GÜNEŞ AYAS

MÜZİK SOSYOLOJİSİ
SORUNLAR-YAKLAŞIMLAR-TARTIŞMALAR

DOĞU KİTABEVİ

Doğu Kitabevi - 127
Sosyologca Kitapları Dizisi - 57

T.C
Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika No:
16997

Sosyologca Kitapları Dizisi Yayın Yönetmeni
Ertan Eğribel-Ufuk Özcan

Kapak Tasarımı ve Sayfa Düzeni
Atilla Ceylan

Kapak Fotoğrafı
(Boardwalk Sheet-Music Montage, Coney Island, 1950)

Arka Kapak Fotoğrafı
(Bilim ve Sanat Vakfı arşivinden)

Baskı-Cilt
İstiklal Yayıncılık Dağıtım Pazarlama San. ve Tic. Ltd. Şti.
Yıldız Sanayi Sitesi No: 131-133 Cevizlibağ - İstanbul
Matbaa Sertifika No: 23049

1. Baskı: Aralık 2015

Bu kitabın tüm yayın hakları Doğu Kitabevi'ne aittir.
Tanıtım için yapılacak alıntılar dışında tüm alıntılar ve görseller
Kültür Bakanlığı Telif Hakları Sözleşmesi
gereği yayınevinin iznini gerektirir.

ISBN: 978-605-9093-61-3

Doğu Kitabevi
Cağaloğlu Yokuşu, Narlıbahçe Sokak, No: 6 Cağaloğlu İstanbul
Tel: 0212 527 29 26 Faks: 0212 527 29 26

twitter:@dogukitabevi
Facebook:/dogukitabevi

www.dogukitabevi.com

YAZAR HAKKINDA

1981 yılında Edirne'de doğan Güneş Ayas 1999 yılında Edirne Anadolu Lisesi'nden, 2005 yılında İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Uluslararası İlişkiler Bölümü'nden mezun oldu. Yüksek lisans ve doktorasını aynı üniversitenin sosyoloji bölümünde tamamladı. Sinan Sipahi'den ud ve Türk müziği dersleri aldı. 2010 yılında Fatih Salgar'ın başında bulunduğu Bakırköy Türk Mûsikisi Vakfı Konservatuarı'ndan mezun oldu. 2012 yılından beri Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde çalışmakta olan Güneş Ayas evli ve bir çocuk babasıdır. 2001 yılından itibaren çeşitli yayınevlerinde editör, yayın yönetmeni ve çevirmen olarak çalıştı. Kemal H. Karpat'ın daha önce Türkçe'de yayınlanmamış makalelerini yedi kitap halinde derledi, çevirdi ve yayına hazırladı. Editörlüğünü yaptığı birçok kitabın yanı sıra, sosyal bilimlerin farklı dallarında yirminin üzerinde kitap tercüme etti. Bunlar arasında Aimé Césaire, Daniel Goffman, Virginia Aksan, Carter Findley, Arnaldo Momigliano, Werner Jaeger, Asin Palacios gibi önemli tarihçi ve düşünürlerin kitapları yer almaktadır. Türk ve Rus modernleşmesi, oryantalizm, post-kolonyalizm, edebiyat ve müzik sosyolojisi gibi alanlarda ulusal ve uluslararası hakemli dergilerde çeşitli makaleler ve kitap bölümleri kaleme aldı. Bu kitabın dışında, yayınevimiz tarafından *Dostoyevski'de Batı Sorunu: Rus Ruhu ve Evrensellik* (2010), *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim* (2014) ve *Barbar Batı: Bir Aimé Césaire Kitabı* (2015) adlarını taşıyan üç kitabı daha yayınlandı. Halen Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde yardımcı doçent olarak çalışmaya devam eden Güneş Ayas Kültürel Kuram, Müzik Sosyolojisi, Postmodernliğin Sosyolojisi, Sosyolojiye Giriş, Toplumsal Yapılar ve Tarihsel Dönüşümler ve Siyasal İdeolojiler gibi dersler vermektedir.

Bu kitabın
yazılmasına vesile olan
can dostum
Tolga Ersoy'a

İÇİNDEKİLER

Önsöz 9
Giriş 17

KISIM I
MÜZİK SOSYOLOJİSİNİN MESELELERİ

Bölüm 1
Modern Sanat Miti ve Müzik Sosyolojisi 35

Bölüm 2
Toplumsal Yapılar ve Müzik: İndirgemeci Görüşlerin Eleştirisi 53

Bölüm 3
Müzikte Anlamın Sosyal İnşası 71

Bölüm 4
Etnosantrizm, Oryantalizm ve Müzik 89

Bölüm 5
Weber'den Adorno'ya Kapitalist Rasyonelleşme ve Müzik: 107

Bölüm 6
Beğeni Hiyerarşileri ve Sınıflandırma Stratejileri 131

Bölüm 7
Popüler Müzik Tartışmaları 153

Bölüm 8
Sanat Dünyaları Yaklaşımı: Birlikte Yapılan Bir İş Olarak Müzik .. 185

Bölüm 9
Müzik Geleneklerinin Sosyolojisi 209

Bölüm 10
Türkiye'de Müzik Sosyolojisi: Değişen Paradigmalar,
Kesişen Temalar 239

KISIM II
OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİNİN MESELELERİ:
SEÇME MAKALELER

Bölüm 11
"Mûsiki İnkılâbı" ve Medyada Sembolik Şiddet: Erken Cumhuriyet
Dönemi Gazete-Dergilerinde Osmanlı Müziğinin Temsili 273

Bölüm 12
Osmanlı-Türk Müziğini Dışlama ve Ayakta Tutma Stratejileri
Çerçevesinde "Müzecilik" ve Altınçağ Söylemleri 295

Bölüm 13
Bektaşi Nefesleri Özelinde Gökalpçi Hars-Medeniyet
İkiliğine Eleştirel Bir Bakış 309

Bölüm 14
Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarının
Osmanlı-Türk Müziği Çevrelerinin Medeniyet Tasavvuruna Etkisi:
Hüseyin Sadettin Arel Örneği 329

Bölüm 15
Alâeddin Yavaşca ve Meşk Ahlâkı:
Yaşayan Bir Geleneğin Sosyolojik Analizi 345

Kaynakça 365

ÖNSÖZ

Gordon Graham büyük bir keyifle okuduğum kitaplarından birinde (2001: 80) opera tutkunları arasında yaygın olan eski bir şakadan bahseder: "Wagner'in müziği aslında kulağımızla duyduğumuzdan daha iyidir, Puccini'nin müziğiyse kulağa gerçekte olduğundan daha iyi gelir." Bu şakanın anlatmak istediği fikri tartışmanın yeri burası değil. Daha başlarken Wagnercilerle Puccinicileri birbirine düşürmeyelim. Ancak bunu niye bir argüman olarak değil de şaka olarak algıladığımız üzerine düşünmeyi deneyebiliriz. Evet, bu gerçekten de bir şakadır, çünkü herhangi bir müziğin duyulduğundan daha iyi veya daha kötü olması saçmadır. Başka bir deyişle müziğin dışındaki hiçbir şey duyulan müziğin yerini alamaz. Müziği anlamanın, hissetmenin veya tecrübe etmenin en sağlam yolu onu dinlemek veya icra etmektir. Bu yüzden müzisyenler müzik hakkında yazanlara kâh şaşkınlıkla kâh küçümsemeyle bakarlar. Konservatuarlarda akademik yükselme için müzik hakkında bir tez yazmak zorunda kalan müzisyenlerin bu işe çok zor ama lüzumsuz bir şey olarak baktıklarına çok şahit olmuşumdur. Elvis Costello'nun deyişiyle "müzik hakkında yazmak", birçok müzisyene göre, "mimarlık hakkında dans etmekten" farksızdır. Evet zordur, ama yine de imkânsız olmadığına inanıyorum.

Müziği gerçekten seven ve onun dille anlatılamayanı anlatmayı başaran bir şey olduğunu bizzat tecrübe eden insanlar için müzik hakkında yazmak daha da zordur. Müziksever bir sosyoloğun trajedisi tam da burada başlar. Müziksever sosyolog dille anlatılamayanı anlamak için müziğe yönelir, ancak müzik sosyolojisi yapmak için de müziği dille anlatmak zorunda kalır. Müziğin çoğul anlamlara gebe olan başına buyruk mesajını, sosyal bilimlerin diliyle zapturapt altına almaya kalkar. Bir müziksever olarak tecrübesi ona müziğin toplumsal bağlamına indirgenemeyeceğini

öğretir, bir sosyolog olarak gözlemleri ve okumaları ise bestecilikten icracılığa ve çeşitli dinleme alışkanlıklarına kadar bütün müzik pratiklerinin tarihsel sürecin ve toplumsal koşulların bir ürünü olduğunu gösterir. Üstelik bu yargıların her ikisi de doğrudur. Onun için müzik sosyoloğu iki kutup arasında dengeyi sağlamak için bir sarkaç gibi salınıp durur. Ben de bu kitapta öyle yaptım. Müziksever bir sosyolog olarak müzik sosyolojisi yapmaya çalışırken yaşadığım tereddütleri gizlemeye uğraşmadım, aksine bu gerilimi hep diri tutmaya çalıştım. Çünkü müzik sosyolojisini anlamlı kılacak ve derinleştirecek şeyin bizzat bu gerilimin kendisi olduğunu düşünüyorum. Başka bir deyişle müzik sosyolojisi bu gerilime bir çözüm bularak ondan kurtulmak yerine, onu kaçınılmaz bir yazgı olarak kabul etmeli belki de.

Peki, sosyolojiyi müziğe bulaştırarak müzikseveri bu kaçınılmaz gerilimle yüzleştirmek niye? Buna gerçekten lüzum var mı? Zaten bilimi hayatımızın bütün veçhelerine fazlasıyla bulaştırmadık mı? Hayretle ve içten gelen bir coşkuyla tecrübe edilmesi gereken hayatın mucizevî akışını bir aritmetik problemine indirgeyip onu fazlasıyla sıkıcı hale getirmedik mi? Belki de en büyülü sığınağımız olan müziği de büyüsünden arındırıp bilimin nesnesi haline getirince sığınacak neresi kalacak bize? Hiç de yersiz bir soru değildir bu. Bir keresinde lisansüstü derslerimden birinde sanat sosyolojisi alanında çalışabilecek öğrencileri tespit etmek amacıyla edebiyatla veya müzikle yakından ilgilenen olup olmadığını sormuş ve olumlu cevap veren öğrencileri sanatsever sosyoloğun yaşadığı ikilem konusunda uyarmıştım. Önlerinde iki seçenekleri vardı: Ya sosyolojiyi sanatsal zevklerine hiç bulaştırmayacak ve kendi fildişi kulelerinde dokunulmaz kıldıkları bir dünya içinde sanatın dolaysız zevkleriyle ruhlarını tatmin etmeye devam edeceklerdi, ya da bu dokunulmazlık zırhını kaldırıp kendilerininki de dâhil olmak üzere her tür sanatsal tecrübeyi tartışmaya açacaklardı. İkincisini tercih etmek estetik bir haz aldıkları sanat eserlerini daha iyi anlamalarını sağlayabilir, "hobileriyle" mesleklerini bir arada yürütmelerini mümkün kılabilirdi. Ancak bunun bir bedeli vardı. Sanat sosyolojisi yapmaya başlayınca, sanatın dolayımsız zevklerini bir çocuk saflığıyla tecrübe etmeleri ve hayatın sıkıntılarına karşı sanata sığınmaları eskisi kadar kolay olmayacaktı. Bir öğrencim mevzunun nereye vardığını hemen anladı ve "sanatı çok sevdiği için" sanat sosyolojisiyle uğraşmak istemediğini söyledi. Yüksek lisansında edebiyat, doktorasın-

da müzik hakkında çalışmış bir sosyolog olarak bu cevabın çok haklı gerekçeleri olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim. Doktorada çalışacağım konuyu belirlemeye çalışırken ben de benzer bir ruh hali içindeydim. Gerçi müzik dinlemenin, müzik eğitimi almanın ve icra etmenin yanı sıra müzik üzerine okuyor, hatta ileride bu konuda yazmayı da düşünüyordum. Ancak müzik hakkında sosyolojik çalışmalar yapmaktansa deneme tarzında şeyler yazmayı planlıyordum. Doktorada müzik sosyolojisi çalışma konusunda aklımı çelen Tolga (Ersoy) oldu. Müzik sosyolojisi alanında çalışıyor olmamı ona borçluyum. Dönüp baktığımda Tolga'nın tavsiyesine uymaktan pişman olduğumu söyleyemem. Zaten bu kitabı da ona ithaf ediyorum. Ancak bazen müzikle daha "saf" bir ilişki kurduğum o eski günleri özlemiyor da değilim. Bu özlem, modern hayatın yeni meydan okumaları karşısında her an inancını yeniden sorgulamak ve sınamak zorunda kalan müminin kocakarı imanına duyduğu nostaljik özleme benziyor. Kocakarı imanının huzur verici saflığına ve berraklığına sığınmayı kim istemez? Gelgelelim bir kez cin şişeden çıktı. Artık yerine sokulması mümkün değil. Biz entelektüeller, istesek bile hayatın hiçbir alanında kocakarı imanına geri dönemeyiz artık. Bu durum, sanatsal tecrübe için de geçerli. Her şeyin büyüsünü bozan modernlik, sanata istisna tanımadı. Zaten sanatı kutsal ve dokunulmaz hale getirenler de modernlerden başkası değildi. Modernler Nietzsche'nin deyişiyle "Tanrı'yı öldürürken" yerine sahte ilahlar yarattılar ve bunlara ideoloji, devlet, sanat, bilim gibi adlar verdiler. Dünyanın büyüsünü bozmaya devam eden sosyal bilimler, modernliğin yarattığı bu sahte ilahların da otoritesini sarsıyor. Öyleyse bu durumdan şikâyet edip eski günleri özlemek yerine, sosyolojiyi bu sahte ilahları tahtından indirmenin bir aracı haline getirebiliriz. Belki de "Lâ ilâhe" süpürgesi bugün eleştirel sosyal bilimlerin elindedir. Velhasıl, bir sosyal bilimci olarak bize düşen bu süpürgeyi elimize alıp putları temizlemek, samimiyetle talep edenden "illallah" sırrı esirgenmez elbet...

* * *

Yıldız Teknik Üniversitesi'nde bir süredir müzik sosyolojisi dersleri veriyorum ve bu dersler sırasında müzik sosyolojisi dersinde okutacak derli toplu hiçbir Türkçe kaynak olmadığını üzülerek gördüm. Çeşitli üniversitelerdeki müzik sosyolojisi derslerinde de benzer bir sorunun yaşandığından haberdarım. Evet, Türkiye'de müthiş müzik sosyolojisi çalışmaları var, ki bunların birçoğuna bu kitapta yer verdim, ama müzik sos-

yolojisindeki birikimi bir araya getiren bir kaynak maalesef yok. "Madem ki yok, ben yazayım," diye düşündüm ve bu kitabı başlangıçta bir ders kitabı olarak tasarladım. Çalışma malzememi ona göre toparladım. Ama daha sonra, çeşitli yaklaşımları aktarmakla yetinmek yerine daha eleştirel, yorumlayıcı ve tartışma açıcı bir üslup benimsemeye karar verdim. Sonuçta ortaya çıkan şey, bir ders kitabı olmadı. Hanife'nin de okurken fark ettiği gibi, belli tartışmaları aktarırken bile bilinçli olarak onları kendi argümanım doğrultusunda belli bir istikamete doğru yönlendirdim, bölümleri temel argümanlarımın birer parçası olacak şekilde birbirlerine bağlamaya çalıştım. Sonuçta kitaptaki her bölüm hem belli yaklaşımları tanıtıyor, hem bunları eleştiriyor, hem de okuru yeni tartışmalara davet ediyor. Ucu açık yazdığım belli bölümlerin yeni tartışmalarla zenginleşeceğini ve şayet başkaları tarafından bir ders malzemesi olarak kullanılırsa öğrencileri tartışmaya davet edeceğini ümit ediyorum.

Müzik sosyolojisinin belli başlı meselelerini tartışmaya açan on bölümlük birinci kısım, kitabın ana gövdesini oluşturuyor. Daha spesifik konulardaki makalelerimi bir araya getirdiğim ikinci kısımdaki beş bölüm ise bir bakıma bu kitabın eki olarak da düşünülebilir. Birinci kısmın içindeki bütün bölümler belli argümanlarla birbirine bağlanan bir bütün oluşturmakla birlikte bazı bölümlerde, yer yer, başka çalışmalarımdan da faydalandım. Örneğin dördüncü bölümde, genel olarak oryantalist müzik söylemini ve bilhassa Kemalist oryantalizmin müzik söylemini tartıştığım kısımlar, şu iki çalışmamın ilgili bölümlerine dayanıyor: *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi (2014) ve "Kemalist Oryantalizm ve Osmanlı-Türk Müziği". *Muhafazakâr Düşünce*. 40: 189-212 (2014). Bu çalışmalardan aldığım bazı malzeme ve temaları dönüştürerek kullandım ve yeniden değerlendirdim. Buna karşılık birçoğunu da herhangi bir değişiklik yapmaya gerek görmeden aynen kullandım. Bu yüzden metin içinde atıf yapmaya gerek duymadım. Müzik geleneklerinin sosyolojisini ele aldığım dokuzuncu bölümdeyse bilhassa gelenekle modernlik arasındaki sahte dikotomiyi eleştirdiğim ve Batılılaşma-modernleşme ayrımından bahsettiğim iki ara başlıkta doğrudan *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi* (2014) adlı kitabımın ilgili bölümünden faydalandım. Bu iki ara başlıkta, yer yer, *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi*'nden uzun pasajları aynen veya dönüştürerek kullanmayı tercih ettiğimden, metin içinde kitaba atıf yapmadım. Birinci kısmın son

bölümünü, yani onuncu bölümüyse, aslında yirmi yıla yakın zamandır yayınlanmakta olan *Sosyoloji Yıllığı* için 2014 yılı ortalarında kaleme almıştım. Bazı aksiliklerden dolayı yıllığın yayınlanması 2015 sonuna, hatta belki de 2016 başlarına kadar sarktı. Büyük ihtimalle bu kitapla aşağı yukarı aynı zamanda yayınlanmış olacak. Bu kitaptaki müzik sosyolojisinin genel tartışmalarıyla Türkiye'deki müzik sosyolojisi tartışmaları arasında bir köprü kurabileceği düşüncesiyle, bu makaleyi, Ertan Eğribel ve Ufuk Özcan'dan izin alarak ilk kısmın sonuna eklemeye karar verdim. İkisine de bu vesileyle teşekkür ederim. Aslında yeni bilgi ve düşüncelerimle bu makaleyi şimdi yazsam daha farklı yazacağımı söyleyebilirim. Yine de köklü bir müdahalenin yanlış olacağını düşündüm ve makalede hemen hemen hiçbir değişiklik yapmadım. Ancak bu makalede tartıştığım pek çok konuyla ilgili farklı düşüncelerimi, yeri geldikçe ilk dokuz bölümün içine serpiştirmeye çalıştım. Kitabın ikinci kısmıysa çeşitli dergiler için kaleme aldığım veya bilimsel toplantılarda sunduğum Osmanlı-Türk müziğinin bazı meseleleriyle ilgili çalışmalarımdan yapılmış bir seçkiden oluşuyor. Bölümlerde dipnot olarak yayınlandığı yerleri belirttiğim için burada ayrıca bahsetmiyorum. Kitabın ana iskeletine dâhil olmayan bu makaleler, yine de ilk kısımda detaylı bahsetme fırsatı bulamadığım pek çok tartışmayı içeriyor. Açıkçası bu makaleleri meraklısına okutmak için de bu kitaptan daha uygun bir mecra bulamazdım. Farklı bağlamlarda okunması için yazılmış olan bu makalelerdeki muhtemel tekrar ve uyumsuzluklar için peşinen özür dilerim.

* * *

Gelelim, her kitabın en vazgeçilmezi olan teşekkür kısmına. Her şeyden önce beni Türk müziğinin büyülü dünyasıyla ve meşk ahlâkıyla tanıştıran çok kıymetli hocam, ağabeyim ve dostum Sinan Sipahi'ye, kendisinden çok şey öğrendiğim Fatih Salgar'a, beni müzik sosyolojisine yönelten dostum Tolga Ersoy'a ve doktora sırasında aykırı bir konuyu çalışmama fırsat sağlayan danışmanım Ufuk Özcan'a teşekkür ederim. Onlar olmasa, çok büyük ihtimalle müzik sosyolojisine yönelmeyecek, *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi* adlı kitabımı kaleme almayacaktım. Müzikle ilgili bu ilk kitabım hakkında bu kadar güzel şeyler duymasam belki de bu ikinci kitabı kaleme almaya cüret edemezdim. Bunun için gazete, dergi ve televizyon gibi çeşitli ortamlarda kitabımın tanınmasına vesile olan Yalçın Çetinkaya, Mim Kemal Öke, Doğan Hızlan, Beşir Ayvazoğlu, Murat Bar-

dakçı, Zekeriya Başkal, Murat Arpacı, Bekir Düzcan ve Onur Öner'e; ilk kitabımı takdim ettiğimde teşvik edici sözleriyle beni yeni çalışmalar için cesaretlendiren ve dualarını esirgemeyen Ömer Tuğrul İnançer'e ve gerek mail yoluyla gerek telefonla arayarak takdirlerini ve eleştirilerini belirten ve bana tahmin edemeyecekleri kadar büyük bir şevk ve gayret aşılayan burada hepsinin ismini anamadığım kıymetli okurlarıma da bütün kalbimle teşekkür ederim.

Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyoloji bölümünün lisansüstü öğrencileri bu kitabın bir kısmını müzik sosyolojisi derslerinde okudular, genel olarak da farklı metinler üzerinden bu kitaptaki çeşitli tema ve tartışmalar üzerine fikir belirttiler. Bölüm başkanımız Bedri Gencer huzurlu bir çalışma ortamı sağladı ve her fırsatta müzikle ilgili olarak eline geçen makaleleri bana gönderme nezaketini gösterdi. Sosyoloji, Felsefe ve İnsan ve Toplum Bilimleri koridorundaki bütün dostlarımın ve meslektaşlarımın da kitaba burada tek tek sayamayacağım pek çok katkısı vardır. Her birine teşekkür borçluyum. Ama bilhassa kitap yazım sürecinde bölümün bütün bürokratik işlerini fedakârca üslenerek beni rahatlatan ve dostluğuyla hep yanımda olan Bekir Düzcan'a teşekkür ederim.

Kitabın son halini almasında en önemli pay Hanife (Bilgili) ve Tolga'ya aittir. Hanife (Bilgili) metnin onuncu bölüme kadar olan kısmını müthiş bir dikkat ve titizlikle okudu. O olmasa ne yapardım bilmiyorum. Kitabı baskıya gönderirken beni en çok korkutan şey, onun okuyamadığı kısımlardır. Tolga (Ersoy) ise verdiğim taslağı adeta bir klasik metin okur gibi ciddiyetle değerlendirdi ve çok önemli eleştiriler getirdi. Metni düzeltirken onun eleştirileri ve uyarılarından çok geniş bir şekilde faydalandığımı söylemeliyim. Yıllardır müzik ve pek çok şey hakkında konuşup durduğumuz Selçuk'tan (Aylar) o kadar çok şey öğrendim ki yazdıklarımın bir köşesinde hep onun gölgesi vardır. İnsan galiba yazdıklarını herkesten önce dostlarına beğendirmek istiyor. Hayatımda tanıdığım en nazik ama aynı zamanda en müşkülpesent insanlardan biri olan Selçuk'un girişi okuyup beğenmesi ve "her satırını tartışmaya davet eder" bulması benim için adeta bir bir yayın kurulu onayı yerine geçti. Kahraman yayıncı İbrahim Horuz sayesinde, Doğu Kitabevi tabiri caizse babamın yayınevinden farksız hale geldi. Kendi yayınevim olsa, bu kadar rahat çalışamazdım herhalde. Yeri gelmişken yayınevinin mizanpaj ve kapaklarıyla ilgilenen ve kitaplar baskıya gitmeden yaptığımız türlü müdahale ve düzeltmelere

her seferinde sabırla katlanan Atilla Ceylan'a da teşekkür ederim. Bilhassa bu kitabı yazarken annemi ve babamı çok ihmal ettim. Yine de onlar her zaman beni anlayışla karşıladılar ve destek oldular. Haklarını ödeyemem. Kendisi bizzat rap/hip-hop türünde müzik yapan kardeşim Saygın Ayas ise hem farklı müzik türlerine karşı önyargımın kırılmasına yardım etti, hem de kitaptaki belli tartışmalar için canlı bir ilham kaynağı oldu. Özge, her zamanki gibi çalışmam sırasında beni rahat ettirmek için elinden geleni yaptı. Sevgisiyle beni ayakta tuttu. O olmasa bu çalışmayı bitiremezdim. Oğlum Ali Çınar babasının bilgisayar başında kitap yazmasına o kadar alıştı ki, sonunda kendisi de bir kitap yazmaya karar verdi. Meşhur *Ağustos Böceği ile Karınca* hikâyesini beğenmemiş. Müzikle uğraşmak niye boş iş olsun ki... Ağustos Böceği'ne yapılan haksızlığı önlemek için hikâyeyi yeniden yazdı. Ali Çınar'ın masalında Ağustos Böceği ile Karınca birlikte müzik yaptılar. Aslına bakarsanız, Ağustos Böceği'nin hikâyesi müzik sosyolojisine dâhildir, bizim hikâyemiz de Ağustos Böceği'nin hikâyesine… Müzik sosyolojisini boş bir iş olarak görenler olduğunu biliyorum. Bu kitap aksini iddia ediyor. Hayra vesile olması dileğiyle.

Güneş Ayas
Aralık 2015, İstanbul
gunesayas@gmail.com

GİRİŞ

Sanatla sosyoloji arasında çoğu zaman mesafeli ve gergin bir ilişki vardır. Sanatseverler sosyologların sorgulayan, temellendirmeye çalışan ve sanat gibi "yüce" bir faaliyeti "gökyüzünden yeryüzüne" indiren eşitleyici yaklaşımından rahatsız olurlar. Sanatsal pratiği analiz etme ve temellendirme çabasını estetik hazzı ortadan kaldıran bir şey olarak görürler. Bir an olsun dünya işlerinden kopup muhteşem bir müziğe kendini bırakmak varken, bu müziğin toplumsal bağlamı üzerine kafa yormaya ne lüzum vardır? Birçok müzisyenin, müzik tutkununun ve müzikoloğun gözünde müzik sosyolojisi ilginç, kimi zaman zekice gözlemler içeren ama özünde gereksiz bir şeydir. Herhangi bir müziğin daha iyi anlaşılmasına ve hissedilmesine hizmet etmediği gibi, müzik icra etme ve dinlemenin "irrasyonel" alanında spontane bir şekilde yaşanan hazzı da mahveder. Bazılarının gözünde bu "gereksiz" disiplin aynı zamanda haddini bilmez ve tahripkârdır. Çünkü "normal" toplumsal faaliyetlere kıyasla daha üstün, yüce, hatta "kutsal" görünen sanatsal faaliyeti "daha aşağı" uğraşlarla aynı konuma getirir. Meseleye böyle bakanlar için müzik sosyolojisi, adeta sanata karşı saygısızlıkla eş anlamlıdır.

Pierre Bourdieu'nün deyişiyle "rahatsız eden bir bilim" olarak sosyoloji (1997: 19) toplumun sıkıntı verici ve sorumluluk yükleyici gerçekliğinden sanatın fildişi kulesine sığınanların rahatını bozar. Hâlbuki sanatseverlerin bu tahkim edilmiş kaleye sığınma eğilimlerinin sebebi de sosyolojiktir. Alphons Silbermann'ın da tespit ettiği gibi (1977: 3) modern çağda insanlar kendilerini gitgide daha çok denetimleri dışındaki güçlerin esir aldığı kurbanlar olarak görmektedir. Ekonominin bütün insanî ilişkilerde belirleyici hale gelmesi, insani değerlerin modern toplumdaki hâkim konumunu yitireceği endişesini yaygınlaştırmaktadır. Müzisyenler gitgide bu süreç karşısında cesaretlerini yitirmeye ve kendi çabalarını

anlamsız olarak görmeye başlarlar ve geçmişe dönerler. Kültürün geçmiş başarılarını yüceltirler ve bu tarihsel mirası mükemmel bir şekilde muhafaza etmeye odaklanırlar. Kendilerine estetik ifadelerden bir duvar örerler ve çatısını da kimsenin anlamadığı bir müzikal jargonla kapatırlar. Müzikle toplum arasındaki kalın duvar işte böyle örülür.

Bu duvarın inşa edilmesinin ardında müzik dünyasında romantik sanat anlayışının beslediği temel bir endişe vardır. Müzisyenler, müzikologlar ve müzikseverler müziğe sosyolojik yaklaşımın sadece müziğin yükseklerdeki konumunu sarsmakla kalmayıp sanatçının özgürlük ve özerkliğine de zarar vereceğinden korkarlar. Ivo Supicic'e (1987: 11-12) göre bu, hiç de beklenmedik bir şey değildir. Çünkü bağımsız bir müzik alanının bizzat kendisi, zaten uzun bir özerkleşme mücadelesi sonucunda oluşmuştur. Müzikseverler olarak, Mozart gibi bir dâhinin bile prenslerin sarayında pastacı, aşçı ve oda hizmetkârlarıyla aynı seviyede görüldüğü, en yetenekli çalgıcıların bile insanları eğlendirmeleri açısından sokak soytarılarından farksız bir muameleyle karşılaştığı, bestecilerin ilham perisini takip etmek yerine kendilerine verilen siparişleri vaktinde yerine getirmekle yükümlü olduğu bir çağı bugün hayal etmekte zorlanıyorsak bu mücadele sayesindedir. Müziğin herhangi bir toplumsal bağlamla ilişkilendirilmesi müzik adamlarına her daim bu "karanlık" geçmişi hatırlatır. Dolayısıyla müzik adamlarının sırf müziğin toplumsal bağlamı daha iyi anlaşılacak diye yüzlerce yılda kazandıkları özerkliği feda etmeleri beklenemez. Yani müzik sosyolojisine karşı direncin müzikle uğraşanların tarihsel-toplumsal tecrübesi ve çıkarlarıyla da doğrudan ilişkisi vardır. Ancak buna indirgenmesi yanlıştır.

Ali Ergur (2009: 9) müzikologlarla müzik sosyologları arasındaki limonî ilişkiyi müziğin iki farklı özelliği arasındaki çatışmaya bağlar: "Müzik bir yanıyla en ele avuca, muhayyileye, kavramsallaştırmaya, çevrelenmeye gelmez bir özellik arz ediyorsa, diğer yanıyla bir toplumsal ilişkiler ve koşullar bütününün belirlediği bir temsil alanıdır. Birinci özelliği… mutlak müzik kavramına kesin olarak iman etmiş sanatçılar tarafından derinden benimsenir, hatta militanca savunulur. Bu bakış açısına göre müzik kendisinden başka bir şey değildir. Üstelik ona her ne olursa olsun anlam atfetmek onu yaratan olağanüstü insan zihin ve zekâsınınkinden başka toplumsal göndergelerin varlığını, onun dili içinde aramak, boş, gereksiz, hatta her zaman kolaylıkla dile getirilmese de, zararlı bir çaba-

dır." Buna karşılık bazı müzik sosyologları da tam karşı kutba yerleşirler. Onlar da müziğin birinci özelliğini göz ardı ederek, ikinci özelliğini, yani toplumsal bağlamını kaba bir şekilde yorumlarlar. Müziğin kendisini tamamen göz ardı ederek müziği bağlama indirgerler veya "müzikal olmayan elemanları temelinde incelerler" (Ergur, 2013: 13). Müzik sosyolojisinin gelişmesinin önündeki temel engellerden ikincisi Supicic'e göre (1987: 14), müzik sosyolojisi çalışmalarının önemli bir kısmının müzik dışı elemanlara, örneğin sözlere odaklanması, diğerlerinin de hakiki bir sosyoloji olmaktan ziyade spekülatif sözde felsefe veya sözde sosyoloji metinleri olmasıdır. Bu durum müzik çevrelerinde müzik sosyolojisine olan güveni azaltmış, müzik sosyolojisi çalışmalarının bilhassa müzikologlar ve müzisyenler tarafından benimsenmesini engellemiştir.

Müziğin toplumsal bir bağlam içinde analiz edilmesine karşı çıkanlar, itirazlarını temellendirmek için müziğin öz ve biçim ilişkisi açısından sahip olduğu kendine özgü özelliklere işaret ederler. Bu özellikler müziği diğer birçok sanattan ayırır. Örneğin bir tiyatro eserini, bir romanı, bir resmi düşündüğümüzde bunların kendi sanatsal gerçekliği dışında bir toplumsal olguyu anlattığını düşünmekte zorlanmayız. Çünkü bu alanlardaki eserlerin çoğu apaçık bir şekilde "sanat dışı" belli olgularla ilişkilidir. Biçim denemelerinin en çok öne çıktığı James Joyce'un eserlerini düşünelim. İstediğimiz kadar toplumsal bağlamından soyutlanmış olarak bu eserlerdeki biçimsel yapıya ve üsluba odaklanalım, sonuçta Joyce bu biçimsel imkânları kullanarak İrlanda'nın toplumsal hayatından, Katoliklikten, dinden, ahlâktan, aileden ve daha birçok toplumsal olgudan bahsetmektedir. Brahms'ın Üçüncü Senfoni'sinin neyi anlattığı üzerinde spekülasyon yapabiliriz, ama en basit şekliyle Yaşar Kemal'in *İnce Memed* romanında Çukurovalı bir eşkıyanın zalim toprak ağalarına karşı mücadelesini anlattığı apaçıktır. Aynı şey çoğu resim, heykel, tiyatro oyunu ve sinema filmi için de geçerlidir. Keza bu sanat dalları çoğu zaman toplumsal gerçekliği belli bir şekilde yorumlamaktan da kaçınamaz. Aynı toplumsal olgudan bahsetseler bile ona çok zıt yönlerden yaklaşabilirler. Yaşar Kemal'in *İnce Memed*'iyle Kemal Tahir'in *Rahmet Yolları Kesti*'sindeki eşkıya portrelerinin birbirine ne kadar zıt olduğunu hatırlayalım. İki yazar da aynı olgudan bahsetmesine karşın, eşkıyalığa ilişkin farklı görüşlere sahip oldukları için bu olgunun birbirine zıt yönleri üzerinde durmayı tercih etmişlerdir. Bu, söz konusu romancıların sanatını toplum-

sal ve siyasal görüşlerine indirgemek anlamına gelmez. Nitekim *İnce Memed* ile *Rahmet Yolları Kesti*'yi birbirinden ayıran sadece Yaşar Kemal'in ve Kemal Tahir'in eşkıyalık olgusu karşısındaki zıt tutumları değil, sanatsal üsluplarıdır da. Ancak bu sanatsal üslupları, ele aldıkları konunun toplumsal bağlamından ayırmak mümkün değildir.

Müzik ise her şeyden önce sestir. Ve bu ses sözle birleşmemişse veya programlı müzikte olduğu gibi neyi anlatacağı daha baştan bestecisi tarafından ilan edilmemişse kendi dışındaki hiçbir şeyi yansıtamaz. Do veya re notasının kendi başına hiçbir anlamı yoktur. Gerçi sözlü eserlerde bunun geçerli olmadığı düşünebilir. Ancak burada da anlamı yansıttığı varsayılan şey, müziğin kendisi değil sözleridir. Ne var ki, bir müziğin anlamını sözlerinin yansıttığını savunmak müziğin kendisinin anlamsız olduğunu savunmak demektir. Örneğin bir şarkıyı bizim için anlamlı kılan sadece sözleri olsaydı, onu dinlememiz bile gerekmezdi, albüm kapağından sözlerini okumamız yeterli olurdu. Hâlbuki çok iyi biliyoruz ki, bir müziğin bizim için çoğu zaman sözlerinin çok ötesinde anlamları vardır. Hiç beğenmediğimiz bir şiir bestelendiğinde ondan çok etkilenmemize karşın, çok beğendiğimiz bir şiirin bestesinden hiç etkilenmeyebiliriz. Sözsüz müziğe gelince işler daha da karmaşıklaşır. Örneğin, Beethoven dokuzuncu senfonisi Hitler tarafından arî ırkın mükemmelliğinin, Stalin ve Mao tarafından istikbalde yaratılacak komünist cennetin, Avrupa Birliği tarafından demokratik Avrupa'nın ortak değerlerinin, Süleyman Demirel tarafındansa "irtica"ya karşı "çağdaş Türkiye'nin" sembolü olarak kullanılabilmiştir. Hâlbuki bu kadar farklı anlamlar kazanabilen bu meşhur eserin notaları değişmeden kalmıştır.

E. P. Fischer'e göre (1990: 165) müzikte "özle biçim arasındaki çizgi öylesine belirsizdir ki, sosyolojik yoruma karşı direniş en çok bu alanda kendini gösterir. Sosyolojinin sanatlara uygulanmasına karşı çağdaş burjuva dünyası büyük bir irkinti duyar, ama müzik konusunda bu irkinti inandırıcı gibi görünen birtakım düşüncelerle de desteklenir." Örneğin bazı müzik adamları, müziğin kendisi dışında hiçbir şey iletemeyeceğini ileri sürmüşlerdir. Bu saf estetik konumun en meşhur savunucularından biri Stravinsky'dir. Stravinsky'ye göre "Beethoven üzerine düşünürlerin, ahlâkçıların, hatta sosyologların… yazdıkları sayısız kitap" aslında "Beethoven'ın müziğiyle ilgilenmemektedir… Üçüncü senfoninin esin kaynağının cumhuriyetçi Bonaparte ya da imparator Napolyon olmasının bir

önemi var mıdır? Önemli olan yalnız müziktir… Bu işi onların tekelinden kurtarmak gerekir. Bu iş onlara değil, müziği yalnız müzik olarak dinlemesini bilenlere düşer… Piyano yapıtlarında Beethoven'ın çıkış noktası piyanodur, senfonilerinde, üvertürlerinde ve oda müziğinde ise çalgısal bölümdür" (Fischer, 1990: 165). Müziğin soyut ve biçimsel bir sanat olması ve nesnel bir anlam ifade etmemesi acaba büsbütün özden yoksun olduğu anlamına gelir mi? Fischer'e göre "özün büyük olması, kötü bir sanatçının büyük müzik bestelemesine yardım etmez. Ama Beethoven'ın bizde hayranlık uyandıran yanı yalnız kendisinin biçim ustalığı değil, aynı zamanda bir devrim döneminin müziğinde yansıyan yoğun özüdür" (1990: 167).

Yine de sosyolojik olarak tartışmaya açık bir durumdur bu. Çünkü toplumsal bir olgunun müziğe yansıyıp yansımadığı, yansıyorsa nasıl yansıdığı, spekülatif açıklamalarla tespit edilebilecek bir şey değildir. Beethoven'ın müziğinin dünyadaki neredeyse bütün siyasi akımların kullandığı bir "boş gösteren" haline gelmesi, bu spekülatif açıklamaların temelsizliğine işaret eder. Kaldı ki toplumla müzik arasında böyle bir yansıma ilişkisine dair belli kanıtlar gösterilebilse dahi, bunun toplumsal aktörlerin yorumlarından bağımsız olup olmadığı ve çoğu zaman varsayıldığı gibi dolaysız bir şekilde gerçekleşip gerçekleşmediği de tartışmalıdır. İster doğrudan kendi biçimsel yapısından kaynaklansın ister toplumsal bağlamın bu içsel yapı içinde zorunlu olarak yeniden üretilmiş hali olarak görülsün, müziğin içkin bir özünün olduğunu varsayan görüşler sosyolojinin kuramsal tartışmalarını alana davet eder. Örneğin "dans müziği diye bir öz yoktur. Bir müzik ancak insanlar dans ettiğinde dans müziği haline gelir." (Fischer, 1990: 172) dediğimizde sosyoloji literatüründeki yapı-fâil ilişkisi ve toplumsal anlamın inşası odaklı teorik tartışmalara ister istemez girmiş oluruz. Tam da bu yüzden "müzik yapma deneyiminin incelenmesi sosyal düzenlerin nasıl yaratılıp sürdürüldüğünü ve bireysel faille sosyal yapı arasındaki ilişkiyi aydınlatma gibi daha genel amaçlara hizmet edebilir (DeNora, 2005: 147). Bu bakımdan, elinizdeki kitabın ikinci ve üçüncü bölümleri, müzik hakkındaki tartışmaların, sosyolojinin daha genel nitelikteki teorik tartışmalarını derinleştirmeye nasıl katkıda bulunabileceğini göstermektedir. Başka bir deyişle müzikle ilgilenmek sosyolojiye de yeni ufuklar açacaktır. Ancak bu, çoğu müzikoloğun sandığı gibi, müzik sosyolojisinin müziğin sosyologlar tarafın-

dan "sömürgeleştirilmesine" yol açacağı anlamına gelmez. Aksine müzik sosyolojisi toplum incelemelerine yeni bir ufuk kazandırmakla kalmayıp bizzat müziğin daha iyi anlaşılmasına da hizmet edebilir. Ergur'un (2009: 10) deyişiyle müziğin toplumsal anlamları üzerine düşünmekle müziği "olduğundan daha aşağı bir konuma itmiş olmayız", aksine "müziği saf estetik bir algılamanın olabileceğinden daha derin bir düzleme" taşıyabiliriz. Belki de "müziği kutsallıkla arındırmayı tercih edenlerin asıl çekindikleri de budur."

Mutlak müzik savunucularının bu çekincesinin en önemli sebeplerinden biri müzik sosyolojisinin onların elinden müzik hakkında söz söyleme tekelini alacak olmasıdır. Mutlak müzik söylemi, sosyolog denilen davetsiz misafirlerin müzik tartışmalarına girmesini en baştan engellemeyi amaçlar. Müzik herhangi bir toplumsal bağlama sahip değilse ve sadece kendi biçimsel unsurları aracılığıyla anlaşılabiliyorsa buradan tek sonuç çıkar: Müzikle ilgilenmek sadece onun estetik yönünü değerlendiren müzikologların ve müzik eleştirmenlerinin işidir. Sosyoloji doğası gereği müzikle ilgili estetik yargılar geliştiremeyeceği için müziğin kendisi hakkında söz söyleyemez. Zaten bu alana hükmedenler öylesine "kapalı, nüfuz edilemez bir dil" oluştururlar ki, alan dışında olanlar için zaten müzik hakkında söz söylemeyi neredeyse imkânsız hale getirirler. Bu kapalı ve nüfuz edilemez dil, estetik meseleler hakkında konuşmak için zaruri kabul edilen mistik jargon, alana bir "dokunulmazlık zırhı kazandırır ve bir hükmetme stratejisine dönüşür." (Ergur, 2009: 11).

Gerçi müzik sosyolojisinin kurucusu sayabileceğimiz Max Weber de estetik değer yargılarıyla sosyolojik analizin birbirinden ayrılmasından yanadır (Martin, 1995: ix). Ancak bu, sosyologların müzik veya müzik estetiği hakkında konuşamayacakları anlamına gelmez. Çokça söylendiğinin aksine, "zevkler ve renkler tartışılmaz" değildir. En azından Bourdieu'nün kitaplarından şunu öğrendik ki, estetik beğeni sadece bireysel nitelikteki tercihlere, yeteneklere ve güdülenmelere indirgenemez. Aksine bireyselmiş gibi görünen estetik beğeniler çoğu zaman çatışan çıkarları somutlaştırır ve sosyal gruplar arasındaki ayrımları pekiştirir (Swartz, 2011: 18, 71). Dahası hâkim sosyal gruplar aynı zamanda beğendikleri kültürel formları meşrulaştırma gücüne de sahiptirler (Martin, 1995: 263). Dolayısıyla sosyologlar belki estetik değer yargılarında bulunmazlar, an-

cak değer yargısı ifade eden hiyerarşik müzik sınıflandırmalarını sorgulayıp bizzat bu sınıflandırmaların kendisini çalışma konusu haline getirebilirler. Bu çerçevede, estetik değer yargıları temelinde oluşmuş ayrımların kimin çıkarlarına hizmet ettiğini, nasıl meydana çıktığını, bu ayrımlara meydan okuyan olup olmadığını, şayet olduysa bu meydan okumanın ne kadar etkili olduğunu sorgulayabilirler (Martin, 1995: 22). Bu kitabın beğeni hiyerarşileri ve sınıflandırma stratejileriyle ilgili altıncı ve popüler müzik tartışmalarıyla ilgili yedinci bölümleri tam da bu eleştirel sosyolojik yaklaşımları tanıtmayı amaçlamaktadır.

Müzik sosyolojisinin müzik dünyasındaki müesses nizamı belki de en çok rahatsız eden yanı, yerleşik estetik değer yargılarının toplumsal bağlamını ifşa etmesi, böylelikle bunların kendinden menkul kutsallıklarını tartışmaya açmasıdır. Durkheim'ın kavramlarıyla ifade edersek, sosyologların suçu adeta "kutsal" ile kutsal olmayan arasındaki sınırı bulandırması, sanatçıyı gökyüzünden yeryüzüne indirmesidir. Nitekim Bourdieu'ye göre sosyolojiyle sanat arasındaki ilişkinin bu kadar soğuk olmasının esas sorumlusu "kendileri hakkındaki düşüncelerine kast eden hiçbir şeye tahammül edemeyen sanat ve sanatçılardır." Sanat dünyası tamamen bir inanç alanıdır. Bu dünyanın mensupları, "yaratıcısı olmayan bir yaratıcı" olarak sıradışı bir yetenek ve dehaya sahip olan sanatçının benzersizliğine inanırlar. Sosyoloğun sanatçıyı ve sanat eserini anlamak, açıklamak ve temellendirmek istemesi onları korkutur. Çünkü onlara göre tıpkı "Voltaire'in kralları tarihten kovmuş olduğu gibi, sosyologlar da adeta sanat tarihinden sanatçıları kovmaktadırlar." (1996: 189). Saf estetikçi söylem ve müziğin biçimsel özelliklerini vurgulayan mutlak müzik anlayışı, bu açıdan müzikle kurulan ilişkinin toplumsal bağlamının gizlenmesine hizmet eder. "Müzik en mükemmel salt sanattır, söyleyecek hiçbir şeyi yoktur. Onun için tiyatrodaki gibi sol ve sağ olarak ayrılması gerekmez… Tinsel sanatlar içinde en tinselci olan" müzik olduğu için "müzik aşkı tinselciliğin bir garantisidir. Bunun için, günümüzde dinleti sözlüğüne, dinsel dilin laikleşmiş (örneğin psikanalitik) yorumlarının yüklediği olağanüstü değeri düşünmek ya da dinleyicilerin müziği toplu biçimde dinledikleri ortamlarda benimsemek durumunda kaldıkları yoğunlaşmış ve adeta tefekküre dalmış tutum ve konuma değinmek yeterlidir… Müziğe duyarsız olmak, barbarlığın özellikle itiraf edilemeyecek bir biçimidir" (Bourdieu, 1996: 141-142).

Müziğin kutsallaştırılması sanatsal faaliyetin diğer toplumsal faaliyet türlerinden farklı, üstün ve yüce olduğu ve ancak sıra dışı, deha sahibi insanlar tarafından üstlenilebileceği görüşüyle pekiştirilir. Bu açıdan müzik sosyolojisinin gelişmesi önündeki önemli engellerden biri müzik tarihi ve müzisyen biyografileri literatürüdür. Zira bu metinler sıradışı anekdotlar ve dahi insanlarla doludur. Bunları okuduğumuzda sanatçının "normal dışı" dünyasıyla "normal" toplum arasında bir ilişki olamayacağını düşünürüz. Bu metinleri kaleme alanlar için bir müzisyenin yaşamında sadece sıra dışı olan önemlidir. Normal olan göz ardı edilir. Yaratıcı sanatçı adeta anormal yaratıklar gibidir, eserleri de sanki gökten inmiştir. Sanatçıları mitolojik kahramanlar haline getiren bu romantik yaklaşım sanatın toplumsal bağlamı içinde ele alınmasını imkânsızlaştırır (Silbermann, 1977: 25-26).

Hâlbuki sanatın ve sanatçının özerkliğine ve dâhi sanatçının yaratıcılığının yüceltilmesine dayanan modern sanat görüşü çok yakın tarihlidir ve bu anlayış sanatın kendi özelliklerinin değil bizzat tarihsel ve toplumsal gelişmelerin bir sonucudur. Bizzat kendisi toplumsal gelişmelerin ürünü olan özerk sanat dünyası, kendisini toplumsal uzamın dışında tanımlamak ve sosyolojinin bu alana girmesini engellemek için elinden geleni yapar. Sosyolojinin göreviyse "kendilerinin toplumsal uzamın dışında olduğunu söyleyen insanların herkes gibi toplumsal dünyanın içinde yer aldıklarını hatırlatmaktır." (Bourdieu, 1996: 12). Bu yüzden biz de kitabın ilk bölümünde modern sanat ve sanatçı mitinin tarih içinde nasıl oluştuğunu ve hangi toplumsal gelişmelerin bir sonucu olduğunu inceledik. Çünkü modern çağın insanları olarak biz sosyologların müzik dinleme deneyimi de bu modern sanat mitinin etkisiyle biçimlenmiş durumdadır. Müzikle kurduğumuz ilişkinin şu şekilde değil de bu şekilde olmasının doğal değil tarihsel ve kültürel sebeplerden kaynaklandığını hatırlamamız son derece önemlidir. Yeri geldiğinde daha ayrıntılı olarak üzerinde duracağız, ancak şimdilik kısaca şunu belirtelim ki, tarihsel materyalist dünya görüşünü benimsemiş olan Adorno'nun müzik sosyolojisinde düştüğü en büyük hatalardan biri, kendi benimsediği sanat anlayışının da tarihsel sürecin bir ürünü olduğunu ve belli sınıfsal, toplumsal çıkarları ve bağlamları yansıttığını unutmak olmuştur. Müzik sosyolojisinin kurucu isimlerinin bile bu konuda modern sanat mitine teslim olması, onun ne kadar kuvvetli olduğunu göstermektedir.

Tam da bu ideolojinin gücünden dolayı, sanat dünyası müzik sosyolojisine cevaz vermeye ikna olduğunda bile onu hep belli sınırlar içinde tutmak ister. Bourdieu'ye göre (1996: 189-190) sanat dünyası bunu başarmak için sanat sosyolojisiyle ilgili "iki basmakalıp düşünce" tedavüle sokmuştur. Bunlardan ilkine göre "sosyoloji kültürel tüketimi açıklayabilir, ancak üretimi açıklayamaz." Bu anlayış "tüketicileri, yani entelektüel ve sanatsal yaşamın aşağı, hatta bastırılmış (özellikle iktisadi boyutu içinde) yanını sosyolojiye terk eder", sanatsal üretimi gerçekleştiren "yaratıcısı olmayan yaratıcıyı" ise kutsal ve imtiyazlı bir konuma yerleştirir. Sanatsal üretimin gerçekleştiği bu kutsal alanın kapılarını sosyologlara kapatır. "Kültürel pratiklerin (müzelere, tiyatrolara veya konserlere vb. gitmek) toplumsal faktörlerini belirlemeyi hedefleyen araştırmalar, hiçbir teorik temele dayanmayan bu farklılığa görünür bir onay verirler." İkinci basmakalıp düşünceye göreyse "sosyoloji ve tercih ettiği araç olan istatistik, sanatsal yaratının değerini düşürür… onu ezer, eşit düzeye getirir ve indirger, her halükarda en büyüklerin dehasını oluşturan şeyin yok olmasına izin vererek büyükleri ve küçükleri aynı düzleme yerleştirir." Bu yüzden sosyoloji mümkün olduğunca sanatın yaratıcı çekirdeğinden uzak durmalıdır.

Bu iki basmakalıp düşünce sosyologları müziğin müzik dışı elemanlarına odaklanan pozitivist, tasvîrî çalışmalar yapmaya yönlendirir. Örneğin müzik sosyolojisiyle ilgili temel giriş kitaplarından birini kaleme alan öncü sosyolog Silbermann'ın kitabı, tam da bu basmakalıp düşüncelerin etkisiyle ampirisist, hatta "naif" pozitivist bir yaklaşımın etkisi altındadır. Müzik dünyasının yapısal unsurlarıyla ilgilendiğini söyleyen Silberman müzik sosyolojisinin tıpkı genel sosyoloji gibi şu temel önermelere bağlı kalması gerektiğini söyler: Olguların gözlemlenmesi, bu gözlemlere dayanan genellemeler yapılması ve bu temelde açıklayıcı teorilerin inşa edilmesi (Martin, 1995: vii). Dolayısıyla Silbermann'a göre "müziğin kendisi sosyolojinin konusu olamaz", müzik ancak nesnelleştiği ve somut bir ifadeye kavuştuğu, toplumla ilişkiye girdiği anda bir şey ifade eder ve sosyolojinin konusu haline gelir (1977: 68). Adorno'ya göreyse bu pozitivist yaklaşım gerçekte sahte bilimdir, objektiflik maskesi altına gizlenmiş ideolojidir.

Bizim açımızdan daha da önemli olan bu yaklaşımın bir kısır döngüye yol açmasıdır. Müzik sosyolojisi bir yandan kendi çalışma alanını mü-

ziğin müzik dışı elemanlarıyla sınırlamaya zorlanmakta, bir yandan da müzik dışı elemanlarla müziği anlamaya çalıştığı için suçlanmaktadır. Müzik adamları ve müzikseverler müziğin toplumsal bağlamına indirgenmeye çalışılmasına karşı tepki duymakta elbette ki haklıdırlar. Ancak müzik sosyolojisindeki indirgemeci eğilimlerle müzik sosyolojisini müzik alanından mümkün olduğunca dışlamaya çalışan kutsal sanat eğiliminin madalyonun iki yüzü olduğunu ve birbirlerini beslediklerini unutmamak gerekir. Tam da bu sebepten dolayı kitabın ilk üç bölümünde bu iki uç yaklaşımın eleştirisi üzerine odaklanacağım. Birinci bölümde müziği toplumsal bağlamından yalıtmaya çalışan görüşlerin de aslında bir toplumsal bağlamın ürünü olduğunu gösterdikten sonra, ikinci ve üçüncü bölümlerde bu kez çubuğu tersine bükerek müziğin yapısını ve anlamını toplumsal yapının bir yansıması olarak gören indirgemeci yaklaşımları eleştireceğim.

Bu arada şunu belirtmek gerekir ki, bu indirgemeci yaklaşımlar çoğu zaman, çeşitli akademi dışı mecralarda müzik sosyolojisi yaptığını iddia eden ama aslında sosyolog olmayanlar tarafından savunulmaktadır. Ayrıca müzikle ilgili birçok estetik yargı da garip bir şekilde sosyolojik bir jargonla ifade edilmektedir. Örneğin müzik sosyolojisinin "ciddi" müziği "bayağı" müzikle eşitleyeceğinden ve müzik zevkini aşağıya çekeceğinden endişe eden "elitist" müzik çevreleri, yine de sosyolojik görünümlü açıklamaların cazibesine karşı koyamamakta ve "kötü" buldukları müziği "sosyolojik" kategoriler kullanarak mahkûm etmektedirler. Simon Frith "kötü" müziğin çeşitli kesimler tarafından ne şekillerde tanımlandığıyla ilgili son derece ilginç çalışmasında (2004: 15) genellikle eleştirilenin müziğin kendisinden ziyade üretilme veya tüketilme şekli olduğunu ve kötü müziğin sosyolojik kategoriler kullanılarak ahlâki bir zaafla, istenmeyen bir toplumsal kesimle, bu kesimle özdeşleşen bir toplumsal davranışla veya ahlâken iflas etmiş bir sistemle ilişkilendirildiğini vurgular.

Başka bir uçtaysa müzik hakkında sosyolojik bir tespit yapabilmek için toplumsal yapılarla müzikal yapılar arasında birebir özdeşlik ve otomatik belirlenim ilişkisi kurmanın şart olduğunu sananlar vardır. Bunlara göre falanca müzik feodalitenin, falanca müzik despotizmin, falanca müzik falanca milletin öz ruhunun ifadesidir vb… Bu tip müzik sosyolojisi yaklaşımları, müziğin kendine özgü özelliklerini tamamen göz ardı ettiği gibi, kültürel öğelerle toplumsal yapılar arasındaki ilişkinin karmaşık doğasını

kavramada da büyük yanlışlara düşer. Beğeni sosyolojisine çok önemli katkılarda bulunmuş olan Antoine Hennion, arada teşhis edilebilir bir bağlantı yoksa toplumsal yapılarla müzik arasında benzerlikler kurulmasına karşı çıkar (DeNora, 2005: 150-151). Gerçekten de müziğin sosyolojinin konusu olması için toplumsal bir bağlama indirgenmesi veya toplumsal yapıların bir yansıması olarak görülmesi gerekmez. Çünkü müzik zaten başlı başına bir toplumsal fenomendir. Toplumsal bir bağlam kazanması için başka bir toplumsal fenomenin yansıması olması gerekmez.

Her şeyden önce müzik doğada hazır bulunan bir şey değildir, insan ürünüdür. Besteciyle yorumcu ve dinleyici arasında bir iletişim kurar, ki bu iletişim ancak toplumsal olarak paylaşılan bir anlam ve değerler sistemi varsa kurulabilir. Ayrıca müzik sosyal yaşamı içinde bireyi etkiler, şekillendirir ve birçok toplumsal eylemi mümkün kılar. Bu açıdan son derece güçlü ve etkili bir ifade aracıdır. Sosyologlar ve sosyal bilimciler yakın zamana kadar müziğin sosyal gücünden ziyade toplumsal yapıları ne şekilde yansıttığı üzerinde durmuştur. Müziğin neye sebep olduğundan ziyade müziğe neyin sebep olduğu araştırılmıştır. Dolayısıyla Tia DeNora'nın deyişiyle müzik sosyolojisinden ziyade müziğin sosyolojisi yapılmıştır. Yani müzik başka bir şeye can veren bir güç olarak değil de başka şeylerin bir ürünü olarak görülmüştür (2003: 2, 3). Bu kitabın ikinci ve üçüncü bölümlerinde gerek müzik ile toplumsal yapılar arasındaki ilişkiyi gerekse müziğin anlamının toplumsal olarak inşa edilmesi meselesini ele alırken müziğin sosyolojisinden müzik sosyolojisine giden bu yolun teorik temellerini anlatmaya çalışacağım.

Müzik sosyolojisinin gelişmesi önündeki engellerden bir diğeri de genelde müzik araştırmalarının özeldeyse müzik sosyolojisi çalışmalarının yakın zamana kadar sadece Batı klasik müziğine yoğunlaşmış olmasıdır. Peter Martin'in aktardığına göre (1995: 21) ABD üniversitelerinde 1861-1983 arasında müzikle ilgili yapılan tezlerin sadece isimlerinden oluşan liste sıkışık mizanpajla dizilmiş 255 sayfaya tekabül etmektedir. Bunun sadece bir buçuk sayfası caz ve popüler müzikle ilgilidir. Hâlbuki söz konusu dönem Afro-Amerikan müzik türlerinin küresel müzik üretiminde muazzam bir etkide bulunduğu ve Amerikan müzik endüstrisinin adeta dünya hâkimiyetini ele geçirdiği dönemdir. Teknolojinin bu kadar gelişmediği ve toplumsal farklılaşmanın bu düzeye ulaşmadığı devirlerde "yüksek" müzikle sınırlı bir araştırma alanı müzik sosyolojisi için belki

daha kabul edilebilir olurdu. Oysaki teknolojik gelişmeler sonucunda bugün müzik, gelişmiş sanayi toplumlarının kültüründe eskiden olduğundan çok daha merkezi bir konumdadır. Eskiden daha dar bir grubun elinde olan veya birçok insanın günlük deneyiminin çok daha küçük bir parçasını oluşturan müzik, bugün gündelik hayatın ayrılmaz bir parçasıdır (Martin, 1995: xii, 1). Ancak müzikle ilişki kuran bu geniş kitlelerin çok küçük bir azınlığı klasik müzikle meşguldür.

Gerçi Supicic gibi bir geç dönem müzik sosyolojisi otoritesi bile kitlelerin yüksek sanata ilgisizliğinin ve eğitim eksikliğinin sosyologlar, psikologlar ve uygun kültür ve eğitim politikaları tarafından çözülmesi gereken problemler olduğundan bahseder ve ilgi alanını sadece "ciddi" müzik ile sınırlar. Müzik sosyolojisinin kurucu babalarından Adorno ise zaten Schoenberg'in izinden gider ve "sanatsa herkes için değildir, herkes içinse sanat değildir," der. Ne var ki toplumun çok büyük bir kısmının ilgilendiği müziği görmezden gelen bir müzik sosyolojisinin günümüzün ihtiyaçlarına cevap vermesi mümkün değildir. Müzik günümüzde her zamankinden daha yaygın, etkili ve çeşitliyken, bu dar bakış açısıyla mücadele etmek ve müzik sosyolojisinin azgelişmişliğinin üstesinden gelmek daha da önem kazanmıştır. Kaldı ki popüler müziğin yayılmasının olumsuz sonuçlarından rahatsız olan "ciddi" müzik muhiplerinin yanlış varsayımlarına bağlı kalınsa dahi, diğer müzik türlerini incelemekten vazgeçilemez. Nitekim Türkiye'de müzik sosyolojisinin öncü isimlerinden Ünsal Oskay kendisi de bu varsayımı benimsemiş olmasına karşın, popüler müziğin ciddiye alınmamasına karşı çıkmıştır. Oskay'a göre kitleler tarafından en çok dinlenen müzik türü olan "hafif müzik" ciddiye alınmadığı için eleştiri dışı tutulmakta, buna karşılık toplumsal düzenin tüm teknik olanaklarından en üst düzeyde faydalanmaktadır. Metalaşmış bu müziğin etkin kullanımı onun fantazya işlevini rahatlıkla sürdürmesini sağlarken, eleştiri dışı tutulması bu ideolojik işlevi pekiştirmektedir (1995: 51-54). Dolayısıyla sırf eleştirmek için bile müzik sosyologlarının popüler müzikle ilgilenmesi kaçınılmaz bir görevdir.

Weber ve Adorno'nun öncü çalışmaları başta olmak üzere müzik sosyolojisi çalışmalarının uzunca bir dönem boyunca ağırlıklı olarak Batı klasik müziğiyle sınırlı kalması dünya genelindeki müzik geleneklerinin çeşitliliği düşünüldüğünde daha da garip bir hal alır. Dünyanın sadece belli bir coğrafyasında ve tarihin belli bir döneminde üretilen bir müzi-

ğin müzik sayılıp, onunla kıyaslanmayacak ölçüde geniş bir coğrafyada ve uzun zaman dilimleri boyunca üretilen müzik geleneklerinin yok sayılması belki bir müzik türünün fanatik bir hayranı için kabul edilebilir olsa da, bir müzik sosyoloğu açısından kabul edilemezdir. İşin daha da ilginci bu akıl almaz tutumun müziğin tabiatı gereği kabul edilmesi gereken kaçınılmaz bir şeymiş gibi gösterilmesidir. Hâlbuki Batılı kulaklara gayet doğal, mantıkî ve evrensel insan zekâsının elde ettiği müzikal başarıların kaçınılmaz bir sonucuymuş gibi görünen tonal müzik ve armoni kuralları nispeten yakın bir zamanda Avrupa'nın belli bir bölgesinde ortaya çıkmıştır. Meselenin gelişmişlikle ve ilkellikle de bir ilgisi yoktur. Zira herhangi bir biçimsel armoninin söz konusu olmadığı birçok yüksek derecede gelişmiş müzik kültürü vardır. Batılı kulaklar genellikle yarım tondan küçük aralıkları duymakta zorlanırlar ve tonal müzik dışındaki müzik sistemlerini epey zor algılarlar. Bunun sebebi Batı dışı müzik geleneklerinin "acayip", "ilkel" veya "irrasyonel" olması değil, sadece Batılı kulakların bu müzik geleneklerine alışık olmamasıdır. Batılılar için müziğin temel bir unsuru olarak görülen şey aslında toplumsal olarak inşa edilmiş ve sağlamca yerleştirilmiş bir toplumsal alışkanlıktan başka bir şey değildir.

Avrupamerkezci müzik görüşünü bir ideoloji haline getiren şey, tarihsel, toplumsal ve kültürel süreçlerin ürünü olan bu müziği evrensel, doğaya uygun ve bilimin gereği olarak göstermesidir. Bu çerçevede Batıdaki yaygın müzik ideolojisi oryantalist, Avrupamerkezci ve etnosantrik önyargılara dayanmaktadır ve bu kitabın dördüncü bölümü bu önyargılı yaklaşımın eleştirisine ayrılmıştır. Avrupamerkezci yaklaşım her şeyden önce dünyadaki müzikal çeşitliliği kapsamaktan acizdir. Bu sebeple, müzik sosyolojisini evrenselleştirmenin yolu Batı dışı toplumların, Avrupamerkezci yaklaşımlara eklemlenmeleri değil, daha yerli bir müzik sosyolojisine yönelmeleridir. Etnosantrizm, Avrupamerkezcilik ve oryantalizm vaat ettiğinin aksine müzik sosyolojisini taşralaştırmakta, sadece Batı Avrupa deneyimiyle sınırlı hale getirmektedir. Türkiye gibi ülkeler bu etkiden kurtulup yerli bir müzik sosyolojisi geliştirirse, aynı zamanda evrensel bir müzik sosyolojisine de katkı sunmuş olacaktır. Çünkü Batıdan farklı olarak bizim tarihsel ötekimiz olan müzik kültürü, Batılılaşma-modernleşme macerası sonunda artık öyle ya da böyle yerli kültürün bir parçası haline gelmiş durumdadır. Toplumumuzda hem makam mü-

ziğinden hem de tonal müzikten zevk alabilen ve bunları kendine mal edebilen dinleyici ve sanatçılar hiç de az değildir. Keza oryantalist müzik yaklaşımlarının ötekileştirdiği Batı dışı müzik gelenekleri de coğrafyamızda halen varlığını sürdürmektedir. Bu müzik gelenekleri "ilkel" ve arkaik kabileler arasında yaşatılan marjinal gelenekler değil, doğrudan şehir kültürü içinde bugüne aktarılmış ve şehir kültürü içinde aktarımı devam eden geleneklerdir. Klasik Türk müziği geleneğinin Batı müziğiyle ve bilhassa Batılılaşmacı devlet politikalarıyla karşılaştıktan sonra nasıl dönüştüğünü *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi* isimli kitabımda ele almıştım. Bu kitapta da bilhassa *Osmanlı-Türk Müziğinin Meseleleri* başlığı altında topladığım ikinci kısımdaki çeşitli makalelerde bu meseleyi çeşitli yönleriyle ele almaya çalıştım.

Müzik sosyolojisinin öncü isimleri Weber ve Adorno, her ne kadar Avrupamerkezci paradigma içinde yer alsalar da, müzik sosyolojisini müzik dışı olguların incelenmesiyle sınırlandırmayıp doğrudan müziğin kendisini sosyolojinin konusu haline getirdikleri için son derece önemlidirler. Weber ve Adorno'nun görüşleriyle hesaplaşmaktan kaçınan bir müzik sosyolojisi kitabı düşünülemez. Bu kitabın beşinci bölümünde rasyonelleşme ve kapitalistleşme sürecinde müziğin biçimsel yapısının dönüşümü çerçevesinde Weber ve Adorno'nun görüşlerini değerlendirmeye çalışacağım. Bilhassa Adorno'nun müziğin kendine özgü biçimsel özelliklerini ihmal etmeksizin, hatta bizzat bunlardan yola çıkarak müzik dışı bir toplumsal eyleme, yani eleştirel teoriyi zenginleştirmeye yönelmesi son derece önemlidir. Aslında tek tek insanların da müzikle yaptığı, benzer bir şeydir: Müziğin kendisi aracılığıyla müzik dışı bir gerçekliği yapılandırmak. Nitekim Adorno'ya göre müzik toplumsal olan hakkında veya toplumsal olanın sebebiyet verdiği bir şey değildir, toplumsal yaşamın kurucu bir unsurudur. "Yöntemi değilse bile Adorno'nun bu ana fikri müzik sosyolojisine en önemli katkısıdır." (DeNora, 2003: 151). Adorno'nun en büyük zaafıysa kendi estetik değer yargılarından yola çıkarak ve bu değer yargılarının tarihsel ve toplumsal olarak nasıl şekillendirilmiş olduğunu göz ardı ederek neyin sanat olup neyin olmadığını belirlemeye girişmesidir. Tam da bu yüzden, Adorno'nun yaptığı çoğu zaman sosyoloji değil, spekülatif felsefedir. Hâlbuki Martin'in (1995: viii) de belirttiği gibi sosyologların esas görevi neyin sanat olup neyin olmadığını belirlemek veya estetik değer yargılarında bulunmak değil, estetik beğeni hiye-

rarşilerinin ve sınıflandırmaların tarihsel, toplumsal ve kurumsal olarak nasıl oluştuğunu, hangi çıkarlara hizmet ettiğini ve nasıl sürdürüldüğünü incelemektir. Bourdieu ve Paul DiMaggio gibi sosyologların yaptığı da budur ve bu yaklaşım müzik sosyolojisine muazzam ufuklar açmıştır. Popüler müzik araştırmalarının artması ve müzik sosyolojisinin alanının genişlemesi ancak bu estetik beğeni hiyerarşilerinin ve hâkim sınıflandırma stratejilerinin tarihsel-toplumsal temellerinin sorgulanmasıyla birlikte mümkün hale gelmiştir. Bu bağlamda, altıncı ve yedinci bölümlerde estetik beğeni hiyerarşilerini, sınıflandırma stratejilerini ve popüler müzik tartışmalarını ele alacağım. Popüler müzikle ilgili olan yedinci bölümde ayrıca Batıdaki popüler müzik tartışmalarıyla Türkiye'deki popüler müzik tartışmaları arasındaki önemli bir farklılığa değinerek Türkiye'nin özgün şartlarını dikkate alan bir çerçeve geliştirmeye çalışacağım.

Müzik sosyolojisinin neyin sanat olup neyin olmadığını belirlemeye çalışan bir spekülatif felsefeye dönüşmesinden korunmanın yollarından biri de müziği ortaklaşa yapılan bir iş, bir kolektif eylem olarak görmektir. O zaman müziğin sanat olup olmadığı hakkında karar veren eleştirmenler ve teorisyenler de bu kolektif eylemi mümkün kılan sanat dünyasının bir parçası olarak analiz edilebilir hale gelir. Howard Becker'ın müziği ortaklaşa bir faaliyet olarak gören "sanat dünyaları" yaklaşımı, müzik sosyologlarının metodolojik kargaşasına berrak ve taze bir analiz çerçevesi hediye etmiştir. Yalnız müziği bir iş olarak görmesine bakarak Becker'ın yaklaşımını müzik sosyolojisinin konusunu müziğin dışsallaşmış görüntülerinin (örneğin bir küçük gruplar sosyolojisi olarak müzik faaliyetleri veya konser izleyicisinin davranış ve tutumları vb.) gözlemlenmesine indirgeyen pozitivist yaklaşımlarla da karıştırmamak gerekir. Aksine Becker müziğin kendi iç örgütlenmesiyle müzik dışı elemanların ilişkisini birlikte ele alan bütünsel bir çerçeve sunmaktadır. Bu çerçevede müzik gelenekleri de modernleşmeci paradigmanın veya etnomüzikoloji literatürünün oryantalist önyargılarıyla yüklü "gelenek" kavramlaştırmalarından bağımsız olarak incelenebilir hale gelir. Sekizinci bölümde Becker'ın sanat dünyaları yaklaşımı çerçevesinde müziği bir kolektif faaliyet olarak ele alacak, dokuzuncu bölümde ise sadece Becker'ın yaklaşımıyla sınırlı kalmadan ve modernleşme paradigmasıyla da hesaplaşarak müzik geleneklerinin nasıl sürdürüldüğü ve nasıl dönüşüm geçirdiği üzerine bir tartışmaya girişeceğim. Bilhassa Türkiye gibi Batı dışı toplumlar söz konusu

olduğunda, müzik geleneklerinin dönüşümünde Becker'ın üzerinde hiç durmadığı Batılılaşma sorunuyla ilgilenmek kaçınılmaz hale geliyor. Bu yüzden dokuzuncu bölümde Batı dışı toplumların müzik geleneklerinin Batı müziğinin meydan okuması karşısında ayakta kalabilmek ve yeni şartlara ayak uydurabilmek amacıyla ne gibi karşılıklar ürettiğini inceleyeceğim. Onuncu bölümdeyse Türkiye'deki müzik sosyolojisi tartışmalarına odaklanacak ve Türk modernleşmesiyle ilgili tartışmalarla bu kitapta ele aldığımız müzik sosyolojisi tartışmalarının ne şekilde içiçe geçtiğini tespit etmeye çalışacağım. Kitabın ikinci kısmı, Osmanlı-Türk müziğinin bazı meseleleriyle ilgili çeşitli dergiler için kaleme almış olduğum makalelerden oluşuyor. Bu makalelerin okuyucusuna ulaşması için en uygun mecranın bu kitap olacağını düşündüm. Ufak tefek düzeltmeler dışında makalelerde köklü bir değişiklik yapmadım. Kemalist oryantalizmin ve Türk tarih tezinin müzik tartışmalarındaki izdüşümünü ele alan iki makalemle Mûsiki İnkılâbı'yla Rus milli müzik modelini karşılaştıran bir makalemi önümüzdeki aylarda yayınlamayı planladığım "Rusya ve Türkiye'nin Batı Sorunu" başlıklı yeni kitabımda değerlendirmeyi düşündüğüm için bu kitaba eklemedim. Osmanlı-Türk müziğinin meseleleriyle ilgili bölümlerin bu kitapta müzikle ilgili yürüttüğüm teorik tartışmalara yerli bir pencere açacağını ümit ediyorum.

Bu kitabın Türkiye'deki müzik kurumları ve müzisyenlerle sosyologlar ve sosyal bilimciler arasında yeni köprüler kurulmasına vesile olması dileğiyle...

KISIM I

MÜZİK SOSYOLOJİSİNİN MESELELERİ

BÖLÜM 1

MODERN SANAT MİTİ VE MÜZİK SOSYOLOJİSİ

Bu bölümde, girişte ele aldığım başlıca temalardan birini, tarihsel ve entelektüel boyutları içinde daha derinlemesine incelemeye çalışacağım. Hatırlanacağı üzere, müziğin sosyolojik bir bakışla incelenmesinden rahatsız olanların temel kaygısı, sosyologların müziği toplumsal bir bağlama yerleştirerek yüzlerce yıllık bir mücadele sonucu kazandığı özerkliği tehdit etmesiydi. Aynı çevrenin iddiasına göre müzik toplumsal bir bağlama yerleştirilmeye pek müsait olmayan soyut ve biçimsel bir sanattı. Müzisyenin özerkliği veya müziğin her tür toplumsal bağlamdan bağımsız soyut bir ifade aracı olduğu görüşü her ne kadar müziğin kendine özgü, "evrensel" ve "içkin" özelliklerine dayandırılsa da, aslında son birkaç yüzyılın ürünüdür. Modern sanat söylemi, işte bu tarihsel ve toplumsal bağlamı gizlediği için bir ideoloji veya Roland Barthes'ın tarif ettiği şekliyle bir mit olarak adlandırılmayı kesinlikle hak eder.[1] Bu modern mit, baştan aşağı kutsal bir dil kullanır ve sanatın kutsallığını tartışmaya açacak tarihsel ve sosyolojik bir analize şiddetle karşı durur. Bu yönüyle müzik sosyolojisinin gelişmesi önündeki en önemli engellerden birini teşkil eder.

Mutlak müzik savunucularının müziğin evrensel, içkin ve doğal özellikleri olarak tarif ettikleri şeylerin hepsi, dünyanın çok küçük bir coğrafyasında (Batı Avrupa), nispeten çok yakın bir zaman diliminde (XVIII. yüzyıldan sonra) ortaya çıkmış ve Batı toplumunun bile küçük bir azınlığı tarafından benimsenmiştir. İleride daha ayrıntılı göreceğimiz üzere bu müzik görüşüne temel oluşturan "sanat" müziği kategorisi içinde bile bu "mutlak" müzik tanımına uymayan örnekler uyanlardan daha fazladır.

[1] Barthes'a göre ideoloji olarak mit, "tamamen kültürel ve tarihsel bir objeyi alır ve bir evrensel değerin göstergesi haline getirir." Belli bir kültürün değerlerini evrensel ve doğal bir değere dönüştürür. (Allen, 2004: 33-39).

Daha da ilginci, bazı toplumlarda değil sanat müziği, müzik diye ayrı bir kategoriden bile söz edemeyiz. Örneğin Martin'in aktardığına göre Charles Keil (1969: 27) Tiv, Yoruba, Igbo, Birom, Hausa gibi ilkel Jarawa lehçelerinde müziğin karşılığı olabilecek herhangi bir kelimenin olmadığını kaydeder. Demek ki bizim gayet doğal, basit ve evrensel bir olgu olarak gördüğümüz müziği bazı dillere ve kültürlere sözcük olarak çevirme imkânımız bile yoktur. "Belli etkinliklerde belli insanlar tarafından icra edilen başlı başına farklı bir etkinlik olarak müziğe" farklılaşmamış kültürlerde rastlanmaz. Bu tip toplumlarda müzik, topluluğun her bir üyesinin günlük deneyiminin ayrılmaz bir parçasıdır. Çeşitli tören ve ayinlerde, avlanırken, çocuk bakarken, savaşa giderken ve toprağı ekip biçerken herkes tarafından yapılan bir şeydir (Martin, 1995: 15). Müzik kelimesinden yoksun bir topluma bugün pek rastlamıyor olabiliriz. Ancak müziğin diğer toplumsal faaliyetlerden ayırt edilemediği kültürler halen yaygın bir şekilde varlığını sürdürmektedir.

Bugün müzikle kurduğumuz ilişki de, belli tarihsel ve toplumsal koşulların ürünüdür. Örneğin çağımızda müziğin saygılı bir mesafeden, katılmaksızın, tempo tutmaksızın ve hareket etmeksizin sessizce dinlenmesi ve bu esnada müzik üzerine tefekkür edilmesi müzikle kurulacak en sahici ve gelişkin ilişki biçimi olarak görülmektedir. Hâlbuki bu dinleme deneyiminin kendisi tarihsel koşulların bir ürünü olduğu gibi, tarihin belli bir döneminde felsefeciler tarafından bir estetik görüş haline getirilmiş, daha sonra da bu estetik görüş müzikle kurulacak ilişkinin evrensel normuna dönüşmüştür. Bourdieu (1987: 202) saf estetik görüşünün tarihsel kökenlerini ele aldığı makalesinde saf düşünürün sanat hakkında düşünürken aslında "saf" sanata değil kendi şahsi deneyimine dayandığını ve bu deneyimden yola çıkarak sanata ilişkin açıklamalar yaptığını söyler. Hâlbuki bu sanat görüşünün dayandığı şahsi deneyim, toplumun geneline değil belli düzeyde bir eğitim almış ve belli bir toplumsal statüye sahip birine aittir ve tarihsel olarak oluşmuştur. Üstelik estetik hakkındaki görüşlerimizi şekillendiren filozofların mensup olduğu toplumsal grubun sanatla kurduğu ilişkinin diğer insanlarınkinden daha üstün olduğunu varsaymak için de elimizde yeterli delil yoktur. Neşet Ertaş'ı konser salonunda dinleyen bir müzikoloğun, düğünde onun oyun havalarıyla oynayan birinden daha sahici ve üstün bir deneyim yaşadığını kim tutarlı bir şekilde gösterebilir?

Söz gelimi, önde gelen müzik sosyologlarından DeNora müziğin gündelik yaşamdaki etkisi üzerine yazdığı kitabına (2004: ix) bu konuda ilginç bir anekdotla girer. Bir alan çalışması esnasında İngiltere'de market müdürlüğü yapmakta olan Nijerya kökenli bir kadın ona İngilizlerin müziğin gerçek gücünden tamamen habersiz olduklarını, put gibi oturup müzik dinlediklerini, hâlbuki Afrika'da insanların müziği doğrudan hayatlarının ayrılmaz bir parçası haline getirdiklerini anlatır. Örneğin annesi ev işlerinin, günlük faaliyetlerinin ve mutfak işlerinin bir parçası olarak belli şarkılar söylemekte ve her iş ve olay için farklı bir ritim tercih etmektedir. Nijerya'da insanlar müziğin gücünün farkındadır ve ondan gündelik hayatlarında azami ölçüde faydalanmak için de zekâ ve yeteneklerini aktif bir şekilde kullanmaktadırlar. Buna karşın İngilizler müzik karşısında son derece pasiftir.

Nijeryalı market müdürünün gözlemleri Afrikalı insanların Avrupalılara göre müzikle daha sağlıklı bir ilişki kurduklarına işaret etmez elbette. Daha ziyade konumuz açısından iki önemli noktaya işaret eder. Birincisi müzikle kurulan farklı ilişki biçimlerini Batı "sanat" müziği deneyimini ölçüt alarak değerlendirmek doğru değildir. İkincisi müziğin özerk bir alan haline gelmesinin müzik açısından birçok önemli kazanımı olduğu gibi bedelleri de vardır. Nietzsche'nin Apolloncu ve Dionysosçu sanat arasında yaptığı ayrım tam da bu bedellerin farkına varılması yönünde bir uyarı olarak okunabilir.

Tartışılmaz kılınmaya çalışılan bir ideolojiyi, miti veya hâkim söylemi tartışmaya açmanın en etkili yolu onu tarihselleştirmektir. Larry Shiner'ın *Sanatın İcadı*'nda (2010: 20) yaptığı tam da budur. Bu bölümün temel ilham kaynağı olan Shiner, kitabında "modern sanat sistemi" dediğimiz şeyin aslında "bir öz ya da yazgı değil… hemen hemen iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadı" olduğunu kanıtlayarak modern sanat mitini tarihselleştirmiş ve böylelikle dayanaksız bırakmıştır. Bu bölümün geri kalanında Shiner'ın ana hatlarını çizdiği tarihsel süreci müzik özelinde yansıtmaya çalışacağım. Aksi belirtilmedikçe parantez içindeki sayfa sayıları Shiner'ın kitabının Türkçe çevirisine (2010) gönderme yapmaktadır.

Sanatın İcadı ve Zanaattan Ayrılması

Shiner'ın da belirttiği gibi Batı medeniyetinin kaynağını oluşturan Greklerde bizim güzel sanatlar kategorisi altında topladığımız şeyleri ifa-

de edecek bir kavram olmadığı gibi, "sanat" diye bir sözcük dahi yoktu. "Bizim sanat olarak çevirdiğimiz *techne* kelimesi Romalıların *ars*ı gibi zanaat dediğimiz şeyleri de içine alıyordu. *Techne*/*ars* marangozluk ve şiir, ayakkabıcılık ve tıp, heykelcilik ve at terbiyeciliği gibi çok farklı şeyleri kapsıyor," ve "insanlardaki imal ve icra etme kabiliyeti anlamına geliyordu (45). Günümüz Türkçesinde de sanat güzel sanatlar anlamının dışında "insana gerekli eşyalardan birini meydana getirmek için yapılan iş, ustalık" anlamına gelir. Nitekim sözcüğün çoğulu da sanayidir. XIX. yüzyıla kadar Japonya'da Avrupa kökenli bu sanat kavramını karşılayacak bir sözcük olmadığı gibi, Çin'de de sanat tabiri çok yenidir (35).

Peki, geleneksel dünyada sanat diye bir şey yok muydu? Elbette ki vardı. Ancak zanaattan ayrılmamıştı. Geleneksel dünyada sanatın karşıtı zanaat değil doğaydı. Başka bir deyişle doğa Tanrı'nın sanatıydı ve hiçlikten yaratılmıştı. Bu anlamda varlığın kuvveden fiile dönüşmüş haliydi. Ustanın, zanaatkârın veya sanatçının işiyse "doğanın gerçekleştirdikleri üzerinde oynama yapmak", onları faydalı ve güzel kılmaktı. İmalatın yaratıcı bir muhayyileye dayandığı kabul edilse de, usta bir yaratıcı değil imalatçıydı (60). Geleneksel dünyada bir şeyin sanat olup olmadığı sorulduğunda kastedilen "insanın mı yoksa doğanın mı ürünü" olduğuydu. XVIII. yüzyıldan itibaren sanatın zanaattan, toplumdan ve her tür toplumsal işlevinden özerkleşmesiyle birlikte artık bir şeyi sanat kılan "prestijli güzel sanatlar kategorisine ait" olmasıydı (22). Kısacası tarihsel gelişim süreci sanatın zanaattan, sanatçının zanaatçıdan, estetiğin toplumsal bağlamla ilişkili diğer beğeni türlerinden ve genel olarak sanatın bütün toplumsal işlevlerinden ve bağlamlarından ayrılması yönünde oldu.

Shiner (117-18) Avrupa'da gerçekleşen bu dönüşümü üç döneme ayırır:

1680-1750: Modern sanat sisteminin bölük pörçük unsurları arasında sıkı bir bütünleşmenin başlaması.

1750-1800: Güzel sanatların zanaattan, sanatçının zanaatkârdan, estetiğin öteki deneyim biçimlerinden ayrılması.

1800-1830: Sağlamlaştırma ve yüceltme, sanatın bağımsız bir tinsel alan haline gelmesi, meslek olarak sanatçılığın kutsanması, estetik kavramının beğeninin yerini alması. Güzel sanatlar terimindeki güzel sıfatının atılması ve güzel sanatların büyük harfle Sanat'a dönüşmesi.

Shiner'ın da altını çizdiği gibi bütün bu süreç, adına "sanat" denilen bir özün Hegelci bir mantıkla gitgide açılarak kendini gerçekleştirmesin-

den ziyade modernleşme ve sekülerleşme süreciyle ve toplumsal farklılaşmayla ilişkilidir (117-118). Örneğin belli bir besteci tarafından bestelenmiş, uzman müzisyenler tarafından bir dinleyici topluluğu önünde icra edilen müzik son derece yenidir ve müziğin içkin özelliklerinin değil bu modernleşme, sekülerleşme ve toplumsal farklılaşma sürecinin bir ürünüdür. Genel tarihsel süreç toplumsal farklılaşmayı ve uzmanlaşmış sosyal rolleri beraberinde getirmiş, zamanla besteci, müzisyen ve dinleyici birbirinden ayrılmış, bilhassa sonuncusu pasifleşmiştir. Müzik parçalarının belli bestecilere atfedilmesi Batıda XIV. yüzyıl civarında başlar. Batıda XIX. yüzyıl başlarında müzik gündelik sosyal deneyimin ayrılmaz bir parçası olmaktan çıkarak özerk bir alan, başlı başına bir "sanat" haline gelir. Müzik işlevsizleşir, yani belli sosyal olaylara ve bunlara icra edenlere tabi olmaktan çıkarak "özgürleşir." Bugüne kadar gelen bir mücadele sonucunda besteciler ve icracılar kendilerini kilisenin, devletin, patronların ve halkın taleplerinden bağımsızlaştırarak, "sanatçı" haline gelirler. Bu süreç Bourdieu'nün deyişiyle sanatsal geleneklerin kuralları dışında hiçbir toplumsal kuralla kendini bağlı hissetmeyen ve ürettikleri şeyleri her tür sosyal hizmetten bağımsız kılmaya çalışan profesyonel sanatçıların doğuşuyla çakışır (Supicic, 1987: 174-175)

Bu bakımdan, neyin sanat olup neyin olmadığıyla ilgili meşhur tartışmaya Ernst Gombrich (2007: 15) gibi "sanat diye bir şey yoktur aslında, yalnızca sanatçılar vardır" diye cevap vermek de bir çözüm değildir. Çünkü "sanat" gibi "sanatçı" da modern bir icattır. Bugünkü deha sahibi insanlar tarafından yaratılan "kutsal bir ürün olarak sanat" anlayışına ilham kaynağı oluşturan sanatçı biyografilerini düşünelim. Kris ve Kurz'un (2013: 11) da ifade ettiği gibi, sanatçılarla ilgili bu tür kayıtlar, ancak "bir sanat eserini yaratıcısının ismiyle birleştirmek geleneği belirdiği zaman ortaya çıkabilir". Bir sanat eserinin yaratıcısını dile getirme arzusu, sanat eserinin artık dinsel, büyüsel veya benzeri tek bir amaca hizmet etmediği, ona verilen değerin en azından belli ölçüde bu bağlantılardan kurtulmuş olduğunu gösterir. Yani sanatın sanat olarak, yaratıcı başarının bağımsız bir alanı olarak kavranmış olması gerekir (2013: 12).

Modern sanat ideolojisi, sanatın tarih içinde kazandığı bu özerkliği sağlamlaştırmak için onu diğer toplumsal pratiklerden bağımsızlaştırmakla kalmamış bunlardan üstün olduğunu iddia etmiştir. Bu üstünlük iddiası, sanatçıların yüzyıllarca maruz kaldığı hoyrat muamelelere karşı

bir tepki olarak da görülebilir. Çok değil birkaç yüzyıl önce Avrupa'da çoğu müzisyenin seyahate çıkması ya da başkaları için beste yapması bile izne tabiydi, besteler siparişle yapılıyor, hatta bestecilerin hamileri tarafından birkaç saat içinde beste yapmaya zorlandığı bile oluyordu (Shiner, 2010: 156). Hükümdarların sarayında pastacı, aşçı ve oda hizmetkârı ne kadar gerekliyse, müzisyen de o kadar gerekliydi ve genellikle aynı statüye sahipti (Elias, 2000: 20). Modern çağda Yunan tanrılarını kıskandıracak bir konuma yerleşen "kahraman besteciler" bir zamanlar sarayın ayaktakımıydılar. Herhangi bir kötü muameleye maruz kalmadıklarında, hatta en çok itibar gördüklerinde bile kendi başına değer taşıyan bir şey olarak sanat eseri yarattıkları için değil başka toplumsal işlevlere hizmet ettikleri için takdir edilirlerdi. Müzik, özel konser salonlarının yerine, çoğu zaman "dinsel tapınmaların, siyasal törenlerin ya da toplumsal eğlencelerin eşliğinde çalınırdı" (Shiner, 2010: 24). Bugün "düğün şarkıcısı" elitist kültür çevreleri için bir aşağılama sözcüğüdür. Buna karşılık, aynı çevrelerin yüksek bilet ücretleri karşılığında prestijli konser salonlarında dinledikleri bazı opera eserleri, gerçekte Avrupalı bir prensin veya kralın düğünü için bestelenmiş ve ilk kez orada icra edilmişti.

Elbette ki, bugün sanat ve zanaat diye ayırdığımız pratiklerin birbirinden ayrılmamış olması, eski devirlerde aynı düzeyde itibar gördükleri anlamına gelmez. Evet, Yunanların bugünkü sanat sözcüğünü karşılayacak bir sözcükleri yoktu ve her tür zanaatı ve sanatı aynı sözcükle karşılıyorlardı. Ancak Platon veya Aristo elbette ki "heykellerin çarıklardan daha üstün olmadığını" iddia etmiyorlardı. Yine de bunların arasında belli bir hiyerarşi olması bir kutupsallık olmasını gerektirmiyordu (Shiner, 2010: 47). Bourdieu'yü sanatı "işlevinden soyutlanmış her şey" olarak tanımlamaya iten modern sanat ideolojisinin aksine, geleneksel dünyada sanatsal faaliyetler diğer toplumsal faaliyetlere ve bunlara temel oluşturan dini ve ahlâkî ilkelere hizmet ediyordu ve bu durum onların itibarına halel getirmiyordu. Faydalı ve eğlenceli şeylerin yaratıcısı olarak zanaatçı ile güzel sanat eserlerinin yaratıcısı olarak sanatçı birbirinden ayrılmamıştı. XVIII. yüzyıldan itibaren Avrupa'da sanattan alınan zevk de ikiye bölünmeye başladı. "Güzel sanatlara özgü incelmiş zevk" ile "faydalı ya da eğlenceli ürünlerden aldığımız sıradan zevkler" hiyerarşik bir ilişki içinde karşı karşıya getirildi. "Derin düşünceye dayalı bir tutumu ve bağlamdan yalıtılmayı öngören" birincisi, estetik adıyla anılmaya başladı ve

"yüce hakikati ortaya çıkarmaya ya da ruhu iyileştirmeye dair aşkın bir tinsel görevle" donatıldı. M. H. Abrams'ın (1989: 140) deyişiyle bu, sanat kavramında yaşanan bir "Kopernik Devrimi" idi (Shiner, 2010: 23).

"Eski dünyada modern düşünceleri andıran sanata ilişkin tek genel sınıflandırma geç Helenistik ve Roma dönemlerinde sanatın liberal ve bayağı (hizmetçi) sanatlar olarak ikiye bölünmesiydi." Liberal (özgür) sanatların çekirdeğinde "gramer, retorik ve diyalektik gibi sözel sanatlarla aritmetik, geometri, astronomi ve müzik gibi matematiksel sanatlar" yer alıyordu. Ancak sadece armoni kurallarını inceleyen müzik bilimi anlamındaki müzik liberal sanatlar kategorisindeydi, şarkı söyleme ve enstrüman çalma becerisi, yalnızca üst sınıfların eğitim ya da eğlence programlarının bir parçası olduğu sürece liberal bir sanattı. "Ziyafetlerde para karşılığı şarkı söylemek ve çalgı çalmak bayağı sanatların içine giriyordu" (48). Eski dünyada müzik "sessizce ve estetik kaygılarla dinlenecek bir şey" değildi, "tören alaylarına, içkilere eşlik edecek ve hepsinden önemlisi ezberleme, iletişim ve dinsel ritüelleri destekleyen yararlı bir öğe olarak çalınacak ve söylenecek bir şeydi" (52). XII. yüzyılda Hugh aşağılayıcı bayağı (hizmetçi) sanatlar deyimi yerine mekanik sanatlar deyimini önerdi. Teorik sanatlar (felsefe ve fizik) cehaletimizin pratik sanatlar (siyaset ve etik) günahlarımızın ilacı mekanik sanatlar ise fiziksel zayıflığımızın çaresiydi ve bunların hepsi birbirini tamamlıyordu (58). Avrupa'da dinsel olmayan müzikte de liberal-mekanik sanatlar ayrımı geçerliydi. Kent müzisyenlerinin görevleri arasında düğünler, cenaze törenleri benzeri merasimlerde çalmanın yanında gece bekçiliği ve saatleri duyurma gibi şeyler de olabiliyordu. Çalgıcılık son derece düşük statülü bir işti. Müzikle uğraşanlar arasında daha yüksek statüye sahip olanlar, saf bir müzik kuramcısı, aristokrat bir amatör ya da bir kilise yahut saray görevlisiydi (63). Bu saray müzisyenleri daha çok Rönesans'ın ürünüydü. Daha önce saraydan saraya gezerek insanları eğlendiren ve pek de itibarı olmayan müzisyenlerin yerini Rönesans'ta saray müzisyenleri almaya başladı. Yine de bu saray müzisyenleri sanatçıların bugünkü itibarına ve özerkliğine sahip değildi. Örneğin "Lully gibi XVI. Louis'nin baş müzisyeni olan birisi kayda değer bir itibar elde edebiliyordu", ancak saray müzisyenlerinin statüsü normalde "öteki uşaklardan pek farklı değildi." Besteleri bile bunları sipariş eden kişiye veya notaları basan matbaaya ait sayılıyordu (102-103).

En önemlisi eski dünyada sanatın başlı başına bir anlam ve değeri yoktu. Sanatın değeri tıpkı zanaatta olduğu gibi yerine getirdiği diğer işlevlerle ölçülüyordu. Örneğin kiliselerdeki tasvirler didaktik amaçlıydı, dini müzik de zaten belli metinlere ve ayinlere eşlik ediyordu. Ahlâkî değer ve faydadan bağımsız bir güzellik anlayışı yoktu. Örneğin Aquinas'a göre sırf daha güzel olsun diye camdan yapılacak bir testere başarısız bir sanat eseri olmakla kalmaz, güzel de sayılamazdı (64-65). Sanatın değeri bireysel yaratıcılıktan çok işleviyle ölçüldüğü için müzisyenlerin çoğu işverenleri için ve onların belirlediği bir zamanda işlevsel müzik parçaları yapan ve istedikleri zaman hem kendi yaptıkları eski parçalarını hem de başkalarının parçalarını kullanan besteci/icracılardı. Modern sanat eseri kavramının "özerklik, yinelenebilirlik, süreklilik, mükemmel uyum, eksiksiz notasyon ve başkalarından parça alma ve kendi parçalarını yeniden kullanıma sokma uygulamasının reddi" gibi özellikleri Rönesans döneminde tek tek ortaya çıkmakla birlikte topluca bir anlayış oluşturacak şekilde yeni bir ölçüt haline gelmeleri 1750-1800 döneminde gerçekleşti (71-72).

Müziğin Bağlamından ve İşlevinden Koparılması

Müzisyenler yazarlara ya da ressamlara göre bağımlılıktan daha geç kurtuldular. Dinsel olmayan konserlerin yayılması ve orta sınıfların ders ve parçalı müzik talepleri kısmî bir özgürleşme sağladı. Canına tak ettiği için düzenli mevkilerini bırakanların en ünlüsü Mozart'tı. Mozart'ın 21 yaşında Salzburg psikoposuna istifasını sunup önce Münih sarayına ve Augsburg patrisyenlerine, sonra da Mannheim ve Paris'e iş aramaya gitmesi ve bir hamiye bağlı memur olmak yerine "serbest çalışan sanatçı" olmaya karar vermesi ve bunun zorunlu sonucu olarak eserlerini açık pazarda satmaya başlaması bu açıdan dönüm noktasıydı (Elias, 2000: 21, 39). Eski sanat sisteminin ikiye ayrılmasındaki kilit etken, himayeciliğin yerini bir sanat piyasasının ve orta sınıf bir sanat kamuoyunun almasıydı. Bağımsız sanatçı tipi geleneklerden ve rutinlerden kurtulsa da, piyasanın talepleri bazı yönlerden çok daha talepkâr ve sinir bozucu olabiliyordu. Himaye sisteminden piyasa sistemine geçişle birlikte bağımlı sanatçının güvenlikli konumunun yerini kırılgan ve rekabetçi bir gerginlik atmosferi aldı. Sanatçı hayatta kalabilmek için eserini yeterli sayıda insana beğendirmek zorundaydı. Bu yüzden müzisyenin sanatsal idealleriyle dinle-

yicinin talepleri arasında sürekli bir gerilim oluştu. Sekizinci bölümde ele alınacak olan, Howard Becker'ın dans müzisyenleriyle ilgili çalışması (1951) tam da bu gerilimin sembolik etkileşimci bir perspektiften incelenmesine dayanır. Velhasıl sanatçılar aristokrat hamilerinden ve geleneksel kurumların baskısından kurtulur kurtulmaz piyasanın kucağına düştüler ve yeni kazandıkları özerkliğin bekledikleri özgürlüğü sağlamamasından dolayı büyük bir hüsran yaşadılar. Başkalarının onayına veya başka bir işte kullanılmaya ihtiyacı olmayan "kendi kendine yeten sanat eseri" düşüncesi ve sanat eserine her şeyden önce "estetik" bir karşılık verilmesi gerektiği inancı, sanat dünyasının yaşadığı bu büyük hayal kırıklığı ve hüsranın bir yansımasıydı. Yeni kazandığı özerkliğin bedeli olarak bu kez sanat piyasasının ve yeni sanatsever kamuoyunun taleplerine bağımlı hale gelen sanat dünyası, bu olumsuz gelişmeye, her tür faydadan ve işlevden bağımsızlaştığı gibi piyasanın taleplerinden de bağımsızlaşmış, yüksek statülü bir sanat icat ederek cevap verdi ve bunu tartışılmaz kılmak için de bu yeni sanat türünü kutsallaştırdı.

Bu çerçeve içinde düşünürsek, müziğin özerklik kazanmasında kritik adım "sanat" müziği kategorisinin yaratılmasıydı. "Sanat" müziği kategorisi gelişen konser kültürüyle yakından ilişkiliydi ve sanat eserlerinin bağlamlarından koparılarak bir konser repertuarının parçası haline getirilmesine dayanıyordu. Sanat eserlerinin bağlamlarından ve işlevlerinden koparılması bu bakımdan, edebiyatta antoloji, görsel sanatlarda müze ve müzikte konser repertuarı birbirlerine çok benziyordu (Shiner, 2010: 261). Zaten aşağı yukarı hepsi de aynı dönemlerde ortaya çıktılar ve modern sanat sisteminin sacayaklarını oluşturdular.

Aslında XVIII. yüzyılın sonlarına kadar sözsüz müzik itibarlı değildi, bir hüner sergileme alanı olarak görülüyordu. Ne var ki romantiklerin etkisiyle zamanla müzik ismini hak eden tek türün, saf müziği temsil eden enstrümantal müzik olduğu söylendi. Enstrümantal müziğin ilahlaştırılması iki iddiaya dayanıyordu: 1) Özgül toplumsal veya dinsel faydalar yerine genel bir tinselliğe hizmet etmesi. 2) Anlamının bizzat kendi içinde taşıdığı, kendi dışında hiçbir referansa ve bağlama ihtiyaç duymadığı için bu işi en iyi yapabilecek sanatın enstrümantal müzik oluşu (260).

Bu süreci Batı müziğinin tarihi üzerinden anlatmamızın sebebi modern sanat sisteminin ve bağlamından koparılmış soyut müziğin Batıda ortaya çıkmış olmasıdır. Batılılaşan ülkelerde de bu sürece rastlanması,

bu sürecin kaçınılmaz olduğunu veya bir tarihsel evrimin ileri bir basamağını meydana getirdiğini göstermez. Bu Avrupamerkezci, etnosantrik müzik anlatısını dördüncü bölümde eleştirel bir bakışla ele alacağız. Burada önemli olan Batıda ortaya çıkan bir sanat anlayışının kâh emperyalizm sonucunda kâh Batının meydan okumasına Batının silahlarıyla cevap vermeyi ümit eden yerli modernleşme deneyimlerinin sonucunda Batı dışı toplumlara da aktarılmış olmasıdır. Örneğin geleneksel müziğimizde sözsüz eserler de vardı, ancak bunlar kendi başlarına değer taşımaktansa belli bir bağlam içinde bir işlev yerine getirmekteydi. Mesela, Farsça önde giden anlamına gelen peşrev formu belli bir makamda okunacak sözlü eserlere veya belli bir makamda icra edilecek Mevlevi ayinine kulakları ısındırmak amacıyla çalınırdı. Keza saz semaisi veya son peşrev, son yürük semai gibi sözsüz eserler de takımın veya ayinin sona erdiğini belli ederdi. Askeri mehter savaşlarda askerlere cesaret aşılardı. İlahiler tarikat ayinlerine zemin oluşturur, ayinin anlamı, ortamı, ritmi ve sürekliliği arasındaki bağlantıyı sağlardı. Dolayısıyla bu ilahiler bağlamdan bağımsız olarak notaya alınmış metinler değil, zakirbaşının hüneriyle zakirlerin o günkü ruh haline veya zikrin gereklerine göre farklı tempo ve tavırlar içinde icra edilen canlı varlıklardı. Köçekçeler ve tavşancalar eğlenceye yönelik dans müzikleriydi. Başka bir deyişle insanlar oturup dinlesin diye değil oynasın diye çalınırlardı. Hâlbuki XX. yüzyılda bunların hepsi toplumsal bağlamlarından koparılıp konser repertuarının ve klasik müzik kanonunun parçaları haline geldiler. Yerine getirdikleri orijinal işlevlerinden bağımsız olarak salt biçimsel ve estetik özellikleriyle değerlendirilmeye başladılar. Değil tarikat mensubu, Müslüman bile olmayan bir insanın tekke müziği icra etmesi ve bu müziğin güzelliklerinden keyif alması bu sayede mümkün hale geldi. Tekke müziği tekkeden kopup konser salonlarına yerleşince ismi değişti ve tasavvuf müziği olarak klasik repertuarın bir parçası oldu. Peşrevler bir fasıla başlangıç olmaktan çıktı, saz eserleri repertuarının içinde kendi kendine yeterli bağımsız eserler olarak algılanmaya başladı. Dolayısıyla Batıda başlayan dönüşüm zamanla Batı dışı toplumlarda da çeşitli şekillerde etkisini gösterdi.

Müziğin toplumsal bağlamından koparılmasında ve çeşitli toplumsal kurumlardan özerkleşmesinde hayati öneme sahip olan "sanat" müziği kategorisinin oluşumu üç tarihsel gelişmenin ürünü olarak gerçekleşti.

1.) Besteciliğin bir müzikal faaliyet olarak icracılıktan ayrılması.

2.) Bu ayrımın kaçınılmaz tamamlayanı olarak müziğin yazılabilir hale gelmesi.

3.) Sözleri, pratik bir işlevi ve geleneksel kurumlarla ilişkisi olmayan soyut müziğin ortaya çıkışı.

Sanat müziğinin gelişmesinin önemli sonuçları oldu. Birincisi, sanat müziği bütün müzik türleri için bir ölçüt ve paradigma haline geldi. Sanat müziği müziklerden biri iken müziğin en saf ve güzel şekli olarak bütün müzik türlerinin kendisine bakarak kendilerini değerlendirecekleri hakiki müzik olarak görülmeye başladı. İkincisi müzik bir sanat olarak icracıyla değil besteci ve eserle özdeşleşti. Müzik eserleri büyük resimler ve heykellerle aynı şekilde değerlendirilmeye başladı. Bu eğilim felsefenin bir branşı olarak estetiğin doğuşu ve bilhassa Kant'ın tarif ettiği şekliyle özerkleştirilmesiyle desteklendi. (Graham, 2007: 103-104)

"Her zaman toplumsal bir kavram" olan beğeninin "bireysel ve ruhsal" bir kavram olan estetiğe dönüşümü "sanatın fayda ve eğlence yönlerinin getirdiği tatminin, estetik deneyim olarak adlandırılan özel zevk türünden" ayrılması temelinde gerçekleşti (Shiner, 2010 : 184). Kant'a göre (1987: 45-66) estetik beğeni "bir nesne üzerinde derin düşüncelere daldığımızda söz konusu olan saf ve tarafsız bir zevk… belli bir çıkar, arzu veya faydadan bağımsız, hayal gücümüzle idrakimizin oynadıkları uyumlu özgür bir oyun", bir "amaçsız amaçlılık" biçimi idi (aktaran Shiner, 2010: 202). Aynı görüşü devam ettiren Schiller'e göre başarılı bir sanat eserinde içerik hiçbir şey, biçim her şeydi. Dolayısıyla gerçek sanat eseri hiçbir amaç gütmemeli, hiçbir amaca hizmet etmemeliydi (204-205). O zamana kadar şüpheyle karşılanan ve çoğu zaman diğer işlevsel müzik türleri karşısında hor görülen enstrümantal müzik, tam da bu felsefî görüş sayesinde itibar kazandı. İşlevden arınmış "saf" sanatın örneği olarak "mutlak" müzik bu sanat anlayışı temelinde yüceltildi. Üretildiği dönemin tarihsel ve toplumsal şartlarından ve her tür müzik dışı işlevinden kopartılarak standart konser repertuarlarının bir parçası haline gelen "klasik müzik" işte böyle icat edildi.

Sonuçta, her türlü müzik dışı işlevinden arınmış ve kendi dışında hiçbir amaca hizmet etmeyen sanat anlayışının müzik-toplum ilişkisi açısından üç temel sonucu oldu (Graham, 2007: 105). Bu anlayış toplumun müzikle kurduğu ilişkiyi temelden değiştirdi. Müzikle ilişki kurma biçimlerinden birini diğerlerinden ayırdı, yüceltti ve diğer bütün müzik

deneyimlerinin yargılanacağı ve çoğu zaman mahkûm edileceği bir ölçüt haline getirdi. Şöyle ki, sanatın ve müziğin değeri tarafsız, mesafeli dinlemeyle anlaşılabiliyorsa dinlemenin söyleme karşısında, bestenin icra karşısında önem kazanması kaçınılmazdı. Bu bağlamda Nietzsche'nin (1987) tarif ettiği şekliyle müziğin kitlesel katılım ve kolektif coşkuyu teşvik eden Dionysosçu özellikleri gitgide törpülendi ve heykel ve görsel sanatlarla kurulan ilişkinin pasif, mesafeli, ağırbaşlı özellikleri, kısacası Apollonik sanat anlayışı müzik deneyiminde baskın hale geldi. Öyle ki müzik sosyolojisinin kurucularından biri olan Adorno (1976: 4-16) bile müzikle kurulan bu Apollonik ilişki tarzını, dinleyici tipolojileri içinde hiyerarşik ve normatif anlamda en tepeye yerleştirmiştir. Adorno'ya göre müzikle tek meşru ilişki kurma biçimi müziğin yapısal ve biçimsel özelliklerini kavramaya yönelik entelektüel dinlemedir. Gerçi Adorno dinleyicinin aynı zamanda bir besteci gibi hareket etmesi ve müziğin yapısı üzerine aktif bir şekilde akıl yürütmesi gerektiğini söyleyerek ona aktif bir konum önerir. Ancak bu kitleler için söz konusu olabilecek bir şey değildir. Çok iyi müzik eğitimi almış küçük bir azınlık için geçerlidir. Ayrıca bu aktif konum yine de sadece dinlemeyle ve bestecinin müziğin yapısı içine gizlediği anlamın şifresini çözmekle sınırlıdır. Bu bakımdan bu eylemin bir tablonun veya heykelin önünde saatlerce durup onu anlamaya çalışmaktan bir farkı yoktur.[2]

Hâlbuki müzik her şeyden önce bir performans sanatıdır ve bu yönüyle resim ve heykele benzetilemez. Dolayısıyla konser salonlarında mesafeli bir ağırbaşlılık içinde, tefekkür ederek müzik dinlemek müzikle kurulacak tek ilişki biçimi değildir. Aksine müzikten alınan hazzın, icra edildiğinde en yüksek noktasına çıktığı söylenebilir. Dinleyiciyle icracının birbirinden bu kadar ayrılmadığı ve müzik icra etmenin henüz bu kadar profesyonelleşmediği zamanlarda, bu amatör müzik zevkinin çok daha yaygın bir şe-

[2] Aslında Adorno (2005: 29-60) "Müziğin Fetiş Karakteri Üzerine" adlı makalesinde "dinlemenin gerilemesi" olarak tanımladığı olgunun da bizzat insanların müzik icra etmekten uzaklaşmasından kaynaklandığını mükemmel bir şekilde tespit eder. Adorno'ya göre gerek radyo ve plak, gerekse icracılığın gitgide profesyonelleşmesi ortalama bir konser izleyicisinin bir enstrüman çalma veya bir partisyon okuma imkanını ağır ve sinsi bir şekilde baltalamış, hatta tamamen ortadan kaldırmıştır. Enstrüman çalamayan ve partisyon okuyamayan birinin Batı klasik müziğinin karmaşık eserlerini yapısına nüfuz ederek kavraması mümkün olmadığı için de dinleme kaçınılmaz bir şekilde gerilemiştir.

kilde tecrübe edildiğini varsayabiliriz.[3] Barthes'ın (2014: 235-9) *Musica Practica* adlı makalesinde "dinlenen ve çalınan" müzik arasında yaptığı ayrım bu konuda bize yeni ufuklar açabilir. Barthes'a göre "dinlenen ve çalınan" müzik kendine özgü tarihleri, sosyolojileri ve estetikleri olan "bütünüyle farklı iki sanat"tır. Dinlemesi sıkıcı olan bazı bestecileri çalmanın çok zevkli olması bu iki türün farklı estetik özelliklerine işaret eden bir durumdur. Ancak bunun yaygın bir şekilde tecrübe edilmesi için müziğin yaygın bir şekilde icra edilmesi gerekir. Evlerde piyano çalma geleneğinin gitgide yavanlaşıp ortadan kalkmasıyla birlikte klasik müzik geleneği edilgen ve sadece dinlenen bir müzik haline gelmiştir. Çalınan müzik geleneğinin devamı için Barthes'a göre günümüzde gitar çalan gençlere bakmak gerekir. Müziğin özerkleşmesi, toplumsal bağlam ve işlevlerinden kopması ve müzik faaliyetinin gitgide profesyonelleşmesi, çalınan müziğin aleyhine işleyen bir süreçtir. "Profesyonel icracıların ulaştığı teknik kusursuzluk" dinleyicilerde dinledikleri müziği yapma arzusunu sarsar, böylelikle icracıyla dinleyici arasındaki mesafe gitgide büyür (236). Bu, dinlenen müziğin içkin özelliklerinden ziyade, icracının profesyonelleşmesinden ve müzikle ilişki kurma biçiminin dönüşüm geçirmesinden kaynaklanır. Edward Said (2006: 4-5) tam da bu mesele hakkında harika bir örnek verir. Chopin Etüdler'i amatörlere piyano tekniğinin çeşitli yönlerini açıklamak için bestelemiştir. Buna karşılık Pollini gibi virtuozlar bu eseri öylesine ulaşılmaz bir teknik kusursuzlukla icra ederler ki amatörler bir daha bu esere yaklaşamaz. "Profesyonel bir icracının virtuozitesine ulaşmanın imkânsızlığı" albüm satın alan ve konser salonlarına giden dinleyiciye çeşitli yollarla sürekli olarak hissettirilir. "Rafinelik, ustalık ve teknik karşısındaki, neredeyse sadomazoşist" denilebilecek bu deneyim karşısında dinleyici "dokunaklı bir suskunluğa" bürünür. Bunun en önemli sonuçlarından biri, dinleyicilerin kitleler halinde artmasına karşılık, bizzat müzik icra eden amatörlerin her geçen gün daha da azalmasıdır.

[3] Osmanlı müziği dinleyiciyle icracının çoğu zaman birbirinden ayrılmadığı ve icrayla zenginleşen bir meclis müziğiydi. XX. yüzyıla kadar bu müzik sadece sarayda değil, kahvehanelerde, hamamlarda, konaklarda, ev meclislerinde ve aile içinde icra edilmekteydi. Müziğin çeşitli ortamlarda ailecek ve konu komşuyla birlikte icra edildiği, aile fertlerinin önemli bir kısmının belli bir düzeyde çalgı aleti çalabildiği eski günleri gözümüzde canlandırabilmek için *Tosun Paşa* filmindeki hamam sahnesini, *Süt Kardeşler* filmindeki Adile Naşit'li Kemal Sunal'lı fasıl sahnesini veya Aşk-ı Memnu gibi on dokuzuncu yüzyıl romanlarını hatırlamak yeterli olacaktır.

Toparlarsak, müziğin bir besteci tarafından bestelenen, profesyonel icracılar tarafından icra edilen ve pasif dinleyiciler tarafından saygılı bir mesafeden dinlenen bir şey haline gelmesi amatörlüğü ortadan kaldırmış, dinleyiciyle icracıyı birbirinden koparmış, müzikten alınan hazzı azaltmıştır. Kayıt teknolojilerinin ve sesli kitle iletişim araçlarının gelişmesi bu süreci hızlandırmış, bizzat icra etmenin yerine dinlemeyi koymuştur. İcracılık profesyonelleşerek toplumdan uzaklaşırken, profesyonelleşme kusursuzluk talebini beraberinde getirmiş, müzikte içtenliğin yerini teknik kusursuzluk almıştır. Velhasıl bütün bu süreç müziğin Dionysosçu özelliklerinin tasfiye edilerek Apollonik özelliklerinin hâkimiyet kazanmasına ve bu Apollonik müzik deneyiminin diğer bütün müzik deneyimleri için zorunlu bir ölçü haline gelmesine yol açmıştır.

Hâlbuki bu ölçü, aslında sanat müziği denilen şey için bile geçerli değildir. Bugün sanat müziği kategorisi içinde sınıflandırdığımız birçok müzik konserde icra edilmek için bestelenmemiştir. Bu yüzden bu müziklerin bağlamlarından ve özgün icra ediliş şekillerinden koparılıp yeni sanat anlayışına uyumlu hale getirilmesi çoğu zaman onları sıkıcı hale getirebilmektedir. Örneğin Gordon Graham (2007: 107) *madrigal* denilen ve dinlemek için değil daha ziyade söylemek için bestelenen eserlerden veya dans müziği olarak bestelenmiş Strauss valslerinden oluşan bir konser programının ne kadar sıkıcı olacağından bahseder. Aynı durum günümüzdeki bazı klasik Türk müziği konserleri için de geçerlidir. Çoğu, bir meclis içinde, hazır bulunanların katılımıyla nispeten serbest bir şekilde icra edilmek veya dini bir ayine ya da basbayağı bir eğlenceye eşlik etmek için bestelenmiş olan eserlerin, konser salonlarında put gibi oturarak ve çıt çıkarmadan dinlenmesi çoğu kişi için sıkıcı bir şeydir. Türkiye'nin en iyi icracılarından oluşan klasik Türk müziği konserlerinde uyuklayan insanların mûsiki cemiyetlerinde aynı eserleri saatlerce coşkuyla tekrarlamaktan bıkmadıklarına bizzat şahit olmuşumdur. Türk müziği geleneğinde gerek saz eserlerinin gerekse sözlü eserlerin çok özel bir ses aralığı veya istisnai bir enstrüman becerisi ve eğitimi gerektirmemesi, bu açıdan bir kusur değil imkân olarak görülmelidir.

Dünyanın Büyüsünün Bozulması ve Sanatın Kutsallaştırılması

Sanat müziğinin icadının müzik-toplum ilişkileri ve modernleşme sosyolojisi açısından bize öğrettiği iki önemli şey daha vardır. Bağlamından

ve işlevlerinden kopartılmış özerk sanat anlayışı ve bu anlayışa temel oluşturan Kant estetiği, sanatın aynı zamanda dinden, ahlâktan ve diğer bütün bilgi türlerinden de özerkleşmesine yol açmıştır. Sanatın özerklik kazanması, kendi başına amaçları olması ve bunları başka pratiklere borçlu olmaması anlamına geliyordu ve bu durum spesifik alanlardaki sanatsal becerilerin mükemmelleştirilmesini sağladı. Nitekim Batıda sanat müziğinin icadı ve ona eşlik eden özerk kurumlar, bestecilik ve icracılığın kendi içinde gitgide uzmanlaşmasına ve teknik becerilerini mükemmelleştirmesine imkân sağlamıştır. Bununla beraber aynı özerklik, müziğin veya genel olarak sanatın kendi dışında hiçbir ölçüt tarafından değerlendirilememesine yol açar. Sanatın dinden ve ahlâktan özerkleşmesi olarak özetleyebileceğimiz bu ikinci sonuç paradoksal bir şekilde sanatın kutsallaştırılması gibi bir üçüncü sonuç doğurmuştur. Şöyle ki kendisini sınırlayan bütün kutsallara ve bilhassa dine karşı özerklik mücadelesi veren ve bunu bir şekilde kazanan modern sanat dünyası, kazandığı bu özerkliği kıskanç bir şekilde korumak ve konumunu sorgulanmaz hale getirmek adına kendisini kutsallaştırmıştır. Sanatın özerkleşmesi ve kutsallaşması arasındaki bu paradoksal ilişkiyi anlamak için Weber sosyolojisinin rasyonelleşme, büyü yitimi ve değer alanlarının birbirinden bağımsızlaşması gibi temalarını kısaca hatırlamak gerekir.

Bilindiği gibi Weber, Batıda gerçekleşen kapitalist modernleşmeyi bir rasyonelleşme süreci olarak görür. Rasyonelleşme "önceden belirlenmiş her tür amaca en kısa yoldan erişmenin tekniğini üreten" araçsal akla dayanır. Araçsal aklın bu potansiyelini gerçekleştirebilmesi için "duygusal önyargılardan ve geleneksel bilgiden bağımsız" hale gelmesi gerekir. Habermas'a göre (1984: 163-164) Weber'in modernleşme kuramının merkezinde din, sanat, ekonomi ve siyaset gibi değer ve yaşam alanlarının modernleşme sürecinde birbirinden farklılaştığı ve özerkleştiği savı yer alır. Bu farklılaşma ve özerkleşme bu alanlarda yüksek derecede uzmanlaşmaya yol açar ve her alan kendine özgü rasyonelitesiyle diğer alanlardan farklılaşır. Bilim-teknik için olgusal gerçeklik, ahlâk ve hukuk alanında normatif doğruluk, yani kurala uygunluk, sanat alanındaysa güzellik ve özgünlük temel rasyonelite ölçütü haline gelir. Weber'in deyişiyle "dünya tablolarının bu şekilde parçalanması", her alanın daha da çok rasyonelleştirilmesini, dolayısıyla daha etkin ve verimli hale gelmesini sağlar, ancak değer alanları arasında rekabete sebep

olur. "Tüm değer alanlarını kapsayıcı ilahi ya da kozmolojik bir bakış açısı artık mevcut olmadığından bu rekabet ve çatışmayı uzlaştırmak mümkün değildir" (Atiker, 1998: 23-25).

Böyle olunca her alan özerkliği korumak için değer hükümlerini bir üst otoriteden değil de kendi rasyonelitesinden çıkarmaya başladı. Oscar Wilde (1994: 17) *Dorian Gray'in Portresi*'nin başındaki meşhur pasajda bu tutumun en meşhur örneklerinden birini sergilemekteydi. Wilde'a göre kitaplar konusunda ahlâka aykırılık diye bir şeyden söz edilemezdi. Bir kitabı değerlendirmede başvurulacak tek ölçüt onun iyi yazılıp yazılmadığıydı. Aynı görüş besteci Mussorgsky'nin dilinde şuna dönüşmekteydi: "sanatçının yasası kendisidir." Bu anlayışla zanaat ahlâkı arasında tam bir karşıtlık vardı. Çünkü zanaatçıdan sadece zanaatının kurallarına değil belli ahlâk kurallarına da bağlı kalması, hatta bunlara hizmet etmesi beklenirdi. Sanatçı ise kendisine atfedilen "özgünlük" ve "yaratıcılık" vasfıyla önce sanatın kurallarından sonra da toplumun kurallarından azat edildi. Sanatçıyı zanaatçıdan ayıran ideal vasıfların temelinde özgürlük fikri vardı. 1. Özgünlük (geleneksel modelleri taklit etmekten özgürlük), 2. Esin (akıl ve kuralın talimatlarından özgürlük), 3. Hayal gücü (fantezi-ye konulan kısıtlamalardan özgürlük) 4. Yaratım (doğayı aynen taklitten özgürlük) (Shiner, 2010: 161). Özgürlük fikrini güçlendiren varsayım ise sanatın diğer insan faaliyetleri karşısındaki üstünlüğüydü. Bilhassa romantik sanatçı miti, sanatsal faaliyeti din de dahil olmak üzere her şeyin en tepesine yerleştirdi ve yukarıdaki dört sanatçı özelliğinde de görülebildiği gibi sanatçıyı adım adım tanrılaştırdı.

Graham'ın (2007: 17) da ifade ettiği gibi bu yeni sanat söylemi, sanatı dinin temel unsurlarıyla tanımlamaktaydı: Yaratma, ilham (vahiy) ve tefekkür. Nasıl ki yaratıcı olan Allah yaratıcı eylemiyle bize ilham verip bizi tefekküre yöneltiyorsa, sanatçı da yarattığı eserlerle adeta aynı işi yapıyordu. Dolayısıyla sanatçı Tanrı değilse bile "ilahi tarafları olan küçük bir tanrı" haline geldi. Kris ve Kurz'a göre (2013: 60-61) bu, Ortaçağ'daki "dünyanın mimarı", "insanın tasarımcısı", kısacası "sanatçı olarak Tanrı" metaforundan, modern dönemdeki "Tanrı olarak sanatçı" metaforuna geçişi ifade ediyordu. 1834'te bir eleştirmenin söylediği gibi "eskiden iyi sanatçıların inançlarının olduğu" söylenirken artık "bizatihi Sanat'ın kendisi bir inanç… sanatçı da bu ezeli dinin rahibi" haline geldi. Beethoven, Bizet'e göre "insan değil Tanrı"ydı ve Romain Rolland onun biyografisini

bu "Tanrı"ya şükranının bir ifadesi olarak kaleme aldığını söylüyordu. Beethoven'ın tanrı olduğu yerde keman virtüözü Paganini'ye düşen ise şeytan olmaktı (Shiner, 2010: 268). Sanatçı, sekülerleşen Batı kültüründe adeta çarmıhtaki İsa peygamberin reenkarnasyonu olarak görülmeye başladı. Baudelaire'in Poe için söylediği gibi sanatçılar "hepimizin yerine acı çekmekteydi". Sanatçının çektiği acılar seçilmişliklerinin alametleriydi (275). Seçilmişlikleriyse onları sanat uğraşı dışındaki bütün toplumsal görevlerden muaf tutuyordu. Bu görüşe göre sanatçılara, uyulmadığı takdirde ceza konusu olan edep, görgü ve sağduyu kurallarını ihlal etme izni verilmesi karşılığında toplum da eşsiz nitelikte ve paha biçilmez bir eser kazanmaktaydı. (Becker, 2013: 49).

Sanatçının tanrılaştırılmasıyla sanatın diğer insan faaliyetlerinden ayrılarak kutsallaştırılması bir arada yürüdü. Durkheim'ın kutsal-profan ayrımını hatırlatırcasına, sanat faaliyetleri profan nitelikteki diğer gündelik dünya işlerinden kesin olarak ayrılmış kutsal bir alanın parçası haline getirildi. Dinle ilişkisi zayıflayan modern toplum, sanatı adeta yeni bir din olarak yapılandırdı. Örneğin Alfred de Vigny'ye göre "sanat, modern… tinsel inanç" idi. Flaubert "mistiklerin birbirlerini Tanrı'da sevdikleri gibi… birbirimizi Sanat'ta sevmemizi" öneriyordu. Schopenhauer'a göre "sıradan varoluşumuzun sonu olmayan arzu ve bıkkınlık diyalektiğinden… tek kurtuluşu çileci inziva veya sanat" idi. Nietzsche'ye göre dinin gerilediği yerde sanat yükselmişti ve "Tanrı'nın olmadığı bir dünyada tek Tanrı" sanat olacaktı (Shiner, 2010: 263-265). Böylelikle sekülerleşme, rasyonelleşme ve dünyanın büyüsünün bozulması sayesinde özerklik kazanan ve diğer toplumsal sorumluluklarından kurtulan sanatçının omuzlarına dünyayı yeniden büyülemek gibi ağır bir sorumluluk yüklendi.

Weber'e göre dünyanın büyüsünün bozulmasının en önemli sonuçlarından biri anlam kaybıydı. Rasyonelleşme uzmanlık alanlarındaki teknik becerilerin mükemmelleştirilmesini sağlasa da, insan eylemini anlamlı kılacak aşkın bir değer üretemiyordu. Bu bağlamda Durkheim'ın "anomi", Marx'ın "yabancılaşma", Weber'in "demir kafes" olarak ifade ettiği şey, aslında kutsalın reddedilmesinin ve dünyanın büyüsünün bozulmasının bedeli olarak da görülebilirdi. Nitekim Leszek Kolakowski (1990) dünyanın büyüsünün bozulmasının olumsuz sonuçlarını "kutsalın intikamı" olarak adlandıracaktı. İşin ilginç yanı, "kutsalın intikamı" sadece modern sanat (müzik) gibi sekülerleşmenin ürünü olan özerk alanların anlamdan

yoksun kalmalarını değil, bu anlama yeniden kavuşmak için kendilerini tekrar kutsallaştırmalarını da içeriyordu. "Bir teolojisi, popüler mitolojisi, bir kutsal kitabı, ritüelleri ve yaptırımları olmayan" (Barzun, 1974: 90) sanatın dinin yerini alarak büyüsü bozulan dünyayı yeniden büyülemeyi başarıp başaramayacağı ise ayrı bir tartışmanın konusudur. Bu konuyu başka bir çalışmamda ele almayı düşünüyorum.

Bu kitabın ilk bölümünde modern sanat mitinin oluşumunu ve sanatın kutsallaştırılmasını ele almamın sebebi, sanat dünyasından müzik sosyolojisine yöneltilen itirazların nasıl bir tarihsel, toplumsal ve entelektüel temele sahip olduğunu göstermektir. Shiner'ın da altını çizdiği gibi (2010: 297) XIX. yüzyıla kadar sanat ve toplum arasındaki ilişki, üzerine kafa yorulması gereken bir problem değildi. Eskiden toplumla ilişkileri kavramsallaştırılması gereken "sanat" diye ayrı bir alan ve kategori olmadığı için "sanat sanat için midir, yoksa toplum için midir" gibi tartışmalar da anlamsızdı. Çünkü zaten sanatla toplum birbirinden ayrı şeyler olarak görülmüyordu.

Müzik sosyolojisi ve daha genel olarak sanat sosyolojisi Bourdieu'nün de söylediği gibi (1996: 12) "kendilerinin toplum dışında, toplumsal uzamın dışında olduğunu söyleyen insanların herkes gibi toplumsal dünyanın içinde yer aldıklarını hatırlatmakla" işe başlamalıdır. Ben de bu kitapta Bourdieu'den ilham alarak "kendileri hakkındaki düşüncelerine kast eden hiçbir şeye tahammül edemeyen… bir inanç evreni" (1996: 189) olarak sanat alanının nasıl kurulduğunu ve kutsallaştırıldığını hatırlatmakla işe başladım. Çünkü sosyolojiyle sanatın arasını düzeltmenin yolu bu tarihsel hikâyeyi her yönüyle her an akılda tutmaktan geçiyor. Ancak sanatın "kutsallığının bozulmasının verdiği tatminler, kutsallaştırma ve kutsal olgusunu ciddiye almayı, dolayısıyla açıklamayı engeller" (1996: 201) ise müzik sosyolojisi kendisinden bekleneni yapamayacaktır. Yapılması gereken sanatın kutsallığı görüşüne saldırmak, onu hafife almak veya sanatı toplumsal ilişkilere indirgemek değil, sanatın ve toplumun her geçen gün eş zamanlı olarak nasıl birlikte yeniden inşa edildiğini araştırmaktır. Sanatı ve müziği toplumsal ilişkilerin bir yan ürünü olarak gören indirgemeci müzik sosyolojisi yaklaşımları, en az onun toplumsal ilişkilerden özerk bir kutsal alan olduğunu iddia edenler kadar zararlıdır. Ne yazık ki müzik sosyolojisi deyince akla ilk önce bu indirgemeci yaklaşımlar gelmektedir. Bu yüzden ikinci bölümde bu indirgemeci yaklaşımların zaaflarına dikkat çekecek ve alternatif sosyolojik yaklaşımları tanıtacağım.

BÖLÜM 2

TOPLUMSAL YAPILAR VE MÜZİK: İNDİRGEMECİ GÖRÜŞLERİN ELEŞTİRİSİ

Bir önceki bölümde tartıştığımız modern sanat ideolojisi hatırlanacağı üzere Kant'ın estetik görüşü üzerine kurulmuştu ve gerek sanat eserini gerekse sanatsal deneyimi insanın evrensel nitelikteki tarih ve toplum üstü zihinsel becerilerine dayandırıyordu. Nitekim sanatın her tür toplumsal bağlamdan ve işlevden bağımsız gerçekleşen tarafsız yargı gücü ve derin düşünme olarak formüle edilmesi, modern sanat idealleri ve pratiklerinin evrensel, ezeli ve ebedi olduğu iddiasına da teorik bir dayanak oluşturuyordu. Modern sanat sistemini bir ideoloji haline getiren şey, aslında tam da sanatın tarihsel ve toplumsal bağlamını göz ardı eden, yok sayan, hatta gizleyen bu görüştü. Çünkü ideolojinin en genel tanımı belli bir tarihsel ve toplumsal bağlama bağımlı olan keyfi nitelikte bir kültürel olayı evrensel, objektif ve bilimsel bir olguya dönüştürmektir. Önceki bölümde modern sanat anlayışının tarihsel ve toplumsal kökenlerini yeniden ön plana çıkartarak bu ideolojik niteliği ifşa etmeye ve müziğin toplumsal bir bağlama oturtulmasına karşı gösterilen şiddetli direnci alt etmenin müzik sosyolojisinin gelişmesi için ne kadar hayatî olduğunu vurgulamaya çalıştık. Aslında tarih ve toplum dışı evrensel bir sanat görüşünü, çok basit gözlemlerle bile çürütmek mümkündür. Sanat dininin peygamberleri her ne kadar insanlığın evrensel dili olarak soyut bir müzik kavramından bahsetseler de, dünyadaki müzik geleneklerinin çeşitliliği gerçekten baş döndürücüdür.

Tarihin farklı dönemlerinde, aynı toplumun farklı toplumsal katmanlarında ve dünyanın farklı toplumlarında birbirinden çok farklı müzik geleneklerinin hüküm sürmesi toplumla sanat arasında bariz bir ilişki olduğunu bize daha ilk bakışta söyler. Üstelik bu gözlem insanın toplumsal faaliyetinin diğer alanlarına ilişkin gözlemlerle de çakışmaktadır. Örneğin Montesquieu *Kanunların Ruhu*'nda, dünyanın farklı toplum-

larında gözlemlediğimiz çeşitli kanunların evrensel veya insan doğasının bir sonucu olmadığını, aksine kanunların çeşitliliğinin toplumların çeşitliliğinden kaynaklandığını iddia eder. Sosyolojinin kurucularından Durkheim buradan yola çıkarak Montesquieu'nün kanunları insan doğasından değil sosyal organizmanın doğasından çıkarmasını kendi sosyolojik yaklaşımının temel dayanaklarından biri olarak görür. Kanunlar şayet toplumsal örgütlenmenin derinlerde yatan prensiplerini yansıtıyorsa, normalde görünmeyen inançlar ve değerler sisteminin görünmesini sağlayan gözlemlenebilir göstergeler olarak kullanılabilir. Durkheim'ın *İşbölümü* çalışmasında ana espri budur. Baskıcı ve telafi edici hukuk sistemleri toplumdaki mekanik ve organik işbölümünün bir yansımasıdır. Öyleyse sanatsal ürünleri de insan doğasından ve insan zihninin evrensel becerilerinden değil içinde üretildikleri toplumsal ilişkilerden yola çıkarak anlamaya çalışmak bu bakımdan sosyolojik bir bakışa tekabül eder. Esas sorun bu ilişkinin varlığı değil niteliğiyle ilgilidir. Bu tartışmaya girmeden önce müziğin içinde üretildiği toplumsal bağlamla ilişkisi üzerine temel bir örnek gösterebiliriz.

Martin'in de vurguladığı gibi (1995: 7) modern Batılı kulaklar için diatonik dizi hem normal hem de müzikal örgütlenmenin "doğal" temelidir. Ortalama bir Batılı başka ilkelere göre örgütlenmiş müzikleri algılamakta ve yarım tondan küçük aralıkları söylemekte veya çalmakta güçlük çeker. Kulakları tampere edilmiş tonal Batı müziği sistemine alışmış Batılı seyyahların ilk kez duydukları Osmanlı makam müziği örneklerini anlatırken ağız birliği etmişçesine eserlerin "yanlış çalındığından" veya enstrümanların akortsuz olduğundan söz etmeleri bu durumun en çarpıcı örneklerindendir (Aksoy, 2003: 163). Hâlbuki ne eserler yanlış çalınmaktadır ne de enstrümanlar akortsuzdur. Sadece Batılı kulaklar alışık oldukları tam ve yarım seslerden az olan aralıkları duyamamakta, yanlışmış gibi algılamaktadır. Rauf Yekta Bey bu meseleyi derin bir empatiyle kavramış ve bir keresinde arkadaşıyla birlikte bir yerden buldukları bir Japon müziğini dinlerken "Batılılar da bizim müziğimizi dinlerken şu an hissettiklerimize benzer bir şey hissediyorlar" demiştir. Elbette aynısı bizim için de geçerlidir. Gerçi bugün sinema ve televizyon aracılığıyla müzikle yakından ilgilenmeyenler bile Batının armonik müziğine alışmış durumdadır. Hâlbuki bu müziğe aşina olmayan Osmanlıların "pesleri gayet giran-dem tizleri dahi nihayet mertebede tiz" olan bu mü-

ziği "birbiri içine girmiş seslerden oluşan bir kargaşa", "kuru gürültü", "dana böğürtüsü", "kedi miyavlaması", "kar helvası gibi soğuk", "lezzetten nasibini almamış" gibi ifadelerle tanımladıklarını okuruz. Velhasıl birçok kişi tarafından insan kulağının ve zihninin evrensel özellikleriyle ilişkilendirilerek evrensel müzik olarak kabul edilen çoksesli tonal müzik geleneği ve "armoni kuralları" sadece Batı Avrupa'nın belli bir yerinde, nispeten çok yakın bir zamanda kabul edilmiş ve sadece "klasik" müzik geleneğinde kullanılmıştır. Yüksek derecede gelişmiş müzik kültürlerinin çoğunda herhangi bir biçimsel armoni söz konusu değildir. Müzik gelenekleri toplumlar arasında farklılık gösterdiği gibi, aynı toplumun farklı sosyo-ekonomik grupları arasında, hatta aynı müzik geleneğinin farklı tarihsel dönemleri arasında da ciddi farklılıklar gösterir.

Yansımacı Görüş ve Müzik

Bu basit gözlem müzik sosyolojisi için ilk akla gelen ve en kolay başlangıç noktasıdır. Montesquieu'dan beri farklı alanlar için kullanılan bu genel yaklaşımı müzik alanına en net bir şekilde uygulan kişi sosyal antropolog Alan P. Merriam'dır. Ona göre müzik, belli bir kültürü oluşturan toplumun ortak değer, tutum ve inançları tarafından şekillenen insana özgü davranışsal süreçlerin bir sonucudur. Başka bir deyişle müziğin düzenleyici ilkeleri ne armonik dizilerin doğal özelliklerinden ne de insan zihninin evrensel niteliklerinden kaynaklanır, hangi toplumun içinde üretildiyse o toplumun temel kültürel kalıplarını yansıtır (Merriam, 1964: 6'dan Martin, 1995: 78-79). Bu bakış açısı müzik sosyolojisinin de çıkış noktasını oluşturur. Nitekim *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*'nin müzik maddesini kaleme alan Richard A. Peterson (2007: 3128-3129) müzik sosyolojisinin beş temel yaklaşımından ilkinin farklı toplum tipleriyle farklı müzik tiplerini ilişkilendirme çabalarına dayandığını kaydeder. Müziğin özellikleriyle içinde yaratıldığı toplumun özellikleri arasında güçlü bir bağ olduğu görüşü çok yaygındır. Mesela Elgar'ın müziği İngilizliği temsil eder veya Blues ABD'deki ezilen zencilerin sıkıntılı durumlarının yansımasıdır gibi iddialar bunu örnekler. Müzik türlerini belli insan tiplerinin, sınıfların, milletlerin, çağların dünya görüşünün ve davranış tiplerinin bir yansıması olarak görmek çok yaygın bir tutumdur ve bu tutumun katlanılmaz derecede kaba versiyonları bulunmaktadır.

Burada ilginç olan bu tip önermelerin "sosyolojik" nitelikte olmasına karşın çoğu zaman sosyologlar tarafından yapılmaması, hatta çoğu zaman bir çalışma alanı olarak sosyolojiye ilgi ve sempati duymayan kişilerce seslendirilmesidir (Martin, 1995: 76). Müzik formlarıyla toplum biçimleri arasında mekanik ve indirgemeci ilişkiler kurmakta acele edenler, genellikle sosyoloji bilgisi zayıf müzik adamlarıyla müzik bilgisi zayıf sosyologlar, albüm kitapçığı ve müzik eleştirisi yazmayı iş edinmiş kerameti kendinden menkul entelektüeller veya müzik üzerine düşünmeyi kendi spekülatif felsefelerinin bir idman sahası olarak görenlerdir.

Müzik konusundaki politik temelli sansürcü eğilimlerin de genellikle bu yaklaşıma dayandırıldığını görmekteyiz. Punk veya rock müziği şeytanî olarak gören muhafazakar sansürcülerden, Şostakoviç'i bile "burjuva" veya "gerici" müzik yapmakla suçlayan komünist kültür komiserlerine, bazı bestecilerin müziğinde "Yahudiliğin dejenere kültürünün ifadesini" bulan Nazilere veya devlet konser salonunda Itri konseri verilmesini "irticanın sarıksız olarak geri dönmesi" olarak gören Batıcı-Kemalist elitlere kadar bütün sansürcüler aslında müziğin kendisine düşman değildirler. Sansürlemek istedikleri müzik, onlara göre kabul edilebilir bulmadıkları toplumsal grupların ve düzenlerin dünya görüşünü yansıttığı için suçludur. Başka bir deyişle müzik onların gözünde belli bir toplumsal yapının ve dünya görüşünün basit bir yansımasından başka bir şey değildir.

Bu tutumun çok geniş bir etki sahasına sahip olmasının sebebi, muhtemelen en kaba ve indirgemeci haliyle bu yaklaşımı güncel politik tartışmalara uyarlamanın gayet kolay ve kullanışlı olmasıdır. Bilhassa belli bir müzik türünün gayrimeşru ilan edilmesinde veya belli bir müzik türünün kültürel beğeni hiyerarşisinin tepesine yerleştirilmesinde yansıma yaklaşımına sıklıkla başvurulur. Estetik beğenileri salt estetik ölçütlere göre birbiriyle yarıştırmak pek kolay olmadığından, istenmeyen "kötü" müziklerle ilgili suçlamalarda genellikle bu indirgemeci "sosyoloji" imdada yetişir. İstenmeyen müziklerin istenmeyen bir toplumsal grubun veya davranış kalıbının veya geride kalması arzu edilen bir tarihsel dönemin yansıması olduğu iddia edilir. Türkiye'de Mûsiki İnkılâbı tartışmaları sırasında Halil Bedii Yönetken'in tutumu buna güzel bir örnektir. Yönetken'e göre (Karaman-Tebiş, 2012: 150-151) müziğimizin tekseslilik "çemberi içinde zapt edilmiş" olması "Şarktaki taassubun" ve "diğer içtimai sebeplerin" bir yansımasıdır. "Garpta hayat serbest bir inkişafla yürümüş

ve mûsiki bu serbest ve mütekâmil hayatı kudretli lisanıyla terennüm etmiştir." Yönetken bunun sebebinin sosyologlar tarafından bilimsel olarak açıklandığı iddiasındadır. Batıda işbölümü ferdi şahsiyetlerin gelişmesine yol açmış, yeni hayat eski çerçevelere sığmayınca eski vasıtalar bir bir kırılıp atılmıştır. Doğuda ise bu süreç yaşanmadığı için Doğu milletleri Ortaçağ'da yaşamaya devam etmektedir. Müziğin durağan ve geri niteliği işte bu toplumsal yapıdan kaynaklanmaktadır. Yönetken, Gazimihal, Gökalp, Ağaoğlu gibi pek çok aydınımız Türkiye'de Batı müziğinin benimsenmesi konusunda kamuoyunu ikna etmek için geleneksel müziğimizi Şark despotizminin, irticanın, kadınların baskı altında tutulduğu bir toplumun vs. bir yansıması olarak göstermişlerdir. Aynı zihniyet çoksesli müziğin kentleşme ve demokrasinin ürünü olduğunu ileri sürmüş, bizde teksesli müziğin çoksesli müzik karşısında direnç göstermesini kentleşememize ve demokratikleşememize bağlamıştır. Hâlbuki kentleşmenin hızlanmasıyla birlikte Türkiye'de yaygınlaşan çoksesli müzik değil arabesk müzik olmuştur ki benzer bir yaklaşıma sahip olanlara göre bu müzik her nasılsa Ortaçağ kalıntısıdır.

Müzik alanında bilhassa Marksizmin kaba yorumlarını savunanlar indirgemecilik hatasına çok sık düşmüş, ampirik olarak kanıtlamaya gerek görmeksizin belli müzik formlarının belli toplum tiplerinin müzikteki ifadesi olduğunu varsaymışlardır. Bu yaklaşıma göre bir tarafta ekonomik temelin belirleyici olduğu toplumsal yapılar vardır, bir de onları yansıtan müzik formları veya türleri. Dolayısıyla müzik başlı başına bir ürün olmayıp kendisi dışındaki toplumsal ilişkilerin yan ürünü, bir türevidir. Gerçi sanat eleştirisinde yansıma kuramı olarak adlandırılan bu yaklaşım Marksizmle sınırlı olmadığı gibi, onun vulgar yorumlarından da Marx bizzat sorumlu değildir. Yine de yansıma kuramına temel oluşturan ana fikrin en yetkin ve derli toplu ifadesi Marksizmde bulunabilir. Marx'ın (2005: 39-40) *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı* adlı kitabının meşhur önsözünde özetlediği tarihsel materyalist yaklaşımına göre "varlıklarının toplumsal üretiminde, insanlar, aralarında, zorunlu, kendi iradelerine bağlı olmayan belirli ilişkiler kurarlar; bu üretim ilişkileri, onların maddi üretici güçlerinin belirli bir gelişme derecesine tekabül eder. Bu üretim ilişkilerinin tümü, toplumun iktisadi yapısını, belirli toplumsal bilinç şekillerine tekabül eden bir hukukî ve siyasal üstyapının üzerinde yükseldiği somut temeli oluşturur. Maddi hayatın üretim tarzı, genel olarak

toplumsal, siyasal ve entelektüel hayat sürecini koşullandırır. İnsanların varlığını belirleyen şey, bilinçleri değildir; tam tersine, onların bilincini belirleyen, toplumsal varlıklarıdır." Sanat da bu şema içinde üstyapının bir parçası olduğu için kendi döneminin sınıfsal yapısını, ekonomik üretim ilişkilerini ve hâkim ideolojisini yansıtacaktır. Buna göre tıpkı bir devleti, fikri, hukuk sistemini olduğu gibi, bir sanat eserini de ancak içinde üretildiği toplumsal ilişkileri inceleyerek anlayabiliriz.

Nesnel dünya dediğimiz şeyle bilincimiz arasında tam manasıyla bir denklik olmadığı ortadadır. Yaşadığımız tarihsel dönemin, mensup olduğumuz toplumun ve toplumsal sınıfın, her tür adet ve alışkanlıklarımızın, ön yargılarımızın ve kişisel tecrübelerimizin gerçekliğe ilişkin algımızı ve fikirlerimizi etkilediği açıktır. Esas mesele bunlar arasında nasıl bir ilişki olduğudur. Örneğin Marx'ın bizzat kendisinin toplumsal ilişkilerin düzeyi ve niteliğiyle sanat eserleri arasında doğrudan ve basit bir ilişki olduğu konusunda bazı şüpheler beslediğini biliyoruz. Nitekim kendi tarihsel materyalizm şablonu aksini gerektiriyormuş gibi görünse de, bugünkü maddi gelişmişlik seviyesinin daha ileri oluşunun modern yazarların Yunan klasiklerinden veya Shakespeare'den daha yetkin olmasını gerektireceği fikrini kabul etmeye razı olmamıştır. Marksistlerin bugün bile "üretici güçlerin gelişmişlik düzeyi" ve "toplumsal evrim basamağındaki" yeri açısından en ileri toplum olarak kabul ettikleri Sovyet toplumunun romancılarındansa "gerici" Çarlık Rusyası'nın Dostoyevski, Tolstoy, Çehov, Gogol gibi yazarlarını tercih etmelerini kaba Marksist şablon içinde kolaysa açıklayın. Gerçi Engels ekonomik altyapının belirleyiciliği konusunda bu kadar çok vurgu yapmalarının, tutucu idealist rakiplerinin her tür toplumsal belirlenimi reddeden inkârcı yaklaşımlarına cevap vermek istemelerinden kaynaklandığını söyler ve altyapı ile üstyapı arasında daha esnek ve karşılıklı ilişkiler olduğuna inandığını özellikle vurgular. Yine de Marksizmin kaba yorumları bu hassasiyeti göstermemiş, toplumsal-ekonomik yapılarla kültürel ve entelektüel ürünler arasında basit bir belirleyicilik ilişkisi kurmanın cazibesinden kurtulamamıştır.

Örneğin Sidney Finkelstein'a göre Bach, Beethoven ve Mozart anti-feodal düşünceyi temsil eder. Beethoven'ın yapıtlarındaki fikirleriyse ancak onları yaratan toplumsal gerçekliğe bağlayarak bulup çıkartabiliriz. Schoenberg ile Stravinsky de emperyalizm çağı sanatını temsil ederler (1986: 55-83, 128). İşin ilginci Finkelstein'ın anti-feodal düşünceyle ve baş-

ka yazarların sekülerleşme, rasyonelizm, aydınlanma düşüncesi vb. şeylerle ilişkilendirdikleri Bach başkalarına göre de "Tanrı'nın sesi"dir. Yine Finkelstein'ın "emperyalizm çağı sanatı", Sovyetizmin "yozlaşmış gerici burjuva sanatı" olarak damgaladığı Schoenberg Adorno'ya göre devrimci sanatın ta kendisidir. Fischer bu yansıma görüşünü müzik formlarının evrimine uygular. Fischer'e göre (1990: 173-174) polifonik müzik feodalizmin müziğidir. Tıpkı feodal sistemdeki gibi her sesin kendine özgü bir yeri vardır, her ses birbiriyle yarışmaksızın düzenli bir uygunluk içinde birbirini izler. Homofonik müzik ise "gelişmekte olan burjuva sınıfının müziğidir." Rekabet ilkesi ve sınıf çatışması Fischer'e göre "müziğin temaları arasında gittikçe artan bir gerginliği dile getirmesini" gerektirmiş, "müziğin belirgin özelliği artık çoksesli yönteme göre işlenen tek bir temaya değil, temalar arasında önceden bilinmeyen gerilimlere ve karşıtlıklara, anlatıma ve duygululuğa bağlı" hale gelmiştir. Adorno gibi çok daha karmaşık bir toplum-müzik ilişkisi görüşü geliştiren bir müzik sosyoloğu bile çok farklı müzik türlerini keyfi bir şekilde iki temel tutumun yansıması olarak sınıflandırabilmiştir. Biri mevcut toplumsal ilişkileri onaylayan, yabancılaştırıcı ve pasifleştirici bir müzik, diğeri de mevcut toplumsal ilişkileri yadsıyan ve eleştirel bir bilincin doğmasına yardım eden müzik. Ne var ki çok farklı dönemlerde, çok farklı kişiler ve toplumsal gruplar tarafından üretilmiş çok farklı türdeki müziklerin aynı yaklaşımın yansıması olarak yorumlanmasını kabul etmek gerçekten zordur. Nitekim Adorno'nun yaklaşımını esas aldığımızda basit bir pop şarkısıyla, karmaşık bir caz parçası, Stravinsky'nin modernist denemelerinden Tchaikovsky'ye kadar birbirine hiç benzemeyen bütün müzikler tek bir kategori altında (onaylayıcı sanat) birleştirilmiş ve düzenin onaylanmasına indirgenmiş olur.

Türkiyeli Marksistler de genellikle farklı müzik türlerini benzer bir şematik yaklaşıma dayanarak değerlendirmişlerdir. Örneğin Frankfurt Okulu gibi indirgemeci olmayan bir Marksizmden etkilenmesine karşın Ünsal Oskay (2004: 24) arabesk müziği "Ortaçağ karanlığının ve Doğu despotizminin yol açtığı çaresizlik ve aczin ifadesi" olarak yorumlar. Ortaçağ'ın ifadesi olan bu müziğin Ortaçağ'dan yüzyıllarca sonra dinlenmeye devam etmesi de Oskay'a göre Ortaçağ kalıntılarının yok edilememesinden kaynaklanmaktadır. Hâlbuki aynı arabesk başkaları tarafından alt sınıfların isyanı olarak görülmüştür. Velhasıl bu müziği

"Ortaçağ kalıntısı" olarak görenler de vardır, "aşağıdan yukarı gerçekleşen aktif bir modernleşme tecrübesi" olarak görenler de, kente uyum sağlayamayan köylülerin müziği olarak görenler de vardır, Türkiye'de kentlilerin bizzat yarattıkları ilk yerli popüler müzik olduğunu iddia edenler de… Aynı durum Batı klasik müziğinin değerlendirilmesinde de geçerlidir ve durumun hiç de sanıldığı kadar basit olmadığını göstermektedir. Şimdi müzikal ve toplumsal yapılar arasında sistematik ilişkiler kurmaya yönelik teorik yaklaşımlara birkaç örnek vererek tartışmayı biraz daha derinleştirelim.

Müzikal ve Toplumsal Yapılar: Teorik Açıklama Çabaları

Müziğin içinde üretildiği toplumsal yapıyla ilişkisini açıklamaya yönelik sistematik bir çaba müzik sosyolojisinin kurucu babalarından Adorno'da kuvvetli bir şekilde karşımıza çıkar. Ancak Walter Benjamin'den etkilenen Adorno vulgar Marksizmin indirgemeci yansıtma yaklaşımını aşarak bilginin diyalektik doğasını vurgular (Buck-Morss, 1972: 138-140'tan akt. Martin, 1995: 84). Benjamin'e göre bir toplumun kültürü, kurumları ve sosyal pratikleri bu toplumun maddi temelini yansıtmaktan ziyade onun bir ifadesidir. Bütün kültürel fenomenler toplumsal bütünlüğü "ifade eden" şeyler olarak okunabilir. Adorno'ya göre üstyapı olguları somut, maddi gerçeği ifade ettiğine göre, filozofun görevi bu gerçeği yorumlamaktır. Bütün kültürel fenomenler içinde yaratıldıkları sosyal bütünlüğün damgasını taşır ve bu bütünlüğün objektif doğasının ifadeleridir. Ancak bunların anlamı apaçık değildir veya besteci ve yazarların, kısacası sanatçıların niyetleri ve inançları incelenerek anlaşılamaz. Müzikal ürünler bestecilerin öznel amaçlarıyla oldukça çelişen nesnel toplumsal anlamlar taşıyabilir. Dolayısıyla müzik sosyoloğunun görevi bestecilerin eserlerinde gizlenmiş bu nesnel toplumsal anlamı deşifre etmektir. Adorno'nun yaklaşımı bu bölümde ele almaya çalıştığımız tartışmanın çok ötesine uzanan birçok farklı boyuta sahiptir ve beşinci bölümde detaylı olarak ele alınacaktır. Birçok bakımdan Adorno'yu anımsatan, ancak onun spekülatif felsefesinden kendini arındırmaya çalışan daha sosyolojik görünümlü açıklamalar Christopher Ballantine, John Shepherd, Alan Lomax ve Susan McClary gibi düşünürler tarafından geliştirilmiştir. Şimdi kısaca bu görüşlerden bahsedelim.

Christopher Ballantine'a göre (1994) müzik sosyolojisinin görevi toplumsal oluşumların müzikal yapılarda ne şekillerde belirginleştiğini araştırmaktır (Martin, 1995: 126). Adorno gibi Ballantine'a göre de "müzikal mikrokozmoz sosyal makrokozmozu yeniden üretir." Örneğin Bach'ın esasen statik üslubunun yerini Beethoven'ın dinamik sonatlarının alması geç feodalizmin çöküşü ve onun yerini burjuva demokratik düzenin almasına tekabül eder. Bizzat sonat formunun kendisi de Hegelyen diyalektiğin, yani çatışma yoluyla ilerleme fikrinin en yüksek müzikal ifadesidir (Martin, 1995: 127).

John Shepherd (1987) ise anti-sosyolojik yönelimli mutlakçı ve psikolojist müzik teorilerini eleştirir ve bir müzik parçasının öneminin içinde üretildiği grup veya toplumun yapısını yansıtmasında ve yaratıcı bir şekilde ifade etmesinde olduğunu iddia eder (Martin, 1995: 79). Ancak bu görüşün Durkheimcı imalarını kabullenmez ve yansıtma görüşünü Marksist denebilecek bir Durkheim eleştirisi çerçevesinde temellendirir. Bilindiği gibi Durkheim da Marx gibi kültürel olguların toplumsal yapıları yansıttığını düşünse de, toplumsal yapılarla kültür arasındaki yansıma ilişkisine yaklaşımı Marx'tan oldukça farklıdır. Marx'ta kültürel yapılar ve ideolojiler ekonomik altyapının ve sınıfsal çıkarların bir yansımasıdır. Durkheim ise insanların düşünme şeklinin içinde yaşadıkları kültürün form ve kavramlarıyla yüklü olduğunu söylemekle yetinir. *Dini Hayatın İlksel Biçimleri*'nde zaman, mekân gibi temel düşünme kategorilerinin bile toplumsal ve kültürel temelli olduğunu, diğer insan ürünü şeyler gibi kültürel ve sanatsal olguların da toplum veya aynı anlama gelmek üzere toplumun kültürü tarafından şekillendirilmiş insan zihninin ürünü olduğunu, bu anlamda içinde yaratıldığı toplumu yansıttığını vurgular. Örneğin bir Durkheimcı için Batı tonalitesinin Batılı kulaklar için sadece alışkın olunanı değil, güzel ve doğru olanı temsil etmesinde bir gariplik yoktur. Zira toplum entelektüel ve ahlâkî bir bütündür ve normal olanla olmayana ilişkin bütün zihinsel kalıplarımızı şekillendirir. Shepherd'a göreyse (1991: 122-128) tonalite, Durkheim'ın yerleşik kültürel kalıpları toplumsal örgütlenmenin temel prensiplerini yansıtan göstergeler olarak ele alması anlamında Batı toplumlarının temel değerlerini yansıtmaz. Aksine hâkim sınıfın değerlerini yansıtır ve yönetilen sınıfların değerlerini yadsır. İşlevsel tonalitenin hâkimiyet kazanması Durkheimcı anlamda kolektif bilincin bir tezahürü olmaktan

ziyade, hâkim sınıfın kendi değerlerini topluma empoze etmesinin bir sonucudur (Martin, 1995: 139).

Peki, hâkim sınıfın değerleri veya toplumsal yapının niteliğini kim belirleyecektir? Zira bunların ikisi de veri değildir, bilhassa toplumsal yapı dediğimiz şeyi "doğada" hazır bulmayız, teorik olarak inşa ederiz. Dolayısıyla toplumsal yapıyla veya sınıfsal çıkarlarla müzikal yapılar arasındaki mütekabiliyeti ancak sosyal bilimci saptayabilir. Peki ya sosyal bilimciler toplumsal yapının tanımlanması konusunda bile görüş ayrılığı içindeyse? Bu durumda sosyal bilimciler tarafından tanımlanmış farklı toplumsal yapıların veya sınıfsal çıkarların aynı müzikte yansıması gibi bir garabet sık sık ortaya çıkar. Adorno'da olduğu gibi Shepherd'da da karşımıza çıkan bu sorun müzik sosyolojisindeki yansıma akımının yumuşak karnıdır. Örneğin Shepherd (1991: 108) feodalizmin parçalı, merkeziyetçilikten uzak, küçük birimlerden oluşan yerelleşmiş yapısının Ortaçağ pentatonizmi tarafından temsil edildiğini söyler. Hâlbuki Anderson'a göre Ortaçağ toplumu en tepede tanrısal olanın yer aldığı merkeziyetçi bir hiyerarşik zihniyete dayanmaktadır. Bu iki görüşü uzlaştırmak elbette ki mümkün değildir (Martin, 1995: 146). Osmanlı müziğinin feodal üretim ilişkilerini ve toprak sahibi sınıfların çıkarlarını ve dünya görüşünü yansıttığını ileri sürenlerin durumu da buna benzer. Bu ilişkinin doğruluğu veya yanlışlığı bir yana, her şeyden önce Osmanlı toplumsal düzeninin feodal olduğu konusunda görüş birliği yoktur ki müzikte buna dayanan bir yansıma ilişkisi rahatlıkla kurulabilsin. Hele ki Osmanlı tarihinin merkezi iktidarla merkezkaç güçler arasındaki çatışmalarla örülü olduğunu düşündüğümüzde, bu sözde feodal müziğin Osmanlı'nın merkezi iktidarını mı yoksa ona karşı savaşan yerel güçleri mi temsil ettiğini anlamak daha da zorlaşır. Velhasıl, tartışma bir müzik tartışması olmaktan çıkar ve Osmanlı'nın toplumsal düzenine ilişkin bir tartışmaya dönüşür ki müzik bu tartışmanın türevi olarak önemsizleşir. Martin'in deyişiyle (1995: 146-147) müzikal yapıyla toplumsal düzen arasında doğrudan bir yansıtma ilişkisi, bir yandan toplumların bir şekilde birbirine entegre olmuş bütünsellikler olarak algılanmasına, bir yandan da toplumsal yapının uzman bir analizci tarafından tartışmaya yer verilmeyecek şekilde tasvir edilebileceği görüşüne yol açar. Bu da toplumu şeyleştiren, toplumsal yapıyı inşa edilen bir şey olarak değil de özneleri belirleyen verili bir gerçeklik olarak gören Durkheim'ın yapısalcı yakla-

şımını yeniden üretir. Bu bakımdan Shepherd sanata ilişkin basit yansıtma teorileriyle arasına ne kadar mesafe koymak isterse istesin, kullandığı "yapısal homoloji" kavramı başta olmak üzere görüşleri genellikle düz bir yansıtma teorisinin versiyonlarından biri olarak görülmüştür.

Durkheim'ın yaklaşımını zengin bir ampirik malzemeye dayanarak müziğin spesifik alanlarına uygulayan bir örnek olarak da Lomax'tan (1968) kısaca bahsedebiliriz. Durkheim'ın fikirlerinden yola çıkan Lomax (Martin, 1995: 129-130), herhangi bir kültürde halk şarkılarının üslubunun kültürün temel unsurlarının sembolik bir temsili olduğunu varsayar. Ancak müziği "kültürün ikincil bir boyutu veya sonucu değil insanlarda ortak değerlere dayanan bir aidiyet duygusu uyandıran etkili, evrensel araçlardan biri" olarak görür. Ona göre halk şarkılarının temel işlevi ortak duyguları ifade etmek ve bazı insan topluluklarının ortak faaliyetlerini şekillendirmektir. Bu bağlamda incelediği İspanya örneğinde evlilik öncesi cinsel ilişkinin katı bir şekilde yasaklandığı ve sert yaptırımlarla cezalandırıldığı güney bölgelerinde çok tiz, ketlenmiş ve sınırlayıcı bir şarkı söyleme anlayışı hâkimdir ve bu durum koro icrasını imkânsız hale getirir, cinsel kısıtlamaların daha hafif olduğu kuzey bölgelerinde tam tersi geçerlidir. Lomax'ın genel hipotezi iki temel iddiaya dayanır: 1) Yüksek düzeyde merkezileşmiş toplumlarda solo şarkı, basit siyasal yapıların hâkim olduğu toplumlarda lidersiz icra çok yaygındır. 2) Yüksek düzeyde birbirine bağlı toplumlarda teksesli korolar, bireyselleşmiş kültürlerdeyse çoksesli geniş korolar görülür. Lomax bu varsayımlarını kanıtlamak için kantometriks dediği bir metot geliştirmiştir. 233 farklı kültürden 3525 şarkı analiz etmiş ve karşılaştığı sonuçlar varsayımlarını büyük ölçüde doğrulamıştır. Şarkı tarzlarının coğrafi dağılımıyla göç hareketlerinin ve kültürel gelişim kalıplarının coğrafyası birbiriyle uyumludur ve şarkı icralarının bazı özellikleriyle bütün kültürlerde karşılıklı ilişkileri düzenleyen sosyal yapının belli özellikleri arasında güçlü bir korelasyon vardır. Sonuçlar her ne kadar Lomax'ın hipotezlerini doğruluyor gibi gözükse de, Lomax'ın sosyal gerçekliği anlamada pek de geçerli olmadığı ortaya çıkmış olan pozitivist metolodojiye sıkı sıkıya bağlı kalmak gibi bir sorunu vardır. Martin'in de vurguladığı gibi (1995: 132) dışarıdan gözlemlenen olgular her zaman gerçeği yansıtmayabilir. Birçok örnekte detaylı ve yoğun etnografik çalışmalara ihtiyaç vardır. Her şeyin ötesinde Lomax'ın çalışması aslında insanların ortak duygularının müzikteki temsiliyle ilgili olmasına karşın, bu duyguların bizzat kendisi veya in-

sanların bu şarkılara yüklediği anlamlar araştırılmamış, şarkı formlarının bu duyguların dışarıdan gözlemlenebilen tezahürleri olduğu varsayılmıştır. Kısacası bu tip pozitivist yaklaşımlarda varsayımın kendisi araştırılmaya muhtaçken, araştırmanın temeli haline getirilmektedir.

Susan McClary (1991) ise toplumsal cinsiyet açısından müzikal ve toplumsal yapılar arasındaki ilişkiye odaklanır (Martin, 1995: 150-152). McClary Batı düşüncesindeki ikili karşıtlıkların müziğe yansıdığı fikrinden hareket eder. McClary'ye göre Batı düşüncesinde rasyonel ve duygusal olan sırasıyla erillik ve dişilliğe tekabül eder. Rasyonelite/erillik güç, denetim, nesnellik, tahakküm ve akılla ilişkilendirilir, duygusallık/dişillik zayıflıkla, itaatle, öznellikle, tâbi olmakla, bedenle vb. Müzik her şeyden önce bu ikili karşıtlığın ikinci kısmına tekabül eder. İkincisi müzikal formlar hâkim toplumsal cinsiyet söyleminin bir ifadesidir. McClary bu görüşünü kanıtlamak için çeşitli müzik eserlerinin yanı sıra sonat formunu inceler. McClary'ye göre majör ve diatonik dizi erilliği, minör ve kromatizm dişilliği temsil eder. İlk bölümde majör ikinci bölümde minör, üçüncü bölümde majörün zaferiyle sonuçlanan bir sonatta ilan edilen şey, McClary'ye göre erilliğin dişillik karşısındaki zaferinden başka bir şey değildir. Kısacası müzikal yapılar toplumdaki cinsiyet tabakalaşmasını yansıtmakta, hâkim cinsiyetçi yaklaşımları yeniden üretmektedir.

Sonuçta ister sınıf temelli bir Marksist yansıma görüşüne, ister Durkheimcı bir kolektif bilincin sanatçının bireysel bilincinde yansıması anlayışına, isterse feminist bir müzik eleştirisine dayansın, bu yaklaşımlardaki ortak nokta müziğin kendi dışındaki nesnel toplumsal yapıların bir türevi olarak görülmesidir. Bunun iki önemli sakıncası vardır. Birincisi bugün büyük ölçüde aşılmış olan bir sosyal bilim metodolojisine dayanmakta ve sadece müzikle değil toplumun kendisiyle ilgili de yanlış bir anlayışa yol açmaktadır. İkincisi, müziği inşa edici ve eyleme geçirici bir şey değil de, müzik dışındaki toplumsal olguların bir yansıması olarak görmek onun gerçek toplumsal gücünü kavramamızı zorlaştırmaktadır. Şimdi bu iki noktada biraz daha derinleşerek bu bölümü kapatalım.

İndirgemeci Açıklamalara Karşı Alternatif Yaklaşımlar

Müziği toplumsal yapıları yansıtan bir şey olarak gören indirgemeci yaklaşımlar, her şeyden önce toplumu şeyleştirmekte ve bireyleri aktif

toplumsal güçler tarafından belirlenen pasif varlıklar olarak görmektedir. Yüceltilmiş ve kutsallaştırılmış sanatçı imajının sanatçılara yüklediği yaratıcılık ve özgünlük saplantısını eleştirmek başka şeydir, bestecileri, icracıları ve dinleyicileri sosyal kalıpları yansıtan kuklalar olarak görmek başka şey. Toplumsal yapılarla müzikal yapılar arasındaki ilişkiyi açıklayan teoriler büyük iddialara dayanmakla birlikte maalesef tatmin edici değildir ve bunun sebebi metodolojik hatadır. İlkay Sunar'ın (1999: 41-44) "sosyolojizm" olarak adlandırdığı indirgemeci sosyal bilim anlayışından kaynaklanan bu hata Martin'in de ısrarla vurguladığı gibi (1995: 162) Weber'den yola çıkan yorumlayıcı, etkileşimci sosyolojinin katkılarıyla aşılabilir.

Sunar'a göre (1999: 43) sosyolojizm sembolik kültürel yapıyı üç şekilde topluma veya ekonomiye indirgemektedir. Birinci tür indirgemede düşünsel veya sanatsal sistemler toplumun veya ekonominin dışa vurumu, izdüşümü veya temsil edilmesi olarak görülmektedir. İkinci tür indirgemede bu kez kültürel unsurlar ekonominin veya toplumun bir aracıdır. Örneğin ekonomik sistemin yeniden üretilmesine, toplumun bir arada durmasına, sınıfsal çıkarların korunmasına hizmet eder vs. Üçüncü tür indirgeme ise Sunar'ın deyişiyle genetik indirgeme olarak adlandırılır. Buna göre önce toplum, ekonomi vs. vardır, ondan sonra kültür, soyut düşünce sistemleri vs. gelir. Kısacası yapının fail karşısında öncelikli olduğu diakronik bir yaklaşım söz konusudur. Hepsindeki ortak hata gerçeklik denilen şeyle insanın zihinsel faaliyetlerinin birbirinden ayrı dünyalar olarak görülmesidir. Hâlbuki insanın zihinsel faaliyetinden bağımsız, hatta onu belirleyen toplum diye nesnel bir gerçeklik yoktur. Weber'in vurguladığı gibi toplum, dışımızdaki verili bir olguya işaret etmez, insanların kendi amaçları doğrultusunda eylemde bulunurken karşılıklı eylem ve iletişim içinde inşa ettikleri sosyal düzen kalıplarını tasvir etmeye yardım eden bir kavramsal araçtır. Sunar'ın doğal toplum modeline karşı "sembolik toplum"dan söz etmesinin sebebi budur.

Peter L. Berger'in söylediği gibi (1993: 29) bir insan ürünü olan toplum "insan faaliyeti ve bilinci tarafından şekillenmemiş başka hiçbir varlığa sahip değildir." Gerçi başka bir anlamda da insan toplumun ürünüdür. Çünkü toplum üreticisi üzerinde bir karşı etki icra eder. Bireyler bir toplumun içine doğarlar ve birey öldükten sonra da toplum yaşamaya devam eder. Ancak birey üzerinde etki icra eden toplumsal düzen de bireylerin

eylemlerinin bir sonucudur. Toplumlar gerçek insanlardan bağımsız olarak var olan sistemler veya bütünlüklerden ziyade sosyal düzeni anlamak için kullanmak zorunda olduğumuz kavramlaştırmalardır. Dolayısıyla toplum hiçbir şeyin açıklaması olarak kullanılamaz, yani doğrudan hiçbir şey üzerinde belli bir etkisi yoktur. Çünkü somut insanlardan veya kurumlardan söz edebildiğimiz gibi somut bir şeye tekabül eden toplum diye bir şeyden söz edemeyiz. Gerçekte var olan gerçek insanlardır (Martin, 1995: 162-163). Öyleyse müzikle toplumsal yapılar arasındaki ilişkileri incelerken, zihnimizdeki apriori kalıplardan hareket etmek yerine gerçek insanlar arasındaki ilişkilere, toplumsal yapının müzisyene nasıl imkânlar ve sınırlamalar sunduğuna, bu imkân ve sınırlamaların müzisyenler tarafından nasıl değerlendirildiğine vb. gözlemlenebilir ilişkilere odaklanmalıyız. Aksi takdirde zaten müzik sosyolojisi diye bir alana da gerek kalmazdı. Söz gelimi tarihin belli bir anında toplumsal ilişkilerin yapısına dair fikri olan her sosyal bilimci, müzik alanındaki pratikleri derinlemesine incelemeye gerek duymaksızın o dönemin veya toplumun müziği hakkında konuşabilirdi. Kapitalist bir toplumdan söz ediyorsa burjuva müziği, çöken bir toplumdan söz ediyorsa yozlaşmış veya bozulmuş bir müzik gibi… Müzik alanındaki pratikler derinlemesine incelendiğinde karşımıza birbirini mekanik bir şekilde yansıtan soyut yapılar değil, gerçek insanlar ve bunlar arasındaki etkileşimler çıkar. Hatta bizim bir sosyal bilimci veya müzik yorumcusu olarak görüşlerimiz bile müzik dünyası içindeki sosyal etkileşimin bir parçası haline gelerek kendi amaçları peşinde çeşitli eylemlere girişen aktörler tarafından yorumlanır, kabul görür veya reddedilir. Tüm bunlar toplumsal ve müzikal yapıları ve bunlar arasındaki ilişkileri de yeniden inşa eder.

Marksistlerin ve yapısalcı sosyologların iddia ettikleri gibi, bu görüşü savunmak bireyciliği, öznelciliği, makro bakış açılarından uzak olmayı veya güç ilişkilerinin ve sosyal çatışma kalıplarının ihmal edilmesini gerektirmez. Bourdieu, Giddens, Becker gibi birçok sosyolog hem yorumsamacı ve sembolik etkileşimci sosyolojinin yapısalcı yaklaşımlara karşı eleştirilerinden beslenmiş, hem de güç ilişkileri ve çıkar çatışmalarını dikkate alan yapısal analizler geliştirebilmişlerdir. Örneğin Giddens'ın yapılaşma teorisi (2000: 27-31) yapı kavramından vazgeçmeksizin yapı ve fâili birlikte inşa edilen şeyler olarak görür. Yapı kendisini yaratan insan eylemlerinin hem sonucu hem de aracıdır. Dolayısıyla bireyin dışında,

sadece onu etkileyen, sınırlayan ve belirleyen bir şey değil, aynı zamanda insan eylemlerini mümkün kılan kurallar ve kaynaklar bütünüdür. Kısacası insanlar toplumsal yapı denilen şeyin kuklaları değildir. Aksine bu yapıyı kullanarak bir şey yaparlar, sosyolojik bir ifadeyle toplumsal eylemlere girişirler.

Becker'ın deyişiyle (2013: 14) "sosyolojinin konusu" zaten "insanların şeyleri birlikte nasıl yaptığıdır". Bu bağlamda Becker sanatı veya müzik faaliyetini ortaklaşa yapılan bir iş olarak tanımlayarak müzik faaliyetleriyle toplumsal yapı arasında çok daha dinamik, esnek ve temellendirilebilir bir ilişki kurmuştur. Becker sembolik etkileşimci yaklaşımdan faydalanarak makro analizler yapmanın mümkün olduğunu göstermiştir. Becker'ın yaklaşımını ayrı bir bölümde daha detaylı olarak inceleyeceğiz. Şimdilik şunu belirtelim ki Becker'a göre (2013: 35-36) sanat bir grup insanın birlikte yaptığı bir iştir. Müzik de dâhil olmak üzere bütün sanatsal faaliyetler büyük bir insan grubunun işbirliğini gerektirir. İşbirliğinde izlenen yol kısa ömürlü bile olsa ortak faaliyet örüntüleri üreterek az çok rutin bir hal alır. Rutinleşen işbirliği örüntüleri ve alışılageldik-yerleşmiş kalıplar bir bakıma bu sanat dünyasının yapısını meydana getirir. Ancak bu yapı sanat dünyasının mensuplarına dışarıdan kendini dayatan zorlayıcı bir güç değildir, bir yönüyle sınırlayıcı olmakla birlikte bir yönüyle de onların işini kolaylaştıran ve sanatsal faaliyeti mümkün kılan sınanmış kalıplara dayanır. Sanat dünyasını oluşturan bileşenler gibi, bu kalıplar da vazgeçilmez değildir ve sanatsal faaliyet içinde sürekli olarak müzakere edilir. Bedeline katlanmak şartıyla sanat dünyasının sanatçı dışındaki bileşenlerinden veya yerleşmiş kalıplarından vazgeçmek mümkündür. Örneğin kapitalist kültür endüstrisinin sınırlayıcı güçlerine karşı özgürlüğünü korumak isteyen sanatçı albüm çıkarma, klip çekme gibi şeylerden vazgeçebilir. Ancak bunu yaparken daha az tanınmayı veya dinleyicisiyle başka iletişim yolları bulmayı göze almalıdır. Hatta en uç durumda bir müzisyen kendisini dinleyiciden tamamen soyutlamak ve "kendisi için çalıp söylemek" isteyebilir. Bu durumda yine müzik yapmaya devam eder, ancak yaptığı müzik artık "dinlenmeyen bir müzik" haline gelir. Aynı şey sanat dünyasının diğer bileşenleri için de geçerlidir. Örneğin dinleyici bugün tek başına bütün kültürel ve zamansal sınırları aşarak çok farklı kültürlere ve zamanlara ait müzikleri zahmetsizce bilgisayar başında dinleyebilmektedir. Her dönemi veya her toplumu ka-

rakteristik bir müzikle eşleştirdiğimizde ve bunlar arasında determinist bir ilişki kurduğumuzda dinleyicilerin kendi toplumlarına ve yaşadıkları çağa meydana okuyan "aykırı" tercihlerini anlamlandıramayız. Halbuki dinleyici tercihleri kendi bağlamları içinde incelenmeyi beklemektedir ve tek bir değişkene indirgenemeyecek kadar yaygın ve çeşitlidir. Kısacası müzik ile toplumsal yapı arasında önceden belirlenmiş bir ilişki varsaymak yerine, belli müzikal yapı ve formların kendine özgü kültürel ve kurumsal bağlamlar içinde karşılıklı etkileşim ve eylem aracılığıyla nasıl inşa edildiğini, toplumsal özneler tarafından nasıl yorumlandığını ve rakip yorumların hangi çıkarlarla ilişkili olduğunu incelemek gerekir.

Müziği toplumsal yapıları yansıtan bir şey olarak değil de toplumsal hayatı inşa eden, ona can veren bir şey olarak görmek müziğin toplumsal etkisini hakkıyla değerlendirmek için bize daha iyi fırsatlar sunar. DeNora'nın ifadesiyle (2003: 2) "müziğin sosyolojisinden müzik sosyolojisine" giden yol bu şekilde açılabilir. DeNora'ya göre böyle bir müzik sosyolojisi anlayışı geliştirmek için Bruno Latour'un bilim sosyolojisi yaklaşımından ilham alabiliriz. Latour toplumun bilimi veya bilimin toplumu yansıttığından bahsetmektense, ikisinin de eş zamanlı üretildiğini ileri sürer. Sosyologlar sürekli olarak her olgunun ardındaki "büyük resme" dikkat çekerler. Latour'un mizahi bir şekilde ifade ettiği gibi, bu büyük resim çoğu zaman bir balkabağından daha küçüktür. Çünkü her spesifik konuda zaten herkesin bildiği genel şeyleri anmakla büyük resme atıf yapmış olmazsınız. Her somut durumda gerçek insanların gerçek kurumlar ve faaliyetler aracılığıyla giriştikleri gerçek eylemleri incelemeniz gerekir. Dolayısıyla bilimin hangi toplumsal kalıpları yansıttığından çok toplumun bilimle ne yaptığına bakmamız gerekir.

DeNora (2003: 41) bu noktada Latour'un bilim sosyolojisi yaklaşımını müziğe uygulayarak şu sonuca varır: Müziğin neyi yansıttığından ziyade insanların müzikle ne yaptığını ve nasıl yaptığını incelemek gerekir. Müzik toplumsal yapıların basit bir yansımasından çok daha fazla bir şeydir. Müzik toplumsal olanın kurucu ve oluşturucu unsurlarından biridir. Bazı şeyler müzikle ilişki içinde şekillenir. İnsanlar müziği farklı şekillerde yorumlayarak farklı toplumsal amaçlara kanalize ederler, müziğin ritmine göre dans ederler veya başka eylemlere girişirler veya tıpkı Adorno'nun yaptığı gibi kavramsal ve düşünsel farkındalıklarını zenginleştirmek için müzikal yapılardan model ve analoji olarak yarar-

lanırlar (2003: 57). Kısacası müziği kullanarak müzik dışı şeyler yaparlar. Gerek bireysel gerek kolektif hafızanın belli unsurlarıyla özdeşleştirdiğimiz müzikler hafızayı uyarma ve diri tutma işlevi görebilir. İnsanların bazen müzikle "hatırladıklarını" söyleyebilir. Müzik düşünce ve eylem için bir model olabilir, belli bir ortama dikkat çekebilir, tüketime fon oluşturabilir (alışveriş merkezlerindeki müziği düşünün), bedenin hareket ve enerjisini yeniden düzenlemek için referans alabileceği parametreler sağlayabilir. Bu açıdan müzik her bakımdan toplumsal eylemi şekillendiren, toplumsal hayatı inşa eden ve dönüştüren vasıtalardan biridir. Dolayısıyla müziği toplumdan ayrı veya onun tarafından belirlenen bir şey olarak görmek yerine, toplumsal hayat olarak adlandırdığımız şeyi kendisi aracılığıyla inşa ettiğimiz araçlardan biri olarak görmeye başlamak gerekir (DeNora, 2003: 157).

Dikkat edilirse DeNora'nın müzikle ilişki kurma biçimleriyle ilgili bahsettiği bütün durumlar aslında müzikte anlamı inşa eden anlara ve süreçlere işaret eder. Müziği toplumsal yapıların bir yansıması olarak görenler, öyle ya da böyle müzikte içkin bir anlam olduğunu ve bu anlamın ancak kendileri gibi toplumsal yapıyı çözümlemiş uzman sosyal bilimciler tarafından deşifre edilebileceğini varsayarlar. Dolayısıyla bu bölümde yürüttüğümüz tartışmayla müzikte anlam tartışması birbiriyle çok yakından ilişkilidir. Bir sonraki bölümde müzikle toplum arasındaki ilişkiyi bu kez anlamın inşası üzerinden kurmaya çalışacağız.

BÖLÜM 3

MÜZİKTE ANLAMIN SOSYAL İNŞASI

Birinci bölümde müziği toplumsal bağlamından koparan ve onu kendi açıklamasını kendi içinde taşıyan özerk bir yaratıcılık alanı olarak kavramsallaştıran sanat görüşünün tarihsel ve toplumsal kökenlerini ele aldık. Sanatın özerkleşme mücadelesinin bir sonucu olan bu sanat görüşü bir yandan dinin sınırlamalarına karşı çıkarken bir yandan da bizzat kendisi adeta bir din haline gelmiş ve sanatı her tür sosyolojik temellendirme girişimine kapamıştı. İkinci bölümdeyse müziği yeniden toplumsal bir bağlama oturtma çabalarında müzik sosyolojisiyle ilişkilendirilen en yaygın yaklaşım olan yansıtma kuramını ele aldık. Yansıtma kuramının bilhassa kaba varyasyonlarının en az mutlak müzik savunucuları kadar müzik sosyolojisinin gelişmesine zarar verdiği ve müzikle toplum arasındaki dinamik ve diyalektik ilişkiyi anlamamızı zorlaştırdığı sonucuna vardık. Bölümün sonunda da müzikle toplumu karşılıklı etkileşim içinde eş zamanlı olarak birlikte inşa edilen şeyler olarak görmeyi önerdik. Şimdiyse bu tartışmayı biraz daha derinleştirerek müziğin bir anlamı olup olmadığını, varsa bu anlamın nerede ve nasıl oluştuğunu sosyolojik bir bakış açısıyla incelemeye çalışacağız.

Müzik Bir Şey Anlatabilir mi?

Müziğin anlamı deyince insanların aklına ilk önce şarkı sözleri gelir. Şarkı sözleri ne anlatıyorsa müzik de onu anlatıyordur işte, bu kadar basit. Bilhassa en çok dinlenilen müzik türünün popüler şarkılar olduğu günümüzde böyle düşünülmesi gayet doğaldır. İşin ilginci müzik alanında çalışan birçok sosyolog da müziğin anlamını sözlerde aramayı tercih etmektedir. Bu, sosyologların müzik bilgisinin zayıflığından veya şarkı sözleri üzerinden yapılacak bir içerik analizinin daha ölçülebilir ve ana-

liz edilebilir sonuçlar üreteceği beklentisinden kaynaklanıyor olabilir. Ne var ki, müzikle biraz olsun uğraşan herkes müziğin sözlerine indirgenmesine haklı olarak karşı çıkacaktır. Çünkü müziğin bir anlamı varsa ve bu da sözlerinde gizliyse, bu durumda bir şarkıyı anlamak için onu dinlemeye bile gerek yoktur. Sözlerini okumak yeterlidir. Yani bu görüşü kabul ettiğimizde müziğin sözlere fon oluşturmaktan başka bir işlevi kalmaz.

Mesele elbette ki bu kadar basit değildir. Müziğin kendi dışında bir şey söyleyip söyleyemeyeceği önemli bir felsefi sorundur. Bunu anlayabilmek için önce müziğin sözün yardımı olmaksızın kendi başına bir şey söyleyip söyleyemeyeceğini tartışmak gerekir. Bu da ancak sözsüz müziğe odaklanarak mümkündür. Sözsüz müzik bilhassa sanat felsefesinde çok ilgi duyulan bir konudur. Çünkü sanatın "en saf hali" olarak görülür. Birinci bölümde ele aldığımız Kant'ın estetik görüşü bu bakımdan en çok müzikle ilişkilendirilmiş, müzik toplumsal bağlamından ve işlevlerinden soyutlanmış saf sanatın en mükemmel örneği olarak görülmüştür. Gerçekten de müzikte öz ve biçim arasındaki sınırın belirsizliği, hatta bazılarına göre müziğin salt biçim oluşu, Kant'ın işlevden ve bağlamdan arınmış saf estetik deneyimi için çarpıcı bir örnek sunar gibidir. Örneğin Stravinsky bu bağlamda müziğin kendisi dışında bir şey söylemesinin mümkün olmadığını ileri sürer. Stravinsky gibi mutlak müzik savunucularına göre müzik kendisi dışında hiçbir gerçekliği ifade etmeyen salt biçimdir, malzemesi notalar olan bir zihinsel kurgudur. Buna karşılık birçok besteci ve müzisyen müziğe insan yaşamı ve deneyimleri hakkında bazı şeyleri açığa vurma gücü atfederler. Bu tip müziklere saf anlamdaki "mutlak" müziğin karşıtı olarak programlı müzik denir. Programlı müzik sözsüz olmasına karşın, yine de bir hikâye anlatır veya belli bir fikri, durumu veya duyguyu betimler. En azından bestecileri bize bunun böyle olduğunu söylerler. Programlı müziğin en meşhur örneklerini düşündüğümüzde, bu iddiaya şüpheyle yaklaşmakta haklı sebeplerimiz olduğunu görürüz. Mussorgsky'nin *Bir Resim Sergisinden Tablolar*'ı, Prokoviev'in *Peter ve Kurt*'u ve Saint-Saens'ın *Hayvanlar Karnavalı* gibi programlı müziğin en bariz, kolay anlaşılan ve meşhur örneklerini düşünelim. Şayet Prokoviev eserinde flütün kuşu, obuanın ördeği, metal üflemelerin kurdu anlattığını söylemeseydi bunu sadece müziği dinleyerek anlayabilir ve dahası aynı anlamda buluşabilir miydik? Keza Mussorgsky söylemeseydi eserinin dokuzuncu bölümünün yumurtadan çıkmamış civcivlerin dan-

sını anlattığını hangimiz tahmin edebilirdik? İşin daha da ilginci, besteci müziğiyle ifade etmek istediği şeyi önceden bize söylemiş olsa bile sorun aşılmış olmaz. Örneğin Beethoven son yaylı kuartetinin üzerine "Muss es sein? Es muss sein" (Böyle olması şart mı? Evet, şart.) yazmıştı. Birçoklarına göre bu Beethoven'ın çetin mücadeleler sonucu kazanmış olduğu bir mistik anlayışın, insanlık durumunu mütevazı bir şekilde kabul edişinin bir ifadesiydi. Hâlbuki Beethoven'ın hayatıyla ilgili anlatılanlardan biliyoruz ki bu sözler kendisinden para isteyen hizmetçisiyle arasında geçen bir diyalogdan ibaretti (Graham, 2001: 78-79). Beethoven'ın bu müzik cümlesinde gerçekte ne anlatmak istediğini bilmiyoruz. Ancak Beethoven'ın bu kısmı bestelerken hizmetçisine ödeyeceği paralardan başka hiçbir şey düşünmediğini kesin olarak bilseydik bile, büyük ihtimalle bu kadar müthiş bir müziğin böylesine bayağı bir anlam taşımasına gönlümüz razı olmazdı. Nitekim Şakir Ağa'nın evin salonunda "parende atan" çocuğunun (veya torununun) şirinliklerini anlattığı Buselik şarkısını, üstelik sözlerini de bilmemize rağmen, bambaşka şeyler hissederek dinlemiyor muyuz? Bu durumun tersi de geçerlidir. Örneğin Dvorak'ın meşhur dokuzuncu senfonisinin kedi maması, Mahler'in yedinci senfonisinin motor yağı reklamında kullanılması gibi. Üstelik Mahler ve Dvorak bestelerinde neyi anlatmak istediklerini aşağı yukarı bildirmişken. Daha da enteresan bir örnek Şostakoviç'in beşinci senfonisidir. Türkler bu senfoniye Tarkan filmlerinden alışıktır. Bu hamaset dolu Türk milliyetçisi filme fon müziği olan senfoni, Sovyet otoriteleri tarafından bestecinin Stalinist çizgiye dönüşünün bir işareti olarak alkışlanmıştır. Dahası, Stalinistler tarafından Sovyet insanının sınanmış kişiliğinin oluşumunu anlattığı düşünülen eser, Batılı yorumcular tarafından Stalinizmin bir parodisi olarak değerlendirmiştir.

Bütün bunlar müzikle anlam arasındaki ilişkinin keyfiliğine işaret eder gibidir. Peki müzik bir fikri veya toplumsal gerçekliği olmasa bile duyguları ifade edemez mi? En azından sağduyu bilgisi bize bunu söylemektedir. Örneğin bir müziği yüzeysel bir şekilde dinleyen biri bile onu neşeli veya hüzünlü bir müzik olarak sınıflandırabilir. Yine de bir müziğin ifade ettiği veya insanda uyandırdığı duyguları listelememiz istendiğinde kısacık bir listeyle karşılaşırız. İnsan duygularının karmaşıklığı ve çeşitliliğine karşın müzikte temsil edilen duyguların neşe ve üzüntü gibi birkaç temel duyguya indirgenmesi müziğin duyguları ifade gücü konusunda şüphe

uyandırıcıdır. Örneğin bir müziğin neşeli olduğunu belki rahatlıkla söyleyebiliriz, ama utancı veya kıskançlığı ifade ettiğini söylememiz epey zordur. Kısacası duyguların sınırsızlığına karşın müziğin ifade edebildiği duygular son derece sınırlıdır. Üstelik müziğin karmaşıklığıyla ifade edebildiği duyguların yoğunluğu arasında da bir ilişki yoktur. Çok basit bir müziğin ifade edebildiği duyguları çok karmaşık bir senfoni ifade edemeyebilir. Graham'a göre (2001: 68-70) müziğin duyguları ifade ettiğini düşünmemizin önemli sebeplerinden biri müzik eserlerini yorumlarken duygusal terimler kullanmamızdır. Roger Scruton'un ifadesiyle (1983: 79) müziği ve sesleri duyma şekillerine ilişkin tanımlamalarımız metaforik transfer yoluyla anlamı genişletilmiş kavramlara dayanır. Bir tür analojik anlam genişlemesi söz konusudur. Örneğin müziğin tamamen sesle ilgili işitsel bir olgu olmasına karşın görsel bir olguymuş gibi tarif edilmesi bunu örnekler. Söz gelimi pirinçten yapılmış nefesli çalgıların "parlak", çellonun "karanlık" bir tonu vardır. Ama hepimiz bunun başka bir şeyi ifade ettiğini biliriz. Dolayısıyla bir müziğin neşeli veya kederli olarak tanımlanması, bu müziğe içkin duygusal bir içerik olduğu anlamına gelmez. Müziğin duyguyla ilişkili sözcüklerle tarif edilmesi analojik anlam genişlemesine örnektir. Aynı durum bizzat duyguları ifade eden sözcükler için de geçerlidir. Örneğin yumuşak kalpli bir insandan bahsettiğimizde kimsenin aklına o kişinin sünger gibi bir kalbe sahip olduğu gelmez. Ancak bu duygusal durumu ancak bir analojiyle ifade edebiliriz. Bir müziğin anlamını çeşitli kelimelere başvurarak birbirimize anlatabiliriz ve bu özgün deneyimi anlatacak kelimelerimiz yoksa başka şeyleri anlatmak için kullandığımız kelimelerden faydalanmamız kaçınılmaz olur. Yerleşik müzik eleştirisi dili de bu tip analojiler üzerine kurulu olduğu için besteciler de dinleyiciler de bir müziğin anlamını bu ortak dile başvurarak tanımlamak zorunda kalırlar. Yine de bu analojilerle ifade edilen anlamların müziğe içkin olduğu söylenemez.

Müziğin Anlamına İlişkin Ampirist ve Rasyonelist Açıklamalar

Peki, müziğin gerçekten içkin bir anlamı var mıdır? Eğer varsa bu anlam müziğin kendi iç yapısında mıdır, yoksa bu yapıyı anlamlandıran zihnimizde mi? Elbette ki anlamın dış dünyadaki nesnelere içkin olduğunu veya zihnimizdeki doğuştan getirdiğimiz evrensel kategorilere da-

yandığını değil de toplumsal ilişkiler içinde inşa edildiğini savunan bir sosyolojik yaklaşım da mümkündür. Ancak müzik yakın zamana kadar sosyolojinin değil estetik felsefesinin bir konusu olarak görüldüğü için, anlamla ilgili tartışmalara da sosyolojik yaklaşımlardan ziyade felsefi yaklaşımlar egemen olmuştur. Martin (1995: 26-27) bu iki ana yaklaşımı ampirizm ve rasyonelizm kategorileri altında sınıflandırır. Ampirizme göre dış dünyada nesnel bir anlam vardır ve bu anlam duyularla kavranır. Yani dış dünyadan onun temsiline doğru bir ilişki söz konusudur. Yani duyduğumuz müziğin içkin bir anlamı vardır ve işitsel algılarımız sayesinde bu anlam bize iletilir. İkinci yaklaşıma göreyse nesneler bize özelliklerini iletmezler, biz onlara anlam yükleriz. Nesnelerin anlamı bizde duyumlar yaratan içkin özelliklerinde değil, bu nesneleri algıladığımız zihinsel yapıların mahiyetinde aranmalıdır. Anlamı yaratan insan zihninin evrensel özellikleridir. Kant'ın deyişiyle "zihnimiz yasalarını doğadan almaz, kendi yasalarını doğaya uygular." Müziğin anlamını yanıltıcı olan duyularımız ve duygularımız aracılığıyla değil zihnimize dayanarak kavrayabiliriz.

Martin'in sınıflandırmasına göre (1995: 34-39) *The Language of Music*'in (1959) yazarı Deryck Cooke birinci görüşü savunmaktadır. Cooke'a göre notalar tıpkı sözcükler gibi duygusal çağrışımlarla yüklüdür. Müzik bizim bilinçdışı duygularımızı ifade eden bir dildir. Cooke müziğin anlamını içkin, verili ve doğal bir şey olarak görür. Müziğin içinde içkin bir anlam olmasa ona göre tonal kalıplarla duygusal reaksiyonlar arasında bir eşleşme olamazdı. Örneğin Cooke'a göre (1959: 25) "dizideki belli notaların duygusal etkileriyle armonik dizi içindeki konumları arasında yakın doğal ilişkiler" vardır. Majör üçlünün neşeyi ifade etmesi gibi… Müzikteki bu içkin anlamın toplumsal ve siyasal sonuçları da vardır. Kilise otoriteleri neşeyi ifade ettiği için majör üçlüye karşı çetin bir mücadele vermiştir. Bu ise Cooke'a göre majör üçlüden faydalanan seküler bir müzik geleneğinin çoktan oluşmuş olduğunu gösterir. Majör üçlü sadece kutsal kabul edilen kadim modların bozulmasına yol açtığı için değil neşeyi ve dünyevi varoluşu ifade ettiği ve bu yönüyle kilise otoritesini tehdit ettiği için de hedef alınmış, ancak tarihin genel gidişatı sekülerleşme yönünde olduğu için kilise bu kavgadan vazgeçmek zorunda kalmıştır. Dolayısıyla tonal müzik Cooke'a göre "doğal" ve "evrensel" olmakla kalmaz, aynı zamanda Rönesans ve Aydınlanmayı yaratan sosyal hareketin değerlerini

yansıtır. Tonal müziğin en çok güç kazandığı XVIII. ve XIX. yüzyıllar aynı zamanda burjuvazinin ve hümanist aydınlanmacı değerlerin zafer çağıdır. Tonal müziğin sorgulandığı XX. yüzyıl ise aydınlanma ve ilerlemeye olan inancın zayıfladığı bir dönemdir. Kriz algısı halk arasında değil de daha çok entelektüeller arasında ortaya çıktığı için atonal müzik aydınlar arasında benimsenmiş, kitleler majör üçlüye bağlı kalmayı sürdürmüştür. Nitekim günümüzün pop müziği de halen böyledir ve klasik müzik sevenlerin çoğunluğu da halen Bach-Brahms arası tonal dönemi dinler. Aynı mantıkla Sovyet rejimi halk arasında iyimserlik uyandırmak için atonal müziği yasaklamış, bir müziğin devrimci olup olmadığını biçimsel yapısına bakarak değerlendirmiştir. Bütün bunlar Cooke'a göre müziğin içkin bir anlamı olduğunu göstermektedir.

Martin'in (1995: 43-45) sınıflandırmasında ikinci yaklaşımı, yani rasyonelizmiyse *The Beautiful in Music* (1891) adlı kitabıyla Eduard Hanslick temsil eder. Ona göre müzik genel olarak şeyleri, özel olarak da duyguları ifade edemez. Kaldı ki aynı müziğin çok farklı şekillerde algılanması mümkün olduğu için duygular, müziğin kavranması açısından yanıltıcıdır. Müziği duygusal etkileri üzerinden anlayamayız. Müziği anlamak için objektif bir kritere ihtiyaç vardır. Bu kriter müziğin biçimini oluşturan tonlar arasındaki ilişkidir, yani ses ve harekettir. Müziğin anlamı da güzelliği de onun biçimsel özelliklerinde içkindir. Dolayısıyla müzik objektif olarak analiz edilebilir. Gerçi Martin'in de tespit ettiği gibi (1995: 44) müziğin biçimsel özelliklerinin objektif niteliği, anlamın nesneye içkin olduğunu ima eder ve Hanslick'i ampirisizme yaklaştırıyormuş gibi görünür. Hâlbuki Hanslick'e göre müzikte "güzel" ve "anlamlı" formlar seslerin içkin özelliğinin, başka bir deyişle doğanın veya Tanrı'nın bir ürünü değildir, insan zihninin yaratımlarıdır. Tam da bu sebeple Martin, Hanslick'i rasyonelist kategori içinde sınıflandırır.

Modern Batı müziğinin temel unsurları Hanslick'e göre doğal çevrenin bir ürünü değildir, insan zihninin zaferleriyle yavaş yavaş meydana gelen bir entelektüel başarıdır. Müzik insan zihninin ürünü olduğuna göre, onu anlamamızın sebebi Scruton'un deyişiyle (1983: 39) zihnimizin müziğin yapısal ilişkilerini kavramaya muktedir oluşudur. Ancak zihnin bu özellikleri geliştirilmeye muhtaçtır. Tıpkı zor bir matematik problemi gibi karmaşık bir müziği anlamak da entelektüel kapasite ve eğitim gerektirir. Bu felsefi görüş kimi zaman sınıf temelli estetik beğeni hiyerarşilerine de kaynaklık

eder. Gelişmiş bir müziği anlamak için gelişmiş bir zihne ihtiyaç olduğuna göre, bazı insanların "yüksek" müzik kategorisi altındaki müzikleri anlayamamasının sebebi zihinsel kapasitelerinin yetersiz oluşudur. Bourdieu müzik yeteneğinin eşitsiz dağılımıyla ilgili bu tip varsayımları mevcut eşitsizlik kalıplarını meşrulaştıran mitler olarak görür. Bourdieu'ye göre toplumsal temelli olan farklılıklar resmi eğitim ideolojisi aracılığıyla "doğal" gösterilmekte ve böylelikle insanların büyük çoğunluğu müziğe yatkın olmadıklarına inanmaktadır. Bunun son derece önemli sonuçları vardır. Bu sayede küçük bir azınlığı teşkil eden "otoriteler" neyin "ciddi" müzik olacağına karar verir ve kamusal kaynaklarını kendi müzik beğenilerine göre tahsis ederler. Gerçi herkes kendi hoşuna giden müziği tercih etmekte özgürdür, ancak "yüksek" müziği tercih ederek gelişmiş zihinsel kapasitelere sahip olduğunu kanıtlayan üst sınıflar karşısında bir estetik aşağılık kompleksine boyun eğmek zorunda kalırlar. Böylelikle toplumsal düzenin işleyişiyle ilgili sorunları kendi bireysel yeteneksizliklerinin bir sonucu olarak algılamaya başlarlar. Hâlbuki Bourdieu'nün da gösterdiği gibi "yüksek" müziğe yönelik yatkınlık çoğu zaman insanın zihinsel kapasitesinden çok yetiştiği ortama, başka bir deyişle sosyalizasyona bağlıdır.

Estetik beğeni hiyerarşilerinin toplumsal kökenleriyle ilgili bu çok önemli mesele altıncı bölümde daha detaylı olarak tartışılacaktır. Şu an için önemli olan Martin'in ampirist ve rasyonelist olarak sınıflandırdığı bu iki yaklaşımın sağlıklı bir sosyolojik analizi zorlaştıran bireyci metodolojileridir. Her ikisinde de müziğin dinleyici tarafından bireysel olarak algılanan nesnel bir anlamı vardır. Bu anlam ampirizmde doğaldır ve müziğe içkindir, rasyonelizmde ise insan zihninin ürünü veya insan zihninin entelektüel ürünleri kavrama yeteneğidir. Peki, gerçekten de müzikte duyularımızla kavrayacağımız seslere içkin bir mesaj veya zihnimizle gramerini çözebileceğimiz belirgin bir anlam var mıdır? Veya çokça söylendiği gibi müzik kendine özgü evrensel bir dil midir ki belli duygu ve düşünceleri insanlara net bir şekilde iletmeyi başarabilsin? Şimdi kısaca bu soruya cevap vermeye çalışalım.

Müziğin Dili ve Anlamın Belirsizliği

Müziği dile benzetmek veya müziğin dilinden söz etmek çok yaygın bir tutumdur. Bilhassa romantik sanat görüşünü benimseyenler mü-

zikten insanlığın evrensel dili olarak söz ederler. Örneğin Ahmet Say'a göre (2008: 15) müzik değişik kıtalardaki değişik toplumları buluşturan ortak bir dildir. Tanburi Cemil Bey'in müziği "lisanullah", yani Allah'ın dili olarak tanımlaması da bir bakıma aynı görüşten hareket eder. Bu romantik-mistik görüş müzikseverlerin şahsi tecrübelerine ne kadar denk düşerse düşsün, bu "evrensel dilin" neden Hintlilere başka, Afrikalılara başka, İngilizlere bambaşka konuştuğunu açıklamak gerçekten zordur. Müzik gelenekleri o kadar çeşitli ve bu geleneklerin farklı kültürlere mensup insanlar tarafından algılanması o kadar güçtür ki müziğin evrensel bir dil olduğu iddiasını tutarlı bir şekilde savunmak pek mümkün görünmemektedir. Yine de bu klişe sürekli tekrarlanır durur. Hatırlanacağı üzere, Martin'in ampirist yaklaşıma örnek olarak sunduğu Cooke'un meşhur kitabı da müziğin dilinden bahsetmekteydi. Üstelik sadece Batının tonal müzik geleneğini incelemiş olmasına karşın, adeta bütün insanlığa hitap edecek bir müzik dilinin "gramerini" çözdüğünü iddia ediyordu.

Müzikten bir dil olarak bahsetmekten kaçınamamamızın sebeplerinden biri de müzik eleştirmenleri ve yorumcularının kullandığı dildir. Bir albüm kapağında veya eleştiri/tanıtım yazısında "müzik cümleleri"nden, çeşitli "müzikal ifade"lerden, eserdeki belli bir bölümün "anlattığı" veya "temsil ettiği" şeylerden söz eden yazarları okurken, müziği kendi dışında bir şeyler anlatan ayrı bir dil olarak düşünmeden edemeyiz. Müziğin evrensel bir dil olmadığını kabul etsek bile, daha kısmî bir anlamda, onun bir şekilde dile benzediği aşikârmış gibi görünür. Peki, müziği herhangi bir anlamda dile benzetmek ne kadar doğrudur? Şayet müziğin dile benzemeyen yönleri varsa, nelerdir?

Müziğin belli şeyleri anlatma yeteneğine sahip bir dil olarak görülmesi onun bazı şeyleri temsil edebilmesine dayandırılır. Ne var ki Graham'a göre (2001: 74) çoğu zaman temsil ile taklit ve tekrar birbirine karıştırılmaktadır. Müzik dış dünyadaki sesleri, örneğin kuş sesini, gök gürültüsünü, kasırgayı, bir ordunun geçişini, rüzgârın esişini, denizin dalgasını taklit edebilir. Örneğin bir zil sesini müzik aletleriyle yeniden üretmek mümkündür, ancak bu zili temsil etmez, zilin temsil ettiği şeyi, örneğin bir ziyaretçinin gelişini temsil edebilir. Bu bakımdan taklit ile temsil arasında bir ayrım yapmak gerekir. Müziğin belli sesleri taklit edebilmesi, doğrudan onları temsil ettikleri anlamına gelmez. Yine de müziğin insanlarda belli düşünceler ve duygular uyandırmayı, bu bakımdan bunları

temsil etmeyi başardığı açıktır. Ancak buradaki temsiliyet acaba normal dildeki gibi midir? Söz gelimi k-a-l-e-m harflerini yan yana getirdiğimizde herkesin gözü önüne ister istemez kalem gelir. "Kalem" sözcüğünü oluşturan işaretleri veya sesleri bu diziliş içinde gören veya duyan birinin bunu örneğin "defter" diye anlaması mümkün değildir. Başka bir deyişle her biri özel bir işaret olan bu beş harfin bu şekilde yan yana gelmesi bizi belli bir şekilde düşünmeye mecbur eder. Bu açıdan dil Graham'a göre (2001: 75) düşüncelerimizi belli bir yönde sınırlar. Hâlbuki bir melodiyi belli bir anlamda sabitlemek hemen hemen imkânsızdır.

Müzik bizde belli duygular ve düşünceler uyandırabilir, ancak onları belli bir yönde sınırlayıp sabitleyemez. Hâlbuki anlamı sabitleyen bir dil olmadan toplumsal hayatı devam ettirmek mümkün değildir. Karşımızdaki kişide belli düşünceler uyandırmakla karşımızdaki kişinin düşüncelerini belli bir yönde sınırlamak arasında büyük bir fark vardır. Bir insanda belli duygular ve düşünceler uyandırabilmek için dilin sahip olduğu türden bir netliğe, hatta bilinçli bir niyete bile ihtiyaç yoktur. Örneğin tamamen rastlantısal olarak bazı hareketlerim size çocukluk günlerinizi hatırlatabilir. Bunu bilinçli olarak yapmış olmam gerekmez. Ancak bu hareketi size çocukluk anılarınızı hatırlatacağını bile bile yapsaydım bile, bu sadece size yönelik bir şey olduğundan dilin gerektirdiği genellik düzeyine sahip olmazdı. Aynı hareket başka birinde bambaşka düşünceler uyandırabilirdi. Hâlbuki günaydın dediğimde Türkçe bilen herkes ne dediğimi anlayacaktır. Bu fikri müziğe uygulamak için Cooke'un görüşlerini hatırlayabiliriz. Cooke'a göre müzikte majör üçlü neşenin, minör beşli ve üçlü ise hayatın neşesini kaybetmenin evrensel ifadesidir. Bunun tonal müzik geleneğine aşina olmayan toplumlar için doğru olmadığını zaten biliyoruz. Ancak hiç İngilizce bilmeyen birine "good morning" dediğimizde de muhtemelen bir şey anlamayacaktır. Dolayısıyla bunun müziği bir dil olarak gören yaklaşımlarla çelişmediği söylenebilir. Hâlbuki müzik gerçekten bildiğimiz anlamda bir dil olsaydı, tonal müziğe aşina olanların, bir inici minör tema duyduklarında aynı şeyi anlamaları gerekirdi. Gelgelelim inici minör ezgilerin bize hayatın neşesini kaybetmeyi anlattığı doğru olsa bile, böyle bir ezgi duyduğumuzda bestecinin bize hayatın neşesinden vazgeçmeyi mi, yoksa vazgeçmemeyi mi öğütlediğini anlayamayız. Kısacası Cooke'un görüşünü kabul etsek bile birbirine taban tabana zıt bu iki yorumu aynı ezgiden çıkartmak mümkündür.

Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'si bu açıdan mükemmel bir örnektir. İlk defa 1824'te aşırı muhafazakâr bir milliyetçiliğin ve büyük bir siyasal ve toplumsal baskı döneminin hâkim olduğu Viyana'da büyük bir şaşaa ile seçkin dinleyicilerin beğenisine sunulan senfoni, kısa bir süre sonra Romain Rolland tarafından "bütün insanlığın kardeşliğine hümanist bir övgü" olarak tanımlanmıştır. Her nasılsa aynı eser Kubrick'in şiddet dolu filmi *Otomatik Portakal*'da insanın en karanlık yönlerini simgeler. Zizek'in bir makalesinde aktardığına göre 1938'de Nazi müzik festivali Reichsmusiktage'nin en önemli eseri olarak icra edilen ve sonradan Hitler'in doğum günü kutlamalarında çalınan Dokuzuncu Senfoni, Çin'deki Kültür Devrimi sırasındaysa Maocular tarafından sınıf mücadelesinin simgesi olarak kullanılmıştır. Aynı eser hem Rodezya'da Ian Smith'in ırk ayrımcısı beyaz rejimi için hem de çok kültürlü bir hoşgörü toplumu modelinin simgesi olarak Avrupa Birliği'nin milli marşı olarak kabul edilebilmiş, 28 Şubat dönemindeyse cumhurbaşkanı Süleyman Demirel tarafından İslamcı hükümete karşı "çağdaş ve laik Türkiye'nin simgesi" olarak alkışlanmıştır.[1]

Bu örnek Graham'ın vurguladığı gibi müziğin bizde belli duygu ve düşünceler uyandırmayı başarsa bile, bunları belli bir istikamette sınırlamak gibi bir özelliği olmadığını göstermektedir. Hâlbuki dil başta olmak üzere normal işaret sistemlerinin meziyeti tam da budur. Nitekim yazarın ölümünden bahseden post-modern filozoflar ne kadar aksinin mümkün olduğunu düşünseler de Aristo'nun deyişiyle (1985: I/209-210) "tek bir anlam ifade etmemek, hiçbir anlam ifade etmemek" demektir. Çünkü "tek bir şeyi düşünmediğimiz takdirde hiçbir şeyi düşünmemiz mümkün değildir." Dilde de birden çok anlama gelen sözcükler ve ifadeler vardır elbet. Ancak konuşan kişi bu anlamlardan hangisini kastettiğinin bilincindedir ve dinleyen kişi de ancak bu varsayımı kabul etmesi durumunda onu anlayabilir. Aksi takdirde anlaşmak imkânsız hale gelir. Bu bakımdan müziği belli yönlerden dile benzetmek mümkün olsa bile, kendine özgü bir dil olarak görmek yanıltıcıdır. Zira Graham'ın deyişiyle (2001:80) müziğin bir sözcük dağarcığı varsa da grameri yoktur, bu yüzden sözcüklerin anlamını sabitlemek çok güçtür. "Anlam sistemleri olarak dillerde karşımıza çıkan cümleler ve kelimelerin aksine müziksel cümleler

[1] Buna bir de kişisel not eklemem gerekirse, ben de Dokuzuncu Senfoni'nin son bölümündeki meşhur temanın kendini ilk duyurduğu an, nedense hep dinî bir heyecan hissetmişimdir.

ve akorlar (ulusal ezgiler ve leitmotiflerin haricinde) uzlaşımsal anlam yapıları içermezler" (Robinson, 1996: 4'ten Çerezcioğlu, 2010: 250).

Sosyalizasyon ve Anlamın Sosyal İnşası

Peki bütün bunlardan yola çıkarak müziğin anlamı yoktur diyebilir miyiz? Graham (2001: 75) insanlarda belli düşünceler uyandırmakla bu düşünceleri belli bir istikamette sınırlamak arasında yaptığı ayrımdan hareketle, bu soruya cevap vermek için bir benzetmeye başvurur. Hatırlarsanız az önce tesadüfi bir hareketimin size çocukluğunuzu hatırlatabileceğinden söz etmiştim, ancak bu hareketim bilinçli olmadığı gibi dilin gerektirdiği genellik seviyesine de sahip değildir. Benzer bir şeyin daha çok kişiyi ve daha çok işareti kapsayacak şekilde genişlediğini ve bilinçli hale geldiğini düşünelim. Örneğin bir grup çocuk birbirlerine belli haberleri ve uyarıları iletmek için bir işaretler ve jestler sistemi yaratmış olsun. Diğer çocukların bu sistemi bilinçli olarak öğrenmeleri bile gerekmez, oyunlar sırasında farkında olmadan işaret ve jestleri tanımaya başlarlar. Böylelikle yaygın olarak paylaşılan ortak adetlere dayalı bir iletişim formu ortaya çıkar. Müzik de bu iletişim formuna benzer. Yıllar boyunca belli bir toplumda müziği üretenlerle dinleyenler arasında ortak bir anlayış oluşmuş, bu ortak anlayış bestecilerin belli müzikal araçlarla dinleyicilerin zihninde belli düşünceler uyandırmasını mümkün kılmıştır. Müzik, örneğimizdeki çocukların yarattığı işaretler ve jestler sisteminin aksine, belki de tabiatı gereği, anlamı sabitlemeyi hiçbir zaman başaramamıştır. Buna karşılık bir toplumsal eylem olarak müzik icra edildiği ortamlar içinde alışılageldik-yerleşmiş kalıplar yaratmış, toplum da bu kalıplara dayanarak müzikal anlamı dinamik olarak durmaksızın yeniden müzakere ve inşa etmiştir.

Bu yönüyle müzik ne doğanın ürünüdür ne de insan zihninin doğuştan getirdiği özelliklerin. Doğadaki sesler müzik değildir. Marx'ın söylediği gibi (1986: 194) "örümcek, işini dokumacıya benzer şekilde gördüğü gibi, arı da peteğini yapmada pek çok mimarı utandırır. Ne var ki, en kötü mimarı en iyi arıdan ayıran şey, mimarın, yapısını gerçekte kurmadan önce, onu hayalinde kurabilmesidir." Bu bakımdan nasıl ki kusursuz petekler inşa eden bir arıyı mimar saymıyorsak, bülbülü de sanatçı sayamayız. Graham'ın deyişiyle (2001: 82) doğada müzikal olan tek şey insan sesidir.

O da şarkı söylediği zaman. Çünkü şarkı söylemek bilinçli bir insan faaliyetidir ve ancak toplumun sembolik sistemi içinde bir anlam kazanabilir. Dolayısıyla müziğin kökenini veya temelini doğada bulamayız. Müzik bir toplumsal eylemdir, anlamı da bu toplumsal eylem içinde inşa edilir.

Taklit ve temsille ilgili tartışmayı yeniden hatırlarsak, taklit edilen seslerin temsil ettiği şeyler bile kültürden kültüre değişir. Örneğin çan sesinin anlamı Müslüman ve Hıristiyan muhitlerde yetişmiş insanlar için hiçbir zaman aynı olmaz. Batı kültüründe aynı anda çalan birden fazla çan, düğünü, ağır ağır tek başına çalan çan, ölümü anlatır. Yani çan sesinin aslında içkin bir anlamı yoktur. Çan sesi, anlamını belli sosyal pratiklerden ve bunlara alışkın olan insanların kulaklarından alır. Müslüman bir ülkede yaşayan biri haliyle bu sesi duyduğunda aynı şeyi düşünmeyecektir (Graham, 2001: 76). Müzikal şakalar için de aynı şey geçerlidir. Müzikal şakalar belli bir dizinin içinde alışıldık ve beklenen nota yerine hiç alakasız bir nota basarak veya herkesçe bilinen bir temayı alakasız bir bölümün içinde aniden duyurarak dinleyici güldürmek demektir. Örneğin Prokoviev, Mahler, Şostakoviç gibi besteciler bu tip müzikal şakalara, parodileştirmelere çok başvururlar. Yıllar önce bir tatil yerinde, bir arkadaş ortamında Türkiye'nin önde gelen bağlamacılarından birini dinliyorduk. Gecenin en çok gülünen şakaları üstadın esere girmeden önce çaldığı muhteşem bağlama açışlarının en dokunaklı yerlerinde kasıtlı olarak bastığı "yanlış" notalardı. Bu "yanlış" notayı duyabilmenin ve böylelikle müzikal şakayı anlamanın çoğu zaman tek yolu vardır: İlgili müzik sistemine bir şekilde aşina olmak. Bu da sosyalleşme sürecinin bir ürünü olarak gerçekleşir. Hint makamlarından hemen hemen hiç haberdar olmadığımız için, bir sitar performansındaki benzer bir şakayı anlamamız çok zordur. Başka bir deyişle müziği ancak belli bir müzik kültürü içinde yetişmemizin bir sonucu olarak anlamlandırabiliriz, bu müzik kültürü de tarihsel süreç içinde oluşmuş belli ortak adetlere dayanır.

Peki, müzik insan zihninin ürünüyse ve insan zihni de evrensel bazı özelliklere sahipse müzik kültürleri niye bu kadar farklıdır ve farklı kültürlere ait müzikleri anlamak niye bu kadar zordur? Müzik elbette ki insan zihninin ürünüdür, ancak zihnin bir şey üretmeden önce sosyalizasyon süreci içinde şekillenmesi gerekir ve kültürler farklılaştıkça insan zihninin işleyişi de farklılaşır. Bilindiği gibi Durkheim zihnimizin zaman ve mekân gibi temel kategorilerinin bile Kant'ın ileri sürdüğü gibi tamamen

doğuştan ve evrensel olmayıp toplumsal örgütlenmeyle ilişkili olduğunu göstermişti. Durkheim'a göre insanın zihinsel faaliyetleriyle toplumun örgütlenmesi ve ahlâkî düzeni arasında yakın bir ilişki vardı. Kulağımızın "yanlış" bir notaya verdiği tepki pekâlâ bu çerçeve içinde anlaşılabilir. Batının geleneksel tonal sistemine meydan okuyarak atonal müziği yaratan Schoenberg (Rosen, 1976: 10-11; Martin, 1995: 61) kendisine kızanları bu kadar düşmanlaştıracak, öfkelendirecek, kendisine sövdürecek ve saldırtacak ne yaptığını hiçbir zaman anlamadığını söylemiştir. Toplumlar bir müziği uzun bir sosyalizasyon süreci aracılığıyla duymayı öğrenirler. Sosyalizasyon süreci içinde kulağa aşina hale gelen müzik sistemi adeta ahlâkî düzenin de bir parçası olarak görülmeye başlar. Yerleşik adetleri kasten ihlal eden müziklerin ilk ortaya çıktığında büyük çoğunluk tarafından tepki görmesi veya anlaşılamaması bundandır.

Bunu daha iyi anlamak için müzikte anlamla ilgili bir ayrıma başvurabiliriz. Müzikte iki tür anlam vardır (Martin, 1995: 63-64): Müzik dışı (*extra-musical*) ve müzik içi (*intra-musical*) anlam. Müzik dışı (*extra-musical*) anlam, seslerin müzik dışındaki nesneleri, fikirleri veya olayları temsil etmesi, tanımlaması veya onlara gönderme yapmasıyla ilgilidir. Leonard Meyer'e göre (1970) bir müzik ancak dışındaki bir şeye referansla anlam kazanabilir. Örneğin çanın taklit edilmesiyle elde edilen çeşitli müzikal seslerin Batı müzik kültüründe temsil ettiği müzik dışı anlamlardan söz etmiştik. Keza düğün ve cenaze müziği veya bir televizyon programının jeneriği için de benzer bir şey söyleyebiliriz. Bu müzikler ancak bu toplumsal etkinlikleri deneyimleyen veya bu televizyon programlarından haberdar olan bir toplum için bu müzik dışı anlamı taşıyacaktır. Korna çalarak geçen bir araba konvoyunu taklit eden bir müzik sadece bu gelenekten haberdar olan insanlara bir düğünü hatırlatabilir. Aksi takdirde böyle yoğun bir korna sesi başka bir insanı korkutabilir bile. Bir insan *La Traviata*'nın başlangıç sahnesindeki meşhur müziği duyunca aklına Violetta'nın hazin aşkı değil de neşeyle temizlik yapan bir kadın geliyorsa ve "işte ferahlık sizlere, hem de hiç durulamadan, kurulamadan" diye mırıldanmaya başlıyorsa, opera izleyerek değil televizyon reklamı izleyerek büyümüş demektir. Başka bir deyişle müzik dışı (*extra-musical*) anlam, ancak toplumsal deneyim içinde temellenebilecek bir anlamdır.

Müzik içi (*intra-musical*) anlam ise bir sesin sadece bir dizi içindeki diğer seslerle ilişkisi sayesinde kazandığı anlamdır. Mesela Batı müziğinde

diatonik dizideki sesler arasındaki tonal ilişkiler ve makam müziğinde belli bir makam dizisinde kararı, asma kararı veya güçlüyü ifade eden sesler gibi. Bunlar da ancak yerleşmiş bir müzik kültürünün sosyalleşme yoluyla öğrenilmesi durumunda kişi için bir anlam taşıyabilir. Aksi takdirde bu sesler kendi başına bir anlam taşımaz. Bu bakımdan bazı müzikologların insan zihninin evrensel özellikleriyle veya seslerin doğal yapısıyla ilişkilendirdikleri tonal müzik, aslında tarihin belli bir döneminde belli bir coğrafyada ortaya çıkan ve toplumsallaşma yoluyla Batı insanı tarafından içselleştirilen bir müzik yapma biçimidir. Martin'in dikkat çektiği gibi (1995: 57) her kültürde seslerin bir araya getirilmesine yönelik bazı geleneksel kalıplar normal, hatta doğal ve kaçınılmaz olarak kabul edilir. Müzikte aralık dediğimiz şey sonuçta bir süreklilik içindeki bir noktadır, sınırları açıkça belirlenmiş bir adım değildir. Aralıklar arasındaki ilişkiler insanların eylemleriyle belirlenir. Ancak bir süre sonra sanki insanın değil de doğanın ürünüymüşçesine kanıksanır ve seslerin bir araya gelmesinin tek, doğal ve kaçınılmaz yolu olarak düşünülmeye başlar. Bu tam da George Simmel'in kültürün trajedisi dediği şeydir. Simmel'e göre insanların kültürel üretimleri zamanla nesnel bir varlık kazanır ve insanlar üzerinde hâkimiyet kurar. Böylelikle insanlar kendi yarattıkları şeyleri doğal ve kaçınılmaz görmeye başlarlar (Oakes, 1980: 40'tan Martin, 1995: 64-65). Bu yönüyle, bir sonraki bölümde ele alacağımız etnosantrizm "kültürün trajedisi"nin önemli bir boyutudur.

Müziğin anlamıyla ilgili sosyolojik bir açıklama müziğin doğanın değil insanın bilinçli faaliyetinin ürünü olduğu ve müzikte anlamın müziğe içkin olmayıp toplumsal olarak inşa edildiği fikrine dayanmalıdır. Martin'e göre (1995: 52-53) *Emotion and Meaning in Music*'in (1970) yazarı Meyer psikolojik bir teoriden yola çıkmasına karşın, sosyalizasyonu müziği anlamlandırmanın ön koşulu olarak gördüğü için bu tip bir sosyolojik yaklaşım geliştirmeyi başarmıştır. Meyer teorisini geliştirirken sembolik etkileşimci sosyolojinin öncü isimlerinden Herbert Mead'den de faydalanmıştır. Mead'e göre anlam nesnelerde içkin değildir, daha ziyade nesne, nesnenin işaret ettiği şey ve gözlemci arasındaki üç taraflı ilişki içinde inşa edilir. İletişime geçebilmek için hareketlerimizin ve sözlerimizin başkaları için de bizimle aynı anlama geldiğini varsaymamız gerekir. Ancak perspektiflerimiz arasında bir karşılıklılık varsa pratik eylem mümkün hale gelir. Mead'in bu temel fikrinden yola

çıkan Meyer'e göre besteciler ortak bir müzik kültürünü paylaştıkları varsayımını kabul edebildikleri içindir ki kullandıkları ses kalıplarının dinleyici üzerinde nasıl bir etkide bulunacağını tahmin edebilmekte ve eserlerini buna göre yaratmaktadırlar.

Fenomenolojik sosyolojinin öncü isimlerinden Alfred Schütz'ün (1964) görüşleri de müzikte anlamın sosyal etkileşimin ürünü olarak ortaya çıktığını ileri süren bu yaklaşımla paraleldir (Martin, 1995: 197-200). Sosyal teoriyle uğraşanların yakından tanıdığı bir isim olan Schütz'ün doğrudan müzik üzerine çalışmış olması müzik sosyolojisi açısından da oldukça önemlidir. Schütz'e göre müzikte anlam müziğe içkin değildir, bireylerin etkileşimiyle ortaya çıkar. Müziğiyle aktif mesajlar gönderen bir besteci ve bu mesajların şifresini çözen pasif bir alıcı olarak dinleyici modeli müzik deneyimini açıklamaz. Nota bile icracının önceden edinmiş olduğu genel müzik kültürüne dayanarak yorumlanabilir ve her tür müzikal fikir karşılıklı etkileşim içinde birlikte inşa edilir. Schütz'e göre müzikte anlam, icracıların ve dinleyicilerin kendi deneyimleriyle müziği yaratan kişi veya kişilerin deneyimi arasında sağladıkları eşgüdümden doğar. Henri Bergson'un dış zaman ve iç zaman kavramından yola çıkan Schütz, müziği tonların iç zamanda anlamlı bir şekilde düzenlenmesi olarak görür. Dış zamanla iç zaman birbirine uymayabilir. Örneğin aynı zaman biriminin su gibi akıp geçtiğinden ya da geçmek bilmediğinden bahsederiz. İşte Schütz'e göre besteciyle dinleyici arasında anlamlı bir müzikal ilişki yaratan şey bu bilinç durumları arasında başarılı bir mütekabiliyet sağlanmasıdır. Bu mütekabiliyetin sağlanmasıysa belli bir kültürel topluluğun özgün deneyimine, insanların bu topluluğa aktif olarak katılımına ve duydukları şeyi anlamlandırmalarını sağlayan bir bilgi stoğunu edinmelerine bağlıdır.

Schütz'ün müzikte anlamı besteci ve dinleyicinin bilinç durumları arasındaki mütekabiliyetle temellendirmesi toplumsal etkileşimi ön plana çıkarır, bununla birlikte bu etkileşim sırasında gerçekleşen yanlış anlamaların iletişimi ortadan kaldırdığını da söyleyemeyiz. İletişimi "iletinin aktarıldığı bir süreç" olarak değil de "anlamların üretimi ve değişimi" olarak gördüğümüzde bu etkileşim içinde yanlış anlamaların da mümkün olduğunu kabul etmemiz gerekir (Erol, 2002, 147). Popüler müzik dinleyicisinin hayran olduğu müziklerle kurduğu ilişkilerde bu tip yanlış anlamalara çokça rastlarız. Hatta dinleyicilerin ve alt kültür gruplarının,

müziğin muğlak ve çoğul yorumlara açık özelliğinden faydalanarak kendi anlamlarını inşa ettiğine tanık oluruz. Bazı şarkılar bestecinin veya seslendiricinin hiçbir şekilde niyetlenmediği yan anlamlar kazanırken, bazı şarkılardaki mesajlar ise dinleyici tarafından ya hiç anlaşılmamakta ya da yanlış anlaşılmaktadır.[2] Ayhan Erol (2002: 180) dinleyicilerin "müziğin… doğrudan anlamını tanımazlık süreciyle farklı anlamlar ürettiğinde" oluşan anlamı simgesel anlam olarak tanımlar. "Seslendirici tarafından sözler yoluyla doğrudan anlatılmak istenen anlam, genel olarak kısıtlı bir anlamsal alana denk düşerken, izler kitle bir tanımazlık süreciyle simgeler yoluyla farklı anlamlar türetebilir." Bu yüzden "popüler müzikte anlamın nerede ve nasıl oluştuğuna ilişkin bir analiz, dikkatini bu türün… izler kitlesine" odaklamak zorundadır (152).

Kısacası müziğin anlamının içkin olmayıp toplumsal ilişkilerin bir ürünü oluşu, bestecinin veya dinleyicinin kendi dışlarındaki bir toplumsal yapı tarafından belirlendikleri anlamına gelmez. Çünkü zaten müzik başka bir toplumsal eylemin bir yan ürünü değil, ortaklaşa gerçekleştirilen bir toplumsal eylemin ta kendisidir. Martin'in tespit ettiği gibi (1995:29) toplumsal etkileşim süreci anlamların sürekli olarak yeniden doğrulandığı, dönüştürüldüğü, değiştirildiği, terk edildiği, müzakere edildiği bir süreçtir. Bu durum, anlamın ortadan kalkmasını gerektirmez. Sadece zamanla değişebildiğini gösterir. İhtiyaçların baskısı, yeni çıkarlar, teknik ve rasyonel ilerleme gibi sebepler insanların toplumsal yapılara daha farklı anlamlar yüklemesine sebep olabilir. Yapıyı ortadan kaldıran insanların ona farklı anlamlar yüklemesi değil, onu tamamen anlamdan mahrum bırakmasıdır. Çünkü toplumun kendisi zaten insanlar tarafından doğal çevre içinde ayakta kalmak için inşa edilen ve anlamını bu inşa süreci içinde kazanan sembolik bir gerçekliktir.

Peki, son iki bölümdür yürüttüğümüz bu teorik tartışma bize müzik sosyolojisi çalışmalarında ne kazandırabilir? Her şeyden önce müziğin içkin bir anlamı olmadığını ve müzikte anlamın inşa edilen bir şey olduğunu kavramak müzik sosyolojisi alanında çalışanların dikkatini somut toplumsal eylemlere yöneltir. Müziğin içkin anlamını deşifre etmeye yönelik spekülatif tartışmalara girişmek yerine müzikle ilgili anlamların nasıl

[2] Popüler müzikle ilgili olan yedinci bölümde müzikte anlam meselesini popüler müzik özelinde ve farklı teorik yaklaşımlara başvurarak yeniden ele alacağım.

inşa edildiğini, rakip anlamlandırma çabalarının birbiriyle nasıl bir mücadele içine girdiğini ve bu mücadelenin hangi toplumsal çıkarlarla ilişkili olduğunu, iddia sahiplerinin kendi anlamlarını rakiplerine dayatmak için maddi ve kültürel kaynaklar üzerinde nasıl bir denetim kurduğunu ve diğerlerinin de buna nasıl direndiğini keşfetme imkanı sunar bize. Müzikte etnosantrizm ve oryantalizm hem müzikte anlamın kültürel ve toplumsal bir bağlam içinde oluştuğunu hem de müzikle ilgili üretilen anlamların güç ilişkileri aracılığıyla "öteki" kültürlere nasıl dayatıldığını gösteren harika bir örnek sunmaktadır. Bir sonraki bölümde etnosantrizm ve oryantalizm ekseninde şimdiye kadarki tartışmaları mevcut küresel güç ilişkilerini meşrulaştıran bir müzik söyleminin analiziyle ilişkilendirmeyi deneyeceğim.

BÖLÜM 4

ETNOSANTRİZM, ORYANTALİZM VE MÜZİK

Önceki bölümde gördük ki müziğin anlamı ne onun yapısında içkindir ne de insan zihninin evrensel özelliklerinin doğrudan bir sonucudur. Çünkü gerek müzikal yapılar gerekse insan zihninin bu yapıları kavrama yeteneği toplumsal eylem içinde inşa edilir ve bir müziği anlamlandırmak ancak belli bir toplumsallaşma süreci sayesinde mümkün hale gelir. Öyleyse toplumsal olarak inşa edilen müzikal anlam her zaman öyle ya da böyle bir toplumsal bağlamın parçasıdır. Ama hangi toplumsal bağlamın?

Sosyolojinin en merkezi kavramı olmasına karşın "toplum" sözcüğüyle neyi kastettiğimiz çoğu zaman açık değildir. Bunun sebebi aslında nesnel bir gerçeklik olarak toplum diye bir şeyin olmamasından kaynaklanır. Toplum gerçek insanların kendi çıkarları peşinde eylemde bulunurken karşılıklı eylem ve iletişim içinde inşa ettikleri sosyal düzen kalıplarını tasvir etmeye yardım eden bir kavramsal araçtır. Gerçek insanların birbirleriyle etkileşime girerek toplumu inşa etmeleri belli bir mekânda ve zamanda olur. Nitekim sosyolojiye giriş kitaplarında da toplumun belli bir mekânda yaşayan ve ortak bir kültürü paylaşan insanların toplumsal ihtiyaçlarını karşılamak için oluşturduğu birliktelik olduğu söylenir. Bu bakımdan Auguste Comte'un yaptığı gibi "toplum" deyince bütün insanlığı anlamak "toplum" kategorisini kullanışsız hale getirir. Çünkü toplumsallaşma süreci ancak bütün insanlığı hesaba katarak değil, ancak belli bir toplumu göz önüne alarak gözlemlenebilir.

Müzik için bu dediklerimiz daha da geçerlidir. Dünyada içinde üretildiği kültürü aşma konusunda en büyük zorluğu yaşayan kültürel ürünlerden biri müziktir. Kültürel çevremizin müziğini toplumsallaşma yoluyla öğreniriz. Bu, resmi kurumlarda aldığımız müzik eğitimi aracılığıyla olabildiği gibi, biz hiç farkında olmadan toplumsal yaşamın akışı

içinde de gerçekleşebilir. Örneğin Türkiye'de yaşayan bir insan günde beş vakit duyduğu ezan sesi sayesinde saba, uşşak, hüseyni, hicaz gibi makamların perdelerine aşina olur, Itri'nin olduğunu bilmese bile bayram namazında veya kurban kesilirken duyduğu, hatta bizzat söylediği tekbir ve salat-ı ümmiye ona segâh makamının seslerini tanıtır. Aynı ezgi başka bağlamlarda başka anlamlar kazanabilir. Örneğin Bursaspor taraftarının kendi sahasındaki maçlarda rakip takım oyuncularını Itri'nin tekbiriyle karşıladığını duymuştum. Elbette ki taraftarlar bu ezginin bestecisi Itri'den veya segâh makamından habersizdir. Yapmaya çalıştıkları şey bir toplumsal hatıradan faydalanmaktır. Bilindiği gibi kurban kesilirken tekbir okunur ve ezgisiyle okunacaksa Itri'nin tekbiri tercih edilir. Böylelikle rakip oyuncular seyirci baskısı altında oldukları deplasmanda bu ezgiyi duydukları an kendilerini kurbanlık koyun gibi hissederler. Aynı ezgi yabancı rakipler için muhtemelen aynı etkiyi doğurmayacaktır. Keza Batı müziğinde çok kullanılan çan seslerinin de Batı toplumları içinde yetişmemiş insanlar için aynı şeyi ifade etmeyeceğini önceki bölümde çeşitli örnekleriyle anlatmıştık. Sonuçta dilimizi nasıl toplumsallaşma sürecinin bir parçası olarak öğreniyorsak, kültürel çevremizin müziğini de böyle öğrenmemiz doğaldır.

Etnosantrizm ve Müzik

Esas problem bundan sonra başlar. Kendi toplumumuzda geçerli olan müzik kültürünü toplumsallaşma süreci içinde farkında olmadan içselleştiririz ve bu müzik kültürü bize tek doğru ve doğal müzikmiş gibi görünür. Aslında her müzik kültürü sesleri, ritmi ve enstrümanları bir araya getirmenin özgün bir biçimidir. Bu kültüre mensup insanlar tarafından yaratılır ve ancak bu kültürün referansları çerçevesinde anlaşılabilir. Bu müzik kültürü, mensupları tarafından genellikle insani duyguların en doğal, en doğru ve en evrensel ifade biçimi olarak görülse de çoğu zaman başka kültürler için bir şey ifade etmez. Örneğin Osmanlı müziğiyle Batı müziği arasındaki derin farklılığı düşünelim. Batının armonik müziği ancak kulağı Batı müzik sistemiyle eğitilmiş biri için bir anlam taşıyacağı gibi, istediği kadar eğitimli olsun Osmanlı müziğinin yarım tondan küçük aralıkları da şayet daha önceden aşina değilse Batılı bir kulağa bir şey ifade etmeyecektir. Bu olgulardan yola çıkarak bazı bilim adamları müzik

dinlemenin doğası gereği etnosantrik olduğunu söylerler. Müzik ister istemez kültürel beklenti ve önyargılarla şekillendiği için her toplum sesleri kendi kültürünün normlarına göre değerlendirir (Kurtişoğlu, 2014: 410). Bu yüzden romantiklerin iddialarının aksine müziğin evrensel bir dil olduğunu söylemek çok zordur. İnsanlar nasıl davranışlarını bir referans gruba göre şekillendirme ihtiyacı duyuyorsa besteciler de başkalarının muhtemelen tepkilerini hesaba katarak ve belli bir gelenek içindeki ortak anlam sistemlerinden ve ifade olanaklarından yararlanarak müzik yaparlar. Ancak insanların beklentilerini tahmin edebilmeleri sayesindedir ki bu beklentileri karşılayabilecek veya insanları şaşırtabilecek eserler üretebilirler. Bestecilerin eserlerine anlam kazandıran şey bir referans grubun beklentileriyle ilişki içinde üretilmiş olmalarıdır (Martin, 1995: 170). Bu ilişkiden koptuğunda müziği anlamlandırmak çok güçleştiği için kayıtsızlık veya önyargı kaçınılmaz hale gelir.

Her ne kadar müzik kültürel ön yargılarla çok yakından ilişkiliyse de, müzikte anlamın bir toplumsal-kültürel bağlam içinde ortaya çıkmasıyla etnosantrizm aynı şey değildir. Çünkü etnosantrizm kültürler arası farklılığı kabul etmekle kalmaz, diğer kültürleri kendi kültürünü temel alarak değerlendirir, hatta yargılar. "Normal", "insan doğasına uygun" veya "gelişmiş" olduğunu varsaydığı kendi toplumunun ekonomik, toplumsal, siyasal, entelektüel ve estetik formlarına sahip olmayan toplumları "anormal", "insan doğasına aykırı", "ilkel" veya "geri kalmış" olarak görür. Etnosantrizmin en yaygın ve etkili biçimi Avrupamerkezciliktir. Bunun böyle olması da gayet doğaldır. Çünkü Avrupa'nın dünya egemenliğini ele geçirmesiyle kapitalizmin tarihte görülmemiş ölçüde küresel ve birbirine entegre olmuş bir dünya ekonomisi oluşturması ve yeni ulaşım ve iletişim teknolojilerinin kültürel formları hiç olmadığı kadar hızlı bir şekilde dünyaya yaymaya başlaması aynı zamana denk gelmiştir. Ayrıca bütün bu gelişmelere Batıda bilim, kültür ve sanatın tüm alanlarına damgasını vuran bir Avrupamerkezci ideoloji eşlik etmiştir. Avrupa'ya ait kültürel unsurlar tüm bu etkenlerin birleşmesiyle dünyaya yayılmış, bilinçli veya bilinçsiz olarak Avrupa dışı toplumlara dayatılmıştır. Sonuçta müzik başta olmak üzere, Avrupa'ya özgü tarihsel ve toplumsal şartların ürünü olan kültürel ürünler, kazandıkları bu yepyeni yaygınlık sayesinde "doğal" ve "evrensel" şeylermiş gibi gözükmeye başlamıştır.

Evrensel müzik deyince aklımıza hemen Batı müziğinin gelmesi tam da bu gelişmelerin bir sonucudur. Örneğin bir önceki bölümde ele aldığımız *Language of Music*'in (1959) yazarı Cooke'u hatırlayalım. Müziğin kendine özgü evrensel bir dili ve bu dilin de içkin bir anlamı olduğunu savunan Cooke, argümanını kanıtlamak için sadece Batı müziğini, hatta onun da son birkaç yüzyıl içinde şekillenmiş olan tonal-armonik şeklini incelemeyi kâfi görmüştü. Hatırlayacağınız üzere, Cooke'a göre majör üçlü genel olarak neşeyi ve yaşama sevgisini, özel olarak da "bireysel maddi mutluluk hakkı inancı"nı ifade ediyor ve Avrupa toplumundaki sekülerleşmeyi yansıtıyordu. Peki ya başka toplumlar bu yaşama sevgisini başka melodik kalıplarla ifade ediyorlarsa? Cooke'a göre Batı medeniyetinin dışında ve bireysel maddi mutluluk hakkı inancının gelişmediği dönemlerde bazı toplumların yaşama sevgisini majör üçlüsünden farklı şekillerde ifade etmeleri mümkündü, ancak Batının tonal müziği yayılınca bu farklı müzikal kalıplar hemen sahneden çekiliyor ve yerini majör üçlüye bırakıyordu. Bu da Batı dışı müzik geleneklerinin yetersizliğini kanıtlamaktaydı (Martin, 1995: 41). Dolayısıyla Cooke müzik gelenekleri arasındaki farklılığı tespit etmekle yetinmeyip bunların arasında ikili karşıtlıklara dayalı bir hiyerarşi kurmakta ve her ikisini de aynı gelişme çizgisinin bir parçası haline getirmekteydi. Kısacası Cooke'a göre Batı müziği insani özlemlerin doğal ifadesiydi, ancak bazı toplumlar ona daha geç ulaşmaktaydı. Er ya da geç her toplum Batı müziğinin "doğal" ve "evrensel" kalıplarını benimseyecekti.

Bugün Batı müziğinin kurum ve kurallarının çok yakın zamanda, çok küçük bir coğrafyada, kendine özgü tarihsel-toplumsal şartların bir sonucu olarak yaratıldığını biliyoruz. Keza Batı dışında Batı müziğine hiç benzemeyen gelişmiş ve karmaşık müzik gelenekleri yaratan çok sayıda topluma da şahitlik ediyoruz. Nitekim müzikte rasyonel Batı/irrasyonel Doğu şeklindeki klişeleşmiş kavramsallaştırmayı ilk formüle eden Weber bile Batılı olmayan halkların müzikal duyumlarının Batıdan daha gelişmiş olabileceğini kabul etmiştir (Kurtişoğlu, 2009: 70-71). Yaygınlık açısından ele alındığında da, makamsal müzikler çoksesli Batı müziğiyle kıyaslandığında dünyada çok daha yaygın bir coğrafyada icra edilmiştir ve hâlâ da edilmeye devam etmektedir. Bu toplumlar da genellikle kendi müziklerini "doğal", "insanın duygularını ifade etmeye yatkın", Batı müziğinin birçok seçkin örneğini de "acayip" ve "anlaşılmaz" bulurlar. Yine de kendi mü-

ziklerinin evrensel olduğunu iddia etmeye yeltenmezler. Batı dışı müzik geleneklerinin evrenselliğini iddia etmek bir yana, Batı müziğinin ve sanatsal ifade biçimlerinin evrenselliğini tartışmaya açmak bile bir skandal yaratmaya yetmektedir. Antropolog Joann Kealiinohomoku'nun bale sanatının bir etnik dans olarak incelenmesini önerdiğinde yol açtığı şaşkınlık Avrupamerkezciliğin ne kadar kanıksandığını mükemmel bir şekilde göstermektedir (Kurtişoğlu, 2014: 410). Kealiinohomoku'ya göre (1970: 24-33) antropologlar içinde üretildikleri toplumun kültürel geleneklerini yansıtan her tür dansı etnik dans olarak tanımlamalarına karşın, Avrupa toplumlarının kültürel geleneklerini yansıtan bir dans olan baleyi bir etnik dans olarak değil "evrensel bir sanat" olarak görürler ve imtiyazlı bir kategoriye yerleştirirler. Daha da ilginç olan şey, bu yanlışı düzeltmeye çalışanların sanki kutsal bir şeye hakaret etmiş gibi muamele görmesidir.

Bu etnosantrik tutumun günümüzde Batılı olmayan müzisyenler üzerindeki etkisi kendi müziklerini "evrenselleştirmek" istediklerinde ortaya çıkar. Genellikle yerli bir müziği evrenselleştirmenin tek yolu onu Batılı çalgılarla ve bir Batılı orkestra düzeni içinde icra etmek veya armonik kalıplar içinde sunmak olarak anlaşılmaktadır. Yalçın Çetinkaya (1999: 32) "bir müziğin evrenselleşmesi için Batılılaşması mı gerekir? Müzikler arasında sentezden neden Batı dışı müzik geleneklerinin Batılı bir forma girmesi anlaşılıyor?" diye sormakta son derece haklıdır. Bu sorunun cevabı Avrupamerkezciliğin tek biçimli, ilerlemeci tarih anlayışında bulunabilir.

Kültürlerin farklılığı olgusunu kültürlerin eşitsizliği iddiasına dönüştüren şey, Avrupamerkezci[1] toplumsal evrim ve ilerleme düşüncesidir. Levi-Strauss'a göre (1995: 21, 73) Batılılar istedikleri kadar ırkçılığı eleştirsinler, Batının gelişme çizgisine göre tanımlanmış bir kültürel eşitsizlik

[1] Avrupamerkezcilik, Samir Amin'in aynı adlı kitabı (1993) sayesinde literatüre yerleşen bir kavramdır. Bununla birlikte, Avrupa toplumlarının çeşitli bilgi alanlarındaki etnosantrik tutumu Amin'den önce çok çeşitli şekillerde gündeme getirilmiştir. Amin, kavramı Üçüncü Dünyacı Marksist bir çerçeve içinde ele almakla birlikte günümüzde çok çeşitli eğilimlere sahip kişiler kavramı etnosantrizmin Avrupa'ya özgü bir biçimi olarak genel anlamıyla kullanmaktadır. Avrupa dışındaki toplumları tamamen yok sayan veya onların kendine özgü ekonomik, sosyal, kültürel ve entelektüel özelliklerini Avrupa'nın tarihsel tecrübesinden doğmuş kavram ve ölçütlerle değerlendiren her tür görüş Avrupamerkezcilik kavramıyla ifade edilebilir. Bu kitapta Avrupamerkezcilik, Samir Amin'in tanımladığı spesifik bağlamdan ziyade etnosantrizmin Avrupa'da aldığı biçimi ifade eden genel anlamıyla kullanılmıştır.

fikrinden vazgeçmedikleri sürece ırkçılıktan kurtulmaları mümkün değildir. Batılıların "Doğuda Ortaçağ'ı … Avustralya ve Yeni Gine yerlilerinde Taş Devri'ni arama oyunu son derece tehlikelidir" ve ırksal eşitsizlik fikrinin en güçlü dayanağıdır. "Geri olarak nitelendirilen bazı toplumların durumunu, yine gelişmiş ya da ileri diye adlandırılan diğer toplumların daha önceden kat etmiş oldukları bir aşama olarak" ele almak, "bu ikinciler birtakım aşamalar kat ederken ötekilerin hiçbir şey yapmadıklarını ya da çok az şey yaptıklarını varsaymayı gerektirir" (1995: 32). Bu anlayış Batı dışı toplumları tarihin belli bir anında dondurmakta ve onlara ait bütün kültürel ürünleri birer müze eşyasına dönüştürmektedir. Avrupamerkezcilik ve onun ikiz kardeşi olan oryantalizm Batı dışı toplumların "tarihteki başarılarını zaman dışı ve mekân dışı hale getirerek, bir daha hayat bulması imkânsız müzelik eşyalar" haline getirir (Kanar, 2006: 30-1). Adeta her şey Batıya doğru akmakta ve en mükemmel halini Batıda bulmaktadır. "Katı olan her şeyin buharlaştığı" (Berman, 1982) gibi Batılı olmayan her şey de eninde sonunda Batının "evrensel" kültürüne katılacaktır. Batıdan farklı olan kültürel formların kendine ait bir kişiliği ve zenginliği olduğunu reddetmenin en "bilimsel" yoludur bu. Batılı olmayan her şey tarihsel gelişme çizgisinin en tepesinde yer alan Batının geçmişini temsil ediyorsa eğer, bunların günümüz için ayrı bir değeri de kalmaz. Onların değeri Batıdaki gelişmeye kaynaklık etmiş olmaktır.

Örneğin Ahmet Say'a göre (2008: 25-29) "çoksesli müzik kültürü ileri insanlığın yaratıcılığını temsil eder", ancak teksesli geleneksel kültürler de değerlidir, çünkü bunlar insanlığın el değmemiş, gösterişten uzak, saf değerlerini örnekler ve daha da önemlisi çoksesli müziğe kaynaklık ederler. Başka bir deyişle "teksesli" geleneksel müzik "doğaya yakın" (yani ilkel) ve "çoksesli müziğin geçmişi" olduğu için değerlidir. Aslında burada müzikle ilgili standart Batılı görüşleri temsil eden Ahmet Say'ın aklında daha ziyade Batının geleneksel müzikleri, bilhassa halk müziği vardır. Ne var ki Türkiye'deki müzik kültürünü analiz etmeye sıra geldiğinde işler karışır. Çünkü Türkiye'de Batının sanat müziğinin karşısında "halk müziği"nin yanı sıra bir de Türk "sanat müziği" vardır ve aslında bu müziğin mantıken Batı "sanat müziği" ile aynı kategoriye konulması gerekir. Ama Say yine de bunları eşit bir konumda değerlendirmek istemez ve "diğer toplumlardan farklı olarak ülkemizde geleneksel müzik, sanat müziğini de içine alır" diye tartışmayı açıldığı gibi kapatır. Çünkü Say'ın temsil

ettiği yaklaşım yüksek düzeyde gelişmiş ve karmaşık bir müzik kültürü yaratma yeteneğini adeta sadece Batılılara hasretmiş gibidir.

Levi-Strauss'a göre "insanlığın hiçbir bölümü tüm insanlığa uygulanabilecek formüller hazırlayamaz, tek tip bir yaşam biçimine uydurulmuş bir insanlık akıl almaz bir şeydir." (1995: 61). Yani dünya müzik tarihini tek bir gelişme çizgisi içinde ele almak mümkün değildir. "İlerleme ne kaçınılmazdır ne de süreklidir…bunu çeşitli yönlere hamle olanakları bulunan, ancak bunların hiçbiri aynı yönde olmayan satrançtaki ata benzetebiliriz….bu ilerleme…zar atmakta olan ve şansı zarların üzerine dağılmış bir oyuncuyu hatırlatır, her atışında, zarların masanın üzerinde farklı birleşimlerde saçıldığını görür. Birinde kazanılan sürekli öbüründe kaybedilir" (1995: 35). Kültürler arasında bir hiyerarşi öngörmektense her kültürün insanlığın imkânlarıyla ilgili farklı birleşimleri temsil ettiğini düşünmek gerekir. Birinde mükemmelleştirilen kimi imkânlar, diğerindeki güzelliklerden vazgeçilmesi pahasına gerçekleşmiş olabilir. Örneğin Batının tampere edilmiş tonal müzik sistemi büyük orkestralarla icra edilen dikey bir müziği mümkün kılar. Doğal seslerin zapturapt altına alınması ve yarım tondan küçük aralıklardan vazgeçilmesi, müziğe orkestrasyon ve dikey ifade açısından müthiş imkânlar sağlamıştır. Bu imkânlara karşılık Batı medeniyeti makamsal müziğin melodik zenginliğinden ve yarım tondan küçük aralıkların sağladığı ifade gücünden vazgeçmek zorunda kalmıştır. Makamsal müzik gelenekleriyse çoksesli müziğin orkestrasyon ve dikey ifadeyle ilgili müthiş imkânlarından yoksun kalmasına karşılık, perde zenginliğini korumuş ve yatay melodi geliştirme imkânlarını Batı müziğinde hiç olmadığı ölçüde geliştirmiştir. Kısacası Batı dışı müzik gelenekleri Batı müziğinden farklıdır, geri değil. Her iki müzik geleneği de farklı ölçütler içinde analiz edilmelidir. Türkiye başta olmak üzere Batılılaşma tecrübesi geçiren birçok ülkede, geleneksel müzikleri tasfiye etmek isteyen Batıcı kadrolar bu kültürel farklılığı bir kültürel eşitsizlik kaynağı olarak görmüş ve kendi müzik geleneklerini Batının gözüyle değerlendirmiştir. Bu ise oryantalizmin içselleştirilmesinden başka bir şey değildir.

Oryantalist Müzik Söylemi

Oryantalizmin iki temel anlamı vardır. Birincisi Batının Doğuya ilişkin bilgi edinme yollarının tümünü kapsayan entelektüel faaliyetlere işaret

eder. Bu anlamıyla oryantalizm tarih içinde Batıda biriken Doğu bilgisidir. Said'le birlikte sosyal bilimler literatürüne giren oryantalizm kavramı ise Batının Doğuya ilişkin nesnel bilgi edinme çabalarından ve bu çabaların sonucunda ortaya çıkan bilgi yığınından ziyade, Batının Doğuyu tanımlama biçimine odaklanır. Michel Foucault'nun bilgiyle iktidarı ilişkilendiren söylem tanımından yola çıkan Said'e göre oryantalizm, her söylem gibi güç ilişkilerinden bağımsız değildir. Dahası bu güç ilişkilerini meşrulaştırmayı ve bilgi nesnesi üzerinde iktidar kurmayı amaçlayan çarpıtılmış bir bilgi üretmektedir. Batı sömürgeci egemenliğini meşrulaştıran oryantalist söylem aracılığıyla dünyanın merkezine kendisini koyarak Doğuyu ötekileştirmiş, ürettiği hayâlî Doğunun aynasında kendisini tanımlamıştır. Oryantalist söyleme göre Batı insanlık için ideal olanı temsil eder. Doğu ise kendi özellikleriyle değil Batının "ideal" özelliklerinden yoksun oluşuyla olumsuz bir şekilde tanımlanır. Batı akıl, özgürlük, rasyonel düşünme yeteneği, dinamizm, çalışkanlık gibi değerlerle özdeşleştirilirken Doğu aklını kullanma yeteneğinden yoksun olmayla, kadınsı bir duygusallıkla, tembellikle, uyuşuklukla, çalışma disiplininden yoksunlukla, zorbalık ve zorbalığa itaat kültürüyle özdeşleştirilmiştir. Dolayısıyla Doğu toplumlarının tek çıkış yolu bu "olumsuz" Doğulu özelliklerden kurtularak Batılılaşmaktır.

Oryantalistler politikada, kültürde, sanatta ve hayatın her alanında bir toplumun Doğulu özelliklerine onun hastalıklı yanları olarak bakarken, Batılılaşmayı bu toplumu sağlığına kavuşturacak yegâne tedavi olarak görürler. Bu noktada Said Batıya neredeyse bilinçsizce olumlu özellikler atfedilmesi ve bunun sorgulanmadan kabul edilmesi anlamında kullandığı "gizli" (latent) oryantalizm ile Batılı söylemin Doğu hakkındaki tanımlamalarını ifade eden "açık" (manifest) oryantalizm arasında bir ayrım yapar (1978: 206). Doğunun çeşitli olumsuz özelliklerle damgalanması ve Doğululuğun açıkça ötekileştirilmesi açık oryantalizme işaret ederken Batının apriori bilimle, akılla, medeniyetle, evrensellikle özdeşleştirilmesiyse gizli oryantalizme işaret eder. Gizli oryantalizmde Doğudan veya Batıdan söz etmek bile gerekmez. Batıya özgü toplumsal ve kültürel kurumlar bilimin, aklın veya insan doğasının evrensel ihtiyaçlarının kaçınılmaz bir ürünü olarak gösterildiği için Batı dışı toplumların toplumsal ve kültürel kurumları karşısında rakipsiz bir otorite kazanmış olur.

Oryantalizm Batının Doğuya bakışına uzunca bir dönem damgasını vuran hâkim bir zihniyet olarak müzikle ilgili değerlendirmelere de yansımıştır. Salt müzikolojiyle etnomüzikolojinin birbirinden ayrılması bile bu Avrupamerkezci, oryantalist bakışa dayanır. Çünkü buradaki örtük varsayım Batı müziğinin evrensel müzik olarak merkezde olduğu, diğer tüm müzik geleneklerininse yerel müzikler olarak onun aşağı-ötekisi olarak konumlanması gerektiğidir.

Batının Avrupamerkezci, tek biçimli, ilerlemeci tarih anlayışı standart müzik tarihi anlatısının temelini oluşturmaktadır. Bu tarih anlayışına göre nasıl ki Doğunun medeniyet birikimi tarihin belli bir anında Yunan dünyasına, oradan da Avrupa'ya devredilerek misyonunu yerine getirmişse, Doğunun teksesli müziği de, yerini daha ileri olan çoksesli Batı müziğine bırakarak tarihe karışmaya mahkûmdur. Ahmet Say'dan yukarıda yaptığımız alıntıda da görüldüğü gibi, Batı dışı toplumların müzik gelenekleri ancak çoksesli Batı müziğinin gelişmesine kaynaklık ettiği ölçüde değer kazanmakta, ancak geçmişin bir tortusu olarak saygıyı hak etmektedir.[2] Bu Avrupamerkezci anlayış müzik tarihiyle ilgili pek çok giriş kitabına hâkimdir (bkz. Say 1997, Sachs 1965). Örneğin Ahmet Say'ın 568 sayfalık *Müzik Tarihi* kitabının 520 sayfası (yani yüzde doksandan fazlası) doğrudan Batı müzik geleneğine ayrılmıştır. Batı dışı müzik geleneklerinin anlatımı M.Ö. 850'ye gelmeden kesilmektedir. Bruno Nettl (1983: 36) Batıda yazılan genel müzik tarihlerinde yakın zamana kadar sadece Batı müziği tarihinin anlatıldığını, sadece Batı müzik geleneği "hakiki" ve "evrensel olarak geçerli" sayılırken diğer bütün müzik geleneklerininse ya onun bir türevi ya da bozulmuş bir hali olarak görüldüğünden bahseder. Oryantalist literatürün Doğu müziğini yaşayan bir gelenek olarak değil, arşiv-

[2] Müzikle ilgili bu Avrupamerkezci görüş o kadar etkilidir ki, Adorno ve Thomas Mann gibi Batı müziğinin mevcut haline ilişkin kötümser görüşler ileri süren düşünürler bile bu yaklaşımdan kurtulamamıştır. Örneğin, başka görüşleri bir yana, bu tip düşünürlerin kültürün çöküşüyle ve estetiğin gerilemesiyle ilgili görüşlerinin ardında da "Avrupamerkezci ve emperyal bir varsayımın olduğunu iddia etmek abartılı bir değerlendirme olmaz" (Said, 2006: 65). Çünkü bu düşünürler Avrupa toplumlarının estetik deneyimini diğer toplumlardan ayırarak temel ve evrensel bir model düzeyine yükseltirler ve krize giren bu modelden hiçbir kaçışın olmadığını ima ederler. Nitekim Perry Anderson da *Batı Marksizmi Üzerine Düşünceler*'de bu akımın estetizmiyle karamsarlığı arasındaki bağlantıya dikkat çeker. Bu görüşün bir uzantısı da bizim gibi ülkelerde Batı tonal müziğinin krizinden bahsederken bile makam müziğinin imkânlarını araştırmaya gerek duymayan müzik adamları ve entelektüellerdir.

lenmesi gereken bir müze malzemesi gibi görmesi, bu teleolojik bakıştan kaynaklanır.

Bu bakış açısı, Doğu müziğine değişmezlik ve durağanlık atfedilmesine de kaynaklık eder. Çünkü kendi iç dinamikleriyle değişen bir müzik geleneği, bu oryantalist müzik tarihi söylemine uymaz. Örneğin Türkiye'nin Batılılaşma yönündeki adımlarını heyecanla karşılayarak yeni Türkiye'yi anlatan bir kitap yazan Stephen Ronard'a göre (1937: 129'dan aktaran Turan, 2005: 13) "alaturka mûsiki zamanın göğsünden düşerek bir kenarı morarıp kararmış, kaskatı kesilmiş… İslam-Arap nüfus havzasının yapmacık mûsikisidir… Bu değişmeyen ve değişemeyen makamat kumkuması garplı kulağı, garplı duyuşu için mûsiki olamaz. Ancak bir mûsiki ucubesidir."

Doğu müzik geleneği, yarattığı birikimi Batıya devrederken kendisi değişmeden kalmalıdır ki Batı müziği kendini evrensel müzik olarak sunabilsin. Nitekim oryantalizmin izinden giden etnomüzikoloji disiplini de, doğuş yıllarında, Batı dışı toplumların müzik geleneklerindeki değişimi Batı müziğiyle ilişkisi çerçevesinde açıklayacaktır. Bu açıklamaya göre Batı dışı toplumun müzik geleneği Batıyla temasa geçtiği oranda değişim geçirmekte, Batıdan uzak olduğu oranda yerinde saymaktadır (Nettl, 1986: 360). Böylelikle iki müzik geleneği hem birbirine zıt ve uzlaşmaz özellikleriyle tanımlanmakta, hem de aralarındaki hiyerarşik ilişki sebebiyle Doğu müziğinin gelişmesi Batı tekniğini almasına dayandırılmaktadır. Bu doğrultuda Batıyı model alan Doğu toplumlarında yerli müzik geleneğini tasfiyeye yönelik bir çizginin gelişmesine şaşmamak gerekir.

Oryantalist müzik söylemi uzunca bir dönem Batı dışı müzik geleneklerini kendine has özellikleriyle değil, içinde Batı müziğine ait unsurların varlığı ve yokluğu temelinde tanımlamıştır. Dolayısıyla Batı dışı müzik gelenekleri sahip olduğu özelliklerden çok, sahip olmadıkları özellikler üzerinden, başka bir deyişle bir "eksiklik" ve "yoksunluk" temelinde tarif edilmiştir. Söz gelimi, XVII. yüzyıla ait *Paralleles des Anciens et des Modernes* adlı bir kaynakta "Türklerin mûsikisinin" armoniden yoksun olduğu belirtilmekte ve "Avrupalılarınkiyle karşılaştırılabilecek bir mûsiki olmadığı" hükmüne varılmaktadır (Aksoy, 2003: 22). Osmanlı müziğiyle ilgili oryantalist metinlerde üzerinde durulan temel özellik bu müziğin armoniden ve notasyondan yoksun oluşudur. Makam müziğinin ve tonal müziğin farklı temeller üzerinde kurulduğunu anlayamayan ilk Batılı gözlemciler sürekli olarak sazların akortsuz oluşundan veya eserlerin

yanlış çalındığından bahsetmişlerdir. Nitekim Antoine Murat XIX. yüzyılda Fransızca yayınlanan ve Avrupa'da ilgiyle okunan incelemesinde Batılıların "yanlış" seslerden ve akortsuz icradan bahsetmelerinin sebebinin makam sistemini anlayamamaları olduğunu açıklayacaktır (Nakleden Aksoy, 2003: 163). İstanbul'da dinledikleri müzikleri Batı notasına kaydedip çalmayı deneyen Batılı üstatların bir türlü başarılı olamamaları ve Türk dinleyiciler karşısında düştükleri komik durumlar, iki müzik sistemi arasındaki farklılık ve uyumsuzluğun bir başka göstergesidir.

Mesele, bu farklılıktan ziyade ona verilen anlamdır. Batılılar kendi sistemleri içinde açıklayamadıkları müzik geleneklerini eski, geçmişte kalmış veya bozuk olarak sınıflandırmış, farklı müzik sistemlerinin aralarında hiyerarşik bir ilişki kurulmaksızın analiz edilebileceğini uzun bir süre kabul etmek istememişlerdir. Dahası bu farklılığı açıklamak için müzik dışı ölçütlere de başvurulmuş, Doğu müziğiyle ilgili değerlendirmeler, Doğuyla ilgili genel oryantalist önyargılarla pekiştirilmiştir. Bu doğrultuda çokseslilik demokratik-çoğulcu geleneklerle, özgür düşünceyle, tekseslilikse Doğu despotizmiyle, bağnazlıkla özdeşleştirilmiştir. Örneğin Jules Rouanet (1923'ten akt. Arel, 1990: 34, 44, 70-92) "Müslüman müziği" olarak adlandırdığı müziğin temel özelliğini tekseslilik olarak belirttikten sonra, bunu Sami ırkının "çokluğa akıl erdiremeyişine" ve tevhid inancına bağlamaktadır. Aynı yazara göre Müslümanların müziğindeki "hareketsizlik" ve "notasızlık" gibi özelliklerse Kur'an ayetlerinin değişmezliği inancına ve Müslümanların notadan hoşlanmamalarına dayanmaktadır. Keza XIX. yüzyılda Avrupalılar, Doğu müziğinde keder ve hüznün ön planda olduğu yargısından hareketle, bu müziğin despot hükümdarlara karşı halkın çaresizliğinin bir ifadesi olduğunu düşünmüşlerdir (Aksoy, 2003: 175). Bu o kadar yaygın ve yerleşmiş bir tutumdur ki Bernard Lewis (2002) gibi ciddi bir tarihçi XXI. yüzyılda bile hâlâ "Doğu toplumlarının çokseslilige alışık" olmamasını "sadakat ve itaati esas alan ilişkiler içinde" olmalarına bağlar. Lewis'e göre "ikisi de ortak bir amaçla farklı partiler çalan farklı icracılar" ile "demokratik siyasette … üzerinde anlaşmaya varılmış bir dizi kurala uyarak yine üzerinde anlaşmaya varılmış bir zaman aralığında eylemde bulunan rakip partiler" arasında bağlantı kurar (Turan, 2005: 12; Lewis, 2002). Cemal Reşit Rey'in son öğrencilerinden besteci Kemal Sünder'e göre de çokseslilik doğrudan kentlilikle ve demokrasiyle ilişkilidir. Kentleşmenin zayıf ve demokrasinin gelişmemiş olduğu yerlerde çoksesli müzik de

gelişmez. Buna karşılık çokseslilığı demokratik bir kültürün ürünü olarak gören Sünder, aynı makalesinde onun sarayda başladığını da söyler (1998: 113). Zaten her ne hikmetse "çoksesli" müzik yerleşik bir gelenek halini aldığında Avrupa'da engisizyon vardır, krallar vardır. Demokratik bir toplum biçimiyle ve demokrasi kültürüyle ilişkilendirilen çoksesli müziğin egemen olduğu Fransa'da Katolikler sırf farklı bir mezhebi benimsedi diye bir gecede 40 bin Protestanı öldürebilmiştir. Velhasıl bu kitabın ikinci bölümünde tartıştığımız üzere, toplum biçimleriyle müzik gelenekleri arasında böyle mekanik ilişkiler kurmaktan kaçınmak gerekir. Bir toplum "çoksesli" müziğe sahip diye demokratik olması gerekmediği gibi, "teksesli" müziğe sahip diye de despotik olması gerekmez. Bunun tersi de yanlıştır. Örneğin Batının tampere sistemle küçük aralıkları yok etmesini ondaki totaliter eğilimlere, makam müziğinde her perdenin farklı isimlerle anılması ve özel bir önem taşımasını da Doğu toplumlarının bireye verdiği önemle ilişkilendirenler olmuştur. Bu tip romantik değerlendirmeler de en az oryantalizmin spekülatif yargıları kadar ideoloji yüklüdür ve bilimsel yöntemlerle doğrulanmaları mümkün değildir.

Kemalist Oryantalizm ve Müzik

Oryantalist söylemin gücü, Batının bütün olumsuz özellikleri kendisine yüklediği hayâlî Doğu imajını bizzat Doğulu öznelere kabul ettirebilmesinde kendini gösterir. Bu açıdan Batı dışı toplumlar arasındaki en radikal Batılılaşma deneyimlerinden biri olan ve bu uğurda bir Mûsiki İnkılâbı'na girişmeyi dahi göze alan Kemalist tecrübe son derece ilginç bir örnek sunar. Kemalizm bir yandan Batılı oryantalist söylemi içselleştirip Doğuya bu oryantalist gözlükle bakarken, bir yandan da, milliyetçi doğasının gereği olarak, Batı oryantalizminin Türkler hakkındaki olumsuz yargılarıyla mücadele etmek durumunda kalmıştır. Birbiriyle bağdaştırılması son derece zor olan bu iki tutumu uzlaştırmak için de bir iç öteki yaratarak onu oryantalist söylemin nesnesi ve hedefi haline getirmiş, kendi kimliğini de bu iç ötekinin zıddı olacak şekilde inşa etmiştir. Bu yönüyle Kemalizm kendine özgü bir öz-oryantalizmdir.[3]

[3] İçselleştirilmiş, açık ve gizli oryanlizmle Kemalizm arasındaki ilişki için bkz. Kahraman, 2002.

Batı dışı toplumlarda modern ulus devlet oluşumu sürecinde modernleştirici elitler tarafından kullanılan politik bir strateji olan öz-oryantalizm her şeyden önce Batılı oryantalizmin içselleştirilmesine dayanır (Bezci-Çiftçi, 2012: 141). Batılı oryantalizmin içselleştirilmesi için bu içselleştirmeyi gerçekleştirecek taşıyıcı elitler gerekmektedir. Bu taşıyıcı elitler, Batılılaşmış bir Doğulu toplumsal-siyasal grup olarak, kendi toplumlarındaki otantik Doğulu unsurları oryantalist söylem çerçevesinde ötekileştirirler. Ötekini inşa ederken aynı zamanda kendi kimliklerini de inşa etmiş olurlar (145-146). Batılı ve Doğulu değerler arasında bir değerler hiyerarşisi tesis eden öz-oryantalist özne, Batılı değerleri bir ideoloji olarak kullanarak kendi otoritesini sağlamlaştırır (150). Bu ideoloji çerçevesinde farklılıkları yok ederek Batılı değerlerle uyumlu, homojenleştirici bir milli kimlik yaratmaya çalışır. Esasen Batıyla uyum üzerinden tanımlanan bu yeni milli kimliğin "düşman" Doğulu unsurlardan arındırılması adeta bir milli dava haline getirilir. Bu açıdan Türk Mûsiki İnkılâbı sözü edilen modele mükemmelen uymaktadır. Mûsiki İnkılâbı'nı hazırlayan süreç içinde müzikle ilgili Batılı oryantalist kalıplar içselleştirilmiş ve "gizli oryantalizm" çerçevesinde bir değerler hiyerarşisi yaratılmış, "açık oryantalizm" çerçevesinde klasik Türk müziği geleneği ötekileştirilerek inşa edilmekte olan milli kültürün dışına sürülmüş ve nihayet sözde Batıyla uyumlu bir milli öz etrafında yeni bir müzik kültürü yaratılmaya çalışılmıştır.

Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarında, resmi görüş Batı müziğini Batı toplumlarının müzik faaliyetlerini ifade eden kendine özgü bir müzik geleneği olarak değil de dünyadaki tek geçerli evrensel-bilimsel müzik sistemi olarak görmüştür. Nitekim Atatürk, çeşitli konuşmalarında Batı müziğinden "evrensel mûsiki" olarak bahseder. Batıya apriori evrensellik, bilimsellik ve rasyonellik atfedilmesi tam anlamıyla gizli oryantalizme işaret eder. Radyoda Türk müziği yasağı kararının alındığı ve Batı müziğinin resmi müzik olarak kabul edildiği hafta Konservatuar Müdürü Yusuf Ziya Bey'in *Cumhuriyet* gazetesindeki demeci bu tutumu mükemmel bir şekilde örnekler: "Mûsikinin fenninde milliyet olamaz. Çünkü ilim fen beynelmileldir." (*Cumhuriyet*, 12 Kasım 1934). Nitekim resmi görüşün sözcülerinden Halil Bedii Yönetken de müzikte Batı tekniğini savunduğu bir yazısında neredeyse aynı kelimelerle aynı görüşü ifade etmektedir: "Fen olmak itibariyle onun (Batı tekniğinin) Türk'ü Fransız'ı yoktur, beynelmileldir (Karaman-Tebiş, 2012: 18)." Peyami Safa

1938 yılında kaleme aldığı *Türk İnkılâbı'na Bakışlar*'da polifoniyi doğrudan "müsbet (pozitif) ilim ve hendese (geometri) kafası"na bağlar. Biz "yeni zamanın kapıcısı" olduğumuz, Avrupa'nın açtığı bilim kapısından giremediğimiz için sanatımız "primitiftir". Avrupalılaşmak Safa'ya göre riyazileşmek (matematikleşmek) demektir, bunun sonucu da çoksesli Batı müziğinin kabul edilmesidir (2010: 136, 162). 1926'da Türk müziği eğitimi yasaklanırken Riyaset-i Cumhur Orkestrası Şefi ve Mûsiki Muallim Mektebi Müdürü Viyolonist Zeki Bey'in (Üngör), kararı meşrulaştırmak için ileri sürdüğü gerekçe de aynıdır: "Odasının birinde medeniyet müziği, diğerinde en basit kavaidi bile olmayan bir mûsiki 'geçilen' bir eğitim kurumu olmaz." Zeki Bey'e göre konservatuarlar "ilme, fenne ve metoda istinat eden" kurumlardır, hâlbuki Şark mûsikisi "fennen izah edilemeyen" bir sanattır. Dolayısıyla konservatuarda Şark müziğine yer olamaz, sadece Batı müziği eğitimi verilmelidir (*Yeni Ses*, 14 Ekim 1926).

"Alafrangacılar" iki farklı müzik sistemi olduğunu ısrarla reddetmiş, aksine müzik tekniğinin evrensel olduğunu ileri sürmüşlerdir. Çoksesli-teksesli, tonal-modal müzik ayrımı onlara göre medeniyetsel değil evrimsel bir ayrımdır. Başka bir deyişle insanlık tek bir evrensel gelişim çizgisi izlemektedir. Dünya üzerinde ortaya çıkan farklı müzik sistemleri, aslında bu gelişim çizgisindeki tarihsel evrim aşamalarından başka bir şey değildir. Örneğin Mûsiki İnkılâbı Komisyonu üyelerinden Halil Bedii Yönetken'e göre Şark mûsikisi savunucuları tarafından Batı müziğine denk, ayrı bir sistem olduğu savunulan "alaturka mûsikinin teknik mahiyeti Avrupa'nın monodisine tekabül eder." Yönetken müzik sanatının evrimini "IX. asrın diyafonisi, XII. asrın deşanı, XIII. asrın fobordonu, XIV. asrın kontrpuanı, son asırların akor ve tonalite prensipleriyle teşekkül eden yeni sanatı doğuran armonisi" şeklinde sınıflandırırken Şark mûsikisinin modern asırlar öncesindeki monodik evreye tekabül ettiği sonucuna varır. Bu yüzden Batı tekniğini almak bir tercih meselesi değil, bir mecburiyettir. "Bu mecburiyet ve ihtiyacı hissetmeyip hayatın tabii evolmanı (evrim kastediliyor olmalı) önüne geçerek geriye, bizim çeyrek seslerimiz vardır diye onu durdurmaya ve döndürmeye çalışmak cinnetten başka bir şey değildir." (Karaman-Tebiş, 2012: 53-55).

Açık oryantalizmdeyse Batının değil Doğunun tanımlanması söz konusudur. Dolayısıyla burada dolaylı ifadelere başvurulmaz ve Şark ismen ve doğrudan hedef tahtasına oturtulur. Söz gelimi Atatürk'ün ko-

nuşmalarında ve resmi belgelerde Batı müziğinden "medeni dünyanın mûsikisi", "evrensel mûsiki" gibi sözcüklerle bahsedilirken, olumsuz özellikler yüklenen ve dışlanmak istenen müzik geleneğinin doğrudan "Şark mûsikisi" olarak adlandırılması bu tutumu örnekler. "Şark mûsikisi" sözcüğüne başvurulan yerlerde Doğu toplumlarıyla ilgili bütün oryantalist klişeler tekrarlanır. Örneğin Ahmet Ağaoğlu'nun *Üç Medeniyet*'te Osmanlı müziğiyle ilgili çizdiği tablo Batılı oryantalizmin Doğulu toplumlarla ilgili tasavvurunu neredeyse eksiksiz bir şekilde yeniden üretmektedir. Ağaoğlu'na göre "Bütün Doğuda olduğu gibi, bizde de hayat, ya yiyip içmek veya bir köşeye çekilip devamlı ibadet etmek şekillerinde kabul edilmiştir. Hâlbuki insan tabiatı ferahlamaya muhtaçtır." Bu ihtiyacın "en makul, en içtimai" tatmin şekli tiyatro ve operalardır. "Fakat yazık ki, bütün Doğu, ta öteden beri uğradığı müthiş bir istibdadın baskısı ile bu gibi içtimai ferahlıkların… gelişmesine meydan vermemiştir." Bu baskıcı düzen "ruhumuzdan taşıp gelen" seslerin "mahzun, üzüntülü iniltiler şeklini" almasına sebep olmuştur. "Ney'in bütün âhenkleri, sazın bütün şikâyetleri, udun bütün ahları, Doğunun o yüzyıllarca ezilmiş ruhunun birer iniltisidir." Ağaoğlu'na göre "serbest yaşayan ve serbest düşünen" insanlardan böyle iniltiler çıkması mümkün değildir. "Onlar, padişah cellâdının bıçağı altında titreyenlerin, kadı efendinin kâfir sayması ve lanetlemesi ile susmaya mecbur olanların veya haremin sıkıntıları içinde ezilen bir kadının ruhundan kopan feryatlardır ki, bugün de dinlediğimiz zaman bize ferahlık yerine üzüntü, heyecan yerine sıkıntı ve keder" vermektedir (2012: 84-5). Bu tutumla ilgili sayısız örnekten bir kısmına başka bir kitabımızda ve konuyla ilgili bir makalemizde uzun uzadıya yer vermiştik.

Kemalizm, oryantalizmin Şark müziği hakkındaki yargılarını içselleştirirken, icat ettiği Batıyla uyumlu saf Türk müziğini bundan muaf tutmuş, daha doğrusu bu olumsuz yargıların tümünü Türklüğün dışına sürdüğü Osmanlı müziğine yansıtmıştır. Cumhuriyet'in Şark müziği hakkındaki görüşü tamamen Batılı oryantalizmin içselleştirilmesine dayansa da ona indirgenemez. Kemalizm'in milliyetçi doğası Batılılaşma yönündeki tüm çabalara milliyetçi bir içerik yüklemiş, aynı zamanda Türklüğün Batılı oryantalizmin olumsuz yargılarından muaf tutulmasını gerektirmiştir. Dolayısıyla Şark müziği ötekileştirilirken Türk müziğiyle Şarklılık arasında en küçük bir ilişki kurulmasına bile izin verilmemiştir. Resmi müzik

görüşünü içselleştirilmiş, açık ve gizli oryantalizm biçimlerine dayanarak oluşturan Kemalist elitler, Batı merkezli bir kültürel öz tarifi üzerinden bu görüşe Türkçü bir içerik kazandırmayı başarmışlardır. Yeni Türk müziği tanımı öyle trajikomik sonuçlara yol açmıştır ki alaturka-alafranga tartışmasında, alafrangacılar "milli mûsikinin" yaratıcıları olarak gösterilirken alaturkacılar adeta yabancı bir müziğin temsilcisi haline gelmiştir.

Alaturka sözcüğünün geçirdiği dönüşüm bu oryantalistleşme süreciyle Türkçülük arasındaki ilişkiyi aydınlatan bir örnektir. *Alla turca*, aslında başlangıçta, bugünkü anlamının tersine Batı müziğindeki Türk etkisini ifade eden olumlu bir sözcüktü. Mızıka-yı Hümayun döneminde yabancı şef ve çalgıcılar aracılığıyla Türkçe'ye giren sözcük, önce ilk anlam kaymasına uğrayarak Osmanlı etkisindeki Batı müziği eserlerini değil, gerçek Osmanlı müziğini ifade eder hale geldi, daha sonra pejoratif bir anlama büründürülerek Şark beğenisine karşı antipatinin ifadesi oluverdi (O'Connell, 2005: 178). Toplumsal yaşamda "ilkel, kaba, rüküş" olmakla özdeşleştirilen alaturkalık, müzik yaşamındaysa "sınırlı bir yetenek ve birikime sahip, kötü eğitim almış, kötü giyinen, iyi hazırlık yapmamış, alt seviyede bir müzisyeni" (O'Connell, 2005: 181) tarif etmek için kullanılmaya başlandı. Bu süreç içinde alaturkayla Türklük arasındaki bağlantı koparıldı ve alaturka Türklüğün istenmeyen Doğulu ve Osmanlı yanlarını temsil etmeye başladı. Bir başka deyişle içine girilmek istenen Batı medeniyetiyle uyumsuz bütün değerler "alaturkalık" başlığı altında ötekileştirildi. Böylelikle "alaturka" Batı karşısında bir kimlik ifadesi olmaktan çıktı, tersine Batının aynasındaki kendi çarpık görüntümüz haline geldi. Türklüğün bu olumsuz imajdan kurtarılması için de "alaturkalığından" arındırılmış bir Türklük icat edildi.

Klasik Türk müziği söz konusu olduğunda bu kadar dışlayıcı olan Türklük tanımı Batı müziği söz konusu olduğunda ifrat derecesinde kapsayıcı bir hal alır. Öyle ki Batı müziğinin kaynağının aslında Türkler olduğunu iddia eden fantastik görüşler bile ortaya çıkar. Ali Rıfat Çağatay radyoda alaturkanın yasaklandığı günlerde Mûsiki İnkılâbı'nı haklı göstermek için Batı müziğinin eski Türk müziğine dayandığını ileri sürer (*Akşam*, 8 Kasım 1934). Çağatay'a göre Batılılar gamı, dolayısıyla tonal sistemi "Hitit Türklerinden" almışlardır. Dolayısıyla Batı müziğini benimseyen Türkler aslında özlerine dönmüş olmaktadırlar. Tanburi Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil Bey gibi son derece iyi yetişmiş ciddi bir müzik adamı

bile bu dönemde devrin havasına kapılarak Batı müziğinde kullanılan keman ve saksofon gibi çalgıların Orta Asya kökenli eski Türk çalgıları olduğunu söyleyebilmiştir (*Akşam*, 26 Mart 1936).

Ahmet Adnan Saygun tarafından gündeme getirilen pentatonizm tezi, bu görüşün daha akademik bir çerçeve içinde dile getirilmiş halidir. Buna göre Türklerin pentatonik ezgileri, en eski çağlarda Orta Asya'dan bütün dünyaya yayılmıştır. Pentatonik müziğin Orta Asya'dan bütün dünyaya ve Anadolu'ya yayıldığı görüşü Saygun'un yanı sıra Mahmut Ragıp Gazimihal, Reşit Tanrıkut ve İzzettin Tuğrul Nişbay gibi önemli isimler tarafından da savunulmuştur (Balkılıç, 2009: 133). Bilhassa Orta Avrupa'nın çoksesli müziğinde pentatonik ezgilere çok rastlandığından hareketle eski Türk müziğinin Batının çoksesli müziğine kaynaklık etmiş olabileceği ileri sürülmüştür. Nitekim uzun yıllar devletin Türk halk müziği politikalarına yön veren Muzaffer Sarısözen, pentatonik Türk halk müziğinin çokseslilığin en ilkel şekli olduğunu, dolayısıyla "bugün hayran olduğumuz çoksesli Avrupa müziğinin başlangıcında büyük hissemiz" olduğunu ileri sürecektir (Balkılıç, 2009: 143). Derleme gezilerine çıkanlar bu tez doğrultusunda pentatonik ezgiler aramışlar, bu ezgileri bulamadıkları yerlerde Türk müziğinin saflığının bozulduğunu düşünmüşlerdir. Vahit Lütfi Salcı ise aynı görüşü Bektaşi müziğine uygulamış, İstanbul'daki "bozulmuş" Bektaşi müziğinin aksine, Anadolu'daki gizli Bektaşi müziğinin Osmanlı müziğiyle hiç temas etmediği için çoksesli unsurlar içerdiğini iddia etmiştir. Anadolu'da gizli ayinlerde icra edilen bu nefeslerdeki polifoniye işaret eden alametler ve hakikatler müziğimizi "tekseslilik suçu"ndan kurtarmaktadır. Bu nefeslerde "kadınlaşmış ve uyuşmuş nağmeler… Araba ve Arap dinine ait şeyler" bulunmaz, bunların hepsi "canlı ve öz Türk ruhunun ürünleri"dir, "tamamıyla Türk'türler" ve "bugünün umumi tekniğine", yani Batı müziğine uygundurlar." (Salcı, 1940: 24-25, 39). Türklüğün özü Batıyla uyum olarak tanımlanınca, Batıyla uyumsuz olan her şey ("çeyrek sesler", makam) "yabancı" Osmanlı medeniyetinin "bozucu" etkisiyle açıklanacaktır. Bu durumda Batı müzik sistemi içinde bir milli müzik yaratmak Türklüğün özüne dönmesi anlamını kazanır. Bunun önündeki tek engel de içindeki Şark kökenli Osmanlı unsurlarıdır. Sonuçta gerek Kemalizm'in "milli mûsiki" görüşü, gerekse çokseslilige yatkın ve "saf Türk" pentatonik ezgiler ve "gizli" Bektaşi nefesleri arayışları, öz-or-

yantalist paradigma içinde Batıyla uyumlu bir kültürel öz icat etme çabalarının mükemmel bir örneğidir.

Müzik sosyolojisinin en temel konularından olan toplumsal yapı ve müzikte anlamı ele aldıktan hemen sonra müzikte etnosantrizm ve oryantalizmi incelememiz sebepsiz değildir. Etnosantrizm müzik sosyolojisinin ufkunu daraltmakta, Batı müziği için geliştirilmiş şablonların diğer müzik geleneklerine dayatılmasına yol açmaktadır. Hâlbuki müzik sosyolojisi her toplumun kendine özgü gerçekliğini hazır şablonlara uydurmak yerine bu çeşitliliği ve farklılığı açıklayacak daha esnek teorik yaklaşımlar geliştirmelidir. Bugün Batı müziği gerek Batının sahip olduğu siyasal ve ekonomik egemenlikten gerekse sinema ve müzik endüstrisi başta olmak üzere bu müziği bütün dünyaya yayan güçlü iletişim ağları sayesinde Batı dışı toplumların da müzik geleneğinin bir parçası haline gelmiştir. Bunun şikayet edilecek bir yanı yoktur. Aksine hem makam müziğinin hem de armonik müziğin seslerine ve geleneklerine aşina olduğumuz için kendimizi şanslı hissetmeli ve bu çeşitliliğin müzik sosyolojisine sağladığı yeni ufukların farkına varmalıyız. Etnosantrizm ve oryantalizm Batı müziğini evrensel müzik olarak sunarak paradoksal bir şekilde müzik sosyolojisini taşralaştırmakta, Batı dışındaki geniş coğrafyaların müzik geleneklerinin anlaşılmasına engel olmaktadır. Bu problemi alt etmenin yolu oryantalizme oksidentalizmle cevap vermek veya Batı dışı müzik geleneklerini yok saymak değil, oryantalizmi eleştiren yerli bir müzik sosyolojisine yönelmektir. Bu bakımdan yerli bir müzik sosyolojisinin peşine düşmek evrensel müzik sosyolojisine yapılacak en büyük katkı olacaktır. Ancak yerli bir müzik sosyolojisi Batılı müzik sosyolojisi yaklaşımlarını yok saymayı gerektirmez. Hatta Batı müziği yukarıda saydığımız sebeplerle artık Batı dışı toplumların da müzik kültürünün ayrılmaz bir parçası haline geldiği için, bu yaklaşımlardan beslenmek zorunludur da. Öyleyse, bir sonraki bölümde Batı müzik sosyolojisinin kurucu isimleri olan Weber ve Adorno'yu ele alarak başlayabiliriz.

BÖLÜM 5

WEBER'DEN ADORNO'YA KAPİTALİST RASYONELLEŞME VE MÜZİK

Sosyolojinin her alt disiplininin belli kurucu metinleri vardır. Gerçi müzik sosyolojisi henüz sosyolojinin diğer alt disiplinleri kadar kurumlaşamamıştır. Çalışma alanları dağınık ve birbirinden kopuktur. Yine de belli kurucu metinler saptamak istediğimizde Weber ve Adorno'ya dönmemiz kaçınılmazdır. Weber'in ilgi alanları o kadar geniştir ki sadece müzik sosyolojisinin değil karşılaştırmalı tarihsel sosyoloji, din sosyolojisi, iktisat sosyolojisi, hukuk sosyolojisi, siyaset sosyolojisi, bilgi sosyolojisi, kent sosyolojisi, yönetim ve çalışma sosyolojisi gibi pek çok disiplinin de kurucu metinleri onun kaleminden çıkmıştır. Adorno da ilgi alanlarının genişliği açısından Weber'i andırır. Bugünün aşırı derecede uzmanlaşmış ve kendi spesifik alanı dışında hiçbir konuda fikri olmayan entelektüellerinin aksine, Weber ve Adorno bütünlüklü bakış açılarıyla çok geniş bir alanı tarayan çok yönlü entelektüellerdir ve bu yönüyle belki de bir dönemin kapanışını temsil ederler. Üstelik bu kadar geniş bir alanda kalem oynatmalarına karşın, yazdıkları hiçbir konuyla yüzeysel bir ilişki kurmamışlardır. Örneğin müzik, hakkında kalem oynattıkları tâli bir konu olmanın çok ötesindedir. Her ikisinin de müzik hakkındaki bilgi ve deneyimleri iyi bir konservatuarda ders verecek düzeydedir. Adorno dönemin en büyük bestecilerinden biri olan Berg'in öğrencisidir ve kendisi de bizzat bestecidir. Dahası müzik her iki düşünürün de Avrupa'da yaşanan tarihsel-toplumsal dönüşümü kavramak için yöneldikleri temel bir alandır. Bu açıdan Weber ve Adorno'nun müzikle ve genel olarak toplumla ilgili düşüncelerinde de ortak bir hat tespit edebiliriz. Bu bölümün başlığı tam da bu ortak hatta işaret etmektedir. "Kapitalist rasyonelleşme" kavramı Weber ve Adorno'nun hem Batı toplumunun gidişatını tasvir ettikleri hem de farklı açılardan eleştirdikleri çerçeveyi bize gösterir. Adorno'nun ve Frankfurt okulu düşünürlerinin Marksist olmalarına karşın Weber'den

bu kadar etkilenmeleri, Parsons'ın muhafazakar bir Amerikan sosyolojisi kurmak adına yarattığı ve vulgar Marksistler tarafından da sahiplenilen "birbirinin anti tezi olarak Marx ve Weber" klişesini de önemli ölçüde zayıflatır. Bourdieu'nün deyişiyle Weber, genelde sanıldığının aksine "Marx'a karşı olmak şöyle dursun, tinselci bir tarih kuramı aracılığıyla, materyalist düşünce tarzını Marksist materyalizmin fiilen tinselciliğe bıraktığı alanlara taşıyan" kişidir (Swartz, 2011: 63). Bu açıdan, Marx'ın ekonomik determinizminden ve kültürel konulara ilgisizliğinden tatmin olmayan Adorno'nun kapitalist rasyonelleşmenin insanın özgürlüğünü ve eleştirel kapasitesini tehdit eden olumsuz yönlerini açığa çıkarmak için Weber'e dönmesi gayet mantıklıdır. Kısacası hem Weber hem de Adorno kapitalist rasyonelleşmeyi analiz ederler. Hem de bunu kapitalist rasyonelleşmenin en uzağında olduğu düşünülen, irrasyonel bir alan olduğu varsayılan ve bireysel tercihlerle ilişkilendirilen müzik deneyimi üzerinden yaparlar. Müzik sosyolojisi açısından daha da önemli olan, Weber ve Adorno'nun, sosyologlardan beklendiği gibi müziğin dışsal unsurlarına (örneğin sözlerine, besteci ve icracıların sınıfsal kökenlerine vs.) değil, bizzat müziğin kendisine odaklanmış olmalarıdır. Weber ve Adorno'nun görüşleri ne kadar eleştirilse de (ki bu eleştirilerin önemli bir kısmı haklıdır) giriştikleri işin boyutu ve derinliği müzik sosyolojisine ilham vermeye devam etmektedir. Öyleyse biz de bu ilhamın peşine düşelim.

Weber'in Rasyonelleşme Görüşü ve Batı Müziği

Weber'in müzik sosyolojisiyle ilgili yaklaşımı en başından itibaren müzikolojiyle ve genel olarak estetikle sosyoloji arasına çizilen sınırlara meydan okuyan bir yaklaşımdır. Gerek sanat dünyası, gerek sağduyu bilgisi sanatla ilgili sosyolojik çalışmaların müziğin yaratıcı çekirdeğiyle ve teknik özellikleriyle ilgilenmesine pek sıcak bakmamıştır. Bourdieu'nün de tespit ettiği gibi (1996: 189-190) sanat sosyolojisiyle ilgili basmakalıp bir düşünceye göre "sosyoloji kültürel tüketimi açıklayabilir, ancak üretimi açıklayamaz." Bu anlayış "tüketicileri, yani entelektüel ve sanatsal yaşamın aşağı, hatta bastırılmış (özellikle iktisadi boyutu içinde) yanını sosyolojiye terk ederek, sanat eseri ve yaratıcısı olmayan "yaratan" için ayrı, kutsal bir uzam ve imtiyazlı bir davranış" öngörür. "Ve kültürel pratiklerin (müzelere, tiyatrolara veya konserlere vb. gitmek) toplumsal

faktörlerini belirlemeyi hedefleyen araştırmalar, hiçbir teorik temele dayanmayan bu farklılığa görünür bir onay verirler…" Halbuki Weber'in çalışması doğrudan Batı müziğinin teknik özelliklerinin ve yaratıcı çekirdeğinin toplumsal bağlamını açığa çıkarmayı hedefler. Bu açıdan, bu kitabın girişinde ele aldığımız her tür toplumsal bağlamdan yalıtılmış, dokunulmaz, saf, kutsal sanat mitinin sosyolojinin karşısına ördüğü duvarlarda önemli bir gedik açar. Zaten Weber'in özgün katkılarını sanat ve din gibi sosyolojik analize en fazla direnen alanlarda yoğunlaştırması sebepsiz değildir. Nasıl ki Durkheim kolektif bilincin bireysel tekil bilinçlere önceliğiyle ilgili varsayımını, tamamen bireysel tercihlerle ilgili olduğu düşünülen ve bu sebeple psikolojinin alanına bırakılmış olan intihar olgusuna uyguladıysa, Weber de Batı medeniyetinde rasyonelleşmeyle ilgili ana görüşünü Batı toplumunda en irrasyonel olduğu düşünülen sanat ve din gibi alanlara uygulamıştır.

Bilindiği gibi Weber'in temel meselesi kapitalizmin neden dünyanın başka bir yerinde değil de Batıda ortaya çıktığını açıklamaktır. Weber, Marx'ın aksine kapitalizmi tarihsel evrimin kaçınılmaz bir aşaması olarak değil, dünyanın belli bir coğrafyasında tarihsel süreç içinde bir araya gelen kendine özgü birçok gelişmenin bir sonucu olarak görmüştür. Kapitalizmin Batıda ortaya çıkmış olmasının sebebi, ona göre rasyonelleşme sürecinin ilk önce ve en kapsamlı haliyle Batıda yaşanmasından kaynaklanmaktadır. Kapitalizmin olmazsa olmaz koşulu olan kesintisiz sermaye birikimi ancak ekonomik eylemlerin hesaplanabilir olduğu rasyonelleşmiş bir toplumda mümkündür. Weber rasyonelliği bir eylem sırasında faydalanılan araçların ulaşılmak istenen amaca en etkili ve uygun bir şekilde ulaşılmasını sağlayacak olanlardan seçilmesi olarak tanımlar. Bu teknik tanımıyla rasyonelliğin "eylemin amaçlarıyla veya eyleme atfedilen değerlerle hiçbir ilgisi yoktur." Weber'in kullanımı tamamen araçların seçimiyle ilgilidir. Bir sosyal yapıda sosyal ilişkiler ne ölçüde araçların etkinlik-verimlilik, ehliyet ve araç-amaç uygunluğu çerçevesinde organize edilmesine dayanıyorsa o ölçüde rasyoneldir. Elbette her alan aynı rasyonellikte değildir, ancak Batı medeniyeti tarihinin ana eğilimlerinden biri Weber'e göre rasyonelleşmenin gitgide hayatın bütün alanlara yayılması, hatta hayatın anlamı problemine kadar uzanmasıdır (Martindale, 1958: xix). Dolayısıyla rasyonelleşme sürecinin farklı alanlara yayılması aynı zamanda her alanın geleneksel ahlâkî ve dini değer hükümlerinden

özerkleşmesine ve kendine özgü rasyonelitelere sahip olmasına yol açmıştır. Bunun bir olumlu bir olumsuz sonucu vardır: Rasyonelleşmenin farklı alanlara yayılması, uzmanlık alanlarındaki teknik becerilerin mükemmelleştirilmesini sağlar, buna karşılık dünyanın büyüsünü bozarak, insanlığı kendi eylemlerini anlamlı kılacak aşkın değerlerden mahrum bırakır ve rasyonelleştirilmiş ilişkileri örgütleyen bürokratik sistemlerin "demir kafesi" içine hapseder. Weber'e göre modern Batı müziğinin temel estetik problemi olan azami düzeyde rasyonelite ve teknik mükemmellikle yoğun, özgür, yaratıcı bir ifade gücünü ve duygusallığı korumak arasındaki gerilim, aslında "Batılı insanın hayatın diğer alanlarında yaşadığı dramın bir izdüşümüdür" (Martindale, 1958: xxix). Bu tema, çok daha farklılaştırılmış ve zenginleştirilmiş haliyle, Adorno'nun daha radikal nitelikteki eleştirel müzik sosyolojisinin de çıkış noktalarından biridir.

Tıpkı Adorno gibi Weber de müziği hayatının vazgeçilmez bir parçası olarak görüyordu ve en az profesyonel müzisyenler düzeyinde teknik müzik bilgisine sahipti. Aslında Weber sanat sosyolojisiyle ilgili genel bir çalışma planlıyordu ve bu çalışması için 1910 yılında Batı müziğiyle ilgili malzeme toplamaya başlamıştı. Ne yazık ki çalışmasını bitiremedi. Ancak ölümünden sonra müzikolog Theodor Kroyer Weber'in kapsamlı notlarını bir araya getirerek *Müziğin Rasyonel ve Toplumsal Temelleri* adıyla yayına hazırladı (Blaukopf, 1992: 123'ten Martin, 1995: 219). Bugün alandaki herkesin atıf yaptığı ve bizim de 1958 tarihli İngilizce tercümesini kullandığımız meşhur eser işte budur. Bununla birlikte Weber genel yaklaşımının ana hatlarını daha 1913'teki bir konferans sırasında ortaya koymuş ve bu konferansın metni o tarihlerde elden ele dolaşmıştı. Daha da geriye gittiğimizde, en meşhur çalışması olan ve ilk kez 1905 yılında yayınlanan *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*'nda da (1997: 14) Weber'in kitabın ilk sayfalarından itibaren Batı armonik müziğinin gelişmesiyle kapitalist rasyonelite arasında bir ilişki kurduğunu görürüz. Hatta Weber müziğe o kadar merkezi bir önem atfetmiş olmalıdır ki bu meşhur kitabın önsözünde Batıyı Batı yapan temel özellik olduğunu iddia ettiği rasyonelleşme süreciyle ilgili verdiği ilk örnek bilim, ikincisiyse müziktir.

Weber'in gerek 1913'teki konferansının müzikle ilgili bölümünün (1978: 95) gerekse *Müziğin Rasyonel ve Toplumsal Temelleri* (1958) adlı müstakil çalışmasının temel sorusu armonik müziğin neden sadece Avrupa'da ve tarihin belli bir döneminde ortaya çıktığı ve başka yerlerde

müziğin rasyonelleşmesinin genellikle zıt şekiller aldığıydı. Weber'e göre hiçbir müzik kültürü Batı müziğinin ulaştığı karmaşıklık seviyesine ulaşamamıştı. Aynı şekilde hiçbir müzik kültüründe enstrümanlar ve icracılar arasındaki koordinasyon Batıdaki kadar mükemmel bir şekil alamamıştı. Bunun sebebi, Batı dışındaki müzik kültürlerinin bünyelerindeki irrasyonel unsurlardan kurtulup müziği rasyonelleştirmeyi başaramamasıydı. Batı müziğinin bugünkü karmaşık yapısına ulaşması ve çeşitli unsurları arasındaki koordinasyonun sağlanması etkin bir armonik ilişkiler sisteminin kurulması ve tonlar arasındaki ilişkinin rasyonelleştirilmesi sayesinde mümkün hale gelmişti. Weber'e göre (1958) Batı müzik geleneği bunu oktavı diğer müzik geleneklerinden farklı bir şekilde bölerek ve daha sonra da elde ettiği aralıkları "tampere" ederek başarmıştı. Alışılmış olanın aksine Batı, oktavı bölerken dörtlüyü değil beşliyi kullanmıştı. Çünkü beşli bir kez daha bölünerek beşliden bir majör bir minör üçlü elde edilebiliyordu. Böylelikle Batı armonik sisteminin temel üçlüsü ortaya çıkıyordu. Ayrıca oktav bu şekilde bölününce Pisagor'dan beri müzikte kullanılan aritmetik orana dayanan (1:2, 2: 3, 4:3) diatonik dizi rahatlıkla elde edilebiliyordu. Yalnız ortada bir sorun vardı: "İstikrarsız" yedili sebebiyle tonal materyalin rasyonelizasyonu nihai sonucuna ulaşamıyor, sistem bir türlü kendi üzerine kapanamıyordu (Martin, 1995: 220). Başka bir deyişle teorik olarak doğru gözüken nota ve akort bileşimleri her zaman kulağa "doğru", hatta uyumlu gelmiyordu. Örneğin Mi Do'nun majör üçlüsüdür, aralarındaki oran 4:5'tir. Re'nin de majör ikilisidir ve aralarındaki oran 8:9'dur. Ancak Do'nun frekansının 5/4 ile çarpımı Re'nin frekansının 9/8 ile çarpımına eşit değildir. Üç nota arasındaki ilişkide gözlemlenen bu garip durumun sistem içinde birikerek büyümesi enstrümanların akort edilmesinde ciddi sorunlar çıkarır. Batı dışı makam müziği gelenekleri gibi yatay bir şekilde ilerleyen (yani teksesli denilen) ve geniş orkestraların söz konusu olmadığı müziklerde bu bir sorun oluşturmaz. Hatta müzisyene melodik tercihlerinde çok geniş bir özgürlük sağlar. Buna karşılık, dikey yazılan rasyonelleşmiş bir armonik sistem oluşturulmak isteniyorsa bu "düzeltilmesi" gereken bir hatadır. Modern Batı müziği bunu eşit tampere sistemle çözer. Armonik dizilerde tabiatı gereği var olan düzensizlikler bazı notaların akordunu biraz yükseltip bazılarını biraz düşürerek "düzeltilir" ve oktav 12 eşit yarım tona bölünür (Türk müziğindeyse bir sekizli eşit olmayan 24 aralıktan meydana

gelir). Akortlarıyla oynayarak aralıkları eşitleyen tamperaman sayesinde klavyeli çalgılar bütün oktavlarında akortlu hale gelmiş olur. İşte meşhur tampere sistem dedikleri şey böyle doğar. Kısacası armonik sistemin en olgun şekline ulaşması için ses aralıklarının standartlaştırılması şarttır, bu ise sesin doğal özelliklerine müdahale edilmesi ve "irrasyonel" melodik ifadenin belli ölçüde bastırılmasıyla mümkündür.

Peki, bu teknik açıklamaların Weber'in genel rasyonelleşme teorisiyle ne ilgisi vardır? Her şeyden önce, Weber için Batı armonik müziğini incelemeye değer kılan şey "her şeyin merkezinde yer alan 'irrasyonel' melodik ihtiyaçlar" ile "armoninin mantıksal ve rasyonel prensipleri" arasındaki çatışmadır (Martin, 1995: 221). Daha da ilginci bu rasyonel müziğe hareket ve istikamet kazandıran temel unsurun bu "irrasyonel" melodik ihtiyaçlar olmasıdır (1958: 9). Bu, tam da kapitalizmin rasyonel unsurlarının Protestanlığın irrasyonel kaynağından doğmasına benzer. Weber'e göre tampere edilmiş Batı armonik sistemi "doğanın asi güçlerine karşı rasyonel düşüncenin zaferini" simgelemektedir (1958: 99). Ancak tıpkı rasyonel kapitalizmin kendisi gibi müzik alanında da rasyonelizmini kazandığı bu zaferin kazandırdıkları yanında kaybettirdikleri de vardır. Yalçın Çetinkaya (1999: 36) Batı müziğinde "yatay hareketin dikey harekete dönüşmesinin" kıvrak olmayan sert bir melodik ifadeye yol açtığını, "sesleri belli kurallara göre davranmaya zorlayarak, kendilerini özgürce ifade etmelerini engellediğini" söyler. Martindale'in ifadesiyle (1958: xxix) Batılı insanın estetik macerasındaki temel problemi oluşturan "azami düzeyde rasyonel bir düzen" ile "yoğun, özgür, yaratıcı bir ifadeyi ve duygusallığı korumak" arasındaki gerilim tam da Batılı insanın hayatın diğer alanlarında yaşadığı dramın bir izdüşümüdür. Başka bir deyişle Peter Wagner'in *Modernliğin Sosyolojisi*'nde altını çizdiği özgürlükle disiplin arasındaki gerilimin bir yansımasıdır.

Kapitalist rasyonelleşme bir yandan teknik mükemmelleşme, geleneksel sınırlamalardan kurtulma ve disiplin getirirken, bir yandan da anlam ve özgürlük kaybına yol açmaktadır. Rasyonelleşmenin müziğe kazandırdığı şey standartlaşma ve teknik mükemmelleşmedir. Gelişmiş bir notasyon, yapılandırılmış bir armonik sistem, farklı ses aralıklarına ve ses renklerine göre düzenlenmiş korolar, geniş müzik toplulukları ve orkestralar ve standartlaşmış enstrümanlar hep bu rasyonelleşme sürecinin bir ürünü veya görünümüdür (Turley, 2001: 634). Buna karşılık aynı rasyo-

nelleşme Weber'e göre (1958: 123; Martin, 1995: 222) kulaklarımızı "kadim müzik kültürünün melodik inceliklerinin tadına varmamızı sağlayan" duyarlılıktan, müzik geleneğini de ustadan çırağa şahsi ve yüz yüze ilişkilerle aktarılan "sırlar"dan ve kadim ritüellerin büyüsünden yoksun bırakmıştır. Bu da Weber'in dünyanın büyüsünün bozulması, sırrın ortadan kalkması, hayatın her alanının adım adım bir aritmetik problemine dönüştürülmesi olarak adlandırdığı genel sürecin müzik alanındaki izdüşümüdür. Bunu daha iyi görmek için Osmanlı müzik geleneğiyle bir karşılaştırmaya gidilebilir. Oktavın eşit olmayan aralıklara bölündüğü tampere edilmemiş Osmanlı ses sisteminde, standartlaştırılmış ses aralıklarından ziyade ses bölgeleri söz konusudur. Örneğin segâh bölgesi ve evc bölgesi gibi bölgelerdeki perdeler, makamın özelliklerine ve melodik cümlelerin gereklerine göre değişik biçimler alır ve tam anlamıyla standartlaştırılıp notaya alınması mümkün değildir. Klasik Türk müziği geleneğinde meşk zincirinin son halkası Alâeddin Yavaşca bunları "sır perdeleri" olarak adlandırır ve bu perdelerin notadan değil doğrudan bir ustanın ağzından duyularak öğrenilmesinin şart olduğunu söyler. Yani notaya alsak bile gördüğümüz segâh notasını her eserde, hatta eserin içindeki her çeşnide farklı bir yerden seslendirmemiz gerekebilir. Modern zihniyetin ise "sır perdelerine" veya Zygmunt Bauman'ın deyişiyle "müphemliğe" tahammülü yoktur. Modernlik kesinlik ister. Onun için müphem olan her şeyi standartlaştırır. İkincisi, bu standartlaştırma geleneksel öğretim ve aktarım sisteminin şahsi, yüz yüze ve ritüelleşmiş ilişki biçimini de büyük ölçüde ortadan kaldırır. Nitekim Guido d'Arezzo'nun Batı notasyonunu ilk kez geliştirirken esas amacı da öğreticiyle öğrencinin doğrudan temasını gereksiz kılmaktı. Nedim Karakayalı (2010: 350-351) Batı ve Osmanlı müzik gelenekleri arasında bu açıdan iki temel fark tespit eder: (1) Şahsi birebir ilişkiye dayanan, bağlama bağımlı aktarım yöntemiyle kişinin hiç duymadığı eseri kendi başına notadan öğrenmesine dayalı sistem arasındaki fark ve (2) harcanan zaman ve emeğin yüceltildiği ritüelleştirilmiş öğrenim süreci karşısında ritüelden arındırılmış etkin kültürel aktarım arasındaki fark. Her ikisi de Weber'in rasyonelleşme ve büyü yitimi kavramıyla açıklanabilir.

Bütün bunlar, Weber'in müziğin rasyonelleşmesini ve modern Batı müziğinin doğuşunu kapitalizmin bir sonucu olarak gördüğü anlamına gelmez. Bilakis Weber sosyal bilimleri bu tip yüzeysel yansıtmacı, kaba

determinist açıklamalardan kurtarmaya çalışmıştır. Weber'e göre modern müziğin oluşumu kapitalizmden çok daha önceki köklü gelişmelerin sonucudur ve ancak kendine özgü çok karmaşık faktörlerin aynı coğrafyada bir araya gelmesiyle bugünkü şeklini almıştır. Tıpkı ekonomik yaşamın rasyonelleşmesinin bazı teolojik doktrinlerin niyetlenilmemiş sonuçlarından birisi olması ve daha sonra din dışı bir ekonomik rasyoneliteye yol açması gibi, müziğin rasyonelleşmesi de kilisede başlamış ve müziğin dinden özerkleşmesiyle sonuçlanmıştır. Nitekim Weber geleneksel kurumların rasyonel bürokrasilere dönüşmesini, bürokratik mekanizmaların büyümesini ve bunun müzik üzerindeki rasyonelleştirici ve bürokratikleştirici etkisini en büyük bürokratik mekanizma olan Roma Katolik Kilisesi üzerinden inceler ve kendi müzik tarihi yorumunu kilise belgelerine dayandırır. Bununla birlikte müziğin rasyonelleşmesini tek bir sebeple ilişkilendirmekten özenle kaçınarak çok faktörlü bir analize girişir. Katolik manastır sisteminden, feodal yapının özelliklerine, koro icrasının Batıdaki gelişiminden, Batı notasyonu ve armonik sisteminin kendine özgü sorunlarına, enstrüman üretimindeki teknolojik gelişmelerden lonca sistemine ve orkestraların örgütlenmesine, enstrümantal müziğin süit, sonat ve senfoni gibi kendine özgü formlarının ortaya çıkışıyla Hıristiyanlığın bir dans kültüne sahip olmayan tek kitaplı din oluşu ve bedeni hor görüşü arasındaki ilişkiye, hatta iklim özelliklerine kadar birbiriyle çok da ilgili gözükmeyen sayısız faktörü hesaba katar (Turley, 2001: 638). Genel bir teori kurmak için spesifik örnekler üzerinden gider. Örneğin ekonomik, sosyal, kültürel, teknik ve hatta iklimsel faktörler çerçevesinde piyanonun "rasyonel" tarihini yazar ve bunu genel kuramıyla ilişkilendirir. Bu iş için Batının tampere edilmiş modern ses sistemini tek başına temsil edebilen bir enstrüman olan piyanoyu tercih etmesi son derece isabetlidir. Güney Avrupa'da icat edilen piyanonun, Kuzey Avrupa ülkelerinde daha çabuk benimsenmesi ve yayılmasını kuzeyde iklimin daha soğuk olmasına ve bu yüzden de daha ev merkezli bir hayatın yaşanmasına bağlaması iklimi bile analizlerine nasıl ustalıkla bağlayabildiğini göstermektedir.

Weber müziğin rasyonelleşmesine ve modern Batı müziğinin doğuşuna etki eden bütün bu faktörleri incelerken, bu faktörlerin etkili olmasını kolaylaştıran veya zorlaştıran zihniyet dünyalarının da özellikle altını çizer. Örneğin gelenekçi zihniyetin egemen olduğu bir coğrafyada, ki

Weber'e göre Batı dışı toplumlar böyledir, rasyonelleşmeye veya yeniliğe dönük her tür adımın şüpheyle karşılanması kaçınılmazdır. Weber bu konuda en aşırı örnek olarak müziğin büyü amacıyla kullanıldığı toplumlarda "yanlış" notanın ölümle cezalandırılmasından bahseder. Geleneklerin sarsıldığı ve çeşitli faaliyet alanlarının birbirinden özerkleştiği modern Batı toplumundaysa rasyonelleşme önünde daha az engel vardır (Martin, 1995: 223).

Weber'in teorisi son derece standartlaşmış ve formelleşmiş bir müzik üretiminin söz konusu olduğu Batı dışı müzik geleneklerini göz ardı etmesi, analizini sadece klasik-elit Batı müziğiyle sınırlaması ve şehir müzisyenlerini dikkate almaması, Batı dışı toplumlara ilişkin oryantalist klişeleri tekrar etmesi[1] ve tarihsel yorumlarında sadece kilise belgelerine dayanması gibi yönlerden eleştirilmiştir. Bu eleştirilerde haklılık payı olmakla birlikte, bunları değerlendirmek ayrı bir yazının konusu olabilir. Weber'in müzik sosyolojisine en büyük katkısı müziğin dışsal özelliklerini değil bizzat kendisini çalışma konusu haline getirmesi ve müziği belli toplum biçimlerini veya belli sınıfların değerlerini yansıtan bir şey olarak değil de çok çeşitli faktörlerle karmaşık bir etkileşim halindeki tarihsel gelişimi içinde ampirik olarak analiz edilmesi gereken bir şey olarak görmesidir.

Adorno'nun Negatif Diyalektiği ve Müzik Sosyolojisi

Weber'in görüşlerinin etkisi Adorno'nun müzik sosyolojisinde de kendini gösterir. Fredric Jameson'a göre (1990: 229) Adorno'nun çalışmaları Weber'in rasyonelleşme analizinin geç kapitalist dönemdeki bir uzantısıdır. Adorno'nun kapitalist rasyoneliteye eleştirisi, aslında bir bakıma Marx'ın "yabancılaşma" kavramıyla Weber'in "demir kafes"

[1] Weber Doğu toplumları hakkında değerlendirme yaparken o dönemde hangi metinlere ulaşabildiyse bunları veri kabul etmek durumunda kalmıştır. Doğu toplumlarına ilişkin Weber'in ulaşabileceği Batı dillerindeki literatür dönemin oryantalist metinlerinden ibaretti. Bu yüzden, Weber'in Doğu toplumlarına ilişkin değerlendirmeleri Avrupamerkezi önyargıları yansıtmakla birlikte, bu durum mevcut olguları çarpıtmasından değil, dönemin oryantalist literatürü tarafından yanlış yönlendirilmesinden kaynaklanır. Başka bir deyişle Weber Doğu toplumları hakkında Batının o dönemki *Zeitgeist*'ını yansıtır. Nitekim Ülgener de *Zihniyet ve Din*'de (1981: 49) Weber'in İslam'la ilgili yanlış yorumlarının XIX. Yüzyılın oryantalist metinlerindeki bazı klişeleri tekrar etmek zorunda kalmasından kaynaklandığını söyler.

kavramının bir sentezine dayanır. Zira her ikisinde de temel vurgu insanın kendi yarattığı şeylerin kölesi haline gelmesidir. Kapitalist rasyonelleşmenin araçsal aklı geliştirip teknik mükemmelleşmeyi sağlarken bireysel varoluşu ve özgürlüğü yok etmesi, Adorno'daki kadar ön planda olmasa da, Weber'in çalışmalarının arka planında kendini hissettiren bir temadır. Weber'in seslerin doğal özelliklerinin bilinçli bir müdahaleyle bastırılmasına dayanan rasyonelleştirilmiş eşit tamperaman sisteminin, daha sonra Batı toplumu tarafından nasıl "doğaya uygun", hatta "fıtrî" bir şey olarak kabul edilmeye başlandığını ifşa etmesi bile bu temanın geliştirilmesi için yeterli bir başlangıç noktasıdır. İnsanların kültürel üretimlerinin zamanla nesnel bir varlık kazanarak insanlar üzerinde hâkimiyet kurması veya Simmel'in deyişiyle kültürün trajedisi rasyonelleşme sürecinin tahakküm kurucu ve çatlak sesleri bastırıcı özelliğine işaret eder. Schoenberg'in tonal Batı müziğine meydan okuyan atonal müziğinin sanki kutsal bir kanunu, vazgeçilmez bir ahlâkî ilkeyi veya bir doğa yasasını ihmal etmişçesine infial yaratması bunun göstergesidir. Adorno'nun onaylayıcı ve yadsıyıcı müzikler arasında kurduğu karşıtlığın ve Schoenberg'i kahramanlaştırmasının çıkış noktası da muhtemelen budur. Ancak bunu daha iyi anlamak için önce Adorno'nun mensup olduğu Frankfurt Okulu'ndan, "Eleştirel Teori"den ve Adorno'nun negatif diyalektiğinden kısaca bahsetmek gerekir.

"Eleştirel Teori" 1923'te kurulan Frankfurt Sosyal Teori Okulu'nda bir araya gelen ve Marksist düşünceyi diğer teorik kaynaklarla ilişki içinde çağdaş koşullar altında yeniden değerlendirmeyi amaçlayan bir grup akademisyenin çalışmalarındaki ortak temalara işaret eder. Frankfurt Okulu'na mensup düşünürlerin eser verdiği dönem dünyada iki tip totaliterliğin hâkim olduğu bir dönemdir: Faşist ve Sovyetik totaliterlik. Bu düşünürler Almanya'da Nazi tipi totaliterliği bizzat tecrübe etmişlerdi ve zaten Adorno, Marcuse, Horkheimer ve Fromm bizzat siyasal sığınmacı olarak Amerika'ya sığınmak zorunda kalmışlardı. Buna karşılık Sovyet tipi totaliterliğe ve Marksizmin ekonomik indirgemeciliğine de karşıydılar. Ancak onların esas katkısı totaliter dünyanın karşısında hür dünyayı temsil ettiğini iddia eden, başta ABD olmak üzere diğer kapitalist rejimlerin de otoriter ve totaliter eğilimlerle malul olduğunu ifşa etmeleriydi. Eleştirel Teori Marksizmin ekonomik indirgemeciliğini Freud ve Weber gibi düşünürlerin fikirleriyle dengeleyerek kapitalizmin rasyonel-bürok-

ratik sistemlerinin bireysel özgürlüğü hangi ideolojik ve kültürel araçlarla bastırdığını incelediler, kültür endüstrisinin otoriteryen kişilik imal etme mekanizmalarını ifşa ettiler. Mevcut sistemin sürdürülmesine hizmet eden ve insanları mevcut sisteme boyun eğmeye şartlandıran bilimsel, kültürel ve entelektüel eğilimleri eleştirdiler.

Tom Bottomore (1984) Eleştirel Teori'de dört ana tema tespit eder: 1) Olguyla değerin birbirine eşitlenmesi ve mevcut gerçekliğin pasif bir şekilde onaylanması anlamında pozitivizmin ve empirizmin eleştirisi. 2) Gelişmiş toplumlardaki yeni egemenlik biçimlerinin analizi. 3) Kültür endüstrisi analizi. 4) Modern toplumda bireyselliğin azalacağı korkusu (Slattery, 2008: 205-207). Adorno'da bu temaların hepsini en gelişkin biçimiyle görmek mümkündür. Adorno felsefeden, edebiyata, müzikten sosyolojiye çok geniş bir yelpazede kalem oynatmıştır. Sistemleştirmesi epey zor olan karmaşık yazım tarzını anlaşılır hale getiren ve geniş ilgi alanlarını birleştiren ana tema negatif diyalektik olarak adlandırdığı bir bakış açısıdır. DeNora'ya göre (2003: 4-6) Adorno'nun negatif diyalektiğinin temelinde otoriteryen düşünce şekillerinin eleştirisi vardır. "Maddi gerçeklik," Adorno'ya göre "bu gerçekliği tanımlamakta kullanılan fikir ve kavramlardan çok daha karmaşıktır". Fikirler birçok durumda işe yarayabilir, hatta etkili de olabilir, ancak hiçbir hakikati tamamen yansıtamaz. Dolayısıyla fikirlerle gerçekleri birbirine eşitlemek çok tehlikelidir. Çünkü bu aklı mevcut gerçekliğe uyumlu hale getirir, aklın eleştirel tarafını törpüler ve ona otoriteryen bir eğilim kazandırır. Bu eğilimler, her tür değeri metalarda cisimleştiren modern meta ekonomisiyle birleşince daha da tehlikeli hale gelir. Akıl gereğinden çok şişirilir ve bu da aklın kendisini olduğundan önemli, gerçekliği olduğundan önemsiz görmesine yol açar. "Bilime tapma ve bilimsel uzmanlık iddiasıyla bize sunulan her şeyi sorgusuz sualsiz kabul etme eğilimi" tam da bunun sonucudur. "Modern felsefenin görevi… akılla gerçekliğin özdeş olmadığına işaret etmektir". Negatif diyalektik bu eleştirel tutumun adıdır.

Adorno'nun hedefinde pozitivizmin nesnelleştirici yaklaşımı vardır. Ona göre diyalektik düşünceden uzak olan bu nesnelleştirme yaklaşımı kavramlarla maddi gerçekleri özdeşleştirerek maddi gerçekleri aksiyomatik, yani üzerinde tartışmaya gerek duyulmayan ve veri kabul edilen bir şey haline getirmektedir. Adorno'ya göre nesnelleştirmenin kendisi de bir praksistir. Yani, özneler belli düşünme alışkanlıklarının bir sonu-

cu olarak bu nesnelleştirmeyi bizzat üstlenirler. Dolayısıyla özne kendi bilişsel yabancılaşmasından sorumludur. Sosyolog Adorno tam da bu suç ortaklığının kültürel temelini ifşa etmeyi amaçlar. Kültürü bir ideoloji olarak ele alan diğer eleştirel teorisyenler gibi, Adorno'ya göre de modern kapitalist toplumda kültürel analiz egemen ideolojinin ifşa edilmesini içerir. Adorno bilincin bu nesnelleştirici biçimini "ontolojik ideoloji" olarak adlandırır. Adorno'ya göre ontolojik ideolojinin işlevi "kendiliğinden var olan" istikrarlı, maddi ve sosyal bir dünyaya inanç üretmektir. Adorno'nun amacı, insanları kökleşmiş alışkanlıklara dayanan görünümleri gerçekmiş gibi kabul eden fetişleştirilmiş düşüncenin zincirlerinden kurtarmaktır (Buck-Morss, 1972: 140). Adorno'nun müzik sosyolojisiyle sosyal teoriye ilişkin görüşleri tam da bu noktada çakışır. Zira Adorno'ya göre (1976: 70) "bir sanat olarak müziğin görevi sosyal teorinin göreviyle aynıdır." Müzik toplumsal yapıları yansıtan pasif bir ürün değil, bu yapıları dönüştürme potansiyeline sahip bir idrak biçimidir. Dolayısıyla insanların eleştiri, algılama ve ifade becerilerini geliştirebilir veya sakatlayabilir. Bu yanıyla müzik insanın dış dünyayla kurduğu bilişsel ilişkiye ve eleştirel teoriye model oluşturabilir.

Adorno'ya göre estetik ve sosyolojik meseleler arasında bir ayrım yapmak imkânsızdır. Çünkü "bir sanat eserinin sosyal kökeni, içeriği ve işlevi tam anlamıyla ancak iç formasyonu incelenerek anlaşılabilir, çünkü anlam bu formasyon içinde yapılandırılmaktadır" (Rose, 1978: 109'dan Martin, 1995: 90). *Müzik Sosyolojisine Giriş*'te (1976: 71-72) Adorno, tıpkı Weber gibi müzik sosyolojisini, müzik dışı unsurlara değil doğrudan müziğin yaratıcı çekirdeğine ve teknik özelliklerine dayanarak geliştirir. Ancak ondan farklı olarak müzikte ifadesini bulan toplumsal yapıları tespit etmekle kalmaz, müziğin bu toplumsal yapıları ve bu yapılara ilişkin düşünme biçimlerini dönüştürme kapasitesi üzerinde de durur (Oskay, 2001: 33-34). Ve yine Weber'den farklı olarak bunu yaparken estetik yargılarda bulunur. Adorno bir müziğin estetik değerini ölçmek için iki temel soru sorar: 1) Toplumsal bütünlüğün gerçeklerini bütün çelişkileriyle birlikte ifade edebiliyor mu, edemiyor mu? 2) Mevcut toplumsal düzeni onaylıyor mu yadsıyor mu? Adorno'ya göre iyi müzik, tıpkı iyi sosyal teori gibi, toplumsal bütünlüğü bütün çelişkileriyle ifade edebilen ve onu onaylamayı reddeden müziktir. İyi müzik öznenin gerçek durumunu sergiler, ona toplumsal bütünlükle ilişkisi konusunda ayna tutar, neyin yiti-

rilmiş olduğunu hatırlatır ve bütün-parça ilişkilerinin nasıl algılanıp şekillendirilebileceğine ilişkin soyut bir model sunar (DeNora, 2003: 10-12). Adorno bu bağlamda müziğin biçimsel yapısına özel bir önem atfeder ve müziğin anlamını bestecinin veya dinleyicinin düşüncelerinde değil bu yapının kendisinde arar. Adorno'ya göre bütün kültürel fenomenler, içinde yaratıldıkları sosyal bütünlüğün damgasını taşır ve bu bütünlüğün objektif doğasının ifadeleridir. Ancak bunların anlamı apaçık değildir veya besteci ve yazarların, kısacası sanatçıların niyetleri ve inançları incelenerek anlaşılamaz. Müzikal ürünler bestecilerin öznel amaçlarıyla oldukça çelişen nesnel toplumsal anlamlar taşıyabilir (Buck-Morss, 1972: 138-139). Başka bir deyişle müziğin yapısı toplumsal gerçekliği ifade eden bir koddur ve bu kodu bestecinin kendisi bile çözememiş olabilir. Eleştirel teorisyen işte bu kodu deşifre etmekle yükümlüdür.

Peki eleştirel teorisyen bunu hangi ölçüte göre yapacak ve iyi müzikle kötü müziği birbirinden ayıracaktır? Adorno'ya göre (1999: 70-71) "ciddi" müzikte parçalarla bütün arasında diyalektik bir ilişki vardır. Parçalar bütünden koparıldığında anlamını yitirir. Dolayısıyla dinleyicinin müziği anlaması için, dikkatle yoğunlaşarak bütünün yapısını çözümlemesi gerekir. Piyasada satılmak amacıyla meta olarak üretilen müzik ise diyalektik olmayan bir yapıya sahiptir, bilinen ve beklenen standartlaşmış kalıpları durmadan tekrar ettiği için algılanması gereken bütünü dinleme öncesinde dinleyiciye sunar, dolayısıyla onu pasifleştirir. Adorno'ya göre insanlara daha önceki tecrübelerini, verili şeyleri hatırlatan, yani form olarak kesinlik ve aşinalık içeren müzik dinleyicide "ontolojik bir güvenlik" hissi yaratır ve böylece mevcut gerçekliği onaylar (DeNora, 2003: 74). Kültür endüstrisinin ürünü olan bu müzik insanlara bir yandan özgürlük ve özgür seçim illüzyonu yaşatırken bir yandan da onları aptallaştırmaya ve denetim altına almaya hizmet eder. Bu bakımdan Huxley ve Orwell'in geleceğin otoriteryen toplumunda yaşanacak kâbusu anlatan kara ütopyalarında müziğin hep eleştirel düşünceyi engelleyen bir araç olarak yerini alması Adorno'yu çağrıştıran bir temadır.

Meta olarak üretilen popüler müzik Adorno'ya göre "kurbanında bir şartlı refleksler sistemi yaratan" ve onu gündelik hayatın mekanizmalarına uyumlu hale getiren bir araçtan başka bir şey değildir. Adorno (2009: 280-326; 1999: 69-76) ilk kez 1941'de yayınlanan *Popüler Müzik Üzerine* adlı makalesinde popüler müziğin birbirini tekrar eden standartlaşmış

temalardan oluşan bir yapıya sahip olduğu için pasif bir dinleyici kitlesi yarattığını iddia eder. Tıpkı endüstriyel olarak üretilen diğer metalar gibi popüler müzik de sonsuza kadar tekrar eden standartlaşmış bir formül içerir. Sürekli tekrar eden tema başlangıçta duyulur, ancak parçanın detayları temayı geliştirmez, sadece tekrar eder ve parçalar eserin bütününde hiçbir özel statüye sahip değildir. Böyle bir müziği düşünerek ve yoğunlaşarak dinlemenin gereği yoktur, bu yüzden müzik bir fon haline gelirken dinleyici pasifleşir ve böylelikle kültür endüstrisi bireyin özerkliğini ve bağımsız yargılarda bulunma yeteneğini felç eder.[2*]

Bu tam da Adorno'nun negatif diyalektiğinin, yani görüntüyle gerçek arasındaki çelişkinin müzik üzerinden ifade edilişidir. Zira kapitalist toplum özgürlüğe, bireysel tercihlere, yaratıcılığa ve yeniliğe dayanıyormuş izlenimi verir. Gerçeklik ise bu aldatıcı görünümün aksine standartlaşma ve bireyin toplum tarafından bastırılmasıdır. Kültür endüstrisi yerleşik kalıplardaki çok önemsiz değişiklikleri bile önemli farklılıkları ifade ediyormuş gibi yansıtır. Örneğin yeni pop şarkıları kısa bir süreliğine yenilik hissi verir. Böylelikle popüler müzik beğenisi bireysel tercihlerin bir ifadesiymiş gibi görünür. Hâlbuki tıpkı bireylerin saçlarının şeklini değiştirerek kendilerini farklı sanmaları gibi aldatıcı bir şeydir bu. Adorno (1999: 72-73) bunu "sahte-bireyselleştirme" olarak tanımlar ve popüler müzik hakkındaki meşhur makalesinde analiz eder. Kültür endüstrisinin ürünleri serbest piyasa içinde tüketildiği için görünüşte herkes kendi beğenisine ve özgür seçimlerine hitap eden müzikleri dinlemektedir. Ne var ki Adorno'ya göre kültür endüstrisi aslında tek tip, standartlaştırılmış bir müzik yaratmakta ve bu müziği kitlelere dayatarak bireysel tercihlerde ve özerk estetik değer yargılarında bulunma yeteneğini felç etmektedir. Özgürleştiriciymiş gibi görünen şey, totaliterleştiricidir.

Görünüşle gerçek arasındaki bu çelişki Adorno'ya göre (1978) avant-garde sanat ve müzik akımları için de geçerlidir. Kapitalizmin yarattığı metalaşma süreci hakiki sanatı kültürel üretimin çok küçük bir parçası haline getirmiştir. Bu sebeple avant-garde sanat, örneğin Schoenberg'in atonal müziği toplumsal gerçeklikten kopuk, asosyal bir öfkenin ifadesi olarak görülmeye başlamıştır. Nitekim Sovyet Marksizmi de

[2] Popüler müzik tartışmalarıyla ilgili olan yedinci bölümde Adorno'nun bu konudaki görüşlerine yeniden döneceğim için burada detaylarına girmiyorum.

bu görünümden yola çıkarak atonal müziği "gerici müzik" olarak sınıflandırır. Hâlbuki Schoenberg'in müziği "aydınlanma çağında özgürleşen insanın rasyonelleşmenin ağırlığı altında ezilmesinin" ve bunun yol açtığı *Angst*'ın bir ifadesidir (Martin, 1995: 102). Ayrıca kitlelerden ne kadar uzak gözükürse gözüksün burjuva müziğinin mevcut formuna meydan okuyarak ve diyalektik bir metotla onu içeriden dönüştürmeyi amaçlayarak farklı ve daha iyi bir dünya vizyonunu savunmaya ve dinleyiciye eleştirel bir bilinç kazandırmaya hizmet eder.[3] İsmail Tunalı'ya (2005: 126-127'den aktaran Yergebekov, 2011: 508) göre bu, Adorno'nun Marksist estetiğe kattığı çığır açıcı bir düşüncedir: Toplumu yansıtan değil ona yol gösteren sanat. Tam da bu açıdan modern müziğin misyonu eleştirel teoriyle aynıdır. Adorno'nun bu kadar çetrefil bir dil kullanması ve yaygın kavramları kullanmaktan kaçınması da Schoenberg'in müzik dilinin çetrefilliğini hatırlatır. Tıpkı Schoenberg'in yerleşik müzik diline meydan okuyup atonal bir müzik bestelemesi gibi, Adorno da yerleşik dile meydan okur, çünkü ona göre toplumsal muhalefet toplumun diline karşı da bir muhalefeti gerektirir. Görünüşle gerçeklik arasındaki çelişkiye dikkat çekmenin ve insanı tembelleştiren ve itaate sevk eden zihin konforundan kurtulmanın da bir yoludur bu. Kısacası Adorno'yu okumak nasıl zorsa, Schoenberg'i anlamak da zordur ve Adorno'ya göre bunun tam da böyle olması gerekir. Çünkü müzikle ilişki kuran bireyleri pasif dinleyiciler olmaktan çıkarıp, kültürel anlamları yorumlayan ve eleştiren aktif özneler haline getirecek eylem biçimi bu zorluğa katlanmakla mümkündür.

Adorno *Müzik Sosyolojisine Giriş* (1976: 4-16) adlı eserindeki dinleyici tipleri sınıflandırmasında da bu görüşü vurgular. Adorno'nun sınıflandırması bariz bir şekilde kendi değer yargılarını içerir ve dinleyici tipleri-

[3] Adorno'nun hakiki sanatın ve sanatta devrimci tutumun bayraktarı olarak selamladığı Schoenberg, bilhassa hayatının son döneminde "koyu muhafazakâr kraliyet yanlısı bir Yahudi milliyetçisi" idi (Said, 2006: 56). Adorno (1981: 24) Wagner'in operalarındaki anti-semitik unsurları "tiksindirici bulunanla aynıymış gibi düşünülme korkusu"na bağlıyor ve Wagner'i "emperyalizm ve terörizmin hevesli peygamberi" olarak görüyordu. Hâlbuki Adorno'nun Schoenberg'i değerlendirirken yaptığı gibi müziğinin biçimsel özelliklerine göre değerlendirilecek olursa, Wagner *Tristan ve Isolde* adlı yapıtındaki biçimsel yeniliklerle Schoenberg'in atonel devriminin yolunu açan "devrimci" bir müzisyendi. Sadece bu iki örnek bile Adorno'nun müziğin biçimsel unsurlarıyla toplumsal düzene ilişkin tutumlar arasında kurduğu koşutluklar hakkında yeniden düşünmek için yeterli bir sebeptir.

ni hiyerarşik olarak sıralar. Adorno müzikle kurulan ilişki açısından sekiz ideal tip tespit eder (DeNora, 2003: 85-86):

1) Uzman dinleyici: Dinlediğinin tamamen bilincindedir, müziğin yapısal özelliklerini kavrayarak dinler.

2) İyi dinleyici: Müziğin detaylarının ötesine geçebilen, iyi gerekçelerle estetik yargılarda bulunabilen dinleyicidir. Uzmandan farklı olarak müziğin yapısal biçiminden tamamen haberdar değildir.

3) Kültür tüketicisi: Müziğe kültürel bir varlık olarak saygı duyar, müzik literatürü hakkında derin bilgisi vardır, ancak müziği yapısal olarak kavrayamaz. Müzikle ilgili değerlendirmeleri daha ziyade bir sosyal strateji halini alır.

4) Duygusal dinleyici: Müziğin entelektüel içeriğinden ve yapısından tamamen habersiz, sadece duygusal etkisiyle ilgili olan dinleyicidir. Kolaylıkla gözyaşlarına boğulur, kültür tüketicisiyle sürekli ilişki halindedir. Gündelik hayatın zorluklarından kaçan ve duygusal boşalma yaşayarak gergin durumunu müziğe yansıtan yorgun işadamı tiplojisinin müzikle ilişki kurma biçimidir bu.

5) Öfkeli dinleyici: Bir önceki türün tam zıddıdır. Müzikle duygusal bir ilişki kurmayı reddeder. Standart yorumdan ayrılan yorumları sadakatsizlik olarak görür ve bunlara öfkelenir.

6) Caz dinleyicisi: O da duygusal dinleyiciye karşı alerjisi sebebiyle öfkeli dinleyiciye benzer.

7) Müziği bir eğlence aracı olarak gören dinleyici: Kültür endüstrisi esasen bu dinleyici tipi için yaratılmıştır. Bu dinleyici pasiftir ve gerçek sanatın gerektirdiği gayretin sarfedilmesine yönelik her fikre şiddetle karşıdır.

8) Müziğe kayıtsız, müziğe yatkın olmayan, hatta müziğe düşman olan tip.

Adorno'nun kültür endüstrisi ve standartlaşma hakkındaki görüşlerini de bildiğimize göre bu tipolojinin pek de objektif olmadığı sonucunu rahatlıkla çıkarabiliriz. Adorno bariz bir şekilde belli bir dinleme şeklini hiyerarşinin en tepesine oturtmakta, duygusal yönelimli bir dinlemeyi en alt seviyedeki dinleyici tipleriyle ilişkilendirmekte ve müziği yapısal olarak kavranması gereken bir şey olarak gördüğü için "hakiki" bir müzik dinleme tecrübesi için dinleyicide üst düzey bir müzik eğitimini şart koşmaktadır. Hatta Adorno'ya göre müziği anlayabilmesi için dinleyici

bizzat beste yapmayı öğrenmelidir. Nitekim kendisi Berg'ten bestecilik dersleri almıştır. Bu koşullar altında "hakiki" müzik dinleme tecrübesinin toplumun çok küçük bir kesimiyle sınırlı hale geleceği açıktır. Ama zaten Adorno da bu konuda kahramanı Schoenberg gibi düşünür: "Sanatsa herkes için değildir, herkes içinse sanat değildir."

Tam da bu sebeple Adorno'nun müzik sosyolojisi yaklaşımı hep elitist olmakla suçlanmıştır. Gerçekten de Adorno'nun iyi müzikle kötü müzik ayrımı, ilk bakışta elitist ciddi müzik-hafif müzik ayrımına tekabül eder gibi görünür. Ancak tam olarak öyle değildir. Çünkü Adorno'nun kriterlerine göre ciddi müzik de pekâlâ standartlaşmış, metalaşmış ve mevcut düzeni onaylayıcı olabilir (Jay, 2014: 292-293). Nitekim Adorno birçok klasik müzik bestecisini, hatta Sibelius ve Stravinsky gibi epey karmaşık müzikler besteleyenleri bile "olumsuz" popüler müzik örnekleriyle aynı kategoride sınıflandırmış. Ne var ki, son tahlilde Adorno yine de Batı klasik müzik geleneği dışındaki gelenekleri ve popüler müziğin hiçbir türünü ciddiye almaz. Bu bakımdan Richard Middleton'ın ifadesiyle (1990: 44) elitist olmaktan ziyade "etnosantrik" veya "kültürsantrik" olmakla eleştirilmesi daha makuldür. Hazır sözü Adorno'ya yöneltilen eleştirilere getirmişken, onun müzik sosyolojisine katkılarını eleştirel bir şekilde topluca değerlendirmeye çalışabiliriz.

Adorno'nun Müzik Sosyolojisine Katkıları: Eleştirel Bir Değerlendirme

Adorno'yu eleştirmeden önce şunu belirtmek gerekir ki Adorno'nun müzik sosyolojisi çalışmalarındaki felsefi derinliğe ve bilgi birikimine yaklaşan müzik sosyolojisi çalışmaları bile bir avuçtur. Adorno müzik sosyolojisini tartışmasız bir müzik bilgisine ve estetik felsefesine dayandırarak müzik dünyasının müzik sosyolojisine karşı ön yargısının kırılmasında önemli bir rol oynamıştır. Daha da önemlisi müzik sosyolojisini, haksız bir şekilde müzik dışı unsurlarla sınırlamak isteyen yaklaşımlara karşı, bizzat müziğin yaratıcı çekirdeğini ve yapısal unsurlarını sosyolojik analizin konusu haline getirmiştir. Üstelik Adorno'da müziğin bu teknik özellikleri ve yaratıcı çekirdeği, kaba determinist yaklaşımlarda olduğu gibi, toplumsal yapıların otomatik bir yansıması değil, bizzat toplumsal yapıları dönüştürme gücü olan bir bilinçlilik halidir. Zira müziğin yapı-

sal özellikleri dinleyicilerin müziğe ve daha genel olarak toplumsal gerçekliğe tepki verme kalıplarını da yapılandırır. DeNora'nın tespit ettiği gibi (2003: 151) Adorno'nun ana fikri, müziğin toplumsal olan hakkında veya toplumsal olanın sebebiyet verdiği bir şeyden ziyade toplumsal yaşamın kurucu bir unsuru olduğudur. "Yöntemi değilse bile Adorno'nun bu ana fikri müzik sosyolojisine en önemli katkısıdır." Bizzat kendisinin müzikten yola çıkarak eleştirel teoriyi zenginleştirmesi ve müziği sosyal eleştirinin bir kaynağı olarak kullanması bunu örnekler. Keza müziğin eleştirel bilinci inşa etmesi kadar pasifleştirici etkisi üzerinde de durarak, yani hem "olumlu" hem "olumsuz" etkileriyle müziği toplumsal ilişkilere müdahale eden etkin bir faaliyet olarak ele alması, müzik sosyolojisini müziğin etkisi üzerine yoğunlaşmaya sevk etmiştir.

Buna karşılık Adorno'nun müzik sosyolojisini yanlış bir kulvara sürükleyen çok önemli zaafları da vardır. Her şeyden önce, birçok önemli sosyal bilimcinin de saptadığı gibi Adorno'nun yaklaşımı bariz bir şekilde etnosantriktir. Adorno'ya göre müzik Monteverdi'den Bach'a, Bach'tan Schoenberg'e kadar, birkaç yüzyıllık bir dönemde Batı Avrupa'da üretilen klasik müzik geleneğinden ibarettir. Adorno'nun müzikle kurulan ilişkiye ve müziğin etkisine ilişkin bütün genellemeleri, bu dar örnekleme dayanmaktadır. Bunun için dünyadaki birçok müzik geleneği için bu yaklaşım neredeyse hiçbir şey ifade etmez. Adorno tek bir müziği ciddiye alıp diğerlerini görmezden gelir ve "insanlık durumunu niye tek bir müziğin anlatabileceği konusunda makul hiçbir kanıt sunmaz" (Martin, 1995: 121). Bu tip sebeplerden dolayı, en önemli Adorno uzmanlarından biri olan Martin Jay (2014: 297) Adorno'nun tipik bir Avrupalı etnosantrizmi sergilediğini söyler. Edward Said (2006:65) de hiç tereddüt etmeden onu "Avrupamerkezci bir düşünür" olarak sınıflandırır.

Adorno Batı klasik müzik geleneğini değerlendirmek için kullandığı kategorileri tutarlı bir şekilde diğer müzik türlerine uygulamayı reddetmiş, dolayısıyla onların eleştirel olanaklarını değerlendirememiştir. Örneğin Adorno'nun tiksintiyle tarif ettiği caz müziği, 1940'lardan itibaren "müzik sektörünün yerleşik değer ve alışkanlıklarına meydan okumuş, mevcut müzikal, ekonomik ve siyasal yapıların meşruiyetine karşı radikal bir itirazı" temsil etmiştir (Martin, 1995: 96). Keza Adorno'nun standartlaşmış popüler piyasa müziği kategorisine denk düşen rock ve punk müziği toplumun yerleşik düzenine meydan okumuş, hatta bu yüzden

resmi kurumlar tarafından baskı ve sansürle karşılaşmıştır. Buna karşılık popüler müziğin farklılıkları bastıran standartlaşmış bir müzik olduğu görüşü de tartışmalıdır. Örneğin Peterson ve Berg (1990) popüler müzikte yenilik, farklılık ve özgünlüğün kültür endüstrisi tarafından bastırılmak şöyle dursun plak şirketleri arasındaki rekabetin bir ürünü olduğunu göstermişlerdir. Buna karşılık Adorno'nun ciddiye aldığı tek müzik geleneği olan klasik Batı müziği üst sınıflar tarafından desteklenen bir pazarlama faaliyeti ve kurumsal-mesleki organizasyon tarafından kurumsallaştırılmıştır (DiMaggio, 1986) ve günümüzde de kültür endüstrisi tarafından yönlendirilmeye devam etmektedir. Ayrıca yüksek kültürle popüler kültürün bazı özellikleri arasında Adorno'nun kavramsallaştırması açısından birçok ortak nokta vardır. Örneğin "Haydn'ın kimi senfonilerindeki bir bölüm eğer aynı tonalitede ise Mozart'ın bir başka senfonisinin bölümü ile değiştirilebilir. Üstelik bunu pek çok kişi anlayamaz." (Erol, 2002: 121-122). Bu bağlamda John Zerzan (2013: 157) "birlikte 150 senfoni üretebilmeyi başaran bu iki bestecinin… kitlesel kültür üretiminin ilk biçimi"-ne tekabül ettiğini ve o dönemde kullanılan sonat formunun "önceden tahmin edilebilir ve mutlu edici olma" özelliğine sahip olduğunu söyler. Yani popüler müzikte parçaların birbirleri yerine kullanılabilmesi, müzik formlarındaki standartlaşma ve dinleyicide pasif ve onaylayıcı bir ruh hali yaratma özelliği "ciddi" müzik için de söz konusudur. Gerçi Adorno klasik Batı müziğinin çeşitli figürlerini de bu yönlerden eleştirmiştir ama yine de bu müzik türünü popüler müzik karşısında ayrıcalıklı kıldığı açıktır. Zira Adorno ömrü boyunca Batı klasik müziği dışında hiçbir müziği ciddiye almamıştır.

Adorno'nun ikinci önemli zaafı toplumsal yapıyla müzik arasındaki ilişkiyi ampirik bir incelemeyle ve çok faktörlü bir sosyolojik analizle ortaya çıkarılması gereken bir şey olarak görmek yerine felsefi spekülasyona malzeme temin eden hazır aksiyomlar deposu olarak görmesidir. Hal böyle olunca Adorno'nun büyük bir incelikle kurduğu sofistike argümanlar tek bir ampirik örnekle bir anda paramparça olabilmekte, daha da önemlisi müziği gerçek failler tarafından icra edilen toplumsal bir eylem olarak anlamayı imkânsız kılmaktadır. Örneğin Adorno'nun Schoenberg'le birlikte favori bestecilerinden biri olan Beethoven'la ilgili yorumlarını (1998) düşünelim. Adorno Beethoven'ın müziğinde sadece bireysel ve kolektif çıkarların uyum içinde olduğu özgür ve eşit bireylerden olu-

şan bir toplumdaki burjuva bireyciliğini değil aynı zamanda bu uyumlu bütünlüğün sürdürülemeyeceğine dair ilk göstergeleri bulur. Başka bir deyişle hem özgür bir uyumlu toplumun mümkün olduğunu onaylar, hem de bu aşamaya henüz ulaşılmadığını göstererek mevcut toplumsal düzeni yadsır. Bu bakımdan Beethoven'ın müziği eleştirel teoriye benzer. Hem toplumsal bütünlüğü bütün çelişkileriyle ifade eder, hem de onu mevcut haliyle onaylamayı reddeder. Adorno'ya göre tıpkı eleştirel teori gibi, iyi bir müziğin de dinleyiciyi toplumsal gerçekliği çelişkileri içinde kavramasını ve eleştirmesini sağlama gibi bir işlevi vardır. Bu ölçüt üzerinden müziği değerlendirmek istediğimizde bir algı araştırması yapmamız veya en azından belli bir müziğin toplumun farklı kesimleri tarafından nasıl yorumlandığını ve bu müziğe ne tip anlamlar yüklendiğini ampirik olarak araştırmamız gerekir. Ancak Adorno Beethoven incelemesinde çağdaşlarının Beethoven hakkındaki değerlendirmesine bakmaya bile gerek duymaz (Martin, 1995: 104-106). Hâlbuki bunu bilmeden o sosyolojik tespitlerin hepsi temelsiz kalmaya mahkûmdur. Çünkü üçüncü bölümde tartıştığımız gibi müzikte anlam besteciyle dinleyici ve diğer toplumsal özneler arasındaki etkileşim sonucunda oynaya çıkar, bestecinin eserinde içkin değildir. Bir müziğin anlamını keşfetmek isteyen, çoğu zaman bu müzikle ilişki kuranları da incelemek zorundadır.

Benzer bir metodolojik yanlış Adorno'nun toplumsal ve müzikal yapılar arasında kurduğu ilişkiler için de geçerlidir. Bu kitabın ikinci bölümünde uzun uzadıya ele aldığımız gibi, toplumsal yapılarla müzikal yapılar arasında apriori bir ilişki yoktur. Farklı toplum tiplerinde benzer müzikal pratikler, benzer toplumlarda farklı müzikler olabilir. Hatta sıklıkla rastladığımız gibi bazı insanlar kendi dönemlerinin veya kendi mensup oldukları kültürün müziği yerine çok eski zamanların veya çok uzak toplumların müziklerini dinlemeyi de tercih edebilir. Nasıl ki bu insanlar bu tür müzikleri dinlemekle o eski zamanların veya uzak toplumların bir parçası haline gelmiyorsa, günümüzdeki müzikleri ve dinleyicilerini de hiçbir araştırma yapmadan belli toplumsal yapıların ve sınıfların temsilcisi sayamayız. Toplumsal yapılarla müzik arasında bir ilişki kurmanın yolu somut toplumsal etkileşimler içinde müziğin oynadığı rolü somut olarak incelemektir. Yoksa Adorno'nun yaptığı gibi, cazdan Wagner'e, Stravinsky'den popüler müzik türlerine kadar birbirinden son derece farklı müziklerin aynı toplumsal yapıları ve anlamları ifade ettiğini ileri

sürmek zorunda kalabiliriz. Hâlbuki çok farklı insanlar tarafından, çok farklı bağlamlarda ve zamanlarda üretilen ve çok farklı insanlar tarafından dinlenen müzikler nasıl olur da aynı şeyi ifade edebilirler?

Bununla doğrudan bağlantılı üçüncü problem, az önce bahsettiğimiz gibi, Adorno'nun müzikte anlam bahsine ilişkin yanlış bir sosyolojik yaklaşımı benimsemesi ve müziğin içkin ve objektif bir anlamı olduğunu varsaymasıdır. Gerçi Adorno amansız bir diyalektikçi olarak bir müziğin orijinal anlamının zamanla değişebileceğini kabul eder. Örneğin Beethoven'ın kendi zamanında devrimci olan müziği günümüzde burjuva ideolojisini yansıtan bir müzik haline gelebilir. Çünkü dinleyicilerde gerçekte totaliter olan toplumun özgür bireylerden oluşan uyumlu bir yapı olduğu fikrini uyandırabilir. Bununla birlikte Adorno'ya göre hakiki müzik, içinde yaratıldıkları toplumun kültürel form ve çelişkilerini kendi yapısında cisimleştirir. Adorno burada müziğin algılanışıyla değil, doğrudan yapısıyla ilgili bir değerlendirme yapar. Yani toplumun kültürel form ve çelişkileri müzik aracılığıyla kavranmaz, bizzat müziğin yapısı içinde temsil edilir. Dolayısıyla müziğin objektif bir içeriği vardır ve bu "objektif içerik" müziğin yapısal kodunda gizlenmiştir. Hatta kimi zaman bestecinin kendisi bile bunun farkına varmamış olabilir. Örneğin Adorno'nun favori bestecilerinden Berg Marksist değildir. Ancak Adorno'ya göre Berg'in müziğinin iç mantığıyla Marksizmin çağdaş toplumun gerçeğini eleştirel olarak anlama şekli arasında yapısal bir çakışma söz konusudur (Buck-Morss, 1977: 23; Martin, 1995: 85). Keza Schoenberg de Adorno'nun kendisine yüklediği "devrimci" görevlerin bilincinde değildir. Adorno'nun kaygılarının hiçbirisini paylaşmaz. Dahası Schoenberg'in dinleyici kitlesi "devrimci proletarya" veya komünist aydınlardan değil, burjuvazinin toplumdan en kopuk kesimlerinden oluşmaktadır. Ancak her nasılsa Adorno'ya göre Schoenberg'in müziğinin "objektif içeriği", onun iradesinden ve dinleyicilerinden bağımsız olarak devrimcidir. Kısacası müziğin dinleyicinin yorumundan, hatta bestecinin inançlarından ve niyetlerinden bağımsız objektif bir anlamı vardır ve gerek eleştirel teorisyen gerekse "birinci sınıf" dinleyici müziğin yapısal kodunu deşifre ederek bu objektif içeriği açığa çıkartır. Bu kitabın üçüncü bölümünde detaylı olarak tartıştığımız gibi bu görüş, kültürel objelerde anlamın içkin olmayıp toplumsal bir bağlam içinde inşa edildiğini ortaya koyan sosyolojik bakışa ters düşer ve anti-sosyolojik sanat görüşlerini yeniden üreterek

müziğe ilişkin sosyolojik bir bakışı engeller. Daha da ilginci Adorno'nun müzikte objektif ve içkin bir anlam arayan görüşü, kendi özcülük karşıtı diyalektik yaklaşımıyla da çelişmektedir.

Adorno'nun dördüncü zaafı müzik sosyolojisi yaparken besteci dışında müzikle ilişkili hiçbir faili ciddiye almamasıdır. Adorno müzik dinleme pratikleriyle ilgili spekülatif büyük iddialarda bulunmasına karşın somut dinleyicileri ve onların dinleme eylemini gerçekleştirdikleri ortamı, bağlamı, zamanı ve mekânı tamamen gözardı eder. Müziğin tüketimiyle ilgili pek çok şey söylemiş olmasına rağmen gerçek tüketicilerle ve somut bir olay olarak tüketimle hiç ilgilenmez. Adorno'nun tutumu C. Wright Mills'in meşhur kitabı *Sociological Imagination*'da (1959: 50-75) "soyutlanmış ampirisizm" eleştirisinde ifade ettiği yaklaşım hatasını örnekler. Çünkü "burjuva çağının kahraman özgür insanıyla, kitle toplumunun yabancılaşmış ücretli kölesi gerçek durumları yansıtmaktan ziyade teorik karikatürlerdir" (Martin, 1995: 124). Müziğin gerçek toplumsal etkilerini analiz etmek isteyen sosyal bilimci bu hazır şablonlardan hareket etmek yerine gerçek kişilerin somut deneyimleriyle bu deneyimlerin içinde gerçekleştiği toplumsal bağlamı birlikte analiz etmelidir.

Beşinci olarak, aynı yanlış yaklaşım Adorno'nun en çok üzerinde durduğu "kahraman besteciyi" analiz ederken de kendini gösterir. Bu kitabın birinci bölümünde modern sanat mitinin oluşumunu analiz ederken gösterdiğimiz gibi, Adorno'nun sahiplendiği "kahraman olarak besteci" imajı tam da "XIX. yüzyılın burjuva hümanizmi tarafından yaratılmış" bir mittir (DeNora, 2003: 14). Adorno'nun derin düşünmeyle özdeşleştirdiği dinleme eyleminin kendisi de çok yeni ve tarihsel gelişmelerin bir ürünüdür. Adorno kendi diyalektik yöntemini terk etmek pahasına, belli bir tarihsel ve toplumsal bağlamın ürünü olan ve dahası üst sınıflarla özdeşleşmiş bir dinleme pratiğini evrenselleştirmekle kalmamakta, müzikle ilişki kurma tipolojisinin hiyerarşik olarak en tepesine yerleştirmektedir. Mozart operalarının sosis satıcılarının bağırışları arasında dinlendiği XVIII. yüzyıldan, dinleyicinin put gibi oturarak çıt çıkarmadan müzik dinlediği konser salonlarına ve oradan da bir yandan Mozart dinlerken öbür yandan internette haberleri takip eden, yan sekmeden maillerini kontrol edip evdekilere laf yetiştiren dinleyici tipolojisine geçiş tarihsel bir süreçtir. Bütün bu süreç, ilgili tarafların eylemleri ve bu eylemlerine

verdikleri anlamlar ve bu anlamlarla ilgili rakip yorumlar arasındaki mücadele bağlamında ampirik olarak incelenmelidir.

Bu da bizi Adorno'nun son büyük hatasına getiriyor: Bir müzik sosyoloğu olarak estetik değer yargılarında bulunmak. Adorno'nun bütün analizleri belli bir estetik görüşünü doğrulamaya ve "iyi" müzikle "kötü" müziği ayırmaya yöneliktir. Hâlbuki sosyolojinin böyle bir görevi yoktur. Weber'in altını çizdiği gibi bilim bize belli amaçlara ulaşmak için en uygun araçları bulmamıza yardım edebilir, ancak amaçların ne olması gerektiğini söyleyemez. Aynı şey estetik yargılar için de geçerlidir. Örneğin Weber de, tıpkı Adorno gibi, sadece klasik Batı müziğiyle ilgilenmiştir. Ancak bu müziğe tutkuyla bağlı olmasına ve bu müzikle üst düzey bir ilişki kurmasına karşın, estetik değer yargılarıyla sosyolojik analizi birbirinden ayırmayı bilmiştir. Weber farklı müzikler arasında estetik tercihlerde bulunmak konusunda sosyolojik bir kayıtsızlık içindedir. Keza ona göre belli bir müzik evrensel değerleri, toplum biçimlerini, belli bir grubun dünya görüşünü veya başka bir şeyi yansıtmak zorunda değildir. Onun derdi bir müzik geleneğinin niye bu yönde değil de şu yönde geliştiğini anlamaktır. Ona göre bir toplumun müziğinin biçimi ve karakteri kurumların kendine özgü şekillenmesine, teknolojik gelişme seviyesine, tarihsel koşulların beklenmedik bileşimlerine bağlıdır. Bu yüzden müzik sosyolojisi müzik eserlerinin estetik değerlendirmesine girişmeden bütün bu faktörleri tarihsel gelişimi içinde ampirik olarak analiz etmelidir.

Sosyolojinin insanlara estetik yargılarında yol göstermek gibi bir misyonu yoktur. Ancak bu, zevklerin ve renklerin tartışılamayacağı anlamına gelmez. Aksine sosyoloji, tam da bu estetik değer yargılarının hangi tarihsel gelişmelerin bir ürünü olarak hangi toplumsal bağlam içinde ortaya çıktığını, nasıl ifade edildiğini, hangi söylemlerle meşrulaştırıldığını, bu meşruluğun hangi kurumlarla pekiştirildiğini ve hangi sosyal çıkarlarla ilişkili olduğunu açığa çıkartmalıdır. Adorno'nun müziğe ilişkin sofistike argümanlarla karşımıza çıkardığı birçok temayı gerçekten sosyolojik bir bağlama ancak bu şekilde oturtabiliriz ve ancak o zaman Adorno'dan tam anlamıyla faydalanabiliriz. Bu yüzden, bir sonraki bölümde, müzik dünyasında estetik beğeni hiyerarşilerinin ve sınıflandırma stratejilerinin toplumsal bağlamını anlamaya ve açıklamaya çalışan sosyolojik yaklaşımları ele alacağız.

BÖLÜM 6

BEĞENİ HİYERARŞİLERİ VE SINIFLANDIRMA STRATEJİLERİ

Yaygın bir görüşe göre estetik beğeniler tamamen bireysel tercihlerle ilgilidir ve bilimsel olarak incelenemezler. Genellikle birisine niye şu müziği değil de diğerini tercih ettiğini sorduğumuzda tatmin edici bir cevap alamayız. Bu, bir müziği beğenmenin adeta sebepsiz, içten gelen, tarif edilmesi ve açıklanması imkânsız bir şeyden kaynaklandığı izlenimini uyandırır. Nitekim aynı müziği çok seven ve ondan nefret eden iki kişi, birbirlerini ikna etmenin imkânsız olacağını anlayınca "zevkler ve renkler tartışılmaz" deyip barış çubuğunu yakıverirler. Bazen de "iyi" müziği anlamanın ve ondan zevk almanın doğuştan gelen bazı yeteneklerle ilişkili olduğu ileri sürülür. Bu görüşe göre iyi ve diğerlerinden üstün bir müziğin varlığı objektif bir gerçektir. Bazı insanlar bu müziği anlamaya yatkınken bazıları değildir. Hal böyle olunca mevcut estetik beğeni hiyerarşileri, toplumsal ilişkilerin ve kültürel sosyalizasyonun bir sonucu olarak değil de, insanın zihinsel-entelektüel kapasitesinin doğal ve evrensel bir ürünü olarak görülmüş olur.

Yakın zamana kadar, gerek "zevkler ve renkler tartışılmaz" klişesinin yaygınlığı gerekse mevcut estetik beğeni hiyerarşilerini doğal, evrensel ve tartışılmaz bir konuma oturtan modern sanat mitinin ideolojik gücü, sosyolojiyi beğeni çalışmalarından uzak tutmaya yetmiştir. Ne var ki, bilhassa Bourdieu'nün çalışmaları ile birlikte sosyolojinin karşısına örülen duvarlarda bir gedik daha açılmış ve beğeniler de sosyolojik analizin konusu haline gelmiştir. Artık estetik beğeni hiyerarşileri, her tür toplumsal çıkardan ve sınıfsal ilişkiden bağımsız olarak objektif bir şekilde var olan ve tartışmasız kabul edilmesi gereken evrensel kategoriler olmaktan çıkmıştır. Bourdieu'nün açtığı yoldan ilerleyen müzik sosyolojisi, Adorno gibi müzik hakkında estetik değer yargıları üretmektense, estetik beğeni hiyerarşilerinin nasıl ortaya çıktığını, kimlerin çıkarlarına hizmet ettiği-

ni, nasıl meşrulaştırıldığını, bu hiyerarşilere meydan okuyan olup olmadığını ve bu meydan okumaların ne kadar etkili olduğunu araştırmaya girişmiştir. Bu bölümde Bourdieu başta olmak üzere beğeni sosyolojisinin müzik alanındaki yansımalarını eleştirel bir şekilde değerlendirmeye çalışacağız. Ancak buna geçmeden önce, her tür beğeni hiyerarşisinin ön koşulu olan beğeni farklılaşmasının toplumsal temelleriyle ilgili birkaç söz söylememiz gerekiyor.

Beğeni Farklılaşmasının Toplumsal Temelleri

Herkesin kabul edeceği üzere, beğeni hiyerarşilerinin oluşması için önce beğenilerin farklılaşmış olması gerekir. Beğeniden söz etmek için karşımızda farklı seçenekler bulunmalıdır. Beğenmek her zaman beğenmemeyi de içerir. Dolayısıyla beğeninin oluşması için kültürel ürünlerin belli kişi ve gruplar tarafından beğenilen veya beğenilmeyen veya az beğenilen türlerinin oluşmuş olması gerekir. Bu ise ancak farklılaşmış bir toplumda mümkündür.

Müziğin diğer toplumsal eylem biçimlerinden ayrılmadığı ve bütün bir kabile tarafından icra edilen ayinlerin ayrılmaz bir parçası olduğu toplumları düşünelim. Tek bir müzik türünün tüm kabileyi birleştirdiği, hatta kabilenin gündelik faaliyetlerinden bağımsız bir müzik kategorisinin dahi düşünülemediği koşullarda beğeni farklılaşmasından söz etmek mümkün olmadığı için beğeni hiyerarşisinden de söz edemeyiz. Aynı durum iletişim araçlarının ve farklı insan gruplarının birbiriyle temas etmesini sağlayacak imkânların yeterince gelişmemiş olduğu kompartımanlaşmış toplumlar için de geçerlidir. Bu tip toplumlarda da müzik türleri belli ölçüde farklılaşmıştır. Ancak farklı müzik türleri, aynı mekân içinde ve aynı insan toplulukları tarafından eş zamanlı olarak deneyimlenmediği için bunların birbirleriyle karşılaştırılmaları da çoğu zaman mümkün değildir. Karşılaştırma imkânı olmayınca beğeni farklılaşmasından da söz edilemez.

Gerek müziğin diğer toplumsal faaliyetlerden, gerekse belli müzik türlerinin diğerlerinden ayrılması çoğu zaman toplumdaki başka bölünmeleri yansıtan bir gelişmedir. Başka bir deyişle müzik beğenilerindeki farklılaşma toplumsal farklılaşmanın bir sonucudur. Modern toplumun en önemli özelliklerinden biri heterojen olmasıdır. Sınıf, yaş, etnik köken,

yaşanılan coğrafya, kişisel tecrübeler, müzik türlerini ve beğenilerini şekillendirir. Toplumsal, ekonomik, kültürel ve entelektüel olarak bu kadar farklılaşmış bir toplumda tek bir müzik geleneğinin olması elbette ki düşünülemez. Nitekim toplum farklılaştıkça müzik geleneklerinin ve türlerinin sayısı da her geçen gün artmaktadır. Farklı müzik türleri sadece teknik anlamda farklı müzikal kombinasyonları temsil etmezler, farklı çıkarlara, beklentilere, inançlara ve sosyal konumlara sahip insanlar tarafından yaratılır ve dinlenirler.

Müzik beğenisindeki bu farklılaşma Durkheim'ın basit ve farklılaşmamış toplumlardan karmaşık ve farklılaşmış toplumlara doğru bir gidiş öngören kuramıyla uyumludur. Örneğin dini, siyasi ve ekonomik işlevler birbirinden ayrıldıkça, dini kurumların, sarayın, toprak sahibi aristokrasinin veya yeni yükselen burjuvazinin himaye ettiği müzik türleri birbirinden farklılaşabilir. Kapitalizmin ve piyasa ilişkilerinin gelişmesi, müzikal beğeni farklılaşmasını belirleyen bu geleneksel kurumlara bir de tüketicilerin gücünü eklemiştir. Adorno gibi eleştirel teorisyenler ve onun izinden giderek kültür endüstrisini eleştiren sosyologlar, müzikte piyasalaşmanın tektipleştirici-standartlaştırıcı etkisi üzerinde durmuşlardır. Buna karşılık piyasa ilişkilerinin gerek sanatçıları gerekse kültürel ürünlerin tüketicilerini geleneksel sınırlamalardan kurtararak farklı ve yeni tercihlere yönelttiği, dolayısıyla çok geniş bir tür çeşitlenmesine yol açtığı da söylenebilir. Bir sonraki bölümde popüler müzikle ilgili tartışmaları değerlendirirken bu meseleye de değinme fırsatı bulabileceğiz.

Modern çağda müzikteki farklılaşma olgusunu pekiştiren üç önemli gelişme daha vardır (Martin, 1995: 19-21):

1) Emperyalizmin bir sonucu olarak Batı müziği dünya geneline yayılırken, bir yandan da farklı müzik gelenekleriyle karşılaşmıştır. Kendi armonik müzik sistemlerini evrensel ve doğal bir olgu olarak gören Batılılar, bu sayede dünyadaki diğer müzik geleneklerinin farkına varmış, sesleri bir araya getirmenin farklı yolları olabileceğini fark etmiştir. Böylelikle hem Batıda hem Batı dışı dünyada farklı kültürel etkiler sonucu müzik gelenekleri içinde çeşitlenmeler ortaya çıkmıştır.

2) Batıda sanayileşmeye karşı yükselen neo-romantik reaksiyon halk müziğinin yeniden keşfedilmesine veya Eric Hobsbawm'ın deyişiyle icat edilmesine yol açmıştır. Halk müziğine bu ilginin gerçek halk müziğinin keşfedilmesinden ziyade burjuvazinin ideolojisini veya milliyetçi

ideolojinin ihtiyaçlarına cevap verme çabasını yansıttığı da ileri sürülmüştür. Her halükarda, kırsal kökenli farklı halk müziği gelenekleri, bu sayede şehir kültürünün bir parçası haline gelmeye başlamış ve şehir kültürünün kadim gelenekleriyle senteze girerek yeni türlerin doğmasına yol açmıştır.

3) Müzik türlerinin farklılaşmasında en çarpıcı dönüşüm ise kayıt teknolojisinin gelişmesiyle yaşanmış, XX. yüzyılda adeta bir tür patlaması yaşanmıştır. Nitekim 1920'lerde bütün insanlık tarihi boyunca duyulandan daha çok müzik türünün oluştuğu iddia edilmiştir.

Yeni kayıt teknolojileri sayesinde tarihte ilk kez müzik, icracının varlığına veya dinleyiciyle icracının aynı ortamda bulunmasına bağımlı olmaktan kurtulmuş, böylelikle tek bir kişi sayısız müzik türünü dinleyebilir hale gelmiştir. Bu, aynı zamanda Giddens'ın modernliği tanımlarken önemle işaret ettiği zaman-uzam ayrılması ve yerinden çıkarma düzeneklerinin gelişimiyle de doğrudan ilişkilidir. Çünkü müziğin belli bir mekâna, şahsa ve bağlama bağımlı olmaktan kurtulması bu sürecin bir sonucudur. Örneğin Hector Berlioz'un çocukluğunda duyabildiği tek müzik ya kilisede söylenen müzikti, ya da çalışan kadınların, tarlada köylülerin veya kırk yılda bir önemli günlerde kasaba orkestrasının çaldığı-söylediği müzikti. Berlioz 1847'de Paris'ten Rusya'ya giderken bütün orkestrasını yanında taşımak zorunda kalmıştı. Berlioz'un müziğinin Rusya'da duyulmasının tek yolu buydu (Martin, 1995: 20). Hâlbuki bugün bilgisayarın başında dünyanın bütün müzik geleneklerine tek tuşla ulaşmak mümkündür. Geleneksel dünyada bir eser öğrenmek için kilometrelerce yol kat ederek ustasına ulaşan bir müzik öğrencisi, tek bir türün repertuarını duymak için bile neredeyse bir ömür tüketmek zorunda kalıyordu. Günümüzde yeni bir şarkıyı veya türküyü, bestecisi nerede yaşıyorsa yaşasın, youtube'dan "meşkederek" öğrenmek mümkün. Bu teknolojik imkânın kendisine kazandırdığı zaman sayesinde, aynı müziksever bu şarkı veya türküyü öğrendikten hemen sonra Berlin Filarmoni Orkestrası'nın bir konserini bilgisayarından izleyebilir. XIX. yüzyıl müzikseverinin mekânsal sınırlamalar sebebiyle sahip olmadığı bu imkân, günümüzde beğeni farklılaşmasının ön koşulu olan tür ve tarz farklılaşmasını hiç olmadığı kadar hızlandırmaktadır. Mekânsal sınırların dışında zamansal sınırlar da aşılmış durumdadır. Günümüzde yüzyıl önce kaydedilmiş müzikleri bile dinleyebiliyoruz. Müzikte uzmanlaşma yoğunlaşsa da gü-

nümüzde müzik çok daha fazla sayıda insan tarafından, çok daha fazla türde ve çok daha fazla dönemi içerecek şekilde dinleniyor. Bu koşullar altında insanlığın evrensel durumunu tek bir müziğin anlatabileceğini iddia etmek neredeyse imkânsız hale gelmiş durumda. Yine de XIX. yüzyılda inşa edilen estetik beğeni hiyerarşileri, eskisi kadar güçlü olmamakla birlikte, varlığını halen sürdürüyor. Peki, bu güç nereden geliyor?

Birkaç satırda çizdiğimiz şu basit tablo bize müzikte beğeni farklılaşmasının toplumsal farklılaşmanın kaçınılmaz bir sonucu olduğunu bariz bir şekilde gösteriyor. Ancak beğenilerin birbirinden farklı olması başka, birbirlerinden üstün olması başka bir şeydir. Beğeni farklılaşması beğeni hiyerarşisini gerektirir mi? Beğeni hiyerarşileri kültürel ürünlerin objektif özelliklerinin bir sonucu olarak kendiliğinden mi ortaya çıkarlar, yoksa belli toplumsal gruplar tarafından mı inşa edilirler? İşte sosyologların beğeniyle ilgili sormaları gereken ilk sorular bunlardır. Sosyologların görevi hangi müzik türünün daha sanatsal, insan ruhunu yüceltici veya insanı özgürleştirici olduğu konusunda karar vermek değil, beğeni hiyerarşilerinin toplumsal temelini açığa çıkartmaktır.

Diğer kültürel unsurlar gibi müzik de toplumun hiyerarşik olarak bölünmesine yol açan sosyal tabakalaşma kalıplarıyla doğrudan ilişkilidir. Böyle olmasaydı toplumun küçük bir kesimini oluşturan ancak ekonomik ve politik gücü elinde bulunduran burjuvazi, kendi müzik beğenisini Batı sanayi toplumlarının hâkim müzik geleneği haline getiremezdi. Dahası dünyanın taşrası sayılabilecek küçük bir coğrafyada (Batı Avrupa) üretilen bir müzik, emperyalizmin kurduğu egemenlik ilişkileri olmasaydı, Çin'den Japonya'ya, Küba'dan Türkiye'ye kadar dünyanın dört bir yanında resmi kurumlar tarafından desteklenmezdi. Asya toplumları bir yana, ABD gibi Batılı yerleşimciler tarafından kurulan bir ülkede bile benzer bir durum söz konusudur. Örneğin DiMaggio (1986) ABD'de klasik müziğin, Avrupa gibi çok uzak bir coğrafyadan gelmesine, ülkede tarihsel köklere sahip olmamasına ve toplumun çoğunluğu tarafından dinlenmemesine karşın bu kadar hâkim bir konuma nasıl yerleşebildiği sorusunu sormuş ve ilginç bulgulara ulaşmıştır. DiMaggio'ya göre ABD'de klasik müziğin hâkim bir konuma yerleşmesi, ne toplumsal beğenilerin doğal bir sonucudur ne de hâkim sınıfın dayatmalarıyla bir anda benimsenmiştir. XIX. yüzyılın başına kadar Amerika'da popüler müzikle klasik müzik arasında neredeyse hiçbir ayrım yapılmamış, klasik müzikle eğlence müziği

konserlerde bir arada icra edilmiştir (Madden, 2014: 157). Ne var ki üst sınıf kültürel kapitalistlerin oluşturduğu kar amaçlı olmayan kuruluşların etkili faaliyetleri sonucunda bir yüksek müzik kategorisi yaratılmış, Boston'da bir senfoni orkestrası kurulmuş, konser programlarından popüler müzik dışlanmış, yaratılan yeni yüksek müzik-popüler müzik ayrımına uygun bir dinleyici kitlesi yaratılmış, yüksek müzik-popüler müzik ayrımı üniversite müfredatlarına sokulmuş ve nihayet 1900'ların ikinci yarısında çok yaygın bir şekilde kabul edilmesi sağlanmıştır.

Kısacası, yüksek müzik-popüler müzik ayrımına dayanan itibarlı klasik müzik kategorisi, kazançlarının bir kısmını bu ayrımın kurumsallaşması için yatıran kültürel kapitalistlerin ısrarlı faaliyetleri sonucunda inşa edilmiştir. Klasik müziğin kurumsal üstünlüğü, onun içkin doğasında var olan olağanüstü bir cevhere değil, devletin ve özel sermayenin sponsorluğuna bağlıdır ki "bu destek bu müziği sevenler tarafından kazanılması gereken bir şeydir" (Green, 1988: 101'den akt. Martin, 1995: 181). Bu üstünlüğün meşruiyetiyse medya ve okullar tarafından sürekli pekiştirilmek zorundadır. Klasik Batı müziği çağları aşan, zamansız ve mekânsız, evrensel bir mucize olarak sunulmalıdır ki bu müziği beğeni hiyerarşisinin tepesine yerleştiren toplumsal ve tarihsel süreç gizlenebilsin. İşte tüm bu kurumsallaştırma ve meşrulaştırma faaliyetleri sonucunda "kültürel kapitalistler" bir yandan kendi kültürel sermayelerini artırırken, bir yandan da kitleleri sanatsal alandan dışlamış olurlar.

Klasik Batı müziğinin diğer bütün müzik geleneklerinin aleyhine olacak şekilde evrensel müzik beğenisi hiyerarşisinin tepesine yerleştirilmesi, dünyanın pek çok yerinde, belli bir sınıfın sosyal ve siyasal stratejilerinin ve kurumsallaştırma çabalarının bir ürünüdür. Bu yolla, klasik Batı müziğinin üstünlüğünün yanı sıra, ayrıcalıklı bir grubun imtiyazlı konumu da sürekli olarak pekiştirilir. Çeşitli kurumlar ve söylemler aracılığıyla müzik yeteneğinin sadece küçük bir azınlığa bahşedilmiş olduğu, bu yüzden de toplumun bu küçük azınlığın müzik hakkındaki görüşünü kabul etmesi gerektiği fikri empoze edilir. Hâlbuki müziğin gündelik hayatın bir parçası olduğu dünyanın birçok kültüründe böyle bir anlayış söz konusu değildir. Bu tip toplumlarda müziğe yatkın olanlar ve olmayanlar ayrımı anlamsızdır. Elbette ki belli bir sanatta ustalaşmak için özel bir yeteneğin gerekli olduğu inkâr edilemez. Ancak burada söz konusu olan bir müzik beğenisine sahip olmaktır ve bu da sanıldığı kadar eşitsiz

dağılmamıştır. Batı klasik müziğinin "doğal" üstünlüğü ve müzik yeteneğinin eşitsiz dağılımıyla ilgili varsayımlar mevcut eşitsizlik kalıplarını meşrulaştırmaya yarar. Bourdieu'nün sürekli olarak vurguladığı gibi toplumsal temeli olan farklılıkların resmi eğitimin ideolojisi aracılığıyla "doğal" gösterilmesi insanların büyük çoğunluğunun müziğe yatkın olmadıklarına inanmalarına yol açar. Bunun son derece önemli sonuçları vardır. Bu sayede küçük bir azınlığı teşkil eden "otoriteler" neyin "ciddi" müzik olacağına karar verir ve kamusal kaynakları kendi müzik beğenilerine göre tahsis ederler. Birçok kişi kendi tercih ettiği müzikleri dinleme hakkına sahip olsa da, bir "estetik aşağılık kompleksine boyun eğmek" zorunda kalır (Martin, 1995: 68-69).

Bourdieu ve Beğeni Sosyolojisi

Bu estetik aşağılık kompleksi tam da toplumdaki güç ilişkileri ve çıkar çatışmaları tarafından içeriği belirlenen kültürel meşruluk tanımının bir sonucudur. Kültürel meşruluk tanımından söz ettiğimizde, meseleye uzak olan birisinin aklına ilk önce ahlâkî veya hukukî bir tanım gelebilir. Örneğin meşru olmayan bir davranış ya kanunlar tarafından açıkça yasaklanır ya da toplumsal yaptırımlarla engellenir. Kültürel meşruluk tanımları, bazı uç durumlarda hukukî veya ahlâkî bir meşruluk tanımına dönüşebilir. Örneğin Erken Cumhuriyet döneminde klasik Türk müziğinin belli bir süre yasaklanması, aşağılanması ve bu müzikle uğraşanların sanki yüz kızartıcı bir suç işlemişler gibi kötü bir muameleye uğramaları bu durumun garip örneklerinden biridir. Ancak bu çok istisnai bir durumdur. Kültürel meşruluk, daha ziyade "belli kültürel sanatsal ifade biçimlerinin diğerlerinden daha üstün ve değerli görülmesi" (Keammer, 1993: 65) anlamına gelir. Egemen gruplar tarafından meşru görülmeyen müzikler yasaklanmasalar bile değersiz görülürler ve bu da az önce bahsettiğimiz gibi meşru görülmeyen bir müzik türünün dinleyicilerinde bir estetik aşağılık kompleksine yol açar. Peki egemen gruplar bir kültürel meşruluk tanımı yapmak zorunda mıdırlar? Herkesin dilediğince kendi beğendiği müziği dinlemesi yeterli değil midir ki, bazılarının dinlediği müzikler ille de diğerlerinden daha üstün görülmek zorunda olsun? İnsanlar neden kendi beğenilerini başkalarına da onaylatmak isterler? Acaba bireysel beğeniler toplum içinde ifade edildiğinde toplumsal bir anlam

kazanmakta mıdır? Bireysel beğenilerin ifade ediliş tarzı belli sınıfsal çıkarlarla ilişkili olabilir mi? İşte Bourdieu tam da bu sorulardan yola çıkarak beğeni sosyolojisinin temellerini atmıştır.

Bourdieu'ye göre (Swartz, 2011: 18, 56) "sanatsal beğenilerden giyim tarzlarına, yeme-içme alışkanlıklarından dine, bilime, felsefeye, hatta bizatihi dile kadar bütün kültürel simgeler ve pratikler" çıkarları somutlaştırır ve "toplumsal ayrımları pekiştirme işlevi" görür. Beğeninin ifade edilişi aynı zamanda toplumsal gücün veya güçsüzlüğün ifade edilişidir. Müzikten anlayan ve anlamayan insanlar yoktur, belli bir müziği anlamayı mümkün kılacak kültürel becerileri sosyalizasyon ve eğitim yoluyla kazanmış ve kazanamamış insanlar vardır. Bourdieu'nün kelimeleriyle (1996: 11) "sanat eserine erişmenin gerektirdiği aletler evrensel olarak dağıtılmamıştır ve sonuç olarak bu aletleri ellerinde bulunduranlar farklılık/itibar kârları sağlarlar, bu aletler ne kadar az bulunursa bu kârlar da o kadar büyüktür." Egemen düzen tarafından makbul görülen kültürel becerileri kazanmak, toplumsal güç veya Bourdieu'nün kavramlarıyla ifade edersek "sermaye" gerektirir. Ekonomik, toplumsal ve kültürel sermaye makbul kültürel becerilerin edinilmesini sağlar, kültürel meşruluk tanımı egemen grupların elindeki sermayeyi daha da değerli hale getirir. Dolayısıyla beğeni hiyerarşileri hem toplumsal eşitsizliklerin bir sonucudur hem de bu eşitsizlikleri koruma ve pekiştirme görevini yüklenir.

Bourdieu'ye göre (1984: 6) "beğeni sınıflandırır, aynı zamanda sınıflandıranı da sınıflandırır." Yani beğenilerimizi ifade ederek kendimizi sınıflandırırız ve bu sınıflandırma sosyal konumumuzun göstergesi olur. Kendimizi ancak başkalarıyla ilişki içinde, başkalarından ayırarak toplum içinde konumlandırabiliriz. Beğenilerin genellikle hep olumsuz olarak ifade edilmesi, üst sınıfların diğer beğenileri katlanılmaz, hatta tiksindirici bulması bundandır. Beğeni, çoğu zaman beğenmediklerimiz üzerinden tanımlanır. Farklı yaşam tarzlarından ve beğenilerden duyulan tiksinti Bourdieu'ye göre sınıflar arasındaki geçişi engelleyen en önemli duvarlardan biridir. Kültürel ayrımlar, nadir ile yaygın, seçkin ile kaba, itibarlı ve aşağılanmış arasındaki karşıtlıklardan doğar ve toplumsal ayrımların altını çizmeye yarar. Kültürel meşruluk bu ikili karşıtlıklar temelinde tanımlandığı için, karşıtlığın karşı kutbunu sürekli olarak damgalar.

Bourdieu beğenilerle toplumsal eşitsizlik örüntüleri ve kültürel meşruluk arasındaki ilişkiyi açıklamak için oyun analojisinden beslenen bir

makro model geliştirmiştir. Bourdieu'nün neredeyse bütün temel kavramları bu oyun analojisi içinde açıklanabilir. Oyun analojisi, sosyal hayatı hem yapısal özellikleriyle hem de bir mücadele alanı olarak, yani dinamik ve sürekli insan eylemiyle değişen bir gerçeklik olarak kavramaya izin verir. Sosyal hayat, tıpkı oyunlar gibi katılımcılarına çeşitli ödüller sağlar. Bu ödüllere kavuşmak için oyunun kurallarına uymak ve çeşitli stratejilere başvurmak gerekir. Bourdieu'nün kavramsal çerçevesine göre oyunun oynandığı yere *alan* denir. Alan çerçevesinde düşünmek, ilişkisel düşünmek demektir. Burada Bourdieu özneler arası bağlar ya da etkileşimlerden ziyade bireysel iradelerden ve bilinçlerden bağımsız nesnel bağıntıları hesaba katar. (Bourdieu&Wacquant, 2004: 80-81'den akt. Kaya, 2010: 398). Oyuna katılmak için oyuncuların bu oyundan elde edebileceği belli çıkarlar olmalıdır. Bu çıkarlar olmazsa oyun oynanmaya değer bulunmayacağı için failler oyuna katılmaz, kayıtsız kalırlar. Bourdieu alanın oynanmaya değer olduğuna dair inancı *illusio* olarak adlandırır. Oyunun oynanmaya değer bulunması, oyuna temel oluşturan kuralların veya yerleşik düzenin de benimsenmesi anlamına gelir. Bourdieu (2006: 405) alanın bu yerleşik düzenine, başka bir deyişle muktedirlerin koyduğu oyun kurallarına *doxa* adını verir. Oyuncuların oyunda başarılı olmak için kullandığı kozlarıysa *sermaye* olarak adlandırır. Her alanda belli özellikler ve sermaye biçimleri değerlidir, birinde değerli olan diğerinde değersiz olabilir. Her alan hangi sermaye biçiminin değerli hangisinin değersiz olacağını belirler. Bourdieu'ye göre (1984: 46) ekonomik sermaye, sosyal sermaye, kültürel sermaye ve sembolik sermaye gibi farklı sermaye biçimleri vardır. Belli bir anda farklı sermaye biçimlerinin dağılımı "toplumsal dünyanın içkin yapısını temsil eder."

Sermaye biçimleri iskambil kartları gibidir. Değeri yüksek kartlara sahip olanlar oyunda daha avantajlıdır. Tersinden ifade edersek, hâkim gruplar yaptıkları kültürel meşruluk tanımıyla rakiplerinin elindeki kartları değersiz hale getirebilirler. Kültürel meşrulaştırma, hâkim pratiklerin karşısında duran muhalif pratiklere göre gerçekleşir. Hâkim söylem, meşru olanla birlikte gayrimeşru olanı da tanımlar. Belli kültürel pratiklerin gayrimeşru hale getirilmesi, elinde bu kültürel pratiklere temel oluşturacak türde sermaye biriktirmiş olan faillerin sembolik sermayelerini geçersiz veya değersiz kılabilir. Bir örnek vermek gerekirse; "düm, tek, ta, hek, te-ke" gibi darblar üzerine kurulu Osmanlı usulleri, dünyanın en gelişmiş

ve karmaşık ritm sistemlerinden birini temsil eder ve 2 zamanlı nim sofyan usulünden 120 zamanlı zencir usulüne kadar bütün usullerin hakkıyla öğrenilmesi uzun yıllar alır. Dolayısıyla sırf bu usul bilgisi bile Osmanlı müzik geleneğinde meşk sisteminden yetişen müzisyenlerin kültürel sermayesini oluşturmuş ve onları kültürel alan içinde ayrıcalıklı ve itibarlı kılmıştır. Cumhuriyet döneminde Batıcı resmi söylemin Osmanlı müziğini aşağılamak amacıyla kullandığı "düm tek mûsikisi" tabiri, tüm bu birikimi bir kalemde geçersiz ve değersiz kılmıştır. Aynı şekilde meşk sisteminin aşağılanarak notasyonun dayatılması meşk zincirinin tepesinde yer alan üstatların kültürel sermayesini oluşturan hafızadaki repertuarı değersizleştirmiş, böylece geleneği itibarsızlaştırmıştır. Buna karşılık kültürel alanda değerli ve meşru görülen Batı müziği beğenisi, bizzat devlet kurumları tarafından desteklendiğinden, Batı müziğiyle uğraşanların kültürel sermayesi rakipleri karşısında ekstra değer kazanmıştır.

Bourdieu'ye göre ekonomik sermaye bütün sermaye biçimlerinin temelinde yer alır. Ancak bu Marksist anlamda bir ekonomik determinizm şeklinde olmaz. İlişki daha dolaylıdır. Örneğin ekonomik sermayeyle hiç ilgisi yokmuş gibi görünen bestecilik veya icracılık uğraşını ele alalım. Bestecilikte veya icracılıkta derinleşmek isteyen biri çok uzun saatler boyunca müzikle ilgilenmesine izin verecek bir zamana sahip olmalıdır. Şayet müzikten yeteri kadar para kazanamıyorsa, ki başlangıç döneminde bu imkânsıza yakın bir şeydir, ona bu zamanı sağlayacak tek şey başka bir işte çalışmasını gerektirmeyecek ölçüde paraya sahip olmasıdır. Ekonomik sermaye aynı zamanda seçkin müzik çevrelerine girmek için de kullanılabilir ve böylelikle sosyal sermayeye dönüştürülmüş olur. *Sosyal sermaye* bir şekilde emrimize amade olan resmi veya gayriresmi ilişki ağlarıdır. Örneğin bu ağlar sayesinde besteci eserlerini seçkin müzisyenlere icra ettirebilir, radyo ve televizyonlarda yayınlatabilir. Bununla birlikte ekonomik sermayenin satın almaya yetmeyeceği, başka bir deyişle bir anda dönüştürülmesinin mümkün olmadığı kültürel sermaye biçimleri de vardır. Örneğin şans oyunlarında en büyük ikramiyeyi kazanmış veya beklemediği anda büyük bir mirasa konmuş eğitimsiz bir taşralı, bütün parasını yatırsa bile seçkin okullarda eğitim almış ve "kültürlü" bir ailede yetişmiş bir kişinin sahip olduğu kültürel becerileri edinemez. Bu kişinin mevcut ekonomik durumu kendisinden ne kadar kötü olursa olsun, bu durum yine de geçerlidir. Gerçi kültürel sermaye de en kolay bir şekilde

ekonomik ihtiyaçlardan azade olanlar tarafından elde edilebilir. Çünkü bir estetik beğeni veya becerinin edinilmesi ve sindirilmesi için uzun bir zaman gerekir. Bu da kişinin daha çocukluk yaşlarından itibaren belli kültürel formlara aşina olacak ve belli kültürel becerileri edinecek şekilde yetişmesiyle mümkündür. Bu kişiler ekonomik sermayeleri farklı düzeylerde olabilmekle birlikte, belli bir düzeyin üzerinde kültürel sermayeye sahip ailelerde yetişebilir. Dolayısıyla tamamen fırsat eşitliğine dayandığı iddia edilen bir eğitim sistemi bile meritokratik olamaz, çünkü eğitim kurumlarına kabul edilen öğrenciler farklı kültürel sermayelere sahip olarak gelirler. Ekonomik yatırım bile bu açığı kapatmak için yeterli değildir (Stewart, 2014: 68).

Kültürel sermaye bir failin tüm kültürel varlıklarıdır. Aile içinde elde edilen beceri ve yatkınlıklardan eğitim durumuna kadar pek çok şey bu kültürel varlıkları oluşturur. Meşru görülen kültürel sermayeye yüksek düzeyde sahip olmak üniversiteler ve kültürel kurumlar gibi hâkim sosyal kurumlara kabul için son derece önemlidir. Bourdieu'ye göre (Stewart, 2014: 68-71) kültürel sermaye gömülü, kurumsal ve somutlaştırılmış şekilde var olabilir. Gömülü haliyle kültürel sermaye düşünme ve konuşma şekilleri (aksan, hitabet ve belagat), yeme alışkanlıkları, beden dili gibi şeylerle ifade edilir. Harika bir sesi olan ancak düzgün bir İstanbul Türkçesi konuşamayan ve belli kelimelere dili bir türlü dönmeyen bir klasik Türk müziği solistinin halini düşünelim. Ondan daha az yetenekli ama gömülü kültürel sermayesi daha yüksek olan, yani oturmasını kalkmasını, belli nezaket kalıplarını bilen ve düzgün Türkçe konuşan birinin şansı, en azından elit çevrelerde daha yüksek olacaktır. Yüksek düzeyde gömülü kültürel sermayeye sahip bir insan doğuştan bazı şeylere yatkınmış gibi görünür. Hâlbuki gömülü sermaye doğal görünmesine karşın uzun bir sosyalizasyon süreci içinde öğrenilmiş veya edinilmiştir. Yüksek düzeyde kültürel sermayenin edinilmesi çok maliyetlidir ve uzun bir zaman gerektirir, dolayısıyla ekonomik sermaye gibi kolaylıkla aktarılamaz. Kültürel sermayenin kurumsal biçimi belli kurumlar tarafından verilen unvanlara ve belli bir beceriye sahip olunduğunu teyit eden resmi belgelere işaret eder. Türk müziğindeki mektepli-alaylı ayrımı tam da kültürel sermayenin bu boyutunu akla getirir. Konservatuarda unvan sahibi olan veya radyoda kadrolu sanatçı olarak çalışan birinin piyasa değeri değilse bile itibarı çoğu zaman alaylı piya-

sa sanatçılarından daha yüksektir. Örneğin İstanbul'un veya Edirne'nin sıradan meyhanelerinde çalan bir Çingene, çalgı hakimiyeti ve yaratıcılık açısından radyodaki emsallerinden defalarca üstün olmasına karşın o "çalgıcı"dır, diğer "sanatçı". Aradaki statü farkını yaratan kültürel sermayenin kurumsal biçimidir. Aynı şey, uzun yıllar boyunca Orhan Gencebay'ın son derece sofistike ve disiplinli orkestralarla icra edilen müziğinin bazı çevreler tarafından radyodaki birçok vasat icra gruplarından daha itibarsız görülmesinde de geçerlidir. İşin enteresan tarafı radyocular tarafından küçümsenen Gencebay'ın kendisinin de eski bir radyo mensubu olmasıdır. Somutlaştırılmış haliyle kültürel sermaye ise sahip olunan kitap, resim, plak, cd gibi somut eşyalara işaret eder. Bu da kişinin ekonomik veya sosyal sermayesiyle doğrudan ilişkilidir.

Her alanın kendine özgü bir sermayesi vardır ve bu sermaye biçimlerini birleştiren toplam sermaye *sembolik sermaye* adını alır. Bu sembolik sermayenin kullanılması, toplumsal yapılarla toplumsal pratik arasındaki bağı oluşturan bir dizi edinilmiş düşünce, davranış ve beğeni kalıplarına dayanır. Bourdiue'nün *habitus* olarak adlandırdığı bu kalıplar, katılımcının oyuna yatkınlığını belirler. Alandaki baskın gruplar hem sahip oldukları iktidar hem de alana daha erken katılmanın sağladığı avantajdan dolayı oyunun mantığına daha uygun bir *habitus*a sahiptirler, dolayısıyla da daha çok sermaye biriktirirler. Bu yüzden savunmacı bir refleksle alana yeni girişleri kısıtlamaya ve *doxa*'nın saflığını korumaya çalışırlar. Bunun için de çeşitli sınırlama ve dışlama stratejilerine başvururlar.

Müziğe ilişkin söylem Bourdieu'ye göre (1996: 141) bu sınırlama ve dışlama stratejilerinin en açık gözlendiği alanlardan biridir: "Hiçbir şey, insanın klasını kanıtlaması açısından, yani değişmez biçimde sınıflandırması açısından müzik zevkleri kadar etkin değildir." Müzik zevki aynı zamanda bu "zevke sahip olmayanları" da damgalar. "Müziğe duyarsız olmak, barbarlığın özellikle itiraf edilemeyecek bir biçimi" olarak görülür. Müzikten anlayanlar ve anlamayanlar arasındaki ayrım, hâkim söylemin "elitler ve kitleler" ve "ruh ve beden" arasında yaptığı ayrımlara denk düşer. "Üstün" bir müzik beğenisine sahip olmak, aslında büyük ölçüde sosyalizasyonla elde edilebilen ve uzun yıllar içinde kazanılabilecek becerilerle ilişkili olduğu halde, hakim söylem bunu bireysel yetenek ve duygulara dayandırmayı tercih eder. Buna göre meşru müzik beğenisine sahip olmayanlarda eksik olan ya zihinsel kapasite ya da duygudur.

Meşru olmayan müzikleri dinleyenler için tercih edilen aşağılama sözcükleri genellikle bu yoksunluğu ifade edecek şekilde seçilir. Söz gelimi hoş görülmeyen bir müziği dinleyen ya "geri zekâlıdır" ya da "hödük" veya "yontulmamış". Bütün bu dışlama stratejileri kültürel becerilerin kazanılmasını sağlayacak imkânların eşitsiz bir şekilde dağıldığı olgusunu gizlemeye yarar.

Egemen grupların yaptığı kültürel meşruluk tanımı sabit değildir, kültürel ürünlerin "görece enderliklerini ve ayırıcı değerlerini yitirmelerine" bağlı olarak sürekli değişir. Piyasada arz edilen tüm metalar, onları edinmeye istekli ve satın almaya muktedir olan tüketicilerin sayısı arttıkça enderliklerini ve ayırıcı vasıflarını yitirmeye başlarlar. Artık sıradan ve yaygın hale geldikleri için sınıflandırıcı değildirler. "Eğitim süresinin uzaması, kültürel nesnelerin kullanıcılarının okul sistemini daha yoğun kullanmaları kültürel pratiklerin artmasına" yol açar. Genç kuşaklara doğru gidildikçe nota bilen veya çalgı çalanların sayısı artar. "Eskiden mutlu azınlığa ait olanlar" artık herkesin erişebileceği şeyler haline gelir. Hâkim gruplar bu görece "demokratikleşme" sürecine her seferinde "enderliği yeniden devreye sokarak" karşılık verirler ve beğeni hiyerarşisini en az nadir olandan en nadir olana doğru sürekli olarak kaydırırlar (Bourdieu, 1996: 156). Örneğin bir zamanlar üst sınıfların, hatta doğrudan aristokrasinin müzikal beğenisini ifade eden klasik müzik eserleri, halk arasında yaygınlaşınca, üst sınıflar tarafından tercih edilmemeye başlanır. Bourdieu (1984: 12-18) 1217 kişiyle yaptığı alan araştırmasında Strauss'un valsleri gibi popülerleşen eserlerin alt sınıf tarafından tercih edildiğini, Bach'ın "Well-tempered Clavier" gibi daha nadir ve karmaşık eserlerinse üst sınıf beğenisini temsil ettiğini görmüştür. Keza Chopin, Vivaldi, Beethoven, Mozart gibi bestecilerin eğitim düzeyi düşük kesimlerce de dinlenmeye başlanıp "orta malı" hale gelmesi ve "sınıflandırma dışı" kalmasıyla birlikte üst sınıflarda bu bestecilerden kaçış ve Berg ve Ravel gibi en nadir dinlenen bestecilere yönelme eğilimi görülmektedir. Bourdieu konser programlarında da "en hazırlıklı dinleyicinin sürekli daha az yaygın olan modern repertuara" yöneldiğini ampirik olarak tespit eder. Popülerleşen besteciler tercih edilecekse bile, üst sınıflar mutlaka bu tercihi nadir hale getirecek stratejiler izlerler. Örneğin Strauss'un valsleri "banal" olabilir, ancak Furtwängler tarafından yönetilirse o zaman başka! Beethoven'ın "ay ışığı sonatı"nı

herkes bilir, esas mesele bu sonatı Arthur Schnabel'in yorumundan dinlemektir. Tabii kaydını bulabilirseniz!

Beğeni hiyerarşilerinin dinamik doğası, en az nadir olandan en nadir olana doğru bitmek bilmeyen bir kaçma-kovalamacaya dayanır. Esas rekabet birbirlerine en yakın toplumsal gruplar arasında yaşanır. "Yüksek" beğeniye sahip olanlar "düşük" beğeniye sahip olanlardan ziyade "orta-karar" beğeniyi ifade edenlerle mücadele ederler, onlarla dalga geçer, onları küçümserler. En aşağıdakilere kimi zaman sempatiyle baksalar da, kendilerinin tam aşağısında yer alan orta-karar beğeniye karşı acımasızdırlar (Stewart, 2014: 87). Bourdieu (1984: 16) üç beğeni türü arasında bir ayrım yapar: Meşru beğeni, orta-karar beğeni ve popüler beğeni. Kurumsal düzende güç sahibi olanların meşru ve diğerlerinden üstün olarak belirledikleri beğeni, meşru beğenidir. Bourdieu'ye göre meşru beğeni sadece prestijli sanat eserlerine değer vermeyi anlatmaz, bir estetik eğilime işaret eder ve sürekli yeniden tanımlanır. Nadir olana yönelme ve kültürel objeleri işlevlerine göre değil formlarına göre ve güya çıkardan bağımsız olarak değerlendirme, bu estetik eğilime damgasını vurur. Orta-karar beğeni serüvenci değildir, meşru kültürün konumunu yitirmiş ve kolay erişilebilir ürünlerini tercih eder, eklektiktir. Örneğin "kalitesiz" olarak damgaladığı popüler müziklerden kaçınırken, reklamlar ve filmlerle popüler olan klasik müzik eserlerini veya takip ettiği gazetenin kültür-sanat ekinde övülen "seçkin" müzikleri tercih eder. Popüler beğeniyse meşru kültürden şüphe duyar ve meşru sanat eserleriyle temas ettiğinde bir kafa karışıklığı, hatta isyanla karışık bir panik hisseder. Örneğin opera salonunda kendisini rahat hissedemez, bale yapanların vücutlarını izlemekten rahatsız olur. Bedensel veya duygusal içeriği sanatsal formun önüne koyar, çünkü popüler beğeniye "saf bakış" değil "naif bakış" damgasını vurur. Sanatsal formu veya kültürel objeyi doğrudan gerçeklikle ilişkilendirir. Meşru estetik eğilimin kayıtsızlığından ve oyunbazlığından uzaktır, sanat eserini ciddiye alır, kültürel form ve içeriğe yakından nüfuz eder. Örneğin film izliyorsa senaryoya inanır, karakterlerle özdeşleşir, ağlar, kahkaha atar. Müzik dinliyorsa, hüzünlü bir şarkıda ağlar, bir dans parçasında dans eder, oyun havasında oynar. Üst sınıflar gibi sanat eserini işlevinden koparak formu üzerinde düşüncelere dalmaz.

Yüksek düzeyde kültürel sermayeye sahip olanlar, popüler beğeniyi küçümser ve onun naifliğiyle dalga geçerler. Yüksek kültüre ait nadir bir

eserle karşılaştıklarında esere saygılı bir uzaklıktan yaklaşırlar. Örneğin karmaşık veya avant-garde bir eserle karşılaştıklarında, anlamasalar bile saygılı bir sessizlikle cevap verirler. Popüler beğeniye sahip olanlar ise söz gelimi Schoenberg'in bir eserini duyduğunda yüzünü buruşturup kulaklarını tıkayabilir veya karmaşık bir keman konçertosunu kedi miyavlamasına benzetebilir. Hâkim sınıfın içinde kültürel sermayesi ekonomik sermayesinden daha gelişkin olanlar daha yaratıcı ve kültürel meşruiyet kalıplarını sarsmaya daha meyyal olurlar.

Son olarak, Bourdieu'nün kültürel beğeni hiyerarşilerinde yakın dönemde yaşanan dönüşümleri, hepçillik kavramını veya Bauman'ın "akışkan modern dünya"sında kültürel beğeniler arasındaki sınırların esnemesine dair fikirlerini daha iyi anlamamıza hizmet edecek bir ayrımından daha söz edelim. Bourdieu kültürel sermayeyi toplumsal kökeni sayesinde aileden başlayarak uzun bir süreç içinde edinenler (*mondain*) ve sonradan eğitim yoluyla edinenler (*pedant*) arasında bir ayrım yapar (Stewart, 2014: 79) ve ilkinin kaçınılmaz olarak hâkim konumları tuttuğunu iddia eder. Bu iki beğeni grubu arasındaki ayrım, tarihsel ve toplumsal açıdan aristokratlarla burjuvalar veya yerleşik elitler içinde yer alan burjuvalarla yeni zenginlerin arasındaki ayrımlara tekabül eder. Kısacası Bourdieu'nün hedefinde yerleşik konumları işgal eden üst sınıfların ayrıcalıklı konumlarından beslenen ve aynı zamanda bu konumlarını pekiştiren snop beğenileri ve bu beğenileri ifade ediş şekilleri vardır. Peki bugün gerçekten de üst sınıfları ayırt edici kılan ve dolayısıyla kültürel meşruiyet tanınan beğeni, bu elitist-snop beğeni midir? Bourdieu'nün Fransa'da yürüttüğü geniş ampirik çalışmalarla desteklediği beğeni sosyolojisi, dünyanın başka yerlerinde ve zamanlarında da geçerliliğini korumakta mıdır? Ve daha da önemlisi, beğeniyi toplumsal güç mücadelesindeki bir seçkinlik/farklılık stratejisine indirgemek ne kadar doğrudur? Bu sorulara cevap vermek için Bourdieu hakkındaki eleştirilere daha yakından bakmak gerekir.

Bourdieu'ye Yöneltilen Eleştiriler ve Alternatif Yaklaşımlar

Simon Stewart (2014: 90-97) Bourdieu'ye yöneltilen eleştirileri dört maddede toplar. Birinci eleştiri Bourdieu'nün çalışmasının eskimiş verilere dayanmasıdır. Örneğin Bauman *Culture in a Liquid Modern World*

adlı kitabında (2011:11) Bourdieu'nün 1960'larda yürüttüğü araştırmanın günümüzdeki durumu açıklayamadığını ileri sürer. Hatta Bauman'a göre o dönemi bile tam anlamıyla açıklayıp açıklamadığı tartışmalıdır. Çünkü Bourdieu'nün incelediği dönemde yüksek kültür denilen şey, yıkılmaya yüz tutmuş olan eski düzenin statükosunu korumaya çalışan son kale haline geldiği için, Bourdieu'nün çizdiği beğeni hiyerarşileri tablosu çökmekte olan bir dünyayı yansıtmaktadır. Doğmakta olana değil çökmekte olana odaklanan bu araştırmanın XXI. yüzyıldaki kültürel sorunları açıklaması beklenemez. Bauman'ın deyişiyle "akışkan modern dünya"da artık sabit kültürel tercihler yoktur. Kültürel elite dahil olmanın şartı artık popüler beğeniyi küçümsemek ve yüksek kültüre yönelmek değil, aksine her tür beğeniye maksimum tolerans gösterebilmektir. Akışkan modern dünyanın kültürel eliti artık "her kültürel ortamda kendini evindeymiş gibi hissedebilen" kişidir. Artık Bourdieu'nün pedant-mondain ayrımında pedant mondain'in önüne geçmiş durumdadır. Çünkü bunlar geçmişi değil anı temsil etmekte, esneklikleri sayesinde akışkan modern dünyaya daha rahat intibak edebilmektedirler.

Gerçekten de "meşru beğeninin sarsılmaz sembolik gücü olduğu tezinin günümüzde artık geçerli olmadığını gösteren bulgular" gitgide çoğalmaktadır (Hazır, 2014: 248). Bu yeni durumu açıklamak için Peterson ve Simkus "kültürel hepçillik" kavramını geliştirmişlerdir. Kültürel hepçillik, onlara göre beğeni yelpazesinde katı hiyerarşik sınırların silikleşmesi ve kültürel elitlerin dışlayıcı bir tutumdan uzaklaşarak "her şeyi değerlendirmeye açık" hale gelmesi demektir. Bu iki yazarın müzik beğenisiyle ilgili yaptıkları araştırma (1992) üst sınıfların beğeni yelpazesinin artık sadece yüksek kültür ürünleriyle sınırlı olmadığını, birçok popüler kültür unsurunu da içerdiğini göstermiştir. Peterson ve Kern (1996) kısa bir süre sonra gerçekleştirdikleri bir diğer araştırmada, daha çarpıcı bir bulguya ulaşmıştır. Her şeye açık olma durumu kültürel hiyerarşinin katı sınırlarını sarsmakla kalmamış, snop dışlayıcılığın bizzat üst-orta sınıflar ve üst beğeni grupları tarafından da olumsuz bir özellik olarak damgalanmasına yol açmıştır.

İlk bakışta Bourdieu'yü yanlışlıyor gibi gözüken bir olgu, aslında onun beğeni teorisinin temellerini sarsmış sayılmaz. Çünkü beğeninin ifade ediliş şekilleri halen sosyal gruplar arasındaki ayrımın altını çizmeye devam etmektedir. Bourdieu sadece bu ayrımın hangi stratejilerle belirgin-

leştirildiğini tespit etmek konusunda yanılmıştır. Stewart (2014: 92) bu konuda üst-orta sınıflar arasındaki country müziğe yöneliş olgusunu örnek verir. Amerika'nın halk müziği olan country eskiden üst-orta sınıflar tarafından dışlanan bir türdü. Günümüzde üst-orta sınıflar artık country dinlemeye başlamış olsa da, bu müziğe yönelik ilgileri yine de sıradan, "otantik" country dinleyicisinden farklıdır. Üst-orta sınıflar country müziği otantik bağlamından koparır, diğer işlevlerinden arındırılmış saf form olarak görür ve onu diğer türlerle kıyaslayarak ve tür özelliklerinin bütünü içinde değerlendirerek adeta akademik bir yaklaşımla dinler ve sıradan dinleyicinin bu müzikle kurduğu ilişkiyi küçümsemeye devam eder. Türkiye'de kültürel seçkinlerin arabeski ve halk müziğini yeni tüketim biçimleri de bu çerçevede değerlendirilebilir. Halk müziği "halkların müziği diyebileceğimiz bir etnik çeşitlilikle üst orta sınıf repertuarına" sızabilirken, arabesk müzik de "ancak ehlileştirildikten ve bu müziğin esas tüketicileriyle arasındaki bağ koptuktan sonra" tüketilmektedir (Hazır, 2014: 252). Hatırlanacağı gibi Bourdieu "meşru beğeni"yi bağlamından ve işlevinden kopartılmış sanat anlayışıyla ilişkilendirmekteydi. Hepçil beğeninin alt sınıflarla ilişkilendirilen müziklere yöneliminde de bu tutumun bir şekilde devam ettiğini görürüz. Örneğin Neşet Ertaş çalınca kalkıp oynamakla, onun tezene vuruşları üzerine düşünmek arasındaki farkta olduğu gibi. Nitekim Kalan Müzik'in Neşet Ertaş arşivini evinin en kıymetli köşesinde saklayıp bu kayıtlardaki oyun havalarını derin bir saygıyla dinleyen bir "beyaz yakalı" bir akrabasının düğününde çalan Orta Anadolu havalarını duyunca yüzünü ekşitebilir. Teoman ve Murathan Mungan'la ilişki içindeki Frank Sinatralaşmış Müslüm Gürses panteona kabul edilirken, onunla naif bir ilişki kurmaya devam eden jiletçilerin "Müslüm Baba"sı kültürel hiyerarşinin en altlarındaki konumunu korumaya devam eder. Kaldı ki, farklı türlerin otantik icraları tercih edilse de durum değişmez. Popüler beğeni çoğu zaman müziği belli bir işlevle ilişkilendirir ve bu işlevin en kolay, hızlı ve ucuz yoldan sağlanmasını tercih eder. Bunun için otantiklik konusunda kültürel elitler kadar hassas bir tavır sergilemez. Bu bakımdan her türün en otantik icralarını tercih eden hepçil tavır da genellikle alt sınıfların harcı değildir. Nitekim Beverley Skeggs (2004: 145) farklı türlere ait kültürel ürünleri bulmak, edinmek ve değerlendirebilmek için para, zaman ve bilgi gerektiği için hepçilliğin üst sınıflara özgü bir imtiyaz olduğunu iddia eder (Stewart, 2014: 93).

Bourdieu'ye yöneltilen ikinci eleştiri, bu beğeni teorisinin sadece Fransa için geçerli olmasıdır. Bourdieu'nün araştırması Avustralya, Kanada ve ABD'de tekrarlanmış ve aksi sonuçlar ortaya çıkmıştır. Çünkü Fransa'nın aksine ABD'de bir aristokrasi geleneği olmadığı gibi, yüzlerce yılda gelenekleri oturmuş bir üst sınıf kültürü de söz konusu değildir. Sınıflar arası geçişkenlik daha fazladır. Bunların bir sonucu olarak da, sınıfsal ayrımları belirlemede kültürel beğeniler, Fransa'da olduğu kadar belirleyici değildir. Orhan Tekelioğlu'nun (2006: 61-63) altını çizdiği gibi, kültürel beğeni sosyolojisi açısından Fransa modelinden çok Amerikan modeline yakın olan Türkiye için de benzer bir tablo geçerlidir. Gerçi Türkiye Amerika'dan farklı olarak köklü bir şehir kültürüne ve tarihsel mirasa sahiptir, ancak aristokrasi olmadığı için kültürel alanda Fransa'daki gibi katı hiyerarşik sınırlarla karşılaşılmaz. Üstelik Amerika'dakine benzer bir şekilde dışarıdan ve içeriden gerçekleşen göçler, beğeni kamularının çok hızlı şekilde yer değiştirmesine yol açmış, bu da Fransa'daki gibi katı kültürel hiyerarşilerin tesis edilmesini mümkün kılmamıştır. Bu açıdan Bourdieu'ye yöneltilen bu eleştiride bir haklılık payı olsa da, bu durum Fransa dışındaki ülkelerde kültürel beğenilerin toplumsal gruplar arası güç mücadelelerinde çeşitli stratejilere konu olmasını engellemez. Az önce birinci eleştiriyi ele alırken de değindiğimiz gibi, Bourdieu'nün tarif ettiği kültürel temayüz stratejilerinin bu ülkelerde farklı şekiller almakla birlikte ortadan kalkmadığını söyleyebiliriz.

Üçüncü eleştiri esasen metodolojiyle ilgilidir. Bourdieu her ne kadar çeşitli sınıf, grup ve bireylerin toplumsal uzam içindeki konumlanışlarını onların aktif stratejilerine dayandırarak yapı-fail ikiliğini aşmış gibi gözükse de, onu eleştirenlere göre aslında modeli yapısalcı sosyolojinin deterministik zaaflarıyla maluldür. Çünkü Bourdieu'nün modelinde failler kaçınılmaz olarak habituslarına uygun davranırlar ve yapısal belirlenimlerin dışına çıkamazlar. Kültürel alan içindeki muhalif gruplar bile ödüllerinden faydalanmak ve cezalarından kaçınmak için oyunun kurallarını kabul etmek zorundadırlar. Hâkim meşruiyet kalıbını esnetmeye çalışsalar da aslında biraz tadil edilmiş şekilde düzeni yeniden üretmekten başka bir şey yapamazlar. Bu yüzden Bourdieu toplumsal eşitsizliklere son derece radikal eleştiriler yöneltmekle birlikte, onun modeli içinde bu eşitsizliklerin nasıl değişeceğini açıklamak son derece zordur. Bu açıdan "hiyerarşinin, çatışmanın ve mücadelenin damgasını vurduğu bir toplumsal

düzende dayanışmanın nasıl inşa edildiği" (Swartz, 2011: 73) sorusuna cevap vermeye çalışan Bourdieu'nün aslında eleştirel bir şekilde de olsa Durkheim'ın temalarını yeniden dirilttiği söylenebilir.

Dördüncü eleştiri bizzat beğeninin doğasıyla ilgilidir. Örneğin Hennion'a göre (2001, 2004, 2007) Bourdieu kültürel objeyle tutkulu ve samimi bir ilişki kuran faillerin gerçek deneyimini ciddiye almamakta, beğeniyi rakip çıkarlar arasındaki güç mücadelesine indirgemektedir (Stewart, 2014: 97-98). Hâlbuki kültürel objenin ve bu deneyimin bizzat kendisini ciddiye almayan ve onu sadece bir sembolik mücadelenin aracı olarak gören yaklaşımlar beğeniyi değerlendiremez. Çünkü belli bir müzikle ilişki kuran amatörün "yaptığını yanlış yapan, beğendiğinin sosyal belirleyicilerinden habersiz, pasif bir kültürel budala" olduğunu varsayarlar. Amatörün kültürle veya tutkuyla sevdiği şeylerle ilişkisini, kendi inandığından tamamen farklı, tamamen olumsuz bir ilişki olarak resmederler. Bourdieu ve takipçilerine göre önemli olan beğenilerin bizzat kendisi değil, maskeledikleri sosyo-kültürel tahakküm ilişkileridir. Beğenen veya beğenmeyen özne (yani Hennion'un deyişiyle amatör) ise, sosyal konumların hiyerarşisini yeniden üretmekten başka bir işe yaramaz. Hennion ise (2004: 132-133) bu yaklaşıma karşı amatörün beğenisini ciddiye almayı, hatta ona özel bir saygı duymayı önerir. Sosyologlar müziği kullanarak toplumsal güç mücadelelerini açığa çıkartmakla ilgileneceklerine, bizzat amatörün müzikle kurduğu ilişkinin kendisine yoğunlaşmalıdırlar. Hennion bunun için pratik bir öneride de bulunur ve beğeniyle ilgili sosyolojik bir araştırma yaparken, insanlara sosyolojik bağlamdan koparılmış sorular sorulmasını tavsiye eder. Çünkü ankete cevap verenler sosyolojik bağlamla ilişkili sorulara samimi cevaplar vermek yerine kendilerinden beklenen cevabı vermeye meyillidirler. Onların gerçek beğenilerini öğrenmek için soruyu sosyolojik bağlamdan yalıtmalı, beğeninin sosyolojik bağlamını verileri topladıktan sonra açığa çıkartmaya çalışmalıdır. Peki, bu sosyolojik bağlam hangi kapsamda ele alınmalıdır?

Stewart'a göre (2014: 120-127) Bourdieu, her tür beğeniyi toplumsal konumlar ve güç mücadeleleri haritasının bütünü içine yerleştirmeye çalışarak insanüstü bir çabaya girişir. Hâlbuki meseleye Bourdieu kadar uzaktan değil, aksine tam yakına odaklanarak bakılırsa daha mütevazı ama daha geçerli sonuçlara ulaşılabilir. Bunun için kültürel objenin değerlendirilme anına odaklanılmalıdır. Örneğin değerlendirme anında

başka insanların varlığı, sürüden ayrılmama yönündeki baskılar ve buna karşılık bireysel kimliği ifade etme yönündeki arzu, kültürel objeyle kurulan ilişkinin yoğunluğu ve biçimi, kültürel objeyle ilişki kurarken bu deneyime eşlik eden hazzı artırıcı ritüelistik öğeler, değerlendirme anında içinde bulunulan ortam, bizzat kültürel objenin maddi nitelikleri gibi çeşitli değişkenler beğeninin oluştuğu değerlendirme anına sosyolojik bir çerçeve çizer. Kapsamı daha küçültülmüş bu mikro yaklaşım Bourdieu'nünkinden daha az sosyolojik olmadığı gibi, onunla çatışmak zorunda da değildir. Stewart beğeni hiyerarşilerini makro, beğeninin bizzat kendisini mikro düzeyde incelemenin daha verimli olacağını savunur. Çünkü kültürün değeri konusundaki güç mücadeleleri bize kültürel pratiğin kendisi hakkında çok şey söyleyemez. Ama kültürel pratiğin kendisi kimi zaman bize bu güç mücadelelerini daha yakından gösterebilir.

Artık kompartımanlaşmış bir toplumda yaşamıyoruz. Değerlendirme anında farklı kültürel sermayelere sahip insanlardan oluşan topluluklar içinde bulunuyoruz ve mikro alanda da güç mücadeleleri pekâlâ kendini hissettirebiliyor. Esas mesele beğenilerin bu kadar çeşitlendiği ve beğeniler arasındaki hiyerarşik sınırların bu kadar esnekleştiği bir "akışkan modern dünya" içinde aşırı genelleyici bir beğeni sosyolojisinin yanıltıcı sonuçlarından kaçınmaktır. Örneğin Wolff (2008: 50) bunu aşmak için analiz birimini spesifik sosyal gruplar ve topluluklarla sınırlamayı ve hem beğeniyi hem de beğeni hiyerarşilerini bu birimler içinde daha yakından incelemeyi önerir. Çünkü beğeni hiyerarşilerinin bir kısmının somut olarak yeniden üretildiği ve müzakere edildiği yerler de buralardır. Ayrıca spesifik sosyal gruplar ve topluluklara yöneldiğimizde türler arasındaki katı beğeni hiyerarşilerinin aşıldığı bir dünyada beğeni hiyerarşilerinin yine de nasıl devam edebildiğini daha iyi anlayabiliriz.

Beğeni hiyerarşilerinin kimi zaman Bourdieu'nün tarif ettiğinin tam aksi bir şekil alması, tabiri caizse tepe taklak olması da mümkündür. Örneğin biçimsel demokrasinin gelişmesi halk zevkinin kaçınılmaz bir şekilde ön plana çıkmasına yol açmış ve siyasal elitlerin halk zevkiyle bütünleşmiş bir görüntü sergilemekten elde ettiği ödülleri artırmıştır. Demokratik meşruiyet, mümkün olan en geniş çoğunluğun desteğini sağlamayı gerektirdiğinden, siyasetle uğraşan elitler kendilerini halkın genel beğenisinden ayıracak kültürel unsurlardan gitgide uzaklaşmakta veya bu yöndeki beğenilerini gizlemektedir. Örneğin elitist bir Batılılaş-

ma projesinin ve merkez-çevre geriliminin damgasını vurduğu bir siyasi tarihin içinden gelen Türkiye'de, elitizmle ilişkilendirilen zevkler, rakiplerini halkın gözünden düşürmek için popülist siyasetçilerin kullandığı bir suçlama ve aşağılama vesilesine dönüşmüş durumdadır. Buna karşılık Bourdieu'nün yerleşik egemenlik konumlarını elinde tutan üst sınıflarla özdeşleştirdiği "yüksek" kültür elemanları, gitgide alt orta sınıflar içinde kendine daha tutkulu takipçiler bulmaya başlamıştır. Yeni elitin "bayağı" zevkine karşı öfke duyanlar çoğu zaman eski elitlerle hiçbir bağı olmayan, yoksul entelektüeller, konservatuar veya üniversite öğrencileridir. Bu bakımdan elitist olarak tanımlanan bazı beğenilerle egemen sınıflar ve elitler arasındaki bağın geçmişe oranla zayıfladığı söylenebilir.

Her hâlükârda, günümüzde eski beğeni hiyerarşilerini ve türler arasındaki katı sınırları korumak gitgide zorlaşmaktadır. Hatta bunları birbirinden ayıran ölçütler bile iyice bulanıklaşmıştır. Buna karşılık Austin Harrington (2004: 101) artık türler ve kategoriler arasındaki hiyerarşileri sürdürmek mümkün olmasa da, tek tek kültürel ürünleri birbiriyle karşılaştırmanın mümkün olduğunu ileri sürer. Bir sonraki bölümde ele alacağımız Birmingham Kültürel Çalışmalar Okulu da (Hall ve Whannel,1964: 38) hemen hemen aynı fikirdedir. Stuart Hall ve Paddy Whannel'a göre yüksek müzikle popüler müziği karşılaştırmak yanlış olsa da, popüler müzik içinde karşılaştırma yapmak mümkündür. Farklı kategorilerdeki eserler farklı amaçlar için üretilir, dolayısıyla bu sınırlar içinde değerlendirilmelidir. Gerçekten de Beethoven'ın *Dokuzuncu Senfonisi*'yle Beatles'ın *Let It Be*'sini veya Dede Efendi'nin *Ferahfeza Ayini*'yle Orhan Gencebay'ın *Hatasız Kul Olmaz*'ını karşılaştırmak elmalarla armutları toplamaktan farksızdır. Bu yersiz karşılaştırmaları yapmak yerine her kategorideki müziğin farklı ihtiyaçları karşıladığını ve farklı ölçütlerle değerlendirilmesi gerektiğini savunmak makul bir yaklaşım olur. Bununla birlikte kategoriler arasındaki hiyerarşilerin reddedilmesi tek tek eserler arasındaki hiyerarşinin reddedilmesini gerektirmez. Estetik değer açısından kültürel ürünler arasında bir fark olmasaydı, bir şeyi tercih etmek mümkün olmadığı gibi, isteyen herkes herhangi bir kültürel obje üretir ve bu obje kimse tarafından ne eleştirilebilir ne de övülebilirdi. Müzik dergilerinde albüm eleştirisi yapmak veya belli bir şarkıcının veya grubun fanı olmak da bu durumda bütün anlamını yitirirdi. Estetik değerlendirmelerde bulunmanın sosyologların işi olma-

ması başka bir şeydir, bu doğru fikre dayanarak estetik değerlendirmelerin hiçbir temeli olmadığını iddia etmek başka bir şey.

Üstelik Frith'in (2004: 14-24) söylediği gibi "bir sosyal bilimci olarak belki kötü müzik iyi müzik ayrımı yapamasak da, bir türün hayranı olarak yapabiliriz." Hatta bunu yapmamız bir türün hayranı olmanın vazgeçilmez koşuludur. Müzikle ilgili estetik yargılarımız neye dayanırsa dayansın, "bir kez oluştuktan sonra onları meşrulaştırmak ve açıklamak" isteriz. Dolayısıyla kötü müzik tanımı üzerinde anlaşamayacağımızı gayet iyi bilsek de kötü müzik kavramı olmadan edemeyiz. Kendi beğendiğimiz türün sanatçılarını bu kötü müzik kavramına göre yargılarız. Hatta bu yargılarımızı ahlâkî yargılara dönüştürür, bazı müzisyenleri samimi olmamakla, piyasaya teslim olmakla veya kendi türüne "ihanet" etmekle suçlarız. Tüm bu yargılarımızı da şöyle ya da böyle türe ilişkin belli estetik ölçütlere dayandırırız. Müzikle tutkulu bir ilişki kuran hayranların sıradan dinleyiciden farkı beklentilerinin çok daha yüksek olmasıdır. Üçüncü bölümde tartıştığımız gibi, müzikle ilgili görüşler esasen iletişimsel nitelikte olduğundan, kötü müzik "müzisyenle dinleyici, müzisyenle müzisyen, icracıyla besteci arasında iletişimi sağlayamayan müzik" olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla sosyologlar "kötü müzik" olarak damgalanan şeyin gerçekte insanların hangi beklentilerini karşılamadığını araştırmalıdır. Velhasıl müzikte kültürel beğeni hiyerarşileri sadece bir toplumun sınıfsal yapısının bir sonucu olarak "yukarıdan aşağı" inşa edilmez, amatörlerin ve belli türlerin fanlarının tutkulu tercihleriyle de şekillenir ve bu tercihler toplumsal çıkarlara indirgenemez. Bir sonraki bölümde beğeni hiyerarşileriyle ilgili çeşitli teorik yaklaşımların çok daha somut bir alana odaklandığı popüler müzik tartışmalarına değineceğiz. Popüler müzik tartışmaları, aynı zamanda beğeni hiyerarşilerinin ve sınıflandırmaların nasıl inşa edildiğini, nasıl meşrulaştırıldığını ve hangi meydan okumalarla karşılaşıp sarsıldığını somut olarak gösteren bir alandır. Bu yönüyle müziği sınıflandırma yönündeki normatif argümanların geçerliliğini sınamamıza yardımcı olabilir.

BÖLÜM 7

POPÜLER MÜZİK TARTIŞMALARI

Popüler müzik konusu, müzik sosyolojisi disiplininin ilk ortaya çıktığı zamanlardan beri en gözde çalışma konularından biridir. Hatta müzik sosyolojisi literatüründen pek haberdar olmayanlar bu alanı çoğu zaman sadece popüler müzik çalışmalarıyla tanırlar. Popüler müzik çalışmaları adeta müzik sosyolojisiyle özdeşleşmiştir. Bunun niye böyle olduğu kavramın kendisine baktığımızda kendiliğinden ortaya çıkar. Popüler müzikle neyi kastediyorsak kastedelim, sosyolojik bir olguya gönderme yapmamız kaçınılmazdır. Çünkü "popüler" olan müziğin kendisinden değil toplumsal bağlamından kaynaklanır. Bu yüzden müziği toplumsal bağlamından koparmak isteyen "saf müzik" savunucularının bu kavramı tutarlı bir şekilde kullanmaları mümkün değildir. Dolayısıyla popüler müzik çalışmaları, müzik sosyolojisinin en sıkı düşmanlarının bile meydanı sosyologlara bırakmaları veya hiç değilse onlarla paylaşmaları gereken bir alandır. Elbette ki saf müzik savunucuları ve estetikçiler bu kategoriyi tamamen reddedebilirler. Bir müziğin geniş kitleler tarafından dinlenmesi, yani popüler olmasıyla estetik değeri arasında bir ilişki olmadığı için tutarlı davranmış da olurlar. Müziğin değerini ve anlamını toplumsal bağlamından bağımsız olarak belirleyebilecek bir ölçüt varsa, popüler müzik kategorisini kullanmak gerçekten gereksizdir ve saf müzik savunucularının bu kategoriyi hiç kullanmamaları gayet doğaldır. Ancak o zaman da değişen bir şey olmaz ve alan yine sosyologlara kalmış olur. Teorik olarak kalır kalmasına da, popüler müzik kavramı yine herkes tarafından kullanılmaya devam eder. "Yüksek müzik" savunucuları popüler müzikle ilgili estetik yargılarda bulunmayı sürdürürler.

Bir müziğin popüler olmasının onu niye estetik olarak daha aşağıda konumlandırmayı gerektirdiği hiç açık değildir. Bu görüşü estetik kategoriler içinde tutarlı bir şekilde savunmak çok zor olduğu için popüler

müziğin estetik değeri konusunda, aslında müziğin kendisiyle hiç ilgisi olmayan bazı sahte sosyolojik gerekçelerle hüküm verilmektedir. Örneğin Türkiye'de bir popüler müzik örneği olarak arabeskin "kötü müzik" veya "yoz müzik" olarak sınıflandırılmasında kullanılan ölçütlerin neredeyse hiçbiri estetik kategorilerle ilişkili değildir. Martin Stokes'un da (2012: 147) belirttiği gibi "Türkiye'deki arabesk eleştirisi için ana çerçeveyi sosyoloji sağlar." Arabesk "hızlı ve plansız gelişmenin yol açtığı sıkıntıların", kitlelerin "kötümserliğinin bir ifadesi… eski düzenden yenisine geçişin yol açtığı sosyal, demografik dengesizliğin bir ürünü" olduğu gerekçesiyle "kötü müzik" olarak sınıflandırılır. Bunların hiçbiri estetik gerekçeler olmadığı gibi, ampirik olarak desteklenmedikleri için sosyolojik nitelikte oldukları da tartışmalıdır. Frith (2004: 15) kötü müzik yargısında değerlendirme ölçütünün çoğu zaman "müzikal değil sosyolojik" olduğunu ileri sürerek benzer bir gözlemi ifade eder. Frith'e göre kötü müzik olarak damgalanan popüler müziklerde eleştirilen aslında kötü bir üretim şekli (kapitalizm), insana ve doğaya zarar veren bir toplum biçimi (sanayi toplumu) veya kötü bir davranıştır (seks, şiddet vs.) ancak bir yer değiştirmeyle bu yargı müziğin kendisine yansıtılır. Üstelik bu sosyolojik açıklamalara en çok başvuranlar çoğu zaman sosyolojiyle hiçbir ilgisi olmayan insanlardır ve kendi sınıfsal, ideolojik ve estetik ön yargılarını sahte sosyolojik bir dille ifade ederler.

Popüler Kültür Kavramı ve Popüler Müzik

Popüler müzik kategorisi, sadece müzikologlar ve estetikçiler için değil bizzat sosyologlar için de gayet sorunludur. "Popüler" sözcüğü ilk anda belli sosyolojik çağrışımlara yol açmakla birlikte, aslında son derece belirsizdir. Örneğin popüler müziği çokça yapıldığı gibi toplumun belli bir kesimiyle ilişkilendirmek son derece yanlıştır, çünkü toplum içinde sınıf, statü grubu ve alt-kültür gibi birçok kategori var olmakla birlikte, "popüler" diye bir kategori yoktur. Bunun bir sonucu olarak popüler müziğe temel oluşturan popüler kültür tanımları ve bu tanımları temel alan popüler kültür değerlendirmeleri çoğu zaman keyfi bir niteliğe bürünmektedir. Bu yüzden bazı kültürel kuramcılar bilhassa günümüzde popüler kültür kategorisinin kullanışlı olmaktan çıktığını iddia ederler. Örneğin Tony Bennet'a göre (1980) "popüler kültür kavramı sosyolojik

araştırmaları birtakım teorik çıkmaz sokaklara sürükleyebilecek karmaşık ve birbiriyle çelişen anlamların içinde eridiği bir eritme potasıdır ve bu yönüyle kullanışsız" bir kavramdır (Storey, 2008: 1). Türkiye'de de bu görüşte olanlar vardır. Örneğin popüler kültür hakkındaki kuramsal yaklaşımları tanıtan 1981 tarihli makalesiyle popüler kültür çalışmalarına teorik bir temel hazırlayan Veysel Batmaz bile 2006 yılında popüler kültür kategorisinin artık kullanışsız olduğunu savunma noktasına gelmiştir. Batmaz'a göre (2006: 48) "sosyolojik olarak popüler diye bir katman olmadığı için" popüler diye bir kültür de yoktur. Popüler kültürden değil popüler sanattan veya popüler üründen söz etmek gerekir. Bu eleştirilerdeki haklılık payı ne olursa olsun, hiç değilse müzik sosyolojisinin bu en geniş alanındaki muazzam birikimi değerlendirmek için bile bu kavrama ihtiyacımız olduğu açıktır. Popüler kültür (müzik) kavramı Batmaz'ın vurguladığı gibi hiçbir sosyolojik katmana dayanmamakla birlikte adeta kendi nesnesini kendisi yaratmış, ampirik bir kesinliğe sahip olmasa bile çeşitli bağlamlara göre kafamızda belli bir imajın canlanmasını sağlayabilmiştir. Yine de popüler kültürün tam olarak neye tekabül ettiği hiç açık değildir. Bunu daha iyi görebilmek için John Storey'in (2008, 2003) sınıflandırmasından ilham alarak popüler kültür (müzik) kategorisine ilişkin çeşitli tanımları tartışarak başlayabiliriz.

Popüler kültürün ampirik olarak en rahat şekilde ölçülebilecek ve belki de en geçerli tanımı niceliksel olanıdır. Bu tanıma göre çok sayıda insan tarafından beğenilen ve tüketilen kültürel ürünler popüler kültür kategorisine girer. Dolayısıyla bir şeyin popüler kültür olup olmadığına karar vermenin tek yolu onu tüketenleri saymaktır. Popüler müziğin popüler kültür tartışmalarında bu kadar merkezi bir konuma sahip olması belki de müzik dinleyicilerini saymanın kolay olmasından kaynaklanır. Gerçekten de bir müziğin popüler olup olmadığına albüm satışlarına (veya günümüzde tıklanma oranlarına) bakarak rahatlıkla karar verilebilir. Ancak ortada yine de iki sorun vardır. Birincisi, bir müziği "popüler" saymamız için ne kadar büyük bir kitle tarafından dinlenmesi gerektiği açık değildir. Örneğin bir müzik kaç kişi tarafından dinlenince popüler müzik kategorisine girmeye hak kazanacaktır? On bin mi, yüz bin mi? Ya dokuz bin veya doksan dokuz bin kişi tarafından dinlenen müzikler? Onların popüler müzik sayılabilmeleri için dinleyici avına çıkması ve rakamı tamamlamaları mı gerekecektir? Üstelik bu tanımı

benimsediğimizde aynı müzik, dinleyicilerinin bir kısmını kaybettiğinde, aynı müzik olarak kalmaya devam etmesine karşın popüler müzik niteliğini yitirecektir. İkinci sorun tam da bununla ilgilidir. Niceliksel bir tanıma dayanan bir popüler müzik kategorisini kabul ettiğimizde sınıflandırmada müziğin kendisinin hiçbir öneminin olmadığını da kabul etmek zorunda kalırız. Pavarotti'nin söylediği aryalardan oluşan albüm, müzik listelerinin en tepesine yerleştiğinde Verdi ve Puccini bir anda popüler müzik olurken, dinleyicisi kalmayan Madonna popüler müzik olmaktan çıkabilir. Her halükarda bir popüler müzik tanımının şöyle ya da böyle niceliksel bir unsur içermesi, "popüler" sözcüğünün tabiatı gereği zorunludur. Bunun yanıltıcı ve değişken sonuçlara yol açmasıysa genel olarak pozitivist sosyolojinin kusurlarıyla ilişkili metodolojik bir sorundur. Bu kitapta gerek müzikte anlamın gerek beğeni hiyerarşilerinin müziğe içkin olmayıp toplumsal ilişkiler içinde inşa edildiğini şimdiye dek çeşitli bölümlerde göstermeye çalıştık. Bu niceliksel popüler kültür tanımının ortaya çıkardığı sorunlar ancak bu tartışmalara yeniden başvurarak aşılabilir, ancak tekrara düşmemek için yeniden bunlara değinmeyeceğim.

Popüler kültürün ikinci tanımı tam da toplumsal güç ilişkileri içindeki yerleşik beğeni hiyerarşileriyle ilişkili bir tanımdır. Bu tanıma göre popüler kültürün ne olduğuna karar vermek için önce yüksek kültürü tanımlamamız gerekir. Yüksek kültür tanımlandıktan sonra popüler kültürün ne olduğunu söylemek artık çok kolaydır: yüksek kültür olmayan her şey. Bu durumda popüler kültür, yüksek kültürün veya Bourdieu'nün ifadesiyle "meşru" kültürün ne olduğuna karar verme gücüne sahip olan egemen sınıf ve gruplar tarafından tanımlanan bir şey haline gelir. Dolayısıyla popüler kültür bu tanımda kendi başına bir önem taşımaz, yüksek kültürün aşağı-ötekisi olarak konumlandırılır. Dolayısıyla yüksek kültür-popüler kültür ayrımı sadece kategorik bir ayrım olmakla kalmaz, aynı zamanda hiyerarşik bir ayrımdır. Bu ayrımın popüler kanadı bir dizi olumsuz özellikle özdeşleştirilir ve hem estetik hem de ahlâkî olarak dejenere bir kültürün ürünü olarak ötekileştirilir. Az sonra biraz daha yakından göreceğimiz gibi bu ayrımın sağ ve sol versiyonları bulunmaktadır. Muhafazakâr ve neo-Marksist yorumların benzer bir elitist kültür tanımında buluşması birinci bölümde ele aldığımız modern sanat mitinin yaygın ideolojik etkisine işaret eden olgulardan biridir.

Tıpkı birinci tanımda olduğu gibi bu tanımda da popüler müziğin ne olduğu yüksek müziğin tanımına bağlı olarak sürekli değişir. Bir önceki bölümde gördüğümüz gibi üst sınıf beğenisi durmaksızın en az nadir olandan en nadir olana doğru hareket ettiği için, yüksek kültüre ait belli unsurlar popülerleştikçe değerini yitirir. Örneğin yüksek kültüre ait bir klasik müzik eseri, ünlü bir filmin veya reklamın müziği haline gelip herkes tarafından dinlenmeye başlanınca üst beğeni grupları adeta onu dinlemekten utanmaya başlarlar. Müziğin kendisi hiç değişmemesine karşın, değeri popülerleşmesiyle birlikte düşer. Hâlbuki yüksek kültürle popüler kültür arasındaki estetik ayrım, birincisinin biçimsel olarak gelişmiş ve kompleks, ikincisinin gelişmemiş ve basit oluşuna dayandırılarak meşrulaştırılmaktadır. Eğer bu sınıflandırma ölçütü doğru olsaydı zaman içinde bir müziğin gelişmişlik ve komplekslik derecesi aynı kalmasına karşın bu ikili ayrım içindeki konumunun değişmemesi gerekirdi. Ne var ki dün yüksek kültür içinde sınıflandırılan bir şey yaygın bir şekilde tüketilmeye başlayınca bir anda popüler kültür kategorisine dahil edilebilmektedir. Pavarotti'nin icra ettiği ve liste başı olan Puccini aryalarını hatırlayabiliriz. Bunun tersi de geçerlidir. Dünyada popüler müziğin ilk ve en yaygın örneklerinden biri olan caz, zamanla yüksek müzik kategorisine dahil edilmiş, büyük sermaye sahipleri ve prestijli resmi kurumlar bünyesinde kurumsal caz festivalleri düzenlenmeye başlamıştır. Kaldı ki, yüksek müziği popüler müzikten ayıran ölçüt ilkinin karmaşık diğerinin basit olmasıysa, Ravel'in tek bir tema üzerine kurulu olan Bolero'sunu yüksek müzik kategorisine dahil ederken, ondan çok daha karmaşık özelliklere sahip caz ve rock müziği örneklerini popüler müzik olarak sınıflandırmanın tutarsız olduğu açıktır.

Popüler kültür yüksek kültürün aşağı-ötekisi olarak tanımlanırken kimi zaman da onun ticari yanı vurgulanır. Buna göre yüksek kültür bireysel yaratıcılığın bir ürünüyken, popüler kültür kitlesel olarak üretilen bir ticari üründür, dolayısıyla değersizdir. Kitle kültürü olarak popüler kültür anlayışı da bu ayrımdan doğar. Bu yaklaşıma göre kültür endüstrisinin ürünü olan popüler kültür, kitlesel tüketime konu olacağı için standartlaştırılmıştır. Bu standart kültürün tüketicileri de bireysel tercihlerde bulunma ve özerk bir estetik beğeni geliştirme yeteneğinden yoksunlaştırılmış bir kitledir. Dolayısıyla kitle kültürü olarak popüler kültür aslında kendisini tüketenlerin arzu ve beğenilerini yansıtmaz, tam aksine kültür

endüstrisi tarafından yaratılan standartlaştırılmış ihtiyaç ve arzuları dayatır. Bu yüzden Frankfurt Okulu ve bilhassa Adorno popüler kültürü kitle kültürü anlamında kullanır. Buna karşılık bazı yazarların popüler kültürle kitle kültürü arasında bir ayrım yapmayı gerekli gördüğünü ve popüler kültüre muhalif bir potansiyel atfettiklerini söylemek gerekir.

Popüler kültürü, kaynağını halktan alan kültür olarak gören dördüncü yaklaşım onu olumsuz anlamdaki kitle kültüründen ayırmayı amaçlar. Bu kez de folk kültürüyle popüler kültür arasındaki ayrım belirsizleşir. Hatta kimi yaklaşımlar popüler kültürü folk kültürüyle eşitler. Bu yaklaşımda popüler kültür halkın kendi yarattığı otantik kültüre işaret eder. İşçi sınıfının otantik kültürünü yücelten bu görüşün ilham kaynağı sanayileşmenin doğayı ve samimi cemaat ilişkilerini ortadan kaldıran maddiyatçı ve soğuk atmosferine karşı "otantik" kırsal kültürü yücelten romantik-milliyetçi folk kültürü görüşleridir. Sanayi toplumunda otantik bir kültürün yaşama imkânının olup olmadığıysa tartışmalıdır. Sanayi toplumlarında artık insanlar, en iyi ihtimalle, kendi kültürlerini kendilerine ait otantik hammaddelerden değil, ticari olarak üretilen malzemeleri hammadde haline getirerek yaratmaktadırlar. Dolayısıyla halkın yarattığı kültürle kültür endüstrisi tarafından üretilen kültür arasındaki ayrımlar gitgide silikleşmektedir.

Beşinci yaklaşım Antonio Gramsci'nin hegemonya kavramından etkilenen Birmingham Kültürel Çalışmalar Okulu tarafından temsil edilmektedir ve popüler kültürü bir mücadele alanı olarak görür. Yani popüler kültür ne kültür endüstrisi tarafından yukarıdan dayatılır ne de egemen kültüre karşı halkın içinden doğmuş ve aşağıdan yukarı yükselmiş bir otantik-muhalif kültürdür. Popüler kültür dayatmalar, direnişler ve uzlaşmalardan oluşan bir mücadele içinde her gün yeniden şekillenir. Öyleyse popüler kültürle ilgili apriori yargılarda bulunmak yerine, onu ampirik olarak incelemek, popüler kültüre kitleler tarafından verilen anlamları analiz etmek gerekir. Ancak az sonra göreceğimiz üzere Birmingham Okulu'nun öncülük ettiği bu post-Marksist yaklaşım bile genel olarak kitleleri edilgen bulur ve sadece popüler kültürdeki direnme potansiyelini sahiplenir. Hatta yüksek kültür-düşük kültür ayrımını doğrudan popüler kültür kategorisinin içine taşır. Altıncı bir yaklaşım, toptancı bir popüler kültür kategorisi yerine bir toplumu oluşturan farklı toplulukları ve onların estetik beğenilerini ciddiye alır ve hem popüler kültür ürünlerini

hem de onları tüketenleri estetik olarak olumlar. Bunlar beğeni kamuları (Gans) ve alt kültür gruplarına yönelirler, daha tüketici merkezlidirler ve popüler müziği kimlik oluşturucu bir öğe olarak incelerler.

Popüler Müziğe Olumsuz Yaklaşımlar

Popüler müziğe (kültüre) karşı olumsuz yaklaşımların iki temel teorik kaynağı vardır: Muhafazakâr elitizm ve neo-Marksist kitle kültürü eleştirisi. Muhafazakâr elitizm, iktidarı elinde tutan imtiyazlı azınlıkların çoğunluğun benimsediği kültüre karşı endişe ve şüphelerini yansıtır. Bu endişe ve şüpheler özellikle sanayileşme ve kentleşme sürecinde doruğuna ulaşmıştır. Çünkü bu iki büyük dönüşüm, şehir kültürünün geleneksel elitlerin kontrolünden çıkmaya başlamasına tekabül eder. Modern kapitalist şehirlerde kırsal kökenli ortak kültür ortadan kalkarken, egemen sınıfların dayatmaya çalıştığı üst kültür de iki büyük meydan okumayla karşı karşıya kalmıştır. Bir yandan yeni kültürel girişimciler tarafından ticari amaçlarla üretilen kültür, bir yandan da emekçi sınıflar arasında gelişen muhalif kültür, üst kültürün meşruiyetini sarsarak geleneksel elitleri şoke eder. İngiliz muhafazakârlarının büyük bir kaygıyla doğuşundan bahsettiği "iki millet" böyle ortaya çıkmış ve ulus bölünmüştür.

Modern çağda popüler kültür çalışmalarını başlatan kitabın muhafazakâr Matthew Arnold tarafından kaleme alınmış olması ve *Kültür ve Anarşi* (1960) adını taşıması tesadüf değildir. Popüler kültüre yönelik ilgi geleneksel elitlerin sosyal düzenin bozulması kaygısına bağlı olarak ortaya çıktığı için, Arnold'ın kitabında popüler kültür adeta anarşiyle özdeştir. 1950'lere kadar Batı literatüründeki popüler kültür analizlerine yön veren bu bakış açısı esas olarak elitist ve muhafazakâr bir sosyal düzen anlayışına dayanır ve kültür alanındaki geleneksel hâkimiyet ilişkilerini sarsma potansiyeli taşıyan popüler kültüre karşı derin bir şüphe besler. Bununla birlikte muhafazakar dünya görüşünün organik toplum ve otantik kültür görüşü, bu yaklaşımın popüler kültürü halk kültürüyle özdeşleştirmesine izin vermez. Aksine popüler kültür, hem meşru yüksek kültürün hem de otantik halk kültürünün zıddı olan bir dejenere kültür olarak resmedilir. Türkiye'deki müzik tartışmaları sırasında birbiriyle kıyasıya mücadele eden bazı alaturkacıların ve alafrangacıların popüler müziğe karşı çoğu zaman bir "zihinsel koalisyon" (Tekelioğlu, 2006: 19)

içine girmeleri ve otantik geleneklerin ve Şark veya Garp klasik müziğinin dışındaki her denemeyi dejenerasyon olarak tanımlamaları, ikisinin de aynı muhafazakâr elitist zihniyetten etkilendiğini göstermektedir.

Bu muhafazakâr elitist yaklaşımın popüler kültüre karşı olumsuz tutumu, büyük ölçüde kültür tanımından kaynaklanır. Arnold'a göre kültür "dünyada düşünülen ve söylenenlerin en iyileri" demektir. Arnold kitabında kültürü aynı zamanda "en iyi olanın ne olduğunu tanıyabilme yeteneği" olarak da tanımlar. "Kaba ve eğitimsiz" kitleler bu yetenekten yoksun oldukları için, "en iyi"yi tercih edemezler, daha da kötüsü çoğunlukta olduklarından "en iyi"nin ifadesi olan kültürü bozarlar. Bu yaklaşımda yüksek kültürün yaratıcılığı, yetkinliği ve ince zevkiyle kitlelerin yaratıcılıktan uzak sürü ruhu, vasatlığı, kabalığı ve zevkten ve incelikten yoksunluğu karşı karşıya getirilmektedir. Ancak Bourdieu'nün de gösterdiği gibi estetik değer yargılarına dayanıyormuş gibi gözüken bu ayrım, aslında toplumdaki eşitsizlikleri gizlemeye ve üst sınıfların hâkim konumunu korumaya hizmet etmektedir. XX. yüzyılda muhafazakâr elitizmin yükselişinin en önemli sebebi demokratik kurumların yaygınlaşmasıdır. Erken Nietzsche düşüncesinden beslenen F. R. Leavis, Ortega y Gasset ve T. S. Eliot gibi düşünürler demokrasinin vasat insanların ve zevklerin yükselmesini sağlayıp bunların kültürüne meşruiyet kazandırdığından ve yüksek sanatın değer kaybettiğinden şikâyet ederler. Aslında şikâyet konusu olan şey, yerleşik elitlerin kültürel standartları belirleme güçlerini kaybetmeye başlamalarıdır. Modern sanat ideolojisiyle kutsanan yüksek sanat ürünlerinin kitleler tarafından hafife alınması, bunlarla dalga geçilmesi ve bunlara alternatif bir kültürün meşruiyet kazanması, yerleşik elitlere göre hem insanlığın ulaştığı estetik gelişme düzeyini hem de bu düzeyin korunmasına ve geliştirilmesine hizmet eden sosyal düzeni tehdit etmektedir.

Frankfurt Okulu'nun başını çektiği neo-Marksist akımların kitle kültüründen şikâyetiyse bunun tam tersi bir iddiaya dayanır. Muhafazakâr elitizm kitle kültüründen sosyal düzeni ve yerleşik elitlerin ayrıcalıklı konumunu sarstığı için şikâyet ederken, neo-Marksist akımlar tam aksine kitle kültürünü kitleleri sosyal düzenin kölesi haline getiren ve onlardaki eleştirel düşünce ve bağımsız yargılarda bulunma yeteneğini felç eden bir uyuşturucu olarak görürler. Onlara göre popüler kültür, halkın yarattığı bir kültür değildir, ideolojik bir adlandırmadır. Popüler kültür denilen

şey aslında kültür endüstrisi tarafından tıpkı diğer metalar gibi üretilmekte ve kitlelere dayatılmaktadır. Frankfurt Okulu'nun kitle toplumu anlayışına iki tema damgasını vurur: 1. Yoğun ekonomik ve teknolojik gelişme karşısında geleneksel toplumsallaşma kurumlarının zayıflaması. 2. İnsanın emek ve etkinliği sonucu ortaya çıkan nesnelerin insan kontrolünün dışında görünen bağımsız, özerk güçlere dönüştüğü kültürün artan somutlaşması (Swingewood 1996: 32). Kültür endüstrisi işte bu artan somutlaşmanın bir görünümüdür. Artık geleneksel toplumsallaşma kurumları yıkıldığı için insanların elinden kendi kültürlerini üretme imkânı alınmıştır. Kültür üretme işini kapitalist kültür endüstrisi üstlenir. Kültür endüstrisi her şeyi birbirine benzetir, özgünlüğü ortadan kaldırır, kitlelere standartlaştırılmış sahte tercihler sunar ve onların bağımsız yargılarda bulunma yeteneklerini körelterek üzerlerinde tahakküm kurar. Bu bağlamda, demokratik görünümü altında aslında totaliter eğilimleri besler.

Adorno 1947 yılında Horkheimer ile beraber kaleme aldıkları *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nde (2010: 162-221) bu kültür endüstrisi fikrini geliştirirken, büyük ölçüde popüler müziğe ilişkin gözlemlerinden yola çıkmıştır. 1941'de yayınlanan *Popüler Müzik Üzerine* (Türkçesi için bkz. 1999: 69-76) adlı makalesinde Adorno popüler müziği üç sebepten dolayı hedef tahtasına oturtur. Birincisi; Adorno'ya göre (2009: 284-7; 1999: 69-71) popüler müziğin temel karakteri, tıpkı diğer kültür endüstrisi ürünleri gibi standartlaştırılmış olmasıdır. Popüler müzikteki "komplikasyonlar hiçbir sonuca ulaşmaz." Standartlaştırılmış yapı "ne tür sapmalar olursa olsun, vuruşun aynı tanıdık tecrübe olacağını ve tamamıyla yeni hiçbir şeyin ortaya çıkmayacağını garanti eder." Popüler müziği oluşturan standart parçalar bütünle kendine özgü bir ilişki içinde olmadıkları için, birbirleri yerine kullanılabilirler. Nasıl ki otomotiv sektöründe bir araba modelinin herhangi bir mekanik parçası aynı modeldeki başka bir arabaya takıldığında bu arabanın işlevsel bütünlüğü bozulmuyorsa, popüler müzikte de bir parçanın altyapısı başka bir parçada kullanılabilir. Seri üretim aracılığıyla sayısız albümde farklı varyasyonlarda tekrarlanabilir. Hatta bazen şarkıların neredeyse tamamı bile birbirleri yerine kullanılabilir. Örneğin diskoda dans edenler çoğu zaman hangi şarkının çaldığına bile dikkat etmezler. Her şey birbirine benzer ve popüler müzik kitleleri günlük rutinleri içinde sistemin işleyişine entegre eden bir arka fon haline gelir. Kültür endüstrisi bu özelliğini gizlemek için çeşitli pop yıldızları, fark-

lılaştırılmış imajlar ve kimlikler yaratır. Ancak bunların hepsi Adorno'ya göre standartlaştırılmış bir seri üretimi gizleyen bir "sahte-bireyselleşme" hilesinden başka bir şey değildir. Saçının modelini değiştiren bir kadının çok kısa süreliğine kendisini başka biri gibi hissetmesine benzer bir şekilde, yeni bir şarkı da kısa bir süreliğine yenilik hissi verebilir. Ama aslında ortada gerçek bir değişim yoktur. "Sahte-bireyselleşme, kitlelere dinlediklerinin daha önceden dinlendiğini veya önceden özetlendiğini unutturarak, onları bir hizada tutar" (1999: 73).

Adorno'nun altını çizdiği ikinci olumsuz özellik de aslında bu birinci özellikten doğar. Kültür endüstrisi tarafından üretilen müzikler insanlarda bir pasif dinleme alışkanlığı yaratır. Kimse popüler müziği üzerinde derin bir şekilde düşünerek, parçaları arasındaki ilişkileri kavramaya çalışarak ve bağımsız yargılar geliştirerek dinlemez. Müzik sadece hayatın olduğu gibi devamını sağlayan bir fon haline gelmiştir. Popüler müzik "dinleyicinin doğallığını elinden alıp şartlı refleksleri teşkvik eder" (1999: 71). Adorno bu konuda Frankfurt Okulu'nun bir başka mensubu olan Benjamin'le polemik halindedir. Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Eseri" adlı meşhur makalesi Adorno'nun aksine kültür endüstrisinin sanat eserleri üzerindeki kutsal haleyi kaldırarak ve onları kitleler açısından daha erişilebilir kılarak demokratik imkânlar getirdiğini ima eder. Benjamin'e göre "sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden-üretilmesi yeni bir olgudur… Teknik yolla yeniden-üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülemeyecek konumlara getirebilir… ister fotoğraf, ister plak aracılığıyla olsun, yapıtın izleyiciye gelmesini sağlar…bir salonda veya açık havada çalınmış olan koro yapıtı bir odada dinlenebilir" (2002: 51, 54). Kısacası Adorno'nun söylediği gibi kültür endüstrisi kültürü kitle kültürü haline getirmesine karşın, tüketimi kitle tüketimi haline getirmez (Storey, 2008: 69). Hem sanat eserinin içinde üretildiği gelenek hem de eserin otoritesi sarsılır. Bu da kitleler açısından yeni imkânlar sağlar. Biraz sonra ele alacağımız popüler kültüre (müziğe) yönelik olumlu ve nötr yaklaşımlarda Benjamin'in etkisini bariz bir şekilde gözlemleyebiliriz.

Adorno'nun (2009: 315-9: 1999: 74-75) popüler müzikle ilgili altını çizdiği üçüncü özellik onun bir sosyal çimento işlevi görmesidir. Kapitalizm bir yandan kitleleri geleneksel toplumsallaşma kalıplarından koparark düzene boyun eğen atomize bireyler haline getirir, bir yandan da birbirin-

den kopmuş bu atomize bireyleri kültür endüstrisi aracılığıyla yeniden birbirine bağlayacak yapay bir sosyal çimento yaratır. Adorno'nun bu görüşüyle müziğin fetiş karakteri üzerine (2005: 29-60) görüşleri ve dinleyici tipleriyle ilgili geliştirdiği tipoloji (1976: 4-16) arasında yakın bir ilişki vardır. Popüler müzik Adorno'ya göre fiziksel uyumun farklı iki şeklini açığa vuran iki temel dinleyici tipi yaratır: "Ritmik itaatkâr tip ve duygusal tip" (1999: 74). Biri müziğin ritmine uyum gösteren dinleyici tipidir ve "otoriter bir kolektivizme mazoşist bir uyum sürecine en müsait olanlar" bunlardır. Diğeriyse müzikle entelektüel ve sorgulayıcı bir ilişki yerine duygusal ilişki kuran ve müzik aracılığıyla rahatsız bilincine "kısa süreli ve yanıltıcı bir rahatlama" sağlayan dinleyici tipidir. Her ikisi de gerek kapitalist şirketler gerek faşist diktatörler tarafından rahatlıkla manipüle edilecek bir insan tipi yaratır. Birinci dinleyici tipi müziğin ritmine uyum sağlayarak şuursuzca dans edip kendinden geçerken, ikincisi de yabancılaşmış ve saplantılı bir kişilik sergiler, kontrolsüz duygularla oradan oraya yönlendirilir. Kısacası popüler müzik, "kurbanında bir şartlı refleksler sistemi yaratan" bir müziktir ve totaliter düzenler tarafından rahatlıkla kitleler üzerinde tahakküm kurmak için kullanılabilir.

Robert W. Witkin (2002) ve Middleton'a göre (1990) Adorno'nun kültür endüstrisi görüşü aşırı genelleyici niteliktedir ve somut verilere dayanmamaktadır. Örneğin Peterson ve Berg (1990) popüler müzikte yenilik, farklılık ve özgünlüğün kültür endüstrisi tarafından bastırılmak şöyle dursun plak şirketleri arasındaki rekabetin bir ürünü olduğunu göstermişlerdir (DeNora, 2003: 23). Volpacchio (1991: 120) piyasa mekanizmalarının kayda değer bir farklılaşma sağlayabildiğinin altını çizer ve müzik piyasasındaki çeşitliliğin Adorno'nun standartlaşma tezini çürüttüğünü söyler. Bu açıdan merkezi olarak planlanan bir kültür endüstrisi görüşü abartılıdır (Martin, 1995: 96). Her şeyden önce kültür endüstrisi zorunlu mallar üreten diğer sektörlerle karşılaştırılamaz. Keyfe yönelik bir üretim yaptığı için tüketicilerin tercihleri diğer sektörlere göre daha fazla önem kazanır ve kestirilmesi çok zordur. Üstelik eğlence sektörünün diğer seçenekleri rekabeti hep diri tutar. Bütün bunlardan dolayı büyük şirketlerin hangi müziğin dinleneceğine karar verme ve tüketicileri yönlendirme konusunda mutlak bir güçleri yoktur. Popüler müzik sektöründeki firmaların piyasaya sürdüğü albümlerin çok küçük bir oranından kazanç elde edebilmeleri bunun göstergelerinden biridir. Bu konuda yapılmış en kap-

samlı ve uzun süreli çalışmalardan birinin temel bulgularından biri (Negus, 1992 ve 1999; Carrabine, 2007: 236-237) işletme sahiplerinin hangi tip müziğin ticari olarak başarı kazanacağını genellikle öngöremedikleridir. Bu durum sürekli olarak aşırı üretim krizlerine yol açar. Dünyadaki çok büyük albüm şirketleri bile kültür endüstrisini tamamen kontrol altında tutmak şöyle dursun, ciddi bir yanlış tercihte bir anda tepe taklak gitme riskini taşır. Örneğin ABD'nin büyük plak şirketlerinden Capitol'ün hikâyesi (Rogan, 1989: 167-8; 1986: 94; Martin, 1995: 245) bu durumun çarpıcı örneklerinden biridir. Capitol başlangıçta Beatles'ın plaklarını yayınlamak istemez. *She Loves You* gibi büyük bir hit şarkıyı bile reddeder. Ancak Beatles'ın menajerinin baskılarıyla güç bela ikna olup *I Want to Hold Your Hand*'i yayınlar ve şarkı birkaç hafta içinde Amerikan listelerinin en tepesine yerleşir ve bir milyon satar. Bunun üzerine şirket benzer türde müzik gruplarıyla anlaşmalar yapar ve piyasaya durmadan yeni isimler sürer, ama bunlardan kazanç elde edemez. Hatta Beatles'ın dağılması ve Beach Boys'un başka bir şirkete geçmesiyle neredeyse iflas etme noktasına gelir. John Storey'in söylediği gibi (2000: 117) müzik endüstrisi değişim değerini belirleyebiliyor olsa da, kullanım değerini belirleyemez. Bunu bir şekilde tüketici belirler. Bu yüzden de müzik endüstrisi dinleyicilerin müzik zevklerini kontrol etmekte zorlanır. Simon Frith'in (1983: 101; Carrrabine, 2007: 237) 1980'li yıllar için yaptığı bir hesaba göre her yıl şirketler tarafından kaydedilen müziklerin yüzde 80'i hiç satılmamakta, hatta dinleyici tarafından hemen hemen hiç duyulmamaktadır. İnternet teknolojisi, yarattığı ücretsiz paylaşım imkânlarıyla kültür endüstrisinin gücüne daha da büyük bir darbe vurmuştur.

Bununla birlikte kültür endüstrisinin son derece talepkâr ve sınırlayıcı olduğu ve sanatçılar üzerinde dolaylı bir baskı kurduğu da doğrudur. Aykırı denemeler müzik sektörünü elinde tutanlar tarafından genellikle hoş karşılanmaz. Gerçi rekabet gücü yaratmaları için müzisyenlerden belli ölçüde farklılık da beklenir, ama piyasada denenmiş standart kalıplardan uzaklaşmaları istenmez. Biçimsel denetim dışında içerik de kültür endüstrisine hâkim olan güçler tarafından denetlenebilir. Örneğin hâkim politik görüşlere ve ahlâk anlayışına aykırı şarkı sözleri, yasaya aykırı olmasa bile şirketlerin sansürüne uğrayabilir. Peki, şirketler bu kadar güçlü müdür? Serbest piyasa müzisyenlerin çalışabileceği şirket seçeneklerini artırmaz mı? Chapple ve Garafalo'nun (1977; Carrabine, 2007: 234) ça-

lışmasına göre 1970'ler itibariyle neredeyse bütün müzik sektörü beş ilâ sekiz şirketin elindeydi. Günümüzde de internet teknolojisi durumu belli ölçülerde değiştirmiş olmakla beraber, popüler müziğin esas trendlerini belirleyen şirketler, müzik kanalları halen bir avuç şirketin elindedir. Keza yeni çıkan albümlerin tanıtımını yapan gazete ve televizyonlar da öyledir. Müzik sektöründe sermayenin bu kadar az şirketin elinde yoğunlaşması Adorno'nun tekelci kapitalizmin tahakküm edici bir kültür endüstrisine yol açtığı tezini bazı açılardan doğrulamaktadır. Yine de kültür endüstrisinin hangi müziğin dinleneceğini belirleme gücü olmadığı gibi, sunduğu müziğin nasıl algılanacağını, yani müziğin anlamını belirleme gücü de yoktur. Bu meselelere az sonra tekrar değineceğiz. Şimdilik Eamonn Carrabine'in de (2007: 231) altını çizdiği gibi şunu söyleyebiliriz: Ne tek başına kültür endüstrisi hangi müziğin yapılacağına ve dinleneceğine karar verebilir ne de hangi ürünün mağazalarda sergileneceğini belirlemek konusunda tüketicilerin çok büyük bir etkisi vardır. Yani her halükarda Adorno'nun kültür endüstrisiyle ilgili görüşleri eleştirel bir şekilde değerlendirilmeye muhtaçtır.

Adorno'nun popüler müzikle "ciddi" müziği birbirinden ayırmak için ileri sürdüğü ölçütler de sorunludur. Örneğin Adorno'ya göre popüler müziğin ayırt edici özelliği parçalarının birbirlerinin yerine kullanılabilir olmasıdır. Standartlaştırılmış malzemelerden seri olarak üretilen popüler müzik dinleyicide sahte bir mutluluk yaratarak onları düzene uyumlu hale getirir. Hâlbuki "ciddi" müzik de çoğu zaman benzer özellikler sergiler. Örneğin Zerzan (2013: 157) "sonat formunu yüz elli yıl sonra kullanışlı hale getiren" Haydn ve Mozart'ın, "birlikte 150 senfoni üretebiliyor" olmalarına ve sonat formunun bu dönemde "tahmin edilebilir ve mutlu edici olma" gibi bir özelliği olduğuna dikkat çektikten sonra ekler: "Bu mekanizmanın, kitlesel kültür üretiminin ilk biçimi olduğunu söylersem, umarım çok ileri gitmiş veya bazı yaratıcıların dehasını inkâr etmiş olmam." Gerçekten de birkaç yüzyıl önce "ciddi" müzik kategorisi içinde yer alan besteciler belli bir senfonide kullandıkları bir bölümü başka bir senfoninin ilgili yerine monte etmekte, kendi eserlerinden ve hatta kimi zaman birbirlerinden bölüm almaktan çekinmiyorlardı. Shiner'ın da belirttiği gibi (2010: 175) "işverenlerin bitmez tükenmez talepleri karşısında müzisyenler eskiden ürettikleri kendi parçalarının çoğunu yeniden dolaşıma sokuyor veya pek özgünlük kaygısı duymadan birbirlerinden

serbestçe parça alıyorlardı." Bizim kültürümüzde de Dede Efendi'nin belli bir makamdaki ayinin bir selamını, başka bir makamdaki ayinin ilgili bölümüne serbestçe yerleştirebildiğini görüyoruz. Velhasıl parçaların birbirleri yerine kullanılabilir oluşunun müziğin estetik değeri üzerindeki etkisi tartışmaya açık bir konudur. Gerçi Adorno ciddi müzikle popüler müzik, yadsıyıcı müzik onaylayıcı müzik, dinleyicide eleştirel bir bilince yol açan müzikle pasif tepkiler yaratan müzik arasında yaptığı ayrımın yüksek kültür-popüler kültür ayrımına tekabül etmediğini söyler. Ona göre yüksek kültür içinde sınıflandırılan müzikler arasında da pek çok "ciddi" olmayan müzik vardır. Yine de Adorno yüksek kültür içinde sınıflandırılan müzikler dışında hiçbir müzik türünü ciddiye almaz. Hâlbuki "ciddi" müzik denilen şeyin kurumsallaşması da ideolojik ve sınıfsal temelleri yanında bir pazarlama faaliyetinin ve kurumsal-mesleki organizasyonun ürünüdür. Örneğin Batı klasik müziği son derece maliyetli olduğu için ciddi bir patronaj gerektirir, bu ise zenginlerin ve devletin desteğini almayı zorunlu kılar. Üstelik "ciddi" müzik dinleyicisi daha homojen bir kitle oluşturduğu için talebin yukarıdan denetlenmesi çok daha kolaydır. Hal böyle olunca "ciddi" müziğin egemen güçler tarafından çok daha sıkı bir şekilde denetlendiği bile iddia edilebilir.

Son olarak popüler müziğin, geleneksel ahlâkı pekiştiren, sosyal düzeni onaylayan ve bireyleri toplumsal eyleme geçmekten uzaklaştıran ürünlerden oluştuğu görüşü de olgularla desteklenmemektedir. Örneğin Batıda rock n' roll, rock ve punk gibi popüler müzikler hâkim ideolojilere ve yaşam tarzlarına karşı muhalefetin, hatta kimi zaman isyanın ifadesi haline gelmiştir. Türkiye'de de birçok popüler müzik türünün "ciddi" müziğe kıyasla muhalif bir kültürü daha çok yansıttığını ve kitlelerin popüler müzik aracılığıyla kendilerini daha rahat ifade edebildiklerini söyleyebiliriz. Bu kitabın ilk bölümlerinde görüşlerine başvurduğumuz Shepherd (1991: 146-147'den Martin, 1995: 141) bu açıdan popüler müzikle kitleler arasında bir temsiliyet ilişkisi kurar. Örneğin Shepherd'a göre Elvis Presley ve Buddy Holly'nin şarkı söyleme tarzı orta sınıf duyarlılıklarına dayanan adab-ı muaşeret kurallarını başarılı bir şekilde yerin dibine sokmaktadır, progressive rock ağırlıklı olarak orta sınıf gençliğin alternatif sosyal ve zihinsel biçimler arayışını temsil eder, punk ise yerleşik sembollere zıt anlamlar yükleyerek müesses nizama meydan okur. Shepherd buradan şu sonuca varır: Popüler müzik kapitalist sanayi toplumlarında

halkın müziğidir ve müzikologlar ve sosyologlar bu apaçık görünen olgunun uzun vadeli ve kapsamlı sonuçlarının farkına varmalıdır. Kültür endüstrisinin etkisi göz önüne alındığında popüler müziği doğrudan halkın müziği olarak görmenin ne kadar doğru olduğu tartışılır, ancak popüler müziği daha iyi anlamak için onu ciddiye almanın ve halkın popüler müzikle sahici ve bilinçli bir ilişki kurabileceğini kabul etmenin şart olduğu açıktır. Popüler müzikle ilgili olumlayıcı ve nötr yaklaşımlar kitle kültürü yaklaşımının mesafeli tutumundan uzaklaşarak halkın popüler müzikle kurduğu ilişkiye daha yakından ve empatiyle bakar.

Bir Mücadele Alanı Olarak Popüler Müzik: Birmingham Okulu

Popüler müzikle ilgili olumlayıcı ve nötr yaklaşımlara geçmeden önce, elitist damgasıyla eleştirilen yaklaşımların popüler müzik (kültür) çalışmalarının önünü açmaktaki rolünü tespit etmek gerekir. Popüler müzikle (kültürle) ilgili ilk ciddi incelemeler Matthew Arnold ve F. R. Leavis gibi muhafazakâr elitistlere aittir. Popüler müziği bağımsız bir konu olarak en sofistike şekilde ele alan ve müzik sosyolojisinin belki de en merkezi konusu olarak yapılandıran kişi de sol elitizmle özdeşleştirilen Adorno'dur. Gelgelelim, popüler müzikle ilgili bu ilk çalışmaları kaleme alanların amacı esasen bu "musibet" hakkında okuyucularını uyarmaktı. Popüler kültür (müzik) denilen şey kültür endüstrisi tarafından üretilen ve kitlelerin bilincini iğdiş eden zararlı bir üründü. Adorno'nun deyişiyle "kurbanında bir şartlı refleksler sistemi yaratan" ve kaçınılması gereken bir şeydi. Popüler müzikle ilişki kuran kitleleri, bilinçli tercihlerde bulunan özneler olarak değil de birer kurban olarak gören bu yaklaşım, popüler müziği de kültür endüstrisi tarafından yaratılan egemen ideolojinin bir taşıyıcısı olarak görüyordu. "İdeoloji olarak kültür" görüşünden hareket eden bu yaklaşımın aslında ideolojinin etkisini abarttığını söyleyebiliriz. Örneğin Abercrombie, Hill ve Turner (1980: 3) ideolojinin gücüyle ilgili abartılı iddiaların ampirik olarak desteklenmediğini iddia ederler. Onlara göre modern kapitalizmde işçilerin büyük bir çoğunluğu üretim araçlarından koparıldığı için ekonomik ve siyasi olarak güçsüzdürler ve "sahte bilinç" sebebiyle değil mevcut eşitsiz ilişkiler içindeki güçsüzlüklerinden dolayı sisteme rıza göstermek zorunda kalırlar. Berger ve Luckmann'ın (1971) da iddia ettiği gibi gündelik yaşamın zorlayıcı niteliği insanları mevcut

koşulları pragmatik olarak kabul etmeye zorlar (Martin, 1995: 33). İnsanların sisteme pragmatik olarak boyun eğmek zorunda kalmaları sistemin ideolojik dayatmalarını benimsemiş oldukları anlamına gelmez. Aksine insanlar buldukları her fırsatta bu hâkim ideolojik ve kültürel formlara karşı direnç göstermektedirler. Popüler kültür de bu yönüyle sadece bir tahakküm alanı olarak görülemez, aynı zamanda bir mücadele alanıdır.

Popüler müzikle ilgili olumlayıcı yaklaşımların hepsi, ama bilhassa sol eğilimli olanları bir şekilde Gramsci'nin veya Benjamin'in açtığı tartışmalardan etkilenmiştir. Gramsci'ye göre hâkim sınıfın iktidarı sadece fiziksel güç kullanımına veya Gramsci'nin kavramıyla ifade edersek zora dayanmaz, fikirlerin denetimine, yani rızaya da dayanmak zorundadır. Gramsci bu denetimi hegemonya kavramıyla anlatır. Hegemonya kazanılması gereken bir şeydir, bu da hayatın her alanında rıza üretmeyi gerekli kılar. Ancak hegemonya kurma yönündeki girişimlerin olduğu yerde buna direnç de vardır. Dolayısıyla sürekli bir hegemonya mümkün değildir. Bağımlı sınıflar hiçbir zaman tam anlamıyla teslim alınamazlar, hayatın çeşitli alanlarında hegemonya mücadelesine girişerek kendi anlamlarını üretirler. Benjamin ise Gramsci'ye atıf yapmamakla birlikte, onun iyimser yaklaşımını paylaşır. Benjamin'e göre Adorno'nun şikâyet ettiği kültür endüstrisi totaliterleştirici olmak zorunda değildir, aksine demokratikleştirici de olabilir. Kapitalizmin teknolojide yarattığı değişim sanat eserini de değişime uğratmıştır. Sanat eserinin kitlesel olarak yeniden üretiminin mümkün hale gelmesi, bireysel yaratıcılık ve dehayla özdeşleşmiş olan sanat eserini biricik olmaktan çıkararak etrafındaki kutsal haleyi ortadan kaldırır. Sanat eseriyle özdeşleştirilmiş olan kutsal ve geleneksel anlamlar tahrip olduğu için insanların kendi kültürel anlamlarını oluşturmaları mümkün hale gelir. Dolayısıyla kapitalizm Adorno'nun iddia ettiğinin aksine kültürü demokratikleştirerek Gramsci'nin umut beslediği hegemonya mücadelesi için kitlelere yeni alanlar açabilir.

Kültür endüstrisinin bu demokratikleştirici potansiyeli, Birmingham Okulu'yla birlikte popüler müzik tartışmalarının merkezine yerleşmiştir. Kitle kültürü kuramında edilgen ve türdeş görülen kitleler Birmingham Okulu'nun çalışmalarıyla birlikte kültürün üretiminde ve tüketiminde aktif ve bilinçli bir rol oynayan özneler olarak ele alınmaya ve aralarındaki farklılık ve çeşitlilik vurgulanmaya başlanmıştır. Bununla birlikte Birmingham Okulu'nun çalışmalarında popüler kültürü tamamen olum-

layan veya onu halkın kültürü olarak gören bir popülist yaklaşım da söz konusu değildir. Aksine Birmingham Okulu Gramsci'den yola çıkarak popüler kültürü bir mücadele alanı olarak görür ve alandaki iki zıt yaklaşımı sentezler. Şöyle ki; Birmingham Okulu'nun en güçlü temsilcilerinden biri olan Hall (1997:17-22'den özetleyerek aktaran Erol, 2009: 65) popüler kültürün iki farklı tanımından bahseder ve bunlara alternatif olarak üçüncü bir tanım önerir. Birinci tanım popüler kültürü kitle endüstrisi tarafından üretilen ve halk tarafından yaygın bir şekilde tüketilen bir şey olarak görür. Burada vurgu kültür endüstrisi üzerinde olduğu için tüketiciler "kültürel budala" haline getirilmiştir, bütün tercih ve beğeniler kültür endüstrisi tarafından yaratılmakta ve hâkim ideolojinin taşıyıcısı haline getirilerek kitlelere dayatılmaktadır. İkinci tanımdaysa odak noktası tamamen değişir ve popüler kültür halkın ürettiği her şey olarak görülür. Hall, bu tanımın antropolojik içeriğine kendisini daha yakın hissetmekle birlikte, yine de tatmin olmaz. Çünkü bu tanım da kültür endüstrisinin egemenlik altına alıcı ve yönlendirici etkisini tamamen göz ardı etmektedir. Hall'a göre popüler kültür ne hâkim ideolojinin taşıyıcısıdır ne de halkın gerçek kültürünün bir ifadesidir, bir mücadele alanıdır. Popüler müziğin (kültürün) anlam dünyası bir hegemonya mücadelesi çerçevesinde her gün yeniden inşa edilir: "Bir kültürel biçimin anlamı ile onun kültürel alandaki yeri veya konumu, o biçimin içinde verili değildir. Konumu bir kez sonuna kadar belirlenmiş de değildir. Bir kültürel sembolün anlamı kısmen, ona anlatım kazandıran ve yankı bulmasını sağlayan pratiklerle, içine dahil edildiği toplumsal alan tarafından oluşturulur". Popüler müzik (kültür) ürünleri hem egemen güçlerin iktidarını sürdürmenin hem de bunlara meydan okumanın aracı haline gelebilir, bunu belirleyecek olan hegemonya mücadelesidir.

Popüler kültürün anlam ve değerini toplumsal pratiğin ve hegemonya mücadelesinin bağlamına yerleştiren Birmingham Okulu "yüksek kültür-popüler kültür" ayrımını ortadan kaldırmış olur. Hall ve Whannel'a göre (1964) popüler kültür apriori "iyi" olarak tanımlanan bir yüksek kültürün karşıtı olarak görülemez. İyi yüksek kültür-kötü popüler kültür karşıtlığını aşarak iyi popüler kültür–kötü popüler kültür karşıtlığını inşa etmek gerekir. Hall ve Whannel'ın "Popüler Sanatlar" kavramını geliştiren çığır açıcı çalışmasının ana tezi de zaten budur: Neyin iyi ve değerli olduğuna ilişkin tanımlama mevcut kitle iletişim araçlarına karşı durarak

değil, onların bizzat içindeki çatışma ve mücadele üzerinden yapılmalıdır. Hiç kimse "Beethoven'ı Adam Faith'ten daha çok seviyor diye… başkalarından daha iyi bir insan olmaz… Hatta her ikisini birden seven insan hayatta diğer insanlardan çok daha fazla şeyden keyif alabildiği için çok daha mutlu bir hal içindedir" (Hall and Whannel, 1964: 15, 27; Storey, 2008: 51-52). Yüksek kültürle popüler kültürü birbirinden ayırmak için uyguladığımız standartları tutarlı bir şekilde iyi popüler kültür ürünleriyle kötülerini birbirinden ayırmak için uygulayabiliriz. Popüler kültürün olumsuz etkilerinden şikâyet edip durmak yerine, daha talepkâr olan ve daha bağımsız estetik yargılar geliştirme becerisi kazanmış popüler müzik dinleyicilerinin yetişmesini sağlamak gerekir. Bunun için kamusal eğitimde popüler kültürü ikinci sınıf bir kültür olarak aşağılama veya taktik amaçlarla onu sadece gençleri yüksek kültür ürünlerine götürecek bir basamak olarak görme politikası terk edilmelidir. Çünkü her iki durumda da öğrenciler bu politikaya samimi bir karşılık vermedikleri gibi, bağımsız estetik yargılarda bulunma becerisini de kazanamamaktadırlar. Bunun yerine öğrencilere popüler kültürle yüksek kültür arasında değil popüler kültür ürünleri arasında ayrım yapabilme becerisi kazandırılmalıdır. Örneğin Hall ve Whannel'a göre popüler müziği bir bütün olarak klasik müziğin karşısına koymak yerine popla caz karşı karşıya getirilebilir ve gençler pop müzik yerine caza yönlendirilebilir. Çünkü caz popa kıyasla "hem estetik hem de duygusal açıdan daha zengin" bir müziktir. Üstelik her ikisi de popüler müzik olduğu için, bu ayrım bizi kitlelerin beğenilerini ihmal eden eski elitist yaklaşıma dönmekten de korumuş olur.

Bu yaklaşımın bizi "eski elitist yaklaşıma dönmekten" ne kadar koruyabildiği tartışmalıdır. Storey'in de altını çizdiği gibi (2000: 120) Hall ve Whannel popüler kültür-yüksek kültür ayrımını aşmakta cesur davranmış olsalar da, açtıkları yolu doğal sonuçlarına vardırmaya cesaret edememişlerdir. Muhtemelen beğenilerin, ihtiyaçların ve zevklerin değeriyle ilgili sorular ortaya atmanın cazibesinden vazgeçememiş ve tiksindikleri müzikleri estetik olarak onaylamak zorunda kalmayı katlanılmaz bulmuş olmalıdırlar. Hall ve Whannel'ın popüler müziği olumlayan görüşleri adeta ehveni şer mantığına dayanmaktadır: Beethoven dinlemeyeceklerse bari caz dinlesinler! Nitekim caz ile pop müziği karşılaştırıp cazın üstün olduğunu savunmaları, pratikte eski hiyerarşik yüksek müzik-popüler müzik ayrımını popüler müziğin içine taşıyarak bir "yüksek" popüler

müzik yaratmaktan başka bir anlama gelmez ve Tekelioğlu'nun deyişiyle (2006: 45) "gizli bir elitizm biçimini" yeniden üretir.

Aslında bu, çok şaşırtıcı bir durum değildir. Bourdieu (1987) saf estetik görüşünün tarihsel kökenlerini incelediği meşhur makalesinde, evrensellik iddiasındaki estetik tanımlamaların neredeyse hepsinin aslında sadece toplumun belli bir kesiminin tecrübesine dayanarak oluşturulduğunu vurgular. Başka bir deyişle estetik felsefesiyle uğraşanlar yetişme şekli ve toplumsal statü açısından aşağı yukarı aynı konumu paylaşan insanlardır. Sosyalizasyon yoluyla edindikleri belli estetik beceri ve alışkanlıklara dayanarak estetik teoriler geliştirirler ve belki de farkında olmadan kendi estetik tecrübelerini evrenselleştirmek isterler. Sosyologlar olarak müzik beğenileriyle ilgili değerlendirme yaparken aynı hataya düşmemiz gayet doğaldır. Çünkü müzikle yakın bir ilişki kuran hiç kimse yoktur ki, belli müzikleri değersiz, kötü, katlanılmaz veya en iyi ihtimalle diğerlerinden daha az değerli bulmasın. Benzer toplumsal şartlar içinde yaşayan ve benzer koşullar içinde yetişmiş bir grup oluşturan sosyologların benzer estetik yargılara sahip olması gayet doğaldır. Hall ve Whannel'ın kendi sorgulamalarını mantıki sonuçlarına dek götürüp bu estetik yargıları tamamıyla terk etmekten çekinmeleri bundan kaynaklanıyor olabilir.

Yine de Adorno'yla ve diğer kitle kültürü eleştirmenleriyle Birmingham Okulu'nu karşılaştırdığımızda, bu açıdan inanılmaz bir mesafe kat edilmiş olduğunu görürüz. Kitle kültürü anlayışına göre kültür endüstrisi tarafından üretilen popüler müzik insanların maruz kaldığı bir beladır. Bu belanın gerçek yüzünü kitle kültürünü eleştiren sosyal bilimciler açığa çıkartırlar ve insanları kurtarırlar. Birmingham Okulu popüler müziğin bir ticari piyasa için üretildiğini ve bu yüzden tam anlamıyla otantik sayılamayacağını kabul eder, ancak onlara göre bu durum popüler müziğin otantik duyguları ifade edemeyeceği anlamına gelmez. Aksine popüler müzik insanların en derin duygularını ve ikilemlerini, en radikal tepki ve isyanlarını ifade edebilecek bir araçtır (Storey, 2008: 55).

Alt Kültür Çalışmaları ve Popüler Müzikte Anlam

Son yıllarda popüler müzik çalışmalarının bel kemiğini oluşturan topluluk/cemaat (*community*), alt kültür ve *scene* merkezli kavramsal ve ampirik çalışmalar hep Birmingham Okulu'nun açtığı yoldan ilerlemiş,

başka bir deyişle Hall ve Whannel'ın açtığı tartışmayı mantıki sonuçlarına vardırmıştır. Popüler müzik, kültür endüstrisi tarafından yaratılan ve dayatılan türdeş bir ürün olarak değil de, farklı ihtiyaç ve arzuları ve hâkim kültüre karşı tepkileri ifade eden bir çeşitlilik ve mücadele alanı olarak görülmeye başlayınca, dinleyici odaklı bir popüler müzik sosyolojisi de mümkün hale gelmiştir.

Örneğin sosyolojideki topluluk (*community*) kavramı popüler kültür içindeki çeşitliliği anlamak için iki şekilde müzik alanına uygulanmıştır (Bennet, 2005: 120-121). Birinci yaklaşım, yerel olarak üretilen müziklere odaklanır ve bireylerin müzik aracılığıyla nasıl belli bir şehir, yöre veya bölgeyle özdeşleştiğini ve yerel bir kimlik oluşturduğunu inceler. İkinci yaklaşım sembolik olarak inşa edilen topluluğa odaklanır ve birinci türdeki yöresel ilişkilerin ortak deneyiminden yoksun olan bireylerin müziği "bir yaşam biçimi" ve sanal bir topluluğun temeli haline nasıl getirdiklerini inceler. Bununla birlikte alt kültür kavramı topluluk kavramına göre çok daha yaygın olarak kullanılmıştır. John Storey'in (2000: 121) de altını çizdiği gibi "alt kültürel müzik dinlemek belki de müziğin en aktif biçimde tüketimidir." Müzik beğenisine dayanan alt kültürler, çeşitli grupların kendilerini hâkim kültürden ayırarak kendine özgü bir kimlik geliştirmelerini ve bunu kültürel olarak ifade etmelerini mümkün kılar. Bu açıdan alt kültür kavramı popüler müziği bir mücadele alanı ve direniş imkânı olarak anlamanın ve Birmingham Okulu'nun temel teorik yaklaşımını somut olgular üzerinden operasyonel hale getirmenin en uygun araçlarından biri olarak benimsenmiştir.

Aslında alt kültür kavramı 1920'lerde Chicago Okulu'nun çalışmalarına kadar gider. Yapısal-işlevselci paradigmanın önemli isimlerinden Robert Merton'ın sapkınlık ve suç sosyolojisi çerçevesinde yaptığı alt kültür çalışmaları bilhassa önemlidir. Merton'a göre toplumun amaçlarıyla toplumun bazı üyelerinin bu amaçlara ulaşmak için sahip oldukları olanaklar arasında bir uyumsuzluk ortaya çıktığında, toplum içinde bu amaçlara hukuk dışı yollardan ulaşma eğilimi doğabilir. Sapkın bir alt kültür olarak gençlik çeteleri tam da bu uyumsuzluğun sonucudur (Elafros, 2014). Birmingham Okulu ise tıpkı kitle kültürü yaklaşımının olumsuz popüler kültür imajını tersine çevirdiği gibi, yapısal-işlevselci paradigmanın sapkınlık ve suçla özdeşleştirdiği alt kültürleri de muhalif ve özgürlükçü imkânları açısından değerlendirmiştir. Hall ve Jefferson'ın 1976'da genç-

lik alt kültürleriyle ilgili yaptıkları çalışmanın "Ritüeller Yoluyla Direniş" adını taşıması rastlantı değildir. Çünkü yukarıda bahsettiğimiz gibi Birmingham Okulu'na göre popüler kültür, hâkim kültüre karşı bir direniş imkânını ifade eder. Hall ve Jefferson İngiltere'de savaş sonrasında ortaya çıkan gençlik alt kültürlerinde "karşıt hegemonik ritüelleri yoluyla kendi sosyal ve materyal hayat deneyimlerine anlamlı formlar veren" (aktaran Çerezcioğlu, 2011: 145) ve kapitalizmin değişen şartlarına tepkiyi ifade eden muhalif bir damar keşfeder.

Paul Willis (1978) hippileri ve motosikletli çocukları incelediği *Profane Culture* adlı kitabında popüler müziğin toplumsal etkisi ve önemine ilişkin sınıf temelli bir analiz yapar. Willis bir grubun değerleri ve yaşam tarzlarıyla, öznel deneyimleri ve belli başlı kaygılarını ifade etmek için kullandığı müzikal formlar arasındaki sembolik uyumu ifade etmek için Levi-Strauss'un homoloji kavramından faydalanır. Alt kültürleri kuralsız hareket eden çeteler olarak gören muhafazakâr yaklaşımın aksine alt kültürlerin iç yapısının son derece düzenli olduğunu iddia eder. Willis'e göre alt kültürlerde hayatın çok farklı yönleri bir araya gelerek bir bütün oluşturur. Örneğin rock 'n' roll müzik motosikletli çetelerin harekete ve hıza dayalı yaşam tarzıyla uyumludur. Hippilerin progressive rock albümlerini tercih ederken, motosikletli gençlerin tek şarkılık single'ları tercih etmeleri de farklı yaşam tarzlarıyla ilişkilidir (Carrabine, 2007: 244). Benzer şekilde Dick Hebdige de (1979) müzik tercihlerini alt kültürlerin değerlerini ve yaşam tarzlarını yansıtan bir gösterge olarak görür (Carrabine, 2007: 245). Semiyolojiye başvurarak alt kültürlerin hâkim kültüre karşı verdikleri "semiyolojik gerilla harbinde" kullandığı işaret ve göstergeleri yorumlar. Bütün bu çalışmalar popüler müzikle alt kültür gruplarının anlam ve kimlik üretme örüntüleri arasında kayda değer ilişkiler kurmuş ve alanın soyut spekülasyondan ampirik çalışmalara yönelmesinde son derece etkili olmuştur. Türkiye'de de rock ve arabesk alt kültürleri üzerine yapılan çalışmalarda bu yaklaşımın etkisi yoğun olarak hissedilir.

Bununla birlikte alt kültür yaklaşımına önemli eleştiriler de yöneltilmiştir. Her şeyden önce alt kültür çalışmaları Birmingham Okulu'nun teorik yaklaşımındaki zaaflardan etkilenmiştir. Birmingham Okulu yukarıda gördüğümüz üzere popüler müziği ancak muhalif potansiyeli sebebiyle "meşru" ve incelemeye değer görmektedir. Dolayısıyla incelediği popüler müzik alt kültürlerinde hep muhalif öğeler aramıştır. Hâlbuki alt

kültürler her zaman bir direniş ifade etmek zorunda değildir. Muhalif alt kültürler olduğu gibi, düzenle uyumlu alt kültürler de olabilir. Daha da önemlisi bir alt kültürü dışarıdan "muhalif" olarak tanımlasak bile, bu alt kültüre mensup olanların hepsinin muhalif olduğu sonucuna varamayız. Alt kültürlerin türdeş bir grup oluşturduklarını varsaymak, alt kültürlerin mensuplarını bazı sınıfsal ve politik aidiyetlerle özdeşleştirmek yanlıştır. Alt kültür mensupları kendilerini tek bir form içinde ifade etmezler, birden fazla alt kültüre mensup olabilirler veya bir alt kültürün diğer kişi ve gruplarına kıyasla o alt kültürün değerleriyle çok daha yoğun veya gevşek bir ilişki kuruyor olabilirler. Son olarak bu alt kültür çalışmaları her ne kadar ampirik araştırmaların önünü açmış olsa da, spekülatif niteliği ağır basan çalışmalardır, çünkü bu alt kültürleri bizzat bu kültürleri tüketenlerin gözünden değil de dış görünümleri üzerinden değerlendirir ve ağırlıklı olarak semiyotik analizle yetinir.

Bazı alt kültür çalışmaları içerik analizine yönelerek inceledikleri alt kültürün anlam dünyasını şarkıların sözlerini inceleyerek açığa çıkartmaya çalışır. Hâlbuki bu yaklaşım her zaman doğru sonuçlar vermez. Çünkü popüler bir şarkının metni hiçbir zaman onun nihai anlamını oluşturmaz. Aynısı alt kültür sembolleri için de geçerlidir. Sosyal bilimcilerin ayrıntılı incelemelerle semiyolojik analizlerini yaptığı alt kültür sembolleri ve şarkı sözleri çoğu zaman bu alt kültüre mensup olanlar ve dinleyicileri açısından aynı şeyleri ifade etmez. "Tanrı yok" yazılı metalci tişörtüyle cuma namazına gelen bir genç ve Pink Floyd'un eğitime kategorik olarak karşı çıktığı meşhur şarkısı The Wall'u dinleyen doktora öğrencileri çok istisnai vakalar değildir. Belli bir türün, inancın veya politik görüşün tutkulu takipçileri için ne kadar rahatsız edici olsa da, çağımız ateist şeflerin Bach'ın dini ayinlerini yönettikleri, Müslüman bir gencin satanist bir Death metal grubunun tişörtüyle bayram namazına gittiği bir çağdır. Dolayısıyla bir alt kültür müziğinin toplumsal anlamını şarkı sözlerine veya mensuplarının kullandığı sembollere bakarak çözümlemeye çalışmak yanıltıcı sonuçlara yol açabilir.

Örneğin popüler müziğin muhafazakâr kültür eleştirmenleri tarafından olumsuz bir şekilde değerlendirilmesinin en önemli sebeplerinden biri şarkı sözlerinin geleneksel norm ve kurallarla uyumlu olmayan sapkın mesajlar taşıması, hatta kimi zaman gençleri yasa dışı faaliyetlere yönlendirmesi olmuştur. Frith (2004: 15) popüler müziğin "kötü müzik"

olarak damgalanmasında estetik ölçütlerden çok bu müziğin toplumsal etkileriyle ilgili kaygıların rol oynadığını ileri sürer. Örneğin rock müzik gençleri uyuşturucu, seks ve şiddete yönlendirdiği için eleştirilir. Hâlbuki Beatles'ın muhafazakâr kültür çevreleri tarafından aforoz edilmesine, hatta grubun müziğinin yasaklanması yönünde çağrıların ortaya çıkmasına yol açan "Lucy in the Sky with Diamonds" şarkısını düşünelim. İddiaya göre şarkının baş harfleri o sıralar ABD'de yaygın olan bir uyuşturucuyu (LSD) simgeliyordu, ki anlaşıldığı kadarıyla iddia sahipleri bu konuda haklıydı. Gelgelelim Robinson ve Hirsh (1969) popüler müzik dinleyicileriyle ilgili yaptıkları saha araştırmasında dinleyicilerin çok büyük bir çoğunluğunun bu şarkıdaki uyuşturucu mesajından tamamen habersiz olduklarını gördüler. Daha da ilginci, o sıralar medyada olumsuz etkileri tartışılan dört protest şarkının anlamını belirtmeleri istendiğinde verilen anlamların yüzde yetmişten fazlası bunlarla tutmuyordu. Araştırmacılar belli şarkıların temel mesajını bir yere kaydettiler ve dinleyicilere bu şarkıların hangi mesajları verdiğini sordular. Cevap verenlerin sadece yüzde 10 ile 30'u "doğru" mesajı bulabildi. Robinson ve Hirsh'in araştırması bir şarkının anlamının sözlerine indirgenemeyeceğini ampirik olarak göstermektedir (Hirsh, 1971: 378-9). Bu "anlamlı" sözler için olduğu kadar "anlamsız" sözler için de geçerlidir. Şayet bu böyle olmasaydı, incir çekirdeğini doldurmayacak sözleri olan şarkıların nasıl bu kadar tutkuyla sevildiğini açıklayamazdık.

Griel Marcus'un belirttiği gibi (Storey, 2000: 126) şarkı sözlerinin her şeyden önce şarkı yapılmak ve müzikle söylenmek üzere yazıldığını unutmamak gerekir. Bir şarkıyı dinleme veya söyleme deneyimiyle onun sözlerini okuma deneyimi arasında dağlar kadar fark vardır. Bu yüzden bizim için derin bir anlamı olan şarkıların sözlerini müziksiz olarak okuduğumuzda bu şarkıyı niçin sevdiğimizi bir türlü açıklayamayız. Hatta bazı müzik türlerinde duyguları ifade etmekteki yetersizlik ve tereddüt bizzat hoşa giden ve şarkıyı samimi hale getiren bir şey olabilir. Bir acıyı ifade etmek için belli bir melodik kalıp ve üslup içinde tekrarlanan bir "ah" onlarca dizeden daha etkili olabilir. Sözleriyle maço bir tavrı ifade eden bir rock şarkısı, icrasındaki enerji ve erotizm ile bu fikirlere hiç katılmayan birçok feministi veya liberal görüşlü insanı cezbedebilir. Bu olgulara ilişkin gözlemler Roland Barthes'ın (2014: 5240-249) "Ses Greni" adlı makalesindeki meşhur analize ve popüler müzik çalışmalarındaki

post-modern yaklaşımlara ilham kaynağı olmuştur. Barthes'ın "sesin greni" dediği şey müziğin kendisini de dili de aşan bir şeydir ve "bir dilin insan sesiyle buluştuğu son derece kesin uzam" içinde "müziğin ve başka bir şeyin, yani dilin (ve kesinlikle iletinin değil) sürtüşmesiyle tanımlanabilir." (241, 246). "Sesin grenini kavramak" Barthes'a göre "bireysel, ama öznel olmayan… yeni bir değerlendirme tablosuna yol açar."

Barthes'ın bu makaledeki analizi, aslında *Metnin Hazzı* ve bir ölçüde *S/Z* kitaplarında geliştirdiği "yazarın ölümü" temasıyla doğrudan ilişkilidir.[1] Buna göre bir metni okuyan (veya bir müziği dinleyen) kişiler toplumsal konumlarına ve kişisel özelliklerine bağlı olarak bu metni çok farklı şekilde yorumlayabilir ve bu yorumlar bu metnin yaratıcısının amacından veya yorumundan tamamen farklı olabilir. Barthes'a göre her okuyucu "kendi somutlaşmış zevkini, psikolojik ve cinsel profiline bağlı olarak metinden türetir. Bu, her bir okuyucu, baktığı, yorumladığı ve kendine her ne zevk veriyorsa onu metinden çıkarıp aldığı için, farklı okuma tarzlarına ve stratejilerine yol açar." Bu görüşte her şeyden önce "toplumdan tecrit olmuş özerk bir yaratıcının bireysel deha ve arzularının bir ürünü olarak sanat yapıtı" anlayışına bir meydan okuma söz konusudur. Bu açıdan Barthes'ın yaklaşımı bu kitabın en başında ele aldığımız modern sanat mitine karşı getirilen sosyolojik eleştirilerle ve anlamın müzikte içkin olmadığını savunan yaklaşımlarla uyumludur. Barthes sosyologların daha önce "yüksek sanata" yönelttikleri eleştiriyi bu kez popüler müzik alanına taşımış ve müziğin anlamının sözlerinin içeriğine veya besteci/icracısının öznel arzu ve niyetlerine indirgenmesine karşı çıkmıştır.

Barthes sanat eserlerini ve popüler kültür ürünlerini farklı yorumlama tarzlarını anlamak için başka bir dile tercüme edilmesi zor olan iki kav-

[1] Bu kitabın gerek üçüncü bölümünde gerekse bu bölümdeki Barthes yorumlarında postmodernizme meylettiğimi düşünenler olabilir. Hâlbuki müziğin anlamının içkin olmaması veya doğrudan belli toplumsal yapıları yansıtmaması, öznenin veya yapının öldürülmesini gerektirmez. Aksine müzikte anlamın toplumsal olarak inşa edilmesi, özne ve yapı kategorilerini reddederek açıklanabilecek bir şey değildir. Postmodernizmin bilhassa sanat alanında hem yerleşik hale gelmiş çeşitli mitlerin temelsizliğini ifşa eden hem de indirgemeci yaklaşımların zaaflarını açığa çıkartan eleştirel katkılarından faydalanamak başka bir şeydir, genel felsefi ve metodolojik tutumunu benimsemek başka. Bu açıdan ben de Rosenau (2004: 242) gibi postmodernizmin edebiyat, güzel sanatlar ve müzik gibi alanlarda ilginç ufuklar açtığını kabul etmekle birlikte, sosyal bilimlerin "daha sağlam ve analitik yöntemlere" ihtiyaç duyduğunu ve ulaştığı sonuçların "akılla ve şu ya da bu türden kanıtlarla temellendirilmesi" gerektiğini düşünüyorum.

ram kullanır: *Jouissance* ve *plaisir*.[2] Her iki kavramın da temelinde zevk vardır. Çünkü Barthes'a göre her tür metin (buna şarkılar da dahildir) "cinsel ilişkiye benzer bir zevk taşır" (Smith, 2005: 157). *Plaisir* yapılandırılmış duygu ve zevklere işaret eder, geleneğin ve tanımanın zevkidir. *Jouissance* ise "anlamın ötesinde serbest kalmanın verdiği orgazm anlarına işaret eder" (Storey, 2000: 127). Barthes'a göre bazı şarkıcılar dinleyicisinde bu *jouissance* zevklerini uyandırabildiği için bu kadar etkili olmakta, onlarda yarattığı bedensel zevkler sayesinde ek duygular ve anlamlar üretebilmektedir. Yani "sesin greni" sözün anlamını aşar. Çünkü müziği istediğimiz kadar "tarihsel, sosyolojik, estetik, teknik olarak" sınıflamaya ve açıklamaya çalışalım, "her zaman… kendi kendini gösteren bir söylenmemiş olacaktır." Barthes'a göre (2014: 251, 256) metinde söylenmeyen bu şey fiziki bir varlık olarak sestir. Bu bağlamda müzik hem metinde ifade edileni hem de üstü kapalı olanı içerir ve dinleyici için özgürce yorumlanabilecek "iyi bir metafor" haline gelir. Popüler müzik uzmanı Frith bu kavramı rock müziği dinleyicisine uygular ve rock müziği hayranlarını klasik müzik dinleyicisiyle karşılaştırır. Frith'e göre (1983: 164) rock müziği dinleyicileri "müziğin duyusal ve duygusal gerçekliğinin anlatım kurallarına bağlı olmadığının bilincindedirler." Onlar için "Rock dinlemek, her zaman kontrollü olan burjuva estetiğindeki gibi dil aracılığıyla benliğin onaylanmasından ziyade *jouissance* içinde benliğin eriyip yok olması"nı içeren "erotik bir deneyimdir" (akt. Carrabine, 2007: 240).

Popüler müzikle dinleyicinin kurduğu bu tutkulu ilişkiyle yüksek sanat dinleyicisinin mesafeli, soğuk ve entelektüel tutumu arasındaki fark bir bakıma Nietzsche'nin Apolloncu ve Dionysosçu sanat anlayışları arasındaki ayrımına tekabül eder. Adorno'nun mesafeli ve entelektüel dinlemeyi yücelten ve müzikle duygusal ve coşkulu bir ilişki kuran dinleyiciyi hafife alan tutumu müziğe Apolloncu bir sanat olarak bakmasından kaynaklanır. Bu ise müziğin gündelik yaşamdaki gerçek gücünü anlamamızı zorlaştırır. Müziği belli toplumsal yapı ve ilişkilerin veya ideolojilerin bir yan ürünü veya taşıyıcısı olarak görmek bize insanların müzikle ne yaptıkları konusunda fazla bir şey söylemez. Bunu öğrenmek için insan-

[2] Barthes bu kavramları Lacancı psikanalizden alır ve içlerini kendi amaçlarına uygun olarak yeniden doldurur. Lacan'ın orijinal kullanımı için 1959-60 yıllarında verdiği "Psikanaliz Etiği" adlı seminerine bakılabilir.

ların somut deneyimlerine, birbirlerinden farklılaşan beğeni ve tercihlerine odaklanmamız gerekir. Uzunca bir dönem gerek muhafazakâr elitizm gerekse neo-Marksist kitle kültürü eleştirisi popüler müziğin homojenleştirici ve standartlaştırıcı özelliği üzerinde durmuştur. Bu ise Tekelioğlu'nun (2006: 29, 45, 47) deyişiyle "belli ürünleri tüketenlerin, o ürünlerle estetik ilişki kurma hakkının" reddedilmesine ve "bu insanların pasif, önüne konanı sorgusuz kabul eden, basit bir tüketici olarak" görülmesine yol açmıştır. Popüler kültüre en olumlu yaklaşan Birmingham Okulu için bile popüler kültürün özneleri çoğunlukla edilgendir, sadece bazılarının direnebilme gücü vardır ve ilgiye layık olanlar da yalnız bunlardır. Hal böyle olunca, yukarıda bahsettiğimiz gibi yüksek kültür-popüler kültür ayrımı bu kez popüler kültürün içine taşınmış ve kitlelerin estetik beğenileri yine elitler tarafından yargılanmaya devam etmiştir.

Herbert J. Gans "hem popüler kültür ürünlerini, hem de bunları tüketenleri estetik düzeyde savunan ilk kuramcılardan biri" olarak daha tutarlı bir yaklaşım sergiler. Tıpkı Birmingham Okulu gibi o da homojen bir popüler kültür tanımına karşı çıkarak, popüler kültür içindeki heterojenliğe dikkat çeker ve hangi grupların hangi içeriğe yöneldiğinin ampirik olarak araştırılması gerektiğini ileri sürer. Gans'a göre popüler kültür yekpare değildir, içinde benzer nedenlerle benzer seçimler yapan, yani benzer beğeni kültürlerine sahip olan insanlardan oluşan farklı beğeni kamuları vardır. Gans bu beğeni kültürleri arasında hiyerarşik bir ilişki öngörmez ve bir estetik çoğulculuk önerir. Hangi kültürün kamu yararına olduğuna karar vermek Gans'a göre 'kültürel diktatörlük' olasılığını güçlendirir. Tek ölçüt her beğeni kültürünün kendi kamusunun ve yaratıcısının ölçütlerine uygun olmasıdır (2012: 102-103, 171). Bunu belirlemek için de farklı beğeni kamuları içindeki insanların tutumları ve eylemleri araştırılmalıdır.

Gans bu yaklaşımın öncülerinden biri olmakla birlikte yalnız değildir. Popüler müzik (kültür) çalışmaları gitgide estetik değer yargılarında bulunmaktan ve popüler kültür içindeki çeşitliliği ihmal eden spekülatif genellemelerden uzaklaşmaktadır. Gerçekten de sosyal bilimlerin herhangi bir şeyin nihai anlamı ve değeri konusunda hüküm bildirmek veya hakikati keşfetmek gibi bir rolü yoktur. Bu, daha çok felsefenin ve dinin görevidir. Sosyologlar insanların dünya hakkındaki inançlarını, değerlerini ve eylemlerini anlamaya çalışırlar. Bu yüzden neyin iyi müzik olup olmadı-

ğının sosyologlar açısından bir önemi yoktur. Önemli olan, birilerinin bir şeyi müzik olarak kabul edip ona değer vermesi, onunla bir ilişkiye geçmesi ve eylemde bulunmasıdır. Martin'in de altını çizdiği gibi (1995: 30) bir sanat veya müzik faaliyeti olarak nitelenen her şeyi, yargılamaksızın sanat (müzik) olarak kabul ettiğimizde sanat (müzik) eserlerinin çeşitliliği ve sürekli değişen anlamları sosyolojik olarak incelenebilir hale gelir. Bunu yapmak için her şeyden önce sanatı (müziği) toplumsal bir eylem olarak görmemiz gerekir. Howard Becker'ın *Sanat Dünyaları* yaklaşımı ile yaptığı tam da budur. Bir sonraki bölümde Becker'ın yaklaşımından yola çıkarak müziği birlikte yapılan bir iş, bir kolektif eylem olarak ele alacağız. Büyük ölçüde Becker'ın yaklaşımından kaynaklandığı için bu bölümde bilinçli olarak yer vermediğimiz scene kavramı çerçevesindeki popüler müzik çalışmalarına da böylelikle değinmiş olacağız. Ancak bu bölümü bitirmeden Türkiye'nin popüler müzik alanında Batıdan farklı olarak sahip olduğu kendine özgü bazı özelliklerle ilgili küçük bir hatırlatmada bulunmak isteriz.

Türkiye'de Popüler Müzik Hakkında Önemli Bir Not

Daha önce başka bir bağlamda söz ettiğimiz gibi, Ahmet Say (2008: 27-29) Avrupamerkezci şablonlara dayanarak kaleme aldığı müzik tarihinde müziği üçe ayırır: Klasik müzik, geleneksel müzik ve popüler müzik. Klasik müzik sanatsal bir amaçla yapılan müziktir ve "yüksek müzik" kategorisine denk düşer. Geleneksel müzik tabiri caizse halkın bağrından kopup gelmiş basit ve samimi bir müziktir, kısacası Batıdaki halk müziği kategorisine tekabül eder. Popüler müzik ise eğlence amacıyla üretilen bir müziktir Say'a göre. Bu ayrımın Batı için ne kadar geçerli olduğu ayrı bir tartışma konusudur. Ancak Türkiye'de çuvalladığı kesindir. Zaten Ahmet Say da bunu kısmen kabul eder ve "diğer toplumlardan farklı olarak ülkemizde geleneksel müziğin sanat müziğini de içine aldığını" belirtir. Gerçekten de gerek Batılı gözlemciler gerekse Osmanlı müziği araştırmacıları Türkiye'deki "sanat müziği" geleneğinin şehrin çok çeşitli katmanlarıyla nasıl bütünleşmiş olduğunu çoğu kez hayretle kaydetmişlerdir. Popescu-Judetz (2000: 21) müziğin "Osmanlı toplumunun bütün katmanlarına sunulan vakit geçirme biçimleri arasında engelleri aşan, önemli bir eğlence" olduğunu vurgular. Halkın da katıldığı saray

şenliklerinden kahvehanelere saray meşkhanesinden İstanbul'daki ev ve konaklara kadar çok farklı toplum katmanlarının bulunduğu çok farklı mekânlarda çok benzer bir müzik icra edilir. Cem Behar'a göre (2015: 23) "Avrupa tipi bir sınıflı toplumun yokluğu ve toprağa dayalı, kuşaktan kuşağa intikal ederek süreklilik kazanan ve başkentte kümelenmiş bir asilzade sınıfının bulunmaması müzik üretim ve icrasının toplumun her katmanına açık bir kültürel alan olması sonucunu doğurmuştur." Muhtemelen aynı sebepten ötürü "şehrin müzik kültürü anonim halk kültüründen gelen öğeleri de kolayca sindirebilmiştir." Dolayısıyla toplumun farklı katmanlarını bir araya getiren bir şehir müziği olarak icra edilen Osmanlı müziğini sarayın veya aristokrasinin müziği saymak doğru değildir. Klasik Türk müziği geleneği bu açıdan sadece Batıdan değil Doğu saraylarının müzik geleneklerinden de farklıdır. Saray müzisyeni Ali Ufki'nin derlediği nota külliyatında türküler, koşma ve varsağılar, dini ve klasik eserler bir ayrıma tabi tutulmaksızın bir arada kaydedilmiştir. Keza şehrin farklı katmanlarının eğlenme biçimleri de birbirine çok benzediği için aynı müzik eğlence amacıyla da icra edilmekte ve dinlenmektedir. Bugün "klasik müzik" repertuarı içinde gördüğümüz birçok şarkı, örneğin Hacı Arif Bey'in şarkıları aynı zamanda şehrin popüler kültürünün bir parçasıdır. Hacı Arif Bey saray hanendesi olarak görev yapmasına ve saraydaki cariyelerin mûsiki hocası olmasına karşın, aynı zamanda bir popüler kültür figürüdür. Söz gelimi "Düşme ey âşık hayale yağma yok" adlı ısfahan şarkıyı yaptığında şarkının İstanbul'da herkesin diline düştüğünü ve günümüzün pop şarkıları gibi adeta deyimleşerek gündelik dilin bir parçası haline geldiğini hayal edebiliriz. Safiye Ayla'nın gazino programlarına Mevlevi dedesi Zekai Dede Efendi'nin klasik formdaki acemaşiran bestesiyle (Bin cefa görsem ey sanem senden) başladığını ve programını şarkılarla ve türkülerle devam ettirdiğini düşündüğümüzde tablo daha da renklenir.

Velhasıl Türk müzik kültüründe yüksek müzikle popüler müzik arasındaki sınırlar son derece esnektir. Elbette ki klasik formların hâkim olduğu bir "yüksek" müzik geleneği vardır, ancak popüler müzikle bu gelenek iç içe geçmiş, kutuplaşmamıştır. Daha da önemlisi bu "yüksek" müzik geleneği halktan gelen bir tepkinin sonucu olarak değil, aksine yeni siyasal ve kültürel elitlerin Batılılaşmacı politikaları sonucunda beğeni hiyerarşisinin en aşağısına itilmiştir. Peki bunun ne gibi bir sonucu

olmuştur? Birincisi Cumhuriyet döneminde müzikte Batılılaşma politikalarından memnun olmayan şehirli kitleler kulaklarının alışık olduğu bu "sanat" müziği geleneğini benimsemiş, "saray" müziği olduğu gerekçesiyle dışlanmak istenen bir müzik trajikomik bir şekilde "popüler müzik" haline gelmiştir. Nuray Mert'in (2007: 172-173) başka bir bağlamda yaptığı bir analiz bunun sebebini anlamamıza yardımcı olabilir. Erken Cumhuriyet döneminde "Osmanlı mirasının reddini sorun edenler… bu kültüre doğmuş Osmanlı üst tabakası" değildi. Zira bu üst tabaka zaten Batılılaşmaya aşinaydı. "Batılılaşma politikalarına itiraz" esasen "bu sürecin dışında kalanlardan" gelmiştir. Batılılaşma sürecinin dışında kalan taşralı kesimler bu siyasetin kültürel sembollerinden hazzetmemiş, aksine onun dışladığı Osmanlı mirasına sahip çıkmıştır. Toplumun Osmanlı mirasına sahip çıkması, şikâyetçi olunan yabancılaşmaya karşı bir tepkidir. "Yerlilik" söyleminin temelini oluşturan bu tepki kendi kimliğini Osmanlı mirasına sahip çıkarak inşa etmiştir. Nuray Mert'in deyişiyle "gecekonduda oturan gençlerin Osmanlı saray şiirine özenmesi, kırsal kesimden yeni göçenlerin Osmanlı aristokrasisi hayranlığı, taşralı yazarların İstanbul'u kutsamaları gibi dışarıdan bakıldığında garip görünen tutumların arkasında" bu süreç vardır.

Sonuçta gerek Batıcı müzik politikalarına karşı toplumun tepki göstererek Osmanlı mirasına sahip çıkması gerekse yeni kitle iletişim araçlarının etkisiyle Batı "yüksek" müziğinin muadili olarak görülebilecek bir müzik (hem de "sanat müziği" adıyla) hiç olmadığı kadar yaygınlaşmıştır. Hal böyle olunca Batıdaki yüksek kültür-popüler kültür ayrımının yerini alafranga-alaturka ayrımı almıştır. Bu yüzden kategoriler daha en baştan karmakarışık hale gelmiştir. Batının kendi "yüksek" müzik geleneği daha çok hâkim sınıflar, kültürel elitler ve muhafazakâr aristokrasi tarafından kabul görürken, Türkiye'de popülerleşmiş haliyle de olsa şehirli kitleler tarafından kabul görmüş, Batılılaşma politikalarına karşı bu kitlelerin tepkisini ifade eden bir kültürel kimlik göstergesi haline gelmiştir. Dolayısıyla erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'de beğeni hiyerarşileri ve kültürel meşruiyet Batıdaki gibi sınıfsal temele göre değil, Doğu-Batı ayrımı üzerinden inşa edilmiştir.

Meselenin ikinci boyutu bu ayrımın bu kez popüler müziğin içine taşınmasıyla ilgilidir. 1950'lerin sonlarına kadar "Türk sanat müziği" olarak adlandırılan müzik, Türkiye'nin hâkim popüler müzik geleneği ol-

mayı sürdürmüştür. Aslında bu bile sınıflandırma açısından enteresandır. Çünkü "sanat müziği" ifadesi Batıda üst sınıfların müzik beğenisini halk beğenisinden ayırmak için ortaya çıkmış bir tanımlamadır. Batıdan ithal edilip Türkiye'de başlangıçta bu anlamıyla yerleşmiş olsa da, "Türk Sanat müziği" ilginç bir şekilde bir popüler müziğe dönüşmüş, hatta bu camia içindeki elitist cenah kendi beğenilerini "bayağılaşmış" olduğuna inandığı bu müzikten ayırmak için "Klasik Türk mûsikisi" olarak adlandırmaya başlamıştır. Gerçekten de 1960 öncesine kadar plak endüstrisini "Türk Sanat Müziği" denilen bu müzik ayakta tuttuğu gibi, eğlence yerlerinde bu müzik çalınır ve yerli filmlerde bu müzik kullanılırdı. Aksoy'un aktardığına göre (2008: 261) 1950'lerin en çok satan popüler müzik dergisi *Ses*'in kapağında "Alâeddin Yavaşca mı büyük Zeki Müren mi?" sorusunun olduğunu düşünürsek dönemin atmosferini zihnimizde daha iyi canlandırabiliriz.

Batı kaynaklı olmayan, üstelik resmen Şarka ait olmakla itham edilen bir müziğin Türkiye'nin popüler müziği haline gelmesi, toplumun Batılılaşmasını arzu eden kültürel elitleri memnun etmemiş, "hakiki" popüler müziğin ülkeye girişi adeta dört gözle beklenmiştir. Erken Cumhuriyet devrinde Batı modeline göre bir "yüksek" müzik kültürü yaratmadaki başarısızlık kabul edilmiş, çabalar Batılı bir popüler müzik yaratmaya yönelmiştir. Bir süre sonra beklenen gerçekleşmiş Batının popüler müzik formları birer birer Türkiye'ye girmiş ve zamanla "sanat müziğinin" yerini almıştır. Popüler müziğin "Türkçe sözlü hafif Batı müziği" olarak tanımlanması ve sadece Batı kaynaklı türlerin popüler müzik olarak görülmesi bu kaygıyla ilgilidir. Yine de toplumdaki bu arzu edilmeyen "Şarklı" eğilim durmadan kendini yenilemiş ve bulduğu her boşluktan fırlamayı başarmıştır. Yetmişlerin sonunda yaygınlaşan ve seksenlerde tartışmasız bir şekilde popüler müziğin merkezine yerleşen arabesk bunun bir örneğidir. Arabesk Türkiye'nin en sahici popüler müzik geleneklerinden birini yaratmasına ve "yüksek" müzik kültürüne meydan okumasına karşın yazılan popüler müzik tarihlerinde ve arabesk eleştirilerinde Batıdaki bildiğimiz yüksek kültür-popüler kültür ayrımlarından çok farklı bir yaklaşımla karşılaşırız. Çoğu zaman şikâyet edilen şey müziğin basitleşmesi, standartlaşması veya "ciddi" müziğin değer kaybetmesi değil popüler müziğin arabeskleşmesidir. Arabeskin karşısına konulan örnekler çoğu zaman "yüksek müzik" kategorisindeki klasik eserler değil, aslında

arabeskin muadili olan ama Batılı bir tını taşıyan popüler müziklerdir. Aynı sebepten dolayı arabesk müzik, popüler müzik kategorisine girmek için sahip olması gereken bütün ampirik ölçütleri taşımasına karşın, tıpkı 1960'tan önceki "Türk Sanat Müziği" gibi popüler müzik kategorisi içinde değerlendirilmek istenmemiştir. Popüler müzik deyince akla nedense Batı kaynaklı pop, rock, caz, disko gibi müzik türleri gelir. Örneğin 1988 yılında Türkiye'de üretilen 200 milyon kasetin 150 milyonu arabesk olmasına karşın (Stokes, 2012: 180) "Türkiye'nin popüler müziği arabesktir" tespitini yapanlar tepkiyle karşılanmıştır. Kısacası Batı deneyimini esas alarak yapılan popüler müzik tartışmalarını Türkiye'ye uyarlarken temkinli davranmak ve Batılılaşma tecrübesinin getirdiği özgün sorunları akıldan çıkarmamak gerekir. Bu kitabın dokuzuncu bölümünden sonraki tartışmalar farklı bağlamlar içinde bu özgünlüğe dikkat çekmeye yöneliktir. Ama henüz buraya gelmedik. Önümüzdeki bölümde önce popüler müziğe ve genel olarak müzik geleneklerine ilişkin yaklaşımlardaki belli zaafları aşmak için bize faydalı bir araştırma çerçevesi sunan Becker'ın sanat dünyaları yaklaşımını gözden geçirecek, dokuzuncu bölümde bu yaklaşımı Batılılaşma ve gelenek problemine bağlayarak onuncu bölümle birlikte Türkiye'deki müzik sosyolojisi tartışmalarına yeniden döneceğim.

BÖLÜM 8

SANAT DÜNYALARI YAKLAŞIMI: BİRLİKTE YAPILAN BİR İŞ OLARAK MÜZİK

Şimdiye kadar yürüttüğümüz tartışma, müzik sosyolojisinin toplumsal yapılarla müzikal yapılar arasında determinist ilişkiler kurmaya çalıştıkça veya hakiki sanatın (iyi müziğin vs.) ne olduğu konusunda değer yargıları oluşturdukça çıkmaza saplandığını göstermiş olmalı. Müzik sosyolojisi yapmak için müziği toplumsal yapıların bir yan ürünü olarak görmek veya sosyologlara müzikte yansıyan gizli toplumsal anlamların şifresini çözme misyonunu yüklemek zorunda değiliz. Müzikle somut olarak ilişki kuran insanların belli bir müziğin sunduğu anlam dünyasına ilişkin nasıl tepkiler geliştirdiğini veya bizzat bu anlam dünyasını nasıl şekillendirdiğini görmek için müzikle somut ilişki kurma biçimlerine daha yakından odaklanmamız kaçınılmaz. Önceki bölümde Birmingham Okulu gibi popüler müziğe en olumlu yaklaşan akımların bile bu müzikle ilgili estetik yargılarda bulunmaktan kaçınamadığını ve müzik alt kültürlerindeki muhalif potansiyeli keşfetmek için de göstergelerin şifresini çözmeye odaklandığını görmüştük. Okulun müzik sosyolojisinde bir çığır açan alt kültür çalışmalarının en önemli zaafı da toplumsal grupların müzikle ilişki kurma biçimleri arasında estetik ve politik hiyerarşiler inşa etmesi ve bu grupları büyük ölçüde dışarıdan incelemesiydi. Buna karşılık gerek geçtiğimiz bölümde gerekse müzikte anlamın toplum tarafından inşa edildiğini savunan üçüncü bölümde toplumsal grupların çoğul anlamlar üretmedeki rollerini de gördük. Buradan yola çıkarak gerek toplumsal yapıyla ilgili ön kabullerimizi gerekse estetik beğeni hiyerarşilerini veri olarak kabul etmek yerine, bizzat toplumsal yapıların ve beğenilerin nasıl oluştuğuna odaklanmamız gerektiğini söyleyebiliriz.

Müziğe Sembolik Etkileşimci Yaklaşım ve Howard Becker

Bu bağlamda, müzik sosyolojisi çalışmalarındaki temel zaaflar, aslında birbirine son derece zıt iki yaklaşımdan kaynaklanmaktadır: 1) Modern sanat mitinin inşa ettiği estetik beğeni ve müzikal pratik hiyerarşilerini veri kabul etmek (ki bu zaaf en çok Adorno'nun çalışmalarında karşımıza çıkar ve bunun tam zıt kutbunda yer alan Birmingham Okulu bile tam anlamıyla bundan kurtulamamıştır). 2) Toplumsal yapıyla ilgili analizlerin bir şekilde müziği de açıklayabileceğini varsayan yapısalcı sosyolojiden yola çıkarak determinist açıklamalara yönelmek. İkinci yaklaşım, müziği daha geniş bir toplumsal bağlama yerleştirmek açısından faydalı olsa da, insanların müzikle ne yaptığından veya müziğin insanlara ne yaptığından ziyade hangi müziğin hangi toplumsal yapının ürünü olduğu sorusuna odaklanması açısından müzik sosyolojisini spekülatif ve kısır bir mecraya sürüklemiştir.

Toplum kendi başına hiçbir şeyin açıklaması olamaz. Bir şeyi anlamak ve açıklamak için somut insanların eylemlerini, bu eylemlere yön veren amaç ve değerleri ve insanların bu eylemleri sırasında inşa ettikleri ilişki kalıplarını incelememiz gerekir. Sanatın veya iyi müziğin ne olduğuna karar vermek de bu eylemlerden biridir. Dolayısıyla müzik sosyologlarının estetik değer hükümleri vermekten kaçınamamasından kaynaklanan problemleri aşmak için, "sanatın veya iyi müziğin ne olduğuna karar verenleri" de sanatsal pratiğin bir parçası ve sosyolojik analizin bir nesnesi haline getirmemiz gerekir. Böylelikle müzikle ilgili fikirleri ve beğenileri de müzikle kurulan ilişkileri etkileyen ve bu ilişkilerden etkilenen şeyler olarak değerlendirebiliriz. Howard Becker'ın sanatı ortaklaşa bir faaliyet olarak görmeyi öneren "sanat dünyaları" yaklaşımı tam da bunu yapmaktadır. Becker modern sanat mitinin ve yapısalcı sosyolojinin kusurlarını sembolik etkileşim yaklaşımının metodolojik katkılarıyla aşmaya çalışmış ve bunda son derece başarılı olmuştur. Son dönem müzik sosyolojisi tartışmalarında *scene* (müzik sahnesi) merkezli çalışmaların sağladığı verimli sonuçlar bile bu başarıyı görmek için yeterlidir.

Becker'ın "sanat dünyaları" yaklaşımı kaynağını yorumlayıcı sosyolojiden ve sembolik etkileşimcilikten alır. Kendisi de sembolik etkileşimci olduğunu açıkça ifade ettiği için, Becker'ın görüşlerine geçmeden önce yorumlayıcı sosyolojinin ve sembolik etkileşim yaklaşımının temel özel-

liklerinden bahsedelim. Sembolik etkileşim yaklaşımı en genel şekliyle "insanların 'sembolik iletişim' aracılığıyla gündelik yaşantılarında nasıl etkileştiklerine, düzen ve anlamı nasıl yarattıklarına odaklanır." Yaklaşımın kurucusu Mead'e göre insanın ayırt edici özelliği davranışlarını mevcut koşullara ve oluşturduğu hedeflere göre bilinçli bir şekilde uyarlaması, başkalarıyla çeşitli semboller aracılığıyla iletişim kurarak bu sembollerin anlamını yorumlayıp gerekli tepkileri göstermesi, kendilerini başkalarının yerine koyması veya başkalarına nasıl göründüğünü tasavvur ederek eyleme geçmesidir. Bu yüzden insanlar "belirli bir durum veya ilişkinin tanımı konusunda sürekli müzakere halindedirler" (Slattery, 2014: 334-5). Sosyal etkileşim anlamların sürekli olarak yeniden doğrulandığı, dönüştürüldüğü, değiştirildiği, terk edildiği, müzakere edildiği bir süreçtir. Toplumsal düzen bu etkileşimin sebebi değil sonucudur. Toplum dediğimiz şey gerçek insanlardan bağımsız olarak var olan bir yapı, sistem veya bütünlükten ziyade sosyal düzeni anlamak için kullanmak zorunda olduğumuz bir kavramlaştırmadır. Eylemlerimize şekil verirken ve başkalarının bizden beklediği gibi bir insan olmaya çalışırken başkalarının tepkilerini hesaba katarak düzenli, normal ve öngörülebilir şekillerde davranırız. Sosyal düzen başkalarının sözlerimize ve davranışlarımıza karşı muhtemel tepkilerini önceden tahayyül edebilmemizin bir sonucudur (Martin, 1995: 29, 162, 168). Örneğin besteciler ve icracılar bir referans grubun tepkisini önceden hesap ederek müzik yaparlar. Referans grubun muhtemel tepkilerini bilmeden onların beklentilerini karşılamaları da onları şaşırtmaları da mümkün değildir.

Bütün bu karşılıklı beklentiler zinciri içinde bazı toplumsal etkileşim kalıpları ve adı konmamış kurallar ortaya çıkar. Bu kuralları bizzat inşa eder, benimser ve hareketlerimizi çoğu zaman farkında olmadan bunlara göre düzenleriz. Bu kuralları o kadar içselleştiririz ki varlıklarını bile ancak ihlal edildikleri zaman fark ederiz. Freund'un söylediği gibi (1968: 117) bireylerin normatif kalıpların üretilmesi ve sürdürülmesinde faal bir rol oynaması bu sosyal yapıların istikrarsız olmasını gerektirmez. İhtiyaçların baskısı, yeni çıkarlar, teknik ve rasyonel ilerleme gibi sebepler insanların sosyal yapılara daha farklı anlamlar yüklemesine sebep olabilir. Yapıları ortadan kaldıracak şey insanların bunlara yükledikleri anlamların değişmesi değil insanların bunları anlamdan mahrum bırakmasıdır.

Yorumlayıcı ve sembolik etkileşimci yaklaşımlar her ne kadar mikro sosyolojik analizin önünü açmış olsa da, bu yaklaşımların vurgularını benimsemek makro analizden mikro analize yönelmeyi zorunlu kılmaz. Aksine, doğru kullanıldığı takdirde makro ve mikro analiz arasındaki sahte dikotomilerin aşılmasına hizmet edebilir. Giddens'ın yapılaşma teorisi gibi bir makro teorinin sembolik etkileşim yaklaşımından yoğun olarak etkilenmiş olması veya Bourdieu gibi yapısalcılıkla ilişkilendirilen bir sosyoloğun ilişkisel sosyoloji olarak tanımladığı sosyoloji anlayışını mikro ve makro analizlerin entegrasyonuyla temellendirmesi veya bizzat Becker'ın sanat dünyaları kuramı buna örnek olabilir. Son olarak yorumlayıcı ve sembolik etkileşimci yaklaşımlar bireyciliği, öznelciliği veya güç ilişkilerinin ve sosyal çatışma kalıplarının ihmal edilmesini de gerektirmez. Birincisi, Giddens'ın da vurguladığı gibi insan failliğiyle bireysel öznelliği birbirine karıştırmamak gerekir. İkincisi toplumsal etkileşim aynı zamanda güç ilişkilerinin ve sosyal çatışma kalıplarının inşa edildiği bir süreçtir ve bu sürece odaklanarak eleştirel bir yaklaşımı çok daha derinlikli bir şekilde temellendirmek mümkün olabilir. Örneğin önceki bölümlerde beğeni hiyerarşilerinin değişken doğasından bahsederken, "meşru" ve dolayısıyla "üstün" kabul edilen sanatsal veya kültürel ürünlerin çoğu zaman ilişkisel olarak, diğer grupların beğenilerine göre belirlendiğini vurgulamıştık. Üst sınıfların beğenilerinin en az nadir olandan en çok nadir olana doğru yönelmesi ancak toplumsal etkileşim süreçlerine odaklanılarak incelenebilecek bir şeydir. Keza egemen grupların statükoyu korumaya çalışırken, muhalif grupların mevcut anlamları sorgulaması, kendi anlamlarını geliştirmesi ve meşruiyet kalıplarının yeniden tanımlanması için belli mücadelelere ve müzakerelere girişmesi anlamın toplumsal ilişkiler çerçevesinde inşa edildiğini savunan sembolik etkileşim yaklaşımıyla eleştirel sosyal çatışma yaklaşımları arasında köprüler kurar. Samuel Gilmore'ın da gösterdiği gibi (1990: 170-71) sembolik etkileşim veya sanat dünyaları yaklaşımı sanatsal ve toplumsal faaliyetlerin sınıfsal açıdan incelenmesini engellemez (Martin, 1995: 179). Sadece sınıfsal bağlamdaki meseleleri apriori teorileştirmelerle değil ampirik yoldan cevaplanması gereken sorular olarak görür.

Becker'ın sapkınlık (suç) sosyolojisinin klasik metinleri arasına giren *Outsiders* (1963) adlı kitabı hem sembolik etkileşim yaklaşımının eleştirel potansiyeli hem de müzik sosyolojisine uygulanmasının avantajları hak-

kında fikir verecek bir çalışmadır. Becker'dan önceki sapkınlık çalışmalarındaki geleneksel yaklaşımlar kaynağını psikolojiden ve pozitivist yapısal-işlevselci sosyolojiden alır. Buna göre sapkınlık ya belirli suçlu profillerinin veya anti-sosyal tiplerin içsel bir niteliğidir, dolayısıyla da psikolojik kaynaklıdır ya da kötü bir aile geçmişinin, yanlış sosyalleşmenin veya toplumsal norm ve kuralları içselleştirmekteki eksikliğin bir sonucudur. Becker ise sapkınlığı ilişkisel bir şey olarak tanımlar. Sapkınlık belli insanların içkin bir özelliği veya belli toplumsal güçlerin kaçınılmaz bir sonucu değildir, başkalarının "onaylamadıkları ve anti-sosyal, normal-dışı veya suçlu olarak etiketledikleri" davranıştır. Dolayısıyla sapkın bir davranış biçimi, başkaları onu öyle etiketlediği için sapkın hale gelir. Bir davranışın sapkın olarak etiketlenmesi "kimin yaptığına, ne zaman, nasıl ve kimin önünde yapıldığına bağlıdır." Belli bir bağlamda ve belli bir toplumsal grup için sapkın olarak nitelenen bir davranış, başka bir ortamda ve başka kişiler için sapkın olmaktan çıkabilir. Keza birilerini sapkın olarak etiketleme döngüsü bir süre sonra "kendini doğrulayan kehanete" dönüşebilir. Sapkın olarak etkilenen biri gerçekten bir sapkına dönüşebilir, hatta bu etiketi bilinçli olarak benimseyip bu sapkın davranışta özel bir beceri ve ustalık geliştirmeye yönelebilir (Slattery, 2014: 216-217). Becker bu etiketleme pratiğini çift yönlü bir kavram olan *outsider* (Türkçe çeviride haricî) ile anlatır. Sapkın olarak nitelenen bir davranışta bulunan kişi veya gruplar haricî olarak etkilenir. Buna karşılık haricî olarak etiketlenen kişi ve gruplar da kendilerini etiketleyenleri haricî olarak görebilirler. Kısacası haricîlik toplumsal düzenin değişmez bir kuralı veya kişilerin içkin bir özelliği değil toplumsal etkileşim içinde sürekli olarak inşa edilen, değiştirilen, kabul veya itiraz edilen bir etiketleme faaliyetidir. Becker haricîlik deneyimini çok yakından gözlemlediği iki toplumsal grup üzerinden anlatır: Esrar kullanıcıları ve dans müzisyenleri. Biz konumuzla doğrudan ilişkili olan ikinci grup üzerinden gidelim. Her şeyden önce Becker tıpkı Adorno gibi bizzat müzisyendi. Ancak evinde piyano çalıp besteler yapan Adorno'dan farklı olarak toplumla çok daha sıkı bir ilişki içinde müzik yapıyordu. 1950'lerde Chicago'nun çeşitli barlarında ve gece kulüplerine caz piyanisti olarak çalıştı. Aynı zamanda Bobby Laine Trio adlı caz grubunun da bir üyesiydi. Dolayısıyla caz dünyasını çok yakından, hatta içeriden gözlemleme fırsatı oldu. Nitekim Becker'ın 1951'de yayınlanan ilk makalesi de dans müzisyenlerinin dinleyiciyle ilişkisi hakkındaydı (Suzie, 2007: 32).

Becker'ın aynı konuyu klasikleşmiş çalışması *Haricîler*'de iki bölüm halinde ele aldığını görmekteyiz. Becker'a (1963: 79-120) göre barlarda ve gece kulüplerinde canlı müzik yapmak diğer müzisyenlerle ve dinleyiciyle etkileşimi içeren ortak bir faaliyettir ve ancak ihlal edildiğinde farkına varılan adı konulmamış kurallara göre işler. Becker dans müzisyenini "para için popüler müzik çalan kişi" olarak tanımlar. Hizmet sektöründeki diğer işler gibi bu iş de hizmeti veren ile alan arasında öyle ya da böyle şahsi ve doğrudan ilişkiler yaratır. Bu ilişkide hizmeti veren kişiyle alan kişi arasında bu hizmetin nasıl yürütülmesi gerektiğiyle ilgili önemli görüş ayrılıkları olabilir. Dans müzisyenlerinin hitap ettiği insanlar, birkaç istisna dışında, onların sanatsal inançlarını paylaşmaz ve onların değer verdikleri müziğe değer vermezler, hâlbuki bu müzisyenlerin istihdam fırsatları da neyi veya nasıl çalacakları da hep bu kitlenin elindedir. Dans müzisyeni aslında değer verdiği ve "sanat" olarak gördüğü caz müziği icra etmek ister. Hâlbuki bu genel dinleyici kitlesinin ilgisini çekmez. Müzisyenlerin yaşadığı gerilim para kazanmak ile sanat yapmak arasındadır. Caz müzisyeni gece kulübünde dans müzisyeni olup para kazanmaya bir kez karar verdikten sonra, istemediği bir müziği icra etmesinin ve düştüğü aşağılayıcı durumun gururu ve şahsiyeti üzerindeki etkisiyle baş etmek zorunda kalır. Bunun için kendisi ve müzisyen meslektaşları dışındaki herkesi *haricî* olarak etiketler. Caz müzisyenleri için normal toplum onların müziğini anlayamayacak ve yeteneklerini takdir edemeyecek insanlarla doludur. Becker'ın saha çalışmasında bu *haricî* etiketi "squares", yani "kazmalar" şeklinde ifade bulur. Yani müzisyenler müzisyen olmayanları, kendilerinden ticari müzik talep eden "bilgisiz, yeteneksiz, vasat" kalabalığı "kazmalar" olarak etiketler ve kendileriyle "kazmalar" arasına sınırlar koyarlar. Örneğin sahnedeki bariyerler bunun bir ifadesidir. Müzisyenlerle "kazmalar" arasındaki sınırların belirginleştirilmesi müzisyenlerin grup dayanışması ve öz kimlik tanımlarını pekiştirir. Müzisyenler arasındaki hiyerarşi de adeta bir müzisyenin bu sınırları ne kadar esnetip esnetmediğiyle ilişkilidir. "Kazmalara" hiç taviz vermeyen saf caz müzisyeni hiyerarşinin en tepesinde yer alır, "kazmalara" boyun eğerek cazdan tamamen vazgeçip sadece ticari müzik icra eden müzisyenler de hiyerarşinin en aşağısındadır. Ne var ki bu hiyerarşi ekonomik ödüllerle desteklenmemektedir. Aksine meslekte en büyük ödülleri elde edenler en temel mesleki standartlarından vazgeçenler arasından çıkmaktadır.

Bazı müzisyenler ticari amaçlarla müzik icra ederken zamanla sanatçılık taraflarından ziyade zanaatçı yönlerini, yani teknik becerilerini, virtüoziteyi, enstrümanıyla şov yapmayı ön plana çıkarabilirler. Böylelikle müzisyenlerin kariyer planı bazen rol model olarak yaratıcı sanatçı modelinin yerini zanaatkâr modelinin almasına yol açabilir. Müzisyenin işiyle ilişkisi yeni başlayanın idealizminden kaşarlanmış profesyonelin sinizmine dönüşebilir. Her halükarda esas suçlu müzikten bir şey anlamayan "kazmalar" veya hayatlarını sürdürmek için onları istemediği bir müziği yapmak zorunda bırakan toplumsal düzendir. Bunun için müzisyen kültüründe normal toplumun adet ve alışkanlıklarıyla dalga geçilir ve bunların zıddı olan hedonizm, risk alma ve paraya karşı umursamazlık gibi müzisyen özellikleri vurgulanır. Ayrıca müzisyenlerin özel duyarlılıklara, yeteneklere ve dehaya sahip oldukları için "normal" insanların tabi oldukları norm ve kurallara uymak zorunda olmadıkları kabul edilir. Müzisyenlere atfedilen olağanüstü özelliklerle toplumdan talep edilen muafiyet ve ayrıcalıklar arasında çok yakın ilişki vardır. Örneğin Becker'ın görüştüğü caz müzisyenlerinin bir kısmı, ancak özel bir ruha sahip olan müzisyenlerin bir kadına gerçek bir cinsel zevk verebileceklerini ileri sürmüşlerdir. Bu "olağanüstü" özellik onları toplumun cinsel ilişkilerle ilgili belirlediği normlara uymaktan da muaf kılmaktadır. Müzisyenlerin kendilerini bu şekilde toplumdan tecrit etme çabası, dinleyicilerin ve genel olarak müzisyen olmayanların da onları "sapkın", "haricî" olarak etiketlemelerine yol açar. Böylelikle bu etiketlemeler zinciri müzisyenlerle müzisyen olmayanların hem kendileri hem de haricî olarak gördükleri kesimler hakkındaki tahayyüllerini durmadan pekiştirir.

Becker'ın dans müzisyenleriyle ilgili çalışması müzik sosyolojisinde bir çığır açmış ve aşağı yukarı aynı dönemde ortaya çıkan Bourdieu'nün görüşleriyle birlikte ilişkisel bir müzik sosyolojisine ve *scene* merkezli ampirik çalışmalara rehberlik etmiştir. Becker'ın sanat (müzik) sosyolojisi üzerindeki katkılarını daha derli toplu ve geliştirilmiş haliyle görmek için, sanat faaliyetlerini sapkınlık gibi başka bir tema üzerinden değil de doğrudan kendi bağlamı içinde inceleyen *Sanat Dünyaları* kitabına yönelmek gerekir. Bu bölümün geri kalanında büyük ölçüde Becker'ın sanat sosyolojisi alanındaki bu başyapıtını ele almaya çalışacağım. Becker'ın yaklaşımının gelenekle ilgili yönlerini ise bir sonraki bölümde inceleyeceğim.

Sanat Dünyaları: Kolektif Faaliyet Olarak Müzik

Becker'ın ilk kez 1982'de yayınlanan çığır açan kitabı *Sanat Dünyaları* (2013), sembolik etkileşimci yaklaşımdan faydalanacağını açıklamakla birlikte, aslında Hans van Maanen'in vurguladığı gibi (2009: 31) katı bir teorik tercihte bulunmaz. Becker daha kitabının ilk sayfalarında (2013: 14) şu temel ilkeyi peşinen belirtir: Kuram, soruları ortaya atar, dikkat etmemiz gereken şeyleri gösterir, sorulara cevap verecek olan araştırmadır. Becker sanat konusunda felsefi spekülasyonların içinden çıkılmaz hale getirdiği problemleri çözmekte mesafe kat edebilmek için de somut sanat dünyalarının ampirik gerçekliğine yönelmeyi önerir. İyi müziğin ne olduğunu tartışmak yerine insanların müzikle ne yaptığını ampirik olarak incelemek gerekir. Becker bu ampirik araştırmada kendisine üç temel prensibin yol gösterdiğini söyler: 1) Sosyolojinin konusu insanların şeyleri birlikte nasıl yaptığıdır. 2) Pek çok açıdan benzer görünen ancak tam da aynı olmayan başka bir şeye bakarak bir vaka hakkında bazı şeyler keşfedebiliriz. 3) Hiçbir şey bir anda olmaz, aşamalar halinde gerçekleşir. Dolayısıyla sosyolog incelediği olaylardaki süreklilik ve dönüşümü saptamalıdır. Becker, Herbert Blumer'den "ortak faaliyet" olarak öğrendiği birinci prensibi "kolektif faaliyet prensibi", ikincisini "karşılaştırma prensibi", üçüncüsünü de "süreç prensibi" olarak adlandırır (2013: 14).

Becker birinci prensipten yola çıkarak sanatı bir grup insanın ortaklaşa yaptığı bir iş olarak ele alır ve sanat sosyolojisinin sanatçının kendisinden ziyade kişiler arasındaki işbirliği kalıplarına odaklanması gerektiğini savunur. Böylelikle sosyologları sanatın ne olup olmadığına karar vermek veya iyi sanatı kötü sanattan ayıracak kriterler oluşturmak gibi görevlerden de azat etmiş olur. Becker kimin sanatçı olup kimin olmadığına, neye sanat deyip neye sanat diyemeyeceğimize, bu tip sorulara cevap vermeye kimin yetkili olduğuna, bir şeyin sanat olması için hangi kurumsal özelliklere sahip olması gerektiğine ve buna benzer nice çetrefil soruya çok basit ve toptan bir cevap verir. Belli bir sanat dünyasında ortaklaşa faaliyet içinde olan bireyler neyin sanat olduğu üzerinde birleşmişlerse o sanattır. Becker'a göre sosyologlar bu konular hakkında karar vermektense bu sorulara ilişkin verilen kararı veri kabul etmelidirler. Becker bir sanat dünyasını "şeyleri yapmanın geleneksel yöntemlerinin ortak bilgisi sayesinde işbirliği faaliyetleri düzenlenen bir insan ağı" olarak tanımlar (2013:

28). Bu insan ağı içinde tüm sanatsal faaliyetlere anlam ve değer kazandıran gerekçenin yaratılması ve devam ettirilmesi için meşrulaştırma faaliyeti yürüten ve neyin sanat olduğunu tanımlayan estetik teorisyenleri ve eleştirmenler de vardır elbette (2013: 38) ve sanat dünyasının mensupları çoğu zaman bu kişilerin yargılarını veri kabul ederek eylemlerini sürdürürler. Aynı şekilde sosyologlar da bir sanat dünyasında işlerin yapılış, örgütleniş ve meşrulaştırılış şekillerini veri kabul ederek o sanat dünyasını analiz etmelidir. Ancak bunu veri kabul etmeleri belli bir sanatın uygulanmasında benimsenen görev dağılımı ve örgütlenmeyi diğerlerinden daha doğal veya kaçınılmaz olarak görmelerini veya bir sanat dünyasını meşrulaştırmaya yönelik görüşlere karşı geliştirilen meydan okumaları ihmal etmelerini gerektirmez. Bu açıdan Becker işlevselci görüşün statik ve muhafazakâr tutumundan ayrılır.

Becker'a göre işlevselci görüş, işleri yapma biçiminin işleri yapmak için gerekli olan her şeyin mevcut olmaması durumunda aynı şekilde devam edemeyeceği iddiasında haklıdır. Ancak bu biçimlerin varlığını aynen oldukları gibi sürdürmelerinin gerekli olduğu iddiasında ise haksızdır (2013: 41). İşin içindeki insanlar görev dağılımını doğal, kutsal, kullanılan teçhizat ve malzemenin doğasına içkin bir şey olarak görebilirler, hâlbuki işlerin farklı bir şekilde yapılması her zaman mümkündür (2013: 46). Örneğin fotoğrafçılar fotoğraf malzemeleri satan dükkânlara bağımlıdırlar. Ancak belli bir malzeme bulunamadığında sanatsal faaliyet ortadan kalkmaz, sadece biçim değiştirir. X malzemesi olmayınca a) sanatçı bunu kendisi yapar, b) yapacak yeni birini bulur, c) işini onsuz yapar. Ancak bu kez eser aynı eser olmaz. Tıpkı aile yapıları parçalandığında toplumun varlığının sona ermemesi, sadece daha farklı bir toplum olması gibi (2013: 17). Hâlbuki yapısal-işlevselci yaklaşımlar toplumsal bütünlüğü oluşturan parçalar ortadan kalktığında veya bütünüyle değiştiğinde toplumun ayakta duramayacağını iddia eder gibidir.

Bütün sanatsal faaliyetler büyük bir insan grubunun işbirliğini gerektirir ve eser daima bu işbirliğinin izlerini üzerinde taşır. Sanat dünyasının görev dağılımının farklı bir şekilde yapılması ve farklı işbirliği örüntülerinin ortaya çıkması sanat eserini de farklılaştırır. Bunu analiz etmek için hem farklı sanat dünyaları arasında karşılaştırmalar yapmak hem de bir sanat dünyası içindeki süreklilik ve değişimleri analiz etmek, yani Becker'ın daha en baştan sözünü ettiği "karşılaştırma" ve "süreç"

prensiplerini analize katmak gerekir. Ancak bunu yapmak için de sanatın sadece sanatçının faaliyetinden ibaret olmadığını iyice kavramak gerekir. Nitekim Becker'ın çok basitmiş gibi görünmesine karşın en çığır açıcı katkılarından biri budur.

Becker sanat dünyaları kavramını nasıl geliştirdiğini anlatırken son derece basit ve pratik bir fikirden yola çıktığını söyler. Sanatçı otobiyografilerini okumuş ve sanatçı kimlerden yakınıyorsa, sanatsal faaliyetin onlara bağımlı olduğu fikrine varmıştır. Örneğin Hollywood bestecileri müzikleri sipariş eden yapımcıların müzik konusundaki cehaletinden, ressamlar istediği malzemeyi bulamamaktan, yayıncılar yazarların kitaplarında sonu gelmeyen düzeltmeler yapmalarından, yazarlar yayıncıların kitaplarının tanıtımını yeterince yapmadıklarından şikâyet ederler (2013: 19). Demek ki film müziği besteleyenler yapımcılara, yazarlar yayıncılara, ressamlar belli malzemelerin üreticilerine bağımlıdır. Bu durumda bir sanat dünyasını sosyolojik olarak analiz edebilmek için sadece sanatçıyı değil onunla ilişkili olan bütün unsurları hesaba katmak gerekir. Örneğin Becker bizi bir senfoni orkestrasının konser verebilmesi için gerçekleştirilmesi gereken bütün faaliyetleri düşünmeye davet eder (2013: 36). Bir an düşündüğümüzde, bir Beethoven senfonisini ağız tadıyla dinleyebilmemiz için enstrümanlar keşfedilmiş, üretilmiş ve muhafaza edilmiş olmalıdır. Nota sistemi geliştirilmiş, bu sistem kullanılarak eserler bestelenmiş, bu sistemle notaları okumayı ve eserleri icra etmeyi öğrenmiş icracılar yetişmiş olmalıdır. Provaların yapılabilmesi için zaman ve mekân sağlanmış, konser salonu temizlenmiş, ses düzeni ayarlanmış, konser tanıtımları yapılmış, biletler satılmış ve bu performansı anlamlı bularak dinlemeye gelmiş bir topluluk salonda toplanmış olmalıdır. Bu performansın anlamlı bulunması için müzik faaliyetlerine anlam ve değer kazandıran ve onları meşrulaştıran estetik teorisyenleri ve eleştirmenler olmalı ve bu kişilerin görüşleri çeşitli medya organları aracılığıyla dinleyiciye ulaşmalıdır.

Becker (2013: 36-38) herhangi bir sanat eserinin ortaya çıkması için gereken faaliyetleri kabaca yedi başlık etrafında toplar:

1) Öncelikle yapılacak esere ilişkin bir *fikir* oluşmalıdır.

2) Tasarlanan fikrin *hayata geçirilmesi* gerekir.

3) Bir sanatsal fikrin hayata geçirilmesi için çoğu zaman belli *malzemelere ve ekipmana* ihtiyaç duyulur. Dolayısıyla bunların *üretilmesi* ve *temin edilmesi* gerekir.

4) Bu ilk üç maddenin hayata geçmesi bile belli bir zaman veya başka bir deyişle para gerektirir. Sanatçılar her zaman olmasa da çoğu zaman sanat için gereken parayı ve zamanı sağlamak için para kazanmak ve sanat ürünlerini satışa çıkartmak zorunda kalırlar. Elbette ki bazı sanat faaliyetleri para ekonomisinin dışında işleyebilir veya devlet kurumları bu faaliyetlere kaynak tahsis edebilir. Veya kimi toplumlarda sanatçılar sanatlarıyla kendi ihtiyaçları olan ürünleri takas ederler veya toplumdaki diğer yükümlülüklerinden arta kalan zamanlarında sanatla uğraşırlar. Her halükârda farklılaşmış ve karmaşık toplumlarda sanatın yeniden üretimi ve izleyici-dinleyiciye ulaşması *dağıtım* faaliyetleriyle mümkün hale gelir.

5) Fikirlerin geliştirilmesi, hayata geçirilmesi, bunun için kullanılan malzeme ve ekipmanın temini ve bakımı ve üretilen sanat eserlerinin dağıtımı belli *destek faaliyetleri*ni gerektirir. Örneğin konser salonundaki sıcaklık seviyesini doğru ayarlayamayan bir görevli enstrümanların akordunun bozulmasına yol açabilir. Ses düzeni ve mikrofonlardaki küçük bir hata bir konseri çekilmez hale getirebilir.

6) Sanat eseri üretildikten sonra birilerinin ona düşünsel veya duygusal bir *tepki* vermesi, onda ilgilenmeye değer bir şey bulması ve onu *takdir* etmesi gerekir. Bunun neden böyle olduğunu Becker eski bir bilmeceye başvurarak açıklar: Bir ağaç ormanda devrilir ve onu kimse duymazsa ses çıkartır mı? Maanen'e göre (2009: 35) burada Marx'ın *Grundrisse*'deki üretim ve tüketim arasındaki ilişkilerle ilgili fikri yankılanmaktadır. Bir doğal nesneden farklı olarak bir ürün veya meta ancak tüketildiğinde kendisini gerçekleştirebilir. Ürüne son halini veren şey genç Marx'a göre bizzat tüketimdir. Dolayısıyla Becker bu ilişkisel yaklaşımla, adını koymaksızın, müzik sosyolojisindeki üretim ve tüketim merkezli yaklaşımlar arasındaki meşhur çatışmaya da bir çözüm getirmeye çalışmaktadır.

7) Son olarak, tüm sanatsal faaliyetlere anlam ve değer kazandıran gerekçenin yaratılması ve devam ettirilmesi, başka bir deyişle estetik teorisyenleri ve eleştirmenler tarafından yürütülen meşrulaştırma faaliyetleri de bizzat sanatsal faaliyetin bir parçasıdır.

Peki sanatı birlikte yapılan bir iş olarak tanımladığımızda ve bu işe katılan herkesi de ne iş yaptıklarına bakmaksızın sanat dünyasının bir mensubu olarak gördüğümüzde sanatçının hali ne olur? Örneğin şu an bir müzik sosyolojisi kitabı yazmakta olan ben, Cemal Reşit Rey Konser

Salonu'nun broşürlerini basan matbaanın işçileri, son eserini besteleyen bir sanatçı, onu alkışlayan bir dinleyici ve belli bir eseri en iyi şekilde icra etmek için prova yapan bir piyanist sanat dünyası için aynı öneme mi sahibiz? Elbette ki hayır. Becker bu problemi çözmek için bir ürünü bir zanaat işi, endüstriyel bir mamul veya doğal bir nesne değil de sanat eseri haline getiren her tür faaliyeti sanatın çekirdek faaliyetleri, geriye kalan faaliyetleri de destek faaliyetleri olarak kabul eder. Başka bir deyişle sanatçı yapılan işin sanat olması için zorunlu olan çekirdek faaliyetleri yerine getiren kişidir. O olmadan sanat olmaz. Ancak sanat eserinin ortaya çıkması sürecinde sanatçının yapmadığı bütün işler başka birileri tarafından yapılmak zorundadır. Bu destek faaliyetlerinin tamamının yerine getirilmesi zorunlu değildir. Ama yerine getirilmediğinde sanat eserinin niteliği değişir. Örneğin eseri kimse takdir etmezse takdir edilmemiş bir eser olur. Bu durumda sanatçı "sanattan anlamayan" kalabalıklara kızarak daha marjinal ve içe kapanık denemelere girişebilir veya aksine sanatsal faaliyetine devam edebilmek için eserini en azından yeterli düzeyde kişi tarafından takdir edilebilecek hale getirebilir. Temsil ettiği müzik türü siyasal otoriteler tarafından dışlandığında ister istemez muhalefetle özdeşleşmek zorunda kalabilir. Bu durumda müziği politikleşir, daha önceki estetik kaygıların yerini kendisini politik olarak destekleyen ancak müziğini estetik olarak takdir etmeye hazırlıklı olmayan kitleleri memnun edecek politik kalıplar alır. Bir sanatsal faaliyetin özel ve resmi kurumlar veya doğrudan piyasada onu satın alanlar tarafından desteklenmesi şart değildir. Ancak desteklenmediğinde sanatçının üretimi bundan etkilenir. Maliyetten kaçınmak amacıyla geniş orkestralara yönelik eser bestelemektense, daha mütevazı topluluklar için eser besteleyebilir, hatta eserlerini bizzat kendi icra edebilir.

Sanat dünyasındaki işbölümünün gerekleri besteciyle icracı arasındaki ayrımı da ortadan kaldırabilir. Dolayısıyla sanat dünyalarında hiçbir görev dağılımı sanatın doğasından kaynaklanmaz, tarihsel ve toplumsal şartlarla ilişkilidir. Örneğin Beethoven çoğu zaman bir piyano konçertosunu hem besteliyor, hem icra ediyor, hem de orkestrayı yönetiyordu. Zamanla bu işlevler birbirinden ayrıldı. Günümüzde bile klasik müzik dünyasında bu ayrımın ortadan kalktığı örnekler görmek mümkündür. Bunun şartlarını belirleyen de sanat dünyasının diğer bileşenlerinin etkisidir. Örneğin icracılık genel olarak besteciliğe kıyasla daha iyi kazanç

getiren bir iştir. Bunun için Stravinsky gibi büyük bir besteci bile, ailevi ve ekonomik sebeplerden dolayı bestecilikle yetinmemiş, icracılığın sağlayacağı kazançtan vazgeçmek istememiştir. Senfoni orkestrası olmayan küçük kasabalarda oğluyla beraber çalabilecekleri nitelikte eserler yazan Stravinsky bunların icra haklarını hukuken üzerine almış ve eserlerinin icrasında orkestrayı mümkün olduğunca kendisi yönetmişti. Rus Balesi'nde çalıştığı dönemdeki ekonomik standardı devam ettirebilmesi ancak bu şekilde mümkün oldu (Becker, 2013: 44-45). Ancak icracılıktan elde edilen kazanç da her zaman kolay lokma değildir. Örneğin klasik müzik dünyasında, şayet belli bir çizginin üzerinde meşhur bir icracı değilseniz, özel öğretmenlik icracılıktan daha çok kazanç getirir, bu yüzden birçok icracı zamanla müzik öğretmenliğine yönelir. Klasik müzikte icracı olarak yetişenler, son derece uzun ve yorucu bir eğitimden geçerler ve çok geniş bir repertuar üzerinde çalışarak rafine bir müzik zevkine sahip olurlar. Ancak piramidin en tepesindeki mutlu azınlığa dahil olamadıklarında hayat onlar için çekilmez hale gelir. Piyasada icra edecekleri müzik onları tatmin etmediği gibi, bu tür bir müziği icra etmeye genellikle yatkın da değillerdir. Bunun için varlıklı insanların "yeteneksiz" çocuklarına ders vererek geçinmek zorunda kalırlar. Bu da haliyle çok sıkıcı ve aşağılayıcıdır. Kısacası müzik dünyasının örgütlenişi belli bir çizginin epey üzerinde olan, buna karşılık isim yapmayı başaramamış bir piyanisti adeta cezalandırmakta ve vasat bir müzik ortamına mecbur bırakmaktadır. Thomas Bernard'ın meşhur romanı *Bitik Adam* (2000) bu dramı başarıyla anlatır. Kontrbas gibi üzerine konçerto yazılmayan, senfonik eserlerde kendini gösterebileceği pasajlardan mahrum bırakılan, üstelik taşıması ve muhafaza etmesi sıkıntılı olan bir enstrüman çalan bir senfoni orkestrası mensubunun neler yaşadığını öğrenmek için de Patrick Süskind'in *Kontrbas* (2009) adlı müthiş romanı okunabilir. Her ikisi de müzisyenlerin şahsi tecrübelerinin içinde bulundukları sanat dünyasıyla ne kadar ilişkili olduğunu mükemmel bir şekilde anlatırlar.

Bir sanat dünyasının örgütlenişindeki değişme doğrudan sanatsal ürünün estetiğini de değiştirir. Klasik Türk müziğinde bu durumun etkisini koro icrasının yaygınlaşmasıyla ses sanatçılarının seslerinin pesleşmesi ve tavırlarının değişmesi arasındaki ilişkide görebiliriz. Koro icrasının yaygınlaşması, "Şarklı" damgası yiyerek aşağılanan bir müziğin temsilcilerinin Batılı bir görünüm içinde kendilerini yeni rejime kabul ettirme

çabalarından doğmuştu. Yani patronaj ve meşruiyetle ilgili bir sorun estetik bir değişime ön ayak oldu. Koro kadın-erkek bir arada icraya izin verdiği gibi, resmi kurumlarda daha fazla sayıda Türk müziği mensubunun istihdam edilmesine de olanak sağladı. Buna karşılık kadın ve erkek seslerini ortak bir noktada buluşturma ve "Şarklı" nağmelerden ve süslemelerden arınmış standart bir icraya ulaşma ihtiyacı, müziğin eskiden olduğu gibi "yerinden" değil "dört ses pes" ve düz bir şekilde okunmasına yol açtı. Resmi kurumların sağladığı prestij ve icracılara sağladığı kolaylıklar sebebiyle bu icra tavrı yaygınlaştı ve eski tavrı yerinden etti. Koro icrasının yaygınlaşması ve kurumsallaşması besteci, icracı ve öğreticinin birbirinden ayrılmasını da hızlandırdı. Eski toplu icra geleneğinde topluluğu belli belirsiz idare eden serhanende, zakirbaşı, kudümzenbaşı gibi şahıslar da bizzat icranın içindeydi. Besteciler eserlerini bizzat icra ederek eş zamanlı olarak meşk ederlerdi. Koro icrasında şef icra topluluğundan ayrıldı. Şefin sahnede ayrıcalıklı bir konum elde etmesi, estetik görünüm açısından da sahnenin doldurulmasını gerektirdi. İcracı sayısı artınca şef de vazgeçilmez hale geldi. Böylelikle bir icra topluluğunda bestecinin veya serhanendenin ayrıcalıklı ve lider konumunun yerini şef almış oldu. Cumhuriyet'in ilk yıllarında ancak "ölü bir tarihsel miras" olarak devlet kurumlarında varlığına izin verilen klasik Türk müziğinin yaşayan bestecilerle bağlantısının zayıflaması da bu süreci hızlandırdı. Çünkü klasik korolar "tarihi müzik" yaptıklarını göstermek için yaşayan bestecilere repertuarlarında yer vermediler. Bu da yaşayan bestecilerin "yüksek müzik" formlarını tercih etmemelerine ve popüler formlara yönelmelerine yol açtı. Kısacası, sanatın yaratıcı çekirdeğini etkileyen tüm bu estetik gelişmeler destek faaliyetlerindeki dönüşüm tarafından tetiklenmiş oldu.

Becker hiçbir görev dağılımına mutlak, doğal ve kaçınılmaz bir şey olarak bakmamak gerektiğini ve her sanat dünyasının kendine özgü bir işbirliği örüntüsü meydana getirebileceğini ısrarla vurgular. Örneğin klasik müzikte besteciyle icracının birbirinden ayrılmasının gayet pratik ve kurumsal sebepleri de vardır. Philip Glass Juilliard Müzik Okulu'na bestecilik eğitimi almaya gelenlerin çoğunun yetkin enstrüman çalan kişiler olduğunu, ancak icraya gitgide daha az zaman ayırdıkları için enstrüman üzerinde uzmanlaşanlarla bestecilerin birbirinden ayrıldığını, bestecilerin kendilerinin çalamadıkları eserler besteledikleri için uzman icracılara mecbur kaldıklarını kaydeder. Buna karşılık caz müziğinde beste icradan

çok daha az önemlidir. Beste sadece çerçeveyi verir. Caz dünyasında sanatçı tanımını en çok hak edenler doğrudan icracılardır. Rock müzikte ise besteciyle icracı aynıdır, zira başkalarının müziğini icra eden rock grupları daha az itibar görür. Bir rock grubu kendi bestelerini çalmaya başladığında rüşdünü ispat etmiş sayılır (Becker, 2013: 45). Sanat dünyalarındaki görev dağılımı o kadar bağlamsal ve tarihseldir ki çekirdek faaliyetlerle destek faaliyetleri arasındaki sınır rahatlıkla aşılabilir. Örneğin kayıt teknisyeni ve ses miksajcısı bir zamanlar sadece teknik bir eleman olarak kabul ediliyordu. Zamanla popüler müziklerdeki kayıt teknolojilerinin ön plana çıkmasıyla birlikte albümlerin kapaklarında miksajcılara özel övgüler yapılmaya başlandı. Bir yandan da kendilerini müzik sanatçıları olarak kabul ettirmiş bazı kişiler bu işi bizzat üstlenmeye başladılar (Becker, 2013: 52-53). Demek ki kayıt teknisyenliği ve miksaj gibi bir destek faaliyetinin zamanla sanatsal faaliyet olarak kabul edilmesi dahi mümkündür.

Daha önce sembolik etkileşim yaklaşımı için ifade ettiğimiz gibi, Becker'ın yaklaşımı da güç ilişkilerini, kültür endüstrisinin gücünü, sınıfsal çıkarların ifade edilişini vs. görmezden gelmeyi gerektirmez, aksine daha derinlemesine ifşa edebilir. Sanat dünyalarındaki düzen sanat dünyasının bileşenleri arasındaki çıkar çatışmalarının ve mücadelelerin bir sonucudur. Örneğin dağıtım faaliyetlerinin bir avuç kapitalist tarafından kontrol edilmesi sanatçıların özgürlüklerini sınırlar. Zaten Becker, daha ilk çalışmasında, para kazanma ihtiyacının ve piyasanın getirdiği sınırlamaların müzisyenlerin sanatsal faaliyetlerini ve benlik algılarını nasıl şekillendirdiğini özellikle vurgulamıştı. Bu çerçevede ekonomik faaliyetlerin estetik sonuçları olduğu gibi, estetik faaliyetlerin ekonomik sonuçları da olabilir. Örneğin ekonomik çıkarlarla estetik kriterlerin birbirinden kesin olarak ayrılabileceği görüşünü savunan bir eleştirmen, paradoksal bir şekilde, bir sanat faaliyetine yönelik eleştirisiyle ekonomik sonuçlar doğurabilir. Aynı şekilde ekonomik girişimciler de salt ekonomik motivasyonlarla sanat dünyasına girmezler. Hatta belli bir sanat dünyasına yatırım yapanların önemli bir kısmı sektöre çoğu zaman bu sanat dalına karşı duydukları özel ilgi sebebiyle girmişlerdir ve ekonomik getirisinden bağımsız olarak üretimini yaptıkları kültürel ürünün estetik değerine hakikaten inanıyor olabilirler. Ancak sanat dünyasının ekonomik örgütlenişi onların da dönüşmesini sağlayabilir (veya sağlamayabilir). Bunu belirleyecek olan sanat dünyası içindeki somut etkileşim ve mücadele kalıplarıdır.

Sanat faaliyetini üstlenen uzman profesyonel grupların her birinin farklı özel, estetik, mali ve mesleki menfaatleri olabilir. Örneğin orkestra müzisyenleri belirli bir eserin başarısından çok kendi çaldıkları bölümle ilgilidirler. Çünkü başarıları kendilerini işe alan veya alacak kişileri şahsi performanslarıyla etkilemelerine bağlıdır. Bu kişiler bestecinin amacıyla çelişen menfaatleri sebebiyle kimi zaman zor ve yeni eserlerin icra edilmesini baltalayabilirler. Çünkü alıştıkları eserler yerine bunların çalınması onların kötü çalmalarına yol açabilir veya daha çok çalışmalarını gerektirebilir (Becker, 2013: 60-61). Belli devlet kurumlarında yıllarca aynı repertuarın tekrar edilmesinde icracıların bu yöndeki taleplerinin ve yeni eserlere dönük direncinin de etkili olduğu söylenebilir. Buna karşılık çağdaş besteciler de kendi eserlerinin çalınması için geleneksel repertuarı gözden düşürmeye çalışıp bu uğurda meşrulaştırma faaliyetleri yürüten eleştirmenlerle işbirliği yapabilirler. Çeşitli gazete ve dergilerin kültür-sanat sayfalarını yazanların birbirinden çok farklı ve birbiriyle çatışan motivasyonları olabilir. Örneğin müzik dünyasının yerleşik ve prestijli kurum ve kişileriyle yakın ilişkileri olmayan veya müzik dünyasındaki etkili konumların merkezinden dışlananlar yeni keşiflere daha açık hale gelebilir. Böylelikle müzikle ilgili tutumlar da çoğunlukla kişinin bağlı olduğu ilişkiler ağı içinde şekillenir.

Becker'ın Mead'in kavramlarından yola çıkarak yarattığı "içselleşmiş diyalog" kavramı sanat dünyasını hem işbirliği hem de bir mücadele alanı olarak görmek konusunda bize yol gösterebilir (Martin, 1995: 192-193). Mead'e göre insanlar kendilerini başkalarının gözünden görme yeteneğine sahiptir. Bu yeteneğe sahip olduğumuz için birbirimizin değer ve beklentilerini hesaba katarak eylemde bulunuruz. Becker'a göre müzisyenler de sanat dünyasının diğer üyeleriyle "içselleşmiş diyalog" kurarak, yani onların değer ve beklentilerini hesaba katarak sanatlarını icra ederler. Bu, müzisyenlerin bu değer ve beklentilere uymaları gerektiği anlamına gelmez. Aksine bütün müzik kariyerlerini yerleşik değer ve geleneklere meydan okumak üzerine kuran müzisyenler de vardır. Ne var ki ister uymayı, ister isyan etmeyi tercih etsin, sanat dünyasının mensupları hesaba kattıkları referans grubun değer ve beklentilerinden haberdardır ve bunları referans alarak eylemde bulunurlar. Müzikte icra üslupları, değişik formlar ve tarzlar, karşıt kültürler genelde bu şekilde doğar. Önemli olan bunları değerlendirirken sadece fikirleri veya dışsal-

laşmış göstergeleri dışarıdan analiz etmekle yetinmeyip sanat dünyasının somut örgütlenişini hesaba katmaktır.

Samuel Gilmore (1988) Becker'ın yaklaşımını sahaya uygularken düşünce ekolleriyle faaliyet ekolleri arasında bir ayrım yapar (Martin, 1995: 188). Gilmore'a göre eleştirmenlerin ve teorisyenlerin kategorize ettiği düşünce ekolleri müzisyenlerin somut faaliyetlerine çoğu zaman denk düşmez, somut faaliyet ekolleri sanatsal karar alma süreçlerinde bir referans grup olarak çok daha etkilidir. Söz gelimi 1940'ların ve 1950'lerin Türkiye'sinde klasik üslupla piyasa üslubu arasında söylemsel alandaki katı ayrımlara ve ekolleşmelere karşın klasik Türk müziği icra eden sanatçılarla gazino ve meyhanelerde müzik icra edenler çoğunlukla aynı kişilerdir ve müzik faaliyetleri soyut ilkelerden çok bu somut sanat dünyaları içindeki etkileşim tarafından şekillenmiştir. Bu somut sanat yaşantısının izlerini devrin en kalbürüstü sanatçılarının eserlerinde bile görmek mümkündür. Buna karşılık Becker (2013: 176-178) sanatla ilgili yapılan her tanımın entelektüel ve felsefi bir spekülasyonla sınırlı kalmayıp somut sonuçları olduğunda ısrar eder, ancak bunu görmek için de somut etkileşim kalıplarına bakmak gerekir. Gerçekten de estetik görüşler ve kategoriler sanatla uğraşanların belli kaynak ve getirilere ulaşmasını mümkün kılmaya veya kılmamaya hizmet eder, belli bir türün veya tarzın konser salonlarına ve devlet kurumlarına kabul edilip edilmeyeceğini, teşvik ve yardımlardan faydalanıp faydalanamayacağını belirler. DiMaggio'ya göre (1986) Amerika'da yüksek müzik kültürünün inşa edilmesinin örgütsel-kurumsal temelini yüksek müziği ve onun zıddı olarak popüler müziği tanımlayan ve bu sınıflandırmayı kurumsal hale getiren kültürel kapitalistler atmıştır. Bu kültürel kapitalistler kazançlarının bir kısmını bu ayrımın kurumsallaşması için yatırarak kendilerine kültürel sermaye toplarken, bir yandan da kitleleri meşru sanat alanından dışlamış ve bu dışlamayı meşrulaştırmışlardır. Ancak sanatsal otoritelerin ve egemen güçlerin belli bir müzik türü veya tarzını gayrimeşru ilan etmesi her şeyin sonu değildir. Çünkü otoriteler tarafından sanat olarak kabul edilmeyen bir faaliyet farklı bir isim altında ve başka bir işbirliği dünyası içinde yine yapılır, sadece örgütlenme şeklinde bir değişim olur. Örneğin başlangıçta bir radyo sanatçısı olan Orhan Gencebay Türk müziği alanındaki özgün denemelerini radyoda icra etme olanağı bulamayınca kurumdan ayrılmış ve piyasaya yönelmiştir. Ancak bunun bir bedeli vardır. Piyasa devletin

müdahalesinden daha bağımsız olmakla beraber, onun da belli talep ve sınırlamaları söz konusudur. Piyasada üretilen eserler kaçınılmaz olarak ortalama beğeniye hitap etmek zorunda olduğundan, devlet tarafından desteklenen bir sanat dünyasından farklı ürünlerin ortaya çıkmasına yol açar. Ayrıca piyasa ekonomik getirilerine karşın resmi kurumların sağladığı itibar ve meşruiyeti sağlayamaz. Örneğin Türkiye'de bir dönem "çalgıcı"yı "sanatçı" haline getiren şey radyoda veya herhangi bir devlet kurumunda kadrolu çalışmasıydı. Bugün bile nice virtüözler vardır ki meyhane çalgıcısı oldukları için kendilerine düşük bir statü atfedilir, buna karşılık sazını vasat düzeyde çalan niceleri vardır ki sırf bir devlet kurumunun icra heyetinde yer aldığı için "sanatçı" oluverir. Ancak her ikisi de bir yandan içinde bulundukları sanat dünyasının imkânlarından faydalanırken sınırlamalarından da muzdarip olurlar. Örneğin Türk müziğinin gelmiş geçmiş en büyük virtüözü Tanburi Cemil Bey'in en büyük korkusu Mızıka-yı Humayun'a alınması, başka bir deyişle resmi devlet sanatçısı olmakmış. Özgürlüğünün sınırlanmasına tahammülü olmayan Tanburi Cemil Bey bunun bedelini düzenli bir devlet gelirinden yoksun kalarak ve yine sevmediği bir işi yapmak zorunda kalıp plak şirketleri için müzik kaydederek ödemiştir.

Kısacası bir sanat dünyasının sağladığı imkânların hemen hemen hiçbiri sanatçı için zorunlu değildir. Ancak bunlardan vazgeçilmesi belli bedellerin ödenmesini gerektirir. Örneğin Türkiye'de hip-hop veya rap olarak adlandırılan müziğin uzunca bir dönem popüler müzik dünyası içinde bile "meşru" görülmemesi, televizyon, radyo ve müzik şirketleri tarafından dışlanması bu müziği bitirmemiş, ancak sanal cemaatler üzerinden amatör stüdyolardaki demolar aracılığıyla sürdürülmesine yol açmıştır. Müziklerini hâkim pop müzik kültürü içinde eritmek yerine gönüllerinden geçtiği gibi sürdürmek isteyen genç rapçiler kültür endüstrisinin kayıt ve dağıtım olanaklarından ve bazı sanat dünyalarının sağlayacağı müzisyen stoğundan yoksun kalırlar. Mecbur kaldıkları daha mütevazı olanaklar ve hitap ettikleri yerel veya sanal cemaatlerin talepleri yaptıkları müziği de ister istemez etkileyecektir. Buna karşılık kültür endüstrisine veya kitle iletişim araçlarının taleplerine teslim olmayı tercih ettiklerinde ödedikleri bedel ise şarkı sözlerine oto-sansür uygulamaları ve müziklerini kabul edilebilir bir forma sokmalarıdır. Böylelikle tıpkı Becker'ın dans müzisyenleri gibi gururlarının kırılmasını ve kendilerine

saygılarını yitirmeyi de göze almak zorunda kalırlar. Velhasıl bir müziğin hangi biçimi alacağını ve insanlar tarafından o müzikle neyin nasıl yapılacağını belirleyen şey, o müziğin içinde üretildiği sanat dünyasıdır. Müzik dünyası içindeki işbirliği ve çatışma örüntüleri ancak somut etkileşimler incelenerek analiz edilebilir. Bu da bizi Bourdieu ile Becker'ın yaklaşımlarını birleştirerek oluşturulan *scene* kavramına götürmektedir.

Müzik Sosyolojisinde Scene Kavramı

Bourdieu'nün "alan" ve Becker'ın "sanat dünyaları" kavramlarının sentezinden oluşan *scene*[1] (müzik sahnesi) kavramı sanat dünyalarındaki somut işbirliği ve çatışma örüntülerini ve bireyle toplum arasındaki ilişkiyi daha gerçekçi bir şekilde görmemize yardım eder. Becker bireyle toplum arasındaki ilişkide iki zıt kutbun tam ortasında konumlanmıştır. Deha sahibi yaratıcı sanatçı metafiziğine de sanatçıları toplumsal yapının kuklaları olarak gören vulgar sosyolojizme de prim vermeyen Becker ağırlık noktasını tam ortaya, yani insanlar arasındaki etkileşim ve güç mücadelesine kaydırır. Sosyolojik analizi insanlar arasındaki ilişki üzerine odaklandırmaları açısından Becker ve Bourdieu ortak bir noktada buluşurlar. Tam da bu sebepten dolayı Bourdieu'nün teorik yaklaşımı da "ilişkisel sosyoloji" olarak adlandırılır. Maanen'e göre (2009: 34) Becker ve Bourdieu'nün sanat dünyası ve alan kavramları Marx'ın meşhur cümlesinin iki farklı boyutunu temsil eder. Daha doğrusu, Bourdieu bunu reddetse de, ikisi arasında sadece bir vurgu farkı olduğu söylenebilir. Marx'a göre insanlar kendi tarihlerini kendileri yaparlar, ancak geçmişten devraldıkları belli tarihsel ve toplumsal koşullara bağlı olarak. Becker bu formülün ilk kısmını vurgularken Bourdieu ikinci kısmını vurgular. Becker sanat dünyasındaki karmaşıklık ve çeşitliliği ön plana çıkartırken, Bourdieu yapısalcı geleneğin de etkisiyle genel kalıpları ve sınırlamaları saptayan teorik bir yapı inşa etmeye çalışır. Ancak birçok konuda ikisinin yaklaşımı kesişir. *Scene*

[1] Aslında İngilizcede "scene" tiyatro kökenli bir kavram olmakla birlikte, sadece "sahne" anlamına gelmez, "faaliyet alanı", "olayın gerçekleştiği yer" gibi anlamlar da taşır ve müzik sosyolojisindeki kullanımı bu çoğul anlamların birleşmesine dayanır. Bu yüzden Türkçe literatürde kavram çevrilmeden orijinal İngilizce haliyle kullanılmaktadır. Anlamı tam karşılamadığını bilmekle birlikte, metnin bundan sonraki kısmında "scene" kavramını Türkçe sözdizimini bozmamak amacıyla zaman zaman müzik sahnesi olarak Türkçeleştireceğim.

kavramı etrafında yapılan müzik sosyolojisi çalışmalarının aynı anda hem Becker hem Bourdieu'ye dayanması da bunun göstergesidir. Bu minvalde *scene* kavramına kısaca göz atarak bu bölümü bitirelim.

Önceki bölümde popüler müzik çalışmalarında bilhassa Birmingham Okulu'nun açtığı çığırın ardından üç temel kavramın ön plana çıktığından bahsetmiştik: Alt kültür, topluluk (cemaat) ve *scene*. Bu yaklaşımların üçü de müziği belirlediği öne sürülen toplumsal yapılara değil de, bizzat müzikle ilişki kuran somut insanlara ve bu insanlar arasındaki etkileşime odaklanmaları açısından ortak bir yönelime sahiptir. Hatta çoğu zaman birbirileri yerine kullanıldıkları da olur. Belli bir müzikle ilişkili olan bir insan topluluğunu inceleyen müzik sosyolojisi çalışmalarında cemaat (topluluk), alt kültür ve *scene* kavramlarının genellikle aynı şeye işaret edecek şekilde kullanıldığını görürsünüz. Aslına bakarsanız bu, çok da yanlış değildir. Ancak hazır topluluk (cemaat) ve alt kültür gibi yaygın kavramlar varken *scene* kavramının niye kullanıma girdiğini, buna niye ihtiyaç duyulduğunu açıklamaz. Bu üç kavramın kullanılmaya başlaması da, popüler kültürü dinleyicileri tahakküm altına alarak özgür tercihlerde bulunmalarını engelleyen bir kültür endüstrisi ürünü olarak gören ve dinleyicilerin popüler kültür ürünleriyle kurduğu özgün ilişkileri göz ardı eden yaklaşımların eleştirilmesinin bir sonucudur.

Örneğin *scene* kavramını kullanan Bennet-Peterson'a göre (2004: 1) ticari müzik dünyasının yüzde 80'inin beş çok uluslu şirketin elinde olması, müziğin bir ayakkabı veya duş aksesuarından farkı olmayan bir metaya dönüşmüş olduğu anlamına gelmez. Müzik milyonlarca insanın hayattan keyif almasının, kendi kimliğini tarif etmesinin ve belli bir gruba mensubiyetini pekiştirmesinin en önemli yollarından biridir. Müzik endüstrisi ne kadar merkezi ve küresel bir nitelik taşırsa taşısın müzik genellikle bu endüstriyle çok gevşek bir ilişkiye sahip olan çok çeşitli mekânlarda, çok çeşitli insan grupları tarafından, çok çeşitli şekillerde yapılmakta veya dinlenmektedir. Öyleyse insanların müzikle ilişki kurma biçimlerinin bizzat bu topluluklar ve ortamlar içinde incelenmesi şarttır. Topluluk (cemaat) Tönnies'ten beri sosyolojinin temel kavramlarından biri olarak sanayileşme öncesi insan topluluklarının yüz yüze, yoğun ve samimi ilişkilerini anlatmak için kullanılmaktadır. Dolayısıyla daha çok taşrayla ve mekânsal aidiyetlerle ilişkilidir. Nitekim sembolik bir inşa olarak düşünülen sanal müzik cemaatlerinden de bahsedilmekle birlikte, topluluk

(cemaat) merkezli müzik çalışmaları daha çok belli bir şehirde, kasabada veya köyde icra edilen yerel müzik geleneklerinin araştırılmasına ve müziğin buralarda yaşayan insanların memleketleriyle özdeşleşmelerinin bir yolu olarak incelenmesine odaklanmıştır. Alt kültür ise önceki bölümde de bahsettiğimiz gibi daha çok hâkim kültürden farklılık gösteren, hatta bizzat ona meydan okuyan gençlik kültürlerine odaklanmıştır. Bilhassa Birmingham okulunun popüler kültürü sadece içindeki muhalif potansiyelden dolayı ilgiye değer görmesi açısından alt kültür araştırmaları çeşitli müzik alt kültürlerindeki muhalif potansiyelle ilgilenmiş ve bilhassa bu alt kültürlerin ürettiği göstergeleri analiz etmeye çalışmıştır.

Scene kavramı akademi dışında çok daha eskiden beri kullanılmakla birlikte 1990'lı yıllardan itibaren akademik müzik sosyolojisi çalışmalarında kullanılmaya başlamış ve topluluk ve alt kültür temelli yaklaşımların eksiklerini aşmak için daha kapsayıcı bir yaklaşım olarak öne çıkmıştır. *Scene* temelli çalışmalar Becker ve Bourdieu'den aldıkları çok boyutlu analiz yöntemleri aracılığıyla müziğin hem üretimini, hem icrasını hem de insanlar tarafından alımlanmasını aynı çerçeve içinde değerlendirmeyi mümkün kılmıştır. Scene perspektifli çalışmalar icracıların, destek faaliyetleri yürüten kişi ve kurumların ve fanların ortak faaliyetlerini eş zamanlı olarak değerlendirir. Örneğin müzik endüstrisi de müzik sahnelerinin bir parçasıdır ve müzik sahnesi içindeki müzisyen ve fanlarla çatışabildiği gibi, onlara destek de sunabilir. Bennet-Peterson (2004: 3) *scene* perspektifini sürdüren araştırmacılar olarak alt kültür kavramını kullanmamalarının sebebini şöyle açıklar. "Alt kültür kavramı toplumun ortak bir kültürü olduğunu ve alt kültürün bu ortak kültürden sapan sapkın bir kültür olduğunu" ve "belli bir alt kültüre mensup olanların aynı alt kültür standartlarına göre hareket ettiğini" varsayar. Hâlbuki *scene* yaklaşımı her iki varsayımı da zorunlu görmez. Bir müzik sahnesi hâkim kültürü benimseyebileceği gibi ona karşı radikal bir muhalefeti de temsil edebilir. Ancak her iki durumda da bu müzik sahnesi içinde yer alan çeşitli insanların bu yandaş veya muhalif değerleri tamamen benimsemeleri zorunlu değildir. Herkes çok farklı amaçlarla bu müzik sahnesi içine katılmış olabilir ve müzik sahnesinin ortak değerlerinin karşılıklı etkileşim ve mücadeleler sonucunda dönüşüme uğraması da mümkündür.

Müzik sahneleri başlangıçta belli bir alan veya mekânla ilişkilendirilmiştir. Zaten tiyatro kökenli bu kavram tiyatro sahnesiyle kurulan bir

analojiye dayanmaktadır. Müzik somut olarak belli bir alan ve mekân içinde icra edilen bir şeydir. Bu mekânlarda icracıyla dinleyici arasında farklı ilişki biçimleri gerçekleşir. Bu açıdan şehir ve gece hayatı, müzik yapılan barlar ve gece kulüpleri, müzik festivalleri *scene* kavramının geliştirilmesi için elverişli gözlem olanakları sağlamıştır. Kavram akademik hayatta ilk kez "jazz scene" şeklinde kullanılmış ve gece kulüplerindeki müzisyenlerin kendi aralarındaki ve dinleyicilerle ilişkisine odaklanmıştır. Çerezcioğlu'nun özetlediği gibi (2011: 145) *scene* zamanla müziğin icra edildiği bir kamusal alana, paylaşılan bir kültüre, içine katılmayı ya da katılmamayı seçtiğimiz şeylere, daha genel olarak bir yaşam biçimine de işaret eder hale gelmiştir. S*cene* kavramının son yıllarda çokça tercih edilmesinin birkaç sebebi vardır. Birincisi kavram "müzik etkinliğinin değişen, dinamik ve küresel olarak birbirine bağlı doğasına vurgu" yapar. İkincisi "müziğin içinde üretildiği ve tüketildiği mekanın gevşekliğine ve müzik pratiği için sağladığı bağlama" işaret eder. Üçüncüsü "kendisini oluşturan etkinlikler ve üyelerinin türdeşliği ve uyumluluğu hakkında daha az varsayımda" bulunur (Harris 2000: 13'ten akt. Çerezcioğlu, 2011: 146).

Bennett ve Peterson'a göre (2004: 7) kapsamları ve biçimleri açısından üç çeşit müzik sahnesi vardır: Spesifik bir coğrafya veya mekânla ilişkili olan "yerel müzik sahneleri", müziğin sembolik gücü sayesinde yerel müzik sahnelerini birbiriyle ilişkilendiren ve birleştiren ortak bir müzik kültürüne veya yaşam biçimine işaret "yerel ötesi müzik sahneleri" ve son olarak günümüzün en yaygın fenomenlerinden biri olarak dergiler, fanzinler ve internet yoluyla yaratılan "sanal müzik sahneleri". Bennett ve Peterson *scene* yaklaşımı çerçevesinde yapılan çalışmaları bir araya getirdikleri kitaba aldıkları makaleleri de bu üç kategori etrafında toplamışlardır. Bu makalelere şöyle bir göz atmak bile bu yaklaşımın müzik sosyolojisine ne kadar geniş bir ufuk kazandırdığı konusunda bir fikir verecektir. Örneğin yerel müzik sahneleri kategorisi altındaki ilk çalışma Becker'ın dans müzisyenleriyle ilgili çalışmasını hatırlatır ve Grazian Chicago blues sahnesi üzerine odaklanır. David Grazian Chicago blues sahnesi içindeki geçmişe ait otantiklik göstergelerinin sanatçılar, barmenler ve kulüp sahipleri tarafından, "hakiki" Chicago blues'un ne olduğu konusunda farklı beklentilere sahip olan günümüz fanlarının ve turistlerinin beklentilerini karşılamak amacıyla nasıl kullanıldığını gösterir. Ken Spring kü-

çük bir sanayi şehrindeki müzikli partileri inceler ve bilhassa bar sahiplerinin, müşteriyi içeri çekmekle görevli çalışanların, DJ'lerin, uyuşturucu satıcılarının ve yerel güvenlik görevlilerinin farklı çıkarlarına ve birbirleri arasındaki etkileşimlere odaklanır. Rob Drew Amerika'daki karaoke partilerini, Melanie Lowe Britney Spears fanlarının feminist eğilimleriyle hayran oldukları şarkıcının bir cinsel obje haline getirilmesi arasındaki gerilimi, Norman Urquia ise Londra'daki salsa sahnesi içindeki dansçılar arasında yaşanan otantiklik üzerine çekişmeyi inceler. Yerel ötesi müzik sahnelerine gelince, Kristen Schilt farklı feminizm ve punk sahnelerinin nasıl bir araya gelerek Riot Grrrl hareketini yarattığını, Paul Hodkinson 1990'ların başındaki kitlesel medya destekli Gotik müziğin gerilemesinden sonra çeşitli gotik grupların birbirleriyle bağlantı kurup yerel ötesi bir hareketi nasıl inşa ettiklerini, Timothy J. Dowd, Kathleen Liddle ve Jenna Nelson çeşitli müzik festivallerini, Tim Gosling ise Anarko-Punk underground ilişkiler ağını inceler. Sanal müzik sahneleri bölümündeyse adı üstünde dergiler, fanzinler ve internet yoluyla yaratılan sanal müzik sahneleri konu edilmektedir. Türkiye'de de açık alan müzik festivalleri, tekno ve dans müziği ve belli şehirlerdeki rock ve metal sahneleri hakkında benzer çalışmalar yapılmış, bu çalışmalarda Bourdieu'den Becker'a ve Birmingham Okulu'na kadar çeşitli müzik sosyolojisi yaklaşımlarından bir arada faydalanılmıştır.

Her sanat dünyası, her müzik sahnesi, aynı zamanda kendi geleneğini yaratmakta veya verili bir gelenek içinde örgütlenmektedir. Zaten Becker (2013: 18) sanat dünyasını alışılageldik-yerleşmiş yöntem ve uygulamalara göre gerçekleşen bir kolektif eylem olarak tanımlarken kolektif eylem denilen şeyin de özünde gelenekten başka bir şey olmadığını özellikle vurgular. Her sanat dünyası bir gelenekse eğer, Becker'ın yapmadığını yaparak onu bir de gelenek sosyolojisi çerçevesinde incelemek gerekir. Böylelikle Batı ile Batı dışı toplumlar arasındaki çeşitli karşılaşmaların yerli müzik geleneklerini nasıl etkilediğini, bu geleneklerin nasıl ayakta kalıp nasıl dönüştüğünü daha geniş bir bağlam içinde anlayabiliriz. Bir sonraki bölümde Becker'ın gelenek kavramından yola çıkarak ve onu sosyal bilimlerdeki diğer gelenek tartışmalarıyla tamamlayarak bunu yapmaya çalışacağım.

BÖLÜM 9

MÜZİK GELENEKLERİNİN SOSYOLOJİSİ

Günümüzde icra edilen pek çok müzik türünün belli müzik geleneklerine dayandığını daha ilk bakışta fark edebiliriz. Bu gelenekler müziğin öğretim, aktarım ve icrasının nasıl olacağını belirlemekle kalmaz, müzikle dinleyici kitlesi arasındaki ilişkileri ve inşa edilen anlam dünyasını da şekillendirir. Müzik geleneklerine atıf yapmaksızın ve onlardan faydalanmaksızın müzikle ilişki kurmak hemen hemen imkânsızdır. Elbette ki mevcut bütün müzik geleneklerine meydan okuyarak kendini var eden isyankâr sanatçılar da vardır. Ancak onlar bile zamanla kendi müzik geleneklerini oluştururlar. Henüz bir müzik geleneği haline gelmemiş ve tekil bir isyan olarak kendini ifade edenler de özünde bir istisna oluşturmaz. Çünkü belli bir müzik geleneğine isyan etmek bile ancak ona referansla mümkün olabilir. Yani yerleşik bir müzik geleneği söz konusu olmasa, gelenek dışına çıkma çabalarının da hiçbir anlamı kalmaz. Schoenberg'in atonal başkaldırısının anlamlı olabilmesi için kulağı tonal müziğe alışkın ve tonal müzik geleneğinin temel kalıplarından haberdar bir dinleyici kitlesine ihtiyaç vardır. Kısacası farklı müzik gelenekleri, birbirlerinin mirasını devralarak veya bu mirasa meydan okuyarak, ama her halükarda birbirleriyle diyalog halinde ortaya çıkar ve kurumlaşırlar. Eliassen (2014: 774) müzik pratiğinin anlaşılmasında vazgeçilmez bir öneme sahip olduğunu ifade ettiği müzik geleneklerini şöyle tanımlar: "Gelenekler, kolektif hafızanın bir parçası haline gelen deneyimi anlamlandırmak ve yorumlamak için tevarüs edilen ve toplumsal etkinliğin üzerinde inşa edileceği yapıyı sağlayan yol ve yöntemlerdir." Bu bakımdan gelenek geçmişe dair bir şey değildir, tam aksine akıp giden zamanın içinde var olur, yani sürdürülen bir şeydir. Sürdürülmeyen, yani geçmişte kalmış bir gelenek, gerçek anlamda gelenek olmaktan çıkar. Peki, müzik gelenekleri mensupları tarafından niçin sürdürülür? Müzik faaliyetinde bir geleneğe bağlı olmak

ve onu sürdürmek niçin bu kadar önemlidir? Geleneğin hemen hemen her tür sanatsal pratiğin icra edilmesinde oynadığı merkezi rolü anlamak için kısa bir süre için yeniden Becker'ın kavramlarına dönebiliriz.

Bir İmkân Olarak Gelenek

Geçen bölümde Becker'ın sanatı ortaklaşa yapılan bir iş olarak gördüğünden bahsetmiştik. Becker'a göre (2013: 67-71) bir sanat dünyası, katılımcıları arasındaki yerleşik bir işbirliği bağlantıları ağı olarak tanımlanabilir. Bu işbirliği ağı içinde aynı kişiler tekrar tekrar, hatta rutin bir biçimde, benzer eserleri benzer yöntemlerle üretmek için işbirliği yaparlar. Bu ortak faaliyet sırasında bazı yöntem ve uygulamalar süreklilik kazanarak işleri kolaylaştıran alışılagelmiş-yerleşmiş kalıplar haline gelir. İşte gelenek bu alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalardan başka bir şey değildir. Alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar sanatsal faaliyetin daha kolay, daha etkin ve daha hızlı yapılmasını sağlar, böylece sanatçılar asıl işlerine daha fazla zaman ayırabilirler. Bu arada yeri gelmişken, bu tip bir gelenek kavramının, yapıyla fail arasındaki ilişkiye dair meşhur sosyolojik tartışma hakkında da önemli şeyler söylediğini görmek gerekir. Şayet gelenek belli bir işin yapılmasını mümkün kılan veya kolaylaştıran kurallar ve kaynakları sağlıyorsa, bir yönüyle Giddens'ın yapı tanımıyla da çakışmaktadır. Başka bir deyişle gelenek, yani bu bağlamda yapı, bireylerin eylemlerini belirleyen dışsal bir güç değil, bu eylemleri mümkün kılan ve yine bu eylemler tarafından dönüştürülen kurallar ve kaynaklardır. Bir müzik geleneğini oluşturan alışılagelmiş-yerleşik kalıplar sadece müzisyenin işini daha kolay yapmasını sağlamaz, dinleyici-izleyicilerin de hiç güçlük çekmeden uygun tepkileri vermelerini kolaylaştırır. Örneğin müzisyen belli bir duyguyu ifade etmek için geleneksel olarak o duyguyla ilişkilendirilen melodik kalıplara başvurur. Batı müziği için konuşuyorsak, neşeli bir durumdan hüzne veya zaferden yenilgiye geçişi ifade etmek istediğinde Amerika'yı yeniden keşfetmeye çalışmaz, majörden minöre geçer.

Becker'ın kendi müzik hayatından verdiği örnek meselenin daha pratik boyutlarına ışık tutar. Birbirine tamamen yabancı olan dans müziği icracıları, alışıldık müzikal ve ritmik kalıplar sayesinde dört vuruş sayarak bütün bir gece çalabilirler. Bazı geceler sekiz-on saat sahnede ka-

lan Becker kimi zaman yorgunluktan uyuklamasına rağmen bu yerleşik kalıplar sayesinde gruba eşlik etmeyi sürdürebildiğini itiraf eder. İstek parçalarında müzisyenlerin parçayı bilmemelerine karşın alışılageldik ritm ve akorlar sayesinde bunlara eşlik edebilmeleri de ancak bu şekilde mümkün olur. Yerleşik kalıplar sadece bu konformist eyleme kaynaklık etmez, dinleyiciyi şaşırtmayı ve sarsmayı hedefleyen yenilikçi girişimler de bu kalıpların bilinmesine bağlıdır. Alışılagelmiş-yerleşmiş yöntem ve uygulamalar belli bir sanat dünyasında çeşitli beklentiler yaratır. Sanatçı bu beklentileri karşılayarak, bu beklentilerin karşılanmasını erteleyerek, hatta onları bilinçli olarak karşılamayarak dinleyicide gerginlik ve rahatlamalar yaratabilir. Örneğin yukarıda da bahsettiğimiz gibi atonal müziğin yaratmak istediği yenilik ve şok duygusu ancak tonal müziğe alışkın kulaklar varsa yaratılabilir. Çoksesli hale getirilmiş makamsal müziklerin yarattığı yenilik duygusu ancak makamsal müziğe alışmış kulaklarda uyanabilir. Mahler'in klasik müzik geleneğinin başyapıtlarını alaya alması, parodileştirmesi, Şostakoviç'in ve Prokoviev'in yaptığı müzikal şakalar, ancak bütün bir klasik Batı müziği geleneğini özümsemiş bir kulak tarafından anlaşılabilir.

Popüler müziğin çeşitli türlerinde fanların değerlendirme ölçütleri de bu yerleşmiş kalıplar tarafından belirlenir. Örneğin belli bir popüler müzik şarkısının içinde yer aldığı türün "otantik" bir örneği olup olmadığı, bu türe "ihanet" edip etmediği veya ne ölçüde özgün olduğuna ancak bu türün yerleşmiş kalıplarından haberdar olan bir hayran topluluğu karar verebilir. Bir türün hayranları tarafından geleneğin yerleşmiş kalıplarından tamamen ayrılmak hoş görülmediği gibi bu kalıpların standart bir şekilde tekrarlanması da hoş görülmez. Ancak Frith'in de altını çizdiği gibi (2004: 16-17) bir şarkının taklit olduğu yargısına varmak için orijinalini bilmek, o türdeki diğer örneklerin hepsini veya çoğunu dinlemiş olmak gerekir. Yani müzikle ilgili yargılar belli ön bilgilere dayanmak zorundadır. Bununla birlikte bir müziğin gidişatının önceden tahmin edilmesi çoğu zaman bu müzikten alınan zevki de öldürür. Bu yüzden sanatçılardan sadakatle özgünlüğün bir bileşimini sunmaları beklenir.

Gelgelelim yerleşmiş-kalıplaşmış bilgiler zamanla unutulabilir. Becker (2013: 89) bu konuda Rönesans sanatındaki Meryem'e müjde motifinin eskiden yaygın olarak bilinirken şimdi bir uzmanlık bilgisi halini almasını örnek verir. Biz de klasik Türk müziğinden bir örnek verelim. Müzik

eğitiminin, karmaşık ritmik kalıpları ifade eden usullerin öğrenilmesiyle başladığı Osmanlı müzik geleneğinde bir bestecinin usulü kullanımı onun ne yapmak istediği hakkında da dinleyiciye fikir veren bir şeydir. Örneğin Dede Efendi'nin "Misalini ne zemin-ü zaman görmüştür" adlı eserinde usul kullanımıyla ilgili yaptığı yeniliği (meraklısı için bkz. Salgar, 2004: 36) anlamak için zencir usulünün farklı kullanımlarından haberdar olmak gerekir. Dönemin müzik kamuoyunu oluşturan insanlar müzik eğitimlerine önce usul öğrenerek başladıkları için usullerden haberdardılar ve Dede Efendi'nin yaptığı yenilik onlarda hayranlık uyandırıcı bir şok etkisi yaratabiliyordu. Günümüzdeyse ileri derecede uzman kişiler dışında büyük usulleri ve kullanım özelliklerini bilen kalmadığı için, Dede Efendi'nin bu eserinde ortaya koyduğu yeniliğin yarattığı şok ve hayranlık duygusunu tecrübe etmemiz imkânsızdır. Ahmet Hamdi Tanpınar (2008: 217) tam bir geçiş dönemi romanı olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde benzer bir durumu makamlar üzerinden gözlemler. Romanında ortalama bir İstanbulluyu temsil eden Hayri İrdal baldızını "şarkıcı" yapmaya çalışan Halit Ayarcı'ya "daha ısfahanla mahuru, rastla acemaşiranı birbirinden ayıramayan" birinin nasıl şarkı söyleyebileceğine aklının ermediğini söyler. Bugün ise bahsi geçen makamları ancak konservatuar mezunları birbirinden ayırabilmektedir.

Yerleşmiş kalıpların toplumun bilgisinden kaybolarak uzman kişilerin tekeline geçtiği bu örneğin tersine, sanatın yerleşik kalıplarının toplumun gündelik deneyiminin bir parçası haline gelmesi de mümkündür. Örneğin bir film izleyicisi ana karakterin kameradan uzaklaşırken kameranın da adım adım çekildiğini gördüğünde filmin bittiğini anlar (Becker, 2013: 80). Televizyonda segâh makamında bir ney motifi duyan bir izleyici kendisine uhrevi bir mesaj verilmek istendiğini tahmin eder. Bunun için uzman olmasına veya makamları bilmesine gerek yoktur. Camilerde ve çeşitli ibadetlerde en çok tekrar edilen melodik parçalar olan tekbir ve salât-ı ümmiye segâh makamında olduğu ve dini müzikte en çok ney enstrümanı kullanıldığı için segâh makamında bir ney motifi artık yaygın bir toplumsal simge haline gelmiştir.

Sembolik etkileşimcilerin çok üzerinde durduğu bir tema da bizim eylemlerimizi mümkün kılan toplumsal kural ve geleneklerin öneminin çoğu zaman ancak ihlal edildiklerinde veya ortadan kalktığında fark edilebilir olmasıdır. Başka bir deyişle kural ve gelenekler bizi hiçbir şeye zor-

lamaz, hatta aksine kural ve gelenekler biz onlara uyduğumuz için vardır. Ancak kural ve geleneklere uymamak serbest olmakla birlikte, bunun bir bedeli vardır. Yerleşmiş, alışılagelmiş yöntem ve uygulamalar kolektif faaliyetleri daha basit ve zaman, enerji ve diğer kaynaklar açısından daha az masraflı bir hale getirir, ancak bu alışılagelmiş olmayan eserlerin yapılmasını imkânsız hale getirmez, sadece daha masraflı ve müşkül bir duruma sokar. Daha büyük kaynakların toplanması için bir yol bulunduğunda veya eser mevcut olmayan şeylere gereksinim duyulmayacak şekilde yeniden tasarlandığında değişimin olması mümkündür ve olur da. Becker (2013: 69) bu konuda bizi Harry Partch'ın bestelerini icra etmek isteyen bir orkestranın yaşayacağı pratik sorunlar üzerinde düşünmeye davet eder. Harry Partch on iki sesten oluşan tampere edilmiş Batı müzik sistemine karşı çıkarak kırk iki ses içeren bir müzik sistemi yaratmış ve kendi sistemine dayanan eserler vermiş bir bestecidir. Partch'ın tampere sistemde kendine yer bulamayan mikro aralıkları ifade edecek bir sistem kurma girişimi teorik olarak ne kadar parlak bir girişim olsa da, bu sisteme göre bestelediği eserlerin icra edilmesi pratikte çok ciddi zorluklarla karşılaşır. Her şeyden önce Batılı enstrümanlarla bu müziği icra etmek mümkün değildir, çünkü bu enstrümanların birçoğu bu tampere edilmiş sisteme göre imal edilmiş ve akortlanmıştır. Dolayısıyla yeni enstrümanlar yapılmalı veya geleneksel enstrümanlar yeniden inşa edilmelidir. Bu yapılsa bile, hiç kimse bu yeni aletlerin nasıl çalınacağını bilmediği için çalgıcılar bu işi bizzat kendi başlarına öğrenmeli ve bu işi başkalarına öğretecek yeni konservatuarlar kurmalıdırlar. Nota sistemi bu eserleri yazmaya yeterli olmadığı için yeni bir nota sistemi kurulması ve müzisyenlerin bu sisteme göre eğitilmesi gerekir. Normalde birkaç saatlik bir provayla çalınabilecek geleneksel Batı müziği parçalarının aksine Partch'ın bestelerinin icra edilmesi için çok uzun zaman gerekir ve bu zaman içinde orkestra başka hiçbir şey çalamaz. Yani sadece Partch'ın eserlerini çalmak için koskoca bir orkestranın istihdam edilmesi, dolayısıyla bu orkestrayı finanse edecek yeni kaynaklar bulunması gerekir. Becker'ın anlattığına göre Partch'ın eserleri icra edilmek istendiğinde bir üniversite onu bir yıllığına davet eder, kışın öğrenciler enstrümanları çalmayı ve notasyonu öğrenir, baharda birkaç eser prova ederler ve nihayet yazın iki saatlik bir konser verirlermiş. Kısacası Partch'ın eserlerini icra etmek imkânsız değildir. Ancak alışıldık bir repertuar tercih edilse yedi sekiz saatlik bir hazırlıkla

verilebilecek konser için, bir yıllık bir hazırlığı göze alacak bir orkestra ve bunu finanse edecek bir sponsor gerekir.

Çok daha küçük çapta bu olay, tersinden Türk müziğinin günümüzde kullanılan nota sistemi için de geçerlidir. Aral-Ezgi sistemi neredeyse Türk müziğiyle uğraşan herkes tarafından köklü bir şekilde eleştirilmekle birlikte, ortaya çıkacak pratik sorunlar göz önüne alınarak yeni bir nota sistemine geçmeyi kimse göze alamamaktadır. Bu yüzden pratik fayda teorik tutarlılığa tercih edilmekte, Arel-Ezgi sisteminin en sıkı muhalifleri bile öğrencilerine bu sisteme göre eğitim vermekte, konserlerde bu sisteme göre yazılmış notaları kullanmaktadır. Bu durum, bir önceki bölümde bahsettiğimiz gibi, düşünce ekolleriyle faaliyet ekolleri arasında bir ayrım yaparak faaliyet ekollerine öncelik tanıyan Gilmore'ın yaklaşımını doğrulamaktadır. Kısacası istediğimiz kadar parlak ve tutarlı fikirler geliştirelim, yapacağımız müzik geleneksel kalıplarla ve sanat dünyasının diğer bileşenlerinin imkân, beceri, talep ve itirazlarıyla sınırlanmaktadır.

Sahte Dikotomi: Modernlik ve Gelenek

Yukarıda sözünü ettiğimiz sebeplerden dolayı sanat dünyasında gelenek dediğimiz şeyi oluşturan belli kalıpların çoğu zaman değişime direnç gösterdikleri söylenebilir. Örneğin Lomax (1959: 930) bütün kültürel pratikler arasında en muhafazakâr özellikler sergileyenin müzik tarzları ve gelenekleri olduğunu söyler. Bu, aslında bütün müzik gelenekleri için geçerlidir. Ancak Avrupamerkezci yaklaşımlar ve bilhassa modernleşme paradigması, Batı müzik geleneğine dinamizm atfederken Batı dışı müzik geleneklerini durağanlık ve değişime dirençle özdeşleştirir. Müzik konusundaki bu yaklaşım gelenek ve modernlik hakkındaki daha genel tahayyüllerin müzik alanındaki izdüşümüdür. Modernleşme paradigması Batı dışı toplumlarda yaşanan hızlı toplumsal değişmenin geleneği yok etmesinin kaçınılmaz olduğunu vurgular. Dahası gelişmek ve ilerlemek isteyen toplumlar bu kaçınılmaz ölümü hızlandırmak için kendi geleneksel kurumlarına saldırmalı, onları zayıflatmalıdırlar. Bu yaklaşıma göre gelenek ve modernlik birbirine zıt iki toplum biçimi (geleneksel ve modern toplum) olarak kutuplaştırılır. Modernleşen toplumlar geleneksel toplumdan modern topluma geçiş toplumları olarak adlandırılır. Başka bir deyişle geçiş toplumu geleneksel bağlarından kurtulan toplum demektir.

Ne var ki bu şablon, aslında Batının kendi modernlik deneyimi için geçerli değildir. Zira Rönesans'tan itibaren Batı toplumları kendi geleneklerinden koparak değil bunları dönüştürerek kendi modernliklerini yaratmışlardır. Gerçi aydınlanma düşüncesinin ve Fransız devriminin din başta olmak üzere her tür geleneği hedef tahtasına oturtarak radikal bir dönüşüm önerdiği doğrudur. Ancak bu radikal dönüşüm kendi dışındaki bir modelin taklit edilmesine dayanmadığı için dönüp dolaşıp yine kendi gelenekleriyle buluşur. Örneğin modern Batı edebiyatı, eski Yunan ve Roma'dan kutsal metinlere, oradan modern romana kadar kesintisiz takip edilebilen bir kanon içinde kendini ifade eder. Modern Batı müzik geleneği Ortaçağ müzik geleneğinin ötekileştirilmesiyle değil dönüştürülmesiyle oluşmuştur, bir yabancı modele dayanmaz. "Modernler"in ve "modernleşmeci"lerin geleneğe karşı tutumunu modernlik ve modernleşme arasındaki ayrıma dayanarak anlamaya çalışabiliriz: "Batı, önünde varolan bir modele göre dönüşmemiştir… Modern olma durumu Batının bizatihi kendi deneyimine, kendi toplumsal değişim sürecine verilen addır" (Dellaloğlu, 2013: 153-155). Batı dışı toplumlardaki modernleşmecilerse kendi dışlarındaki bir modele göre modernleşmek durumunda kaldıklarından, kendi geleneklerini dönüştürülecek bir şey olarak değil, tarihin çöplüğünü boylayacak bir kalıntı olarak görmüşlerdir.[1]

Dolayısıyla Batı dışı toplumların gelişme sürecini açıklamak için yakın zamana kadar temel açıklama biçimini oluşturan modernleşme paradigmasına göre gelenek edilgendir, değişim kabiliyetinden yoksundur, dolayısıyla geçmişte kalmaya mahkûmdur. Hâlbuki somut geleneklerle ilgili gözlemlerimiz bize gerçekte bir geleneğin ancak değişim sayesinde varlığını sürdürebileceğini gösterir. Değişemeyen ve yeni şartlara ayak uyduramayan gelenek ölür ve müzeye kaldırılır. Yani bu durumda zaten gelenekten söz etmek imkânsız hale gelir. Geleneğin devamı kültürel süreklilik ile kültürel değişim arasında kurduğu dengenin başarısına bağlıdır. Hızlı toplumsal değişme dönemlerinde bir geleneğin ayakta durmayı başarması, çoğu zaman yeni gelişmelere uyum sağlamakta ve kendisini yeni koşullara uyarlamada esneklik gösterebildiğinin bir işaretidir. Ge-

[1] Batı dışı toplumların modernleşirken yabancı bir modele dayanmak ve kendi geleneklerini ötekileştirmek zorunda kalmaları öz-oryantalizm kavramıyla da doğrudan ilişkilidir (Kahraman, 2010: 48).

leneğin ölümü veya bozulmasına ilişkin katı yargılara varmadan önce, sergilediği karmaşık uyum ve direnç örüntülerinin işlevleri tespit edilmelidir. Örneğin öyle yenilikler vardır ki geleneğin muhafazakar mensupları tarafından "bozulma" olarak görülür ve şiddetli bir muhalefetle karşılaşır, halbuki bunlar bazen geleneğin ayakta kalmasını sağlayan temel faktör haline gelebilir. Keza, modernleşmeci elitlerin geleneği zayıflatmak için aldığı tedbirler ve geliştirdiği araçlar, o geleneğe mensup bilinçli özneler tarafından geleneği sürdürmek için kullanılabilir.

Bu bağlamda, modernleşme sürecinin geleneği zayıflattığı iddiası ihtiyatla ele alınması gereken bir iddiadır. Bilhassa modernleşmenin yarattığı yeni teknik imkânlar geleneğin muhafaza edilmesini, aktarılmasını, hatta sosyal tabanını genişletmesini kolaylaştıracak bir ortam sağlayabilir. Artan ulaşım, iletişim, okur-yazarlık ve dikey mobilizasyon imkânları çoğu zaman geleneksel formların daha ücra köşelere ve çok farklı sosyal kesimlere ulaşmasına ve böylelikle güçlenmesine yardım eder (Gusfield, 1967: 357-358). Söz gelimi radyo, plak, gramofon gibi imkânlar klasik Türk müziği geleneğinin daha geniş bir sosyal tabana yayılmasında son derece etkili olmuştur. Modern iletişim araçları yokken sadece belli bir mekâna hapsolan yöresel türküler, radyo, televizyon ve albümler aracılığıyla çok geniş bir alana yayılmış, unutulmaya yüz tutmuş pek çok geleneksel tavır, ses kayıt teknolojileri ve modern nota sistemlerinin kullanılması sayesinde kayda alınarak yaşatılmıştır. Örneğin Türkiye'de notanın yaygınlık kazandığı dönemin, aynı zamanda meşk halkalarının daraldığı ve repertuardaki eser kayıplarının çoğaldığı bir döneme denk düşmesi elbette ki rastlantı değildir. Batı notası, ne kadar geleneğe yabancı bir unsur olsa da, bu yönüyle geleneksel repertuarın unutulmaya yüz tuttuğu bir devirde imdada yetişmiştir. Bununla birlikte benimsenen bu yabancı unsurlar geleneğin asli unsurlarının dönüşmesine de yol açabilir. Marshall McLuhan'ın (1964: 8-12) başka bir bağlamda ifade ettiği gibi, tercih edilen form, çoğu zaman içeriği de dönüştürmektedir. Hatta kimi zaman formun bizzat kendisi bir mesaj, içerik haline gelebilir. Bütün bu süreçlerin alacağı yön apriori belirlenemez, "sanat dünyası" içindeki gerçek aktörlerin gerçek etkileşim ve mücadelelerine bakarak analiz edilebilir.

Geleneğin yabancı unsurları kabul etmede gösterdiği esnekliğin elbette ki bir sınırı vardır. Zira geleneğin aslî unsurları tamamen ortadan kalkmış ve bunun yerine yabancı bir geleneğin unsurları doğrudan ak-

tarılmışsa, şüphesiz artık bir gelenekten söz etmek imkânsız hale gelir. Bunun için bir geleneğin devamında, yeni koşullara uyum sağlamak amacıyla benimsediği yabancı unsurlar kadar reddettiği unsurlar da önem taşır (Bascom, 1959: 11-12). Kültürel yeniliklerin hangisinin kabul edileceğini öngörmek de buna bağlıdır. Neyin kabul edilebileceğini öngörmek için neyin reddedildiğini, kültürel geleneğin hangi konuda ısrarcı olduğunu tespit etmek gerekir. Kültüre süreklilik kazandıran ve onu bir gelenek haline getiren bu seçim sürecidir. Gelenek aynı şeyleri aynı şekillerde durmaksızın yeniden hayata geçiren monoton bir yapı değildir. Aksine bir geleneğe hususi rengini veren şey, bu seçim süreci içinde mensuplarının geçmişten nelerin aktarılıp nelerin terk edileceğine, yabancı unsurların hangilerinden faydalanılıp hangilerinden uzak durulacağına ilişkin tercihleridir.

Meseleye bu çerçeveden bakıldığında modernleşmeci paradigmanın edilgen gelenek tasavvuru aşılabilir ve bu sayede geleneği sürdüren öznelerin tercih ve eylemlerini ön plana çıkaran daha dinamik bir analizin önü açılmış olur. Gelenek çeşitli uyum ve direnç mekanizmalarıyla varlığını sürdüren ve kendisini yenileyen canlı bir organizma, dinamik bir oluşum olarak değil geçmişin tortusu ve kalıntısı olarak görüldüğünde, onun sürekliliğini nasıl sağladığını anlamak imkânsızlaşır. Geleneğin dinamik yanı, daha onu ilk tanımlamaya başladığımız anda kendini ele verir. Gelenek kuşaklar boyunca sözle ve eylemle aktarılan bir değerler, inançlar, kurallar ve davranış kalıpları manzumesidir ve sosyalleşme sürecine mündemiçtir (Tonkinson, 2007: 5034). Batı dillerinde gelenek, aktarmak anlamındaki *tradere* kökünden gelir. Aktarılan şey anlamındaki *traditum* sözcüğünün Roma hukukunda birine saklaması için verilen değerli bir şeyi ifade etmesi manidardır. Gerçekten de bir gelenekte aktarımın devam etmesi, aktarılan unsurların aktaran ve devralan bilinçli özneler tarafından aktarılmaya değer görüldüğü anlamına gelir. Giddens'ın (1994: 62) altını çizdiği gibi gelenek bireylerin aynı şeyleri sorgulamaksızın yineledikleri mekanik bir tekrara indirgenemez. Tekrar, bir geleneğin sürekliliğini sağlamada önemli bir faktör olmakla birlikte, geleneğin kendisini açıklamaz, çünkü bizzat tekrarın kendisi açıklanmaya muhtaçtır.

Edward Shils'in (2003: 113) özlü bir şekilde tespit ettiği üzere, "gelenek bağımsız şekilde kendi kendini yeniden üreten veya kendi kendine işleyen bir şey değildir." Onu ancak "yaşayan, bilen ve arzulayan insanlar

hayata geçirebilir, yeniden yasalaştırabilir ve değiştirebilir." Bir geleneğin değişimi insanların "daha doğru, daha iyi ya da daha elverişli bir şey yaratma arzusu"ndan kaynaklanır. Geleneğin ölümü modernleşmenin kaçınılmaz sonucu değildir. Aksine "gelenekler, sahipleri onları temsil etmekten vazgeçtikleri ya da onları yeniden hayata geçirenler başka yaşam çizgilerini tercih ettikleri ya da yeni kuşaklar başka gelenekler buldukları veya daha fazla kabul edilebilir nispeten daha yeni inançlar buldukları için bağlılıklarını kaybetmeleri anlamında çürürler."

Bu "yaşayan, bilen ve arzulayan" insanların tercihleri geleneğin alacağı biçimler üzerinde de etkilidir. Gelenek sürekli bir seçim sürecidir. Geleneği geleceğe taşıyan insanlar, karşılaştıkları her meydan okumada yeni bir cevap üretmek, bu sırada da geçmişten devralacakları unsurlar arasından bir seçmede bulunmak durumunda kalırlar. Geleneğin sürekliliğini sağlayan şey, belli değerlerin yeni kuşaklara aktarılmasından ziyade, yeni kuşakların bunları devralmaya değer bulmalarıdır. Seçimin bu süreçteki önemi, geleneğin süreklilik yanında realizme dayanmasından kaynaklanır. Geleneğin varlık sebebi, geçmiş hatıraları muhafaza etmek değil bugünü, yani realiteyi sürdürmektir. Gelenek, bu işlevi yerine getirirken hayatın tüm yönlerini kapsayan bütüncül bir ölçü ve yekpare bir kimlik sunar, kendi içinde bir bütünlük oluşturur. Bir geleneğin mensupları her geçen gün bu geleneğin kusurlarını telafi ederek onu kemale erdirmeye çalışırlar. Bu mükemmellik arayışı geçmişin inkârına dayanan sıçrama ve kopuşlara değil, mevcut geleneğin dönüştürülerek mükemmelleştirilmesine dayanır. Bu bağlamda Bedri Gencer'in (2012: 115-116) formülasyonuyla gelenek dört temel özellik üzerinden tanımlanabilir: İstikrar içinde süreklilik, realizm, bütünlük ve kemal.

Bu bağlamda bir gelenek "yenilikçi" olabilir, ama yaratılacak "yeni" bir emsale dayanmalıdır. Rauf Yekta Bey'in Batı müziği besteleyen Türk müzisyenlerine eleştirisi bu gelenekselci tavrın mükemmel bir örneğidir. Rauf Yekta Bey, kendi klasik müziğinin formları ve üslubu temelinde basit bir beste yapmayı bile beceremeyenlerin modern bir milli müzik yaratmalarını imkânsız bulur. Nitekim yıllar sonra Cinuçen Tanrıkorur, geleneksel üslupta mükemmel eserler besteleyebildiği halde, bestecilikte yeni bir üslubun yolunu açmayı tercih eden Sadettin Kaynak'ı bu açıdan Picasso'ya benzetecektir. Malum, Picasso da gençliğinde Batının geleneksel resim üslubu çerçevesinde kusursuz eserler verebilmiş olmakla birlikte, bunlardan bes-

lenen bambaşka bir üslup yaratmıştır. Modernizmdeki emsalsiz yeni, yani modernin kelime alanı olan "yepyeni", gelenekselci bakışa göre boşluğa düşmeye mahkûmdur (Gencer, 2011: 136). Bu anlamda gelenekselci bakış, aslında emsalsiz yeniye de, eskinin aynı şekilde yeniden hayata geçirilmesine de karşıdır. Esas olan geleneğin kendini yenileyerek sürdürmesidir.

Son olarak geleneğin kimlik oluşturucu rolü üzerinde de durmak gerekir. Giddens'a göre (1994: 79-80) gelenek her zaman "içerideki" ve "öteki" arasında bir ayrım yapar. Çünkü muhafızları, icracıları, ritüelleri ve bunların hepsini bir arada tutan bir hakikat anlayışı olan canlı bir organizma olarak geleneğin varlığı fiili bir katılımın devamına bağlıdır. Bu açıdan "içeride" olmak son derece önemlidir. İçeride olma bilinci dışarıdakilerin ötekileştirilmesiyle pekiştirilir. Bu açıdan gelenek kimlik oluşturucu bir araç vazifesi görür. Müzik geleneklerinde müziğe ilişkin tutumların ahlâkî değerlerle ilişkilendirilmesi ve kimlik oluşturucu bir role bürünmesi de büyük ölçüde bununla ilgilidir. Bir türün tutkulu bir hayranı olmak çoğu zaman başka türlere ilişkin "ötekileştirici" tanımları benimsemek anlamına gelir. Örneğin Simon (2004: 20-23) çeşitli müzik türlerinin fanlarının kötü müzik tanımlamalarını ahlâkî bir içerikle doldurduklarını özellikle vurgular. Kötü müziği damgalamada estetik yargılarla ahlâkî yargılar hep iç içe geçer. Çeşitli popüler müzik alt kültürlerinin kimlik oluşturucu niteliği genellikle başka müzik türlerini estetik ve ahlâkî açıdan "kötü" olarak tanımlamalarıyla pekiştirilir. Belli bir müzik geleneği kendi mensuplarını da aynı kıstaslarla yargılar. İcracıların veya bestecilerin kendi yeteneklerine ihanet etmelerine, belli bir türün orijinal bütünlüğünün bozulmasına veya çok derin anlamlar yüklenen bir müziğin reklamlarda kullanılmasına duyulan öfke bir geleneğin mensuplarını bir arada tutar ve geleneğin "dışarı"ya teslim olmasını engeller. "Dışarı" kimi zaman Batı müziğidir, kimi zaman "piyasa", kimi zaman arabesk. Her halükarda "dışarı" sürekli yeniden tanımlanan bir şeydir. Çoğu zaman "dışarı"yı içeriye kabul eden gelenekler çok geçmeden kendi içlerinde bir "dışarı", bir "iç öteki" yaratırlar. Bir geleneğin dönüşümü "öteki" tanımının dönüşüme paralel bir şekilde ilerler. Batı müziği, bu kitabın dördüncü bölümünde anlattığımız sebeplerden dolayı, hemen hemen bütün Batı dışı müzik geleneklerinin öyle ya da böyle ilişki kurmak ve bir şekilde hesaplaşmak zorunda kaldığı ortak bir "öteki"dir. Hayatın her alanında olduğu gibi müzik alanında da Batı dışı toplumlarla modern

Batının temasa geçmesi, Batının kendi içindeki değişim dinamiklerinden daha farklı ve karmaşık bir sürece yol açmıştır. Dolayısıyla Türkiye gibi Batı dışı toplumların müzik geleneklerini Batılılaşma ve modernleşme tartışmalarına girmeksizin değerlendirmek mümkün değildir.

Örneğin Türkiye'de müzik sosyolojisi tartışmalarını başlatan ve resmi müzik görüşüne temel oluşturan Ziya Gökalp'in temel kaygısı Türk müziğinin kendine has özelliklerini kaybetmeksizin Batı müziği ailesi içine katılabilmesidir. Bunun için Türkiye'deki müzik geleneklerini bile Batı müziğinin ülkeye girişini milat kabul ederek sınıflandırır. Gökalp'ten beri Türk müziği geleneğinin dönüşümü genellikle Batı müziğiyle veya Batı müziğinin teknik olanaklarıyla ilişkisi temelinde değerlendirilmiştir. Popüler müzik tartışmalarında bile bir önceki bölümde kısaca değindiğimiz gibi, en temel popüler müzik tanımları bile hiçe sayılarak, popüler Türk sanat müziği ve arabesk sanatçıları sırf Batı kaynaklı olmadıkları için bazılarınca popüler müzik sayılmamıştır. Tıpkı Gökalp gibi Türk popüler müziğinin tarihini yazanlar da, kanto, caz, pop ve rock gibi "hafif" Batı müziği türlerinin ülkeye girişini milat kabul etmiştir. Buna karşılık yerli müzik gelenekleri de Batı müziğinin olumlu ve olumsuz etkilerine karşı ürettikleri cevaplarla bugünkü şeklini almıştır.

Müzik Geleneklerinde Değişim: Batılılaşma-Modernleşme Ayrımı

Genel olarak bir geleneğin değişim ihtiyacı, büyük ölçüde dışarıdan gelen güçlü bir meydan okumadan kaynaklanır. Bir gelenek bu meydan okumaya verdiği cevaplarla şekillenir. Modern çağda hemen hemen bütün Batı dışı toplumlar için bu meydan okuma Batının yeni kültürel, siyasal ve toplumsal formlarıdır. Son birkaç yüzyıl bilhassa İslam dünyası için Batıyla savaşarak geçtiği için bu toplumların çeşitli geleneklerine mensup olanlar kendi kimliklerini genellikle Batıyı ötekileştirerek inşa etmiştir. Dolayısıyla modern çağda Batının meydan okumasına karşı verilen cevaplar kimlik sorunlarıyla iç içe geçer. Arnold Toynbee'nin medeniyetlerin doğuşunu açıklamak için kullandığı "meydan okuma" (*challenge*) ve "karşılık" (*response*) modeli Batı dışı toplumların Batının meydan okumasına karşı geliştirdiği ayakta kalma, uyum ve direnç stratejilerini kavramak açısından verimli bir çerçeve sağlar. Bu çerçeve gelenekle ilgili yürüttüğümüz tartışmaya da uygulanabilir.

Toynbee'ye göre (1978: 86-87) medeniyetler meydan okumalara ve zor koşullara karşı üretilen tepkilerin bir ürünüdür. Bir medeniyetin doğuşunu sağlayan mekanizma meydan okuma ile karşılık çerçevesinde formülleştirilebilir. Toplum ardı arkası kesilmeyen bir meydan okumayla karşılaştığında, kendi içinden bir yaratıcı azınlık bu meydan okumaya başarılı bir karşılık verir ve sorunu çözer. Bunun ardından yeni bir meydan okuma gelir ve onu da yeni bir karşılık izler. Böylece medeniyetler yaratıcı azınlıkların, toplumlarını tehdit eden meydan okumalara ürettiği çözümlerin bir ürünü olarak ayakta kalmayı sürdürür (Sorokin, 2008: 149).

Etki-tepki diyalektiğine dayanan bu medeniyet tarihi anlayışı, kültürlerin karşılaşmasından doğan sorunları anlamaya yönelik bir çerçeve de sağlamaktadır. Kültürlerin yayılması ancak başka kültürlerin aleyhine gerçekleşebilir. Dolayısıyla iki kültürün karşılaştığı yerde, bir meydan okuma (*challenge*) ile karşılıktan (*response*) söz etmemiz gerekir. Saldırgan bir kültürün hücumuna uğrayan bir toplum, Toynbee'ye göre iki alternatif karşılık geliştirebilir: Zealotizm ve Herodianizm. Toynbee bu kavramları Yahudi tarihinden esinlenerek geliştirmiş ve modern Batının Batı dışı toplumlara yönelik saldırısına karşı verilen tepkilere uyarlamıştır. Geçmişte Helenizmin saldırısı karşısında geleneklerini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kalan Yahudiler iki tip karşılık üretmişlerdir. Zealotizm denen ve pasif nitelikteki birinci tür karşılık, saldırıya uğrayan toplumun kendi geleneklerine daha sıkı sarılması, düşmanı mümkün olduğunca kendinden uzak tutmaya çalışması şeklindedir. Zealotizm dış etkilere karşı içe kapanmayı, ana yollardan ıssız, ücra köşelere çekilmeyi gerektirir. Batının modern silahlarına karşı geleneksel silahlarla direnmeye çalışır. Herodianizme göre bu, kafasını kuma gömen deve kuşunun tutumuna benzer. Yapılması gereken, Yahudilerin yaşaması için yararlı olan her tür Helen hünerini öğrenen ve ödünç alan Yahudi Kralı Büyük Herod gibi, düşmana düşmanın silahıyla karşı koymaktır. Bu ikinci alternatif, yabancı kültürle bir şekilde uzlaşmayı gerektirse de daha aktif bir karşılıktır ve başarı kazanma şansı daha yüksektir. Ne var ki her iki tutumun da belli sakıncaları vardır. Zealot, ölen bir uygarlığın fosiline dönüşürken, Herodian yok olmaktan kurtulsa da öykündüğü toplumun içinde erimeye uğrar (Toynbee, 2004: 169-170). Toynbee'ye göre aslında her iki taraf da ortak yurtlarını düşmana karşı korumak niyetindedir. Yine de her ikisi de başarısız olmaya mahkûmdur. Kendini düşmanına benzeten Herodian

amacında başarıya ulaştığında zaten kendisi olmaktan çıktığı için intihar etmiş olur. Zealot'un ise zaten hiçbir başarı şansı yoktur (1978: 467).

Herodianizmi, Toynbee gibi taklitçilik olarak değil de, Batıya kendi silahlarını kullanarak karşı koyma olarak anladığımızda, Batı dışı müzik geleneklerinin Batının meydan okuması karşısında Zealotizmden ziyade Herodianizm çerçevesinde ürettiği cevapların daha etkili olduğunu görmekteyiz. Nitekim Batı dışı müzik gelenekleri hakkındaki etnomüzikoloji çalışmaları da bunu doğrulamaktadır. Hatta Batı dışı toplumların müzik geleneklerini inceleyen etnomüzikoloji disiplininin geçirdiği dönüşüm bile, esasen bu mesele üzerinde düğümlenmektedir. Antropolojinin ikiz kardeşi olarak doğan etnomüzikolojinin kuruluşu sırasındaki temel varsayım Batı dışı müzik geleneklerinin yüksek derecede istikrarlı ve durağan olduğu, dolayısıyla da Batıdan etkilenmemiş saf ve "ilkel" formları barındırdığı yönündeydi. Ne var ki bu varsayım antropolojideki dönüşümle paralel olarak zamanla terk edilmiş ve etnomüzikoloji çalışmaları istikrardan ziyade değişime odaklanmaya başlamıştır (Nettl, 1986: 360). Zaten müzik öyle bir alandır ki, bir yandan müzisyenlerden yaratıcılık ve yenilik-farklılık-özgünlük bekler, bir yandan da onlardan bu yaratıcılığı müzik kamuoyunca sınanmış geleneksel beğeni standartlarına uygun kalıplar içinde sunmalarını talep eder. Dolayısıyla müzikte değişim ve süreklilik bir madalyonun iki yüzüdür. Batı üstünlüğü çağında, Batı dışı toplumların müzik geleneklerinde değişim zorunluluğu Batının meydan okumasından kaynaklanmıştır. Bu yüzden bazıları değişimin ölçüsünü ve yönünü Batılı müzikal unsurların benimsenme derecesini kıstas kabul ederek belirler. Kimileri bu değişimi geleneğin bozulması olarak görürken, kimileri evrim sürecinin doğal bir sonucu olarak görür. Batı dışı müzik geleneklerinin kendilerini tek yenileme imkânının Batılı unsurları benimsemek olarak gösterilmesi elbette ki kabul edilemez. Bununla birlikte benimsenen her Batılı unsurun da bir bozulma veya taklitçilikle eşitlenmesi doğru değildir. Zira Batının meydan okumasına bizzat Batının silahlarıyla karşı durmak da kimi zaman Batı müziğinin yerli geleneğe yönelik tehdidine karşı bir direnç unsuru haline gelebilmektedir.

Bruno Nettl (1986: 373) ve Karl Signell'in (1976) Batı dışı müzik geleneklerinde "modernleşme" ve "Batılılaşma" eğilimini birbirinden ayıran sınıflaması bu olguya ışık tutmaktadır. Nettl'e göre Batılı değerleri ve Batı müzik sisteminin merkezi unsurlarını benimseme arzusuna da-

yanan "Batılılaşma" ile geleneksel müziğin değerlerini ve üsluplarını korumak ve ayakta tutmak için modern yöntemlere başvurulmasına dayanan "modernleşme"yi birbirinden ayırmak gerekir. Bu yaklaşımlar çoğu zaman iç içe geçse de, farklı niyetlerle gerçekleşen ve farklı sonuçlara yol açan karşılıklardır.[2] Nettl (1978: 168) Batı müziğiyle Batı dışı müzik geleneklerinin karşılaşma sürecinde yaşananları anlamak için öncelikle geleneğin asli unsurlarıyla Batı müziğinin temel unsurlarını saptayarak işe başlamakta, ancak bununla da kalmayıp gelenek mensuplarının bu unsurlar arasında hangilerini Batılı ve "yabancı", hangilerini nötr ve "modern" buldukları konusunda bir ayrıma gitmektedir. Batılılaşma bir yerli müzik sisteminin bilinçli olarak Batının müzikal kültürünün bir parçası olma çabasıdır. Modernleşmeyse, bazı yönlerden Batılılaşma çabalarıyla çakışmakla birlikte, esasen yerli müzikal sistemin bütünlüğünü koruyarak Batının müzikal sistemiyle rekabet edebilmesini amaçlar ve bunu sağlamak için kendi bünyesini bozmayacağını düşündüğü Batılı teknik ve yeniliklerden faydalanır. Örneğin Signell'e göre (1976: 88) her ülkenin bir milli marşı olması gerektiği görüşünü kabul etmek ve kendi müzik geleneğiyle uyumlu bir milli marş bestelemek modernleşmeyle ilişkilidir, bu marşı bilinçli olarak Batı müziğine benzetmeye çalışmak Batılılaşmayla. Gerçekten de ulus-devlet fikrinin olmadığı geleneksel Batı dışı toplumlarda milli marş diye bir şey yoktu. Ancak milli marş bestelemenin tek yolu Batılı marşları model almak değildi. Örneğin 1930'lara kadar İstiklal Marşı'nın bestesi mehter ritmini anımsatan acemaşiran makamında bir marştı. Buna karşılık bu marş pek Batılı bulunmadığı için 1930'da Edgar Manas tarafından armonize edilen Zeki Üngör'ün bestesiyle değiştirildi. Modernleşme-Batılılaşma ayrımı tek bir bestecinin farklı eğilimleri ardındaki farklı motivasyonları analiz etmede de yol gösterici olabilir. Bu bağlamda Şerif Muhittin Targan'ın geleneği içeriden dönüştürmeye yönelen *Ferahfeza Saz Semaisi* modernleşmeye, bir Şark mûsikisi sazı olan udu Batı müziği ailesinin bir parçası haline getirmeye çalışan *Kapris*, *Kanatlarım Olsaydı*, *Koşan*

[2] Batı dışı müzik geleneklerinin Batı etkisine karşı verdiği karşılıkların daha geniş bir analizi ve şematik ifadesi için bkz. Bruno Nettl, 1985: 7-32 ve 167-81. Batılılaşma ve modernleşme ayrımını Japon ve Osmanlı müzik geleneklerinin Batı karşısındaki ayakta kalma mücadelesi açısından ele alan bir makale için bkz. Karl Signell, 1976: 72-102.

Çocuk gibi eserleri Batılılaşmaya tekabül eder. Çünkü ilkinde geleneği sürdürme yönünde bir tercih söz konusudur, ikincisinde amaç başka bir geleneğin bir parçası haline gelmektir.

Klasik Türk müziğinin notayla ilişkisi bu açıdan öğretici bir örnek sunar. Klasik Türk müziği geleneğinde nota kullanılmazdı. Hatta eski üstatlar nota kullanmayı ayıplanacak bir şey olarak görürlerdi. Ne var ki XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batı notasının hızla kabul edildiğini görüyoruz. Acaba bu Batılılaşma mıdır, yoksa modernleşme mi? Bir müzik sistemi olarak Batı nota sisteminin kabul edilmesi ayrı bir şeydir, bu notanın bir müzik geleneği tarafından kendi sistemine adapte edilmesiyse bambaşka bir şey. Batı notasının Türkiye'ye girişi ve yaygın kabulü, bütün kuralları, formları ve içeriğiyle Batı müziğinin topluma empoze edilmesini amaçlayan Batıcı devlet politikalarıyla doğrudan ilişkilidir. Ancak geleneksel müziğin Batı notasını kendi sistemine adapte etmesi, bu amaca teslim olmaktan ziyade, geleneği sürdürmeye hizmet edecek bir teknik ve pratik fırsatı değerlendirme arzusuyla ilgilidir. Dolayısıyla Batı notasının adaptasyonu bu pratik amaçla sınırlanmış, Batı nota sisteminin diğer temel ve bütünleyici özellikleri kabul edilmemiştir (Ayangil, 2008: 402). Klasik Türk müziği geleneği mensupları, notayı yabancı bir Batılı unsurun kabul edilmesi veya Batılılaşma yönünde atılan bir adım olarak değil, aksine Batılılaşma politikalarının olumsuz etkilerine direnmek için kaçınılmaz bir pratik araç olarak görmüştür. Bu yüzden de notayı sadece geçmişten günümüze aktarılan repertuarı kaydetmek ve meşk zincirlerindeki kopma ve daralmaların tehdit edici sonuçlarının üstesinden gelmek için kullanmış, Batı nota sisteminin işlevsel armoniyle ilgili getirdiği olanaklardan bilinçli olarak faydalanmamıştır. Çünkü Nettl'ın (1986: 367) diğer Batı dışı müzik gelenekleri için de saptadığı gibi, Batı dışı müzik geleneklerinin mensupları açısından Batı müziğini karakterize eden temel özellik işlevsel armonidir. Bu yüzden Batılı bir konser düzeni, modern iletişim araçları, Batı tarzı eğitim (konservatuar) ve aktarım şekilleri gibi çeşitli Batılı unsurlar kolaylıkla benimsenirken işlevsel armoni, geleneğin bütünlüğünü tehdit ettiği ve onu tamamen Batı müziğinin bir parçası haline getireceği için kabul edilmemiştir. Örneğin Sadettin Arel'in aslında Türk müziğini çoksesli hale getirmek (yani *Batılılaştırmak*) için geliştirdiği nota sistemi, geleneğin mensupları tarafından bu iş için değil, geleneğin muhafaza edilme-

sini ve aktarılmasını kolaylaştırmak, yani aktarım ve eğitim yöntemlerini *modernleştirmek* için kullanılmıştır. Geliştirdiği nota sistemi hem eserlerin kaydedilmesinde hem de Türk müziği eğitiminde rakipsiz bir şekilde kullanılılan Arel'in çoksesli bestelerine kimse ilgi göstermemiştir. Çağdaş Türk müziğini Batı müziğinin milli bir şubesi haline getirmek isteyen Türk Beşleri ise, zaten makamsal müzik geleneğinden tamamen vazgeçtikleri için Batılılaşma-modernleşme ayrımında bariz bir şekilde Batılılaşma kategorisi içinde yer alırlar.

Her hâlükârda modernleşme ve Batılılaşma Batının meydan okuması karşısında Batı dışı kültürel geleneklerin verdiği aktif karşılıklardır. Biri Batının teknik imkânlarından faydalanarak geleneği yaşatmayı amaçlarken, diğeri Batılı bir çerçeve içinde ifade edilen yeni bir gelenek yaratmayı hedefler. Ancak Batının meydan okuması karşısında benimsenen tutumlar bunlarla sınırlı değildir. Batı dışı müzik gelenekleri hakkında çalışan diğer önde gelen etnomüzikologlar (Nettl, 1985: 7-32, 167-81; Kartomi, 1981; Shiloah ve Cohen, 1983) Batı etkisine karşı çok çeşitli tepkiler tespit etmişlerdir. Söz gelimi kırsal kökenli bazı müzik gelenekleri kente yerleşen unsurlar tarafından bütünüyle terk edilebilir. Âşık geleneğinin gitgide yok olması gibi. Veya belli bir müzik geleneğinin mensupları bilinçli olarak Batıyla uyumsuz unsurları törpülemeyi ve uyumlu olanları öne çıkarmayı tercih edebilir. Örneğin makamsal müzikten faydalanmakla birlikte segâh, uşşak, hüzzam, saba gibi Batılı bir form içinde icra edilmesi güç perdeler barındıran makamlardan ve perdelerden uzaklaşabilir. Bir bakıma kendi müziğini utangaç bir şekilde ve gayriresmi olarak tampere edebilir. Aksine bazı müzik gelenekleri de Batıyla uyumlu olmayan unsurları aşırı derecede abartmayı tercih edebilir. Bunlar genellikle mensup oldukları geleneğin atalarına yönelik olarak kraldan çok kralcı bir tavır alırlar ve gelenekle bütünleşmiş "modern" unsurlardan bile kurtulmak isterler. Bu fundamentalist-"selefî" tutum aslında son derece modern bir fenomendir. Geleneksel üslubu dondurarak bir müze malzemesi haline getirmek veya Batı etkisiyle her tür karşılaşmadan kaçınarak adeta yer altına çekilmek veya milliyetçilikler çağının ayrılmaz parçası olan yeni gelenekler icat etmek gibi tercihler de söz konusu olabilmektedir. Bunlar arasında bilhassa icat edilen ve müzeye kaldırılan gelenekler modernleşme süreci yaşayan toplumların müzik geleneklerini anlamak açısından son derece önemlidir.

Yaşayan, İcat Edilen ve Müzeye Kaldırılan Gelenekler

İlk kez Hobsbawm'ın (2006) literatüre kattığı "icat edilen gelenekler" kavramı, geleneksel bağların zayıfladığı modern toplumlarda toplumu bir arada tutmak için icat edilen yeni geleneklere işaret eder. Hobsbawm "var olan eski geleneklerin yeni koşullara uydurulması ile değişen gereksinimleri karşılamak amacıyla bilinçli olarak yeni geleneklerin icat edilmesi arasında bir ayrım yapar" (Özkırımlı, 1999: 137). Hobsbawm'a göre (2006: 1-7) modern çağda "eski gibi görünen ya da eski olma iddiasındaki geleneklerin kökenleri" genellikle "oldukça yakın geçmişe" dayanır. Bazı "eski malzemeler… gayet yeni amaçlara yönelik olarak yeni türde icat edilmiş geleneklerin inşasında" kullanılır. Örneğin çoğu kişi bugün icra edilen mehter marşları repertuarının yüzlerce yıllık bir geçmişe sahip olduğuna inanır. Hâlbuki bugün dinlediğimiz "mehter marşları" ile Osmanlı'nın gerçek mehter takımının icra ettiği repertuar arasında hemen hemen hiçbir ilişki yoktur. Osmanlı döneminde çalıcı mehterler "Osmanlı saray halkının içinden ve dışından gelen müzisyenleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun farklı bölgelerinin kentsel ve kırsal folklorik müziklerini ve klasik Osmanlı müziğini icra eden müzisyenleri kapsamaktaydı." Bu müzisyenler askeri müziğin yanı sıra sanat ve eğlence müziği de yaparlar, hatta bazı dini ritüellere de müzikleriyle eşlik ederlerdi (Sanlıkol,2011: 14-15). 1826'da Yeniçeri ocağıyla birlikte mehter de lağvedildi. Mehter müziği kültürünün yeniden dirilmesi için Celal Esad Arseven'in çabalarıyla organize edilen 1911'deki ilk mehter müziği konserini beklemek gerekecekti. "Bazı mehter ve Batı müziği çalgılarından mürekkep" bu "yeni kurulmuş mehter topluluğu… "dönemin tanınmış Osmanlı/Türk müziği eserlerinin Batı müziği etkisinde yapılmış düzenlemelerini" icra etmeye başladı. Örneğin mehter içinde obua, trombon, klarnet ve piyano gibi enstrümanlar vardı. Rauf Yekta Bey'in bu armonizasyon girişimini ve Batı müziği çalgılarının mehtere dâhil edilmesini eleştirmesi üzerine ağırlıklı olarak geleneksel mehter çalgılarını kullanan yeni bir topluluk kuruldu. Ancak bu topluluk da klasik Osmanlı/Türk müziği eserlerinin yanı sıra "Avrupa marş müziğinin tesiri altında kalmış yeni bestelenen askeri marşlar" icra etmeye başladı. 1935'te yeni rejimin Osmanlı geçmişine karşı aldığı olumsuz tutumun etkisiyle lağvedildi. 1952'de Askeri Müze bünyesinde yeniden ihdas edildiğindeyse repertuarı sadece kahramanlık tür-

küleri ve Avrupa marş müziğinin etkisi altındaki askeri marşlardan ibaret hale geldi. İşin ilginci 1918 yılında Askeri Müze tarafından yayınlanan "Mehterhane-i Hakani Notaları" arasında tek bir mehter marşı bile yoktu. Bu notalar içinde yer alan padişahlar tarafından bestelenmiş peşrevler ve klasik eserlerse yeni mehterin repertuarında kendine yer bulamadı (Sanlıkol, 2011: 35-36). Bugün "Gafil ne bilir neş'e-i pür şevk-i vegayı" veya "Ceddin deden neslin baban/hep kahraman Türk milleti" gibi marşları dinlediğimizde Osmanlı ordularının yüzlerce yıl bu marşlarla dünyayı fethettiğini tahayyül ediyoruz. Hâlbuki birincisi Ali Rıza Şengel (1879-1953), ikincisi Muallim İsmail Hakkı Bey (1865-1927) tarafından bestelenmiş çok yakın tarihli marşlardır bunlar. İsmail Hakkı Bey gibi operetler bestelemiş ve koro gibi Batılı icra formlarını Türk müziğine sokmuş olan modernleşmeci bir bestekârın Osmanlı'nın "otantik" geçmişiyle özdeşleşmiş bir marşın bestecisi olması, icat edilmiş gelenekler çağının ironisine işaret etmektedir.

Yeni bir geleneğin bilinçli olarak inşa edilmeye çalışılması bu geleneğe temel oluşturduğu iddia edilen asıl geleneğin aslında ortadan kalktığının, çok zayıfladığının veya ortadan kaldırılmak istendiğinin bir işaretidir. Eliassen'in (2014: 774) altını çizdiği gibi, icat edilen geleneklerle yaşayan gelenekler arasında çoğu zaman bir karşıtlık vardır. İcat edilen gelenekler yaşayan gelenekleri bozarak veya biçimlendirerek inşa edilebilir. Bu inşa sürecinde asıl gelenek genellikle sadece bir simge vazifesi görür. Bununla birlikte icat edilen geleneklerin tamamen uydurma olduğu söylenemez. İcat edilen gelenekler bir şekilde yaşayan gelenekten malzemeler üzerine kurulduğu ve toplumun duygusal ilişki kurduğu belli unsurlar barındırdığı için veya tam da yeni şartlara ayak uydurmayı iyi başardığı için zamanla kabul görerek toplumun yaşayan gelenekleri arasına katılabilir. Hobsbawm'ın icat edilen gelenekler kavramıyla paralel bir yaklaşıma sahip olan Anderson'ın *Hayali Cemaatler* (1991) kitabındaki bir uyarısı (Özkırımlı, 1999: 168) bu açıdan yol göstericidir. Bilindiği gibi milliyetçilik teorileri kabaca ikiye ayrılabilir: Birinci grup milleti ve milliyetçiliği modernleşmenin bir ürünü olarak görür ve milletin modernleşme öncesi tarihinin milliyetçi ideoloji doğrultusunda sonradan inşa ve icat edildiğini savunur. İkinci grup ise milletlerin modernleşme öncesindeki uzantılarına odaklanır ve her milletin tarih boyunca taşıdığı kendine has bir öze sahip olduğunu iddia eder. Anderson milletin bir "hayali cemaat"

olduğunu, başka bir deyişle millet bilincinin bizzat milliyetçilerin tahayyülüne dayandığını ileri sürer ve bu bakımdan birinci gruba dâhildir. Ancak hayal edilmişlikle sahteliğin birbirine karıştırılmaması konusunda önemli bir uyarıda bulunur. Çünkü bu, belli bir yerde sahte olmayan, hayal edilmemiş "hakiki" topluluklar olduğu yanılsamasına yol açar. Bir şeyin icat edilmiş, hayal edilmiş veya yaratılmış olması uyduruk veya sahte olması anlamına gelmez. Eski dönemlere ait istisnai küçük topluluklar dışında neredeyse bütün topluluklar hayal edilmiştir, ancak sahte değildir. İcat edilen geleneklere de böyle bakıldığında, saplantılı bir otantiklik arayışını frenleyip, icat edilen geleneklerin yaşayan geleneklerle ilişkisine ve yaşayan geleneklere dönüşmesine odaklanabiliriz.

İcat edilen geleneklerin en evrensel örneklerinden biri modern toplumlarda halk (folk) kültürünün keşfedilmesi ve bu halk kültürünü temel alan bir milli kültür icat edilmesidir. Halk kültürünün keşfedilmesi Avrupa milliyetçiliklerinin ayrılmaz bir parçasıdır. Avrupa'da romantik milliyetçiliğin fikir babası olan Herder'e göre halk kültürü bir milletin kendine özgü karakterinin temelini oluşturur. Herder'in etkisindeki romantik milliyetçi akımlar halk kültürüyle doğa ve milli karakter arasında yakın bir ilişki kurmuştur. Halk kültürü sanayileşmenin ve yozlaşmış şehir hayatının kötü etkileriyle bozulmamış olan "doğa"yı temsil eder. İnsanın en "doğal" hislerinin ürünü olduğu için de milli karakterin en saf ve temiz örneğidir. Gökalp meşhur hars-medeniyet ayrımında buradan yola çıkarak Türk kimliğinin kaynağını "temiz ve el değmemiş" Anadolu halk kültüründe arar. Medeniyet "usul vasıtasıyla" ve "ferdi iradelerle" meydana gelir. Hars ise usul vasıtasıyla meydana getirilmeyen, "ilham vasıtasıyla" kendi kendine oluşan doğal müesseselere dayanır. Bu yüzden medeniyet maddi ve yapaydır, kültür manevi ve doğal. Medeniyet yapay bir usul ve teknikle yaratıldığı için toplumdan topluma kolaylıkla aktarılabilir, taklit edilebilir, beynelmileldir. Hars ise usul ile yapılmayıp doğal bir şekilde toplumun bağrından koptuğu için aktarılamaz ve milli kimliğin temelidir (Gökalp, 1923: 27-40; Gökalp, 1977: 39-43). Örneğin Osmanlı müziği geleneği aslında İstanbul gibi büyük şehirlerde aydınların ve çeşitli katmanlardan şehir halkının ortak beğenisini ifade eden bir şehir müziğidir. Ne var ki Gökalp'e göre, bu müzik Türk'ün gerçek karakterini yansıtmaz, Bizans'tan alınmış dejenere bir müziktir. Yabancı bir medeniyetin ürünüdür. Hakiki Türk müziğini keşfetmek için Anadolu köylerine gitmek gerekir.

İşin enteresan yanı, gerek Türkiye'de gerekse Avrupa'da halk kültürünün keşfedilmesine öncülük eden bu romantik-milliyetçi aydınlar aslında gerçek halk kültüründen kopuk şehirli insanlardır. Buna karşılık köylerde yaşayan halk da, aslında yöresel bir kültürün içinde yaşar ve "milli kültür" denilen soyut kavramdan habersizdir. Bunu anlamak için Cumhuriyet'in ilk yıllarına dönebiliriz. Erken Cumhuriyet döneminde Gökalp'in görüşlerinden etkilenen yeni rejim modern bir milli müzik yaratmayı amaçlayan bir Mûsiki İnkılâbı'na girişir. Bu amaçla Gökalpçi aydınlar ve müzik adamları öncülüğünde köylerden Anadolu türküleri derlenmeye başlanır. Ne var ki bu müzik adamlarının en az bildiği müzik türü, aslında halk müziğidir. Herkes milli müziğe temel oluşturacak muhayyel bir halk müziğinden söz etse de, gerçek halk müziğini bilene pek rastlanmaz. Örneğin Türkiye'deki müzik reformu hakkında bir rapor hazırlayan meşhur besteci Hindemith bile milli müzik reformunu yapanların kendi halklarının müziğini hiç tanımadığını tespit eder ve birkaç ay taşrada kalıp yaşayan müzik geleneklerini bizzat tecrübe etmelerini önerir (Stokes, 2012: 68). Aslında bu durumda şaşılacak bir şey yoktur. Ernest Gellner'in de altını çizdiği gibi iletişim ve ulaşım imkânlarının günümüzdeki kadar gelişmediği geleneksel toplumlarda bütün "ulusu" birleştiren bir milli halk kültürünün var olması mümkün değildir. Halk kültüründe içkin böyle bir birleştirici kültür olsaydı bile, teknik zorluklardan dolayı zaten herkese ulaşamazdı. Bu yüzden geleneksel toplumlarda halk kültürleri ve müzikleri ister istemez yöresel nitelikte kalır. Birleştirici olan ise aslında şehirdeki hâkim müzik geleneğidir. Şehre gelenler de onunla bütünleşir. Aynı şey, milli kültürün kaynağı olduğu varsayılan köylüler için de geçerlidir. Aydınlar köylerdeki kültürden habersiz oldukları gibi, köylüler de yeni inşa edilen milli kimlikten habersizdir. Örneğin bu milli kimliği inşa etmeye çalışan şehirli milliyetçi aydınlardan biri olan Yakup Kadri'nin *Yaban* adlı meşhur romanında köylüler kendilerine Türklükten bahseden Kuvayı Milliyeci bir subaya "Türk dediğin Haymana'da yaşar" diye cevap verirler ve bu muhayyel Türk kimliğini üzerlerine alınmazlar. Türk kimliği yukarıdan aşağıya kitle iletişim araçları ve eğitim kurumları aracılığıyla inşa edilir.

Peter Burke (1996: 286; Storey, 2003: 4) bu bağlamda Avrupa açısından ilginç bir paradokstan bahseder: "1500'lerde Avrupa'da hâkim sınıflar sıradan insanlarla aşağı yukarı aynı kültürü paylaşmalarına rağmen onları aşağılamaktaydı. 1800'e gelindiğinde" artık ortak bir kültürü paylaşma-

malarına rağmen "halk kültürünü egzotik ve ilginç bir şey olarak yeniden keşfetmeye, hatta ona hayranlık duymaya başlamışlardı." Romantik milliyetçi aydınlara göre bunda bir paradoks yoktur. Çünkü köylerde yaşayan halk hiç farkında olmadıkları bir milli özün taşıyıcısıdır. Yapılması gereken bu özün derlenip milli kültür haline getirilmesidir. Bunu yapacak olanlar milliyetçi elitlerdir. Yani halkın ve yaşayan halk kültürünün bu süreçteki rolü sadece semboliktir (Storey, 2003: 2). Bu yüzden asıl gelenekle icat edilmek istenen gelenek birbiriyle çeliştiğinde asıl gelenek feda edilir. Asıl geleneğin icat edilmesi istenen yeni geleneğe uymayan unsurları dışlanır. Bu süreci müzik üzerinden analiz eden Jesús Martin-Barbero'ya göre (1993: 12: Storey, 2003: 14) halk şarkıları (veya bizdeki ifadesiyle türküler) "yeni orta sınıflara kaybedilmiş bir tabii ve milli kimlik tahayyül etme ve organik dil ve toprak bağına dayanan 'otantik' bir milli birlik oluşturma ihtimalini mümkün görme" imkânı sağlıyordu. Ancak bu fantezinin merkezindeki icat edilmiş "otantik halk" ne köylerdeki ne de kentlerdeki kitlelere benziyordu. Bunun bir sonucu olarak milliyetçi aydınlar emekçi halkın köylerdeki ve şehirlerdeki gerçek kültürünü reddettiler ve bunun yerine hayali bir halk kültürüne dayanan bir milli kültür icat ettiler. Martin-Barbero'ya (1993: 7) göre bu süreci şu formülle ifade etmek mümkündü: "Soyut kapsayıcılık, somut dışlayıcılık". Yani milliyetçi söylem bir yandan soyut halk kültürünü bağrına basıyor, bir yandan da halk kültürü içinde kendi milli kimlik inşa etme sürecine uygun olmadığını düşündüğü unsurları dışlıyordu.

Türkiye'de halk müziğinin keşfedilmesi ve milli müzik yaratmaya yönelik reformlar bunun mükemmel bir örneğidir. Türk müzik reformunda halk türküleri bir yandan "Türk'ün hakiki müziği" ve milli müziğin esas kaynağı olarak görülür, bir yandan da mevcut halleriyle bu amaca hizmet edemeyecekleri düşünülür. Milliyetçi elitlere göre halk müziği milliyetçi amaçlara göre şekil verilecek bir hammaddedir. Değirmenci'ye (2006: 60) göre milli müziğe temel oluşturacak kültürel bir köken oluşturma sürecinin genellikle iki unsuru vardır: Farklılıkları yok etmek ve (veya) bu farklılıkları bir hayali cemaatin parçası olarak tanımlayabilmek için onları yeniden işleyip düzenlemek. Kısacası milli müziği inşa etmek çeşitli halk müziği unsurlarını derlemeyi, standartlaştırmayı ve sınıflandırmayı gerektirir. Sınıflandırılmış ve standartlaştırılmış bu yeni halk müziği, gitgide yaşayan gelenekten uzaklaşır.

"Folklor materyalleri var oldukları haliyle Kemalist reformcular tarafından güvenilmez addedilmiş" ve "bir toplumsal mühendisliğe tabi tutulmuştur" (Balkılıç, 2009: 168-169). Bu doğrultuda "ulusal ruha uygun" olduğu düşünülen türküler seçilmiş ve "halkın kulağı için güzelleştirilmiştir." Gelgelelim, döneme ilişkin tanıklıklar, halk müziği adına yaratılan resmi geleneğin, bilhassa ilk zamanlarda, halk müziği geleneklerinin gerçek yaratıcıları veya bu geleneklerin içinde yaşayan halk tarafından yadırgandığını ortaya koyar. Radyolarından türkülerin restore edilmiş şeklini dinleyen kimseler alışık oldukları nağme ve temaların değişmiş olduğunu görünce sık sık öfkelenmiş ve kendi müziklerinin değiştirilmesine tepki göstermiştir. Yaşayan gelenekle icat edilen geleneğin çatışmasıdır bu ve icat edilen gelenek kimi zaman yaşayan geleneği yok etmek pahasına inşa edilebilmiştir. Örneğin *Yurttan Sesler* programında Muzaffer Sarısözen derlenen türküleri yörelerine göre standardize edip sınıflandırırken, "yerel âşıkların kendi kişilikleriyle geliştirdikleri tarzları yok sayar ve notaya geçirirken halk ozanının kişisel tarzına göre değil, yöresel tarza göre 'düzeltir'. Üstelik türküler geleneksel pratikte hiç rastlanmamasına karşın birçok saz eşliğinde ve geniş bir koro tarafından, bir şef yönetiminde icra edilmeye başlanır" (Tekelioğlu, 2006: 108). Gelgelelim zamanla dinleyici de radyodaki standartlaştırılmış çalma biçimine alışmış ve otantik icrayı yadırgamaya, standartlaşmış kategorilere uymayan "farklı tarzları ya da değişimleri kabul etmekte zorlanmaya başlamıştır" (Balkılıç, 2009: 170-173). Böylelikle yeni bir halk müziği geleneği inşa edilirken yaşayan halk müziği geleneklerinin bir kısmı unutulmaya terk edilir.

Resmi tanıma göre halk müziği anonimdir, makam ve usul esasına göre bestelenmemiştir. Bu yüzden bir halk müziği parçasının belli bir yaratıcısı varsa veya eserde en ufak bir makam ya da usul iması söz konusuysa TRT halk müziği repertuarına alınmaz (Stokes, 2012: 91). Mahzuni Şerif ve Neşet Ertaş Türkiye'nin en çok dinlenen halk müziği sanatçıları oldukları dönemde, radyoda onların türkülerinden ziyade standartlaşmış halk müziği örnekleri çalmıştır. Yani "gerçek" halk müziği geleneği yaşamakta, ancak icat edilen geleneğin standartlarını karşılamadığı için dışarıda kalmaktadır. Bu garip durum, icat edilen geleneğin yaşayan geleneğin kendisini nasıl yok saydığına bir örnektir. Halk müziğinin notalama sistemi ve nazariyatı yaratılırken de benzer bir durum yaşanmıştır. Halk müziği, makamsal te-

melli klasik Türk müziği geleneğinden ayrılması için farklı bir notalama sistemiyle yazılır ve "makam"ların karşılığı olacak "ayak"lar belirlenir. Halbuki halk müziğine özgü olduğu düşünülen ayaklar birçok halk müziği icracısı tarafından bile bilinmezken "yabancı bir medeniyetin ürünü" olduğu varsayılan makamların en azından belli başlıları daha yaygın olarak bilinebilmektedir. Örneğin Stokes (2012: 90) bağlama kurslarına devam eden birçok öğrencinin rast, uşşak, hüseyni, hicaz, hatta segâh gibi makamları bağlamada gösterebildiğini veya birkaç kişinin karcığar gibi daha az kullanılan bir makamı bile tanıyabildiğini, ama ayak isimlerini bilmediğini söyler. Halk müziğinin standartlaştırılması sürecinde bağlama saf Türk müziğinin standart enstrümanı olarak görüldüğü için, bağlama dışındaki sazları kullanan yörelerin türküleri de bağlamayla icra edilmeye başlanmış ve çeşitli yörelerin özgün tınıları görmezden gelinmiştir. Türkülerdeki müstehcen kelimeler ayıklanmış, başka dillerden Türkçeye girmiş veya sadece belli bir bölgenin halkı tarafından kullanılan yöresel kelimelerin yerine "öz Türkçeleri" uydurulmuştur. Türk ulusal kimliğinin yaratılması için sakıncalı görülenler değiştirilmiştir. Örneğin "Kürdün gelini" "Türkmen gelini"ne, "Kürt uşağı" "Türk uşağı"na dönüştürülmüş, Kürtçe türkülere Türkçe söz yazılmıştır (Balkılıç, 2009: 173-177).

Bir gelenek icat ederken temel espri, asıl geleneğin çeşitli unsurları arasında belli amaçlara göre tercihte bulunmaktır. Örneğin Türkiye'de milli müziğin temeli olarak halk müziğinin icat edilmesi süreci müzikte Batılılaşma politikalarıyla çakıştığı için "Türk'ün hakiki müziğinin" dünyadaki "en ileri" müzik olarak görülen Batı çoksesli müziğiyle uyumlu olduğu varsayılmıştır. Aradaki uyumu kanıtlamak için Türk halk müziğinin pentatonik olduğu ve Orta Avrupa'daki bazı çoksesli müzik geleneklerine kaynaklık ettiği iddia edilmiştir. Bunun bir sonucu olarak, derleme gezilerinde yurt genelinde pentatonik ezgilerin toplanmasına özel bir önem verildiğini görürüz. Ancak pentatonizm teorisinin cazibesiyle hayatın gerçekliği arasında bir uçurum vardır. Anadolu türkülerinde pentatonik ezgilere bekledikleri kadar çok rastlayamayan derlemeciler teoriyi gözden geçirmek yerine bu türkülerin şehir kültürünün etkisiyle "bozulmuş" olduğunu düşünmeyi tercih etmişlerdir. "Bozulan" müziği "düzeltmek" ve "bozulmamış", "hakiki" Türk müziğini bulup derlemek için en ücra köşelere kadar gitmek resmi kurumların en önemli görevlerinden biri olmuştur.

Bununla birlikte standartlaşmanın devlet zoruyla gerçekleşmesi gerekmez. Örneğin 1980'lerde ve 90'larda hızla yaygınlaşan Alevi müziği ve her yerde pıtrak gibi çoğalan bağlama kursları, öğretilmesi daha pratik olduğu için kısa saplı bağlamayı halk müziğinin standart enstrümanı haline getirmiş, uzun saplı bağlamayı tahtından indirmiştir. Kısa saplı bağlama, türkü barların da temel enstrümanı olmuş ve hızla yayılarak şehirde halk müziği icra edenlerin vazgeçilmez tercihi haline gelmiştir. Enstrüman ve diğer müzik malzemeleri imal eden dükkânlar da kendilerini bu gelişmeye adapte etmiştir. Bugün Alevi müziği deyince aklımıza kısa saplı bağlama gelmektedir. Hatta diğer birçok tür ve yöresel müzik de kısa saplı bağlamayla icra edilir olmuştur. Bu kısa saplı bağlama patlaması öncesinde Alevi müziği geleneği içindeki Mahzuni Şerif ve Neşet Ertaş'ın her ikisinin de uzun saplı bağlama çalıyor oluşu ilginçtir. Kısa saplı bağlamanın bağlama kursları ve türkü barlar aracılığıyla yaygınlık kazanması, dinleyicilerin kulağını bu enstrümanın tınısına alıştırmış, aslında uzun saplı bağlamayla icra edilmekte olan birçok eserin geleneksel tınısının ortadan kalkmasına yol açmıştır. Bütün bunlar hiçbir zorlama olmaksızın gerçekleşmiştir.

Klasik Türk müziği geleneğindeki koro uygulaması da belli bir açıdan bu örneğe benzer. Kendine özgü bir toplu icra anlayışı yüzlerce yıldır Türk müziğinde varlığını sürdürmekle birlikte, koro icrası aslında geleneğe bütünüyle yabancıdır. Koro, Batı müziğinin temel sözlü icra biçimidir. Hatta çokseslilığin kendisi bile kilise korolarının icrasının düzenlenmesinden doğmuştur. Bünyesinde ciddi bir gayrimüslim nüfus barındıran ve Hıristiyanların kültür ve ritüellerinden yakınen haberdar olan bir toplumun gözünde, koro her şeyden önce kiliseyle özdeşleştirmiş bir kurumdur. Öyle ki Rauf Yekta Bey 1920'li yılların ortasındaki polemiklerinden birinde, Darülelhan'ın "alafranga kısmı talebesinin" koro konserini dinleyenlerin Rum ve Ermeni kızlarının kilise ayini icra ettiklerini sandıklarını yazar. Koro Türk müziğine Batıdan alınmış bir yenilik, ilginç ve aykırı bir deneme olarak XX. yüzyıl başlarında girer. İşin ilginci bir kısım müzisyen tarafından hızla benimsenir ve yeni rejim tarafından dışlanan klasik Türk müziği geleneğine "ciddi", "modern" ve "Batılı" bir görünüm vererek ona meşruiyet kazandıracak bir yenilik olarak görülür. Böylelikle koro icrası, resmi kurumlardan dışlanan klasik Türk müziği geleneğini bu kurumlara taşımanın aracı olarak değerlendirilir. Yani koro

icrasını Türk müziğine sokanlar bizzat bu geleneğin temsilcileridir. Koronun gerek meşhur şefleri gerekse icracıları geleneksel öğretim ve aktarım zincirleri içinde yetişmiş kişilerdir. Mesut Cemil, Tanburi Cemil Bey'in oğludur ve Batıda müzik eğitimi görmekle birlikte son dönem Osmanlı üstatlarıyla aynı meclislerde bulunmuş ve onların elinde yetişmiştir. Keza Nevzat Atlığ daha genç yaşında geleneksel müzik mahfillerine dahil olan, İbnülemin Mahmud Kemal gibi bir büyük üstadın ilgi ve desteğini kazanmış biridir.

Bununla birlikte, radyodaki klasik koro programları, geleneksel icra tarzını sürdüren yaşlı üstatların büyük tepkisini çekmiştir. Örneğin meşhur hisarbuselik *Bir Hadise Var Can İle Canan Arasında* şarkısının bestekârı Servet Yesari (1872-1943) 5 Temmuz 1942'de radyo müdürlüğüne zehir zemberek bir mektup yazarak, mevcut koro icrasının büyük ustaların kemiklerini sızlattığından şikâyet eder. Ona göre Mesut Cemil Bey, Batılı nüans elemanları ve icra şekilleriyle geleneksel müziğimizi bozacağına, yeni eser bestelemeli veya yerini doğrudan Batı müziği programlarına bırakmalıdır. Geleneksel müziğimiz bozulacağına hiç icra edilmesin daha iyidir (Bardakçı, 1995: 45-46). Klasik Koro, esasen geleneksel Osmanlı repertuarını seslendirmesine karşın, geleneksel icradan oldukça farklı, modern bir icra anlayışını benimsemiştir. Buna karşılık koronun savunucuları, bu anlayışın klasik eserlerin icrasına ve geleneksel anlayışa en uygun icra şekli olduğunu ileri sürmüşlerdir. Hatta daha da ileri gidenler ve koro öncesi icra anlayışını "dejenere" sayanlar da vardır. Örneğin koronun devlet tarafından kabul görmesini sağlamada son derece değerli hizmetler görmüş Yılmaz Öztuna'ya göre (1969: 31) "mûsiki tarihimizi yazacak olanlar, fevkalade bir koro şefi olan Mes'ut Cemil'den önceki dejenere icra ile ondan sonraki, onun büyük eseri olan temiz icra arasındaki uçurumu belirtmeyi ihmal edemeyeceklerdir." "Dejenere" terimi bozulmuşluğu ifade ettiğine göre, koroya da dolaylı olarak bir aslına dönüş misyonu yüklenmiş olmaktadır. Tarihsel olarak geleneksel icrada izine rastlanmayan ve yakın bir tarihte herkesin gözü önünde Batıdan aktarılmış olan koro icrası, çok kısa bir süre içinde öylesine içselleşir ki sanki yüzyıllardır klasik eserler koroyla icra ediliyormuş gibi bir algı oluşur. Dahası yaşayan geleneksel icra "piyasa tavrı" veya "dejenere icra" olarak damgalanır. Bu da yaşayan gelenekle icat edilen gelenek arasındaki çatışmanın bir diğer örneğidir.

Bununla birlikte koro icrası bir icat edilmiş gelenek olmasına karşın, bir yönüyle yaşayan bir geleneğe dönüşmeyi başarmıştır. İlk önce Batılılaşma yönünde aykırı bir deneme olarak başlayan, daha sonra radyoda klasik eserlerin kalıplaşmış ve standartlaşmış icrasının yegâne kurumu haline gelen koro, zaman içinde bütün yurda yayılmıştır. Üniversiteler ve mûsiki cemiyetleri, hatta şirketler ve fabrikalar bünyesinde faaliyet gösteren amatör Türk müziği koroları, geleneksel müziğin en yaygın icra toplulukları halini almış, başlangıçta niyetlenilen fonksiyonlarını kat be kat aşan yeni bir misyon üstlenmiştir. Öyle ki, başlangıçta "asil" ve "klasik" bir havas üslubunun ifadesi olan koro, bütün yurda yayılan mûsiki cemiyetleri eliyle adeta folklorik bir unsura dönüşmüştür.

Yaşayan ve icat edilen gelenekle ilişkisi içinde kısaca bahsetmek istediğim son kategori müzeye kaldırılan geleneklerdir. Kitabın ikinci kısmında (Bölüm 12) bu konuya dolaylı olarak değinen bir makale olduğu için burada müzeye kaldırılan geleneklerden çok genel özellikleriyle bahsedeceğim. Müzeye kaldırmak, aslında modern çağda geleneğe karşı alınan bir tutumu anlatmak için kullandığımız bir metafordur. Müzeye kaldırma olarak tanımladığımız şey, bir geleneği yok etmek isteyenler tarafından kullanılabileceği gibi, onu korumak isteyenlere de hizmet edebilir. Her halükarda müzeye kaldırılacak geleneğin yaşayan gelenekten ayrılması esastır. Modernleşmeyi bir proje olarak hayata geçirenler, geçmişten tevarüs edilen kültürel unsurların inşa edilmek istenen yeni milli kültür içindeki yerinin ne olacağına karar vermek zorundadır. Bu doğrultuda milli kültür içinde yer verilmesi tercih edilen geleneksel kültürel unsurlar biçimlendirilerek sürece dâhil edilirken, dışlanması istenen unsurların hayatın akışıyla bağı kesilir ve geçmişte dondurularak müzeye kaldırılır. Örneğin Cumhuriyet'in ilk yıllarında Osmanlı müzik geleneğini dışlamak için Darülelhan'ın alaturka kısmı kapatılırken, eski eserleri kayıt altına almak için bir Tespit ve Tasnif Heyeti kurulmuştur, ancak bu heyette çalışanların öğretimle ilgilenmesi kesin olarak yasaklanmıştır. Sadece eski repertuar tespit edilip notaya alınacak, bir anlamda müzeye kaldırılacaktır. Klasik koronun radyoda ilk ihdas edildiğinde Tarihi Türk Mûsikisi Korosu olarak adlandırılması ve sadece eski repertuarı icra etmekle sınırlandırılması da bu çerçevede analiz edilmelidir. Burada ilginç olan nokta müzeye kaldırma işiyle görevlendirilen kurumun modern bir icra anlayışını benimsemiş bir kurum olmasıdır. XX. yüzyılın başında icat edi-

len bir icra tarzını benimsemiş olmasına karşın XX. yüzyılda bestelenen klasik Türk müziği eserlerinden, yani yaşayan gelenekten bilinçli olarak uzak durur ve eski repertuarı muhafaza etmekle yetinir. Ancak müzik bir performans sanatı olduğu için resim ve heykelde olduğu gibi eski sanat eserleri müzeye otantik haliyle kaldırılamaz, çoğu zaman bir icat edilmiş gelenek haline getirilerek sınıflandırılır ve muhafaza edilir. Erken Cumhuriyet döneminde klasik koroya biçilen vazife budur. Bununla birlikte modern kurumların tehdidi altında olduğunu düşündükleri müzik geleneklerini otantik haliyle korumak isteyenler de çıkar. Ne var ki bu soylu çaba müzik geleneklerinin muhafazakârlaşmasına ve yeni koşullara ayak uyduramamasına yol açabilir. Bu yönüyle "otantik" olanı korumaya yönelik saplantı korunmak istenen geleneğin ölmesine ve "ölü bir gelenek" olarak müzeye kaldırılmasına yol açabilir.

İcat edilen ve müzeye kaldırılan gelenekler veya modernleşme-Batılılaşma ayrımı çerçevesinde açıklamaya çalıştığımız adaptasyon çabaları Batı dışı toplumların Batıyla karşılaşma tecrübesi sırasında geliştirdikleri belli karşılıklardır. Bir kısım insan Batının meydan okuması karşısında yeni bir modern milli kimlik yaratarak ayakta kalmayı denerken, bir kısım insan Batının açtığı imkânları geleneğin baskısından kurtulmanın bir yolu olarak görür. Bir kısım insan ise her şeyi ezip geçen Batılılaşma dalgası karşısında geleneksel mirastan mümkün olduğunca fazla şeyi kurtarmaya çalışır. Bu tutumların her birinin başvurduğu farklı stratejiler vardır. Bu tutumlar ve stratejiler arasında yaptığım ayrımların, hele ki müzikten bahsediyorsak, etik değil analitik ayrımlar olduğunu vurgulamak isterim. Örneğin modernleşme ve Batılılaşma ayrımı Münir Nurettin Selçuk'la Şerif Muhittin Targan'ı, Sadettin Kaynak'la Sadettin Arel'i birbirinden ayırmamıza ve analitik bir şekilde analiz etmemize imkân sağlar, bu isimler arasında bir ahlâkî hiyerarşi oluşturmaz. Cem Karaca, müziğinde geleneksel tınıları yaşattığı için kahraman olmadığı gibi, Bülent Ortaçgil veya Bulutsuzluk Özlemi popüler müziğimizin geleneksel gelişme çizgisiyle bağlarını zayıflattıkları veya kopardıkları için hain olmazlar. Bizim müziğimizi çok sevdiği için Toronto'dan kalkıp İstanbul'a gelen ve harika Türk müziği albümleri yapan Kanadalı Brenna McCrimmon'ı bağrına basıp da Fazıl Say'a Mozart çaldığı için kızmak çocukçadır. Hele ki Nazım Hikmet oratoryosu besteledi veya Âşık Veysel'in bir teması üzerine çeşitlemeler yazdı diye onu "yerli" ilan edip kahramanlaştırmak daha da çocukçadır.

Hiç kimse kendi toplumunun geleneksel müziğini sevmek, sürdürmek, yaşatmak zorunda değildir. Zaten bu işler zorla olmaz. Hele ki bu kadar küreselleşmiş bir dünyada herkesin kendi müzik geleneğiyle sınırlı kalmasını beklemek anlamsızdır. Ne var ki bunu söylemek Batılılaşmanın Batı dışı müzik geleneklerinin kaderi açısından yarattığı sorunları görmezden gelmeyi gerektirmez. Hatta bu sorunları görmezden gelen bir müzik sosyolojisi bizim gibi toplumları açıklayamaz. Türkiye'de başlangıcından itibaren müzik sosyolojisi tartışmalarının Türk modernleşmesi ve Batı sorunuyla ilgili tartışmalardan hiç kopmamasının sebebi budur. Bu bölümün başında Becker'ın sanat dünyalarıyla ilgili teorik yaklaşımından müzik geleneklerini açıklamak için nasıl yararlanabileceğimizi tartıştık. Ancak Batılılaşma-modernleşme olgusunu göz ardı eden bir müzik sosyolojisinin ve gelenek analizinin eksik kalacağını gördük. Popüler müzik tartışmalarında Türkiye'nin özgün durumu da bu gerçeği kanıtlıyordu. Kısacası Batılılaşma gibi bir sorun yaşamayan Avrupa ülkelerindeki müzik geleneklerini açıklamak için geliştirilen teorik modellerin Batı dışı toplumlar için tek başına yeterli bir açıklama çerçevesi sunamadığını söyleyebiliriz. Türkiye'deki müzik sosyolojisi tartışmalarında müzik sosyolojisinin geleneksel tartışmalarıyla Türk modernleşmesi ve Batılılaşmaya ilişkin yerli tartışmaların iç içe geçmesi bu konuda yeniden düşünmek için bir fırsat olabilir.

BÖLÜM 10

TÜRKİYE'DE MÜZİK SOSYOLOJİSİ: DEĞİŞEN PARADİGMALAR, KESİŞEN TEMALAR

Müzik sosyolojisi yakın zamana kadar gerek Türkiye'de gerekse dünyada sosyolojinin marjinal bir şubesi olarak görülüyordu. Bu tablonun 1980'lerden sonra çarpıcı bir şekilde değiştiği, bilhassa Batıda müzik sosyolojisi yayınlarında bir patlamanın yaşandığı görülmektedir. Timothy J. Dowd 1970-1980 arasında *Sociological Abstracts* listesinde müzik sosyolojisiyle ilgili yalnızca 269 makale varken, bu sayının 1980-1990 arasında önce aşağı yukarı ikiye katlandığını, 1990-2000 arasındaysa 847'yi bulduğunu kaydeder. Müzik sosyolojisi yayınları yükselişini 2000'li yıllarda da katlanarak sürdürmüştür (2007, 249). Türkiye'de müzik sosyolojisi çalışmaları, henüz Batıyla karşılaştırılabilir düzeyde olmasa da, 1980'ler, 90'lar ve 2000'ler, Türkiye için de bu alanda kayda değer bir canlanmanın yaşandığı yıllardır. Bilhassa popüler müzik ve arabesk üzerine yapılan tartışmalar o denli etkili olmuştur ki, Türkiye'nin XX. yüzyılın bilhassa ikinci yarısında yaşadığı büyük toplumsal ve kültürel dönüşümü bu çalışmalar olmaksızın analiz etmek artık mümkün değildir. Sonuç olarak hem Batıda hem de Türkiye'de müzik sosyolojisi çalışmalarının sayısı ve etkisi açısından, kabaca 1980 öncesi ve sonrası arasında çarpıcı bir karşıtlık vardır.

Bu tablo, günümüz müzik sosyolojisi çalışmalarının belli bir tarihsel birikime dayanmadığı, 1980'lerde aniden patladığı izlenimini verebilir. Hâlbuki Batıda ve Türkiye'de sosyolojinin kuruluş yıllarına döndüğümüzde bu izlenimi temelden sarsan bambaşka bir tabloyla karşılaşırız. Batı sosyolojisinin dört kurucu babası arasında sayılan Weber (1958) ve Simmel'in (1882) müzik sosyolojisiyle ilgili müstakil çalışmaları vardır. Bilhassa Weber müzik sosyolojisinin kurucusu sayılabilir. Türk sosyolojisinin kurucusu Gökalp ise, müzik hakkında müstakil bir kitap yazmamış olsa da, Türk müziği hakkındaki görüşleriyle resmi müzik politikasını

şekillendirmiştir. Gökalpçi paradigma erken cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarına o kadar damgasını vurmuştur ki, resmi müzik politikasının savunucuları kadar muhalifleri de onun şablonlarına dayanarak fikirlerini savunmak durumunda kalmıştır. Daha da önemlisi, müzik Gökalp'in medeniyet değiştirme ve kimlik inşasıyla ilgili makro modelinin geniş çerçevesi içine yerleştiği için erken cumhuriyet döneminin kültür, sosyoloji ve siyaset tartışmalarının da odağında yer almıştır. Dönemin düşünce adamları, köşe yazarları ve politikacıları arasında Batı sorununu ve uluslaşmayı tartışırken bir şekilde müziğe değinmeyene hemen hemen rastlanmaz.

Weber ve Gökalp'in müziğe yönelik ilgileri benzer bir motivasyondan kaynaklanır. Bilindiği gibi Weber kapitalizmin niye başka yerde değil de Batıda ortaya çıktığını rasyonelleşme süreçleriyle açıklamaktadır. Weber'e göre kapitalizm ancak verimlilik, öngörülebilirlik, hesaplanabilirlik ve denetim gibi işlevlerin mükemmelleşmesine izin veren rasyonelleşmiş bir toplumda ortaya çıkabilirdi. İrrasyonel olduğu düşünülen kültür alanının Batıda diğer toplumlardan farklı olarak nasıl rasyonelleşebildiği açıklanabilirse bu temel tez güç kazanacaktı. Tıpkı Durkheim'ın toplumsal olguların belirleyiciliğine ilişkin tezini en bireysel nitelikte olduğu düşünülen bir eylem olan intihar temelinde kanıtlamaya çalışması gibi Weber de rasyonelleşme tezini din ve müzik gibi en "irrasyonel" olduğu varsayılan alanlarda sınamak istedi. Bu doğrultuda geleneksel müzikten modern müziğe, yani standartlaşmış bir notasyon, icra ve enstrüman anlayışına dayanan çoksesli Batı müziğine geçiş, Weber'e göre, müziğin mistik ve irrasyonel niteliklerinden arınıp rasyonelleşmesinin mükemmel bir örneğiydi. Kapitalizm niye sadece Batıda ortaya çıktıysa çoksesli modern Batı müziği de aynı sebeple Batıda ortaya çıkmıştı.

Nasıl ki Weber modern Batı müziğinin tarihsel serüvenini Batıda kapitalizmin gelişmesini açıklayan genel teorisiyle ilişkilendirdiyse, Gökalp de klasik Türk müziği, Türk halk müziği ve Batı müziği arasındaki ilişkilere dair gözlemlerini Türk toplumunun medeniyet değiştirme süreciyle ilgili önerdiği genel açıklamaların bir doğrulaması saydı. Erken Cumhuriyet devrinde yönetici elit Batı medeniyeti tercihiyle, Türk kimliğinin korunması ve imparatorluk mirasından kurtulma kararlarını bağdaştıracak ve hepsini aynı anda meşrulaştıracak bir modele ihtiyaç duyuyordu. Bu çerçevede yeni Türk kimliğini inşa ederken, geçmişten tevarüs edilen kültü-

rel unsurların hangisinin kabul edilip hangisinin dışlanacağı da temel bir tartışma konusuydu. Gökalp'in modeli, milli kültür üzerindeki vurgusu sayesinde, tarihsel kültürel mirasla ilgili olarak hem dışlama hem içerme yönündeki eğilimlere temel bir kavramsal çerçeve sağladı. Üstelik bunu yaparken devletin siyasi tercihlerini tartışma dışı tutmayı da başardı.

Weber'in ve Gökalp'in müziği bir makro problematiğin parçası olarak ele almaları her iki sosyoloji geleneğinde de müziğin merkezi tartışma alanına dâhil olmasına yol açtı. Bu, müzik sosyolojisi açısından meselenin olumlu yanıydı. Ne var ki aynı durum, bir başka açıdan da müzik sosyolojisinin zararına oldu. Müzik, müzik olarak değil de başka alanlardaki açıklamaları doğrulayacak ikincil bir malzeme olarak araçsallaştırıldı, adeta modernleşmenin muhtelif cepheleriyle ilgili açıklamaları destekleyecek bir stepne olarak görüldü. Weber sadece sosyolojik anlamda değil teknik anlamda da müziği iyi bilen bir sosyologdu. Bu yüzden Batı müzik sosyolojisinde bu durumun olumsuz sonuçları daha az hissedildi. Buna karşılık Gökalp, sosyal bilimlerdeki olağanüstü dehasının aksine müzik konusunda son derece bilgisizdi. Nitekim Gökalpçi paradigmayı kabul edenler ve en hararetle savunanlar bile bu durumu kabul etmişlerdir. Bununla birlikte Gökalpçi paradigma sadece sosyologlar arasında değil müzik adamları arasında da Erken Cumhuriyet dönemi boyunca ezici bir hakimiyet kurdu. Böylelikle müzik konusunda çalışanlar siyasetin mütehakkim nefesini hep enselerinde hissetiler.

1950'lere kadar Türkiye, kültürel ve siyasal açıdan son derece köklü ve hızlı bir değişim yaşasa da, kentleşme ve kapitalistleşme açısından bir o kadar yavaş bir sosyolojik dönüşüm geçirdi. 1923-1950 arasında kentleşme oranı neredeyse aynı kaldı. Dolayısıyla Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarının köyden kente göç, kentleşmenin yol açtığı yeni sınıf ilişkileri, kültür endüstrisi, kapitalistleşmenin müzik üzerindeki etkisi ve benzeri sosyolojik araştırma konularıyla ilişkili "popüler müzik" paradigmalarından ziyade Gökalpçi paradigmaya dayanmasına şaşmamak gerekir. Ayrıca 1950'lere gelindiğinde Türkiye'nin NATO'ya kabul edilerek Batı ittifakına girmeyi başarmasıyla birlikte Batılılaşmayla ilgili sorunların en azından siyaseten çözüldüğü yönünde bir intiba oluştuğu da söylenebilir. Ayrıca çok partili demokrasiye geçiş, halkın tepki duyduğu eski kültür politikalarını sürdürmenin politikacılar açısından maliyetini artırmaya başlamıştır. Bu iki gelişme müzik

tartışmaları üzerindeki siyasal-kültürel baskıların hafiflemesine sebep olmuş, ayrıca müziğin siyasal imalardan arındırılarak daha teknik ve pür sosyolojik kaygılarla ele alınmasının yolunu açmıştır. Sosyal bilimlerin farklı alanlarından gelen araştırmacılar ve müzikologların özellikle klasik Türk müziğine ilişkin Gökalpçi paradigmanın dışında özgün çalışmalara başlaması bütün bir çalışma alanını etkilemiştir. Bu çalışmaların çoğunu doğrudan müzik sosyolojisi başlığı altında değerlendirmek mümkün olmasa da, günümüzdeki müzik sosyolojisi çalışmalarına malzeme ve bakış açısı olarak olağanüstü bir katkıda bulundukları yadsınamaz. Bunun yanı sıra, 1960'lardan sonra Türkiye'de gelişen ve gitgide güçlenen sol akımların Marksist kültür tartışmalarını adım adım Türkiye'ye aktarması da Gökalpçi paradigmanın sarsılmasına yol açan sebepler arasındadır. 1950'lerden sonra hızla kapitalistleşen Türkiye'nin Batıdaki endüstri toplumunun sosyo-kültürel yapısıyla daha benzer hale geldiği ve ortak sorunları paylaşmaya başladığı varsayımı, medeniyet-kültür gerilimine dayanan Gökalp'in modelindense sınıf ve kent temelli popüler kültür analizlerinin önünü açmıştır. İlk dönemde özellikle Frankfurt Okulu'nun etkisiyle yüksek kültürden yana tavır belirten olumsuz bir popüler kültür görüşü hâkimken, 1980'lerden sonra popüler kültürü bir mücadele alanı olarak gören ve seçkinci yaklaşımları eleştiren görüşler yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu çerçevede Arabesk tartışması, Doğu-Batı sorunsalına dayanan ilk dönem tartışmalarıyla kapitalistleşme ve kentleşme temelli popüler müzik tartışmaları arasında bir köprü oluşturmuş, Türkiye'de müzik sosyolojisini tüm akımlarıyla birlikte aynı tablo içinde görmemizi sağlamıştır. Günümüzde müzik sosyolojisi çalışmaları son derece çeşitlenmiştir ve elbette ki bu sözü edilen yaklaşımlara indirgenemez. Ancak bu bölümde temalardaki süreklilik ve değişimi ve farklı paradigmalar arasındaki ilişkileri daha yukarıdan gözlemleyebilmek ve daha genel bir tablo ortaya koyabilmek için belli bir sınırlamaya gidilmek zorunda kalınmıştır.[1] Bu yukarıdan

[1] Sosyoloji Yıllığı'nın Türkiye'de sosyolojinin yüzüncü yılıyla ilgili özel sayısı için kaleme aldığım bu bölümde müzik sosyolojisi çalışmalarının genel bir dökümünü çıkarmaktansa, bu çalışmalardaki tematik süreklilik ve değişimi örnekleyecek telif eserler üzerinde durmayı tercih ettim. Batı kaynaklı çeviri müzik sosyolojisi kitaplarına ve bu bölümün ana tartışma çerçevesinin dışında kalan spesifik müzik sosyolojisi çalışmalarına yer vermedim. Elbette ki Türkiye'de müzik sosyolojisi çalışmaları bu bölümde yansıtılandan daha zengin ve çeşitlidir.

bakış müzik sosyolojisinde birbiriyle ilişkisiz görünen birçok paradigma ve tartışma arasında sanıldığından çok daha derin bir süreklilik ve iç içe geçmenin söz konusu olduğunu gösterebilir. Temalardaki süreklilik, değişim ve iç içe geçmeleri tespit edebilmek için, ana tartışma ve yaklaşımları daha yakından incelemek gerekmektedir. Bu incelemeye Türkiye'de müzik sosyolojisinin başlangıç paradigması olan Gökalpçi paradigmayla başlayabiliriz.

Erken Cumhuriyet Döneminde Müzik Sosyolojisi: Gökalpçi Paradigmanın Hâkimiyeti

Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarına damgasını vuran ve yeni rejimin resmi müzik görüşü haline gelen Gökalpçi paradigma Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları* (1923) adlı kitabının "Milli Mûsiki" alt başlıklı bölümüyle *Yeni Mecmua*'da "Bedii Türkçülük" (1923) adıyla yayınladığı bir makaleye dayanır. Ancak köklerinin peşine düşüldüğünde bu görüş Türkçü düşünür Necip Asım'a, hatta Vambery kanalıyla II. Abdülhamid'e kadar geri götürülebilir. Zira asıl Türk müziğinin Anadolu köylerinde dinlenebileceğini, Osmanlı müziğininse yabancı bir medeniyetin ürünü olduğu görüşü Gökalp'ten önce de savunulmuştur. Hatta daha da ilginci, Osmanlı müziğinin Türklere ait olmadığı fikrinin esas kaynağı, Batı oryantalizmidir. Türkçü düşünürlerin Osmanlı'nın Şarklı mirasından kopmak ve Batıya yönelmek amacıyla bu Türk karşıtı hislerden kaynaklanan görüşü benimsemiş olması düşünce tarihimizin paradokslarından biridir. Gökalp'in esas katkısı, Türk müziği hakkındaki bu Batılı oryantalist görüşü medeniyet değiştirme sürecinde milli kimliğin durumuna açıklık getirmeye çalışan genel bir teorik modelin içine yerleştirmesidir.

Gökalp Türklüğü ve Osmanlı'dan miras aldığımız tarihsel-kültürel geleneği Batılılaşma önünde bir engel değil imkân olarak görmekteydi. Yalnız Şarklı "kirlerinden" arındırılması şartıyla. Bu arınmayı sağlamak için de bir katalizör lazımdı. Müzik alanında bu katalizör Osmanlı'nın son döneminde Türkiye'ye giren Batı müziği olacaktı. Gökalp Türkiye'deki müzik türlerini sınıflandırırken Batı müziğinin ülkeye girişini milat olarak kabul etti. "Milattan önce" iki tür müzik vardı: "Farabi tarafından Bizans'tan alınan Şark mûsikisi" ve "Türk mûsikisinin devamı olan halk melodileri." Bu tasnife göre şehrin hâkim müzik geleneği olan klasik Türk

müziği veya müzik tartışmalarındaki yaygın adıyla "alaturka" yabancı bir medeniyetin müziği olarak damgalanmış olmaktaydı. Bu medeniyet yabancı olduğu kadar geri kalmış ve işe yaramazdı. Dolayısıyla yerini Batı medeniyetine, yani çoksesli Batı müziğine bırakması gerekiyordu. Ancak burada daha büyük bir sorun ortaya çıkıyordu. Türkçü fikir adamı Gökalp'in esas kaygısı Şarklı "kirlerinden" arınmış yeni bir Türk kültürü yaratmaktı. Ne var ki Batı müziği olduğu gibi alındığında müziğimiz Şarklılıktan kurtulsa da ortada Türk müziği diye bir şey kalmıyordu. Öyleyse Osmanlı'dan devraldığımız müzik geleneğinin bir kısmını dışlayıp bir kısmını sahiplenmeliydik. Dışlanacak kısım zaten belliydi: Bizans kaynaklı olduğu iddia edilen Şark mûsikisi. Sahiplenilecek kısım ise şehirlerde hâkim olan bu "yabancı" müzikle temas etmediği varsayılan Anadolu köylerindeki halk ezgileriydi. Türklüğün "saf" müziği Anadolu köylerinden derlenecek ve Batı tekniğiyle işlenerek yeni ve modern bir milli müzik yaratılacaktı. "Halk mûsikisi harsımızın, Garp mûsikisi de yeni medeniyetimizin mûsikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değil"di. Gökalp'e göre bize yabancı olan tek müzik, Osmanlı'dan devraldığımız en zengin müzik geleneği olan ve "Şark mûsikisi" veya "alaturka" olarak adlandırılan klasik Türk müziğiydi.

Gökalp'in müzik görüşü yeni rejimin kültürel siyasal elitlerine çok basit ve köşeli bir formül önermekteydi. Tekelioğlu'nun özlü ifadesiyle "düşman doğu mûsikisi, kaynak halk mûsikisi, model Batı mûsikisi ve armonisi, erek ise milli mûsiki" olacaktı (2006: 102) Bu formülün Erken Cumhuriyet döneminin hâkim müzik görüşü olduğunu söylemek hiç de yanlış olmaz. Atatürk başta olmak üzere Mûsiki İnkılâbı'na yön veren Ahmet Adnan Saygun, Halil Bedii Yönetken, Cevat Memduh Altar, Mahmut Ragıp Gazimihal, Vahit Lütfi Salcı gibi birçok yazar müzik görüşlerini Gökalpçi bir çerçeve içinde ifade etmişlerdir. Gökalp'in müzik görüşü Osmanlı müziğinin dışlanması, Batı müzik tekniğinin aktarılması ve saf Türk müziğini bulmak için Anadolu'dan türküler derlenmesi gibi resmi pratik uygulamalara yön vermiştir. Bilhassa "alaturkanın" dışlanması çok saldırgan bir söylem ve uygulamalar bütünüyle hayata geçirildiği için Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmaları bir bakıma bir kültürel meşruluk tartışması biçimini almıştır. Egemen görüş Batı müziğinin benimsenmesi ve Osmanlı müziğinin dışlanması kararını meşrulaştıracak ideolojik, politik, sosyolojik argümanlar geliştirirken, muhalif görüş buna

yaratılması planlanan yeni milli müzik içinde Osmanlı müziğine de yer verilmesine imkân sağlayacak karşı argümanlarla cevap vermiştir. Müzik tartışmaları estetik ve teknik kaygılardan çok politik, ideolojik, sosyolojik argümanlara dayanarak yürütülmüştür.

Gökalp bir müzik adamı değildi. Onun müzik hakkındaki bilgisinin yetersizliği taraftarlarınca da kabul edilmiştir. Örneğin Mahmut Ragıp Gazimihal 1927 yılında Milli Mecmua'nın 97. sayısında yayınlanan bir makalesinde Gökalp'in müziğe ilişkin fikirlerindeki parlaklıkla bu fikirleri desteklemek için ileri sürdüğü delillerin zayıflığı arasında bir uçurum olduğunu söyler. Yine de onun çerçevesine bağlı kalır. Sadece bu genel çerçeveyi müzik hakkındaki teknik bilgisiyle doldurur. Ancak bu da öyle yabana atılacak bir katkı değildir. Türkiye'de Erken Cumhuriyet dönemi müzik araştırmalarının önemli bir bölümü Gökalp'in paradigmasına dayanan uzman müzik adamlarının çalışmalarıdır. Gökalp'in paradigmasının benimsenmesi bu çalışmaları dar anlamda teknik müzikal incelemeler olmaktan çıkarmış, sosyolojik bir temele oturtmuştur. Gökalp'in medeniyet değiştirme süreciyle ilgili görüşleriyle evrimci ve yapısal-işlevselci sosyoloji görüşü arasındaki sentez Türk müziğinin tarihsel serüveniyle ilgili çalışmaların temel çerçevesini oluşturur. Söz gelimi, Mahmut Ragıp Gazimihal müzik tekniğinin Aksay Şark, Yakın Şark ve Garp tekniği olmak üzere üç evreden geçtiğini belirtirken bunun medeniyetin coğrafi olarak doğudan batıya ilerleyişine tekabül ettiğini söyler. Aynı zamanda evrimci bir dünya görüşü doğrultusunda bu tarihsel-coğrafi hareketin ilkel olandan gelişmiş olana doğru bir evrime işaret ettiğini iddia eder. Buna göre Türkler Orta Asya'da iken birinci, İslam'la temas sonrasında ikinci ve nihayet Tanzimat'tan sonra üçüncü ve "en mütekâmil" tekniği benimsemiştir. Gazimihal de Gökalp gibi Batı müziğini kültürel bir ürün olarak değil bilimsel bir teknik olarak değerlendirir. Tekniğin vatanı, milleti olmadığı için rahatlıkla milletten millete aktarılabilir. Hatta en ileri teknik olduğu için gelişmek isteyen milletlerin bu tekniği ithal etmesi bilimsel bir zorunluluktur (2006: 14-5). Bu minvalde dönemin önemli müzik adamlarından Halil Bedii Yönetken de Gazimihal'le aynı noktadan yola çıkarak "alaturka mûsikinin teknik mahiyetinin Avrupa'nın monodisine tekabül ettiğini" ileri sürmüştür. Yani alaturka mûsiki artık geçmişte kalmış, Batı tarafından çoktan aşılmış bir tekniktir. Bu yüzden Batı tekniğini almak bir tercih meselesi değil, bir mecburiyettir. "Bu mecburiyet ve

ihtiyacı hissetmeyip hayatın tabii evolmanı (evrimi) önüne geçerek, geriye bizim çeyrek seslerimiz vardır diye onu durdurmaya ve döndürmeye çalışmak cinnetten başka bir şey değildir." (Tebiş-Karaman, 2012: 53-5) Peyami Safa da (2010: 136, 162) *Türk İnkılâbı'na Bakışlar*'da aynı görüşü savunur. Avrupa'nın açtığı bilim kapısından giremezsek sanatımız "primitif" kalacaktır. Avrupalılaşmak riyazîleşmek demektir, bu ise çoksesli Batı müziğinin kabul edilmesini gerektirmektedir. Keza Peyami Safa gibi yeni rejimin muhafazakâr savunucuları arasında yer alan sosyolog-pedagog İsmail Hakkı Baltacıoğlu da Osmanlı müziğini savunmanın bir irtica hareketi olduğunu ileri sürer. Ona göre "mûsiki sahasında medeniliğin yalnız bir şekli vardır. O da garp mûsikilerine has olan beynelmilel tekniği aynen ve harfiyen kabul etmektir" (Arslan, 2009).

Müzikte Batılılaşmayı savunan yazarlar görüşlerini, Batı ve Doğu toplumları arasındaki farklılıklarla müzik teknikleri arasında sosyolojik bir ilişki olduğunu varsayan argümanlarla da desteklemişlerdir. Yönetken'e göre "Şarkta taassup ve diğer içtimai sebepler mûsikiyi monodi çemberi içinde zaptetmiş… Garpta hayat serbest bir inkişafla yürümüş ve mûsiki bu serbest ve mütekâmil hayatı kudretli lisanıyla terennüm etmiştir." Yönetken sosyologların bunun sebebini bilimsel yöntemlerle açıkladıklarını iddia eder. Avrupa'da işbölümünün karmaşıklaşması ferdi şahsiyetlerin gelişmesine, bu da yeni toplumsal ilişkilerin eski ifade vasıtalarına sığmamasına yol açmıştır. Doğuda ise bu süreç henüz yaşanmadığı için teksesli müziğin eski durağan ve ilkel ifade biçimleri varlığını sürdürmektedir (Tebiş-Kahraman, 2012: 150-1). Ahmet Ağaoğlu (2012: 84-5) ise medeniyet değiştirme sürecinin tarihsel sosyolojik bir analizini yaptığı *Üç Medeniyet* adlı eserinde benzer bir mantıkla Şark müziğini Şark despotizmiyle ilişkilendirmiştir. Şark müziğinin "iniltili" ve "uyuşturucu" nağmeleri "celladın bıçağı altında titreyen" ve Avrupa'daki gibi "serbest bir yaşamı" tecrübe etmemiş toplumlara hitap etmektedir. Bu toplumlar Batı medeniyetini kabul edip serbest bir yaşama yöneldikçe onun ürünü olan Batı müzik tekniğini ve opera gibi formlarını da benimseyecektir.

Müzikte Batılılaşmayı savunan bütün düşünce adamları Batı medeniyetini kabul etmenin kaçınılmaz olduğu görüşünden hareket ederek Tanzimat'tan beri her alanda Batıya yönelmiş bir toplumun müzikte bundan imtina etmesinin mümkün olmadığını ileri sürerler. Sosyolog Nurettin Şazi Kösemihal (1949) bu görüşü organik toplum anlayışına dayanan yapısal-

cı-işlevselci paradigmaya başvurarak destekler: "Toplumlar organik birer bütündürler. Bu itibarla bütün sosyal organları Batı zihniyetiyle işlemiş bir sosyal organizmada aksayan bir organın tutunması mümkün değildir. Onun için günün birinde mûsiki organının da mutlaka sosyal ahenge katılacağına eminiz. Yalnız işi tabii seyrine bırakmayıp da müdahale edecek olursak, gayeye daha kolay erişileceğine şüphe yoktur." Başka bir deyişle bu yaklaşıma göre Osmanlı müziğinin dışlanması ve Batı müziğinin benimsenmesi, Huntington'ın deyişiyle "iki medeniyet arasında bölünmüş" olan Türk toplumunu, zorla da olsa birleştirecek bir tedbirdir.

Kısacası bu ilk kategorideki fikirlerin hepsi Batı müziğini kabul etmenin ve Osmanlı müziğini dışlamanın sosyolojik, politik ve tarihsel gerekçeleri üzerinde kafa yormuşlardır. Hâlbuki miadını doldurmuş yabancı bir medeniyetin müziği olarak damgalanan Osmanlı müziği bilhassa popülerleşen kanadı vasıtasıyla şehrin en yaygın müzik geleneği olmayı sürdürmüş, hatta en sıkı baskı dönemlerinde bile toplumsal tabanını genişletmeye devam etmiştir. Alaturka üzerindeki ambargo, adım adım şehrin popüler kültürü haline gelen bu köklü müzik geleneğinin müzik çalışmalarında göz ardı edilmesine yol açmıştır. Zaten bu canlı geleneği analiz etmede Gökalpçi paradigmanın elverişli olmayacağı açıktır. Gökalpçilerin müzik sosyolojisine pratik ve ampirik katkıları daha ziyade halk müziği alanındadır.[2] Devlet öncülüğünde Anadolu'da girişilen derleme gezileri, Türk folkloru hakkında kayda değer bir külliyatın oluşmasına katkı sağlamıştır. Bu açıdan Gökalpçi paradigmaya bağlı kalan müzik adamlarının halk müziği alanındaki çalışmaları zengin bir ampirik malzemeyle de desteklenmiştir. Gerçi çalışmaların önemli bir kısmı ideoloji yüklüdür ve ampirik gözlemleri Gökalpçi varsayımları desteklemek için eğip bükme eğilimindedir; ama yine de bugünkü folk, hatta Alevi müziği çalışmalarına son derece kıymetli bir temel sağlamışlardır. Dönemin halk müziği çalışmaları, Osmanlı müziğinin makamsal temeline

[2] Son dönemdeki halk müziği çalışmaları yine kimlikle bir şekilde ilişkili olmakla birlikte bu kez olayı ele alış tarzı radikal bir şekilde değişmiş durumdadır. Erken Cumhuriyet döneminde halk müziği birleştirici ve homojen bir milli kimliğin kaynağı olarak düşünülürken, toplumsal farklılaşmanın ve çok-kültürcü yeni siyasi konjonktürün de etkisiyle son dönemde halk müzikleri Türkiye içindeki farklılıkların altını çizen ve alt kültür gruplarının kimlik inşa süreçlerini besleyen bir çalışma alanı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu dönüşüm çok ilginç olmakla birlikte bu makalenin sınırları konuyu derinlemesine ele almaya izin vermemektedir.

zıt, çokseslilige yatkın bir Türk halk müziği keşfetmeyi amaçlar. Anadolu'dan derlenen türkülerin ezici bir kısmının makamsal bir temele sahip olması ve Ahmet Adnan Saygun, Mahmut Ragıp Gazimihal, Muzaffer Sarısözen gibi müzik adamlarının bulmayı bekledikleri pentatonik ezgilere çok az rastlanması bu varsayımın doğrulanmasını zorlaştırmıştır. Vahit Lütfi Salcı mezhep taassubu nedeniyle gizlenmek zorunda kaldığını varsaydığı bir gizli (Alevi) halk müziği keşfederek ve bunu Batının çoksesli müziğiyle ilişkilendirerek bu soruna bir çözüm bulmaya çalışmıştır. Vahit Lütfi'nin (1942) çokseslilige yatkın "gizli Türk mûsikisi" ile ilgili fantastik görüşleri ampirik olarak doğrulanamasa da Türkiye'de Alevi müziği araştırmalarının önünü açtığı söylenebilir.

Osmanlı müziğinin dışlanmasına karşı bu müzik geleneğini savunan muhalif görüş Rauf Yekta Bey'in ismiyle özdeşleşmiştir. Dönemin önemli sanat dergilerinden *Tiyatro ve Mûsiki* dergisi Rauf Yekta Bey'in bu tartışmalardaki konumunu veciz bir şekilde ifade etmektedir: "Üstadı mat etmek Türk mûsikisi davasını mat etmekti." (Duran, 2001: 44) Rauf Yekta Bey Türk müziği camiasının kaçak güreşmeyi tercih ettiği bir dönemde resmi söylemin saldırılarına cepheden göğüs germe kararlığını göstermiştir. Onun karşıtları tarafından bile saygı görmesinde bu cesaretinin yanı sıra kendi deyimiyle "müzikolog-sosyolog" kimliğinin de önemli bir payı vardır. Paris'te yayınlanan meşhur müzik ansiklopedisine kitap boyutlarında bir Türk Mûsikisi maddesi yazmış ve bu müzik geleneğini bilimsel temelleriyle Batılılara tanıtmış olması onun bütün çevrelerde itibarlı bir konuma yerleşmesine yol açmıştır. Rauf Yekta Bey, resmi söylemin Osmanlı müziğini dışlamaya yönelik argümanlarına ideolojik cevaplar vermek yerine, soğukkanlı müzikolojik kanıtlar getirmeyi tercih etmiştir. Türk müziğinin kendine has gelişmiş bir tekniğe ve nazariyata sahip olduğu konusunda ısrar eden Rauf Yekta Bey, halk müziği ve klasik Türk müziği arasındaki kategorik ayrıma ise şiddetle karşı çıkmıştır. Rauf Yekta Bey'e göre halk müziği ve klasik Türk müziği aynı müzik geleneğinin sosyolojik tabanları farklı iki şubesidir. Avamın ve havasın zevklerine hitap eden tek bir Türk mûsikisi vardır. Bunlar arasında bir estetik hiyerarşi olmakla birlikte, bir karşıtlık ve uyumsuzluk yoktur. Rauf Yekta Bey alafrangacıların "bilimsel" söylemine yine onların silahlarıyla cevap verir ve Batılı müzik terminolojisine dayanarak resmi görüşün tezlerini çürütür. Bundan da önemlisi

resmi görüşün sınıflandırmalar üzerindeki tekelini kırar. Şark mûsikisi, Enderun mûsikisi, Saray mûsikisi, Bizans mûsikisi gibi isimlendirmelerle kültürel meşruluk alanının dışına sürülmek istenen klasik müzik geleneğini bilinçli olarak "Türk mûsikisi" olarak adlandıran ilk müzik adamı odur ve bu adlandırmayı çok geniş kesimlere kabul ettirmeyi başarır. Öyle ki resmi makamlar tarafından kabul edilmese de "Türk mûsikisi" sözcüğü "alaturka" ile özdeşleşir. Bununla birlikte Rauf Yekta Bey müzik tartışmasının siyasal-ideolojik temellerini neredeyse hiç sorgulamaz. Medeniyet değiştirme kararına ve Gökalp'in temel fikirlerine karşı çıkmaz. Adeta müziğe bir istisna tanınmasını talep eder. Evrensel bir teknik olan makam müziği Rauf Yekta Bey'e göre Türk milletiyle o kadar özdeşleşmiştir ki onu medeniyet değiştirme kararına feda etmek hem doğru hem de mümkün değildir (Ayas, 2014b: 211-21).

Sadettin Arel (1990) ise Rauf Yekta Bey'den çok daha ideolojik bir temelden hareket eder. Osmanlı müziğinin dışlanmasına karşı enteresan bir manevraya girişir ve bu müziğin Orta Asya'dan Ortadoğu'ya yayılan saf Türk müziği olduğunu ileri sürer. Yani Arel'e göre Şark mûsikisi denilen şey öz Türk mûsikisinden başka bir şey değildir. Ancak bu müzik bütün zenginliğine karşın ilkeldir, gelişmemiştir. Gerçek manasını bulması için Batı tekniğiyle işlenmesi gerekir. Bu müziğin makamsal niteliği çoksesli hale getirilmesi önünde bir engel değil imkândır. Zira Batı müziğinin kriz içindeki tonal müziği, bu makamsal müziğin katkılarıyla daha da zenginleşebilir. Kısacası Arel'e göre Cumhuriyet evrensel müzik içinde yerini alacak bir milli müzik yaratmak istiyorsa, dışlamaya çalıştığı Osmanlı müziği halk müziğine kıyasla çok daha zengin bir hammaddedir. Görüldüğü gibi burada revize edilmiş bir Gökalpçilik söz konusudur. Arel Gökalp'in formülü aynen korumuş, halk müziğinin yerine klasik Türk müziğini koymuştur (Ayas, 2014b: 221-233) Arel'e göre klasik Türk müziğini dışlamayan bir Batılılaşma mümkündür. Arel'de en uç örneğini gördüğümüz bu tutum, muhalif müzik söylemlerinde farklı düzeylerde karşımıza çıkar. Gökalp'in çerçevesi çeşitli revizyonlarla bütün müzik tartışmalarında gölgesini hissettirir. Başka bir deyişle müzik, sadece Batılılaşma ve milli kimliğin inşasıyla ilgili bir sorun olarak tartışılır. Klasik Türk müziğinin daha objektif ve çok yönlü incelenmesi ancak toz toprak kalktıktan ve müzik tartışmaları üzerindeki siyasi-ideolojik baskı hafifledikten sonra mümkün hale gelecektir.

Paradigmaların Çeşitlenmesi: Türk Müziğine Çok Yönlü Yaklaşımlar

Erken Cumhuriyet döneminde müzik tartışmalarındaki bu canlılık 1970'lerin sonu ve bilhassa 1980 sonrasına kadar yerini durgunluğa bırakmıştır. 1980'lerdeyse popüler müzik ve arabesk tartışmalarıyla müzik sosyolojisi alanında aniden bir canlanma yaşandığını söyleyebiliriz. 1980'lere kadarki durgunluk Türk fikir hayatının diğer alanlarındaki canlılığın ve aşırı odaklanmanın olumsuz bir sonucu olarak görülebilir. Nitekim bu dönemde Türk fikir hayatı azgelişmişlik, kalkınma, kapitalistleşme, toplumsal yapı tartışmaları gibi daha sosyo-ekonomik merkezli makro problemlerle meşguldür. Batıdaki tartışmalar Türkiye'ye aktarılırken öncelikle Marksizmin ekonomik determinizmi ön plana çıkaran ve kültürü basit bir üstyapı meselesi olarak gören daha ortodoks ve vulgar yorumlarının tercih edilmesi de kültürel problemlerin ikinci plana atılmasına yol açmıştır. Yükselen Marksist akımların karşısında yer alan milliyetçi-muhafazakâr akım ise Cumhuriyet'in Batıcı politikalarının belki de en yumuşak karnı olan müzikle ilgili tartışmaları gündeme getirmektense "komünizm tehlikesi"ne karşı argümanlar geliştirmeyi tercih etmişlerdir. 1970'lerin sonu ve bilhassa 1980'lerden itibaren müzik sosyolojisinin yeniden canlanmasındaysa kültürü ön plana çıkaran Batı Marksizmi ekollerinin etkisi olmuştur.

Kronolojik bir anlatımdan vazgeçmek pahasına, bu neo-Marksist yaklaşımları bir sonraki bölümde tartışacağım. Bu bölümdeyse Türk müziğini Gökalpçi paradigmaların dışında analiz eden çok yönlü yaklaşımlardan söz edeceğim. Bilindiği gibi 1950'lere kadar müzik tartışmalarında temel problem, Osmanlı müziğinin yeni milli kültür içinde yerinin ne olacağıydı. Bu alanda çok geniş tartışmalar yürütülmekle birlikte Osmanlı müzik geleneğinin kendisi bu siyasal-ideolojik tartışmadan bağımsız olarak ele alınmıyordu. Puslu havanın dağılması ve müzik tartışmaları üzerindeki siyasi ipoteğin kalkması Osmanlı müzik geleneğinin kendi başına önem taşıyan bir konu olarak incelenmesine olanak sağladı. Aslında Osmanlı müzik geleneğini içeriden inceleyen *Mûsiki Mecmuası* benzeri son derece etkili dergiler mevcuttu. Ancak bu dergilerde hem apolojetik kaygılar ön plandaydı, hem de müzikoloji ağırlıklı teknik incelemelere veya şifahi anekdotlara ağırlık veriliyordu.

Klasik Türk müziğini sosyal bilimlerin diğer disiplinlerinin teorik ve metodolojik aletleriyle inceleyen çalışmalar için yeni bir araştırmacılar kuşağını beklemek gerekiyordu. 1980'lerden itibaren Cem Behar ve Bülent Aksoy farklı disiplinlerden gelmelerine karşın klasik Türk müziğini bilimsel yöntemlerle inceleyen ufuk açıcı çalışmalar yaptılar. Murat Bardakçı aynı gerçeği bir tarihçi ufkuyla kuşattı. 1978'de kurulan Türk Müziği Konservatuarı'nın katkılarının ön plana çıkmaya başlaması bile esasen bu "alan dışından gelen" yazarların öncü çalışmalarından bir süre sonra gündeme geldi. Bülent Aksoy Batılı seyyahların Türk müziğiyle ilgili gözlemlerini derlediği kitabında (2003) son derece önemli sosyolojik gözlemler yaptı, bilhassa Edward Said'e dayanarak oryantalist paradigmanın müzik hakkındaki ön yargıları nasıl beslediğini zengin bir ampirik malzemeyle ortaya koydu. Makalelerini derlediği *Geçmişin Mûsiki Mirasına Bakışlar*'da (2008) ise Gökalpçi paradigmaya meydan okumakla birlikte kendini Gökalp'in tezlerine cevap yetiştirmekle sınırlamadı ve Türk müziğinin sorunlarını çok geniş bir perspektiften çok yönlü analizlerle kuşatmayı denedi. Oryantalizmin müzik tartışmalarına etkisinden, Türk müziğini sınıflandırma çabalarının ideolojik kökenlerine, modern kitle iletişim araçlarının müziğin aktarım, üretim ve icra şekillerine etkisinden, Osmanlı müziğinin popüler kültürle ilişkisine kadar çok geniş bir yelpazede fikir üretti. Cem Behar ise klasik Türk müziğinin spesifik meseleleriyle ilgili denemelerle işe başladı ve müstakil konuları ele alan daha geniş boyutlu kitaplarla çalışmalarına devam etti. Bilhassa Osmanlı müziğindeki meşk geleneği hakkındaki başyapıtı (2006, ilk baskı 1998), çığır açıcı oldu. Zira meşk belli bir amaca ulaşmak için kullanılan kısmi bir teknik, geçici bir aktarım ve öğretim mekanizması değil hiç bitmeyen bir süreçti. Bu açıdan meşk geleneğin bizzat kendisiydi (Karakayalı, 2010: 347). Behar'dan önce de bölük pörçük metinlerde meşk ile ilgili bilgi kırıntılarına ulaşmak mümkündü, ancak bunları sistematik bir bütün haline getiren ve sosyal bilimlerin modern metotlarıyla anlamaya çalışan Behar oldu. Meşk hakkında düşünmek Osmanlı müziğinin üretim, aktarım, eğitim, icra boyutlarını bir arada inceleme fırsatı sağlamanın yanı sıra Osmanlı müziğiyle uğraşan bütün bileşenlerin oluşturduğu karmaşık sosyal ilişkiler ağını da bütün olarak değerlendirmemizin yolunu açtı. Nitekim Batıda müzik sosyolojisi tam da meşkin bütünlüğünü sağladığı bu çalışma alanları (üretim, icra, aktarım, sosyal organizasyon,

alımlama vs.) üzerinden şubeleşmiştir. Ne yazık ki Behar'ın başlattığı bu çalışma hala zengin ampirik verilerle derinleştirilmiş değildir.

Nedim Karakayalı'nın meşk ve notasyon temelinde Batı ve Osmanlı'daki kültürel aktarım sistemlerini karşılaştırdığı çalışması (2010) müzik sosyolojisinin bu en önemli çalışma alanlarından birine mukayeseli tarihsel sosyoloji perspektifini kattı. Karakayalı'nın meşk geleneğini değerlendirirken Bourdieu gibi son dönem sosyologlarının perspektiflerinden de yararlanmış olması Behar'ın analizlerine daha zengin ve teorik bir boyut kazandırdı. Behar spesifik konular hakkındaki makalelerinin yanı sıra Şeyhülislam Esat Efendi'nin *Atrâb'ül Âsâr*'ını (2010) yayına hazırladı. İlk bakışta teknik bir metin neşri gibi gözüken bu çalışma, bilhassa yorum kısımlarında Osmanlı müzik geleneğiyle uğraşanların sınıfsal tabanları, Osmanlı müzik dünyasında zanaat-sanat ayrımının izdüşümleri, estetik beğeni kalıplarının sosyolojik temelleri, amatörlük-profesyonellik, hatta müziğin şehir kültürüyle ve dini hayatla ilişkileri vb. birçok alanda son derece önemli sosyolojik gözlemler içermektedir. Namık Sinan Turan siyasi tarih ve uluslararası ilişkiler uzmanı olmakla birlikte, bilhassa Osmanlı müziği hakkında çeşitli dergilerde yayınlanan ufuk açıcı makalelerinde pek çok sosyolojik analize yer verdi. Komsuoğlu'yla birlikte kaleme aldığı Mûsiki İnkılâbı'na ilişkin makalesinin (2005) deskriptif yanı ağır basmakla birlikte, başka makalelerinde müzik sosyolojisiyle ilişkili çok ilginç konulara el attı. Söz gelimi Osmanlı'nın son döneminde müzikte Batılılaşma çabalarını Hobsbawm'ın icat edilmiş gelenek kavramı çerçevesinde analiz etti (2011), müzikte oryantalist söylemin izini sürdü (2005) veya müziğin Osmanlı kültüründe ve toplumsal hayatında oynadığı rolü tespit etmeye çalıştı (1999) ve böylelikle müziğe odaklanan bir tür tarihsel kültür sosyolojisi yaptı. Namık Sinan Turan geniş müzik kültürüyle tarih bilgisini birleştirerek bu alanda eser vermeye devam ediyor. İlahiyat Fakültesi'nde müzik, sosyoloji ve tarihin kesişme noktasında çalışmalarını sürdüren Fazlı Arslan ise, son Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemi Türk müzik adamlarının ve entelektüellerinin müzikle ilgili yazıları hakkında monografik incelemeler yayınlamakta ve şimdiye kadar ihmal edilmiş bu alandaki kapsamlı çalışmalarıyla müzik sosyolojisinin Türkiye'deki unutulmuş yerli kaynaklarını gün yüzüne çıkartmaktadır. Karl Signell, Walter Feldman gibi yabancı müzikologların çalışmalarında da Türk müziğinin sosyolojik boyutuyla ilgili değinmeler vardır. Alaturka

tartışmasını Bourdieu'nün söylemsel pratik analizinden hareketle inceleyen O'Connel'ın (2000, 2003, 2005) çalışmalarındaysa sosyolojik boyut çok daha belirgindir.

Yukarıda bahsi geçen yazarların çoğu aslında bir şekilde müzik sosyolojisi yapmakla birlikte, doğrudan müzik sosyolojisi disiplininden hareket etmemişlerdir. Zira Türkiye'de müzik sosyolojisi Batıdaki gibi temel klasikleri ve ortak kavramsal çerçevesiyle bir disiplin olarak kurumlaşmış ve ekolleşmiş değildir. Türkiye üniversitelerinde tek tük müzik sosyolojisi dersleri verilmeye başlasa da, halen bir kurumlaşma olmadığı açıktır. Bu alandaki tek ders kitabı Edip Günay'a (2006) aittir, ki o da sosyolojinin temel kavramlarının ve çalışma konularının müziğe uygulanmasını öneren bir deneme niteliğindedir. İyi niyetli ve öncü bir çalışma olmakla birlikte müzik sosyolojisinin son yüzyıldaki spesifik tartışma konularının neredeyse hiçbirini içermez. Türk müziği tartışmalarına Batıdaki müzik sosyolojisi disiplininin teorik araçlarıyla yaklaşan öncü bir isim olarak Ali Ergur ön plana çıkmıştır. Ali Ergur çeşitli kitaplarında bizzat müzik sosyolojisinin kendisini tartışma konusu yapmış, gerek müzikologlar gerekse sosyologlar için müzik sosyolojisine niçin ihtiyaç olduğunu kanıtlayan argümanlar geliştirmiştir. Ali Ergur'un çok ilginç konuları ele alan birçok müzik sosyolojisi yazısı (2006, 2009, 2013), ne yazık ki bu bölümün çerçevesi dışında kalmaktadır. Yine de, Ergur'un Türk müziğinin modernleşme serüvenini Weber'in müzikte rasyonelleşme kavramı çerçevesinde açıklamaya çalışması, Gökalpçi paradigmaya ve alaturka-alafranga tartışmasına hapsolmuş Türk müziği incelemelerine yeni bir ufuk getirmesi açısından son derece önemlidir. Bilhassa Zeki Müren üzerinden popülerleşme ve tampere düzene geçiş arasında kurduğu bağlantı Weberci analizle modernleşme ve popüler kültür tartışmaları arasında ilginç bir köprü kurmaktadır.

Bu farklı paradigmaların ve çok yönlü anlayışların yaygınlaşmasıyla Erken Cumhuriyet döneminin medeniyet, Osmanlı mirası, kimlik ve Batı sorunu merkezli tartışmalarının kesildiğini söylemek de yanlış olur. Aksine aynı merkezde, ama bu kez Gökalpçi paradigmaya doğrudan meydan okuyan müzik sosyolojisi çalışmalarından da söz etmek gerekir. Örneğin Baykan Sezer ekolü 1990'ların başında Türk Müziği temalı bir sosyoloji yıllığı hazırlamış (1993) ve Doğu-Batı çatışması kuramı çerçevesinde müzik tartışmalarını makro düzeyde ele almıştır. Söz konusu çalışmada Baykan

Sezer ve Ertan Eğribel müzikle toplum kimliği arasındaki ilişkiyi toplumlararası ilişkiler çerçevesinde yorumlarken yerli bir müzik sosyolojisi paradigması inşa etmeye çalışırlar. Yeri gelmişken, Arabesk tartışmasıyla ilgili olarak bir sosyoloğun kaleminden çıkan ilk çalışmanın da Ertan Eğribel'e (1984) ait olduğunu hatırlatalım. Sezer ve Eğribel'in çalışmalarında müziğin spesifik sorunlarından ziyade siyasal-toplumsal bağlamı ve daha çok toplum kimliğiyle ilişkisi üzerine eleştirel bir ilgi gözlemlenir. Yalçın Çetinkaya (1998, 1999, 2014) ise sadece bir sosyal bilimci değil aynı zamanda bir müzik adamı olarak Batı müziği ve Türk müziği hakkındaki teknik bilgilerini Mimar Sinan Üniversitesi'nde aldığı sosyoloji formasyonuyla birleştirmiş ve iki müzik geleneği hakkında mukayeseli incelemeler yayınlamıştır. Çetinkaya bilhassa medeniyet, müzik ve kimlik arasındaki ilişki üzerinde durarak Gökalp'in temalarını devam ettirmekle birlikte ona taban tabana zıt bir noktadan Türk müziğine bakar. Türk müziğini bir medeniyet müziği olarak ihya etmeye dönük bir yaklaşım geliştirir. Batı müziğine komplekssiz bakışı ve büyük bir medeniyetin ürünü olarak gördüğü Osmanlı müziğini, bir özgüven duygusu içinde, evrensel bir bağlam içine oturtma gayreti Çetinkaya'yı diğer apolojetik yaklaşımlardan ayırt etmektedir.

Türk müziğini bir kimlik ve meşruiyet krizine sürükleyen ve bilhassa Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarının her cephesini bizzat şekillendiren Mûsiki İnkılâbı hakkında yakın zamana kadar müstakil sosyolojik çalışmalar yapılmamış olması ilginçtir. Çok yakın zamanda, Mûsiki İnkılâbı'nın halk müziği üzerindeki etkisi Özgür Balkılıç (2009), klasik Türk müziği üzerindeki etkisiyse tarafımızdan (Ayas 2014) incelenmiştir. Her iki çalışmada da müzik sosyolojisinin en temel tartışma konularından olan kültür endüstrisi, popüler müzik ve kapitalistleşme merkezli analizlere pek başvurulmamış, bunun yerine ulus inşası, geleneğin icadı (Balkılıç), Cumhuriyet modernleşmesinin meşrulaştırma söylemleri ve kültürel meşruluk mücadelesi ve geleneğin direnci, sürekliliği ve dönüşümü (Ayas) gibi temalar ön plana çıkmıştır.[3] Her iki yazarın da Gökalpçi paradigmayla hesap-

[3] Elbette ki Mûsiki İnkılâbı'yla ilgili çalışmalar bu iki kitapla sınırlı değildir. Füsun Üstel'in Mûsiki İnkılâbı'nı ele alan iki öncü makalesi (1993, 1994), içerdiği ampirik malzeme ve özgün yorumlarla öncü çalışmalardır. Keza Poyraz Kolluoğlu'nun oksidentalizm çerçevesinde Mûsiki İnkılâbı'nı ele alan yayınlanmamış yüksek lisans tezini (2010) de kaydetmeden geçmeyelim. Bu minvalde Koray Değirmenci'nin Erken Cumhuriyet döneminde halk müziğinin ulus inşasındaki rolünü ele alan makalesi (2006) müzik sosyolojisine önemli

laşmasına ve Hobsbawn, Toynbee, Bourdieu vb. toplum teorisyenlerinin zengin analiz araçlarından faydalanmalarına karşın, kurdukları tartışma çerçevesi müzik sosyolojisinin en yaygın paradigması olan popüler kültür tartışmalarıyla ve bunlara kaynaklık eden Batı Marksizmi ekolleriyle çok zayıf bir ilişki içindedir. Nitekim yazının başında da söylendiği gibi Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmaları için bu tercihin isabetli olduğu savunulabilir. Buna karşılık 1970'lerin sonu ve bilhassa 1980'lerden sonra popüler müzik tartışmaları ön plana çıkacak ve Batıdaki müzik sosyolojisi çalışmalarıyla daha sıkı bir ilişki kurulmaya başlanacaktır.

Popüler Müzik-Arabesk Tartışması

Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarının popüler müzik merkezli olmamasında bu dönemdeki kentleşme ve kapitalistleşme hızının düşük olması kadar, tartışan tarafların popüler müziğe ön yargılı bakmasının da büyük etkisi vardır. Müzik tartışmalarına katılanlar neredeyse bütün taraflarıyla elitist bir kültür yaklaşımını savunurlar.[4] "Meyhane mûsikisi", "piyasa mûsikisi", hatta "adi mûsiki" gibi yaftalarla aşağılanan popüler müzik, hâkim söylemin de muhalif söylemin de kültürel meşruluk hiyerarşisinin en aşağı derekesindedir. Orhan Tekelioğlu bu dönemde kültürel elitlerin hemen hemen tamamının şehirlerde aşağıdan yukarı gelişen popüler müzik denemelerine kuşkuyla yaklaştıklarını ve gerek alaturkacıların gerekse alafrangacıların popüler kültüre karşı bir zihinsel koalisyon kurduklarını önemle kaydeder (2006: 19, 36). Gerçekten de Tekelioğlu'nun

bir katkı sayılmalıdır. Şenol Durgun'un *Devletçi Gelenek ve Müzik* (2005) adlı çalışmasıysa, Mûsiki İnkılâbı'nı da değerlendirmekle birlikte, siyaset bilimi merkezli bir analiz çerçevesi geliştirmektedir. Mûsiki İnkılâbı başta olmak üzere Cumhuriyet'in temel müzik tartışmalarına ilişkin makale ve röportajlardan oluşan kapsamlı bir derleme için Gönül Paçacı'nın özgün makaleleriyle katkı sunarak derlediği *Cumhuriyet'in Sesleri* (1998) adlı kitaba müracaat edilmelidir.

[4] Özellikle son yıllarda "elitizm" sözcüğü "yüksek kültüre" analizlerinde merkezi bir konum atfeden yaygın bir entelektüel yaklaşımı ifade etmeye yarayan bir bilimsel kategori olarak değil de, "halk düşmanı elitler" olarak yaftalanan bir kesimi mahkûm etmek amacıyla kullanılmaktadır. Bu politik içerik, uzun yıllar boyunca sağda ve solda kültür çalışmalarına egemen olan yaklaşımların alana katkısının, zengin analiz çerçevesinin ve eleştirel kapasitesinin gözardı edilmesine yol açmıştır. Bu makalede kültür konusundaki elitist yaklaşımlar elitlere yönelik bir suçlama gerekçesi olarak değil, katkıları ve sınırlılıklarıyla birer açıklama modeli olarak değerlendirilmektedir.

gözlemini doğrulayan çok çarpıcı örnekler vardır. Örneğin alafrangacı kesimin önde gelen sözcülerinden biri olan Mahmut Ragıp Gazimihal, alaturkacılarla kavganın en şiddetli olduğu dönemde, "adi mûsikilere" karşı "geniş bir güzideler (elitler) zümresinin" ortak mücadelesine ihtiyaç olduğunu söyler ve alaturkacı rakiplerini "adi mûsikiye" karşı ittifaka davet eder. Gazimihal gramofonda, plaklarda, radyoda, meyhanede, müzikholde çalınan ve geniş kitleler tarafından dinlenen bütün müzikleri bu "adi mûsiki" kategorisi altında birleştirmektedir (Ayas, 2014b: 194). Gazimihal'le sınırlı değildir bu tavır. Dönemin müzik dergileri incelendiğinde neredeyse herkesin aynı fikirde olduğunu, "meyhane müziği" diye aşağılanan popüler Türk mûsikisi başta olmak üzere, caz dâhil her tür popüler müziğe karşı sık sık harp ilan edildiğini görürüz. İşin ilginci şehrin en yaygın popüler müziği alaturka olmasına karşın, alaturkacı cephenin önemli temsilcileri de aynı popüler müzik düşmanlığında birleşmişlerdir. Örneğin bu cephenin en önde gelen sözcüsü Rauf Yekta Bey bile alaturkanın en yaygın icra şekli olan "fasıl mûsikisinin" bir meyhane müziğine dönüştüğünü kabul ederek, şayet alafrangacılar bu müziği "mevki-i tedavülden kaldırırlarsa" ilk alkışlayacak kişinin kendisi olacağını söyler (Ayas, 2014b: 248). Sadettin Arel ve klasikçi ekol de alaturkanın popülerleşmiş örneklerine karşı aynı olumsuz tutumu paylaşır. Alafrangacı kesimin ve resmi çevrelerin Batı tekniğiyle halk müziği arasında bir sentez kurmayı amaçlarken popüler formlardan değil klasik "yüksek" müzik formlarından hareket etmiş olmaları da bu açıdan manidardır. Halbuki daha sonra Amerikan popüler müziğinin Türkiye'ye girişi sürecinde karşımıza çıktığı gibi, Batı müziğinin aktarılmasında popüler formlar tercih edilse çok daha etkili sonuçlar alınabilirdi. Tekelioğlu'na göre popüler müzik karşısındaki bu olumsuz tutumun sebebi, Cumhuriyet'in milli karakterini köyden alan Batı temelli bir yüksek kültür yaratmayı hedeflemesiydi. Popüler müzik hem şehir kaynaklı olduğu, hem de Osmanlı-Şark kültürüyle çok içli dışlı olduğu için bu modele uymuyordu. Alaturkacıların entelektüel sözcüleri ise bir yandan alafrangacı söylemin ileri-geri, yüksek-aşağı sınıflandırmalarına dayanan hücumlarına ancak yüksek kültür düzeyinde karşı koyabileceklerini hissettiklerinden, bir yandan da kendileri de alafrangacılarla aynı elitist kültürle yoğrulmuş olduklarından benzer bir yaklaşım içinde oldular.

Bu elitist kültür anlayışını, tam zıt bir konumdan yola çıkarak yeniden üretenler ise Marksist kültür eleştirmenleri oldu. Aslında Marx'ın

ekonomik determinizminin etkisinde kalan sol uzun yıllar kültür sorunlarını ikinci plana atmıştıtı. 1960-80 arasında solun devrimci akımlarına mensup olanlar, şarkı sözleri açısından devrimci bir içeriğe sahip protest müzikler ve emekçi sınıfları temsil ettiğini varsaydıkları çeşitli halk müziği örnekleri dışında neredeyse bütün müzikleri burjuva müziği kategorisinde değerlendirdi. Yine de ilerlemeci tarih anlayışı çerçevesinde "burjuvazinin ilerici döneminin müziği" olarak görülen klasik Batı müziği, "gerici" Şark müziğine üstün görülmekte, bu açıdan Kemalist kültür politikalarıyla da belli bir zeminde ortaklık kurulmaktaydı. Örneğin Ruhi Su'nun Batılı şan tekniğiyle opera aryasına benzer şekilde icra ettiği halk türküleri, resmi kurumlar tarafından dışlansa da, sol çevrelerde adeta Kemalist projenin başarıya ulaşmış bir örneği olarak görüldü. Çeşitli protest müzik grupları ve sanatçılar da "Batı tekniğiyle işlenmiş halk müziği" şablonunu sol bir yorumla yeniden ele aldılar ve Ruhi Su gibi pek çok başarılı örnek yarattılar.

Aslına bakılırsa sol Marx'ın temel metinleriyle 1960'lı yıllarda tanışmıştı. Sol cenahta uzun yıllar etkili olan, ekonomizm ile yoğrulmuş daha vulgar bir ortodoksiydi. 1979'da Frankfurt Okulu'yla ilgili yayınlanan ilk kapsamlı metin olan Patterson'ın makalesinin bile, bu düşünce okulunu kültür alanındaki sarsıcı eleştirel katkılarıyla değil de, sınıf temelli analizi terk ederek Marksizmi tasfiye eden bir akım olduğu vurgusuyla tanıtması üzerine düşünmeye değer. Yine de, Batı Marksizminin ve bilhassa Frankfurt Okulu'nun Türkiye'ye girişi sol cenahta kültürel sorunlara, dolayısıyla müziğe ilgiyi artırdı. Bunda siyasal baskılar sonucu solun akademi dışında kalmasının ve solcu aydınların kültür-sanat dergilerinde popüler kültür incelemelerine başlamasının da etkisi oldu (Gedik, 2011: 53). Murat Belge, Ünsal Oskay ve Ahmet Oktay gibi isimler popüler kültür analizleriyle bu vadide öncülük yaptılar.[5]

[5] Veysel Batmaz'ın 1981 yılında kaleme aldığı popüler kültürle ilgili kuramsal makalesi, çoğu zaman doğrudan referans verilmese de, kendisinden sonra yapılan çalışmaların teorik çerçevesini çizdi. Bununla birlikte sonraki çalışmalarında Batmaz popüler diye sosyal bir katman olmadığı için popüler kültür diye bir kategorinin de doğru olmadığı fikrine vardı (2006, 48). Batmaz'a göre popüler kültür kentin kültürüydü, dolayısıyla ampirik olarak incelenmesi gereken bir şeydi. Halbuki Türkiye'de spekülatif masa başı çalışmalar yaygındı. Hiç araştırmadan en kolay amripik veriye sahip olunabilen popüler kültür göstergesi müzik olduğu için çoğu kişi popüler kültürü yaygın olarak tüketilen müzik ürünlerine indirgiyordu. Popüler kültür bir olgu olduğu için etkilerini spekülatif olarak değerlendirmek yerine

Türkiye'ye Frankfurt Okulu'nu tanıtan kişi olarak bilinen Ünsal Oskay, aynı zamanda popüler müzik konusunda en olumsuz tutumu temsil ediyordu. Benjamin'le ilgili önemli bir derleme-çeviri kitap yayınlamış olmakla birlikte müzik analizlerinde daha çok Adorno'nun tutumunu benimsedi. Adorno'dan yola çıkan Oskay müziğin tıpkı toplumsal teori gibi yaşanan toplumdaki var olan bilinç düzeyini aşmaya mecbur olduğunu, bunun için de kendini çok satan bir meta olarak sunmak yerine toplumsal işlevinin bilincinde olması ve bu bilinci kazanması gerektiğini vurguladı (Yergebekov, 2011: 511 ve Oskay, 1995). Oskay daha 1977'te "Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine" isimli makalesinde popüler müziği bir sığınak, bir rahatlama aracı olarak görüyor, ancak bu bireysel düzeydeki psikolojik rahatlamanın toplum için hiç sağlıklı olmadığını ileri sürüyordu (1977-1978: 208). Popüler müzik Oskay'ın kapitalist yabancılaşmayla ilişkilendirdiği bir kategoriydi. Zaten Aristo, Huizinga ve Adorno'nun müzik üzerine bazı görüşlerini değerlendiren ve popüler müzikten sadece olumsuz ideolojik işlevleriyle bahseden kitabının adı da "Müzik ve Yabancılaşma" (1995) idi. Oskay bu öncü kitabında popüler müziği eleştirmekle birlikte hiçbir popüler müzik örneğinden somut olarak bahsetmez. Sadece Adorno'nun yazılarından yola çıkarak klasik Batı müziğinin birkaç çağdaş bestecisine değinmekle yetinir ve popüler müzik konusunda Adorno'nun olumsuz yaklaşımını sürdürür. Türkiye'deki müzik tartışmalarınaysa bu kitapta hiç değinmez.

Popüler müziğe karşı bu olumsuz tutumuna karşın, Ünsal Oskay'ın başka bir açıdan da popüler kültür çalışmalarını teşvik ettiğini söyleyebiliriz. Zira Oskay Türkiye için çok önemli bir tespit yapıyor ve popüler müziğin olumsuz işlevlerinden dolayı ciddiye alınmamasına karşı çıkıyordu. Oskay'a göre kitleler tarafından en çok dinlenen müzik türü olan

ampirik olarak araştırmak gerekiyordu. Batmaz bu açıdan Martin Stokes'un arabeskle ilgili çalışmasının, spekülatif aldatmacaların tuzağına düşmeyen çok daha ampirik temelli ve dengeli bir popüler müzik metodolojisine dayandığını ileri sürmüştür. (146-148). Batmaz'ın arzuladığının aksine bu saydığımız gruptaki popüler kültür makaleleri genellikle, ampirik araştırmalara dayanmayan ve spekülatif yanı ağır basan denemeler şeklinde ortaya çıktı. Yine de bunlar akademik alanda daha önce neredeyse hiç kimsenin ilgilenmediği konulara ilk kez, hem de eleştirel bir çerçeveden yola çıkarak dikkat çeken metinlerdi ve bu açıdan yol açıcı oldu.

"hafif müzik" ciddiye alınmadığı için eleştiri dışı tutulmakta, buna karşılık toplumsal düzenin tüm teknik olanaklarından en üst düzeyde faydalanmaktaydı. Metalaşmış bu müziğin etkin kullanımı onun fantazya işlevini rahatlıkla sürdürmesini sağlarken, eleştiri dışı tutulması bu ideolojik işlevi pekiştirmekteydi (1995: 51, 53-54). Yine de Oskay'ın temsil ettiği çizgi, popüler müziği sadece olumsuz niteliklerini açığa çıkartmak amacıyla incelenmeye değer buluyordu. Ahmet Oktay ise ortak teorik kaynaklardan yola çıkmakla birlikte popüler kültürle kitle kültürü ayrımının altını çizen daha esnek bir yaklaşıma sahipti. Ona göre popüler kültürü yanlış bilince indirgemek ve elitist bir yaklaşımla onu bir kenara itmek ne kadar yanlışsa, ondaki muhalif potansiyeli abartmak da bir o kadar yanlıştı (Yüksel, 2011: 421). Murat Belge 1970'lerin sonu ve 1980'lerde yaptığı popüler kültür (müzik) analizleriyle bu alandaki boşluğa dikkat çekti ve gündelik hayatta geniş kitlelerin birebir temas ettiği kültürel unsurların ciddi bir şekilde analiz edilmesi gerektiğini ileri sürdü. Popüler müzik bu unsurların başında gelmekteydi. Frankfurt Okulu'nun elitist yaklaşımlarına meydan okuyan İngiliz Kültürel İncelemeler ekolüyle ilk ilişki kuran isimlerden biri olan Murat Belge'nin aynı zamanda yapısalcı Marksizmi temsil eden ve kültürü hakim sınıflar tarafından üretilen kuşatıcı bir ideoloji olarak gören Althusser'i Türkiye'ye tanıtan kişi olması ilginçtir. Bu açıdan Murat Belge popüler kültürün çeşitli yönlerini ele aldığı "sosyalist deneme"lerinde daha ziyade onun ideolojik işlevini tartışma konusu yapmıştır. Murat Belge, bir yandan kanto ve arabesk gibi kültürel elitlerin meşru görmediği müzik tarzlarını incelenmeye değer görerek bunları gözardı eden elitist yaklaşımları eleştirirken bir yandan da (örneğin arabesk için) "biz bunu hak etmişiz" veya "estetik olarak savunulamaz" türü hükümler belirterek yerleşik "elitist" tutumu sürdürmüştür.

Velhasıl 1990'lara kadar popüler müzik konusunda öyle ya da böyle olumsuz bir yaklaşımın söz konusu olduğu söylenebilir. Popüler müziğin özgürleştirici potansiyellerinin üzerinde duran ve elitist kültür anlayışlarına meydan okuyan müzik sosyolojisi çalışmaları esasen 1990'lardan sonra gündeme gelmiş ve gitgide sahneye hakim olmuştur. Bu alanda paradigma değiştirici çalışma Meral Özbek'in 1988 sonunda tamamlayıp ilk kez 1991 yılında kitap olarak yayınladığı Orhan Gencebay arabeskiyle ilgili meşhur doktora tezidir. Özbek ufuk açıcı çalışmasında "bir popüler kültür ürünü olarak arabeski geniş halk kitlelerinin oy vererek değil mü-

ziksel ürünleri satın almayı, dinlemeyi seçerek gösterdikleri bir kamuoyu tepkisi, Türkiye'nin 1960'lardaki modernleşme sürecine hem bir yanıt, hem de bizzat bu modernleşme sürecini oluşturan bir kültürel biçimlenme süreci" olarak görür. Böylece Özbek kitleleri daha önceki popüler müzik analizlerinde olduğu gibi pasif ve itaatkâr bir yığın olarak görmek yerine kendi kültürünü inşa eden aktif özneler olarak değerlendirir. Ayrıca kaderci bir söyleme sahip olduğu iddia edilen arabeskin özgürleştirici yanına vurgu yapar ve genel olarak popüler kültürün özgürleştirici bir proje açısından içinde barındırdığı potansiyelleri ortaya koymaya çalışır.

Yine de Özbek'in Frankfurt Okulu'yla köprüleri tamamen attığı da söylenemez. Zira Özbek de Orhan Gencebay arabeskini 1980'i kırılma noktası alarak iki döneme ayırır ve ikinci dönemde Gencebay'ın popüler sınıflara aidiyeti ifade eden simge ve söylemleri geri plana attığından ve daha uyumcu bir niteliğe bürünerek kültür endüstrisine eklemlendiğinden söz eder. Her hâlükârda Özbek popüler müziğin en çok dışlanan ve aşağılanan türü olan arabesk hakkında yaptığı çalışmayla, popüler müziğin olumlu ve özgürleştirici yanlarına dikkat çekmiş, hiç olmazsa bu tür müziklerin daha objektif olarak incelenmesinin önünü açmıştır.

Yazım esnasında birbirlerinden habersiz olmalarına karşın Özbek'in çalışmasıyla hemen hemen aynı dönemde (1992) yayınlanan Stokes'un arabesk hakkındaki çalışması Batmaz'ın da belirttiği gibi ampirik temelinin daha geniş olması ve Özbek'in aksine sadece şarkı sözlerine değil doğrudan müziğin kendisine yoğunlaşması açısından önemlidir.[6] Elbette ki bunda Stokes'un müzikolog olmasının büyük bir payı vardır. Ayrıca Stokes gerek halk müziği ve sanat müziğini gerekse arabeski doğrudan Türk müzisyenlerden "meşk ederek" bizzat öğrendiği için çok zengin bir pratik gözlem malzemesinden hareket etmiş, müziğin aktarım, eğitim, icra ve organizasyon örüntülerini canlı bir şekilde tasvir edebilmiştir. Bilhassa müziğin sınıflandırılmasıyla ilgili tartışmaları ele alış biçimi

[6] Uğur Küçükkaplan'ın 2013 yılında yayımlanan *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Analiz* adlı çalışması da, şarkı sözlerinden ziyade müziğin kendisine yoğunlaşan bir çalışma olarak önemlidir. Küçükkaplan haklı olarak arabeskin sosyolojik süreçlere indirgenmesini ve sadece belli sosyolojik açıklamalara dayanak oluşturan sosyolojik bir gösterge olarak ele alınmasına karşı çıkmakta, sanatsal bir üslup olarak da incelenmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Bu açıdan Küçükkaplan'ın çalışması sosyolojik açıklamalarla müzikolojik uzmanlığı birleştiren bir örnektir.

orijinaldir. Müzik tartışmaları sırasında genellikle müziğin sınıflandırılması (yüksek/popüler, saf/karışık, milli/gayrimilli, alaturka/alafranga, otantik halk/arabesk) daha ziyade ideolojik veya estetik bir mesele olarak görülmüştür. Stokes ise sahadaki gözlemlerinden faydalanarak bu sınıflandırma tartışmalarına ilişkin daha orijinal bir görüş ileri sürer. Stokes'a göre resmi ve yarı-resmi kurumlarda çalışan çeşitli müzisyenlerin arabesk konusundaki sert tutumu, hatta arabeskin tartışılmasına bile izin vermemeleri, kendi konumlarının bu müziğin temsilcileri tarafından tehdit edildiğini düşünmelerinden kaynaklanmaktadır. Arabesk gibi popüler müziğin TSM ve THM gibi radyoda veya resmi kurumlar meşru bir varlık kazanması sosyal konumlarını eski sınıflandırmalar sayesinde elde etmiş olanların aleyhinedir. Arabeskin meşruiyetinin kabul edilmemesi, başka şeylerin yanı sıra, müzik dünyasında belli grupların yerleşik çıkarlarını koruma stratejisinin bir parçasıdır (2012: 159, 162). Stokes Bourdieu'ye gönderme yapmasa da bu tip sınıflandırma stratejileri, Bourdieu'nün teorik çerçevesinden etkilenen müzik sosyolojisi çalışmalarında yaygın olarak tekrarlanan bir temadır. Stokes kitabında ayrıca arabeskin doğuşu ve yaygınlaşmasıyla ilgili yapılmış özensiz sosyolojik açıklamaları da çürütür, bu müziği gecekonduyla, dolmuşla veya köyden kente göç eden alt sınıflarla özdeşleştiren görüşleri eleştirir. Stokes'a göre popüler nosyonuna tıpatıp uyan bir müzik tüketicisi sınıf aramak ve tanımlamak anlamsızdır. Arabesk toplumun her sınıfına hitap eden, şehrin her kesiminde yaygın bir popüler müziktir. Ayrıca teybe bir kaset koymak elitist kültür teorisyenlerinin iddiasının aksine pasif tüketicinin bir eylemi değildir, kitlelerin bilinçli tercihlerinin bir sonucudur (182). Bu açıdan Stokes Özbek'le aynı yerde durur. Ancak Özbek'in arabeskin ikinci dönemiyle ilgili benimsediği eleştirel tutumu paylaşmaz.

Özbek'in öncülük ettiği anti-elitist yaklaşım, spesifik müzik sosyolojisi çalışmalarının yanı sıra popüler müzikle ilgili çalışmalara rehberlik eden genel teorik çerçeveyi de etkilemiştir. Örneğin, popüler müzikle ilgili Türkçede yayınlanan en kapsamlı teorik çalışma Ayhan Erol'a (2002) aittir, ki bir başvuru eseri haline gelerek alandaki çalışmaların çoğuna rehberlik eden bu eserin de "anti-elitist" bir teorik perspektiften yola çıktığı görülmektedir. Ayhan Erol kitabında İngiliz kültürel incelemeler ekolünün yaklaşımını benimser ve popüler müziğe ilişkin o Marksist ve elitist yaklaşımları eleştirir. Erol'un çalışması popüler müzikle ilgili neo-Mark-

sist ve post-Marksist sosyolojik açıklamalarla kimlik merkezli etnomüzikolojik açıklamalar arasında köprü kurması açısından da önemlidir. Erol yaklaşımını çeşitli alanlarda kaleme aldığı müzik sosyolojisi makalelerine de uygulamış, klasik Türk müziğine karşı uygulanan sembolik şiddetten Alevi müziğinin spesifik özelliklerine kadar birçok konuyu müzik sosyolojisinin evrensel kavramlarını kullanarak analiz etmiştir. Erol'un popüler müzik hakkındaki kitabı Türk müziği çalışmaları üzerinde de etkili olmuştur. Söz gelimi popülerleşme bağlamında bestekar Sadettin Kaynak'ı ele alan Sinem Özdemir'in doktora tezinde (2009) Ayhan Erol'ün etkisi hissedilmektedir. Müzik sosyolojisi çalışmalarında 1980'lerden sonra adım adım yaşanan bu ton değişimi Türk müziği camiasındaki elitist atmosferi de kırmış klasisist ekolün çeşitli şekillerde hiyerarşik ötekileştirmeye maruz bıraktığı popüler Türk müziği bestekârlarına ilgiyi artırmıştır.[7] Örneğin Münir Nurettin Beken'in Türk müziği camiasının bile "meyhane müziği" diye aşağıladığı gazino kültürünü, hakkında ampirik-sosyolojik çalışmalar yapmaya değer bulması ve gazino müziği hakkında kapsamlı bir doktora tezi (1998) hazırlaması 1980 sonrasındaki bu yeni atmosferin bir sonucu olsa gerektir.

Türk Modernleşmesi ve Doğu-Batı Tartışmasına Dönüş

Her hâlükârda elitist kültür yaklaşımlarının sarsılması en çok arabesk çalışmaları üzerinde etkili olmuştur. Söz gelimi Caner Işık ve Nuran Erol'ün Müslüm Gürses hakkındaki çalışmaları (1999 ve 2013), kitle kültürü-popüler kültür ayrımından hareket eder ve popüler kültüre olumlu bir bakışı yansıtır. Işık ve Erol kitle kültürü yaklaşımıyla Cumhuriyet'in siyasal-kültürel projesi arasında da bağlantı kurarlar ve Cumhuriyet elitlerinin Batıcı siyasal-kültürel projeye uygun olmayan popüler kültür

[7] Aynı teorik çerçeveyi paylaşmasa da Ali Akay'ın öncülük ettiği, popüler müziği ciddiye alan ve İstanbul'da Rock müziği camiası hakkında yargılayıcı olmayan, hatta ondaki muhalif potansiyeli açığa çıkartan çalışma da (1995) bu ton değişiminin bir ifadesi olarak görülebilir. Ali Akay ve arkadaşlarının çalışması, aynı zamanda popüler müziği sosyolojinin temel teorik kategorileri çerçevesinde ve ampirik olarak incelemesi açısından da önemlidir. Bununla birlikte Ali Akay'ın heterodoks sosyal bilim anlayışı bu çalışmasına da yansımış, rock camiası toplumun parçalanması sonucunda marjinalleşen ve parça parça işleyen "yeni sosyalliklerin" bir örneği olarak mikro eleştirel yaklaşımlarla ve "minör politika"yla ilişkilendirilmiştir.

ürünlerini yanlış bilinç ve yozlaşma gibi sözcüklerle damgaladıklarını ileri sürerler. Işık ve Erol'a göre Birmingham Okulu, Frankfurt Okulu'nun güdüp-yönetme kuramına kıyasla arabeski anlamaya çok daha elverişli bir teorik çerçeve sunmaktadır. Bu çerçevede Frankfurt Okulu'nun sanata yaklaşımı hakkında öncü çalışmalardan birini gerçekleştiren Dellaloğlu'nun Adorno'nun caz aleyhindeki elitist yorumlarıyla Türkiye'deki modernist aydınların arabesk yorumları arasında kurduğu paralelliği önemle kaydetmek gerekir (2001: 86-87'den akt. Karaoğlu, 2011: 532). Böylelikle Işık ve Erol'da doğrudan, Dellaloğlu'nda dolaylı olarak Kemalist kültür söylemiyle Marksist kültür söylemi arasında bir süreklilik saptanmış olmaktadır. Velhasıl arabeskle ilgili tüm bu yorumlarda her ne kadar neo-Marksizm ve post-Marksizm merkezli temalar dile getirilse de, aslında tekrar dirilen şey, Erken Cumhuriyet dönemindeki alaturka-alafranga tartışmasının bütün belli başlı temalarını da içeren bir Türk modernleşmesi tartışmasıdır.

Arabesk tartışmaları pek çok açıdan Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki alaturka tartışmasıyla, 1980'lerin popüler kültür tartışmalarını birleştiren bir köprü işlevi görmüştür. Öyle ki Türk modernleşmesi, Batılılaşma ve kapitalistleşmenin bütün sorunları arabesk üzerinden tartışılır olmuştur. Meral Özbek yukarıda da bahsettiğimiz gibi arabeskin hiç değilse ilk dönemine olumlu bir bakışı temsil eder ve bu yönüyle sadece müzik sosyolojisi çalışmalarına değil Türk modernleşmesi analizlerine de yeni bir ufuk kazandırır. Söz gelimi Özbek'in çok etkilendiği ve Batı Marksizmini kendisi aracılığıyla tanıdığı hocası Ünsal Oskay 1982 yılında "Arabesk Yalnızca Bir Müzik Türü Değil" başlıklı makalesinde arabeski ortaçağ kalıntısı bir müzik olarak görmekteydi (2004: 24). Oskay'a göre Ortaçağ karanlığının ve Doğu despotizminin yol açtığı çaresizlik ve aczin ifadesiydi bu müzik. Yani elli yıl önce Kemalist elitlerin alaturka için kullandığı söylem Oskay tarafından sol bir dille arabesk için kullanılmaktaydı. Şarklılık yine toplumun istenmeyen yanlarının simgesel ifadesi haline gelmiş ve bu kez arabeskle özdeşleşmişti. Adeta sol kültürel elitler Kemalizmin eksik ve radikalliğini yitirmiş Batıcılığını tamamlamaya çağrılmaktaydı. Zaten Adorno merkezli müzik sosyolojisi çalışmalarının belirgin bir Avrupamerkezci bakışı yansıttığı Batı literatüründe de yaygın bir şekilde kabul edilmektedir. Bu minvalde Adorno'nun Martin Jay tarafından etnosantrik, Edward Said tarafından da Avrupamerkezci olarak tanım-

landığını kaydedelim (Yergebekov, 2011: 498). Solun bu Avrupamerkezci, elitist yaklaşımla özdeşleşmesi kitlelerle bağ kurma konusunda yaşadığı zaafların da önemli bir sebebi olarak görülebilir. Nitekim Martin Stokes Türkiye'de arabeskin politik bir protest müziğe dönüşmemesinin sebebini Türk solunun kendini Batılılaştırıcı devlet politikalarıyla aşırı özdeşleştirmesine bağlamıştır (2012: 215). Meral Özbek'in çalışması Türkiye'deki kültürel Batılılaşma politikalarını ve yukarıdan aşağıya modernleşme deneyimini eleştirmesi açısından da bu anlayışla çelişmekteydi.

Ne var ki arabeski olumsuzlayan her tutumun da bu Avrupamerkezci bakış açısını yansıttığı söylenemez. Örneğin, *Niçin Arabesk Değil?* (1984) adlı kitabın yazarı Ertan Eğribel, bir yandan arabesk müziği hedef alırken bir yandan da Türkiye'nin Batılılaşma politikalarına sert eleştiriler yöneltir. Arabeskin ortaya çıkışını bir tür eksik Batılılaşmayla açıklayan görüşlerin aksine, Eğribel çarpık bir tepki olarak gördüğü arabeskten bizzat Batıcı politikalar uygulayan devleti sorumlu tutar. Batılılaşma toplum kimliğine aykırı bir sosyo-kültürel yönelimdir ve tepkiyle karşılaşması kaçınılmazdır. Ancak Türk tarihinde toplumsal çözümler hep devlet merkezli olarak inşa edildiği için yanlış Batılılaşma politikalarına karşı aşağıdan yukarı bir alternatif yaratılamamakta, yaratılan kültürel ürünler ancak gerçek bir alternatifin karikatürüne benzemektedir. Eğribel dolmuşla ve gecekonduyla "dolmuş müziği" veya "gecekondu müziği" olarak adlandırılan arabesk arasında esas olarak bu yönden bir ilişki kurar. Tıpkı dolmuş ve gecekondu gibi arabesk müzik de Eğribel'e göre devlet tarafından karşılanamayan ihtiyaçlara toplum tarafından verilmiş eksik ama popüler bir yanıttır (1984: 32-40). Eğribel bir yandan arabeski toplumun Batılılaşmaya karşı haklı tepkisiyle ilişkilendirerek Frankfurt Okulu merkezli elitist kültür açıklamalarının karşı kutbunda dururken, bir yandan da onu "kâr ve keyif için üretilen sanat kitschlerinin geçici kültürü" olarak görmesiyle bu Neo-Marksist açıklamalara yaklaşır. Özbek'ten farklı olarak Eğribel'in analizinde Baykan Sezer'in Doğu-Batı çalışması yaklaşımı merkezi bir konumdadır ve arabesk bu çatışmanın çözümü değil çarpık bir sonucu olarak görülmektedir. Yine Özbek'in zıt kutbunda yer alan Nazife Güngör (1990) ise Ertan Eğribel'den farklı olarak geleneksel Batıcı-modernist tutuma çok daha yakın bir yaklaşımı temsil eder. Güngör'e göre arabesk, müzikal olarak Cumhuriyet'in ilk yıllarında Sadettin Kaynak ile başlayan yozlaşmanın bir sonucudur. Güngör resmi kültürel

modernleşme projesinin tasvip etmediği kültürel özelliklerimizle özdeşleştirdiği arabeski, aynı zamanda modernleşme ve kentleşme sürecine ayak uyduramayan kitlelerin ürünü olarak görür. Nitekim Martin Stokes'un da belirttiği gibi Türkiye'de bir söylem olarak arabesk eleştirisine ana çerçeveyi bu manada "sosyoloji" sağlamıştır. Yaygın görüşe göre arabesk hızlı ve plansız gelişmenin yol açtığı sıkıntı ve kötümserliğin bir ifadesi, eski düzenden yenisine geçişin yol açtığı sosyal ve demografik dengesizliğin bir ürünüdür.

Arabeski yanlış veya eksik bir modernleşme projesinin istenmeyen yan ürünü olarak gören bu ana yaklaşımın aksine Meral Özbek arabeski yaratan kitleleri, en azından 80'lere kadar bu modernleşme sürecinin özneleri olarak görür. Arabesk tartışması bir popüler kültür tartışmasının da ötesine geçerek, Türk modernleşmesinin muhasebesine dönüşmüştür. Bu çerçevede Tekelioğlu popüler kültür (müzik) tartışmalarını bütüncül bir perspektif içinde birleştirerek yeniden kalıba sokar. Tekelioğlu 1990'lara kadar popüler kültür analizlerinde üç temel teorik yaklaşım olduğunu belirtir: 1. Elitist muhafazakar 2. Neo-Marksist 3. Post-Marksist yaklaşım. Tekelioğlu'na göre her üç yaklaşım da kültürü içinde yaşayanlardan ziyade oluşturanların perspektifinden değerlendirme eğilimindedir ve açık ve gizli elitizm biçimleri içermektedir. Popüler kültüre en olumlu yaklaşan üçüncü yaklaşım bile kitlelerin çoğunu edilgen bulur, sadece popüler kültürdeki direnme potansiyelini sahiplenir. Estetik olarak ise popüler kültür daha baştan mahkum edilmektedir. Örneğin Murat Belge gibi arabesk konusundaki elitist yaklaşımları eleştiren yazarlar bile bu müziğin "estetik olarak savunulmasının mümkün olmadığını" ileri sürerler. Tekelioğlu ise Gans'tan esinlenerek popüler kültürü yaşayanların perspektifinden ele alır ve hem popüler kültür ürünlerini hem de onları tüketenleri estetik olarak savunulmaya layık bulur. Tekelioğlu'na göre Batıda da terk edilmiş olan yüksek kültür-popüler kültür ayrımını devam ettirmenin anlamı yoktur. Bu konudaki ısrar Cumhuriyet'in yukarıdan aşağıya elitist modernleşmesinin yarattığı elitist aydınlardan kaynaklanmaktadır (2006: 44-48). Asıl kalıcı olan kültürel modernleşme çizgisi aşağıdan yukarı gerçekleşen modernleşmedir ki bunun özü halk zevkinin merkeze yürümesidir (22-25). Tekelioğlu popüler müziğin çeşitli dallarını bu çerçevede analiz ederken, tıpkı Gans gibi iç ve dış göç hareketlerinin sosyolojisinden ve Şerif Mardin'in merkez-çevre yaklaşımından faydalanır. 1980'lerin

başında Meral Özbek'in arabesk çalışmasını kabul etmeye pek yanaşmayan "elitist" eğilimli Sosyal Bilimler Enstitüsü idarecilerine karşı Özbek'i savunan bir rapor hazırlayan hocanın Şerif Mardin olduğunu hatırlarsak bu teorik akrabalığı belki daha iyi anlayabiliriz. Tekelioğlu Türkiye'de popüler müziğin tarihsel gelişimini incelerken aynı temelden hareket ederek müzik sosyolojisinin ilk tartışmalarına döner ve Gökalp'le tartışır. Tekelioğlu'nun deyişiyle Gökalp'in devlet eliyle dayatılan "Batı-Doğu" sentezi iflas etmiş, Sadettin Kaynak'ın temsil ettiği popüler sanat müziğiyle başlayan ve aşağıdan yukarı yaratılan "kendiliğinden sentez" veya "Doğu-Batı" sentezi galip gelmiştir. Halk zevkinin merkeze yürümesi, başka bir deyişle çevrenin merkezi ele geçirmesidir bu.

Elitizm Eleştirisinin Eleştirel Kapasitesini Yitirme Tehlikesi

Tekelioğlu'nun bütünlüklü ve kapsayıcı analizleri ne kadar ufuk açıcı olursa olsun, popüler müzik analizinin eleştirel kapasitesini yitirmesine de kapı aralamaktadır. Halk zevki elitleri, çevre de merkezi mağlup ettiğine göre artık Türkiye'de çelişkisiz bir toplumun eleştiriden muaf kültürü ve müziğiyle baş başayız demektir. Halbuki Can Kozanoğlu (1995), her ne kadar çalışmaları akademik sosyoloji kapsamında değerlendirilemese de, 1990'ların pop kültürünü elitizme saplanmadan derinlikli bir şekilde eleştirmeyi başarmıştır. Can Kozanoğlu'nun deyişiyle bugünün devlet destekli harika çocukları Suna Kan'lar ve İdil Biret'ler değil popçular ve pop-arabeskçilerdir (1995: 145). Bu yüzden eleştirel bir konumun nirengi noktası değişmiştir artık.

Tam da bu minvalde, biri deskriptif diğeri eleştirel açıdan çubuğu tersine büken iki akademik çalışmadan bahsedebiliriz. İren Özgür'ün 1990'larda arabeskin durumuyla ilgili deskriptif çalışması (2006) önemli bir vurgu farkını gündeme getirmektedir. 1980'lere kadar marjinal bir müzik türü olan arabeskin 1990'larda Türkiye'nin en popüler müziği haline gelmesinin sebeplerini inceleyen Özgür, arabeskin kendi içinde gerçekleşen teknik ve estetik değişmelerden ziyade Türkiye'yi yöneten elitlerin estetik ve kültürel tercihlerindeki değişime odaklanır.[8] Arabeskin 90'larda

[8] Betül Yarar (2008) da benzer bir şekilde arabeskin 1980'lerden sonra Yeni Sağ'a ve neoliberalizme eklemlendiğini tespit etmekle birlikte, arabesk içindeki çeşitlenmeye ve arabeskin hâlâ

hâkim popüler müzik haline gelmesinde pop müziğin Batılı unsurlarını benimsemesinin, kısacası bir nebze "Batılılaşmasının" rolü yadsınamaz. Ancak Özgür'e göre daha da önemli olan bu süreçte elitlerin Batıdan gitgide uzaklaşması, en azından Batının güvenilirliğine olan inançlarını yitirerek Doğulu köklerine dönmeleridir. Türkiye'nin sosyal ve sınıfsal yapısında bir değişiklik olmamakla birlikte yeni elitler Doğulu köklerinde hoşlanmaya değer şeyler bulmaya ve arabeski bu köklerin kültürel ifadesi olarak görmeye başlamıştır (176). Artık arabeskteki Şarklı unsurlar orta ve üst sınıfları eskisi gibi rahatsız etmediği gibi, arabesk muhalif, marjinal ve sosyo-ekonomik durumu kötü olan insanların müziği olmaktan çıkmıştır. Özbek'in arabeskin ikinci dönemi için saptadığı gibi artık meşru eğlence dünyasına kabul edilen ve kültür endüstrisi tarafından asimile edilen bir müzik olarak arabesk, Batılılaşmış elit de dahil olmak üzere her sınıftan insana hitap etmektedir. Böylelikle Tekelioğlu'nun halk zevkinin merkeze yürümesi dediği olay gerçekleşmiş ve merkez-çevre ayrımı büyük oranda aşılmıştır. Ancak tıpkı arabeskin Batıcı elit tarafından dışlanan ve marjinalleştirilen alt sınıfların tepkisinden doğması gibi, yeni elitlerin benimsediği hâkim arabesk kültür de bir tepkiden doğmuştur. Yeni orta ve üst sınıfların bir parçası olmak istedikleri Batı tarafından dışlanmalarının yol açtığı tepkiden. Ancak her iki durumda da bu tepkinin Batı ve yerleşik kapitalist sistem karşısındaki tâbi ve edilgen konumunu sorgulamadığı söylenebilir.

Ali Akay (2002) ise aynı süreci daha eleştirel ve sınıfsal bir perspektiften analiz eder. 1980'lere kadar şehir kent-taşra, yüksek-düşük kültürlerin çatışma alanıdır. 1983'ten sonra klasik burjuvazi (İstanbul) ve Ankara burjuvazisinin dışlayıcı kültür politikalarının yerini Özal'ın temsil ettiği yeni bürokrasi ve taşra sermayesinin içerici politikaları alır. Akay bu yeni burjuvaziyi "arabesk burjuvazi" olarak adlandırır. Ona göre devlette ve sivil toplumda arabesk burjuvazinin klasik burjuvazi üzerindeki hâkimiyeti çok açıktır. 1980'lere kadar "kendiliğinden meydana gelmiş bir hali olan", "düzensiz", "yersizyurtsuz" ve "temsil edilemeyen bir kitle" olan arabesk Özal'ın resmi politik desteğiyle "yerine yurduna yerleştirilmiş"

halkın arzularına cevap verdiğine işaret etmekte ve arabeskin neo-liberalizm ve neo-muhafazakarlığa alternatif yeni bir modernleşme projesini ifade edecek bir ilerici güç olma potansiyelini hala sürdürdüğünü ileri sürmektedir.

ve hem yeni burjuvazinin hem de toplumun hâkim kültürü haline gelmiştir. Bu noktada Akay Deleuze'e başvurur ve arabeskin birden moler, baskıcı ve toplumsal normları belirleyici bir şekle büründüğünü ileri sürer. Arabeskin poplaşması ve popüler kültürün arabeskleşmesi süreç içinde "molar ve moleküler" olan arasındaki diyalektiğin molar olan lehine bozulmasının sonucudur.[9]

Velhasıl 1980'lere kadar elitizmin sağ ve sol yorumları tarafından bir şekilde dışlanan popüler müzik ve arabesk artık merkeze oturmuş, hâkim kültür haline gelmiş durumdadır. Bugün dışlanan ise aksine Garplı veya Şarklı olmasına bakılmaksızın "yüksek kültür" ve "elitist" beğenilerdir. Entelektüeller bile adeta bu beğenilerini gizlemeye çalışmakta, müzik sosyologları elitizmle suçlanma korkusuyla yüksek kültürle ilişkilendirilen araştırma konularından uzak durmaktadır. Dolayısıyla günümüzde elitizm eleştirisi korkuluklara karşı savaş açmaya dönüşmüş, eleştirel kapasitesini büyük ölçüde yitirmiştir. Meselenin daha da paradoksal olan tarafı bugün elitist kültür eleştirisinde öncü mevzileri işgal eden muhafazakâr söylemin aynı zamanda güçlü bir Osmanlıcı eğilimle özdeşleşmiş olmasıdır. Hâlbuki bugün muhafazakâr kesimin ihya etmeyi hedeflediği Osmanlı medeniyetinin zihniyet dünyasında geniş halk kitlelerinin beğenisi hiçbir zaman bir kültürel meşruluk ölçütü olmamıştır. Osmanlı toplumunda aristokrasi temelli bir sınıfsal bölünmenin söz konusu olmadığı, liyakate dayalı sosyal yükselme kanallarının alt sınıflara kapanmamış olduğu doğrudur. Nitekim büyük mûsiki üstatları arasında alt sınıflardan gelen müzisyenlere rastlandığı gibi, estetik beğeni kıstaslarını da padişah veya toplumun ileri gelenleri değil kendilerini ispat etmiş mûsiki üstatlarından oluşan şehrin mûsiki kamuoyu belirler. Ancak bunu en çok satılan albümün ve en çok dinlenen şarkının en değerli görüldüğü günümüzdeki demokratik meşruiyet anlayışıyla karıştırmamak gerekir. Geleneksel müzik kültürümüzde jüri, bugün çokça söylendiği gibi halk değil müzikal beğeni ve bilgilerini ispat etmiş müzik kamuoyudur. Müzik sosyolojisi estetik tartışmalardan mümkün olduğunca uzak duran ve bunun yerine estetik beğeni hiyerarşileri-

[9] Akay'ın etkilendiği Deleuze ve Guattari'ye göre molar kütlesel ve hegemonik olana, katı sınıflandırma ve kodlamalara işaret eder. Mikropolitikanın temeli olan moleküler ise yerel ve tekil olanı temsil eder. Bu çerçevede moleküler alan, içinde muhalif bir potansiyel taşır.

nin sosyolojik belirlenim şekilleriyle ilgilenen bir alan olmakla birlikte, bugün estetik ve sosyolojik eleştiri arasında köprü kuracak disiplinler arası bir yaklaşıma ihtiyaç duyulduğu da bir gerçektir. Aksi takdirde müziğin sosyolojiye müzik sosyolojisininse müzik dünyasındaki mevcut gerçekliğin tespit edilip onaylanmasına indirgenmesi kaçınılmazdır. Bu ise müzik sosyolojisinin muhafazakâr bir pozitivizme mahkûm olması anlamına gelir. Elitizm eleştirisi müzik sosyolojisi çalışmalarının yeni alanlara açılmasını engelleyen sınırlayıcı bir statükoyu yıkarak çok olumlu bir işlev yerine getirmişti. Ne var ki bugün elitizm eleştirisi o kadar hegemonik hale geldi ve hâkim bir politika yapma tarzıyla o kadar özdeşleşti ki adeta müzikle ilgili her tür estetik veya sosyolojik eleştiriyi gayrimeşru hale getirdi. Dahası elitist damgası yeme korkusuyla sosyologlar popüler müzik dışındaki alanlara bulaşamaz hale geldi.

Başlangıçta sosyologların müzik alanına girmesinin önündeki en büyük engel, estetik beğeninin toplumsal bir bağlama oturtulmasına şiddetle karşı çıkan, dolayısıyla estetik beğeni hiyerarşilerini tartışılmaz ve sorgulanmaz kılmaya çalışanlardı. Şimdiyse benzer bir şekilde estetik beğeniler ve sanatsal yaratımlar kendi özgül gerçekliğinden soyutlanarak sosyolojik temelli tercihlere indirgeniyor ve estetik beğeni bir kez daha tartışılmaz kılınmış oluyor. Sanat sosyolojisindeki bu yeni eğilimi her alanda geçerli kabul edip mantıki sonuçlarına götürsek iyi ve kötü sanatı birbirinden ayıran hiçbir ölçüt kalmayacağından, ne konservatuarların öğrenci kabul etmesi, ne orkestraların eleman seçmesi ne de bir yayınevinin kitap yayınlaması mümkün olurdu. Elbette ki, iyi sanatla kötü sanatı birbirinden ayırmak, sosyolojinin görevi değildir. Adorno'nun en büyük yanılgısıdır bu. Ancak estetik değer yargılarında bulunmuyor olması, sosyolojiye her tür estetik değerlendirmeyi belli bir toplumsal çıkara indirgeme hakkını vermez. Bir alanın sosyolojiye açılması, bu alanın bütün meselelerinin sosyolojiye indirgenmesi anlamına gelmez. Müzik sosyolojisinde ifrat veya tefrite savrulmaya mecbur değiliz. Örneğin Stewart (2014) gibi bazı sosyologlar elitist beğeni hiyerarşilerine karşı çıkmakla birlikte, türler arasında değilse bile türler içinde belli estetik değerlendirme kıstaslarını kabul etmenin sosyolojik bakışla çatışmak zorunda olmadığını ve gerek estetik beğeni türlerinin gerekse müzikle ilişki kurma biçimlerinin toplumsal bağlamları içinde sınıflandırılıp eleştirilebileceğini göstermektedir. Bu, aynı zamanda müzik sosyolojisiyle müzikoloji

arasındaki duvarın yıkılmasına da yardım ederek, yeni disiplinler arası çalışma olanakları sağlayabilir.

Türkiye'de müzik sosyolojisi çalışmalarının genel seyrine bakıldığında, aslında tartışma konuları açısından belli bir süreklilik tespit etmek mümkündür. Her dönemeçte bir önceki hâkim paradigmayı eleştiren yaklaşımlar analiz çerçevesini biraz daha zenginleştirmiştir. Bugün de müzik sosyolojisini yeni katkılarla zenginleştirecek olan, Gökalpçi paradigmaya dönmek, elitizm eleştirilerini aynı şekilde devam ettirmek veya bunun tersine elitist kültür teorilerini yeniden ihya etmek değil günümüzün müzik sorunları hakkında sorular sormamıza ve cevaplar bulmamıza yardım edecek yeni eleştirel yaklaşımlar geliştirmektir. Bu ise dünyanın ve Türkiye'nin müzik sosyolojisi birikiminden beslenerek mümkündür.

KISIM II

OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİNİN MESELELERİ: SEÇME MAKALELER

BÖLÜM 11

"MÛSİKİ İNKILÂBI" VE MEDYADA SEMBOLİK ŞİDDET: ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ GAZETE-DERGİLERİNDE OSMANLI MÜZİĞİNİN TEMSİLİ*

Bu çalışmanın konusu, başlıktan da anlaşılacağı gibi, Mûsiki İnkılâbı'nın pratik uygulamalarından çok söylemsel stratejileriyle ilgilidir. Özünde politik ve ideolojik kaygılarla ilişkili olan Mûsiki İnkılâbı'nın bir estetik meseleymiş gibi sunulması bile aslında bir söylemsel strateji olarak görülebilir. Çünkü Erken Cumhuriyet döneminde hâkim siyasi-kültürel elit tarafından başlatılan "alaturka-alafranga" müzik tartışması, toplumun beğenilerindeki farklılaşmaya dayanan bir estetik-sanatsal problemle ilişkili değildir. Aksine temel mesele, müzik tartışması üzerinden devletin Batıcı tercihinin meşrulaştırılması, geleneksel Doğulu kimliğin meşruluk alanının dışına itilmesi ve toplum kimliğinin dönüştürülmesidir. Osmanlı müziği Batıyla uyumsuz geleneksel Şark-İslam kimliğinin açık bir ifadesi olduğu için hedef tahtasına oturtulmuştur. Müzik alanındaki resmi kültürel meşruluk tanımı, yeni rejimin politik yönelişinin müzik terimlerine tercümesi olarak görülebilir. Nitekim müzik tartışmalarında aktif rol alan birçok yazarın müzikle neredeyse hiçbir ilgisi yoktur. Keza fikirleriyle Mûsiki İnkılâbı'na rehberlik eden Gökalp'in müzik bilgisi de son derece zayıftır. Daha da önemlisi müzik alanında atılan tüm radikal adımların baş müsebbibi olan Atatürk bile özel yaşamında, yasaklanmasını emrettiği müziği dinlemekte, Batı müziğinden keyif almamaktadır. Demek ki Osmanlı-Türk müziği aleyhindeki karar estetik değil politik temellidir.

---

* Daha önce yayınlandığı yer için bkz. Güneş Ayas (2015). "Mûsiki İnkılâbı" ve Medyada Sembolik Şiddet: Erken Cumhuriyet Dönemi Gazete-Dergilerinde Osmanlı Müziğinin Temsili". *Uluslararası Müzik ve Medya Sempozyumu (21-23 Mayıs 2014) Bildiriler Kitabı*. Bu tebliğdeki Osmanlı müziğini meşruluk alanının dışına atmaya yönelik sembolik şiddet stratejileri tipolojisi tamamen *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi* (2014) adlı kitabımdan alınmıştır.

Dolayısıyla biz de bu çalışmada Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmalarını esasen politik bir mesele olarak ele alacağız. Politika söz konusu olduğunda güçten bahsediyoruz demektir. En basit anlamda güç bir tarafın iradesini karşı tarafa kabul ettirmesidir. Bu politik tartışmada da, egemen güçler tarafından meşru görülen sembol ve anlamların dayatılması söz konusudur. Bunun başlıca aracı da neredeyse hepsi devlet kontrolünde yayın yapan gazete ve dergiler olmuştur.

Osman Nuri Ergin'in deyişiyle Atatürk'ün geri adım atmak zorunda kaldığı tek inkılâp olan Mûsiki İnkılâbı (1977: 1849) belli bir tarihle sınırlandıramayacağımız bir uygulamalar bütünüdür. Bu uygulamalar arasında en çok iki yasak kararı öne çıkmıştır. Birinci karar 1926'da Darülelhan'da Türk müziği kısmının kaldırılması, Türk müziği eğitiminin yasaklanması ve resmi eğitim kurumlarında müzik eğitiminin tamamen Batı müzik sistemine dayandırılmasıdır. 1926'da gazeteler tarafından "Alaturka mûsiki ilga edildi, artık bu mûsikiden tarih kitaplarında bahsedilecek" diye duyurulan bu eğitim yasağı fiilen 1970'lerin ikinci yarısına kadar yürürlükte kalmıştır. Buna paralel bir diğer uygulamaysa 1934'te radyoda alaturka müziğin yasaklanmasıdır. Mûsiki İnkılâbı, genellikle, iki yıla yakın devam eden ve toplum hafızasında derin yaralar açan bu ikinci yasakla özdeşleştirilmektedir.

Dönemin gazete haberleri ve bazı resmi yazışmalar incelendiğinde başlangıçta bu yasağın sadece radyoyla sınırlı düşünülmediği, gazinolar ve konser salonları dahil bütün umumi yerlerde geçerli olmasının planlandığı anlaşılmaktadır. Cemal Reşit Rey'in hatıralarında (*Cumhuriyet*, 11 Kasım 1963) anlattığına göre Mûsiki İnkılâbı için kurulan komisyonda memleket genelinde teksesli müziğin tamamen yasaklanması önerilmiş, Cemal Reşit Rey bu önerinin mantıksızlığı konusunda arkadaşlarını şu sözlerle ikna etmiştir: "Bir çoban faraza davarlarını otlatırken, şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille köye gidip bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur söyle, mi desin?" 1934 Kasım'ında radyonun ardından gazinolarda da Türk müziğinin yasaklanacağı haberleri çıksa da ("Çalgılı yerlerden de eski mûsiki kaldırılacak", *Cumhuriyet*, 8 Kasım 1934), birkaç gün sonra bundan "şimdilik" vazgeçildiği açıklanmıştır. Velhasıl, bazı münferit uygulamalar dışında iş bu raddeye varmamış, radyo yasağı iki yıl kadar sonra kaldırılmıştır.

Mûsiki İnkılâbı'nı elbette ki geçici ve kısmi nitelikteki bu yasak kararlarına indirgeyemeyiz. Mûsiki İnkılâbı çerçevesinde Batı müzik tekniğine göre örgütlenmiş bir eğitim sisteminin kurulması ve bu teknikle bestelenecek eserlere milli çeşniler kazandırmak üzere yurdun dört bir tarafında halk türkülerinin derlenmesi gibi yapıcı faaliyetleri de göz ardı etmemek gerekir. Ancak klasik Türk müzik geleneği söz konusu olduğunda Mûsiki İnkılâbı'nın esasen yıkıcı ve saldırgan özellikleri ön plana çıkar. Belli dönemlerde bu müzik geleneğini tamamen hukuk dışı ilan eden uygulamalara girişildiği gibi, yasak kararının söz konusu olmadığı şartlarda da gazete ve dergiler aracılığıyla bu müzik aleyhinde bir linç kampanyası sürdürülmüştür. Bu tebliğde söz konusu linç kampanyasını sembolik şiddet kavramı çerçevesinde ele almamızın sebebi, burada bildiğimiz anlamda kaba kuvvete dayanmayan kendine özgü bir şiddet formunun söz konusu olmasıdır. Gerçi kimi zaman çıplak zora dayalı çözümler öneren, en azından bunları ima edenler de olmuştur. Örneğin, aslında alafrangacı kanadın en aklı başında ve en bilgili taraftarlarından biri olan Mahmut Ragıp Gazimihal bile yasaklı yıllarda Türk müziğiyle uğraşanları doğrudan hedef alan ve garip imalar içeren yazılar yazabilmiştir. 1934 yılında *Varlık* dergisindeki bir yazısında Gazimihal, alaturka denilen "mikroplu mûsiki"nin yok edilmesi için, okurlarına İsveç çözümünü hatırlatır. Şöyle ki, İsveç'te kötü mûsikiyi engellemek için müzisyenler bir tepeye çıkartılır, yanlarına da kuyruğu yağlanmış bir dana konurmuş. Kuyruğundan tutarak bu dananın aşağı koşmasını engelleyebilenler kurtulur, kuyruğu elinden kaçıranlar idam edilirmiş. Mahmut Ragıp Bey'e göre bugünkü İsveç Avrupa'nın en gelişmiş mûsiki memleketlerinden birisi olmasını işte bu kopartılan kellelere borçludur. Gazimihal'in bu önerisinde ciddi olduğunu sanmıyoruz. Elbette ki alaturkacıları idama kalkışan olmamıştır. Ancak onlara Bourdieu'nün ifadesiyle şiddetin daha görünmez ve kibar bir formu olan sembolik şiddet uygulanacak, bu müziğin mensupları Batı müziği karşısında bir aşağı-öteki konumunu kabul etmeye zorlanacaktır. Büyük ölçüde *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi* (2014) adlı kitabımızdaki tipolojiye dayanarak hazırladığımız bu tebliğ, Erken Cumhuriyet dönemi gazete ve dergilerinde bu sembolik şiddetin hangi spesifik stratejiler aracılığıyla Osmanlı-Türk müziğine yöneltildiğini tespit etmeyi amaçlamaktadır. Bunun için, öncelikle sembolik şiddet kavramına biraz

daha yakından bakarak yeni rejimin müzik alanındaki resmi kültürel meşruluk tanımını hangi temeller üzerine oturttuğunu görelim.

Sembolik Şiddet ve Resmi Kültürel Meşruluk Tanımı

Bourdieu'ye göre sihirli bir güce sahip olan sembolik iktidar gerçekliği kurma, yapılandırma iktidarıdır. Bu sihirli gücün başarı kazanması için hükmedilenlerin de ona inandırılması gerekir. Bu da hükmedenlerin meşru kabul ettiği sembol ve anlamların hükmedilenlere dayatılması yoluyla sağlanır (Türk, 2010: 612-613). Bu açıdan, alaturka-alafranga tartışması, Habermas'ın (2001) tarif ettiği türden bir iletişimsel eyleme, bir bilimsel argümanlı tartışmaya benzetilemez. Çünkü buradaki tartışmanın amacı aklın rehberliğinde serbest tartışmayla "herkes için iyi olanın" belirlenmesi değil, belli güç ilişkileri aracılığıyla iletişimin çarpıtılması ve hâkim söylemin dayatılmasıdır. Hâkim söylemin temelindeki sembolik sistem, yarattığı ikili karşıtlıklarla hükmedenleri bütünleştirirken, hükmedilenlere belli ayrım ve hiyerarşileri kabul ettirir (Swartz, 2011: 121-2; Bourdieu, 1984: 468). Tek parti döneminde sembolik şiddet tekelini ele geçiren gazete ve dergiler işte bu tip ikili karşıtlıklar yoluyla meşru ve gayrimeşru olanın sınırlarını çizmiş ve bu sınırları okurlarına dayatmıştır. Müzik alanında kültürel meşruluk tanımının kaynağı tamamen politiktir ve politik meşruiyet tanımının müzik alanındaki izdüşümüdür. Dolayısıyla keyfi niteliktedir. Keyfilikten kastımız, herhangi bir meselede başka türlü bir tercihin de mümkün olmasıdır. Başka bir deyişle keyfilik, alınan bir kararın ilahi iradeyle veya çağın-bilimin gerekleriyle değil, doğrudan kararı alanların öznel tercihleriyle ilgili olması demektir. Hâlbuki sembolik şiddet, politik bir tercihin bu keyfi niteliğini gizler ve ona bilimsel-objektif bir gerçeklik ve bundan kaynaklanan bir kaçınılmazlık atfeder. Böylelikle muhaliflerini onu kabul etmeye zorlar. Örneğin Erken Cumhuriyet döneminde bilim, çağdaş uygarlık ve ilerleme düşüncesi Batı medeniyetiyle özdeşleştirilirken, Şarkla ilişkili her şey gericilikle, bilime aykırılıkla ve zamana ayak uyduramamakla özdeşleştirilmiştir. Dolayısıyla temelinde politik bir tercih olan Batıcılık kaçınılmaz bir karar olarak sunulmuş, çağın ve bilim gereği olan bir şeye direnmek beyhude olduğundan buna direnenler adeta tımarhanelik insan muamelesi görmüştür. Aynı şekilde yeni rejimin milliyetçi ve

halkçı meşruiyet esasları da bu temel Batıcı tercihle uyumlu hale getirilmiştir. Osmanlı-Şark mirasından arındırılmış, Batı medeniyeti tercihiyle uyumlu hale getirilmiş ve etno-seküler niteliği ağır basan yeni bir Türklük tarif edilmiş, bu Türklüğün temeli Osmanlı-şark medeniyetiyle hiç temas etmediği varsayılan "saf" ve "temiz" Anadolu köylerinde aranmıştır. Müzik alanında bu kültürel meşruluk çerçevesinin izdüşümü Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları*'nda (1923: 130-1) geliştirdiği milli mûsiki formülüdür. Bu formül kısaca şöyle özetlenebilir: Model = Batı Müziği, Düşman = Osmanlı Müziği, Kaynak = Anadolu Türküleri (Tekelioğlu, 1996: 202). Burada Batı müziği çağın en ileri ve bilimsel tekniğini temsil eder. Ancak bu tekniğe milli bir çeşni gerekmektedir. Gökalp'e göre Osmanlı müziği bilime aykırı, yapay ve hasta olmakla kalmaz, Bizans kaynaklı olduğu için Türklükle de alakası yoktur. Saf Türk müziği, ancak Osmanlı müziğiyle hiç temas etmediği varsayılan ücra Anadolu köylerinde dinlenebilir. Dolayısıyla Mûsiki İnkılâbı üç ayak üzerine kuruludur: Batı müziğinin aktartılması, Osmanlı müziğinin dışlanması ve köylerdeki saf Türk müziğinin keşfedilmesi. Bu üç ayaklı programın belkemiği Osmanlı müziğinin dışlanmasıdır. Çünkü o yerinde kaldıkça Batı müziğini aktarmak ve onunla uyumlu bir milli müzik inşa etmek mümkün görülmemektedir. Bunun için Mûsiki İnkılâbı eğitim ve radyo yasağı gibi daha ziyade olumsuz ve yıkıcı eylemlerle yola koyulmuştur. Bu idari tedbirlerin yanı sıra gazete ve dergiler aracılığıyla da bir linç kampanyasına girişilmiştir. Bu kampanya sırasında Osmanlı-Türk müziği veya o günlerdeki yaygın adlandırmayla alaturka, belli bir estetik uğraştan ziyade kültürel-politik alanda gayrimeşru, aşağı ve olumsuz görülen bütün değerlerin sembolü haline getirilmiştir. Sembolik şiddet işte bu sembol ve anlamları kabul ettirmeyi amaçlamaktadır.

SEMBOLİK ŞİDDET STRATEJİLERİ

a) İrticanın Sembolü Olarak Osmanlı Müziği

Osmanlı müziğiyle ilgili yaratılan ilk imaj ileri-geri, çağdaş-çağdışı, bilimsel-bilim dışı gibi ikili ayrımlar temelinde inşa edilmiş ve bu doğrultuda alaturka irticayla özdeşleştirilmiştir. Gerek 1926'daki eğitim yasağında gerekse 1934'teki radyo yasağında başvurulan temel gerekçe bu ikili

ayrımlara dayanmaktadır. Örneğin 1926'da Riyaset-i Cumhur Orkestrası şefi Zeki Üngör, Türk müziği eğitiminin yasaklanmasını meşrulaştırmak amacıyla verdiği demeçte (*Yeni Ses*, 1926) Batı tekniğine göre kurulan yeni konservatuarı "ilme, fenne ve metoda istinat eden bir eğitim kurumu" olarak tanımlarken, aynı konservatuar içindeki ilga edilen alaturka kısmını "en basit kavaidi bile olmayan" ve "fennen izah edilemeyen bir sanat" olarak damgalamıştır. 1926'da Türk müziği eğitiminin yasaklanması basında büyük tartışmalara sebep olmuş, bu tartışmalar esnasında Rauf Yekta Bey ve Hakkı Süha Gezgin gibi Türk müziğini savunan önemli entelektüeller mürteci olmakla suçlanmış, Batı müziğinin dayatılmasına karşı Türk müziğini savunmak "otomobillere karşı çıkmak", "doktorların yerine üfürükçüleri, baytarların yerine nalbantları savunmakla" bir tutulmuştur (Özalp, 2000: 16). Genel okura hitap eden objektif görünümlü ansiklopedik metinlere de bu ideolojik tavır damgasını vurmuştur. Örneğin Mahmut Ragıp Gazimihal *Milli Mecmua* dergisinde genel okuru bilgilendirmek amacıyla hazırladığı "Umumi Mûsiki Bilgileri" sayfasında alaturka müziği "iptidai müzikler" arasında sınıflandırmıştır. Gazimihal'e göre "fikir hayatı ve tarzları geri kalmış memleketlerin mûsikileri iptidaidir. Kadını kafes arkasında yaşatan eski sakat İslami cemiyetlerde, bestekârların münhasıran kadınların göz ve saçını düşünüp terennüm etmeleri buna bir misal teşkil eder." (1931: 149-151)

30'lu yıllarda çeşitli dergilerde çizilen karikatürlerde alaturka müzik hep aynı ileri-geri mantığı içinde resmedilir. Örneğin *Akbaba* dergisindeki bir karikatür bir evde üç nesli resmeder. Göçmekte olan nesil alaturka sazlarla temsil edilir, genç nesilse Batı müziği dinleyip dans etmektedir (Resim 1). *Yedigün* dergisindeki bir başka karikatürde bu kez daha politik bir yorumla aynı düşünce vurgulanmaktadır: "Yeni Ruha Yeni Ses" (Resim 2). Bir tarafta ilerlemeyi, kalkınmayı ve çağdaş uygarlığı temsil eden fabrikalar, demiryolları ve okullar vardır, diğer tarafta irticayı temsil eden tambur, kemençe ve ud. Cumhuriyet çocukları bu kadar inkılâp arasında "eski devrin bozuk sazını" dinleyecek değildir elbette.





Resim 1: Akbaba, 15 Şubat 1934 **Resim 2: Yedigün, 14 Kasım 1934**

Bu görüş daha bilimsel bir kılıf altında müzikolojik açıklamalarla da desteklenmiştir. Bu açıklamalara göre Batının çoksesli müziği evrensel bir gelişme çizgisinin en son, en bilimsel ve en zirvedeki örneğidir. Dolayısıyla alaturkacıların iddia ettiği gibi makamsal ve tonal nitelikte iki ayrı müzik sisteminden söz edilemez. Dünyanın farklı yerlerindeki farklı müzik sistemleri bu gelişim çizgisi üzerindeki farklı gelişme aşamalarını temsil ederler. Cumhuriyet'in Batı müziği eğitimi almak üzere yurtdışına gönderdiği Halil Bedii Yönetken çeşitli dergilerdeki yazılarıyla bu fikrin en önde gelen savunucularından biri olmuştur. Yönetken'e göre "alaturka mûsikinin teknik mahiyeti Avrupa'nın monodisine tekabül eder." Yönetken müzik sanatının evrimini "dokuzuncu asrın diyafonisi, on ikinci asrın deşanı, on üçüncü asrın fobordonu, on dördüncü asrın kontrpuanı, son asırların akor ve tonalite prensipleriyle teşekkül eden yeni sanatı doğuran armonisi" şeklinde sınıflandırırken Şark mûsikisinin modern asır-

lar öncesindeki monodik evreye tekabül ettiği sonucuna varır. Bu yüzden Batı tekniğini almak bir tercih meselesi değil, bilimin ve çağın gerektirdiği bir mecburiyettir. Bu mecburiyeti hissetmeyip de "bizim çeyrek seslerimiz var, onları koruyalım" diyenler, Yönetken'e göre, hayatın doğal evrimine karşı durdukları için cinnet geçirmiş kişilerden farksızdırlar (Karaman-Tebiş, 2012: 150-151). Şair Ercüment Behzat Lav da Mûsiki İnkılâbı'na karşı çıkanları tahkir etmek için *Nota Mûsiki Mecmuası*'nda aynı argümana başvurmuştur: "Bugün Hayyam'la Mevlana'nın rubailerine göre hayatını tanzim etmeye kalkan adamı deli diye tımarhaneye sokarlar… Ud ve tefle çalınan bugünkü mızmız afyonlu alay mûsikisini makinalaşan Türkiye'de tarihe gömmek içtimai bir zarurettir." (*Nota Mûsiki Mecmuası*, 15 Haziran 1934) Aynı görüş Atatürk başta olmak üzere rejimin önde gelen liderleri ve savunucuları tarafından da dile getirilmiştir. Batı müziğiyle klasik Türk müziği arasında bir sentez kurmaya yönelik ılımlı öneriler bile Atatürk ve Falih Rıfkı Atay tarafından bir "irtica girişimi" olarak değerlendirilmiştir. 30'lu yıllarda kendisi de alafrangacı olan Peyami Safa Cumhuriyet gazetesinde bu tip sentez görüşlerine yer veren bir mûsiki anketi yayınladığında Atay'ın tepkisi son derece sert olmuş, Safa "mûsiki irticaı namına bir tezahürat" başlatmakla suçlanmıştır. Atay'a göre "Alaturkanın ıslahını düşünmek, medresenin ıslahını, şeriye mahkemesinin ıslahını, mecellenin ıslahını düşünmekle birdir." (*Cumhuriyet*, 25 Aralık 1932). Bu sembolik şiddetin 30'lu yıllarla sınırlı kaldığı düşünülmemelidir. 1970'li yılların başında Türkiye'nin ilk kültür bakanı CHP'li Talat Halman'ın Cumhurbaşkanlığı konser salonunda bir Itri konseri düzenlemek istemesi, basında "irticanın hortlaması" olarak görülmüş, bakan koltuğundan olduğu gibi, kültür bakanlığı bile lağvedilmiştir. Klasik Türk müziği konusundaki olumsuz kanaatin oldukça yumuşadığı 1980'lerde bile Ahmet Adnan Saygun "ilkokullara Türk müziği derslerinin konma aşamasına gelinmiş olmasını, irticanın sarıksız olarak geri dönmesi" olarak tanımlayacaktır. Kısacası klasik Türk müziğinin gazete ve dergilerde irticanın sembolü olarak gösterilmesi sembolik şiddetin en temel özelliğini mükemmel bir şekilde gözler önüne sermektedir: Keyfi ve politik nitelikte bir tercihe bilimsel ve objektif bir gerçeklik olarak bir kaçınılmazlık atfedilmesi.

b) Şarklılığın Sembolü Olarak Osmanlı Müziği

Sembolik şiddet stratejilerinden ikincisi bu kez Batıcı tercihin daha görünür bir şekle büründüğü Doğu-Batı ayrımına dayanır. Ancak bu ikili karşıtlığın vurgulanan kısmı Batı değil Doğudur. Batı müziği tıpkı ileri-geri, bilimsel-bilim dışı ayrımlarında olduğu gibi doğrudan evrensel müzikle, en ileri teknikle özdeşleştirilmiş ve çoğunlukla isimsiz olarak savunulmuştur. Bu açıdan Batıyı değerlendirirken Edward Said'in (1978) deyişiyle bir "gizli oryantalizm" (*latent orientalism*) söz konusudur. Yani Batı müziğinin Batılı niteliği arka plana itilmiş, Batı müziği evrensel, nesnel ve bilimsel bir teknik olarak bütün milletlerin takip etmesi gereken evrensel bir model olarak görülmüştür. Osmanlı müziğiyse doğrudan "Şark mûsikisi" olarak etiketlenmiş ve bütün olumsuzluklar bu müziğin Şarklı niteliğiyle tanımlanır olmuştur. Dolayısıyla Osmanlı müziğine karşı bir açık oryantalist (*manifest orientalism*) tutum söz konusudur. Ancak Türk milliyetçisi bir rejimin Türk müziğini ismen hedef tahtasına oturtması abes olacağı için, gazete ve dergilerde bu müzikten "Türk mûsikisi" olarak değil "Şark mûsikisi" olarak bahsedilmiştir. Buna göre 1934'de radyolarda icrası yasaklanan müzik, bizim müziğimiz değildir, Şark müziğidir. Örneğin *Akbaba* dergisinin kapağından alkışladığı ve karikatürleriyle destek verdiği radyoda alaturka yasağı sanki başka bir memleketin müziği yasaklanıyormuş gibi "Şark mûsikisi yolcu" başlığıyla verilmiştir (Bkz. Resim 3). Gazeteler bir yandan alaturkayı Şark mûsikisi olarak etiketlerken bir yandan da Batının Şark müziğiyle ilgili aşağılayıcı tanımlarını tereddütsüz kabul etmişlerdir. Ancak aşağılanan bu Şark müziği bizim dışımızda bir şey olarak resmedilmiştir.



Resim 3: Akbaba, 8 Kasım 1934

Örneğin 1926'da Türk müziği kısmı kapatılan Konservatuar'ın 1932 yılında Uluslararası Şark Mûsikisi kongresine katılmama kararı alması gazetelerde gururla verilen haberler arasındadır. Zira gazetelere ve bizzat Konservatuar yetkililerine göre bu Şark mûsikisiyle hiçbir ilgimizin kalmadığının kanıtıdır.[1] Ne var ki kongreye katılan bazı Batılı gözlemciler dinledikleri bazı örneklerden övgüyle söz edince ve Türk müziğini savunan bazı muhalif yazarlar bunlardan alıntı yapınca işler karışır. *Akşam* gazetesi yazarı Selami İzzet'e göre Şark müziğinden övgüyle bahseden yazar bunu ancak içkinin tesiriyle söylemiş olabilir, ciddi bir estetik hüküm belirtmesi mümkün değildir. Zira Batı müziği "Afrika zencilerinden

[1] Yine de Rauf Yekta ve Mesut Cemil Beylerin kongreye katıldıklarını belirtelim. Kongreyi bir modernleşme projesi olarak değerlendiren Öğüt (2012) ilginç makalesinde, Türkiye'deki gazetelerde "Şark Mûsikisi Kongresi" olarak bahsedilen bu kongrenin resmi adının Şark değil "Arap Mûsikisi Kongresi"olduğunu belirtmektedir.

bile" nağme almaktan çekinmemesine karşın "bizim şark mûsikisi dediğimiz alaturkadan" hiç istifade etmemektedir. Demek ki Şark müziği Selami İzzet'in deyişiyle "zencinin nağmesinden bile kıymetsizdir." (Mûsiki Kongresi, *Akşam*, 20 Nisan 1932, s.3) Mûsiki İnkılâbı'ysa sırf bizi bu kıymetsiz Şark mûsikisinden kurtardığı için bile kıymetlidir. Zaten Avrupalılar da Mûsiki İnkılâbı'nı öncelikle bu özelliğinden dolayı övmektedirler. 25 Kasım 1934'te, yani radyoda Batı müziği dışındaki bütün müziklerin yasaklanmasından birkaç hafta sonra, *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanan bir haber, Avrupalıların bu oryantalist tutumunun ne şekilde içselleştirildiğine ışık tutmaktadır. Sevinçle ve gururla verilen haber *La Tribune Des Nations* gazetesinde M. Robert L. Bandouy isimli bir yazarın Kuzey Afrika'da ve Suriye'deki müstemlekeler sergisinde icra edilen "incesaz"ı sanat bakımından değersiz bulmasıyla ilgilidir. Yazara göre Avrupalıların hiç beğenmediği bu müzik Türk ruhunu aksettirmekten uzak, Bizans artığı ilkel bir müziktir. Zaten Atatürk'ün Mûsiki İnkılâbı sayesinde Türkler bu ilkel ve değersiz müzikten kurtulmaya karar verip Batı müziğini benimsemişlerdir. Gazetenin gururla verdiği bu haberde Türk müziğini öven tek satır yoktur. Aksine klasik Türk müziği geleneğinin de bir parçası olduğu Şarkın makam müziği gelenekleri aşağılanmakta, Türkler sadece bu ilkel Şark müziğinden kurtulup Garp müziğini tercih ettikleri için övülmektedirler. Cumhuriyet gazetesinin Batı müziğini benimsemek gibi milliyetçi bir tutumla uyuşması çok zor olan bir karardan bir milli gurur hissesi çıkartması ise, bu dönemde Türklükle Şark arasındaki ilişkinin kesilmesinin bir milli mesele olarak görülmesinden kaynaklanmaktadır.

Nitekim Mûsiki İnkılâbı'na destek kampanyasında gazetelerde en çok üzerinde durulan şey, bu inkılâbı yapanların bizi Şark müziğinden kurtarmış olmasıdır. Daha 1920'lerin sonundan itibaren alafrangacı kalemler Türk müziğini Şark müziğiyle özdeşleştirirken aşağılamak amacıyla onu "iptidai insanların, Afrika vahşilerinin nağmeleri"ne benzetmekten bile çekinmemişlerdir. Batı oryantalizminin genel olarak Şarkla ve Şark müziğiyle ilgili bütün klişeleri dönemin aydınları tarafından alaturka tartışması özelinde sürekli olarak yeniden üretilmiştir. Bu bağlamda Türk müziği uyuşukluğun, ataletin, köleliğin, Şark despotizminin sebep olduğu acı ve iniltilerin müziği olarak gösterilmiştir. Karikatürlerde bu müziğin "uyutucu" niteliği ön plana çıkartılırken, Gazimihal, Yönetken ve Ahmet Ağaoğlu'nun yazıları gibi daha bilimsel içerikli metinlerde bu müziğin Şark

despotizmiyle ilişkisi üzerine oryantalist klişeler tekrarlanmıştır. Buna göre kadınları kafeslere tıkılan, halkları despot sultanlar tarafından ezilen Şark milletleri feryat etmekten, acıdan, iniltiden, başka bir şey bilmezler. Üstelik Batıya kıyasla durağan bir toplum yapısının ürünü olduğu için bu müzik uyutucudur, yeknesaktır, yeniliğe açık değildir. Bazı yazarlar çoksesli Batı müziğiyle demokrasi arasında bile ilişki kurmuş, teksesli müziği anti-demokratik Ortadoğu toplumlarıyla çoksesli müziği Avrupa demokrasisiyle özdeşleştirmişlerdir (Ayas, 2014b: 177-9).

c) Türklüğün Karşıtı Olarak Osmanlı Müziği

Tüm bu sembolik şiddet stratejileri uygulanırken alaturka müzikle Türklük arasında kesin bir ayrım yapma konusunda son derece dikkatli davranılmıştır. Zaten Mûsiki İnkılâbı'na temel oluşturan Gökalp'in fikirlerine göre bu müzik Bizans kaynaklıdır ve Türklere ait değildir. Türklerin gerçek müziği ancak bu "Bizans artığı" müziğin temas etmediği köylerde dinlenebilir. Nitekim 1930'da Atatürk meşhur biyografi yazarı Emile Ludwig ile röportajında da aynı görüşü tekrarlar. "Şarkın yegâne anlayamadığı fenninin mûsikisi" olduğunu söyleyen Ludwig'e Atatürk şöyle cevap verir: "Bunlar hep Bizans'tan kalma şeylerdir. Bizim hakiki mûsikimiz Anadolu halkında işitilebilir." (Oransay, 1985: 32). Bu öyle yaygın bir klişedir ki 1930'larda gazeteler Mısır'ın bile Türkleri örnek alarak bu "Bizans artığı Şark mûsikisinden" kurtulmak istediklerini yazarlar (Bkz. Resim 4).



Şark musikisi

Bir Mısır gazetesi «Bu musiki Bizans musikisidir, Türkler gibi biz de kaldırmalıyız» diyor

Kahirede münteşir Elbelağ gazetesi yazıyor:

«Son gelen telgraflara göre, Gazi Mustafa Kemal Hz., Büyük Millet Meclisinin birinci toplantısında, Türk musikisinin en önde ve en çabuk gözönünde bulundurulması lâzım gelen bir mesele olduğunu söylemiş ve demiştir ki:

«— Bugün dinletmeğe yeltenilen musiki, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Türk ulusal musikisi asrilesebilir ve evrensel musikisinin yerini alabilir.»

Bu beyanatı müteakip Dahiliye Vekâleti, yaptığı bir tebliğle, bu tarihten itibaren Türk musikisinin ve

[Mabadi 5 inci sahifemizde]

Resim 4: Akşam, 21 Kasım 1934

1938'de Atatürk'ün yazdırdığı notlara dayandığı iddia edilen meşhur bir gazete makalesi, bu klişenin radyoda alaturka yasağı kalktıktan sonra da devam ettiğini göstermektedir. Bu makalenin yazarı Kemal Ünal'a göre "fasıl mûsikisi milli mûsiki değildir ve hiç olmamıştır" (*Ulus*, 8 Ocak 1938). Milli mûsiki ancak Batı tekniğine dayanarak yaratılabilir. Ortada çok garip bir paradoks vardır. Gazetelerde "alaturka" denilen müzik her şekilde aşağılanırken ve Türk olmadığı kanıtlanmaya çalışılırken, Batı müziğini esas alan Mûsiki İnkılâbı bir milli mûsiki yaratma çabası olarak gösterilmektedir. Örneğin *Cumhuriyet* gazetesi, Konservatuar müdürünün ağzından Mûsiki İnkılâbı'nı "Milli Mûsiki Doğacaktır" başlığıyla duyurur (12 Kasım 1934). Bu mantığa göre 1930'lara kadar Türklerin müziği yoktur, bizim Türk müziği sandığımız müzik Türklere ait değildir. Türklerin müziği istikbalde Batı tekniğine dayanarak yaratılacaktır. Bu modern milli müzik yaratılana kadar Batı tekniğini öğrenmek, bunun için de bir süre sırf Batı müziği dinlemek gerekmektedir. Bu mantığa göre Batı müziğinin aktarılmasını savunan alafrangacılar Türkçü, alaturkayı savunanlar Türk düşmanı olmaktadır. Hâlbuki alafranga frenk usülü demektir, alaturka ise Türk usulü. Hatta kelimenin kendisi bile Batı müziğindeki Türk etkisini ifade etmek için doğmuştur. "Frenk usulüne" göre bestelenmiş eserler "milli mûsiki" olarak adlandırılırken, "Türk usulüne" göre bestelenen eserlerin Bizans artığı, gayrimilli bir müzik olarak görülmesi okurların kafasını karıştırmış olmalı ki bir kısım alafrangacı yazar konuya "açıklık getirme" ihtiyacı duymuştur: Peyami Safa'ya göre "alaturkacılarımızın en büyük hatası alaturkayı Türk sanmalarıdır… Alaturka Türk değildir. Makam tekniktir ve tekniğin milletlerarası bir ifade haysiyeti olmak lazım gelir. Alaturka makamlar bu haysiyetten mahrumdurlar." (*Ulus*, 29 Aralık 1946).

Bu doğrultuda Falih Rıfkı Atay Türk müziğinin yaratılması için tek bir formül önerir. Milli müziği yaratacak sanatçı Batı tekniğini öğrenmek için Avrupa memleketlerine, saf Türk harsını öğrenmek için "Türk dağlarına" gönderilmelidir. Bourdieu'nün ikili karşıtlıklarından saf-karışık karşıtlığı burada yürürlüktedir. Meşruluk alanının dışına itilmek istenen Osmanlı-Türk müziği "karışık" olmakla suçlanmaktadır. Egemen söylemin tanımladığı "saf" müziğin kaynağı Osmanlı medeniyetinin hiç temas etmediği varsayılan Anadolu köylerinde, hatta daha da saf olsun diye Atay'ın deyişiyle "Türk dağlarında" aranmalıdır (*Cumhuriyet*, 25 Aralık 1932).

Klasik Türk müziğinin Türk olmadığını kanıtlamak için etnik açıklamalara bile girişilmiştir. Sanayi-i Nefise Encümeni umumi kâtipliği ve Maarif Vekâleti Türk Harsı müdürlüğü yapmış olan Namık İsmail Bey, Rauf Yekta Bey ile yaptığı gazete polemiklerinde bugünkü fasıl mûsikisinin Türk olmadığını kanıtlamak için bu müziğin Türk olmayanlar tarafından icra edildiğini ve en meşhur bestekârlarının Türk olmadığını ileri sürer (Rauf Yekta, 1926: 2). Bu mantığa göre, Ermeni kökenli Bimen Şen'in İstanbul halkının dilindeki Türkçe sözlü şarkıları bile bu kan testinden geçememektedir. Hâlbuki alaturka konusunda bu kadar dışlayıcı olan bu çevre, Batı müziği söz konusu olduğunda ifrat derecesinde kapsayıcıdır. Öyle ki Batı müziğinin kaynağının aslında Türkler olduğunu iddia eden fantastik görüşler bile ortaya çıkar. Ali Rıfat Çağatay radyoda alaturka yasağından birkaç gün sonra Mûsiki İnkılâbı'nı haklı göstermek için Batı müziğinin eski Türk müziğine dayandığını ileri sürer (Resim 5). Batı müziğini benimseyen Türkler bu açıdan özlerine dönmüş olmaktadırlar. (*Akşam*, 8 Kasım 1934). Tanburi Cemil Bey'in oğlu Mesut Cemil Bey, aynı doğrultuda Batı müziğinde kullanılan keman ve saksofon gibi çalgıların Orta Asya kökenli eski Türk çalgıları olduğunu kanıtlamaya çalışır (Resim 6, *Akşam*, 26 Mart 1936). Diğer taraftan, hali hazırda Türkler tarafından icra edilen çalgılar, adeta vatan haini muamelesi görür. Aka Gündüz gibi radikal Kemalistlere göre bu çalgılara karşı verilen mücadele adeta bir milli dava olarak görülmelidir. Çünkü "ud çalan milletlerin milli marşı olamaz", "udu paramparça etmek… enkazını berbat, menfur defin içine koyup müstevli düşman gibi hudutlarımızdan kapı dışarı atmak" gerekir (*Hakimiyet-i Milliye*, 24 Şubat 1929'den aktaran Tüfekçioğlu, 1992).



Musiki inkılâbı

Garp musikisinin esası eski türk musikisidir

Ali Rifat bey " Gamın mucidi Türkler olduğu halde bunu neden kullanmıyalım?„ diyor

Reisicumhur Hz., Meclisin açıldığı gün irat ettikleri nutuklarında Türk musikisinin yüz ağartacak derecede olmadığından bahis buyurmuşlar ve garp tekniğine uygun eserler vücuda getirilmesi lüzumuna işaret etmişlerdi.

Gazi Hz. nin bu işaretleri üzerine musikimizi tetkik, günün ... selesi halini almıştır. Musiki m... selesi konuşulurken, şark musiki cemiyeti reisi Ali Rifat beyi hatırlamamak kabil değildir. Ali Rifat bey ilk defa bizde saz heyetlerini bir orkestra şekline koymuş, musikide pek çok yenilikler yapmış bir musikişinastır. Şimdi kendisi «Türk tarihinin ana hatlarına eserinin musiki kısmını yazan heyetin reisidir. Vaktile darülelhan ve darülbedayiin musiki kısmı müdürlüklerini yapmıştır. Ali Rifat beyi Kadıköyündeki evinde bir çok musiki âletleri ve yüzlerce cilt kitapla dolu geniş bir salonda zi...

Ali Rifat bey

Türk musikisinin armonize edilmesi meselesine gelince, Avrupanın major ve minör denilen makamları Türk musikisinde mevcuttur. O halde Avrupa musikisine



Her gün bir mesele..

Keman, Saksofon Türk çalgılarıdır

Bugün Avrupa ve Amerikada çalınan bir çok çalgılar türklerindir

Musiki tarihi ile meşgul olan tanınmış musikişinaslarımız gayet mühim bir meseleye temas etmişlerdir. Musikişinaslar uzun araştırmalardan sonra bugün Avrupalıların, Amerikalıların elinde bulunan bir çok musiki aletlerinin ilk defa orta Asyada, Türkler tarafından icad edildiklerine kani olmuşlardır.

Son seneler içinde aşağı yukarı kendisini yalnız bu meselenin tetkikine veren konservatuar hocalarından Mesut Cemil diyor ki:

— Musiki aletleri insanlığın kullandığı aletlerin en eskileridir. Bir musiki aleti bir taş balta kadar eskidir.

İlk insanlar da musiki aleti kullanıyorlardı. Çünkü musiki çok eskidir.

— En eski musiki aleti hangisidir?

— Bir tek musiki aletine en eskisi budur denilemez. Zira musiki aletleri de insanlara benzerler.. Bugün hâlâ elimizde bulunan en modern musiki aletlerinin insan cinsi gibi bir çok tekâmül safha-

Konservatuar hocalarından bay Mesud Cemil

diğim merkezlerden gelmişlerdir.

— Saksofon?

— Saksofon klârnet ailesindendir. Yeni bir saz olmakla beraber gayalı sazlardan ol...

Resim 5: 8 Kasım 1934

Resim 6: Akşam, 26 Mart 1936

d) Halka Yabancı Bir Zümre Müziği Olarak Osmanlı Müziği

Batı tekniğinde yaratılacak yeni milli müziğin tek yerli kaynağı halk müziği olacaksa, klasik müzik geleneğimiz halkla hiç temas etmemiş olmalıdır ki bu halkçı söylem çerçevesinde de dışlanabilsin. Bunun için Mûsiki İnkılâbı'nın savunucuları Osmanlı müziğinin dar bir zümre tarafından icra edilen kapalı bir müzik olduğunu iddia etmişlerdir. Yani onlara göre bu müzik sadece saray ve tekke mensupları tarafından icra edilmiş, halka hiç ulaşmamıştır. Bugün olduğu gibi o dönemde de neredeyse herkes geleneksel müziğimizi Türk müziği olarak adlandırıyordu. Bu adlandırmanın rejimin müzik alanındaki milliyetçi ve halkçı söylemini zedeleyeceği açıktır. Türk milliyetçisi ve halkçı bir rejimin Türk müziğine düşman olmasını açıklamak mümkün değildir. Bunun için bu müziğe yeni adlar bulunmaya çalışılmıştır. Saray mûsikisi, Enderun mûsikisi, Edvar mûsikisi, Divan mûsikisi, Saltanat mûsikisi, tekke mûsikisi gibi hepsi belli bir zümreyle iliş-

kili yeni adlar türetilmesi bununla ilgilidir. Bilhassa Enderun veya saray mûsikisi gibi adlandırmalar sadece dergi sayfalarındaki daha bilimsel nitelikli yazılarda (örneğin Gazimihal ve Yönetken gibi müzik adamlarının yazıları) değil, gazetelerdeki politik köşeyazılarında da (örneğin Falih Rıfkı Atay) yaygın bir şekilde tercih edilmiştir. Hâlbuki bu adlandırmaların hepsi yüzlerce yıllık müzik tarihimizde ilk kez 1920'lerde tek tük kullanılmaya başlamış ve ancak 1930'larda biraz yaygınlaşabilmiştir. Çünkü birçok yerli ve yabancı gözlemci ve araştırmacının ortaya koyduğu gibi bu müzik, aslen bir şehir müziğidir ve şehrin çok çeşitli toplumsal katmanlarını bir araya getiren bir üst kültür sistemi teşkil etmiştir. Dellalzade İsmail Efendi, Hamamizade İsmail Dede Efendi, Çömlekçizade gibi klasik geleneğin en seçkin temsilcilerinin isimleri dahi bu geleneğin geniş sosyal tabanı hakkında bir fikir vermektedir. Üstelik yapılan çalışmalar Osmanlı müziğiyle uğraşanların genellikle amatör olduğunu ve ancak müzisyenler arasında küçük bir azınlığın saraydan maaş aldığını ortaya koymuştur. Bu apaçık gerçeğe karşın bu müzik sarayla özdeşleştirilmiş, daha da kötüsü yapay bir saray-halk karşıtlığı, hatta düşmanlığı tablosu çizilmiştir. Bu sembolik şiddet stratejisine bir bilimsel-tarihsel temel yaratmaya çalışan makaleler de yazılmıştır. Gazimihal'in *Milli Mecmua*'daki "Mûsiki ve Cumhuriyet" (1928) başlıklı üç bölümlük yazı dizisi buna örnektir. Burada Gazimihal meseleyi Avrupa tarihi bağlamına oturtarak saray-halk karşıtlığının evrenselliğini vurgular. Gazimihal'e göre nasıl ki Ortaçağ Avrupa'sında kilise ve saray elele vererek yüksek müziği aristokrasinin tekeline alıp halkı müzik zevkinden mahrum bıraktıysa, Osmanlı'da da saray aynısını yapmıştır. Müzik alanında "iyi namına ne varsa cümlesini kendi namına" ayırıp halkı bundan mahrum bırakan saray ve müziğe baskı uygulayan medrese yüzünden halk Osmanlı müziğinden uzak kalmıştır. Halkın el yordamıyla yaratmak zorunda kaldığı kendi öz müziği bu olumsuz koşullarda doğduğu için ilkeldir. Bu ilkelliğin sorumlusu da saraydır. Ama ne olursa olsun, Saray müziği Saray'ın kendisiyle birlikte göçüp gitmiştir. Milli müziğe temel oluşturabilecek tek kaynak Saray müziğinin zıddı olan halk müziği olabilir.

e) Müzelik Bir Tarihi Eser Olarak Osmanlı Müziği

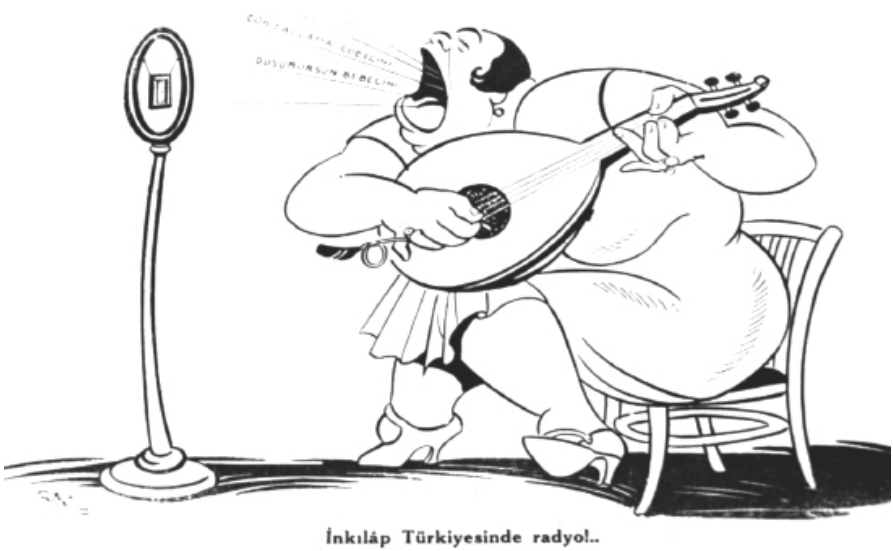
Osmanlı müziğinin Saray ve tekkenin tekelinde kalmış ve halka ulaşamamış dar bir zümre müziği olarak damgalanmasının pratik sonuçların-

dan biri devlet kurumları tarafından müzeye kaldırılacak bir tarihi eser muamelesi görmesidir. Buraya kadarki bütün sembolik şiddet stratejilerinde Osmanlı müziği hakkında dışlayıcı ve olumsuz bir dil söz konusuyken, müzeye kaldırma stratejisinde daha müşfik ve olumlu bir ifade tarzı söz konusudur. Müzeye kaldırma stratejisi, bizzat devlet kurumları tarafından bilinçli bir siyaset çerçevesinde uygulamaya konmuştur. Bunun ilk örneği Alaturka Mûsiki Tespit ve Tasnif Heyeti'nin kurulmasıdır. Darülelhan'da Türk müziği eğitimi yasaklandıktan sonra İstanbul Belediyesi'ne 22 Ocak 1927 tarihinde Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati ve Maarif Vekâleti Türk Harsı Müdürü Namık İsmail imzası ile gönderilen yazıda heyetin çalışma şekli enteresan bir şekilde tarif edilmiştir. Heyet "kesinlikle eğitim ve öğretim niteliği taşımamak koşuluyla" ve "öğretimin olmadığı günlerde" çalışacaktır. Görevi sadece eski repertuarı tespit ve tasnif edip notaya almaktır. Radyoda klasik eserleri icra eden koro da Tarihi Türk Müziği korosu olarak isimlendirilmiş ve tarihe karışmış ölü bir sanatı temsil ettiği o kadar vurgulanmıştır ki bu durum Türk müziği severlerin tepkisini çekmiştir. General Pertev Demirhan'ın 1940'ların sonunda *Türk Mûsikisi* dergisindeki sitem dolu sözleri bu tepkiyi yansıtmaktadır: "Güzel eserlerimizi *Tarihî Türk Mûsikisi* adı altında radyodan dinliyoruz. Bu *tarihî* sözü bana pek acı geliyor ve bende âdeta 'Bu mûsiki artık maziye aittir; kıymeti yoktur, sizlere ancak hatıra diye dinletiyoruz' diyorlarmış gibi tesir hâsıl ediyor…" Aslında buradaki "gibi" sözcüğü fazladır. Çünkü dedikleri tam da budur. Resmi görüşün savunucularına göre, Halil Bedii Yönetken'in deyişiyle bu müziğin belki "kıymet-i tarihiyesi" olsa bile "kıymet-i asriyesi" yoktur (Kahraman-Tebiş, 2012: 19). Yani bu müzik ancak tarihte kaldığı, başka bir deyişle müzeye kaldırıldığı müddetçe kültürel meşruiyet dairesine dahil olabilir. Örneğin Osmanlı müziğiyle Batı müziği arasında bir sentez fikrini bile bir irtica hareketi olarak gören Falih Rıfkı Atay, müzelik olduğu müddetçe Osmanlı müziğinin tarihi değerini teslim etmekte bir problem görmez: "Divan Edebiyatı gibi, eski mûsiki de terkettiğimiz medeniyet âleminin malı idi. Fuzuli gibi Dede'yi de büyük bulmamak ve onun eserleriyle iftihar etmemek mümkün müdür? Fakat ne o edebiyatı, ne de bu mûsikiyi devam ettirmeye imkân yoktur." (*Ar*, Kasım 1938) Öyleyse bu müziği yine de sevebiliriz, ama uzaktan. Hayatın akışına bulaştırmadan, müzedeki camın arkasından izlediğimiz bir tarihi eser gibi.

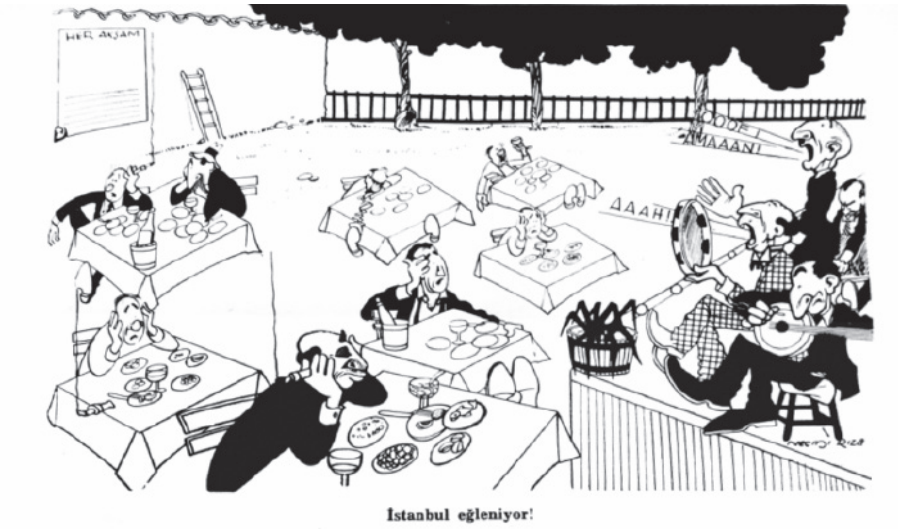
Burada bir metafor olarak kullandığımız müzeye kaldırma stratejisi, etnomüzikoloji çalışmalarında benzer bir çerçevede "museumized" kavramıyla karşılanmaktadır. Bununla birlikte onu bir metafor olmanın ötesinde lafzi anlamıyla benimseyenler de olmuştur. Örneğin Mahmut Ragıp Gazimihal Mûsiki İnkılâbı'nın zaferinden o kadar emindir ki 1937 Kasım'ında *Ar* dergisindeki bir yazısında, eski müziğin yok olmaktan kurtarılması için bir müze kurulmasını önerir. Bizce bu, şefkatli bir öneriden ziyade bir temenniyi yansıtmaktadır. Çünkü müzelik olması beklenen şu çeyrek seslerle dolu "Şark mûsikisi" plaklardan, film müziklerine, gazinolardan meyhanelere ve kahvehanelere kadar her yerdedir. Klasik geleneğin daha seçkin kanadı müzeye kaldırma stratejisiyle sembolik şiddetin hedefi olurken, popüler kanadını gözden düşürmek için başka bir strateji tercih edilmiştir.

f) "Adi" Meyhane Müziği Olarak Osmanlı Müziği

Makam temelli geleneksel müziğin toplum içindeki yaygınlığı ve direnci Gökalpçi müzik sosyolojisine dayanan bütün varsayımları yerle bir etmiştir. Aynı müzik hem saray müziği, hem tekke müziği hem de meyhane müziği olarak adlandırılıyorsa, buradan tek sonuç çıkar: Bu müzik toplumun çok farklı kesimlerine ulaşabilen birleştirici bir üst kültür sistemi oluşturmayı başarmıştır. Bu müziğin popüler kanadı bu kez Bourdieu'nün yüksek/düşük karşıtlığı temelinde ötekileştirilir. Örneğin tarihi Türk müziğinin müzeye kaldırılmasını öneren Gazimihal (1932) piyasada, radyoda ve plaklarda icra edilen alaturkanın bu yüksek tarihi müzik geleneğiyle alakasız "adi bir müzik" olduğuna hükmeder ve bu müzikten kurtulmak için "hakiki" alaturkacıları ittifaka davet eder. Hakiki Türk müziğini savunanlar adi müziklere karşı savaşta devlete yardım etmelidir, müfettişler radyoyu, plak şirketlerini, meyhaneleri denetlemeli, kötü müziğe engel olmalıdır. Dergilerde radyoda icra edilen alaturka müzikle ilgili çizilen karikatürler hep onun sarhoş masalarına layık "adi bir müzik" olduğunu vurgular (Resim 7-8). Bu müziğin estetik değerini tartışacak değiliz. Bu eleştirilerde haklılık payı da olabilir. Ne var ki Türk müziğinde kalite düşmesinden endişe edenlerin, hiç değilse Türk müziği eğitiminin yasaklanması konusunda da itiraz etmelerini beklemek hakkımızdır.



Resim 7: Akbaba, 4 Ocak 1934



Resim 8: Akbaba, 4 Temmuz 1936

Gazete ve dergilerde Türk müziği-meyhane müziği özdeşliği o kadar çok tekrarlanmıştır ki 1930'larda meyhane müziği deyince akla Türk

müziğinin gelmesi sağlanmıştır. Örneğin şair Faruk Nafiz Çamlıbel'e göre "içki, meze, tabak ve çatal şıngırtısı" bu müziğin "teferruatı" sayılır. (*Hakimiyet-i Milliye*, 20 Eylül 1929) Radyo orkestrası şefi Necip Yakup Bey'e göre "alaturka mûsiki iptilasıyla afyonkeş olmak arasında pek fark yoktur" (Resim 9). Bu özdeşlik 1934'deki radyo yasağı öncesinde yasağı hazırlayan gerekçelerden biri olarak da kullanılmıştır. Daha 1933'te gazeteler Yeşilay Cemiyeti'nin kampanyasından ilham alarak, içkiyi özendirdiği gerekçesiyle alaturkanın yasak edilmesini önerirler. Aynı müzik trajikomik bir şekilde hem mürteci tekke müziği, hem meyhane müziği olmakla suçlanmaktadır. Karikatürlerde Türk müziğini temsil etmek için klişeleşmiş ortam meyhane, içki masası ve sarhoşlardan oluşur. Örneğin *Akbaba*'daki bir karikatürde alkolik bir adamın eşi alaturka yasaklandı diye şükreder. Çünkü radyoda Türk müziği yasaklandığından beri eşi içkiyi azaltmıştır (Resim 10). Aynı dergi radyoda Türk müziği yasaklandığında Türk müziğini elinde rakı şişesiyle sallanarak yürüyen ud kafalı bir alkolik olarak resmetmiş ve "meyhane mûsikisi" olarak adlandırmıştır (Resim 11). Peyami Safa da tıpkı alaturkacıları adi müzikle mücadeleye çağıran Gazimihal gibi, hakiki Türk müziği sevdalılarını meyhane müziğiyle mücadeleye çağırır. Ona göre bu müziği katleden alafrangacılar değil meyhane müzisyenleridir. Türk müziğini sevenler bu müziği yasakladı diye hükümete kızacak yerde kendi mensuplarına kızmalı, bu müziğin meyhaneye düşürülmesine izin vermemelidirler (*Cumhuriyet*, 5 Kasım 1937). Ne var ki, Türk müziğinin eğitim kurumlarından ve ciddi icra ortamlarından yoksun bırakıldığı koşullarda plak endüstrisinin ve içkili-içkisiz gazinoların bu müziğin toplumla bağını sürdürdüğü en önemli mekânlar olduğu hatırlanmalıdır. Dolayısıyla "adi müzik" ve "meyhane müziği" başlığı altında uygulanan sembolik şiddetin sadece bir estetik hiyerarşiyi kabul ettirmeye değil, aynı zamanda istenmeyen bir müziğin toplumsal tabanını kurutmaya ve toplumla ilişkisini sağlayan kanalları ortadan kaldırmaya yönelik olduğu söylenebilir.



Musikimiz hangi yola girmeli?

Necip Yakup Beye göre..

«Alaturka musiki iptilâsile afyonkeş olmak arasında pek fark yoktur ama...»

Anket muharriri: **FEYAMİ SAFA**

Radyo orkestrası şefi Necip Yakup Bey adeta mütaassıp bir garp musikisi taraftarıdır; fakat şark musikisi kadar ince bir san'atkârdır. Ona dedim ki:

— Her akşam radyo mikrofonu karşısında durarak güzel konserlerinizi uzaklara yolluyorsunuz. Bir gazete «Cumhuriyet» mikrofonu önünde durarak fikirlerinizi söylemisiniz? Davayı biliyorsunuz: Bizim Konservatuvara bir ecnebi mütehassısı geldi ve ilk iş olarak, bence dişi olan şark musikisini erkek olan garp musikisile evlendirmek istedi. Böyle bir izdivaçtan sıhhatli, güzel bir çocuk doğacağına inanır mısınız?

Necip Yakup Bey hatırına gelen bir kelimeyi hafif bir gülüşle gizliyerek şu cevabı verdi:

— Korkarım ki bu gayrimeşru bir çocuk olur.

(Mabadi 3 üncü sahifede)

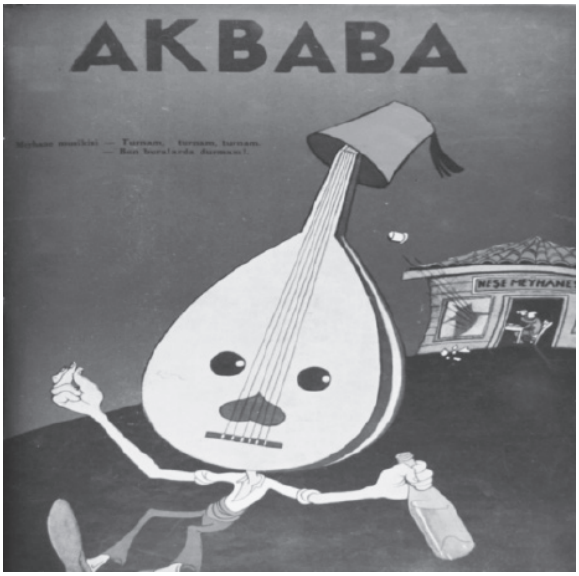
Radyo orkestrası şefi Necip Yakup B.

Resim 9: Cumhuriyet, 10 Aralık 1932



— Çok şükür komşuroğlum, şu radyodan alaturka saz kalkalı bizimkinin de içtahı ikiye bölündü. Artık akşamları iki kadehten fazla içemiyor!.

Resim 10: Akbaba, 15 Kasım 1934



Resim 11: Akbaba, 15 Kasım 1934

Sonuç

Bu çalışmada Osmanlı müziğini kültürel meşruluk alanından dışlamaya dönük sembolik şiddet stratejilerini sınıflandırmayı denedik. Bir sanatsal ifade biçiminin kültürel meşruluk alanının dışına itilmesi için ille de pratik-hukukî alanın dışına sürülmesi gerekmez. Hatta kültürel meşruluk tanımının dayatılmasında esas olan, belli kategorilerin ve sınıflandırma ölçütlerinin kabul ettirilmesi ve belli kültürel sanatsal ifade biçimlerinin diğerlerinden daha üstün, daha değerli ve daha meşru görülmesinin sağlanmasıdır. Bu açıdan Mûsiki İnkılâbı Türk müziğinin toplumsal tabanını ortadan kaldırmayı başaramasa da, belli sembolik anlam ve sınıflandırmaları geniş bir kesime kabul ettirmeyi başarmıştır. Bilhassa yeni yetişen Batıcı elitler çok yakın zamana kadar Türk müziği konusundaki genel fikirlerini bu kalıplarla tarif etmişlerdir. Meselenin daha da ilginç yönüyse bu sembolik şiddete esas maruz kalan Türk müziği camiasının, kendisine yönelik saldırılara cevap verirken bile, açık veya örtülü olarak egemen söylemin temel varsayımlarını benimsemesi ve sürdürmesidir. Bambaşka bir çalışmanın konusu olan bu olgu, Bourdieu'nün sembolik şiddet kavramına esas anlamını kazandırmaktadır.

BÖLÜM 12

OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİNİ DIŞLAMA VE AYAKTA TUTMA STRATEJİLERİ ÇERÇEVESİNDE "MÜZECİLİK" VE ALTINÇAĞ SÖYLEMLERİ*

Erken Cumhuriyet dönemi müzik politikaları Cumhuriyet Batılılaşmasının en yumuşak karnı olarak görülebilir. Yeni rejimin siyasi tercihini meşrulaştırmak için geliştirilen sosyolojik açıklamaların geçersizliği, belki de ilk olarak müzik alanında ortaya çıkmıştır (Eğribel, 2009: 386). Nitekim Osman Nuri Ergin'in deyişiyle (1977: 1849) Gazi'nin geri adım attığı, belki de atmak zorunda kaldığı tek inkılâp, Mûsiki İnkılâbı'dır. Atatürk'ün aslında Türk müziği aleyhindeki kararlardan haberdar olmadığı, bunları desteklemediği, bütün suçun Atatürk'ün çevresindeki "işgüzar" bürokratlarda olduğu yönündeki görüşler Türk müziği çevrelerinde bir hayli yaygınsa da, bunların belgelenmiş somut tarihsel gerçeklerle örtüşen bir yanı yoktur. Aksine çoğu akıl almaz kronoloji hatalarıyla dolu, hiçbir belgeye dayanmayan, "menkıbeleşmiş" ve tek bir kişinin "tanıklığına" dayandırılan anlatımlardır. Resmi belgeler, meclis konuşmaları ve gazete koleksiyonları Cumhuriyet'in ilk yıllarında Osmanlı müziği aleyhine sistematik bir devlet müdahalesine girişildiği konusunda şüpheye yer bırakmamaktadır.

Devletin Osmanlı-Türk müziği aleyhindeki tutumu her şeyden önce siyasi temelli belli varsayım ve temennilere dayanmaktadır. Bu varsayımların çerçevesini yeni rejimin Osmanlı mirasından vazgeçmesine dayanan Batıcı-Türkçü tercihi belirlemiştir. Devlet bu tercihini doğrulamak için Osmanlı'yla ilişkili olan bütün siyasal ve kültürel unsurları gayrimeşru

* Daha önce yayınlandığı yer için bkz. Güneş Ayas (2013) "Osmanlı-Türk Müziğini Dışlama ve Ayakta Tutma Stratejileri Çerçevesinde Müzecilik ve Altınçağ Söylemleri". *Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi*. Sayı 3: 149-159. *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi* (2014) adlı kitabımın yazım süreci henüz devam ederken kaleme aldığım bu yazı, tamamen bu kitaptaki malzemeden türetilmiştir.

hale getirmeye çalışmış, Osmanlı mirasıyla bağlantısı koparılmış yeni bir milli kimlik tarif etmeye girişmiştir. Gökalp sosyolojisi, sadece siyasi alanda değil, müzik politikalarında da yeni devletin kararlarının temel çerçevesini çizecektir.

Gökalp sosyolojisinin yarattığı modernist, milliyetçi ve halkçı meşrulaştırma söylemleri yeni rejimin siyasi tercihini meşrulaştırmayı amaçlamakla kalmaz, geleneksel siyaset ve kültürü de meşruluk alanının dışına itmeyi hedefler. Gökalp Batı medeniyeti tercihini pozitivist-modernist bir temelde çağın ve bilimin gereği olarak, Doğu medeniyetiyle özdeşleştirdiği Osmanlı-İslam mirasınıysa devrini doldurmuş, çağa ayak uyduramayan bir geri kalmışlık olarak gösterir. Osmanlı-İslam mirasını milli kimliğin dışında yabancı bir medeniyetle, milli kimliğiyse Osmanlılığın zıddı ve düşmanı olarak tanımladığı bir otantik Türk halk kültürüyle özdeştiren Gökalp, kendi modelinin müziğe uygulanmasını uzmanlara bırakmamış, *Türkçülüğün Esasları*'nda yeni Türk devleti için öngördüğü Türkçü müzik siyasetinin ana çerçevesini de bizzat kendisi çizmiştir. Buna göre Osmanlı müziği sadece bilime aykırı, "yeknesak", "üzücü", hatta "hasta" olmakla kalmaz, Bizans kaynaklı bir yabancı müziktir. Üstelik sadece Osmanlı'nın yönetici sınıfını oluşturan dar bir kozmopolit zümre tarafından dinlendiği için halka ulaşmamıştır, dolayısıyla milli kültürün bir parçası olarak da görülemez. Milli müziğin tek kaynağı Bizans kaynaklı bu "hasta" ve "yabancı" müziğin hiç bulaşmadığı, köylerimizde dinlenen "saf" ve "temiz" halk müziği olabilir. Ancak Orta Asya kökenli bu milli müzik Osmanlılar tarafından yüzlerce yıl ihmal edildiği için ilkeldir, hamdır. Dolayısıyla değer kazanabilmesi için Batı tekniğiyle işlenmesi gerekir. Batı tekniğinin öğrenilmesi için de eğitimde Batı müziğinin esas alınması, bir resmi kültürel aktarım yoluyla Batı müziğinin benimsenmesi gerekir. Aktarılan Batı müziğinin işlevi Doğu müziğinin yerini almak değil, onu ortadan kaldırmaktır. Ancak Doğu müziğinin tekniği terk edildikten sonra, halk müziğinin sunduğu malzemeyle modern bir milli müzik yaratılabilir. Bunu yaratacak olanlar da Türk Ocakları'nda toplanan sanatçılardır.

Yeni rejim Gökalp'in reçetesini ana hatlarıyla benimsemekle beraber "Mûsiki İnkılâbı"nı Gökalp'in tavsiye ettiği gibi "sivil" ellere bırakmaya hiç niyetli değildir. Devlet tüm kurumlarıyla sürece dahil olacaktır. Müzik alanındaki reformlara cumhuriyetin kurulduğu yıl olan 1923'te başlanması, meselenin yeni rejim tarafından ne kadar önemsendiğinin

kanıtıdır. İlk iş olarak İstanbul'da Mûsiki Encümeni lağvedilmiş, aynı yıl Darülelhan Maarif Vekaleti'nden ayrılıp İstanbul Valiliği'ne bağlandıktan sonra, müfredatına Batı müziği dersleri ilave edilerek yeniden yapılandırılmıştır. Eylül 1924'te Batı müziği öğretimini gerçekleştirecek öğretmenleri yetiştirmek amacıyla bir Mûsiki Muallim Mektebi kurulur. Bu arada Batı müziği eğitimi almak üzere, öğrenciler Avrupa şehirlerine gönderilmeye başlanmıştır bile. 1925'te Türk müziğinin en önemli eğitim, icra ve aktarım kurumlarından biri olan tekkeler kapatılır. 1926'da Darülelhan'ın Türk müziği şubesi kapatılır ve kurum bir Batı müziği konservatuarına dönüştürülür. Bu kararla birlikte resmi kurumlarda Türk müziği eğitimi de kesin olarak yasaklanır. Böylece saray ve tekkelerin ardından Türk müziği eğitim, icra ve aktarımının yapıldığı diğer eğitim kurumları da bir anda ortadan kalkmış olur. Yeni rejim geleneksel müziği eğitim kurumlarından yoksun bırakmakla kalmaz, görülmedik bir saldırı ve aşağılama kampanyası başlatarak kamusal hayatın da dışına sürmeye çalışır. 1934'te doruğuna ulaşan bu kampanya, Türk müziğinin radyolarda yasaklanmasına kadar varacaktır. Mûsiki İnkılâbı komisyonu tutanakları, çeşitli resmi genelgeler ve gazete haberleri, yasağın çok daha genişletilmek istendiğini göstermektedir.

Mûsiki İnkılâbı komisyonunda "teksesli müziğin" bütün ülkede yasaklanması, gazinolarda ince sazın ve Türk müziği çalgılarının kaldırılması, halkın "modern" müziğe alışması için Türk müziği plaklarının yayınının durdurulması gibi önlemler tartışılmış, hatta doğrudan İçişleri Bakanlığı tarafından Türk müziği icra edenlere karşı polisiye tedbirler alınması yönünde genelgeler bile yayınlanmıştır. Buna karşın yasak niyetlenildiği ölçüde genişlememiş, hatta aksine daralmıştır. Radyolarda Türk müziği yasağı yaklaşık 20 ay sürdükten sonra yürürlükten kalkmış ve Türk müziği en azından resmi kurumlardan birinde yeniden temsil edilmeye başlamıştır. Toplumun kendi müziğine yönelik bu saldırıdan son derece huzursuz olması, aktarılması düşünülen Batı müziğine karşı ciddi bir direnç sergilemesi ve daha da "beteri" (!) kulak zevkine yakın bir müzik bulmak için Arap radyolarına yönelmesinin bu geri adımda etkisi olduğu ileri sürülmüştür. Bununla birlikte devletin eğitim kurumlarında Türk müziği eğitimi yasağının, 1970'lerin ortalarına kadar devam ettiğini düşünürsek, Batıcı müzik siyasetinin temel doğrultusundan bir geri adım atılmadığı görülmektedir.

Devletin Türk müziğine karşı tutumuyla ilgili en çok kafa karıştıran noktalardan biri, nispeten kısa bir topyekün yasak döneminin dışında, resmi söylem tarafından en çok dışlandığı, hatta aşağılandığı dönemlerde bile Türk müziğinin pratikte kültürel alanın merkezinde yer almaya devam etmesidir. Bu durum günümüzde bile, Osmanlı müziğinin dışlanması, Batı müziğinin aktarılması ve Türk müziğinin yeniden şekillendirilmesi konusunda Cumhuriyet elitlerinin ve bilhassa Atatürk'ün sanıldığı kadar kararlı ve istekli olmadığı izlenimine yol açmaktadır. Bu izlenimin ardında, kültürel meşruluğun, sınırları devlet tarafından bir kez belirlenince, sorgulanmaksızın kabul edildiği varsayımı yatmaktadır. Hâlbuki kültürel meşruluk tanımının bizzat kendisi rakip söylemler arasında kıyasıya bir mücadele alanıdır ve iktidara sahip olanlarla iktidardan mahrum bırakılanlar arasındaki mücadele çerçevesinde çeşitli stratejilere konu olmaktadır. Bourdieu'nün kavramlarıyla bu, "kültürel alan"ı Althusserci anlamda bir ideolojik aygıttan ayıran temel farktır. Kültürel alan içinde ortodoks gruplar kadar heterodoks gruplara da yer vardır. Zaten söylemsel pratik bu kutuplaşma çerçevesinde hayata geçer ve hâkim söylemin sınırları da bu mücadele tarafından belirlenir. Dahası, heterodoks söylemin kültürel alana kabul edilmesi, muhalif kültürün resmi söylem tarafından biçimlendirilmesini de kolaylaştırır. Kültürel alana girebilmek için oyunun kurallarını kabul etmek durumunda kalan muhalif kültür, zamanla resmi söylemin tartışılmaz çekirdeğini de kabul edecek ve içselleştirecektir.

Bourdieu söylemsel pratiği, hâkim bir ideolojik söylemle ilişkileri temelinde ortodoks ve heterodoks görüşlerin kapalı bir çekirdek içinde bir araya gelmesi olarak görür. Söylemin birleştirici karakteri hâkim elitin kurumsal yapılarıyla sürdürülür. Bu çerçevede doxik alan[1], birbiriyle çatışan ortodoks ve heterodoks görüşlerin birer söylem olarak içinde yer aldığı kapalı bir sistem olarak varlığını sürdüren tartışma dışı bir doğal düzen olarak karşımıza çıkar. Egemen ve ortodoks sınıflar doxanın saflığını korumaya çalışırken, heterodoks ve yönetilen sınıflar söylemin alanını genişletmeye ve böylelikle de hâkim söylemin keyfiliğini ifşa etmeyi amaçlarlar (1977: 188'den aktaran O'Connel, 2000: 123).

[1] Bourdieu'nün terminolojisinde doxa alanın yerleşik düzenini, başka bir deyişle muktedirlerin koyduğu oyun kurallarını ifade eder. Bkz. Bourdieu, 2006: 405.

Dolayısıyla her iki taraf da karşılıklı olarak karmaşık uyum, uzlaşma ve direnç örüntüleri sergilerler. Söz gelimi hâkim söylem, bir yandan çeşitli dışlama stratejileriyle gayrimeşru gösterdiği Osmanlı müziği geleneğini kültürel alanın dışına sürmeye çalışırken, bir yandan da gördüğü direnç karşısında geri adım atarak, ona resmi kültürel alan içinde belli bir yer ayırmaya mecbur kalır. Ancak ayrılan bu yer içinde aynı zamanda bu geleneği yeniden biçimlendirmeye girişir. Klasik Osmanlı müziği geleneğinin, bir müze malzemesi haline getirilerek resmi kurumlarda dondurulması ve kalıplaştırılması, bu içine alarak biçimlendirme stratejisinin mükemmel bir örneğidir. Bu çerçevede, Osmanlı müziği hakkında çok sık tekrarlanan saray ve tekke müziği suçlaması, hem dışlama stratejisine hem de resmi kurumlarda müzeye kaldırma stratejisine temel oluşturur. Osmanlı müziği bir yandan "saray" veya "tekke" müziği olduğu gerekçesiyle laik Cumhuriyet tarafından gayrimeşru, hatta belli bir dönem doğrudan hukuk dışı ilan edilirken, bir yandan da lağvedilen bu kurumların müziği olduğu için devrini tamamlamış "ölü" bir müzik damgası yer. Gelenek öldürüldükten sonra cenazenin kaldırılması, elbette bir "ölüye saygı" söylemini de içerecektir.

Müzeye kaldırma stratejisi, aynı zamanda sürekli horlanan ve dışlanan bu müziğin "muhafaza" edilmesini de içerdiğinden, kültürel alandaki heterodoks söylemin de rızasını kazanmada etkili olmuştur. Resmi söylemin savunucuları tarafından dile getirilen Osmanlı müziği hakkındaki "babacan" ve "hoşgörülü" ifadelerin neredeyse tamamı bu müzeye kaldırma stratejisi temelinde söylenmiştir. Basında Osmanlı-Türk müziği hakkında en ağır hakaretlerde bulunanlar, "ölü" olduğunun kabul edilmesi şartıyla "eski mûsikimiz" hakkında daha yumuşak görüşler ileri sürme "fedakarlığında" bulunmuşlardır. İster olumlu ister olumsuz bir içerik yüklensin, bu müzeci tutum çerçevesinde Osmanlı müziğine yakıştırılan sıfatlar "tarihsel", "eski" veya "ölü" olmasıdır. Bu, tıpkı Batı medeniyetinin doğuşuyla ilgili Avrupamerkezci anlatılarda, Doğu medeniyetlerinin bir yandan övülürken, bir yandan da tarihteki görevini yerine getirip son nefesini vermiş "ölü" bir tarihsel malzeme olarak sunulmalarına benzer. Nasıl ki Batı, medeniyet tarihinde Doğu medeniyetleri için belli zirveler, altınçağlar tespit edip bunların bir daha tekrarlanamayacağını ileri sürdüyse, resmi görüş de Türk müziği için bir "altınçağ" tespit ederek geleneği tarihteki bu kısa zaman dilimine geri yollamış ve bu dönemin bir daha asla yaşanamayacağını vurgulamıştır.

Müziğin tarihselleştirilmesi ve buna eklenen bozulma edebiyatı, aslında Türk müziği geleneğinde süreklilik ve canlılığın inkâr edilmesine, böylelikle de sürekliliğini ve canlılığını yitiren her gelenek gibi onun da öldüğünün düşünülmesine yol açmıştır. Bilhassa Osmanlı müziğinin yasaklanması yönündeki adımların uygulanabilir olmadığı görüldükten sonra müzeye kaldırma stratejisi, bizzat devlet kurumları tarafından bilinçli bir siyaset çerçevesinde uygulama konmuştur. Bunun ilk örneği Alaturka Mûsiki Tasnif ve Tespit Heyeti'nin kurulmasıdır. Darülelhan'da Türk müziği eğitimi yasaklandıktan sonra İstanbul Belediyesi'ne 22 Ocak 1927 tarihinde Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati ve Maarif Vekâleti Türk Harsı Müdürü Namık İsmail imzası ile gönderilen yazıda heyetin çalışma şekli enteresan bir şekilde tarif edilmiştir. Heyet "kesinlikle eğitim ve öğretim niteliği taşımamak koşuluyla" ve "öğretimin olmadığı günlerde" çalışacaktır (Paçacı, 1994: 81). Nitekim Klasik Koro kurulup radyodaki programlarına başladığında ismi "Tarihi Türk Müziği Korosu" olarak belirlenecektir. Koronun görevi artık tarihe karışmış "ölü" bir sanattan örnekler dinlettirmektir. "Alaturka" camiası, hiç olmazsa eski mûsikinin korunmasından dolayı bu adımları olumlu karşılasa da General Pertev Demirhan'ın (1948: 5) yazdıkları camia içindeki burukluğu da yansıtmaktadır: "… Güzel eserlerimizi (Tarihi Türk Mûsikisi) adı altında radyodan dinliyoruz. Bu (Tarihi) sözü bana pek acı geliyor ve bende âdeta (Bu mûsiki artık maziye aittir; kıymeti yoktur, sizlere ancak hatıra diye dinletiyoruz) diyorlarmış gibi tesir hasıl ediyor…"

Rejimin müzeye kaldırma stratejisinin, heterodoks söylem içindeki izdüşümüyse tarihselleştirme stratejisidir. Aradaki fark hâkim söylemin bu stratejiyle Osmanlı müziğini güncel kültürel alanın dışına itmeyi amaçlamasına karşılık, heterodoks söylemin bu müziğin tarihsel değerini gündeme getirerek kültürel meşruluk alanını genişletmeyi amaçlamasıdır. Bu çerçevede müzeye kaldırma ve tarihselleştirme stratejileri iki söylem arasında bir kesişme ve buluşma alanı oluşturarak, heterodoks söylemin ve çevrelerin hâkim konumlarla temasına imkân sağlamıştır. Yahya Kemal ve Tanpınar gibi siyasi-kültürel elit tarafından itibar gören yazarların bir "altınçağ" edebiyatı yaratarak bir oryantalist güzellemeyle Osmanlı müziğine itibarını iade etmeleri de bu sebeple "alaturka" camiasında büyük yankı bulmuştur. Yahya Kemal ve Tanpınar'ın milli ruhla Osmanlı müziği arasında kurdukları kuvvetli ilişki, resmi söylemin Osmanlı müzi-

ğini gayrimilli gösteren "Türkçü" dışlama stratejisinde gedikler açarken, Osmanlı müziği geleneğini "mazi" ile özdeşleştirmeleri resmi söylemin "müzeye kaldırma" stratejisine güç vermiştir.

Bourdieu hâkim kültürün koruma stratejisine karşı muhalif kültürün benimsediği takip stratejisinde kültürel alanda hâkim konumlar elde etmek için uygun fırsatlar kollamanın esas olduğunu söylemektedir. Zaten alana girmenin ve oyunun kurallarını kabul etmenin temelinde, oyunun oynamaya değer olduğu, yani oyundan belli çıkarlar elde edilebileceği yönündeki inanç vardır. Heterodoks heyecana sahip birçok muhalif unsurun, uygun fırsatları değerlendirerek hâkim konumlar elde etmenin cazibesine kapılması ve ortodoks söyleme yaklaşması bunun sonucudur. Burada Bourdieu'nün düşündüğünün aksine, ille maddi, kişisel veya sınıfsal bir çıkardan söz etmek gerekmez. Heterodoks gruplar, tamamen ahlâkî bir motivasyonla, belli bir değer atfettikleri bir kültürün korunması için de bu tip stratejilere başvurabilirler.

İster maişet endişesi veya şahsi ikbal için, ister babasının en büyük temsilcilerinden biri olduğu bir geleneği idealistçe korumak için yapmış olsun, Mesut Cemil Bey'in Türk müziğini yaşayan bir gelenekten ziyade "tarihi" bir miras olarak gören tutumu, resmi söylemin müzeye kaldırma stratejisiyle çok büyük ölçüde çakışmaktadır. Klasik Türk müziğinin resmi kurumlar içindeki en önemli hamisi ve temsilcisi konumundaki birinin bile temsil ettiği müziği "ölü" bir müzik olarak görmesi, resmi söylemin müzeye kaldırma stratejisinin ne kadar hegemonik olduğunu göstermektedir. Bu konuda söz gelimi "tanburi" Mesut Cemil Bey'le, Türk müziğini yasaklama kararının altında imzası olan "alafrangacı" Cemal Reşit Rey arasında pek bir anlaşmazlık olmaması ilginçtir. Nitekim Türk müziği aleyhinde yazdığı makalelerde ağız dolusu hakaretler savurmaktan geri durmayan Falih Rıfkı Atay bile, şayet müzeye kaldırılacaksa, "eski müziğin" itibarını kabul etmekte bir sorun görmemektedir. Fark şuradadır ki Mesut Cemil Bey (1944: 58-61), "içeriden" konuşmanın avantajıyla, aynı argümanları "alaturka" cephesini mücadelelerinin beyhude olduğuna inandırmak için kullanmış, adeta heterodoks grupları hâkim söylemin içine çekmeye çalışmıştır:

"Türk mûsikisi veya alaturka adı altındaki her sese karşı yakın zamanların aşırı inkarcılığı yerine, şimdi de sayısını oldukça yüksek tahmin etmek lazım gelen bir kısım yurttaşlar ve pek çok aydınlar arasında, en iptidai bir ayırt etme ve

objektiflik şartından mahrum, mutaassıp bir tarafçılık var... Anlamak istemedikleri şudur ki, şerefli atalarımız Osmanlı Türklerinin müesseseleri artık tarihtir... Her tarih gibi, onun da diriltilmesi mümkün olmayacak bir 'geçmiş' tarafı bir de 'Geleceğe intikal edecek' canlı tarafı vardır."

Mesut Cemil Bey burada geleceğe intikal edecek bir canlı taraftan söz etse de somut bir örnek vermez, gelecek henüz gelmemiştir. Aksine piyasada üretilmeye devam eden "alaturka" müziği "ulumadan beter meyhane ve arka sokak şarkıları" diye nitelendirmesi en azından mevcut icra ve beste biçimlerini bu geleceğe intikal eden kısma dâhil etmediği izlenimini vermektedir. Mesut Cemil Bey eski mûsikinin "değerini" de tıpkı "kıymet-i tarihiyesi var, kıymet-i asriyesi yok" diyen alafrangacı Halil Bedii Yönetken gibi açıklar:

"Itriler, Hafız Postlar, Seyyid Nuhlar, Bekir ağalar, Zaharyalar, Dedeler, Ishaklar, Nikoğoslar, Hacı Arifler ve onların nakışlarını terennüm eden bütün hanende ve sazendeler ve bütün Osmanlılar ölmüştür. Yerlerine kimse yetişemez, yetişmeyecektir. Onları ancak ölümde taklit edebiliriz… Eski havuzun kenarında oturanlar; orada ney çalan, renkli kadehlerden içen, mısralarla konuşan ve felsefi nağmeler terennüm edenler beni çok ayıplayacaklar, hatta bana lanet edeceklerdir. Onlara kızmam ve özür dilerim. Bilirler ki, onların sevdiklerini ben de pek sever, eski sanatta bulabildiğim değerleri meydana çıkarmak için didinme derecesinde çalışır, hatta biraz da tanbur çalarım! Ne yapayım ki, bu mûsiki eskidir. Her eski kadar değerli, her eski kadar değersizdir."

"Her eski kadar değerli, her eski kadar değersiz" formülü, yeni rejim tarafından Osmanlı müziğine ayrılan yerin sınırlarını çizmektedir. Çok değil bir asır önce aynı formül bambaşka bir anlam ifade edebilirdi. Hele ki gelenekselci Osmanlı zihniyetinde sınanmış çözümü temsil eden eski, yeniye göre çok daha itibarlıyken. Buna karşılık "emsalsiz olarak yaratılan yeni"nin, başka bir deyişle "yepyeni"nin kutsanmasına dayanan modern zihniyetin hâkim olduğu Cumhuriyet ikliminde bu "eski"ye pek de değer biçilmeyeceği şüphe götürmez. Dolayısıyla cumhuriyet devrinde eskinin yüceltilmesi, aynı zamanda yaşayan Osmanlı müziği geleneğinin hiyerarşik konumunun geriletilmesi anlamına gelmektedir. Bu bağlamda tarihselleştirme, klasikleştirme ve sınıflandırma (*classicization* ve *classification*) aynı sürecin farklı yüzleridir. Osmanlı müziği ancak geçmişin belli bir anında Batı müziğinin dengi olabilir. Yaşayan bir gelenek olaraksa makbul görülmesi mümkün değildir. Yine de Osmanlı müziğinin maruz

kaldığı hakaret ve aşağılamalarla karşılaştırıldığında, bu "altınçağ" edebiyatının heterodoks söyleme yeni bir alan açtığı da kesindir. Eski tekke müzisyenleri başta olmak üzere, Türk müziğinin büyük üstatlarının resmi kurumlara entegre olması ve geçim olanaklarındaki nispi düzelme bu tarihselleştirme stratejisi sayesinde mümkün olmuş, yine bu rahatlama klasik repertuarın ve zevkin korunmasına da hizmet etmiştir.

Tarihselleştirme stratejisinin somut uygulaması Klasik Koro'nun repertuar seçiminde kendisini belli etmektedir. Klasik Koro'nun program ve konserlerinde XX. yüzyılda bestelenmiş eserlere çok nadiren yer vermesi, hatta ana ağırlığı itibariyle klasik müziğimizi XIX. yüzyılda dondurması Osmanlı müziğinin "tarihselliği" varsayımını güçlendirmiştir. Repertuar tercihinin bir estetik hiyerarşiye dayandığı ve yüksek-popüler kültür ayrımını yansıttığı izlenimi verilmeye çalışılsa da, aksini kanıtlayan işaretler de vardır. Tanburi Mustafa Çavuş ve Şevki Bey gibi geçmişin popüler müzik eğilimlerini yansıtan besteciler bir klasik programda pekala yerlerini bulabilirken, yüksek formlarda ve klasik üslupta bestelenmiş yeni eserlere yer verilmemiştir. Adeta klasikliğin ölçütü eski olmaktır. Bu tutumu desteklemek için "altınçağ" edebiyatına eklenen bir "bozulma" edebiyatı ve geleneğe bir son tayin etme çabası söz konusudur. Kimilerinin Lemi Atlı kimilerinin Suphi Ziya Özbekkan'la bitirdiği klasik Osmanlı müziği geleneği, en iyimser anlatımlarda bile Erken Cumhuriyet döneminin sonuna gelmeden bitmiş bir "ölü gelenek" muamelesi görmektedir. Paradoksal olan şudur ki, bu "ölü" gelenek kabulü, klasik Türk müziği geleneğinin resmi kültürel alana girmesinin ve siyasal-kültürel elitler nezdinde meşruluk kazanmasını kolaylaştırmıştır.

Hâlbuki klasik Türk müziği geleneği bir tarihsel hatıradan ibaret değildir. Bu geleneğin kendini yenileyerek popülerleşen kanadı Cumhuriyet döneminde halk arasında o kadar yaygınlaşmıştır ki, neredeyse 1960'lara kadar şehirlerde en çok dinlenen popüler müzik türü haline gelmiştir. Sadettin Kaynak ve Selahattin Pınar gibi üstatlar besteledikleri yeni eserlerle geleneğin canlılığını sürdürmesini ve toplumla bütünleşmesini sağlamışlardır. Ne var ki halka dönük bu dinamik ve yenilikçi yönelim "klasikçi", "altınçağcı" yaklaşımın hedefi olmaktan kurtulamamıştır. Bir "altınçağ" ve "bozulma" söylemiyle klasik Türk müziğini XIX. yüzyıl ve öncesine hapseden "klasikçi" kanat, adeta resmi söylemle ittifak içine girerek bu müziğin popüler örneklerini "piyasa müziği", hatta "meyhane müziği"

gibi damgalarla dışlamıştır. Klasikçi kanadın görüşlerini sistemleştiren Yılmaz Öztuna'nın Sadettin Kaynak gibi büyük bir ustayı arabeski başlatan bir yozlaşmaya sebebiyet vermekle, piyasada varlığını devam ettiren geleneksel fasıl üslubunu "dejenere" olmakla suçlaması bu ötekileştirmenin nerelere kadar vardığına ışık tutmaktadır. Bu dışlayıcı söylemden beslenen diğer iki ötekileştirme şekli, yasağın kalkmasından sonra radyo ve piyasa icrası, belediye konservatuarında sınırlı bir Türk müziği eğitiminin başlamasından sonra da mektepli-alaylı çatışmasında tekrar tekrar karşımıza çıkar.[2] Bu tartışmada elbette ki Türk müziğindeki estetik seviyenin ve icra disiplininin korunmasıyla ilgili kaygılar da rol oynamıştır. Ancak bu kaygıların ifade edilmesinde başvurulan söylem son derece sorunludur. Türk müziğinin son dönemi tamamen bir bozulma ve yok olma süreci olarak değerlendirildiğinde ve bir "altınçağ" özlemi içinde gözler sürekli geçmişe çevrildiğinde, geleneğin sürekliliğini ve canlılığını nasıl sürdüreceği noktasında verilecek bir cevap kalmamış demektir.

Bu "altınçağ" ve "bozulma" edebiyatının[3] olumlu ve olumsuz yönleriyle Türk müziği camiasında iyice yerleşmesinde Yahya Kemal ve Ahmed Hamdi Tanpınar gibi Osmanlı müziği aşığı edebiyatçıların rolünü unutmamak gerekir. Her iki yazar da "eski mûsikiye" öyle etkili bir güzelleme yazmışlardır ki aydın çevrelerin buna duyarsız kalması mümkün olmamıştır. Bu durum "alaturka" çevresinin işine yaramış, Osmanlı müziğinin itibarını artırmıştır. Ne var ki bu güzelleme, kaybedilmiş ve geri gelmesi mümkün olmayan bir maziye ağıt şeklinde ifade edildiğinden, Osmanlı müziğinin tarihselleştirilmesine, dolayısıyla ölü bir gelenek olarak algılanmasına da yardım etmiştir. Örneğin Yahya Kemal'in meşhur dizeleri, geleneksel müziğimizi savunan neredeyse her popüler yazı ve makalenin başında anılır, ancak her ne kadar milli ruhla özdeşleştirilmiş olsa bile, bahsedilen mûsikinin niteliği eski olmasıdır: "Çok

[2] Nevzat Atlığ gerek mektepli-alaylı çatışmasında gerek "meyhane" müziğine karşı klasisizmi savunmada öncü bir rol oynamıştır. Bu konudaki tartışmaları, doğrudan gazete küpürleriyle, geniş bir şekilde yansıtan bir çalışma için bkz. Özkahraman, 2010.

[3] Altınçağ ve bozulma edebiyatının Osmanlı müziği geleneğinin süreklilik ve direncinden ziyade ölümünü vurgulayan olumsuz yanına dikkati çeken bir çalışma için bkz. Delice, 2003: 76. Bambaşka bir bağlam içinde olsa da, Tanpınar ve Yahya Kemal'in "şark" güzellemesinin oryantalist niteliğine ve Batı üstünlüğünü nasıl yeniden ürettiğine ışık tutan bir yorum için bkz. Eğribel, 2010: 490.

insan anlayamaz eski mûsikimizden/Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden". Keza Tanpınar'da da (2006b: 378), Osmanlı müziğini Bizans artığı gören resmi görüşün tam aksine, "eski mûsikinin" milli ruhla özdeşleştirildiğini görürüz: "Hakikatte eski mûsikimiz belki bizim en öz olan sanatımızdır. Türk ruhu hiçbir sanatta bu kadar serbest surette kendi kendisi olmamış, bu kadar derin ve yüksek bir kemale mutlak bir hamle ile erişmemiştir. O ne büyük ibda'dır, o ne zenginliktir." Ancak kastedilen "eski mûsiki" Dede Efendi'yle son bulmuştur: "Türk mûsikisi üç büyük eser etrafında gelişmesini yapar. Abdülkadir-i Meragi'nin artık hiç dinleyemediğimiz Segahkar'ı, Itri'nin Nevakar'ı ve Dede Efendi'nin Ferahfeza Ayini." Ya Dede Efendi'den sonrası? "Dede'nin bir iki dehalı talebesi hariç, mahiyet ve vakarını kaybederek soysuz bir hissîliğe doğru adım adım yürüyordu." Tanpınar'a göre XIX. yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde artık "hayatın yaratıcı pınarı kurumuştur" (2006a: 130). Kısacası Tanpınar'ın *Huzur* veya *Mahur Beste*'nin sayfalarında olağanüstü bir güzellikle anlattığı "öz mûsikimiz" artık yaşamayan, mazide kalmış bir müziktir.

Tiyatro ve Mûsiki dergisinde ve dönemin gazetelerinde Rauf Yekta'yla birlikte Türk müziğine karşı saldırıları büyük bir cesaretle savuşturan Hakkı Süha Gezgin'in daha 1928'de özeleştirisini yaptığı bir tutumdur bu: "Gözlerimiz arkada. Hep onu yad ediyor, hep onunla avunuyoruz. Kim ne derse dersin, bana bu mezar taşlarıyla itfihar çok acı geliyor." Gerçekten de yeni bir cumhuriyetin kurulduğu, yeni bir milli heyecanın yaşandığı bir devirde, kendini yeni bir milli müziğin yaratıcısı değil, ölmüş bir geleneğin muhafızı olarak görenlerin oyunu daha baştan kaybedecekleri açıktır. Hakkı Süha tersine "milli mûsikinin intibah devrinde" olduğunu savunur ve "eser ibdaını yalnız eski sanilerin inhisarına vermek ve onlardan sonraki ibda teşebbüslerini bidat saymak" eğilimini eleştirir.

Tanpınar ise tam da Hakkı Süha Gezgin'in eleştirdiği gibi "eser yaratmayı eskilerin tekelinde" görür gibidir. Birçok "alafrangacı" yazarın iddiasına benzer şekilde, o da "hakiki Türk mûsikisinin" mazide kaldığına inanmaktadır, mevcut beste ve icralar bu geleneğin devamını yansıtmamaktadır. Hakiki Türk mûsikisini arayanlar çetin bir arkeolojik kazıya girişmek zorundadırlar. "Onunla alakadar olan bazı nadir münevverlerin" üzerinde adeta "İskenderiye devrinin münakaşalarına" giriştikleri "bu aziz ölü" ancak tarihin derinliklerinde aranıp bulunabilir:

"Türk mûsikisi… son zamanlarda hitap ettiği zümrenin genişlemesi ile kazandığı rağbete mukabil kendisini tutan zevk seviyesinin karışık olması ve düşüklüğü dolayısıyla mahiyetini ve asaletini gitgide kaybetmiştir. Onu asırlar boyunca … hayatı bizden başka zaviyelerle gören, fakat her sanatın gayesi olan büyük zirveleri hedef olarak seçmiş, incelmiş, emsalsiz bir mücevher gibi yontulmuş, nadide bir zevk vücuda getirmişti. Buna rağmen... bizi yapan, mazideki benliğimizi vücuda getiren büyük isimler, büyük eserler ya kayboldular, veyahut da çözülmez birer bilmece haline geldiler. Şimdi onu kendi cevherinde görmek ve tanımak isteyenler adeta arkeolojik zahmetlerle üzerindeki tufeyli yığınını kaldırmaya, zaman ve ihmal tozunu silmeye, yani daha doğrusu bu arzudan vazgeçmeye mahkûmdur." (2006 b: 361-362)

"Eski" Osmanlı müziğini milli ruhla özdeşleştirerek yücelten bu söylemin, eninde sonunda yeni rejimin müzikte Batılılaşma politikalarıyla buluşmasına şaşmamak gerekir. Çünkü bu görüşü savunanlara göre Osmanlı müziği ancak geçmişin belli bir anında Batı müziğine denk bir düzeyde görülebilir. Bu yüksek müziğin karşısında "soysuzlaşmış-yozlaşmış" bir müzik olarak görülen yaşayan müziğinse Batıyla rekabeti mümkün değildir. Onun için gelecek elbette ki Batı müziğinindir. Nitekim Tanpınar Doğuyla Batıyı karşılaştırdığı meşhur makalesinde, Şarkı nağmelerinin zenginliği nedeniyle överken bile, "bilmem söylemeye hacet var mı? Nağme mûsikinin iptidai maddesidir." demekten kendini alamamış ve bu "tarihselleştirme" eğiliminin Avrupamerkezci medeniyet söylemiyle ne kadar akraba olduğunu bir kez daha göstermiştir: "Garp mûsikisini bugünkü şekline getiren iki esaslı saz, tıpkı pusula ve sıfır gibi, Müslüman medeniyetinin icat ettiği veya değiştirdiği âletlerdir. Fakat eski minyatürlerde resimlerini gördüğümüz Arap kemanını bugün Oistrakh'ın elindeki sade kabiliyetine eriştiren şey, Garplının hayatına girmiş eşyaya tasarruf kudretidir." (2006 b: 26-27). Yani Şarkın medeniyet tarihinin zenginliği Garba aktarılmış ve Garplılar tarafından işlenerek geliştirilmiştir. Dolayısıyla Garbı takip etmekten başka bir seçenek kalmamaktadır. Nitekim Tanpınar Osmanlı müziği zevkini bile bu uğurda bir seviye kazanma aracı ve geçiş aşaması olarak görmektedir:

"Her sanatın cins tarafı birbirine benzer. Fuzuli'yi ve Nedim'i hakikaten sevip anlayan bir muasır, ondan Avrupa şiirine, Goethe'ye, Shakespeare'e çok kolay geçebilir... Dede Efendi ile beslenmiş bir ruh için ise Bach sadece bir kardeştir. Hâlbuki pes-zinde piyasa şarkısından bu köprü vazifesini hiçbir zaman bekleyemeyiz.

Eski mûsikimiz bir medeniyetin zinde tarafının mahsulü, bugünkü mahsulleri ise içinden sıyrıldığımız bu âlemin çürümüş taraflarının son filizleridir... Eğer hakikaten cemiyetimizde bir mûsiki değişikliği yapıyorsak, muayyen bir zevk seviyesinde bulunan bir halk kitlesiyle bunu daha iyi ve daha kolay başarabiliriz." (2006 b: 364)

Yahya Kemal ve Tanpınar'ın Osmanlı müziği güzellemesinin, "alaturka" camiasına maruz kaldığı hakaretler karşısında ihtiyaç duyduğu özgüveni kazandırdığını inkâr edemeyiz. Üstelik bu söylem Türk müziği geleneğini maziye hapsettiği için bir anlamda onu ehlileştirmiş ve yeni rejimin radikal Batıcılığının gözünde zararsız gözükmesine de yardım etmiştir. Bu sayede yeni rejimin Türk müziği aleyhindeki sert tutumunun da bir nebze yumuşadığını söyleyebiliriz. Ne var ki aynı söylem, "altınçağ" edebiyatıyla maziyi yüceltirken, "bozulma" söylemiyle geleneğin canlılığını sürdüren popüler kanadını ötekileştirmiş, "piyasa müziği" yaftasıyla dışlamıştır. Bu bağlamda heterodoks söylemin "tarihselleştirme" stratejisiyle ortodoks söylemin "müzeye kaldırma" stratejisi, resmi kurumlar bünyesinde iç içe geçmiştir. Daha da ilginç klasik Türk müziği geleneğini yaşatmak için muhalif kültür tarafından tercih edilen bir strateji, onun resmi kurumlarda kalıplaşarak canlılığını yitirmesine yol açmış, resmi söylemin bu geleneği toplumsal yaşamın dışına sürmek için benimsediği bir stratejiyse onun meşruluk alanını genişletmiştir. Müzeye kaldırma stratejisi çerçevesinde klasik Türk müziğinin resmi kurumlardaki temel icra biçimi haline getirilen koronun, bir süre sonra Türkiye'nin dört bir yanında pıtrak gibi çoğalan mûsiki dernekleri tarafından da benimsenmesi ve aksi bir yöne evrilerek adeta folklorik bir nitelik kazanması bu paradoksal ilişkinin bir başka boyutuna işaret eder. Geleneksel üslubu en canlı şekilde yaşatmayı, yenilemeyi ve bu müziğin sosyal tabanını genişletmeyi başaranlar ise bazı klasikçilerin Türk müziğinin bozulmasından sorumlu tuttuğu kişiler arasında çıkmıştır. Zaten gelenek özünde yeni şartlara ayak uydurarak varlığını sürdüren ve geleceğe aktarılan bir şeydir. Bu özelliğini yitirdiğinde gelenek olmaktan çıkar, tarih olur. Gustav Mahler'in deyişiyle "gelenek küllere tapmak değil, ateşi korumaktır." Türk müziği camiasının artık küllerle oyalanmaktansa ateşi nasıl koruyabileceğine, hatta körükleyebileceğine kafa yormaya başlaması müziğimizin geleceği açısından son derece önemlidir.

BÖLÜM 13

BEKTAŞİ NEFESLERİ ÖZELİNDE GÖKALPÇİ HARS-MEDENİYET İKİLİĞİNE ELEŞTİREL BİR BAKIŞ*

Hars-medeniyet ayrımına dayanan Gökalp sosyolojisi Erken Cumhuriyet dönemi kültür ve kimlik politikalarının temel dayanağıdır. Bunun böyle olması Gökalp'in modelinin Cumhuriyet'in siyasal amaçlarıyla mükemmel bir şekilde uyumlu olmasından kaynaklanır. Gökalp sosyolojisi Cumhuriyet elitlerinin Osmanlı mirasını dışlayan Batılı bir milli kimlik inşa etme hedefi için gereken açıklama ve meşrulaştırma çerçevesini sağlamıştır. Türk kimliğinin "dış ötekisi" konumundaki Batıyı model alarak Osmanlı geçmişinin "iç öteki" haline getirilmesi, milli kimlik inşasında önemli zorluklar yaşanmasına sebep olmuş, bu zorluklar ideolojik meşrulaştırma çabalarını ön plana çıkarmıştır. Bu süreçte Gökalp'in modeli, bir bilimsel açıklama çerçevesi olmaktan çıkarak, Cumhuriyet'in siyasal tercihlerini meşrulaştırmaya hizmet eden bir resmi ideolojik kabul haline gelmiştir. Onun muazzam etkisi de, gizlenemez zaafları da, siyasi konjonktüre aşırı derecede bağımlı olmasına yol açan bu ideolojik işlevinden kaynaklanır. Gökalp'in muazzam bilgi birikimi ve dehasıyla ters düşen zaaf ve tutarsızlıklarının sebebi, bizce, bilimsel açıklamalarını önce İttihat ve Terakki'nin daha sonra da Cumhuriyetçi siyasal elitlerin amaçlarıyla uyumlu hale getirmeye çalışmış olmasıdır.

Bilhassa müzik sosyolojisi alanında bu zaaf ve tutarsızlıklar daha net bir şekilde karşımıza çıkar. Gökalp Osmanlı müzik geleneğini dışlayan Batılı bir milli müzik görüşü oluşturabilmek için, Orta Asya kökenli hayali bir "saf" ve "hakiki" Türk müziği icat etmiş, bu müzikle Bizans kökenli olduğunu iddia ettiği Osmanlı müziği arasında keskin bir kar-

* Daha önce yayınlandığı yer için bkz. Güneş Ayas (2015). "Bektaşi Nefesleri Özelinde Gökalpçi Hars-Medeniyet İkiliğine Eleştirel Bir Bakış". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli-Araştırma Dergisi*. 22(73), 153-172.

şıtlık olduğunu varsaymış ve müzikle ilgili tüm olguları bu varsayımı destekleyecek şekilde yorumlamıştır. Aslında onun müzik görüşlerini en ateşli şekilde savunanlar bile, müzikle ilgili açıklamalarındaki tutarsızlıklar ve olgusal yanlışlar üzerinde durmak zorunda kalmışlardır (Gazimihal, 1925). Yine de yeni rejimin siyasi hedeflerini meşrulaştırmaktaki başarısı Gökalp'in modelini resmi müzik görüşünün değişmez referansı ve tartışılmaz ideolojik çerçevesi haline getirmiştir. Bu modelin mantıksal sonuçları Vahit Lütfi Salcı ve Mahmut Ragıp Gazimihal gibi savunucularının elinde en uç noktasına kadar götürülmüştür. Bilhassa Salcı Bektaşi nefesleri özelinde Gökalpçi modelin en radikal yorumlarından birini geliştirmiştir. Bazı Bektaşi nefeslerinde Osmanlı müzik geleneğiyle tamamen alakasız, buna karşılık çoksesli Batı müziğiyle uyumlu bir müzikal örüntü keşfeden Salcı'ya göre bunlar, Osmanlı tarafından kirletilmemiş saf, "hakiki" Türk müziğinin yegâne örnekleridir. Üstelik "Arap'ın dinine bulaşmadığı" gibi sözleriyle de Türk'ün öz kültürünü yansıtmaktadır.

Hâlbuki Bektaşi nefesleri yakından incelendiğinde tam aksi bir tablo ortaya çıkmakta, Osmanlı medeniyetine ait birçok unsurun Türk Bektaşi halk kültürü tarafından doğal yollardan özümsenmiş olduğu görülmektedir. Bu makalenin temel varsayımı, Bektaşi nefeslerinin Osmanlı kültür dünyasındaki medeniyet ve hars unsurları arasında karşıtlıktan ziyade ortaklığa işaret ettiği yönündedir. Bektaşi nefesleri, Osmanlı kültür dünyasında birbirine zıt ve birbiriyle ilişkisiz iki edebiyat, iki müzik ve iki din olduğunu varsayan Gökalpçi modeli çürüten zengin bir olgular malzemesi sağlamaktadır.

Bu varsayımı temellendirmek için ilk olarak Gökalp'in temel kavramsal çerçevesi tanımlanacak ve medeniyet ve hars kavramlarının altını somut olarak nasıl doldurduğu incelenecektir. Böylelikle hangi sosyo-kültürel unsurların medeniyet dairesine hangilerinin hars dairesine dahil edileceğini belirleyen kavramsal haritanın somutlaştırıldığı anda nasıl geçersizleştiği gösterilecektir. İkinci olarak medeniyet-hars ayrımının Cumhuriyet'in resmi müzik görüşünün savunucuları tarafından Osmanlı müziğini dışlamak için nasıl kullanıldığı tespit edilecek, bu çerçevede pentatonizm tezi ve Salcı'nın bazı Bektaşi nefeslerini halk müziğinde çokseslilikle uyumlu anti-Osmanlı bir "gizli kol" ile özdeşleştiren görüşleri analiz edilecektir. Son olarak da Bektaşi nefesleri din, edebiyat ve müzik

sosyolojisi açısından incelenerek hars-medeniyet ayrımına dayanan Gökalpçi modeli doğrulayıp doğrulamadığı sınanacaktır.

Gökalp'te Medeniyet-Hars Ayrımı

Gökalp'in hars-medeniyet ayrımının temelinde her şeyden önce pratik bir endişe yatıyordu: Meşrutiyet yıllarında birbiriyle çatışan Batıcılık, Türkçülük ve İslamcılık akımları arasında bir sentez meydana getirmek. Türklüğü ve Müslümanlığı devletin Batılılaşma girişimlerinde bir engel değil imkân olarak gören Gökalp, bu üçü arasında bir çatışmanın kaçınılmaz olmadığı düşüncesindeydi. Türklüğünü ve Müslümanlığını kaybetmeden Batılılaşan bir imparatorluk hayalinin sloganlaşmış ifadesi Gökalp'in meşhur kitabının başlığında somutlaşıyordu: *Türkleşmek, İslamlaşmak* ve *Muasırlaşmak* (1918). Cumhuriyet'in ilk yıllarında kaleme aldığı *Türkçülüğün Esasları'*nda ise (1923) Gökalp imparatorluk düşüncesinden vazgeçip ulus-devlet çözümünü ön plana çıkaracaktı. Bu dönemde yeni rejimin siyasal amaçlarıyla uyumlu olarak Osmanlı mirasını açık bir şekilde reddederken, milli kimliğin içeriğini mümkün olduğunca İslami, Doğulu ve Osmanlı unsurlardan arındırmaya çalıştı. Medeniyet-hars ayrımına dayanan açıklama biçimi tam da bu bağlamda iki uçlu bir meşrulaştırma ve ötekileştirme mekanizması olarak işledi. Bütün olumsuzluklar eski medeniyet dairemizi temsil eden Osmanlı-Şark medeniyetinin hanesine yazılırken, bütün olumlu değerler model alınan Batı medeniyetine ve milli kimliğin tek kaynağı olduğu varsayılan hars dairesine atfedildi. Kısacası somut Osmanlı mirasını ikiye bölen Gökalp bunda muhafaza edilmesini istediği şeylere hars, değiştirilmesini istediği şeylere medeniyet dedi ve böylece yaratılmak istenen modern Türk milletine kaynaklık edecek yeni Türk kültürü için şöyle bir formül ortaya çıkmış oldu: Kaynak: Türk harsı. Model: Batı medeniyeti. Düşman: Osmanlı-Doğu medeniyeti.

Gökalp'e göre milletler medeniyet anlamında bütünleşirken, kültür (hars) düzeyinde farklılaşıyordu. Dolayısıyla milli kimliğin kaynağı hars, evrensel ideallerin kaynağı medeniyetti. Medeniyet gelişmişlik düzeyine işaret ederken, hars her toplumun özgün kimliğine işaret etmekteydi. Medeniyet "usul vasıtasıyla" ve "ferdi iradelerle" meydana gelen "dine, ahlâka, hukuka, güzel sanatlara dair bilgi ve ilimlere" dayanırken, hars usul vasıtasıyla meydana getirilmeyen, "ilham vasıtasıyla" kendi kendi-

ne oluşan müesseselere dayanıyordu. Bu yüzden medeniyet maddi ve yapaydı, kültür manevi ve doğal. Hars kurumları bir toplumun bütün üyelerini birbirine bağlayıp kişiler arasında uyumu sağlarken, medeniyet kurumları bir toplumun üst tabakasını başka bir toplumun üst tabakasına bağlıyordu. Medeniyet yapay bir usul ve teknikle yaratıldığı için toplumdan topluma kolaylıkla aktarılabilir, taklit edilebilirdi. Hars ise usul ile yapılmayıp doğal bir şekilde toplumun bağrından koptuğu için aktarılamazdı. (Gökalp, 1923: 27-40; Gökalp, 1977: 39-43)

Medeniyet gelişmişlik düzeyiyle ilgili olduğuna göre Gökalp'e göre en "ileri" medeniyeti tercih etmek kaçınılmazdı. Bu medeniyet dün Şark medeniyetiydi, bugün ise Garp medeniyeti. Türkler Orta Asya'dayken Uzak Doğu medeniyetinin içindeydiler. İslamiyet'i kabul edince Doğu medeniyetine giren Türkler Tanzimat'tan beri de Batı medeniyetine girmeye çalışıyorlardı. Gökalp bunu ilerlemeci bir tarihsel evrim modeli haline getirmiş, sırasıyla bu üç medeniyete denk düşen kavim, ümmet ve millet devirleri tespit etmişti. Millet devrinin kaçınılmaz sonucu Batı medeniyetini kabul etmekti (1923: 49) Bu model pozitivist-modernist toplum anlayışıyla en "ileri" maddi teknik ve çözümleri temsil ettiği iddiasıyla Batı medeniyeti tercihini meşrulaştırırken, aynı gerekçeyle Osmanlı medeniyetini de çağdışı ve gerici olduğu gerekçesiyle meşruluk alanının dışına itmekteydi.

Ancak Osmanlı mirasının dışlanması için bu çerçeve yeterli değildi. Zira milli kimliğin kaynağı Batı medeniyeti değil Türk harsıydı ve Gökalp'in Türk harsı içinde tanımladığı kültürel unsurlar Osmanlı-Şark medeniyetinin unsurlarıyla iç içe geçmişti. Bunların başında İslamiyet gelmekteydi. Gökalp'e göre Türkler İslamiyet'i kabul etmeleriyle birlikte Doğu medeniyetine girmişlerdi. İslamiyet'in Türk kültürünün ilhamla yarattığı bir şey olmayıp, "dışarıdan" bir medeniyet unsuru olarak alındığı açıktı. Buna karşın Gökalp İslamiyet'i hars dairesi içinde konumlandırıyor ve medeniyet değiştirmenin din değiştirmeyi gerektirmediğini ileri sürüyordu (1923: 50). Öyleyse yapılması gereken İslam ile Doğu medeniyeti arasındaki bağlantıyı koparmak ve Osmanlı medeniyetini Türklüğe karşıt biçimde yeniden tanımlamaktı.

Bunun için Gökalp Doğu medeniyetinin kaynağına Bizans'ı yerleştirdi. İslam'ın Doğu medeniyetiyle özdeşleşmesinin sebebi Türklerin Bizans müesseselerini Müslüman Arap ve Acemlerden almış olmalarıydı (1923:

50-51). Ayrıca Bizans kaynaklı bu Doğu medeniyetini tercih eden aslında Türkler değildi, onların tepesindeki bir hâkim sınıftı. Bu sınıf, yani Osmanlılar, kendi sınıf menfaatlerini milli menfaatlerin üzerinde tutarak kozmopolitleşmiş ve Türklükten tamamen kopmuştu. Birbirine zıt Osmanlı ve Türk tipleri oluşmuştu. Osmanlı tipinin her şeyi çirkin, Türk tipinin her şeyi güzeldi (1923: 33). Medeniyet-hars ikiliği çerçevesine içinde tanımlanan bu birbirine zıt Osmanlı ve Türk tipleri, Gökalp'e göre aydınlarla halk arasındaki uçurumun da temel sebebiydi.

Peki her şeyiyle güzel olan bu Türk tipi nasıl olmuş da bozulmamıştı? Gökalp'e göre Türkler siyaseten Osmanlı yönetimi altında yaşamalarına karşın kültür bakımından "Osmanlı emperyalizmine" tabi olmamışlar, kendi kendilerine bir milli kültür yaratarak Osmanlı medeniyetine karşı tamamen kayıtsız kalmışlardı (1923: 34). Bu halk kültürüne kayıtsız kalan Osmanlı elitleri için de geçerliydi. Böylelikle aynı memleket içinde birbiriyle temas etmeden varlığını sürdüren iki lisan, iki edebiyat (vezin), iki mûsiki, iki bedii (estetik), iki ahlâk, iki felsefe, hatta iki türlü din ve iktisat anlayışı doğmuştu. "Suni bir karışım" olan Osmanlıca, Acem'den ve Arap'tan alınan aruz vezni ve buna dayanan Osmanlı edebiyatı, Bizans kaynaklı olduğu iddia edilen Osmanlı müziği, Osmanlı estetiği ve dünya görüşü, asalak olmakla itham edilen Osmanlı iktisat anlayışı ve laikliğe aykırı yönleriyle tanımlanan Osmanlı dini kurumları Türklüğe yabancı olarak tanımlanan Osmanlı-Şark medeniyetini oluşturuyordu. Bunun karşısındaysa halk Türkçesi, hece veznine dayanan halk edebiyatı, halk türküleri, üretimci özellikleriyle tanımlanan halk iktisadı ve laik halk dininin meydana getirdiği otantik Türk kültürü, yani Türk harsı durmaktaydı (1977: 44-49). Öyleyse yeni milli kültürün Osmanlı mirasından faydalanmaya ihtiyacı yoktu. Özlenen modern Türk kültürünü inşa etmek için yapılması gereken tek şey, birinci gruptakilerden kurtulmak, ikinci gruptakileri derleyip gün yüzüne çıkarmak ve Batı tekniğiyle işleyerek yeniden yaratmaktı.

Gökalp'in hars-medeniyet ayrımına dayanan bu basit modelinin Cumhuriyetin siyasal amaçlarını meşrulaştırmak için çok kullanışlı bir ideolojik çerçeve sağladığını kabul etmek gerekir. Ancak aynı model somutlaştırıldığı anda meselenin bu kadar basit olmadığı anlaşılmaktadır. 1950'lere kadar adeta Türkiye'nin resmi görüşü olan Gökalp sosyolojisi sarsılmaya başladıktan sonra, bu alanda yapılan eleştirel çalışmalar,

"Osmanlı medeniyeti" ile "Türk harsı" arasında sanıldığından çok daha zengin bir alışverişin söz konusu olduğunu göstermiştir. Halk edebiyatıyla ilgili yapılan çalışmalar Türklüğe yabancı olduğu varsayılan Arapça ve Farsça kökenli "Osmanlıca" kelime ve terkiplerin halk ozanları tarafından nasıl yaygınlıkla kullanıldığını ve konuşma diline yerleştiğini gösteren örneklerle doludur (Kurnaz, 1999: 549). Meseleye Türklük açısından bakıldığında da ilginç bir tablo ortaya çıkar. Orta Asya Türk dünyasıyla ilişkiler yoğunlaştıktan sonra Türklüğe yabancı olduğu gerekçesiyle atılan (hürriyet, medeniyet, istiklal gibi) kelimelerin aslında Türklerin yaşadığı çok daha geniş bir coğrafyada geçerli olmaya devam ettiği, buna karşılık birçok öztürkçe sözcüğün her şeyden önce Türkler arasında iletişimi kopardığı görülmüştür (İhsanoğlu, 2003: 47). Gökalp'in modern milli Türkçeye temel olmasını önerdiği İstanbul Türkçesi dahi, adı üstünde imparatorluğun merkezinde medeniyet ve hars unsurları arasındaki alışveriş sonucunda oluşmuştur.

Divan edebiyatının mazmunlarına ve söyleyiş şekillerine halk edebiyatında sıklıkla rastlamak mümkün olduğu gibi, halk şiirinde kullanılan atasözleri ve deyimler de divan edebiyatında karşımıza çıkar. XVI. yüzyıldan itibaren hece vezniyle yazan Divan şairleri, Klasik Türk müziği bestekârları ortaya çıkmış, hatta ümmi divan şairlerine bile rastlanmıştır (Kurnaz, 1999: 524, 246). Benzer şekilde Gökalp'in hars dairesi içinde tanımladığı tekke ilahilerinde ve Bektaşi nefeslerinde, örneğin Yunus Emre'nin şiirlerinde aruz kullanılmış olması, divan edebiyatına özgü teşbih ve mecazlara başvurulması kayda değer. Osmanlı müziğinin saray çevresinin çok ötesinde şehir hayatının neredeyse bütün meslek gruplarını içine alan şahıslar tarafından icra edilmesi ve şehir folklorunun bir parçası haline gelmesi, buna karşılık folklorik unsurlar taşıyan varsağıların, köçekçelerin ve halk şarkılarının saray müzisyenlerinin repertuarlarında sıklıkla karşımıza çıkması müzik alanında da bu keskin ayrılığın söz konusu olmadığını göstermektedir (Behar, 2006 a: 397; Behar, 2010: 159; Tanrıkorur, 2003: 188-198). Din alanında Gökalp'in ikiliğini olgularla temellendirmek daha da zordur. Erol Güngör'ün deyişiyle "Süleymaniye Medresesi'nde ders okutan bir müderris aynı zamanda Süleymaniye Camii'nde" halka vaaz" etmekte, yine aynı insan Saray'da şehzadelerin eğitimi ile meşgul olmaktadır (1980: 28). Kısacası Gökalp'in tanımladığı medeniyet ve hars unsurlarını somutlaştırdığımız anda, her birinde bir

diğerinden etkilenmeler saptamak mümkün olduğu gibi, bunları birbirinden ayırmak da mümkün değildir. Bu ise Osmanlı kültür dünyasında, Gökalp'in iddiasının aksine, yüksek kültür ve halk kültürü arasında başarılı bir terkibin gerçekleştiğini ve birleştirici bir üst kültür sistemi meydana geldiğini göstermektedir.

Gökalp'in Milli Müzik Formülü ve Resmi Müzik Söylemine Yansıması

Medeniyet ve hars daireleri arasındaki bütünleşmenin en çarpıcı örneklerinden biri müzik alanında gözlenmektedir. Makam ve usul esasına dayanan Osmanlı müzik geleneği, mehterhaneden Saray'a, kahvehaneden tekkeye ve meyhaneye kadar çok çeşitli mekânlarda, çok farklı toplum kesimlerini birleştiren bir üst kültür sistemi oluşturmuştur (Ayas, 2013b: 63-66). Usul ve irade ile yapılan aktarılabilir bir tekniğe dayandığından Osmanlı makam ve usul sistemi, Gökalp sosyolojisinde medeniyet dairesine aittir. Ancak bu teknik toplum tarafından da yaygın bir şekilde benimsenmiş, Türk müziğinin çok farklı kollarını altında birleştiren bir şemsiye haline gelmiştir. Türk halk müziği formlarıyla uyumlu olan bu makam esasına dayalı modal müzik tekniğinin, Batının tonal çoksesli müzik tekniğiyle uyumsuz olduğu yönünde yaygın bir bilimsel kanaat söz konusudur. Hatta Gökalp iki medeniyetin bir arada yaşayamayacağını, iki dinli bir insan olamayacağı gibi iki medeniyetli bir milletin de olamayacağını kanıtlamak için verdiği iki örnekten biri Doğu ve Batı müzik sistemleri arasındaki uyumsuzlukla ilgilidir (1923: 39). Bu yüzden müzik alanında Batı tekniğinin benimsenmesinin ancak Osmanlı müziği geleneğinin terk edilmesiyle mümkün olabileceği düşünülmüştür. Yapılacak ilk iş Osmanlı müziğinden kurtulmaktır. Daha sonra Batı tekniği benimsenecek, Osmanlı müziğiyle temas etmediği varsayılan Anadolu halk müzikleri derlenecek ve Batı tekniğiyle işlenerek modern bir milli müzik yaratılacaktır.

Gökalp'e göre tıpkı Doğu medeniyeti gibi Osmanlı müziği (Şark mûsikisi) de Bizans kökenlidir ve İslamiyet'le ilgisi olmadığı gibi Türklüğe de yabancıdır. Türklerin hakiki müziği ancak Anadolu köylerinde dinlenebilir. Bizans'tan alındığını iddia ederek ve azınlık mensubu bestekârları ima ederek Osmanlı müziğine gayr-i Türk, kozmopolit bir müzik

(ittihat-ı anasır mûsikisi) damgasını vuran Gökalp, bu Türkçü ötekileştirmenin yanında Şarkiyatçı bir ötekileştirmeye de başvurur. Osmanlı müziğinde Batı tekniğiyle uyum sağlayamayan unsurları (örneğin hatalı bir şekilde "çeyrek ses" olarak adlandırdığı mikro aralıkları) hasta, yeknesak, gayr-i tabii ve geri olmakla suçlar. Ancak bu "hasta" müziğin bulaşmadığı bir milli müziğimiz de vardır: Osmanlı'yla en az temas etmiş olan halk türküleri (1923: 130-131). Gökalp, tamamı makam esasına göre bestelenmiş olan ve "hastalıklı çeyrek seslerden" bol bol barındıran tekke ilahilerini ve Bektaşi nefeslerini, ilginç bir şekilde hars dairesi içinde tanımlar (1923: 30-31). Bu konudaki kafa karışıklığı Cumhuriyet dönemi boyunca devam edecektir.

Osmanlı müziğiyle halk müziği arasındaki ayrımda örtük varsayım Türklerin "hakiki" müziği olan halk türkülerinin Batı müzik sistemiyle uyumlu olduğu, dolayısıyla müzik alanında Batıyla bütünleşmemizi engelleyen Osmanlı müziğinden kurtulduktan sonra her şeyin yoluna gireceği yönündedir. Bunun için Gökalpçi tezin uygulamasında öncelik yapıcılığa değil yıkıcılığa verilmiş, Osmanlı müziğinin tasfiyesinin yolları aranmıştır. Dolayısıyla Gökalp'in hars dairesine "sızmasına" göz yumduğu makam temelli tekke ilahileri ve Bektaşi nefesleri de daha "saf" bir Türk müziği keşfetme umuduyla dışlanmıştır.

Gökalp'in milli müzik formülü, en başından itibaren Cumhuriyet elitleri tarafından benimsenmiş ve devletin resmi müzik görüşü haline getirilerek köklü bir şekilde hayata geçirilmeye çalışılmıştır. Atatürk başta olmak üzere Mûsiki İnkılâbı'na yön veren Ahmet Adnan Saygun, Halil Bedii Yönetken, Cevat Memduh Altar, Mahmut Ragıp Gazimihal, Vahit Lütfi Salcı gibi birçok yazar müzik görüşlerini Gökalpçi bir çerçeve içinde ifade etmişlerdir. Resmi görüşün savunucuları bir yandan Osmanlı müziğini kültürel meşruluk alanının dışına itmeye çalışırken, bir yandan da Gökalp'in modelini doğrulamak için Osmanlı müziğiyle uyumsuz, Batı tekniğiyle şekillendirilmeye müsait bir halk müziği geleneği tarif, hatta icat etmeye çalışmışlardır. Bu doğrultuda üç ayaklı bir müzik politikası benimsenmiştir: Osmanlı müziğinin dışlanması, Batı tekniğinin aktarılması ve halk müziğinin derlenerek şekillendirilmesi. 1926'da resmî kurumlarda Osmanlı müziği eğitimi yasaklanmış, 1934'te bu yasak radyo yayınlarını da içine alacak şekilde genişletilmiştir. Buna karşılık bütün devlet kurumlarında Batı müziğine öncelik verilmiştir. Batı tekniği ak-

tarılırken bir yandan da bu teknikle işlenecek olan Anadolu türküleri derlenmeye başlanmıştır. Derleme gezilerinin öncelikli amacı Anadolu köylerinde Osmanlı müziğinin bulaşmadığı "saf", "hakiki" Türk müziğini bulmaktır. Hâlbuki Anadolu köylerinde tek bir birleşik müzik geleneğinden ziyade makamsal özellikler taşımaya devam eden çeşitli mahalli müzik gelenekleri vardır. Milli kültürün esas inşa edici temeli olan şehir kültüründe hâkim olan birleştirici müzik geleneği ötekileştirilen ve tasfiye edilmeye çalışılan Osmanlı müziğidir. Nitekim derleme çalışmaları sırasında Gökalp'in öngörüsünün aksine Anadolu türkülerinde ve müzik hayatında çoğu kez Osmanlı müziğinin derin etkilerine rastlanacak, bu etkiler genellikle gramofon, radyo gibi modern iletişim araçlarının "bozucu" etkisine dayandırılacaktır (Gazimihal, 1928). Bunun için ısrarla şehir kültürünün etkisinden uzak ücra köylerde derlemeler yapılmaya çalışılmış, iki müzik geleneğini birbirinden ayırmak ve her birine ayrı kökenler bulmak için sistematik bir çaba söz konusu olmuştur.

Aslında perde sistemleri açısından Osmanlı şehir müziği ile halk müziği arasında çok yakın bir benzerlik vardır. Osmanlı müziğinden ayrı bir kökenden, Orta Asya'dan geldiği iddia edilen halk müziğinin temel enstrümanı bağlamayla kopuzun perde düzeni arasında hemen hemen hiçbir fark olmadığı gibi bağlama sapındaki perdeleme sistemi Osmanlı müziğinde en çok kullanılan makamlardaki perdelerden oluşmaktadır (Özkan, 2006: 24). Bu gerçeğe karşın resmi kurumlarda halk müziğiyle sanat müziği ayrı nota sistemleriyle yazılmış, bu şubelerdeki sanatçılar ayrı nazariyat sistemleriyle eğitilmişlerdir (Paçacı 1998: 57).

Osmanlı şehir müziğiyle halk müziği geleneklerini farklı kökenlere dayandırmak ve halk müziğiyle Batı çoksesli müziğinin kökenleri arasında bir ortaklık kurmak için en cüretkâr girişim pentatonizm tezidir. Büyük ölçüde Bartok'un Macar halk müziği üzerine tezlerinden ilham alan bu görüş, hakiki Türk halk müziğinin Orta Asya kökenli pentatonizme dayandığını ileri sürer. Türk Tarih Tezi'yle paralel olarak Türk olduğunu iddia ettiği arkaik Anadolu medeniyetlerinin müziğini de pentatonizme bağlar ve Orta Asya kökenli bu pentatonik sistemin bütün dünyaya Türkler aracılığıyla yayıldığını ileri sürer. (Saygun, 1936) Müzik tarihinde çokseslilik ilk defa dörtlü ve beşli tonlar üzerine kurulduğuna göre bu pentatonik ölçüyü Batı çokseslilığinin kaynağına yerleştirmek de mümkün hale gelir (Balkılıç, 2009: 143). Pentatonizm

tezi aracılığıyla Gökalp'in halk türkülerini Batı tekniğiyle işleme formülü, bir medeniyet değiştirme teklifi olmaktan çıkmış ve türkülerin içkin Batılı karakterini açığa çıkartan bir öze dönüş hareketi şeklini almıştır. Ancak ortada bir sorun vardır. Bu tez doğru olsa bile yapılan derleme çalışmalarında rastlanan "pentatonik" Türk ezgileri çok az sayıdadır. Tezin savunucuları bunu İslam kültürünün ve Osmanlı geleneksel müziğinin "bozucu" etkilerine bağlamıştır. Örneğin Gazimihal Osmanlı müziğiyle ilişkilendirebileceğimiz heptatonizmin "bir din halinde" doğup "içerlere doğru" yayıldığını halk ozanlarının dilindeki "asırlık pentatonikleri" hor gördüğünü, nazariyat incelemelerinde yok saydığını ve ona düşman kesilip bütün pentatonik unsurları boğduğunu iddia eder (Balkılıç, 2009: 137). Kısacası, resmi görüşün savunucuları derleme çalışmalarında Gökalp'in tarif ettiği "hakiki" Türk müziğini keşfedemeyince teoriyi gözden geçirmek yerine, bunu Türk müziğinin dış etkilerle saflığının bozulmasına bağlamışlardır. Buradan çıkacak görev açıktır: Saflığı bozulmamış olan pentatonik Türk ezgilerini bulmak. Gazimihal halk müziğinde pentatonik ölçüyü keşfetmenin müzisyenler için ulusal bir görev olduğunu iddia eder. Bu görevi başarmak için Konya gibi köklü Anadolu şehirlerine bile gitmek yetmez, şehir kültürünün hiç "zehirlemediği", "çevresiyle ilgisi kesilmiş" Anadolu köylerine gitmek gerekir. Çoksesli Batı müziğiyle uyumlu "hakiki" Türk müziği ancak o zaman keşfedilebilecektir (Gazimihal 1936: 37).

Batıyla Uyumlu "Hakiki" Türk Müziği Arayışı ve Gizli Bektaşi Müziği Tezi

Vahit Lütfi Salcı'nın "gizli" Alevi-Bektaşi müziğinde çoksesli unsurlar keşfeden görüşleri, pentatonizm vurgusu taşımamakla birlikte, tam da bu çerçevede ortaya çıkmıştır. Gökalp'in şablonunda Bektaşi nefeslerinin, diğer tekke ilahileriyle birlikte hars dairesi içinde tanımlandığını görmüştük. Buna karşılık Cumhuriyet'in resmi kurumları Bektaşi nefeslerini "Şark mûsikisi" külliyatı içinde tasnif etmişlerdir. Bektaşi Nefesleri, Darülelhan'ın Şark mûsikisi şubesinin kapatılmasından ve Türk müziği eğitiminin yasaklanmasından sonra "eğitim amacıyla olmamak üzere" eski Şark mûsikisi eserlerini tespit ve tasnif etmekle görevlendirilen heyet tarafından yayınlanmıştır (1933).

Vahit Lütfi Salcı görüşlerine temel oluşturan nefeslerin bu heyet veya Sadettin Nüzhet tarafından derlenen "Şark mûsikisi" etkisindeki Bektaşi Nefesleri'yle karıştırılmaması gerektiğini söyler (1938: 113-114). Tıpkı pentatonizm tezinin savunucuları gibi, o da "Şark mûsikisi" tarafından bozulmamış, Batının çoksesli müzik tekniğiyle uyumlu "saf" bir Türk müziğinin peşindedir ve bunu Alevi-Bektaşilerin "gizli" müziklerinde bulur. Salcı'ya göre Türk halk müziğinde "gizli" ve "açık" olmak üzere iki kol bulunmaktadır ve Türk'ün hakiki müziği bu gizli kısımda aranmalıdır (1938: 115). Bu müziğin sosyolojik temeli "öz Türklerin" kurduğu ve hemen hemen bütün halk şairlerinin mensup olduğu halk mezhepleridir. "Araba ve Arap dinine ait hiçbir şey" içermeyen (1940: 38-39) bu mezhepler hakiki Türk kabilelerine dayanmaktadır. Bunlar Anadolu, Trakya, Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan ve Romanya'da bulunup aralarına Rum, Ermeni ve Yahudi" unsurlarını sokmadıkları gibi "Arnavut, Arap, Çerkez ve Gürcü unsurlarıyla" da karışmamışlardır. "Arap'tan kalma bir dine" mensup olmakla birlikte, "bu dini basitleştirmişler… kendi anane ve kültürlerine uygun bir mezhep kültürü" meydana getirerek, "harsî temayüllerinden bir şey feda" etmemişlerdir (1933a: 298).

İşte "temiz Türklüğün ruhuna hitap eden… halis Türk nağmeleri" Salcı'ya göre bu gizli mezheplerin müziğinde aranmalıdır. Bu örneklerde "Şark mûsikisinin kadınlaşmış ve uyuşmuş nağmelerine" rastlanmaz, hepsi "canlı ve öz Türk ruhunun ürünleridir." (1940: 24-25) Bunlar Türk'ün "halis" müziği olmakla kalmaz, aynı zamanda "başlangıç tarihi meçhul kalan armoni ilminin, tarihi belli olmayan zamanlardan beri Türk halk şarkılarında cari olageldiğinin" göstergesidir. Salcı'ya göre bazı alevi kabilelerinin ayinlerinde armoni ve kontrpuana dalalet eden nağmeler vardır. Bu nağmeler tüm dünyaya yayılmış olan "Türk mûsikisinde polifoni sanatı olmadığı" kanaatini yıkmakta, halk müziğini "tekseslilik suçundan" kurtarmaktadır (1938: 115).

Salcı'nın sözünü ettiği kabileler "iki veya üç sesli kontrpuanlı olan bu nefeslere deste nefes" adını vermişlerdir. Birinci sesi söyleyenlere "birinci deste", ikinci sesi söyleyenlere "ikinci deste, "sağda solda figüran sıfatıyla söyleyenlere yamak deste", hepsine birden "deste nefes" denir. Birinci destedekiler melodiyi okur, ikinci deste üçlü aşağıdan veya yarım üçlü sonradan kanon şeklinde başlar, daha sonra iki deste aynı seste birleşir (1933b). Mahmut Ragıp Gazimihal'e göre "bütün dünya mûsiki alimleri

için hakiki bir keşif" olan deste nefesin korodan başka bir şey olmadığı anlaşılmaktadır. "Antphonon melos denilen kadim çift korolu" icraatları hatırlatan deste nefesler Gazimihal'e göre "vaktiyle bütün Anadolu'da moda halini almış umumi bir organum sanatının son bakiyeleri" olabilir. Gazimihal Hıristiyanlığın girdiği her yere Org çalgısının da girdiğini söyledikten sonra, Mesnevi'de bile Erganon'un eninlerinden teşbihler getirildiğini, dolayısıyla iki sesli bir "organum" üslubunun Batıda olduğu gibi Anadolu'da da doğmuş olabileceğini belirtir ve "bu nurlu sanatın üzerindeki peçeyi kaldıran" Vahit Bey'i alkışlar (1933: 315-316). Batı çokseslilığiyle "hakiki" Türk müziği arasındaki köprü böylelikle bu gizli Bektaşi müziği üzerinden kurulmuş olur. Ancak ortada iki önemli soru vardır. Birincisi bu müziğin üzeri niçin peçeyle örtülmüştür ve niçin bu kadar marjinaldir?

Tıpkı pentatonizm tartışmasında olduğu gibi bu kez de suç Osmanlılıktadır. "Dinde cahil Halifeler, dilde Acemce söyleyen Mevlanalar, tarihte dalkavuk vak'anüvisler, edebiyatta yabancı dil kullanan şairler ve edipler, mûsikide öz türkülerimizi bırakarak yabancıların uyuşuk zümre mûsikilerini bize mal etmeye kalkışan tiryakiler" bu örnekleri yok saymışlardır (Salcı 1941: 45). "Osmanlı denen camia… Türk halkını hep fena görmüş ve her şeyini iptidai ve zevkten uzak saymıştır." (Salcı, 1933c: 324). Hatta şehirde Osmanlı kültürünün etkisi altındaki Bektaşiler bile bu "nurlu sanatı" anlayamamıştır. Balkan muharebesi sırasında Trakya'dan gelen Alevi kabilelerin İstanbul'da icra ettiği ayinlerde söyledikleri deste nefesler İstanbul Bektaşilerini hayrete düşürmüş, tekkenin şeyhi bu okuyuş tarzını "gürültüye boğmak" diye tarif etmiştir. Keza şehir Alevileri bu sanattan anlamadıkları için halk şairlerinden aldıkları nefesleri klasik şark mûsikisine uydurup güya ıslah etmişlerdir. Dolayısıyla bugün Bektaşi nefesi olarak kaydedilen eserler hakiki Türk Alevilerinin müziğini yansıtmamaktadır (Salcı 1933b: 312-313).

Buna karşılık gerek Gazimihal'in gerek Salcı'nın vurguladığı gibi bu çoksesli Türk müziğinin otantik yaratıcıları da yaptıkları işin öneminin farkında değildirler. Farkında olsalardı Gazimihal'in deyişiyle "gizli sanatlarını örten perdenin ucunu bir parçacık olsun ilim dünyasına karşı kaldırmak medeni nezaketini şimdiye kadar esirgemezlerdi." (1933: 315) Yaratıcılarının bile değerinin farkında olmadığı bu cevher ancak Batı tekniği bilen Cumhuriyet elitleri tarafından işlenildiğinde bir değer kazanacaktır. Üstelik bu cevher o kadar nadirdir ki, ancak en ücra köylerde yapılan derleme çalışmalarıyla kendisine ulaşılabilmektedir.

Gökalpçi Modeli Yanlışlayan Bir Fenomen Olarak Bektaşi Nefesleri

Cumhuriyet elitlerinin Osmanlı mirasını dışlayan ve Batıyla uyumlu yeni bir milli kültür ve kimlik inşa etme girişimi ciddi bir handikapla karşı karşıyadır. Osmanlı kültürüyle temas etmemiş "saf" bir Türk kültürü hem son derece nadirdir, hem de yöresel nitelikte kaldığından milli kültüre dayanak olacak birleştirici güçten yoksundur. Hâlbuki geçmişten devralınan kültür mirasının kutuplaştırıcı değil birleştirici unsurları, inşa edilecek milli kültür için çok daha sağlam bir harç olabilirdi. Nitekim Salcı da bilinen Bektaşi nefeslerinin ezici bir çoğunluğunun Şark mûsikisinden etkilenmiş olduğunu itiraf etmiş, ancak bir milli kültür unsuru olarak bu büyük gövdeye yaslanmak yerine marjinal bir gizli kol icat etmeye çalışmıştır. Bizce bu "gizli kol" icat etme ihtiyacının bizzat kendisi Bektaşi nefeslerinin ve genel olarak Osmanlı müzik geleneğinin medeniyet-hars ikiliğini aşan birleştirici özelliğinin bir göstergesidir. Zira toplumun hafızasında ve kültüründe canlı olan ortak müzik kültürü incelendiğinde kutuplaştırıcı ve birbiriyle kesişmeyen medeniyet ve hars alanları bulmak imkânsızdır. Hars dairesine ait medeniyet unsurlarıyla temas etmemiş saf bir Türk (Bektaşi) müziği belki ancak arkeolojik bir kazıyla icat edilebilir. Buna karşılık, fantastik görüşlere başvurmadan ve sadece eldeki materyale dayanarak Bektaşi nefeslerinin üç temel inceleme alanı açısından medeniyet-hars ikiliğini yanlışladığı rahatlıkla gösterilebilir.

a) Din Sosyolojisi Açısından

Yukarıda gördüğümüz gibi, Salcı'ya göre gizli Bektaşi nefeslerinin sosyolojik temeli "Araba ve Arap dinine ait hiçbir şey içermeyen" saf Türk halk mezhepleridir. Bu mezhepleri Alevilik-Bektaşilik başlığı altında birleştirmek mümkün olmakla birlikte, Salcı daha dar bir tanım yapar ve şehirdeki yerleşik İslam anlayışının etkilerinden muaf bir gizli halk dinine işaret eder. Hatta bu gizli halk dininin müzik, edebiyat ve folklor gibi ürünleri Salcı'ya göre "ladini" niteliktedir, yani "daha çok dinsiz, daha çok Arapsız"dır (1940: 20-22). Her halükarda bu görüş Gökalp sosyolojisinden ilhamla İslamiyet'i Türkçü ve laik bir gözle yeniden değerlendirme çabalarının bir parçasıdır. Türkiye'de 1920'li yıllardan itibaren, "İslamiyet'in Arap ve İran etkilerinden arınmış Türklere has bir şeklinin"

olması gerektiğini varsayan bir grup Türkçü eğilimli fikir adamı ortaya çıkmış ve laik karakterdeki bu Türk halk dininin Alevilik-Bektaşilik tarafından temsil edildiğini ileri sürmüşlerdir (Ocak, 1996: 194). Bu açıklama çerçevesi "Resmi İslam" (veya "Ulema İslam'ı") ile "Halk İslam'ı" arasındaki kategorik ayrıma da temel oluşturmuştur (Mardin, 2007).

Türkiye'de dini hayatın bu iki katmanlı yapısı bir sosyolojik gerçeğe tekabül eder ve din sosyolojisi çalışmalarında mutlaka dikkate alınmalıdır. Ancak esas mesele bu iki katman arasındaki ilişkilerin doğası üzerinde düğümlenmektedir. Şehirlerdeki yerleşik İslam acaba Türklüğü ağır basan bu halk İslamı'ndan bu kadar kopuk mudur? Örneğin Salcı'nın "Arap dinine" karşıt halk mezhepleri arasında konumlandırdığı Babailik ve Bedreddiniliği ele alalım. Her ikisi de sarsıcı kitle isyanlarına dayandığından bu tarikatların yerleşik şehirli İslam ile heterodoks halk dini arasındaki karşıtlığı çarpıcı bir şekilde göstermesi beklenir. Hâlbuki bahsi geçen iki katman arasındaki ortaklık ve geçişkenliğin en çarpıcı örnekleridir bunlar. Babailer Anadolu Selçukluları'na karşı şiddetli bir isyana öncülük eden Baba İlyas'ın takipçileridir. Osman Gazi'nin kayınpederi ve kuruluş mitinin manevi temeli olan Şeyh Edebali de bu tarikatın müntesipleri arasındadır. Bilindiği gibi aynı Şeyh Edebali Hanefi fıkhı okumuş ve Osman Gazi'nin hukuk danışmanı olmuş, oğlu Dursun Fakih de Osmanlı'da müftülük yapmıştır (Akyol, 1999: 128). Keza Fetret Devri'nde heterodoks kitlelerin ayaklanmasına önderlik eden Şeyh Bedreddin de kazaskerliğe kadar yükselmiş bir Sünni fıkıh âlimidir ve bazı eserleri idam edilmesinden sonra bile medreselerde okutulmaya devam etmiştir. "Heterodoks" Baba İlyas'ın oğlunun adı Ömer'dir ve Osman adında bir müridi vardır, ki katı bir Şii-Sünni ayrımı çerçevesinde bu durumu açıklamak mümkün değildir. Bilhassa kuruluş dönemlerinde Kafadar'ın deyişiyle doksileri aşan bir metadoksi durumu söz konusudur (1995: 74-76) ve bu durum halk diniyle resmi din arasında ciddi bir kaynaşmaya yol açmıştır. Bektaşi büyüklerinden Gülbaba'nın cenaze namazının Şeyhülislam Ebusuud Efendi tarafından Kanuni Sultan Süleyman'ın katılımıyla kılınması (Akyol, 1999: 14) klasik devrin sonlarında bile bu ilişkinin büyük ölçüde devam ettiğini göstermektedir.

Lâdini özelliğin ağır bastığı iddia edilen Bektaşi nefeslerinin çok büyük bir çoğunluğunda karşımıza şeriatın emirlerine, Arapça orijinalleriyle bazı ayetlere ve hadislere yapılan göndermeler çıkması da bu ilişkinin

bir başka göstergesidir. Dikkat edilirse Gökalp sosyolojisinin Osmanlı medeniyet dairesine dahil ederek halk diniyle karşı karşıya getirdiği fıkha dayalı resmi İslam ile hars dairesi içinde tarif ettiği Türkmen kitlelerin dini heyecanlarına dayanan halk dini arasında daha en baştan ilginç bir beraberlik söz konusudur. Nitekim Ahmet Yaşar Ocak'ın da belirttiği gibi, aynı sosyal tabandan (göçebe Türkmen) gelmenin de etkisiyle "non-conformist, siyasal iktidar karşıtı bir sufi kesim, yeni bir siyasal iktidarın, Osmanlı'nın toplumsal ve manevi temeli" haline gelmiştir. Mevlevilik de dahil olmak üzere bugün bildiğimiz büyük tarikatların çoğu Osmanlı topraklarına XV. yüzyıl başlarında ulaşmıştır (2011: 85-87).

Bektaşiliğin kökeninde Edebali'nin ve ilk Osmanlı kolonizatör Türk dervişlerinin de mensubu olduğu Vefaiye tarikatı vardır. Vefaiye tarikatı Baba İlyas önderliğindeki heterodoks isyanla özdeşleşmiştir. Buna karşılık "siyasal iktidara bitişen bir heterodoksi" (Ocak, 2011: 87) olarak Bektaşilik zamanla Osmanlı siyasal iktidarının desteğini almış, Osmanlı askeri bürokrasini oluşturan Yeniçerilerle özdeşleşmiştir. Bektaşiliğin şehirli olmayan ve Alevilik olarak adlandırılan koluyla Osmanlılık arasında yaşanan çatışma, esasen Osmanlı-Safevi rekabetinden kaynaklanan bir siyasi sorundur. Şehir hayatında Osmanlı-Safevi rekabetinin en kızıştığı zamanlarda bile Bektaşilik devlet desteğini kaybetmemiş, şehrin sosyal ve kültürel hayatının vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Balkanlarda Osmanlı çekildikten sonra Bektaşilerin Nakşibendiliğe ve Halvetiliğe geçmesi diğer tarikatlarla geçişlerin de pek ala mümkün olduğunu göstermekte, ortak bir dini kültüre işaret etmektedir (Akyol, 1999: 18). Son dönemde Neyzen Tevfik ve Abdülbaki Gölpınarlı gibi şahsiyetlerin Mevlevilikle Bektaşilik arasında gidip gelen tasavvufi hayatları bu geçişkenliğin bir diğer örneğidir. Bektaşilerin Anadolu Alevileriyle aşağı yukarı ortak inanç köklerine sahip olmalarına, ayinlerinde aynı nefesleri okumalarına karşın Osmanlı'nın yerleşik İslam kültürüyle bu kadar bütünleşmiş olmaları Gökalpçi kutuplaştırıcı "iki din" varsayımını zayıflatmaktadır.

b) Edebiyat Sosyolojisi Açısından

Osmanlı'da tarikat kültürü nasıl ki tabanında toplumun olduğu bir üçgen oluşturarak, devletle toplum, resmi İslam'la halk İslam'ı arasında bir köprü oluşturmuşsa, tekke edebiyatı da halk edebiyatıyla yüksek

edebiyat arasında ortak bir kültürel evren yaratmıştır. XVI. yüzyıla kadar halk şiirinin neredeyse bütünüyle tekke şiirinden oluştuğu düşünüldüğünde, tekke edebiyatının şehirli tekke şairleriyle halk şiiri arasında nasıl bir köprü oluşturduğu anlaşılabilir (Necdet, 1997: 7). Bektaşi nefesleri bu açıdan Gökalp'in medeniyet-hars ikiliği çerçevesinde kutuplaştırdığı "iki edebiyat" ve "iki lisan" ayrımlarını aşan örnekler sergilemektedir. Salcı'nın Türk'ün öz lisanını yansıttığını varsaydığı Bektaşi nefeslerinde Arapça ve Farsça kökenli Osmanlıca sözcük ve söz kalıplarının sayısı azımsanmayacak düzeydedir. Gölpınarlı'nın yayınladığı Alevi-Bektaşi nefesleri derlemesine, dil devrimi geçirmiş bir ülkenin çocuklarının bu eserleri anlayabilmesi için sözcük, isim ve söz kalıplarını açıklayan yirmi beş sayfalık bir lügat eklemek zorunda kalması bu durumun birinci elden kanıtıdır (Gölpınarlı, 2010: 371-395). Bektaşi nefeslerinde Osmanlıca söz kalıplarının yanı sıra doğrudan Arapça ayet ve hadis iktibaslarına bile sıklıkla rastlanmakta, divan şiirinin gül-bülbül, şem-pervane gibi mazmun ve teşbihlerine başvurulmaktadır. Kaldı ki halkbilimci Boratav, bırakalım Bektaşi nefeslerini halk türkülerinin bir kısmının dahi divan şiirinden çok zor ayırt edilebileceğini kaydetmektedir (2000: 83).

Vezin açısından Bektaşi nefeslerinin çoğunluğu Gökalp'in milli vezin saydığı hece vezniyle yazılmış olduğundan ilk bakışta Gökalpçi modeli doğrular gibi gözükmektedir. Hâlbuki daha önce de belirttiğimiz gibi aruzla yazan halk şairleri olduğu gibi heceyle yazan divan şairleri de vardır. Bektaşi nefesleri altında şiirleri derlenen Seyid Seyfullah ve Mısri-i Niyazi bilindiği gibi aruzla da yazmışlardır. Şiirleri Bektaşi nefesi olarak en çok bestelenen isimlerden biri olan Yunus Emre'nin aruzla yazılmış şiirleri olduğu gibi, Risalet-ün Nushiyye isimli aruzla yazılmış ve sofistike dini meseleleri ele alan uzun bir mesnevisi vardır. Daha da ilginç olanı, Tasnif Heyeti'nin yayınladığı Bektaşi Nefesleri derlemesinde (1933) Fuzuli ve Şeyh Galip gibi divan edebiyatının doruğunu temsil eden şairlerin şiirlerinden bestelenmiş nefeslerin de yer almasıdır. Benzer bir durum tersi için de geçerlidir. Yunus Emre'nin şiirleri hem Bektaşiler tarafından hem de Dede Efendi ve Zekai Dede gibi Mevleviler tarafından bestelenmiştir. Dede Efendi bilindiği gibi Osmanlı Sarayı'nda görev alması ve padişaha yakınlığı hasebiyle, "Saray müziği" deyince ilk akla gelen isimlerdendir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türklüğe yabancı bir zümre müziği olduğu iddia edilen ve divan/Enderun/saray müziği gibi isimlerle

anılan bir müzik geleneğinin en parlak temsilcisinin, bu geleneğin zıddı olarak sınıflandırılan halk şairi Yunus Emre'nin eserlerini bestelemesi de söz konusu kutuplaştırıcı ayrımları bir daha düşünmek için uyarıcıdır.

c) Müzik Sosyolojisi Açısından

Bektaşi nefesleri müzik sosyolojisi açısından değerlendirildiğinde kutuplaştırıcı bir hars-medeniyet ikiliğine çok daha açık bir şekilde meydan okur. Bülent Aksoy Osmanlı müziğiyle halk müziği arasındaki etkileşimin en çarpıcı örneği olarak Bektaşi müziğine özel olarak dikkat çekmiş ve nefeslerde "klasik zevkle halk mûsikisi zevki arasında son derece ilgi çekici bir kaynaşma" saptamıştır (Aksoy, 2008: 147). Bu etkileşim Türk müziği tarihi ve nazariyatını ele alan bütün temel eserlerde Bektaşi nefeslerinin tanımlayıcı özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkar. Klasik Türk müziğinin nazariyatını ve formlarını tanıtmak için hazırlanan ve Türk müziği eğitimi verilen birçok resmi ve özel kurumda yaygın bir şekilde okutulan standart ders kitaplarında (Salgar, 2012: 22; Özkan, 2006: 102) veya İslam ansiklopedisinin Bektaşi mûsikisi maddesinde (Özcan, 1992: 371) nefesler bizzat bu etkileşim çerçevesinde tanımlanmıştır. Yaygın tanıma göre nefesler "ilahi formunun özelliklerini taşıyan, halk mûsikisine yakın bir tarzda küçük ve büyük usuller kullanılarak yapılan eserlerdir." Tekke müziğinin bir parçası olan nefeslerin ilahilerden başlıca farkı Bektaşi tarikatına özgü olmaları ve ehl-i beyt muhabbetini daha belirgin bir şekilde ön plana çıkartmalarıdır. Şehir Bektaşiliğiyle köy Bektaşiliği ve Aleviliğinin müziği arasında belli üslup farkları olmakla birlikte ortak bir çerçeve söz konusudur. Şehir Bektaşilerinin müziği doğal olarak klasik mûsikisinin daha çok tesiri altındadır. Örneğin şehir Bektaşileri tarikat ayinlerinde ney, tanbur, ud, rebab gibi klasik sazları kullanırlar (İnançer: 683). Ancak bu klasik sazlarla icra edilen müziğin güfteleri yine Pir Sultan Abdal veya Yunus Emre gibi "halk şairlerine" aittir.

Gökalp'in tekke ilahilerini ve Bektaşi nefeslerini hars dairesi içinde sınıflandırdığını görmüştük. Cumhuriyet'in laiklik vurgusu ve Osmanlı karşıtlığı daha keskinleşen Gökalpçiliğindeyse tekke müziğinin her türü Osmanlı (Şark) müziği başlığı altında görülmüş, dahası "tekke müziği" bütün bir klasik Türk müziği geleneğini meşruluk alanının dışına itmek için bir aşağılama sözcüğü olarak kullanılmıştır. Dolayısıyla derleme ge-

zilerine ve halk müziği çalışmalarına tekke müziği örnekleridahil edilmediği gibi, Bektaşi nefesleri ve ilahiler de Darülelhan'ın "Alaturka Mûsiki Tasnif ve Tespit Heyeti" tarafından derlenmiş ve yayınlanmıştır. Kısacası Bektaşi nefesleri de "ilga edilen Şark mûsikisi" çerçevesi içinde "müzeye kaldırılan" eserler arasında düşünülmüştür. Osmanlı müziğinin makam, usul ve perde sistemini kullanan, ancak halk müziğinin basit ve canlı üslubunu yansıtan ezgileri tercih eden ve çoğunlukla da hece ölçüsüyle yazılan güftelere dayanan Bektaşi müziği, tüm bu özellikleriyle Gökalpçi sınıflandırmaya meydan okumaktadır.

Hatırlanacağı üzere Gökalp medeniyet dairesini "usul vasıtasıyla ve ferdi iradelerle meydana gelen" sistematik teknik ve bilgilere dayandırıyordu. Osmanlı müziğinin makam ve usule dayanan perde ve nazariyat sisteminin bu tanıma göre medeniyet dairesi içinde sınıflandırılması gerektiği açıktır. "Şark mûsikisi" geleneklerinin ortak özelliği olan bu makamsal sistem, tam da barındırdığı "çeyrek sesler" yüzünden Batı çokseslilığine uyum sağlayamamaktadır. Birbiriyle uyumsuz müzik sistemlerine sahip olan Doğu medeniyetinden Batı medeniyetine geçmek için bu "çeyrek sesleri" içermeyen ve Batıya uyum sağlayabilecek bir Türk halk müziği aranmasının sebebi budur. Nitekim Salcı bir "gizli Bektaşi müziği tanımlarken" keşfettiği bu istisnai müziğin, bu "çeyrek seslerden" kurtulmuş olduğunu varsaydığından, Batının "umumi tekniğiyle" uyumlu olduğunu vurgulamıştır. Hâlbuki Bektaşi müziğinin bütününe bakıldığında makamsal müziğin bütün temel unsurlarının ve perde sisteminin korunmuş olduğu görülmektedir.

Rast, uşşak, hüseyni, hicaz gibi çok kullanılan makamların yanı sıra Beyati Araban, Evic-huzi, acem, acem-kürdi, pençgâh gibi daha nadir makamlardan bestelenmiş birçok nefes vardır. Tasnif Heyeti tarafından derlenen 87 Bektaşi nefesinde 27 değişik makamın nasıl işlendiğini inceleyen Gülçin Yahya Kaçar makamlardaki seyir özelliklerinin klasik üslupla tamamen örtüşen yapıda olduğu sonucuna varmıştır (2010: 222). Usuller açısından da 2 zamanlıdan 15 zamanlıya kadar Klasik Türk müziği usullerinin kullanıldığı görülmektedir. Usullerin vuruluş şekilleri de Klasik Türk müziğindekilerle aynıdır. Klasik Türk müziği eserlerinde kullanılan usullere ek olarak 13 ve 15 zamanlı Bektaşi Devr-i Revanı ve Bektaşi Raksanı usulleri kullanılmıştır.

İstanbul Konservatuarı'nın, Gölpınarlı'nın ve Nüzhet'in derlediği Bektaşi nefeslerinde Osmanlı müziğinin etkisi inkâr edilemeyecek kadar açık-

tır. Zaten bunlar esasen şehir Bektaşileri tarafından icra edilen nefeslerdir. Daha da açıklayıcı olan, kırsalda icra edilen nefeslerin de üslup farklılıklarını bir kenara bırakırsak aynı makam ve usul anlayışına dayanmasıdır. Aynı makam ve usul anlayışına dayanan şehir müziğiyle kırsal kesimdeki halk müziği, Cumhuriyet döneminde Gökalpçi paradigmayı doğrulayabilmek amacıyla sanat müziği ve halk müziği şeklinde keskin bir ayrıma tabi tutulmuş, bu doğrultuda ayrı nota sistemleriyle yazıldıkları gibi her iki branşta makam ve usullere farklı isimler verilmiştir. Ortada iki farklı müzik sistemi olduğu yanılsamasını üreten bu uygulamalara karşın, makam ve usul açısından iki müzik kolunun da aynı sisteme dayandığı gayet açıktır. Tanrıkorur halk müziğinde farklı isimlerle ifade edilen "ayak" ve ritmlerin klasik müziğimizdeki hangi makam ve usullere denk düştüğünü bir tabloyla göstermektedir (2003: 192-193).

Bu bağlamda, Hüseyin Yaltırık'ın "Trakya Bölgesinin Tasavvufi Halk Müziği" (2002) başlığıyla derlediği nefesler de, Klasik Türk müziğinin bilinen nota sistemiyle değil halk müziği nota sistemiyle yazılmış ve makam isimleri verilmeden yayınlanmıştır. Buna karşılık kitabın analiz bölümünde yazar eserleri klasik makamların dizilerine göre analiz etmiştir (391-400). Bektaşi nefeslerinin klasik üsluptan en çok ayrılan ve halk müziği üslubuna en çok yaklaşan örneklerinde bile klasik müziğin perde sisteminin aynı olduğu görülmektedir. Örneğin nefeslerin bestelendiği makamlar arasında en büyük oranı teşkil eden uşşak ve hüseyni makamlarındaki segâh perdesine tekabül eden si bemol Batı müziğiyle uyumsuz bir "çeyrek ses" olarak neredeyse her eserde karşımıza çıkar. Hâlbuki halk müziğinin "çeyrek seslerden" muaf olduğu varsayımı doğru olsaydı, bu perdelerin natürel si olarak icra edilmeleri gerekirdi ki bu durumda uşşak ve hüseyni dizilerinin çok farklı özellikler taşıyan buselik dizisiyle hiçbir farkı kalmazdı.

Bektaşi nefeslerinin bir klasik Türk müziği formu olarak başka tarikatlara mensup tekke müzisyenleri veya klasik Türk müziği sanatçıları tarafından da bestelenmiş olması iki müzik geleneği arasındaki ortaklığın bir başka göstergesidir. Son olarak 2010 Avrupa Kültür Başkenti çalışmaları kapsamında hazırlanan "Türk Müzik Kültürünün Hafızası" projesinde bir araya getirilen şimdiye kadarki en geniş nota külliyatında halk müziği bölümünde değil sanat müziği bölümünde tasnif edilen 237 Bektaşi nefesinin bestecileri arasında Fehmi Tokay, Sadettin Kaynak, Zeki Onaran,

Alaeddin Yavaşca, Cinuçen Tanrıkorur gibi Bektaşi tarikatına mensup olmayan birçok klasik Türk müziği bestecisi vardır. Keza Cerrahi tarikatı gibi Osmanlı döneminde padişahların ve yüksek devlet adamlarının, Cumhuriyet devrinde elit tabakanın kendine yer bulabildiği bir tarikatın zakirbaşı Albay Selahattin'in nefesler bestelediğini, hatta bazı tarikat ayinlerinin "alem yüzüne saldı ziya" gibi ehl-i beyti anlatan nefeslerle başlatıldığını biliyoruz (Ergür, 2011: 88). Keza, Bektaşi ve Mevlevi ayinlerinin veya başka bir deyişle Semah ile Sema'nın ortak köklere ve anlam dünyalarına sahip olduklarını gösteren önemli çalışmalar da yapılmaktadır (Güray, 2010). Kısacası Bektaşi nefesleri halk müziği üslubuyla, klasik müzik üslubu arasında olduğu kadar heterodoks ve ortodoks dini gelenekler arasında da müzik aracılığıyla bir köprü oluşturmaktadır.

Sonuç

İki katmanlı bir kültür bütün gelişmiş toplumların ortak özelliğidir. Mesele bu iki katman arasında karşıtlığın mı yoksa uyumun mu esas olduğudur. Gökalp'in iddiasının aksine Cumhuriyet'e geçiş sürecinde esas uyumsuzluk benimsenmeye çalışılan Batı medeniyeti ile Türk kültürü arasındadır. Osmanlı medeniyetiyle Türk kültürü arasındaysa yüzlerce yıl içinde oluşmuş bir uyum söz konusudur. Bu ise bilhassa şehirlerde Osmanlı medeniyet terkibinin yüksek kültürle halk kültürü arasında bir kaynaşma yaratmayı başarmış olduğunu göstermektedir. Bektaşi nefesleri bunun en çarpıcı örneklerinden biridir. Milli kültür inşasına yönelik çabaları kutuplaştırıcı ve dışlayıcı bir tarih görüşünden arındırmak ve ortaklıklar üzerinden ilerletmek Türkiye'nin son birkaç yüzyılda yaşadığı kimlik bunalımlarını aşması için son derece önemlidir. Bektaşi nefeslerinin kutuplaştırıcı ikilikleri aşan kendine özgü özellikleri, bizi bu muhasebeyi yeniden yapmaya teşvik etmektedir.

BÖLÜM 14

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİKTE BATILILAŞMA POLİTİKALARININ OSMANLI-TÜRK MÜZİĞİ ÇEVRELERİNİN MEDENİYET TASAVVURUNA ETKİSİ: HÜSEYİN SADETTİN AREL ÖRNEĞİ*

Osmanlı müziği, Ortadoğu başta olmak üzere Batı dışı toplumların evrensel müzik geleneği sayabileceğimiz makam müziğinin bir parçasıdır. Bununla birlikte kendi evrenini kurmayı başarmış, Şarkın büyük geleneğinden kopmaksızın kendine özgü bir müzik geleneği yaratmıştır. Arap ve Fars müzik geleneklerine göre zamanla daha da incelen ve müesseseleşen bu gelenek, ayrıca, Ortadoğu toplumlarındakinin aksine saray çevresiyle sınırlı kalmamış, sosyal yapının alt tabakalarına kadar ulaşarak şehir toplumunu birbirine bağlayan bütünleştirici bir üst kültür sistemi oluşturmuştur (Ayas, 2013b: 63-64; Behar, 2006a). Bu müzik geleneği Anadolu halk müziğiyle "Ortadoğu coğrafyasında 'ülkeler arası' bir özellik taşıyan makam mûsikisinin" (Aksoy 2008, 39) bir sentezi niteliğindedir. Bülent Aksoy'un "ülkeler arası" nitelikteki "makam mûsikisi" dediği şey, Gökalp'in "olumsuz" bir şekilde tanımladığı Şarka ait "medeniyet" müziğine (1923: 131-132) denk düşer. Osmanlı'nın medeniyet bilinci sadece siyaset alanında değil kültürel alanda da Batıyı ötekileştirdiği için, Batıyla karşılaşma süreci, içerdiği olumlu veya olumsuz çağrışımlardan bağımsız olarak, Osmanlı müziğinin Şarkla özdeşleşmesine yol açmıştır. Osmanlı topraklarını ziyaret eden Batılı seyyahlar "Türklerden" dinledikleri müziği, Şark müziği (bazen de Türk müziği) olarak adlandırmışlar ve bu ifadeden çoğunlukla Türk müziğini anlamışlardır (Aksoy, 2003). Osmanlı-Türk müziği geleneğinin temsilcileri de Türk müziğini Şark-İslam coğrafyasında hâkim olan ortak bir makam müziği geleneğinin en ileri örneği olarak görmüşlerdir (Rauf Yekta, 1986: 19). Osmanlı'nın son dönemi

* *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi* (2014) adlı kitabıma kaynaklık eden doktora tezim devam ederken, Medeniyet Üniversitesi'nin düzenlediği I. Uluslararası Medeniyet Kongresi için kaleme aldığım bu metnin çok büyük bir bölümünü tezimde ve kitabımda da kullandım.

ve Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki müzik yazılarına, gazete haberlerine, resmi kurumların açıklamalarına, hatta dernek isimlerine bakıldığında Şark müziği ve Türk müziğinin rahatlıkla birbiri yerine kullanılabildiğini görmekteyiz. Aslında bu milli kimlikle kozmopolit kimlik veya Gökalp'in terimleriyle "hars" kimliğiyle "medeniyet" kimliği arasında (Gökalp'in iddiasının aksine) tam bir çakışmaya işaret etmektedir. Bununla birlikte Cumhuriyet'in kültürel ve siyasal Batılılaşma politikası radikalleştikçe, Şarka ait her şey aşağılanmaya ve kültürel meşruluk alanının dışına itilmeye başladığı için, Osmanlı-Türk müziği çevreleri, sanki birbiriyle çelişirmiş gibi, müziğin Türklüğünü daha fazla vurgulamaya, Şarklılığını gizlemeye başlamışlardır. Türk müziğinin Şarklı niteliğinin gizlenmesi çok geçmeden Şarklılığın ötekileştirilmesi ve Batı müzik sistemiyle uzlaşma arayışlarına dönüşecektir. Hâlbuki Türk müziğinin değerini Batılılara kanıtlamak için yazılan "modernist" tondaki Türk müziği tarihi ve nazariyatı çalışmalarında bile, ilk vurgulanan nokta Batı müziğiyle Doğu müziği arasındaki sistemsel karşıtlık sebebiyle Türk müziğini Batı müzik sistemi içinde açıklamanın imkânsızlığıdır (Arel, 1964; Yekta, 1986). Bu apaçık gerçek, Türk müziğiyle Batı müzik geleneği arasında gerçek bir özdeşleşmeyi son derece zorlaştırdığı için, bu zorluk ideolojik çabalarla aşılmaya çalışılmıştır.

Erken cumhuriyet döneminde müzik alanındaki temel tartışma, yaratılması istenen ulusal müzik içinde Osmanlı müzik geleneğinin yerinin ne olması gerektiği üzerinedir. Resmi söylem, makam temelli Osmanlı müzik geleneğini bütünüyle dışlamayı amaçlarken, muhalif söylem yeni ulusal kültür içinde ona yer açmaya çabalamıştır. Muhalif söylemin ayakta kalmak için geliştirdiği söylemsel stratejilerin bir kısmı, paradoksal bir şekilde, hâkim söylemi pekiştirmiş ve içselleştirilmesini kolaylaştırmıştır. Bu makalenin ana hipotezi budur. Bu ana hipotez Sadettin Arel örneğinden[1] hareketle ve Pierre Bourdieu'nün söylemsel pratik analizine dayana-

[1] Müzikolog ve bestekâr Arel (1880-1955) günümüzde icra edilen Türk müziğinin nazariyat ve nota sistemini (Ezgi ve Uzdilek'in de katkılarıyla) yaratan kişidir. Resmi kurumlarda Türk müziği eğitimi yasağının belediye konservatuarında kısmi olarak delindiği 1943 yılında kurumun başına geçmiş ve beş yıl konservatuarı yönetmiştir. Başında bulunduğu İleri Türk Mûsikisi Derneği, Türkiye'nin en önemli birkaç mûsiki cemiyetinden biridir. Başında bulunduğu dergiyse (Mûsiki Mecmuası) Türk müziğinin en çok okunan ve en istikrarlı dergisidir. Türk müziğinin devlete kabul ettirilmesinde ve gerek Devlet Korosu gerekse Devlet

rak kanıtlanmaya çalışılacaktır. Açıklanmak istenen olay tarihsel nitelikte olup yazılı kaynaklarla tespit edilmiş bulunduğundan, bilimsel araştırma yöntemi olarak var olan kaynakların incelenmesiyle yetinilmiştir. Bu çerçevede, ilerleyen sayfalarda ortodoks söyleme karşı meşruluk alanını genişletme mücadelesine girişen hetorodoks söylemin[2] hâkim söylemi nasıl yeniden ürettiği incelenecek, bu süreçte başvurulan karmaşık uyum ve direnç stratejilerinin Osmanlı-Türk müziği mensuplarının kimlik ve medeniyet tasavvurunu nasıl etkilediği gösterilmeye çalışılacaktır.

Cumhuriyet'in Medeniyet Tasavvuru ve Müzikte Gökalpçi Formül

Son birkaç yüzyılını Batı saldırganlığının hedefinde sürekli küçülerek geçirmiş bir imparatorluğun yetiştirdiği Cumhuriyet kadroları, bir beka kaygısıyla, Türk kimliğinin "dış öteki"si konumundaki Batıyı model alarak imparatorluk geçmişini "iç öteki" haline getirmeyi tercih etmiştir. Bu çerçevede Osmanlı mirasını dışlayan, Batıyla uyumlu yeni bir milli kimlik inşa etmek yeni rejimin temel amacını oluşturmuştur. Böylelikle kültürel alanda "düşman" "model"e dönüşürken, yerli kültürün en önemli kaynaklarından biri ötekileştirilerek "düşman" haline getirilmiştir. Bir medeniyet değiştirme projesi olarak Cumhuriyet modernleşmesi Tanzimat'ın yarattığı ikiliklere son verecek, tam Batılılaşmaya girişecektir. Yalnız bu mücadelede geleneğin ve dinin sağladığı destekten yoksun kalan modernleştirici kadronun meşrulaştırıcı bir araca ihtiyacı vardır. Hanioğlu (2011: 162) Cumhuriyetin bu meşruiyet boşluğunu bilim-teknik inancı ve Türkçülük ile doldurmaya çalıştığını ileri sürer. Bilim teknik inancı ve Türkçülük arasında kurulan bu sentez, başta Mustafa Kemal olmak üzere

Türk Müziği Konservatuarı gibi resmi kurumların açılmasına aracılık ve öncülük edenler esasen Arel'in öğrencileridir. Her ne kadar çokseslilik konusundaki fikirleri Türk müziği camiasında marjinal kalsa da, Arel bütün bu özellikleri sebebiyle Cumhuriyet devrinde Türk müziği çevrelerinin rejimin politikalarına karşı tutumunu derinden etkilemiştir. Bu açıdan klasik Türk müziği geleneğinin medeniyet tasavvurundaki değişmeyi anlamak için temsil edici bir örnek sayılabilir.

[2] İleriki bölümlerde daha detaylı olarak üzerinden durulacak olan ortodoks-heterodoks söylem ayrımı Bourdieu'den alınmıştır. Ortodoks söylem kültürel alanda güç konumlarını elinde bulunduranların söylemidir ve egemen güçlerin avantajlı konumlarını sürdürmelerine yarayan kültürel meşruluk tanımının sınırlarını korumayı amaçlar. Heterodoks söylem ise kültürel meşruluk sınırlarını genişleterek kültürel alan içinde kendilerine yer açmaya çalışan muhalif grupların söylemidir. Ayrıntılı bilgi için bkz. Bourdieu, 1977.

cumhuriyeti kuran kadronun pozitivist eğilimleri ve Milli Mücadele'nin hem ateşleyicisi hem de tabii sonucu olan rejimin milliyetçi karakteri arasında mükemmel bir uyum sağlamaktadır. Türk kalarak Batılılaşmak şeklinde özetleyebileceğimiz bu idealin medeniyet tasavvuru Gökalp sosyolojisine dayanmaktadır. Gökalp sosyolojisi özünde Batı medeniyeti tercihinin Türkçü bir perspektiften meşrulaştırılmasına dayanır (Sezer 2011: 176-181).

Gökalp'in üç ayaklı meşrulaştırma çabası, aynı zamanda imparatorlukla ilişkili eski Şark-İslam kimliğinin de ötekileştirilmesine dayanak oluşturmuştur. Bu üç meşrulaştırma biçimi, yani pozitivist-modernist, milliyetçi ve halkçı meşrulaştırma, bir yandan yeni rejimin siyasi kararlarına meşruiyet kazandırırken, bir yandan da geleneksel kültür ve siyasetin bu projeye karşı muhalefetini gayrimeşru hale getirmiştir. Pozitivist-modernist meşrulaştırma, Batı medeniyeti tercihinin çağın, bilimin, dolayısıyla nesnel hakikatin kaçınılmaz bir sonucu olarak gösterilmesi anlamına gelir. Gökalp'e göre Türkler nasıl ki tarihlerinin bir döneminde ileri olan İslam medeniyeti kabul ettilerse, şimdi de en ileri olan Batı medeniyetini kabul etmelidirler. Bu çerçevede Batı medeniyeti tercihine karşı çıkanlar tarihin akışına beyhude yere karşı koymaya yeltenen gericiler olmaktadır. İkinci meşrulaştırma biçimi milliyetçi-Türkçü bir söylem üzerinden ilerler ve Şark-İslam medeniyetiyle özdeşleşmiş imparatorluk mirasının Türklüğe yabancı olduğu, Türklüğün gerçek kaynağınınsa imparatorluk kültürüyle en az temas etmiş olan köylü halkta aranması gerektiği iddiasına dayanır. Bu çerçevede Osmanlı mirası Türklüğe yabancı, hatta düşman olarak gösterilir. Üçüncüsü, yani Osmanlı karşıtlığının halkçılık söylemi üzerinden meşrulaştırılmasıysa esasen Osmanlı dönemindeki devlet-toplum ayrımının saray-halk çatışmasına dönüştürülmesine dayandırılmıştır. Gökalp Türk tipi ile Osmanlı tipini karşılaştırır ve bütün güzellikleri ilkine bütün olumsuzluklarıysa ikincisine atfeder (1923: 33). Cumhuriyet'in görevi "Osmanlı emperyalizmi" tarafından ezilmiş Türk halkını yükseltmektir. Gökalp kültür-medeniyet ayrımı çerçevesinde milli kimliği kültür (hars) dairesine dayandırırken Osmanlı kimliğini bu kültürün düşmanı olan bir yabancı medeniyetle özdeşleştirir. Türk kültürünün tarih boyunca muhafaza edildiği esas kaynak ise Gökalp'e göre Anadolu halkıdır.

Gökalp'in müzikte Türkçülük programı (1923: 131-2) bu çerçevenin doğrudan müziğe uygulanmasına dayanmaktadır. Buna göre modern ça-

ğın en ileri ve bilimsel tekniği Batı müziğinde ifadesini bulmaktadır. Dolayısıyla bilim ve teknik inancı gereğince model Batı müziğidir. Düşman ise geri, bilime aykırı ve Türklüğe yabancı olarak görülen Şark medeniyetiyle özdeşleşmiş Osmanlı müziğidir. Kaynak Osmanlı müziğiyle en az temas ettiği varsayılan Anadolu türküleridir. Gökalp'e göre Osmanlı müziğinin Türk kültürüyle hiçbir ilgisi yoktur. Hatta Gökalp onu İslam medeniyetinin bir parçası olarak bile saymaz ve Bizans kaynaklı olduğunu ileri sürer. "Yeknesak", "suni", "üzücü" ve "hasta" bir müziktir bu. Gökalp'in Doğuyla ("Şark mûsikisi"), gerilikle ("tamamıyla eski halinde kalmış") ve kozmopolit heterojenlikle (İttihad-ı anasır mûsikisi) özdeşleştirdiği Osmanlı müziğinin, Batı medeniyetini tercih etmiş, pozitivist ve kültürel olarak homojenleştirilmiş bir ulus devlet çerçevesine uyması mümkün değildir. Milli müziğin tek kaynağı Bizans kaynaklı bu "hasta" ve "yabancı" müziğin hiç bulaşmadığı, köylerimizde dinlenen "saf" ve "temiz" halk müziği olabilir. Ancak Orta Asya kökenli bu milli müzik Osmanlılar tarafından yüzlerce yıl ihmal edildiği için ilkeldir, hamdır. Dolayısıyla değer kazanabilmesi için Batı tekniğiyle işlenmesi gerekir. Batı tekniğinin öğrenilmesi için de eğitimde Batı müziğinin esas alınması, bir resmi kültürel aktarım yoluyla Batı müziğinin benimsenmesi gerekir.

Ortodoks ve Heterodoks Söylemler Arasındaki Kültürel Meşruluk Mücadelesi

Gökalp'in müzik görüşü Cumhuriyet'in kültürel meşruluk alanının resmi sınırlarını çizmiştir. Zaman zaman bu kültürel meşruluk tanımı o kadar katılaşmıştır ki bir hukukî meşruluk tanımına dönüşerek, Osmanlı müziğinin doğrudan yasaklanmasına kadar varmıştır. Yine de, devletin veya egemen bir sınıf veya grubun kültürel meşruluk tanımı üzerinde kurduğu tekel, ille de, belli sanatsal faaliyetlerin yasaklanmasını gerektirmez. Kültürel meşruluk daha ziyade belli sanatsal ifade biçimlerinin diğerlerinden daha değerli görülmesiyle ilgilidir (Keammer, 1993: 65). Cumhuriyet eliti müzik alanında kültürel meşruluk tanımını alaturka-alafranga ayrımı üzerinden hiyerarşik ve kutuplaştırıcı bir dille yapmıştır. Batı müziği hiyerarşinin tepesine yerleştirilirken, çeşitli stratejilerle ayakta durmayı başaran Osmanlı müziği, Batı müziğinin aşağı-ötekisi olarak görülmüştür. Batı müziği tarih ve medeniyet bağlamından kopartılarak nötrleştirilmiş, nesnelleştirilmiş

ve Batı dışı müzik geleneklerinin aksine kendisine bilimsellik ve evrensellik atfedilmiştir. Bu ise Bourdieu sosyolojisinde egemenlerin dünya görüşlerini nesnel hakikatmiş gibi sunmalarına veya Foucault'nun (1980: 31-2) "hakikatin politik ekonomisi" kavramı çerçevesinde ifade ettiği gibi bir "bilimsel söylem" şeklinde ifade etmelerine denk düşer.

Bununla birlikte, ortodoks görüş tarafından sınırları çizilen kültürel meşruluk tanımının bu saf haliyle devam etmesi şart değildir. Bu tanıma meydan okuyacak veya hiç değilse onu sulandıracak güçler her zaman iş başındadır. Çünkü kültürel meşruluk tanımının bizzat kendisi rakip söylemler arasında kıyasıya bir mücadele alanıdır ve iktidara sahip olanlarla iktidardan mahrum bırakılanlar arasındaki mücadele çerçevesinde çeşitli stratejilere konu olmaktadır. Bourdieu'nün kavramlarıyla bu, "kültürel alan"ı Althusserci anlamda bir ideolojik aygıttan ayıran temel farktır. Kültürel alan içinde ortodoks gruplar kadar heterodoks gruplara da yer vardır. Zaten söylemsel pratik bu kutuplaşma çerçevesinde hayata geçer ve hâkim söylemin sınırları da bu mücadele tarafından belirlenir. Dahası, heterodoks söylemin kültürel alana kabul edilmesi, muhalif kültürün resmi söylem tarafından biçimlendirilmesini de kolaylaştırır. Kültürel alana girebilmek için oyunun kurallarını kabul etmek durumunda kalan muhalif kültür, zamanla resmi söylemin tartışılmaz çekirdeğini de kabul edecek ve içselleştirecektir (Ayas, 2013a:151-2).

Bourdieu (2006: 405) söylemsel pratiği, hâkim bir ideolojik söylemle ilişkileri temelinde ortodoks ve heterodoks görüşlerin kapalı bir çekirdek içinde bir araya gelmesi olarak görür. Söylemin birleştirici karakteri hâkim elitin kurumsal yapılarıyla sürdürülür. Bu çerçevede *doxik* alan, birbiriyle çatışan ortodoks ve heterodoks görüşlerin birer söylem olarak içinde yer aldığı kapalı bir sistem olarak varlığını sürdüren tartışma dışı bir doğal düzen olarak karşımıza çıkar. Egemen ve ortodoks sınıflar *doxa*nın saflığını korumaya ve onu tartışma dışı tutmaya çalışırlar. Heterodoks ve yönetilen sınıflarsa hâkim söylemin keyfiliğini ifşa ederek onu tartışmaya açarlar ve meşru söylem alanını genişletmeyi amaçlarlar (Bourdieu, 1977: 188'den özetleyerek aktaran O'Connel, 2000: 123). Kültürel meşruluk sınırları ortodoks ve heterodoks söylemler arasındaki mücadele sayesinde sürekli esner, değişir. Ancak her zaman kültürel meşruluk tanımının sorgulanmasına izin verilmeyen bir sert çekirdeği, bir sabit kanaati var olmaya devam eder.

Erken Cumhuriyet dönemi müzik tartışmaları söz konusu olduğunda, kültürel alanın sınırları ideolojik ve politik temelde çizildiğinden, oyuna katılmak için kabul edilmesi gereken sabit kanaat (*doxa*) Cumhuriyetin siyasi-ideolojik tercihleridir. Bu çerçevede kültürel alan içinde Cumhuriyet'in Batı seçimi, Türkçülüğü, Osmanlı-Doğu karşıtlığı ve modernleşmeci-laik tercihi tartışma dışı bırakılmış, bu genel siyasal söylemin müzik alanındaki izdüşümüyse söylemsel mücadeleyle içi doldurulacak esnek bir çerçeve haline getirilmiştir. Heterodoks görüş Osmanlı müziğinin kültürel meşruluk alanını genişletmeye çalışırken, ortodoks görüş *doxa*nın saflığını korumaya ve mümkün olduğunca heterodoks görüşü dışlamaya çalışmıştır. Geleneğin resmi kurumlar, basın ve siyasal-kültürel elit tarafından girişilen bu topyekün saldırıya verdiği söylemsel cevaplar tam bir teslimiyetten aktif uyum politikalarına ve pasif bir dirence kadar çeşitli şekiller almıştır. Osmanlı müziğini Batılı bir terminoloji içinde meşrulaştırma çabalarından, Türk Tarih Tezi'yle ve Orta Asya Türklüğüyle temellendirme girişimlerine, meşruluğunu halkın beğenisine dayandıran "demokratik" bir meşrulaştırma anlayışından Atatürk'ün kişisel beğenisine yaslanan "devletli" bir meşrulaştırma anlayışına kadar çok çeşitli cevaplar söz konusudur. Elbette ki bunların her birinin de geleneğin yeniden şekillenmesinde ayrı ayrı sonuçları olmuştur.

Sadettin Arel ve Türkçü Meşrulaştırma Stratejisi

H. Sadettin Arel'in Türkçü ve Batıcı meşrulaştırma çabasının Türk müziği tarihinde ayrı bir yeri vardır. Arel'in 1939'da kendi çıkardığı *Türklük* dergisinde on dört bölüm halinde tefrika ettiği *Türk Mûsikisi Kimindir?* (1990) adlı eseriyle, resmi söylemin milliyetçi ötekileştirme stratejisine karşı giriştiği mücadelenin, Osmanlı-Türk müziğinin meşruluk alanının genişletilmesine yaptığı katkı yadsınamaz. Osmanlı müziğinin Türklere ait olmadığı görüşüne karşı Rauf Yekta Bey'in ve Sadettin Arel'in mücadelesi ortak bir zemine sahip olsa da, Rauf Yekta Bey'in Türklük algılaması, aslında bir bakıma Osmanlılıkla özdeştir. Türk müziğine gayrimüslimlerin katkılarını dışlamadığı gibi, Şark geleneklerinin karşılıklı alışverişinden de gocunmamış, etnik bir Türklük tarifinden ısrarla kaçınmıştır. Sadettin Arel'in milliyetçi meşrulaştırma söylemiyse, etnik bir temele dayanmakla kalmaz, hem Gökalp'in temel görüşlerini, hem de Türk Tarih

Tezi ve Güneş-Dil Teorisi'ne dayanan resmi söylemi farklı bir bağlamda yeniden üretir.[3]

Bülent Aksoy'un deyişiyle (2008: 150) Arel kültür etnisizmini Türk müziğine uygulayarak Gökalp'e Gökalpçilikle cevap vermiştir. Türk mûsikisini ideolojik anlamda kullanan ilk müzikolog olan Arel, Gökalp'le tartışmaya girişse de, özünde Gökalp'in çerçevesine sadık kalır. Tıpkı Gökalp'in milli müziğin tek kaynağı olarak gördüğü "saf Türk" halk müziğini Orta Asya'yla ilişkilendirmesi gibi, Osmanlı-Türk müziğinin de Orta Asya'dan getirildiğini ve Şark medeniyetinden etkilenmeden, aksine onları etkileyerek saflığını koruduğunu ileri sürer. Ortada yine saf bir etnik Türk müziği vardır, sadece içeriği genişlemiş, Osmanlı makam müziğini de içine almış ve Şark medeniyeti bağlamından koparılmıştır.

Arel fikrini kanıtlamak için Gökalp'i de aşarak doğrudan Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi'ne başvurur. Önce Sümerleri Türk yapar, ardından medeniyetin kaynağına Sümerleri yerleştirerek, Sümer Türklerinin müziğini de bir bakıma dünyadaki bütün müzik geleneklerinin temeli haline getirir. Bu çalışmadaki Bourdieu'ye dayanan analizimizin ilham kaynağı olan John Morgan O'Connel'a göre (2000: 124) Arel'in mantığıyla ortodoks söylemin mantığı çakışmaktadır. Ortodoks görüş kendisini mukayeseli yöntemle kurarken, milletin saf müziği olarak gösterdiği halk müziğinin köklerini Orta Asya'ya götürmüş, klasik geleneğiyse "bize ait değil" diye dışlamıştır. Güneş Dil Teorisi aracılığıyla klasik geleneğin Türklüğünü kanıtlamaya çalışan Arel, bir yandan heterodoks söylemin alanını genişletirken bir yandan da ortodoks söylemin meşruluğunu kabul ederek aslında rejimin kontrol mekanizmalarını daha da kuvvetlendirmiştir. Nitekim resmi kurumlarda yeniden şekillendirilen klasik gelenek ana hatlarıyla Arel'in takipçileri tarafından temsil edilecektir.

[3] 1930'lu yıllarda belli bir dönem için Cumhuriyet'in resmi tarih görüşü haline gelen Türk Tarih Tezi ve Güneş Dil Teorisi, medeniyetin Orta Asya Türklüğünden doğup bütün dünyaya yayıldığını ileri sürer. Buna göre Anadolu'daki ilk çağ medeniyetleri de Türkler tarafından yaratılmış, Türklük Batı medeniyetinin de kaynakları arasında yer almıştır. Türklüğü dolaylı olarak Batı medeniyetinin kaynağına yerleştiren Türk Tarih Tezi, Osmanlı-İslam mirasıyla Türklük arasınaysa bir duvar örer. Osmanlı geçmişini Türklüğün tarih boyunca devam ettiği iddia edilen Batıyla bütünleşmesini sekteye uğratan bir karanlık dönem olarak görür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ersanlı, 1992.

Arel *Türk Mûsikisi Kimindir* adlı meşhur incelemesine yazdığı önsözde amacını renkli bir benzetmeye başvurarak açıklar: "Türk mûsikisi kimindir suali 'evlenmemiş halamın babasının tek oğlunun anasının tek torunu' nevinden bir tekerlemeye benzer. " (1990: vi) Gerçekten de bu kadar mantıksız bir soruyu geleneğin kaale bile almamasını bekleriz. Öyleyse Arel'i iki yüz küsur sayfalık bir incelemeyle bu iddiaya cevap vermeye zorlayan şey nedir? Arel sadece alafrangacılara değil alaturka camiasına da seslenmekte ve Türk müzik kimliğini yeniden tarif etmeye çalışmaktadır. Eserin genel mantığı resmi söylemle polemik üzerine kuruluymuş gibi görünür. Arel Türk müziğinin İranlılardan, Araplardan, Eski Yunan'dan ve Bizans'tan alındığı iddialarını tek tek çürütür ve bugüne intikal eden Osmanlı-Türk müziği geleneğinin yabancı olmak bir yana Türklerin saf ve katışıksız müziği olduğunu iddia eder. Aslında Arel de, Şark kelimesini kullanmaksızın, Şark milletleri, hatta Bizans arasında ortak bir müzik kültürü olduğunu kabul eder. Ancak bu olgudan alışılmadık bir sonuç çıkartır ve bütün bu müzik geleneklerinin Orta Asya'daki Türk müziğinin yayılması sonucu oluştuğunu iddia eder. Arel'e göre "Arap, Acem, Bizans gibi ne coğrafya, ne din, ne dil, ne kültür, ne milliyet, ne ırk bakımından aralarında birlik bulunmayan üç toplumu bir tek mûsiki macerasında" birleştiren "müşterek etken" Türk istilasıdır" (1990: 34-35).

Arel kitabın ilk bölümünde İran müziğinin Türklerden alındığını "kanıtladıktan" sonra, ikinci bölümde Arap müziğinin İran'dan alındığını iddia eden Batılı müzikologlara dayanarak Arap müziğinin de Türklerden alındığını iddia eder. Türkler geldiğinde Bizans müziğinden eser kalmamıştır, bu yüzden Rum müziğiyle benzerlikler de doğrudan Türk etkisiyle açıklanmalıdır. Arel Ortadoğu'dan Afrika'ya kadar bütün Şark milletlerini adeta "mûsikisiz" olarak gösterdikten sonra makam müziğinin çok geniş bir coğrafyadaki yaygınlığını Türk göç ve istilalarıyla açıklar.

Satır aralarında "hacıyağı kokulu" Arapça-Farsça kelimelerden şikâyet eder (1990: 55), Arapların Türk düşmanlığından bahseder. Batılı oryantalistlerin "Türklerin mûsikisi yoktur" mealindeki görüşlerine ateş püskürürken, "Arapların mûsikisi yoktur" görüşlerini alkışlar. Hatta bunu Arap mûsikisinin Türklerden alınma olduğunun kanıtı olarak sunar. Arel tüm bu tartışmalardan sonra temel tezini açıklar: "Türk, Arap, Acem, Ermeni, Yahudi gibi birçok milletler müşterek bir mûsiki kullanmaktadırlar… Bu müşterek mûsikiye ilk sahip olan ve onu böyle memleket memleket do-

laştırıp önüne gelene dağıtan millet… Türklerdir. ” “Mûsiki ihracatçılığı” yapmakla meşgul olan Türkler “mûsikisizlere ve mûsikisi bozulanlara bol bol sazlar, makamlar, ıslahlar, aralıklar, düzümler, eserler sevketmektedir.” Demek ki Şark mûsikisi diye bir şey yoktur. Evrensel olan Türk mûsikisidir.

Peki bütün bu müzik geleneklerinin kaynağı olan Türk müziği nerden gelmektedir ve nasıl olmuş da hiç kimseden etkilenmeden herkesi etkilemeyi başarmıştır? Arel’e göre “Türklerin kendi mûsikilerini şuradan buradan aşırmayıp, ta Orta Asya’dan birlikte getirmiş oldukları vakıası… diğer bütün iddiaların, istidlallerin, münakaşaların, mukayeselerin üstünde güneş gibi parlamaktadır. ” (1990: 235). Arel, Orta Asya’dan getirdiğimiz müziğin saflığını koruması iddiasında Gökalp’i bile geride bırakır. Nitekim Gökalp’in kastettiği Orta Asya’dan gelen Oğuz göçüdür ve etkisi Anadolu’yla sınırlıdır. Hâlbuki Arel milattan yüzyıllarca önceki Eski Yunan müziğini bile Orta Asya kökenli Türk müziğine dayandırmaktan çekinmez. Sümerlerin Türk olduğundan şüphe duymayan Arel, Yunan kültürünün Sümer medeniyetinden aldığı unsurlardan bahseden Batılı kaynaklara gönderme yaparak Yunan müziğinin de Türk kaynaklı olduğunu bir çırpıda kanıtlar (1990: 234).

Bu görüşü 1941’de verdiği bir konferansta ve ardından 1949 yılında Mûsiki Mecmuası’ndaki dört sayı süren dizi makalesinde daha ayrıntılı olarak işler. Ona göre Sümerlilerin Orta Asya’dan göç etmiş Türkler olduğu konusunda tereddüde bile yer yoktur (1949b: 4). Itri’nin Naat-ı Mevlana, Bayram salatı ve mahfil sürmesi gibi dini eserleriyle “Sümer Türklerinin” ilahileri ve resitatiflerini karşılaştıran Arel, bazı benzerlikler keşfeder. Ona göre bu benzerlikler rastlantı olamaz. Arada beş altı bin sene vardır. Bu ancak “mûsiki esaslarının birliği” ve “ırki veraset” ile açıklanabilir (1949 e: 4). Sümer medeniyeti dünyanın en eski medeniyetidir ve bütün medeniyetlerin kaynağı olduğu için Batı medeniyetine de etki etmiştir. Arel’e göre sadece Türk müziğinin değil Batı müziğine münhasır sandığımız nota (1949d: 3) ve opera (1949c: 5) gibi şeylerin de ilk kaynağı Sümerlerdir. Gerçi “Sümer Türkleriyle” Osmanlı Türkleri arasındaki uzun fasıla karanlıktır, elimizde fazla bilgi yoktur, ancak bilim adamlarımız Orta Asya’yı dolaşarak kazılar yapmalı, mûsiki tarihimizle ilgili yeni kaynaklar bulmalıdır (1948b: 4). Arel Orta Asya’yla yetinmez Atatürk’ün deyişiyle “kırk asırlık Türk yurdu” Hatay’a da el atar. No-

tanın ve toplu icranın köklerini bu kez "Hatay Türkleri"nde arar (1948c: 3-4). Böylelikle notasyona ve toplu icraya dayanan Batı tekniğine "Sümer Türkleri" dışında Anadolulu bir kaynak da bulunmuş olur.[4]

Osmanlı-İslam-Şark geçmişinin atlanarak ulusal köklerin çok uzak bir hayali geçmişte aranması, dolaylı yoldan Batıyla bir bağ kurulmasına imkân sağlamaktadır. Bütün medeniyetlerin temeline yerleştirilen Türklük böylelikle içine girilmeye çalışılan Batı medeniyetinin de kaynağı olmaktadır. Herhalde bu yolla Batılılaşma sorununun da bir milli kimlik bunalımına yol açmadan çözümlenmesi beklenmiştir. Bizi Batıya bağlayan bir uzak geçmiş icat edilirken, Batıyla bağımızı kopardığı iddia edilen yakın geçmiş ötekileştirilecektir.[5] Bu ise bir medeniyet bunalımına sebep olacaktır.

Arel'in Türkçü meşrulaştırma stratejisinin klasik geleneğe önemli bir alan açtığı tartışılmaz. Bugün bile Osmanlı müziğini gayri Türk göstermeye çalışan Batıcı söyleme Arel'in argümanlarıyla cevap verilmektedir. Ayrıca bu söylem resmi çevrelerde de yankı bulmuştur. Devlet kurumlarına Klasik Osmanlı müziği geleneğini adım adım yeniden kabul ettirmeyi başaranların da Arel'in takipçileri olduğunu unutmamalıyız. Ne var ki bu Türkçü meşrulaştırmanın aynı zamanda son derece Batıcı bir söylem içinde tarif edildiğini de unutmamak gerekir. Arel çizgisinin karşı çıktığı resmi söylemi sürekli olarak yeniden üreten yanı da buradan kaynaklanmaktadır. Örneğin radyolarda Türk müziğinin yasaklandığı hafta Ali Rıfat Çağatay'ın bu kararı savunmak için yazdığı yazıyla Arel'in Türk müziğini savunmak için geliştirdiği fikirler arasındaki paralellik düşündürücüdür. Türk müziği bestekârları arasında Batılılaşma eğiliminin ilk ve en güçlü temsilcilerinden biri olan Çağatay, Cumhuriyet gazetesindeki bu yazısında resmi politikayı Türk Tarih Tezi'ne dayanarak savunmuştur. "Müzelerdeki Hitit abidelerinde kabartma insan şekillerinin ellerinde

[4] "Sümer Türkleri", "Hatay Türkleri" ve "kırk asırlık Türk yurdu" gibi sözcükleri tırnak içinde kullanmamızın sebebi bunların tarihsel olgularla kanıtlanmamış, ideolojik temelli mülahazalara dayanmasıdır. Söz gelimi İskenderun sancağına isim olarak verilen Hatay'ın, Türk Tarih Tezi'nin de etkisiyle, bir iddiaya göre Hitit, Eti ve Ata kelimelerinden bir iddiaya göre de Hitay Türklerinden esinlenerek 1930'ların ikinci yarısında icat edildiğini biliyoruz.

[5] Balkılıç (2009: 26-27) Türk Tarih Tezi'ni bu açıdan Türk kimliğinin tarihsizleşmesi olarak görür ve yakın geçmiş ötekileştirilirken uzak geçmişin icat edilmesini Hobsbawn'ın "icat edilmiş gelenek" kavramıyla açıklar.

bulunan çifte flütlerde on iki kromatik perde" keşfeden Çağatay'a göre "bu on iki kromatik perde bugünkü medeniyet mûsikisinin esasını teşkil eden yedi gamın Orta Asya'dan hicret etmiş Hititlerin mûsikisinde mevcut olduğunu ispat etmektedir. " Bu aynı zamanda "Avrupa mûsikisinin ilk temel taşının Orta Asya'da atıldığının" da ispatıdır. Mademki "Garp mûsikisinin esası eski Türk mûsikisidir", öyleyse onu almakta hiçbir sakınca yoktur. Şimdiye kadar bu ihtiyacın fark edilmemesinin sebebi "kadınlarımızı kafes altında tutan" geri toplumsal şartlardır. Sazlarımız bile sultanların önünde şilteye oturup zanuzemin olarak çalınabilmektedir. Sahne mûsikisine uygun değildir. İşte bu sebeple Cumhuriyet kadrolarının giriştiği Mûsiki İnkılâbı, Türklüğün "hakiki tarihiyle" uyumlu olmakla kalmaz, çağın gereği olarak ertelenemez bir ihtiyaçtır (Çağatay, 1934: 6). Görüldüğü gibi Arel'in Türkçü meşrulaştırma stratejisi, Türk Tarih Tezi üzerinden Batıcılıkla birleşmekte, daha da ilginci polemik yürüttüğü ortodoks söylemin en radikal uygulamalarını meşrulaştırmakta da kullanılabilmektedir. Nitekim Arel ve takipçileri müzikte Batılılaşmayı daha doğrudan referanslarla da savunmuşlardır.

Arelci Muhalefetin Ortodoks Söyleme İltihakı: Batıcı Meşrulaştırma

Batının sebep olduğu hızlı değişim ihtiyacı ve bundan kaynaklanan derin kriz karşısında, altınçağ geçmişte arayan fundamentalist tepkiyle gelecekte arayan modernist tepkinin ortak noktası bugünün inkârıdır (Gencer, 2012: 216-7). H. Sadettin Arel hem müzikte Batılılaşma ihtiyacını hem de resmi söyleme karşı klasik geleneğin savunmaya değer olduğu fikrini, modernist bir mantıkla telif etmeye çalışır. Arel'e göre geleneğin savunulacak yanı, geçmişi veya mevcut hali değil, gelecekteki ütopik hayalidir. Gelenek ancak bir potansiyel olarak değerlidir. Onu savunmak için geçmişe değil geleceğe bakmak ve "üstün medeniyetin" katalizöründen geçirmek gerekir. Bu, aynı zamanda Toynbee'nin modelindeki "herodian" tepkiyi andırır (2004: 169-70). Herodianlar geleneğe sıkı sıkıya sarılmaktansa kendilerine meydan okuyan medeniyetin üstünlüğünü kabul ederler ve onu model alarak yükselmeyi tercih ederler. Gerçi doğrudan Batı taklitçiliğini eleştirmesi ve Batı medeniyetine orijinal bir katkı iddiasına sahip olmasından dolayı Arel'i saf Herodian model içinde değerlendiremesek de, gelenekselcilik karşısındaki katı tutumu ve Batıyı açıkça

model alması onu Herodian modele yaklaştırmaktadır. Arel ve takipçileri bu modernist-Herodian çerçeveyi, geleneği yenileyerek sürdürmenin bir aracı olarak düşünmekle birlikte, resmi söyleme karşı bir meşrulaştırma stratejisi haline de getirmişlerdir. Söz gelimi resmi söylemin Türk müziği çevrelerine karşı geliştirdiği "irtica" suçlamalarına karşı Arel'in cevabı tam da bu meşrulaştırma söylemini örnekler: "Tekseslilige âşık olmak, çokseslilige alışık olmamak, geriliği ilerilikten üstün tutmak, Şark skolastiğine kapılmak gibi suçların muhatabı ben değilim çünkü Batı mûsikisini sevdiğim için Türk mûsikisini severim. " (1949a: 3).

Arel birçok yerde kendi ruhunun ihtiyaçlarını Batı müziğiyle tatmin ettiğini, ama Türk müziğinden de bir türlü vazgeçemediğini özellikle vurgular. Türk müziğine yönelmesininse esasen Batı müziği sayesinde olduğunu söyler. Çünkü Batı müziğini öğrendikçe, Batı tekniğinin bütün önemli unsurlarının aslında çok daha zengin olarak Türk müziğinde bulunduğunu keşfetmiştir. Arel'i Türk müziğini savunmaya iten, bu müziğin özündeki bu "olağanüstü inkişaf kabiliyeti"dir (1948a: 4). "Batı mûsikisinin teknik imkânlarının on misli Türk mûsikisinin içinde" yatmaktadır (1949a: 3). Mesele onları bulup çıkarmak ve Batı tekniğiyle işlemektir.

Formül basittir: "Türk sanatının hizmetinde Garp fununu. " Kulağa gayet tanıdık gelen bu formül özünde Gökalp'inkinden farksızdır. Nitekim Arel'in en etkili öğrencilerinden biri olan Yılmaz Öztuna hocasıyla ilgili yazdığı kitabında, Arel'in Gökalpçiliği konusunda hiçbir şüpheye yer bırakmaz. Türk medeniyeti tarihinin tasnifinde de Gökalp-Köprülü çizgisine sadık kalan Öztuna, Arel'i Batıya dönük yenileşme döneminin bir ürünü olarak görür ve onun Tanzimat kültürüyle yetişmiş bir kültür adamı olduğunu vurgular (1986: 7-8).

Gökalp'te sadece halk türkülerini içine alan Türk müziği tanımı, Arel'in modelinde geleneksel makam müziğini de içine almaktadır. Yalnız her ikisinde de Türk müziği tamamlanmış bir ürün, kendi kendine yeterli bir gelenek değil, ancak Batı tekniğiyle işlendiğinde değer kazanacak bir hammadde olarak görülmektedir. Bu hammaddenin sadece Arel'in fikirlerinden yola çıkarak yaptığımız bir benzetme, yakıştırma olduğu sanılmasın. Arel *Mûsiki Mecmuası*'nın ilk sayısındaki manifestoda, Osmanlı müziğini "Musul petrol kaynaklarına" benzetir. "Enstrümanları yetersiz, teksesli, polifoniden yoksun" bir müziktir bu. "Tıpkı ortaçağın gregoryen mûsikisi gibi tekseslilikte ısrar" etmektedir. Hâlbu-

ki iddia edilenin aksine çokseslilige "Batı müziğinden daha elverişli" bir ses dünyasına sahiptir (1948a: 5).

Klasik Türk müziği geleneğinin Batı müziğine karşı gösterdiği direnç, Arel'e göre aslında kendi aleyhine işler. Başka bir deyişle, değişimi reddeden gelenek kendi mezarını kazmaktadır. Arel'in bu görüşünde Batılı etnomüzikoloji disiplininin Batı dışı toplumların müzik gelenekleri hakkındaki kalıplaşmış yargısının bir benzerini görmekteyiz. Buna göre Batı dışı toplumların gelenekleri kendilerini yenilemekten acizdir. Çünkü bunlar durağan, sürekli kendini tekrar eden bir mantığa dayanmaktadır. Kendilerini yenileyebilmeleri için Batı müziğiyle temas etmeleri şarttır. Arel'e göre "şimdiki mûsikimizi alâhâlihi (bugünkü hali üzere) idame etmek bizzat o mûsikiye karşı yapılabilecek en büyük düşmanlıktır." Bu fikrin dayanaklarını açıklarken de Türk müziğine yine iptidailik ve hammaddelik vasfı atfeder: "Evet mûsikimiz hal-i hazırıyle derece-i nihayede fakirdir, hatta biraz da iptidaidir. Mûsikimize zengin ve mükemmel diyebilenler fakr ile istinas hasıl ede ede zenginliğin ne olduğunu unutmuş olanlardır. Lakin tıpkı memleketimizin işlenmemiş menabii serveti gibi mûsikimizde de hemen el dokunmamış bir veludiyet hazinesi görüyorum ki eğer bundan istifade etmeyi bilemezsek günah değil, cezası daha çabuk gelen bir şey, hata olacaktır. " (1964: 16, 26)

Arel Türk müziğinin meşruiyet kaynağını Batıyla uyum yeteneğine dayandırmaktadır. Ortodoks söylemle kayda değer bir buluşma noktası sağlayan bu meşrulaştırma biçimi kültürel alanın hâkim konumlarında heterodoks geleneğe de yer açmıştır. Resmi söylem Mûsiki İnkılâbı'nın amacını Batı tekniği çerçevesinde modern bir milli müzik yaratma şeklinde ifade ettiğinden, Arel'in Batı tekniğiyle uyumlu bir Osmanlı müzik evreni tanımlaması, klasik geleneği resmi saldırıların hedefi olmaktan kurtarmaya hizmet etmiştir. Arel'in bu görüşlerinin, tam da Batı müziğinde tonal müziğin imkânlarıyla ilgili bir tartışma ikliminin doğduğu bir döneme denk gelmesi, Batılı meşruiyet referanslarını artırmıştır. Bu sayede Osmanlı-Türk makam müziğiyle Batı tekniği arasındaki sentez, sadece Türk müziğinin değil Batı müziğinin de ihtiyacı olarak gösterilmiş, böylelikle Batılılaşma milli gurur okşanarak meşrulaştırılmıştır. Söz gelimi 1940'taki meşhur meclis tartışmasında Türk müziğinin baş savunucusu Uludağ, ki o da Arel'in takipçisidir,

Türk müziğinde yenilik ihtiyacını savunurken, bir yandan da "majörün minörün mahdud çerçevesine sığınmak" istemediğini söyler ve Avrupa bu dar çemberden kurtulmaya çabalarken kendiliğinden bu çembere girilmek istenmesini eleştirir (TBMM Zabıt Ceridesi, 1940: 97). Makam müziğinin imkânlarıyla Batı tekniği birleştiğinde, Batı müziğinin içine sıkıştığı çember de patlatılabilecek, Batı müziğinin sorunlarına da bir çözüm getirilebilecektir. Dolayısıyla bu, resmi söyleme muhalefet olmaktan çıkar, Kemalizm'in Batı tekniği çerçevesinde evrensel ve milli bir müzik yaratma amacını gerçekleştirmek için alternatif bir öneri haline gelir. Nitekim Arel, bir yazısında resmi çevrelerin sık sık referans verdiği Rus örneğine başvurur. Ruslar kendi fakir halk müzikleriyle Batı müziği çerçevesinde güçlü bir ulusal gelenek yaratabilmişlerse, Türk müziği gibi yüzlerce (hatta Arel'in Tarih Tezi versiyonuna göre binlerce) yıllık bir gelenekten çok daha güçlü bir modern-milli müzik yaratılabilir (1964: 37). Ancak hammadde olarak yalnız halk müziğiyle yetinilirse bu çabalar sonuçsuz kalmaya mahkûm olacaktır. Arel'e göre "iyi, kötü nihayet bir varlık olan mûsikimizi külliyen terk ederek halk mûsikisinden yeni bir mûsiki çıkartmaya çalışmak" ile "Süleymaniye camiinin tarz-ı mimarisini Bizans… taklididir diye" aşağılayıp "köylerimizdeki kerpiç kulübelerinden yeni bir tarz-ı mimarı" çıkarmak aşağı yukarı aynı şeydir. " (1964: 20).

Öyleyse halk müziğiyle de klasik müziğimizin mevcut haliyle de yetinilmemeli, tüm bu zengin hammaddeyi Batı tekniğiyle işleyerek yepyeni bir müzik yaratılmalıdır. Arel'e göre milli mûsiki davamızın başarıya ulaşması ancak "dahi bestekâr" yetiştirmekle mümkündür. Devlet bestekâra "deha" veremeyeceğine göre, teknik eğitim verebilir. Ancak bu tekniği Batıya öğrenci göndererek elde etmek, ancak kuru bir Batı taklitçiliğine yol açar. Şimdiye kadar yapılan da budur. Milli bir müzik yaratmak için kulaklarında geleneksel müziğimizin tınısı olan öğrencilere, Batı tekniğinin bütün dalları (armoni, kontr-puan, kanon, füg, kompozisyon, enstrümantasyon, orkestrasyon) öğretilmelidir (1964: 27). Görüldüğü gibi Arel Batı tekniğini, tarihsel, toplumsal ve medeniyetsel bağlamından koparmakta, ona evrensellik ve bilimsellik atfetmektedir. Bu ise Batıcı siyasi tercihin keyfi niteliğini gizleyen pozitivist-modernist meşrulaştırma stratejisinin içselleştirilmesine ve belli bir coğrafyayla sınırlı bir medeniyetin evrenselleştirilmesi yanılgısına yol açmaktadır.

Sonuç

Sonuç olarak resmi söyleme karşı geleneksel müziğimizi müdafaa eden en önde gelen üstatlardan biri olan Arel, en temel noktada ortodoks söyleme iltihak etmiş ve Batı medeniyetinin üstünlüğünü kabul etmiştir. CinuçenTanrıkorur'a göre Arel ekolü, Tanzimat'ın "beyin fırtınası"nın yarattığı Batıcı aydın tipinin ikinci türüdür. Bunlar Türk müziğinin tamamen terk edilmesini savunan birinci gruba bu konuda karşı çıkmakla birlikte, Batılılaşma gereği konusunda onunla hem fikirdir. Yalnız bu amaca ulaşmak için Türk müziğinden bir hammadde olarak yararlanmak gerektiğine inanırlar ve "ellerindeki Türk Müziği aletlerine de, bu aletlerle çalınmak üzere besteledikleri eserlere de Batı gözlüğü ile" bakarlar (2004: 291). Arel'in Osmanlı-Türk müziğinin dışlanmasına karşı yürüttüğü söylemsel ve pratik mücadelenin, bu müziğin meşruluk alanının genişletilmesine yaptığı katkı yadsınamaz. Uzun bir yasak döneminin ardından 1970'lerde bir Türk müziği konservatuarı kurulabildiyse veya Devlet Korosu başta olmak üzere Klasik Türk müziği icra eden korolar devlet bünyesinde resmi bir nitelik kazanabildiyse bunda en büyük paylardan biri Arel ve öğrencilerindedir. Ancak bu alandaki başarı Türk müziği çevrelerinde medeniyet bilincinin aşınması ve Batıcı resmi söylemin içselleştirilmesi pahasına mümkün olmuştur. Kendisine yöneltilen devlet merkezli şiddetli hücumlara karşı ayakta kalmayı sürdürmesi klasik Türk müziği geleneğinin kullandığı stratejilerin başarısına işaret etmektedir. Ancak bir "medeniyet" kimliğini ifade etmekten çıkarak "hars" dairesine doğru gerilemesi ve alaturka-alafranga ayrımının mekânsal ve medeniyetsel bir ayrımdan zamansal (ileri-geri) bir ayrıma dönüştürülmesini zımnen kabullenmesi, bir kimlik aşınmasının işaretidir. Arel bu aşınmanın en çarpıcı örneklerinden biridir.

BÖLÜM 15

ALÂEDDİN YAVAŞCA VE MEŞK AHLÂKI: YAŞAYAN BİR GELENEĞİN SOSYOLOJİK ANALİZİ*

Osmanlı-Türk müzik geleneğini tek bir kelimeyle özetlemek gerekseydi, en uygun kelime "meşk" olurdu. Meşk müzik geleneğimizde belli bir amaca ulaşmak için kullanılan kısmi bir teknik, geçici nitelikte bir öğretim ve aktarım mekanizması değil bizzat geleneğin kendisidir (Karakayalı, 2010: 347). Geleneksel müziğimizin nazariyatı, repertuarı, icra ve bestecilik üslupları, tavır hususiyetleri ve daha da önemlisi tüm bu elemanların üzerinde yükseldiği ahlâkî kaideler ve zihniyet kalıpları, yüzyıllar boyunca meşk denilen özel sistem aracılığıyla aktarılmıştır. Bu bakımdan meşki anlamak Osmanlı müzik geleneğini anlamak demektir. Buradan çıkan ilk sonuç Osmanlı müzik geleneğinin bugüne devredip devredemediğini veya ne kadarının devrettiğini anlamak için meşk zincirlerini takip etmenin zorunlu olduğudur. Meşk acaba geçmişte kalmış hoş bir hatıradan mı ibarettir, yoksa günümüze kadar devam etmiş midir? Meşkin belli unsurları bir şekilde günümüze aktarılmışsa, acaba ne tip dönüşümler geçirmek zorunda kalmıştır? Meşk Batının rasyonelleşmiş ve standartlaşmış gayrişahsi eğitim ve aktarım usullerinin aksine bütünüyle insana dayandığından, bu soruları cevaplamak için de meşkin taşıyıcısı olan insanlara yönelmek gerekir.

Modernleşme paradigmasının çizdiği tablonun aksine, gelenek bilinçli öznelerin aktif tercihleriyle varlığını sürdüren dinamik bir yapıdır. Bir geleneğin devam etmesinin birinci şartı bilinçli özneler tarafından bu gelenekte aktarılmaya değer bir şeyler bulunması ve bu öznelerin kendi iradeleriyle bu aktarımı üstlenmeyi tercih etmeleridir. Edward Shils'in özlü bir şekilde tespit ettiği üzere, "gelenek bağımsız şekilde kendi kendini

* İlk yayınlandığı yer için bkz. Güneş Ayas (2015). "Alaeddin Yavaşca ve Meşk Ahlâkı Yaşayan Bir Geleneğin Sosyolojik Analizi". *Sosyologca*. 9: 81-96.

yeniden üreten veya kendi kendine işleyen bir şey değildir." Onu ancak "yaşayan, bilen ve arzulayan insanlar hayata geçirebilir, yeniden yasalaştırabilir ve değiştirebilir." Geleneğin ölümü modernleşmenin kaçınılmaz sonucu değildir. Aksine "gelenekler sahipleri onları temsil etmekten vazgeçtikleri ya da onları yeniden hayata geçirenler başka yaşam çizgilerini tercih ettikleri ya da yeni kuşaklar başka gelenekler buldukları veya daha fazla kabul edilebilir nispeten daha yeni inançlar buldukları için bağlılıklarını kaybetmeleri anlamında çürürler." (Shils, 2003-2004: 113) Klasik Türk müziği geleneği bir şekilde bugüne aktarıldıysa, onu aktarmayı tercih eden ve bu tercihini çeşitli meydan okumalara karşı ahlâken ve fikren savunan ve yeni şartlara uyum gösterecek yeni stratejiler geliştirmeyi başaran özneler var demektir.

Bu tanıma uyan kilit bir şahsiyet arıyorsak "meşk zincirinin son halkası" üstad Alâeddin Yavaşca'dan daha iyi bir örnek bulmak zordur. Alâeddin Yavaşca Osmanlı müzik geleneğini sadece en üst düzeydeki bestekârlık ve icracılık kudretiyle bugüne taşımakla kalmamıştır. Bu geleneğin kendine özgü nazariyatını ve ancak bir üstattan "geçilerek" öğrenilebilecek inceliklerini de sabırla talebelerine nakletmiş, daha da önemlisi sadece müzisyen değil "kâmil insan" yetiştirmeyi amaçlayan meşk usulünün dayandığı yüksek ahlâkı da kendi şahsında cisimleştirmiştir. Büyük üstadı "değerlendirmek" haddimiz olmamakla birlikte, bu mütevazı makalede Alâeddin Yavaşca'yı meşk ahlâkını günümüze aktaran son halka olarak analiz etmeye çalışacağız. Bunu yapabilmek için önce meşkin ne olduğunu kısaca hatırlayalım.

Osmanlı Müzik Geleneğinde Meşk Usulü

Meşk, müzik dünyasının hat sanatından ödünç aldığı bir terimdir. Hat sanatında meşk hattatın talebesine ders olarak verdiği "yazı alıştırması" anlamına gelir. Talebe ustasının yazdığı örneği dikkatle inceler ve taklit etmeye çalışır, taklit ve tekrar yoluyla tekniğini mükemmelleştirir, uzunca bir süre çalıştıktan sonra kendi üslubunu kazanır. Meşk sözcüğü zamanla sadece hat sanatı için değil ustadan çırağa nakledilen bütün sanatlar için kullanılmaya başlamıştır. Bunların en önde geleni müziktir. Öyle ki "meşkhane" terimi sadece müzik meşk edilen yerler için kullanılmıştır (Behar, 2006b: 13). Meşkin olmazsa olmaz iki unsuru

usta ve çıraktır. Müzik, insani temasın söz konusu olmadığı gayrişahsi yollarla, örneğin notadan veya kitaptan okuyarak değil, kâmil bir üstattan meşk edilerek öğrenilir. Eskilerin deyişiyle "ilim satırda değil sudûrdadır." Ancak bir "sadr" sahibinden, yani üstaddan öğrenilir. Aşık Paşa'nın dediği gibi: "Okumakla yazmakla olmaz, ta üstaddan görmeyince" II. Murad devrinde yaşamış olan Hızır bin Abdullah, Edvar'ında bu durumu şöyle ifade eder: "imdi sen dahi dilersen kim bu ilimden haberdar olasın, bir üstada hizmet eyle kim sen dahi üstad olasın." (29). XVIII. yüzyıla ait anonim bir mûsiki risalesinde aynı görüş bu kez daha kesin bir şekilde tekrar edilir: "Bu ilmi üstada mukarenetsiz kemaliyle bilmek emr-i muhaldir." (30). Batıdaysa XI. yüzyılda Guido d'Arezzo tarafından geliştirilen notasyon, bunun aksine, öğreticiyle öğrenci arasındaki bu doğrudan teması zorunlu olmaktan çıkararak kişinin hiç duymadığı bir eseri kendi başına öğrenebilmesini sağlamayı amaçlayan bir yeniliktir. (Karakayalı, 2010: 350). Max Weber (1958) müzikteki bu rasyonelleşme ve standartlaşma sürecinin müzik uğraşını nasıl gayrişahsi hale getirip büyüsünden arındırdığını çarpıcı bir şekilde analiz etmiştir. Meşk sürecinin büyüsü büyük ölçüde ritüelleşmiş bir etkinlik olmasından kaynaklanır. Çırağın ustasının elini öperek meşke başlamasından mütevazı ve mahviyetkar bir kişiliğin kazandırılmasıyla ilişkilendirilen çeşitli dil ve ifade kalıplarının tekrarlanmasına kadar meşkin her anında bu ritüelistik yapı kendini gösterir. Halbuki bir eseri notadan veya ses kaydından öğrenen bir öğrenci bu ritüelistik etkinliklerin hiçbirisini tecrübe etmeyecek, böylece meşk süreci büyüsünden arınarak yerini gayrişahsi, gayriinsani bir rasyonel öğretim tekniğine bırakacaktır. Meşk sistemiyle yetişen Osmanlı müzisyenlerinin notaya uzun yıllar direnmesinin önemli bir sebebini tam da burada aramak gerekir. Bununla birlikte, XX. yüzyılda Alâeddin Yavaşca gibi üstatlar meşkin geleneksel aurasını feda etmeksizin notanın sağladığı kolaylıklardan faydalanmayı başarmışlardır.

Notanın kullanılmadığı klasik Osmanlı müziği geleneğinde meşk pratikte kısaca şöyle gerçekleşir: "Geçilecek" eser hoca (usta) tarafından usul vurdurularak çırağa ezberleyene kadar tekrarlatılır. Müziğin nazariyatını oluşturan usul ve makamlar da bu repertuar aktarımıyla eş zamanlı olarak çırağa aktarılır. Dolayısıyla meşk sadece Osmanlı müziğinin temel ilke ve kurallarının yeni kuşaklar tarafından öğrenilmesini sağlamakla

kalmaz, bütün bir repertuarın aktarılmasına da hizmet eder. Meşkin belli bir süresi olmamakla birlikte, uzun ve çileli bir öğrenme süreci olduğu açıktır. Uzun bir süre bir ustadan meşk etmek çırağın pişmesine ve mükemmelleşmesine yol açar. Sabri Ülgener'in deyişiyle "Ortaçağ ahlâkçısının ve sanatkârının çarçabuk yapılan işlerden duyduğu tiksinti" (2006: 105) meşk geleneğine de yansımıştır. Bir eserin çarçabuk öğrenilmesi kimi zaman çırağın istisnai yeteneğine bağlanmakla birlikte, genelde meşkin hafife alınması olarak görülür.

Meşk verenler arasında bir uzmanlaşma da söz konusudur. Repertuarın farklı türlerini farklı ustalardan meşk etmek doğru ve meşru görülmekle beraber, ustaların birini diğerinden üstün görmek ve hürmetsizlik etmek hoş karşılanmaz. Ustalar arasında anlaşmazlık veya rekabete rastlansa bile çırak, ustaları karşısında tarafsız davranmakla ve her birine eşit derecede hürmet göstermekle yükümlüdür. Ustalar sadece eslafın eserlerini değil kendi bestelerini de talebelerine geçerler, böylelikle meşk repertuar aktarımının yanı sıra geleneğin sürekli yenilendiği bir sistem oluşturur. Meşk almak ve meşk vermek aynı anda söz konusu olabilir. Burada formal bir icazetname söz konusu olmamakla birlikte, meşk vermeye başlamak için çırağın kendini kanıtlaması ve ustasından onay alması gerekir. Çoğu zaman bunun yolu, orijinal ve ustalıklı bir eser bestelemektir (Behar, 2006b: 106-109).

Osmanlı müzik dünyası hakkında şimdiye kadar yapılan araştırmalar profesyonel müzisyenlerin genellikle azınlıkta olduğunu göstermektedir. Belli istisnalar dışında XIX. yüzyılın son çeyreğine kadar müzik, meşk veren ustaların geçim kaynağı olmamıştır. Zira meşk ücretsizdir. Meşk alanlar ve meşk verenler çok büyük bir çoğunlukla geçimlerini başka işlerden sağlarlar. Hatta devlet tarafından istihdam edildiklerinde bile, aldıkları ücretler müzik dışı belli işlere bağlanmıştır (Itri'nin esirci kethüdası, Nazım Çelebi'nin manavlar pazarcıbaşısı olması gibi). Bu durum müziğin sivil bir uğraş olmasına ve devlet tarafından himaye görmediği koşullarda bile varlığını bağımsız bir şekilde sürdürebilmesine imkân sağlamıştır. Müziğin profesyonel bir uğraş, bir geçim kaynağı olarak görülmemesinin ardındaysa, meşke ve genel olarak müziğe yüklenen ahlâkî ve manevi anlamlar vardır. Bu da bizi makalenin odak noktalarından biri olan meşk ahlâkı kavramına götürmektedir.

Meşk Ahlâkı

Kültürümüzde müzik hiçbir zaman sadece müzik olmamıştır. Eski eserlerde mûsikinin "ilm-i şerif" olarak adlandırılması müziğin sahip olduğu müzik dışı anlam yükü hakkında bize bir fikir verir. Zira "şerif" sözcüğü kutsallık ima eder ve "ilm-i şerif" ifadesi genellikle İslami ilimler için kullanılmıştır. Müziği "lisan-ı aşk" olarak tarif eden İbnülemin Mahmud Kemal İnal (1958: 1) bu lisanın tekellüm edilmesinin ruhumuzu geldiği kudsi aleme yükselttiğini ve ezeli güzelliği seyretmişçesine can ve cananımızı ihya ettiğini söyler. Alâeddin Yavaşca'nın müziğe ve müzik adamına bakışı da aynı çerçevededir. Kendi ifadesiyle: "Türk mûsikisindeki gerçek bestekârlarımızın benimsedikleri ortak düşünce şudur: Mûsikideki güzellikleri insanlara ulaştırabilmek için, Yüce Yaradan bestekâr kullarını aracı olarak kullanır. Asıl kaynak odur. Bu güzellikler için bestekâr görevlendirilmiştir." (Sipahi, 2011: 22). Bu çerçevede modern sanat anlayışındaki gibi sanatçının iş ve ürünleri "yaratıcılık" vasfıyla tanımlanmaz, aksine sanatçı tek olan Yaratıcı'nın hizmetindedir. Bu sanat anlayışı sanatçıyı kibirden kaçınmaya ve mütevazı davranmaya yöneltir. "Mütevazı olmak sanatı" da, tıpkı diğer sanatlar gibi bir ustadan meşk edilir. Usta-çırak ilişkisinde ustaya gösterilen hürmet, sadakat ve teslimiyet sanatçının egosunu kırarak ona mütevazı olmayı öğreten pratik alıştırmalara dönüşür. Osmanlı zanaat ve esnaf ahlâkında da çok belirgin bir şekilde gözlemlediğimiz gibi, Osmanlı kültür dünyasında zanaatın veya sanatın her türü aynı zamanda bir ahlâkî etkinliktir. Sanatsal faaliyetin temel motivasyonu, maddi faydalardan ziyade meslek gururu, şeref ve itibar gibi manevi kıymetlerdir (Ülgener, 2006: 103). Meslek gururu en çok meşk verenin çırağından, meşk alanın ustasından duyduğu gururda kendini gösterir. Mahviyetkar bir üslup içinde sanatkâr, en azından retorik düzeyde, sürekli olarak kendisini geri planda tutar, bunun yerine hocasıyla veya talebeleriyle gururlanır.

İbnülemin Mahmud Kemal İnal'e göre "şerif olan mûsikiye kesb-i nispet edenlerin ahlâkının da şerif" olması gerekir (1958: 6). Nitekim bugüne ulaşan meşk zincirlerinin en tepede birleştiği ana halkalardan biri olan İsmail Dede Efendi de müziği "ahlâk-ı beşeri tasfiyye eden bir ilm-i şerif" olarak tarif eder (Barkçin, 2010: 21). Barkçin'in ifadesiyle mûsiki eskilerin gözünde "bir fikir, zikir ve şükür" aracıdır. Geleneksel müziğimizde kul-

lanılan makam, usul, perde, seyir, karar, devir, semai, dem gibi tabirlerin neredeyse tamamının aynı zamanda tasavvufi terimler olması bu ilişkinin bir başka göstergesidir. Hal böyle olunca meşk, bir müzik tekniğinin veya repertuarın aktarımı olmaktan çıkar, belli ahlâkî değerlerin taşıyıcısı haline gelir. Usta-çırak ilişkisi içinde çırak ustasının ahlâkını ve davranışlarını örnek alarak kendini pişirir, ahlâkını güzelleştirir. Sadece müzik değil edeb ve ahlâk meşk eder. Bugün bile pek çok çırak ustalarıyla provalara, kayıt stüdyolarına, sohbet meclislerine gidip her ortamda nasıl davranılacağını, hatta hangi sorulara hangi kalıplarla cevap vereceğini ustalarından meşk ederek öğrenmektedir (Gill-Gürtan, 2011: 620). Osmanlı'nın zarif İstanbul Türkçesi'nin en çok mûsiki müntesipleri arasında yaşaması muhtemelen bununla ilgilidir. Tüm bunlar ustayla çırak arasında son derece yakın, derinlikli, şahsi bir ilişki meydana getirir. Ustayla çırak arasında adeta bir baba-oğul ilişkisi doğar, ki genellikle ustalar çıraklarına "evladım" veya "oğlum/kızım" diye seslenirler. Bu da tasavvuftaki "peder-i manevi" kavramına tekabül eder. Nitekim Alâeddin Yavaşca'nın meşk zincirini devam ettirmesi için talebeleri arasından seçip el verdiği Doğan Dikmen'e göre "şâkirdi olmaya tenezzülen kabul buyurduğu talebelerinin en büyük arzusu" ondan ömür boyunca "oğlum nasılsın" sözünü duymaktır (2011: 149).

Bu ilişki içinde her iki tarafın sorumlulukları vardır. Meşk müzik yeteneğinin zekâtı olarak görüldüğünden ustalar çok yakın zamana kadar çıraklarından ücret talep etmemişlerdir. Bununla birlikte Karakayalı'nın Bourdieu'nın kavramlarından yola çıkarak "çırağın özel bir habitus içine kabul edildiği yarı-ritüelistik bir etkinlik" olarak tanımladığı meşkin ustanın sembolik sermaye biriktirmesine ve bu yolla sosyal statüsünü korumasına hizmet ettiği de inkâr edilemez (2010: 347, 359). Ne var ki burada maddi çıkardan ziyade şeref ve itibar gibi manevi kıymetler ön plandadır. Ayrıca ustaların hafızalarındaki eserleri talep edenlerden gizlemesi ve sahip oldukları birikimi çıkar amacıyla kullanarak ihtiyacı olanlardan sakınması hiçbir şekilde hoş görülmez. Öyle ki mahfuzatını saklayıp öğretmeyen, talebelerine intikal ettirmeyene mûsiki üstadı olarak bile bakılmaz (Behar, 2006b: 103). Bu, modern sanat anlayışının bireyi her şeyin üzerinde tutan başına buyruk ve içe kapanık sanatçı kalıbına taban tabana zıttır. İyi sanatçı olmak kişiyi sorumluluktan kurtarmaz, aksine ona daha büyük sorumluluklar yükler.

Meşk ücretsiz olmakla beraber meşke kabul edilmek için belli liyakat ölçülerini karşılamak gerekir. Herkes talebe olarak kabul edilmez. Ancak burada ölçüt sosyal sınıf veya ahbap-çavuş ilişkileri değil liyakattir. İnal'ın ifadesiyle "ilimde hatıra riayet yoktur. İlim keyfe hizmet etmez. Keyif ilme hizmet etmeye mecburdur." (1958: 10). Ancak sadece liyakat de yeterli değildir. Meşkin gerektirdiği meşakkate de katlanmak gerekir. Mesela "vaktiyle mûsiki tahsiline talip ve ragıp olanların mûsiki üstatlarına müracaatta çekmedikleri çile kalmazdı. Bir şarkı geçmek için bilfarz İstanbul'un Edirnekapı'sından Boğaziçi'nin Rumelikavağı'na gidip gelmeleri ahval-i adiyeden idi." (İnal, 1958: 7). Tanınmış neyzenlerden Burhaneddin Ökte Yenikapı Mevlevihanesi Neyzanbaşı Hilmi Dede'den meşk almak için Kadıköy'den Topkapı'ya gittiğinde, bazı günler Dede'nin "bugün fazla yemek yedim, bugün git yarın gel" dediğinden bahseder (Behar, 2006b: 72).[1] 1920'li yılların ulaşım koşullarını düşündüğümüzde çekilen meşakkatin boyutu daha iyi anlaşılabilir. Burada sınanan sabır ve sebattır. Meşk alırken gerekli azmi, sabrı ve hürmeti göstermeyen talebe istediği kadar yetenekli olsun meşk halkasının içinde kalamaz.

Çırağın gösterdiği hürmet ve sadakat sadece somut bir şahsa veya şahıslara değil soyut anlamda geleneğe yöneliktir. Mehmet Genç'in ve Sabri Ülgener'in kapsamlı bir şekilde analiz ettikleri gibi, Osmanlı zihniyet dünyasının temel ilkelerinden biri olan tradisyonizm meşk ahlâkına da damgasını vurmuştur. Buna göre "tavr-ı kadimden huruç edip yeni ve değişik usuller peşinde koşmak boş bir zahmetten ve affedilmez bir bid'atten başka bir şey değildir" (Ülgener, 2006: 108). Peki tavr-ı kadimin ne olduğu nasıl bilinecektir? XVII. yüzyıla ait bir kanunnameye göre "kadim odur ki, onun öncesini kimse hatırlamaz" (Genç, 2010: 94). Ustadan çırağa bir zincir halinde bugüne aktarılan, başlangıç noktası tespit edilemeyecek kadar geriye götürebilen bir gelenektir kadim. Yine de, buradaki "kadim" gündelik dildeki "eski"den farklıdır ve esasında "eskimeyen yeni" anlamına gelir. Tradisyonizmin anahtar kavramı "emsal"dir. Yeni bir şey ancak emsale göre yapılabilir. Kadimin ruhuna aykırı olan "emsal-

[1] Alâeddin Yavaşca da hocası Suphi Ezgi'nin evine meşk almaya gittiği sıralarda, bazı günler hocasının alıştığı karşılama tarzının aksine, "evladım bugün nâmizacım. Onun için kahvelerimizi içelim, sonra gidersin," deyip kendisini geri gönderdiğini nakleder (Sipahi, 2011: 40)

siz yeni" boşluğa düşmeye mahkûmdur, bu yüzden hoş görülmez (Gencer, 2011: 136). Her tür yenilik için geçmişte bir emsal arayan gelenekselci zihniyetle, emsalsiz bir yeninin peşine düşen modern zihniyet arasındaki en önemli gerilim alanlarından biridir bu. Emsalin izini sürmek ve delilini göstermek, bir silsileye bağlanmakla mümkündür. Bu yüzden meşk kültüründe bir meşk silsilesine dahil olmak bir zarurettir. Alâeddin Yavaşca işte bu meşk silsilesinin son halkasıdır.

Meşk Zincirinin Son Halkası: Alâeddin Yavaşca

Alâeddin Yavaşca'nın son halkasını teşkil ettiği meşk silsilesini bizzat kendisinden okuyalım: "Özetle; Sadeddin Kaynak'ın hocası Kazım Uz'dur (1872-1938). Kazım Uz'un hocası Zekâi Dede'dir (1825-1897); Zeki Arif Ataergin'in hocası Rauf Yekta'dır, Rauf Yekta'nın (1871-1935) hocası Zekâi Dede'dir. Dr. Suphi Ezgi (1869-1962) hocamdır, onun direkt hocası Zekâi Dede'dir(1825-1897), Zekâi Dede'nin hocası Hamâmizâde İsmail Dede Efendi'dir (1778-1846), Hammâmizâde'nin hocası Uncuzâde Mehmed Emin Efendi'dir. Uncu Emin Efendi'nin de hocası III. Selim'in de tambur hocası olan Tanburi İsak (1744-1814)'tır. Bir hamlede size nerden başlayıp nereye geldiğini anlatmış oluyorum." (Sipahi, 2011: 53). Gerçekten de Alâeddin Yavaşca burada kendi meşk silsilesinden bahsederken aslında "bir hamlede" Osmanlı müzik geleneğini Cumhuriyet'e intikal ettiren neredeyse bütün halkaları anmış olmaktadır. Doğan Dikmen'in (2011: 145-6) de tespit ettiği gibi bugünün klasik-geleneksel üslubu Alâeddin Yavaşca merkezinde oluşmuş olduğu gibi, bu üslup da doğrudan son dönem Osmanlı müzik geleneğinin bir devamıdır. Çünkü III. Selim ekolü diye de adlandırılan Osmanlı'nın son dönem müzik geleneği esasen III. Selim'in hocası Tanburi İsak'tan kaynağını alan silsileye dayanmaktadır. Bu silsile günümüze kadar hiç kopmayan meşk halkalarıyla ulaşmıştır ve bu halkaları tarihsel kanıtlarla da kesin olarak tespit etmek mümkündür. İşte Yavaşca'nın silsilesi birkaç koldan bu ana kaynağa ulaştığından, bugün Yavaşca'nın temsil ettiği üslup ve tavrın otantikliğinden emin olabiliriz. Yavaşca'nın (1982) ifadesiyle "tavır denilen faktör… çarşıda, pazarda satılan bir meta değildir. Ancak ustadan, kabiliyetli çıraklara intikal edebilecek önemli bir meziyettir." Bu açıdan Yavaşca'nın bu kamil üstatlara, bu kamil üstatla-

rın da Yavaşca gibi kabiliyetli bir çırağa rastlamaları müzik geleneğimiz için tarif edilmez derecede büyük bir lütuftur.

Yavaşca'nın hocalarıyla karşılaşma şekilleri ve meşk aldığı mekânlar müzik geleneğimizin sivil niteliğine işaret etmektedir. Kulağını geleneksel müziğimizin perdeleriyle ilk dolduran sabah namazlarından sonra ona makamla Kur'an-ı Kerim okuyan ve çocukluk yıllarında bir gramofon alarak Cemil Bey ve Münir Nurettin dinleten babasıdır. Demek ki ilk müzik eğitimi aile ocağında başlamıştır. Bununla birlikte geleneğin yaygınlaşmasına ve sürekliliğine aile gibi geleneksel kurumlar yanında radyo ve gramofon gibi modern kitle iletişim araçlarının da hizmet ettiğini önemle kaydetmek gerekir. Söz gelimi Yavaşca Münir Nurettin'le meşklerine önce gramofondan başlar, sonra İstanbul'da evine giderek bizzat kendisinden meşk eder. Yani bir bakıma meşkin ritüelistik, şahsi ve yüz yüze ilişkilere dayanan geleneksel ortamına modern teknolojilerin gayrişahsi ilişkiler kalıbından geçerek ulaşır.

Yavaşca müzik eğitimine ilk olarak Kilis'te müzik hocası Zihni Çakıralp'den aldığı Batı usulünde keman dersleriyle başlar (Sipahi, 2011: 36-37), ancak hayatındaki asıl dönüm noktası, İstanbul Erkek Lisesi'nde Neyzen Emin Dede'nin talebesi yazar ve edebiyat öğretmeni Hakkı Süha Gezgin'le karşılaşmasıdır. "Kusursuz İstanbul şivesiyle konuşan tam bir İstanbul beyefendisi" (38) olan Edebiyat Hocası Gezgin onun yeteneğini fark ederek evindeki fasıl meşklerine davet eder ve Emin Dede başta olmak üzere birçok üstatla tanıştırır. Hakkı Süha Gezgin'in evinde Salı ve Cuma günleri iki veya üç fasıl "geçilmektedir." Bir fasılda bir makamın peşrevinden başlamak üzere, varsa kâr ve besteleri, semaileri, şarkıları ve saz semailerine kadar kırk civarında eser meşk edilmektedir. Burada meşk edilen eserler Çerçöp Sami Bey'in evinde konser olarak icra edilmekte, konser sonrasında hazır bulunanlar eleştirilerini bildirmektedir. Katılanlar arasında devrin büyük mûsiki üstatları ve gencecik talebelerin yanı sıra çeşitli kültür, sanat adamları ve yazarlar da vardır. Söz gelimi Yahya Kemal ve Tanpınar bu meclislerde bulunmuşlardır (Sipahi, 2011: 52-58). Yavaşca İstanbul'da bu tip müzik toplantılarının yapıldığı mekânlar arasında Beşiktaş'ta Hakkı Süha Gezgin'in, Kabataş Set Üstü'nde Dr. Çerçöp Sami Bey'in, Maçka'da İpekçiler'in (Lale ve Nergis Hanımlar), Bomonti'de Dr. Selahattin Tanur'un, Şişli'de H. Sadeddin Arel'in, Bakırcılar'da İbn'ül Emin Mahmut Kemal İnal'in, Ca-

ğaloğlu'nda Mildan Niyâzi Bey'in, Fatih'te Mükerrem Akıncı'nın, Çarşamba Abakyunus'ta Süleyman Erguner'in, Cerrahpaşa'da Abdülkadir Töre'nin, Cerrahpaşa'da Cahit Gözkân'ın, Ayazpaşa'da Zeki Toros'un, Yeniköy'de Rasim Ferit Talay'ın evlerini ve Özbekler Tekkesini saymaktadır (Sipahi, 2011: 54 ve Yavaşca, 1981).

Bu ortamlar hem ustalarla çırakların bir araya geldiği hem de farklı alanlarda uzmanlaşmış ustalarla tanışma fırsatının yakalandığı yerlerdir. Örneğin Yavaşca Suphi Ezgi'yle Çerçöp Sami Bey'in evinde tanışır. Suphi Ezgi "fasıllara devam et repertuar, makamat ve usuller hakkında çok faydalanırsın, gelişmene yardımcı olur, ama mûsikinin bir de ilmî yönü vardır, bunları sana aktarmam lâzım, Pazar günleri ben müsaitim bana gelirsin," diyerek onu evine davet eder. Nazariyat bilgisini bilhassa Suphi Ezgi'nin derslerinde ilerletir. Bestekârlıkta en çok etkilendiği ustalarıysa Zeki Arif Ataergin ve Sadettin Kaynak'tır. Sadettin Kaynak'la onu tanıştıran Özbekler tekkesinden Süleyman Erguner'dir. Bir gün Yavaşca'yı Beyazıt Camii'ne götürür ve orada ikindi namazından sonra mukabele okumakta olan Sadettin Kaynak'a "elini öpsün feyz alsın" diye tanıştırır. İki büyük ustasıyla da meşklerine onların ellerini öperek başlar ve geleneksel meşk ahlâkının ritüelistik kalıpları içinde devam eder.

Yavaşca bir yandan geleneksel usulde meşk almaya devam ederken bir yandan da radyo ve üniversite korosu gibi modern kurumlar içinde çalışmalarını sürdürür. Bu modern kurumlarla geleneksel usullerin içiçe geçmişliğinin en güzel örneklerinden biri Zeki Arif Ataergin ve Münir Nurettin Selçuk gibi üstatların Yavaşca'yla radyo aracılığıyla tanışmalarıdır. Bu iki büyük üstat Yavaşca'nın radyo kayıtlarını dinlerler ve bu genç yetenekle tanışmak isterler. Demek ki çırağın ustaların peşinden koşması gibi, ustaların meşk edecekleri çırakları seçip çağırmaları da mümkündür. Ancak bu durum bile usta-çırak ilişkisinin genel kaidelerinin esnetilmesine gerekçe olamaz. Örneğin Yavaşca Münir Nurettin Selçuk'la bir süre meşklere devam ettikten sonra bir gün radyoda henüz hocasının "geçmediği" formda bir eser okur. Münir Nurettin Selçuk kendisinin öğretmediği bir formda eser okumasına kesinlikle izin vermediğini söyleyerek, aksi takdirde meşki bırakacağını bildirir. Yavaşca hocasının sözünü dinler ve bir daha onun öğretmediği formda bir eser icra etmez (Sipahi, 2011: 45). Halbuki Yavaşca bu dönemde sadece Türk halkı tarafından değil dönemin büyük üstatları tarafından da radyoda programları hayranlıkla din-

lenen kalburüstü bir ses sanatçısıdır. Buna rağmen, o bile usta-çırak ilişkilerinin geleneksel mecburiyetlerinden muaf tutulmamıştır.

Münir Nurettin Selçuk geleneksel hafız üslubunun inceliklerini bozmadan modern salon konseri çığırını açan kişidir. Zeki Arif Ataergin ise Yavaşca'nın ifadesiyle "Hacı Kerami Efendi tavrını bizzat kendisinden meşk etmek suretiyle zamanımıza intikal ettiren" kişidir. Yavaşca her ikisinden de meşk ettiği için bu tavırların en güzel yanlarını sesine nakşetmiştir. Dini eserleri ve bilhassa Mevlevi Ayin-i Şerif'leriniyse daha çok Özbekler Tekkesi'nde Süleyman Erguner'den meşk eder. Görüldüğü gibi meşkteki uzmanlaşma Cumhuriyet döneminde de çeşitli şekillerde sürmüş, ancak farklı alanlarda uzmanlık kazanan ustalar hep aynı ortamlarda bir arada bulunmuşlar, çıraklarıysa bunlar arasında bir ayrım yapmadan her birine eşit derecede hürmet göstermiştir. Ustaları arasındaki görüş farklılıklarını yorumlama tarzı Yavaşca'nın geleneksel meşk ahlâkının bu temel özelliğini nasıl içselleştirdiğini çarpıcı bir şekilde göstermektedir: "Kendilerine ömür boyu borçlu olduğum bu yelpazenin içinde; Hüseyin Sadeddin Arel, Suphi Ezgi, Salih Murad Uzdilek, Ekrem Karadeniz, Refik Fersan, Münir Nureddin Selçuk, Sadeddin Kaynak, Zeki Arif Ataergin, Nuri Halil Poyraz, Mesud Cemil, Dr, Selâhaddin Tanur gibi değişik sahalarda mûsikiye unutulmaz katkılarda bulunmuş olan önemli kişiler vardır. Bunlar içinde bilhassa nazariyat yönünden farklı düşünceye sahip olanlar varsa da, bu benim üzerimde, farklı pınarlardan su içmek, farklı kaynaklardan faydalanmak gibi bir etki yapmıştır. Hepsini saygı ve rahmetle anıyorum" (Sipahi, 2011: 25).

Bestekarlık açısından Sadettin Kaynak'ın Yavaşca üzerindeki etkisi inkar edilemez. Sadettin Kaynak talebesine sadece klasik repertuarı meşk etmekle kalmamış, geleneksel beste üslubu ve formlarında yaptığı yenilikleri de meşk etmiş, dahası bu yenilikçi tavrı teşvik etmiştir. Ancak önceki bölümde vurguladığımız gibi gelenekselci zihniyet doğrultusunda, bir emsal esas alınarak yapılacak bir yenidir bu. Gelenekten kopmak ve emsalsiz olan yepyeniyi yaratmak anlamındaki bir yenilik anlayışı bu zihniyetle çelişir. Yenilik için model alınacak emsalin bizzat kendisi Sadettin Kaynak'tır. Örneğin Alâeddin Yavaşca ilk eserini besteleyip hocasına okuduğunda, Sadettin Kaynak çok beğenir, ama "biraz eski çerçevenin içinde kalmış, şöyle birazcık silkinsen" diyerek hem onu kendi bestecilik anlayışına yaklaştırmaya çalışır, hem de yenilikçiliğe yöneltir.

Kendi üslubunu yaratma yönündeki adımları bu açıdan Yavaşca'nın çıraklıktan ustalığa geçişini belgeleyen gayriresmi icazetnameler gibidir. Kendi üslubunu yaratmasıyla birlikte o da bir ustadır artık. Ancak en büyük usta olduğu zaman bile kendisiyle değil ustalarıyla gururlanır: "Mûsikideki mürşitlerimizden büyük bestekâr Dede Efendi'nin torunlarından bir şâkird (talebe-çırak) olduğumu düşünüp gururlanırım." (Şen, 2011: 24) Bu, tam da Cem Behar'ın meşk almanın gururu olarak tanımladığı şeye denk düşer.

Bir de meşk vermenin gururu söz konusudur ki Yavaşca bu konuda da son derece cömert ve fedakârdır. Genç kabiliyetlere radyo ve konservatuar gibi çeşitli kurumlarda hocalık yapmakla kalmaz, eski bir geleneği yeniden dirilterek kendi evinde meşk toplantıları düzenler. 2008 yılında bu meşk toplantılarına katılan talebelerinden Doğan Dikmen'i seçip el verir ve Cemal Reşit Rey Konser Salonu'ndaki bir konser sırasında bu kararını Türk müziği kamuoyuna açıklar (Sipahi, 2011: 54). Ferhan Şensoy'un Dümbüllü'nün kavuğunu verecek kimse bulamadığı koşullarda bu Türk müziği için bir şans sayılmalıdır. Alâeddin Yavaşca'nın meşklerinin birinci elden tanığı olan Doğan Dikmen, Hoca'nın toplu çalışmalarda kullandığı eğitim metodunun halis geleneksel meşk usulü olduğunu tespit eder. Ona göre bugünün konservatuarlarında bilimsel yöntemlerle hakkında tezler yazılan "usul-vezin insicamı" gibi konuları Yavaşca geleneksel usulde olduğu gibi meşk sırasında adeta fark ettirmeden öğretmektedir (2011: 146). İstanbul Radyosu'nda Doğan Dikmen'e meşk eden Yavaşca, radyo binasından çıkışta da meşki bırakmaz. Doğan Dikmen "Hoca ile yürümeye talip olur, gerisini Hoca tamamlar ve ayaküstü meşk başlar… Bizzat meşk etmiş olduğu hocaları; Münir Nûreddin Bey'den, Zeki Arif Bey'den, Fehmi Tokay'dan, Nûri Halil Poyraz veya Nebiloğlu İsmâil Hakkı Bey'den; bazen Sadeddin Kaynak'tan hem eser okur; tarif eder bazen de bu eserlerle ilgili teknik bilgileri ya da varsa hikâyelerini anlatır." Talebelerinde olmayan notaları verir, bazı eserlerin farklı hocalardan meşk ettiği farklı versiyonlarını öğretir. Tüm bunları yaparken Doğan Dikmen yirmili yaşlarında ondan geçer not almakla yükümlü genç bir öğrenci, o ise ününün ve kariyerinin doruğunda bir büyük ustadır.

"1996-1998 yılları arasında Devlethane'de her ayın son Pazar günü yapılan, aralıksız yaklaşık iki buçuk yıl süren meşkler" Doğan Dikmen'in deyişiyle 1950'li yıllardaki Dr. Hakkı Sühâ Gezgin, İbnülemin

Mahmud Kemâl ve devamında Câhit Gözkân'ın evlerinde yapılan meşklerin başka bir versiyonu niteliğindedir." Yalnız Cem Behar'ın da saptadığı gibi (2006: 150-151) Osmanlı meşk usulüyle bu meşkler arasında önemli farklar vardır. Öncelikle müziğe yeni başlamış kişiler bu meşklere kabul edilmez, meşk alanlar sadece seçkin ve seçilmiş müzisyenlerden oluşmaktadır. Meşkin alanı geçmişe göre daralmış, adeta müzikte belli bir yere gelmiş kişilerin katıldığı bir "master class"a dönüşmüştür. İkinci olarak, her ne kadar Alâeddin Yavaşca geçilecek eserleri önce kendisi eksiksiz olarak okuyarak meşke başlasa da, eserlerin notası meşk alanların elindedir. Dolayısıyla hafızadaki eserin meşk alana ezberletilerek aktarılmasından ziyade, notanın fotokopiyle çoğaltılması ve bu nüsha üzerinden çalışılması esastır. Son olarak meşkin yoğunluğu ve meşk seanslarının sıklığı da azalmıştır. Dolayısıyla klasik meşk usulünün önemli ölçüde değiştiği söylenebilir. Ne var ki Yavaşca'yla yaptığımız bir görüşmede üstadın notaya geçişi meşk usulünde bir bozulma olarak yorumlamak yerine, Türk müziğinin yaşadığı olumsuz şartlar içinde repertuarın daha hızlı ve etkili bir şekilde aktarılmasını sağlayan bir imkân olarak değerlendirdiğini de belirteyim.

Peki meşk sürecinde eserler artık hafızadan hafızaya aktarılmayıp da notayla aktarıldığına göre meşkten geriye ne kalmıştır? Yavaşca bu açıdan özellikle iki noktayı ön plana çıkarmaktadır. Birincisi, kendi ifadesiyle Türk müziğinin yapısı gereği içerdiği "sır perdelerinin" notadan öğrenilemeyeceği, ancak bir ustadan meşk edilerek anlaşılabileceği yönündeki ısrarıdır. Zira Batının tampere sisteminin aksine Türk müziğindeki perdeler çeşitli makamlara ve bu makamlarda uygulanan geçki ve çeşnilere göre bir veya birkaç koma kayabilmekte, ancak bu kaymalar kâğıda dökülememektedir. Bunları öğretmenin yolu bugün de meşk yöntemidir. İkincisi tavırla ilgilidir, ki Dikmen'in de belirttiği gibi bugün mûsikiye meraklı gençler, sanatseverler ve bazı müzisyenlerin dinledikleri çeşitli radyo emisyonlarında; örnek alınarak, eserler üzerinde ses ve saz sanatkârının mütâlaa yaptıkları; "fakîr de dâhil olmak üzere birçok ses sanatkârı namzedinin tercihinde en önemli unsur olan tavır; şâkirdi olabilme şerefine nâil olmakla şükrandan âciz kaldığım, Alâeddin Yavaşca'nın icra üslubudur." Hoca da bu üslubu hocalarından meşk ederek bugüne aktarmıştır (2011: 145). Yavaşca'nın ifadesiyle "tavır denilen faktör, çarşıda, pazarda satılan bir meta değildir. Ancak ustadan, kabiliyetli çıraklara

intikal edebilecek önemli bir meziyettir." Yavaşca da bu geleneksel tavrı meşk yoluyla genç kuşaklara aktarmıştır. Meşki sadece bir teknik aktarım süreci olarak gördüğümüzde notanın tahrip edici bir yanının olduğu su götürmez. Ancak meşk aynı zamanda belli bir estetik tavrın yanı sıra belli ahlâkî değerlerin aktarımını da içerir ki bu değerleri notayla aktarmak elbette ki mümkün değildir. Şimdi de Yavaşca'nın bu meşk ahlâkını nasıl temsil edip aktardığına ve böylelikle geleneğin sürekliliğine nasıl hizmet ettiğine bakalım.

Alâeddin Yavaşca, Meşk Ahlâkı ve Geleneğin Sürekliliği

Her şeyden önce, Alâeddin Yavaşca da geleneksel müzik kültürünün aşkın anlam dünyasını paylaşır. Ona göre Türk müziği "ibadet sayılacak ilâhi bir müziktir" (Sipahi, 2011: 103). Bestekârlar ise "Yüce Yaradan'ın mûsikideki güzellikleri insanlara ulaştırmak için kullandığı birer aracı"-dırlar (22). Dolayısıyla müziğin motivasyonu maddi çıkarlar olamaz ve olmamalıdır. Alâeddin Yavaşca ustalarını anlatırken onlardan sadece müzik değil insanlık tahsil ettiğini her zaman önemle vurgulamıştır. Örneğin Yavaşca'ya göre ustası Zeki Arif Ataergin onun sadece mûsiki hocası olmamış, ona "insanlık öğretmiştir", onun "ruhunu yıkamıştır." (40) Zaten hocasının "dünya ile bir alakası yoktur", bir aşk adamıdır. Bazen okuduğu eseri kesip ağlamaya başlar, cezbelenip "Allah" diye haykırır. Malda mülkte hiç gözü yoktur (42). Ana hatlarıyla incelendiğinde Sinan Sipahi'nin hazırladığı kapsamlı Alaeddin Yavaşca kitabında onun hakkında yazan talebelerinin ve dostlarının da, hep onun müzik dehası yanında ahlâkî güzelliklerini vurguladıklarını görürüz. Bu açıdan da Yavaşca ustalarıyla çırakları arasında bir köprü olmuştur.

Alaeedin Yavaşca Türk müziğinin zirvesindeyken bile 68 yıldır bu müziği "amatör bir ruhla" yaptığını vurgular. Bu 68 yıl sonunda elde ettiği tek şey "ruh tatminkarlığı" olmuştur. "İnsanların ömürleri için çok gerekli gördükleri madde" onun için "hep ikinci planda kalmış, mana dünyasının yüceliklerine erişememiştir" (Sipahi, 2011: 7). Bunlar sadece retorikten ibaret değildir. Gerçekten de Alâeddin Yavaşca müziği hiçbir zaman bir geçim kaynağı olarak görmemiş, geçimini hekimlik mesleğiyle sağlamıştır. Bu açıdan hayatının sonuna kadar müzikte amatör ruhunu korumayı başarmıştır. Geçimini müzikten sağlamıyor oluşu, aynı zaman-

da geleneksel müzik kültüründen meşk yoluyla tevarüs ettiği ahlâkî ilkelerden taviz vermemesini de kolaylaştırmıştır. Ne var ki bu o kadar kolay olmamıştır. Zira onu ayartacak ve yolundan döndürecek cazip teklifler hiç eksik olmaz ve hayat boyu bu ahlâkî kararların defalarca sınanmasını zorunlu kılar.

Örneğin 1957'de karşısına böyle cazip bir teklif çıkar. Tam da bir özel muayenehane açmak niyetiyle bankadan 2500 lira meslek kredisi aldığı bir dönemde Kazablanka ve Küçükçiftlik gazinolarının sahibi Mahmut Anlar Zeki Müren'in kendisini zor durumda bırakması nedeniyle Alâeddin Yavaşca'ya assolist olarak gazinolarında çalışmayı teklif eder. Önerdiği ücret gecede 3000 liradır ki o günlerde Müzeyyen Senar 1500, Zeki Müren 1200 lira almaktadır. Kabul ettiği takdirde bankaya olan kredi borcu bir gecelik çalışması karşılığında kapatılacağı gibi, bir senelik peşin meblağ hemen banka hesabına ödenecektir. Alâeddin Yavaşca teklifi hiç düşünmeden reddeder. Çok yakın dostları araya girerek bir kez daha düşünmesini istese de "düşünmeye gerek yok" der, "ben mûsikiyi ibadet anlayışı içerisinde yapan bir kişiyim, repertuvarımı teşkil eden eserlerin bestekârlarının mühim bir kısmı Evliyaullahtandır. İcra edeceğim yerleri ona göre seçerim" (Sipahi, 2011: 106-107). Burada mesele içki tüketimiyle ilgili bir dini hassasiyet değildir. Daha ziyade temsil ettiği müzik geleneğinin itibarını korumak ve meşk aldığı ustalarının hatırasını incitmemek kaygısı ön plandadır.

Bu noktada Zeki Müren ile Alâeddin Yavaşca arasında yapılacak bir karşılaştırma meseleye daha iyi ışık tutabilir. 1950'ler klasik Türk müziğinin popülerleşen kanadının Türkiye'nin en yaygın popüler müziği haline geldiği bir dönemdir. Bu dönemde Türk müziği sanatçıları bir bakıma günümüzdeki popstarlar gibidir. Bununla birlikte çoğu, geleneksel usullerle yetişmiş ve klasik geleneğin temsilcisi olan büyük üstatlarla bağını koruyan kişilerdir. Örneğin Zeki Müren 1950'lerde bir yandan radyoda klasik programlar icra ederken bir yandan da gazinolarda popüler programlar yapmakta, popüler zevke hitap eden plaklar doldurmaktadır. Zeki Müren'in sadece son halini bilen dinleyiciler için 1950'lerin başında radyoya okuduğu klasik eserleri dinlemek gerçekten ilginç ve şaşırtıcı bir tecrübe olacaktır. Aynı şaşırtıcı tecrübe bugün klasik üslubun en önemli temsilcisi olarak tanınan Yavaşca'nın aynı zamanda 1950'lerin en popüler sanatçılarından biri olduğu öğrenildiğinde de yaşanabilir.

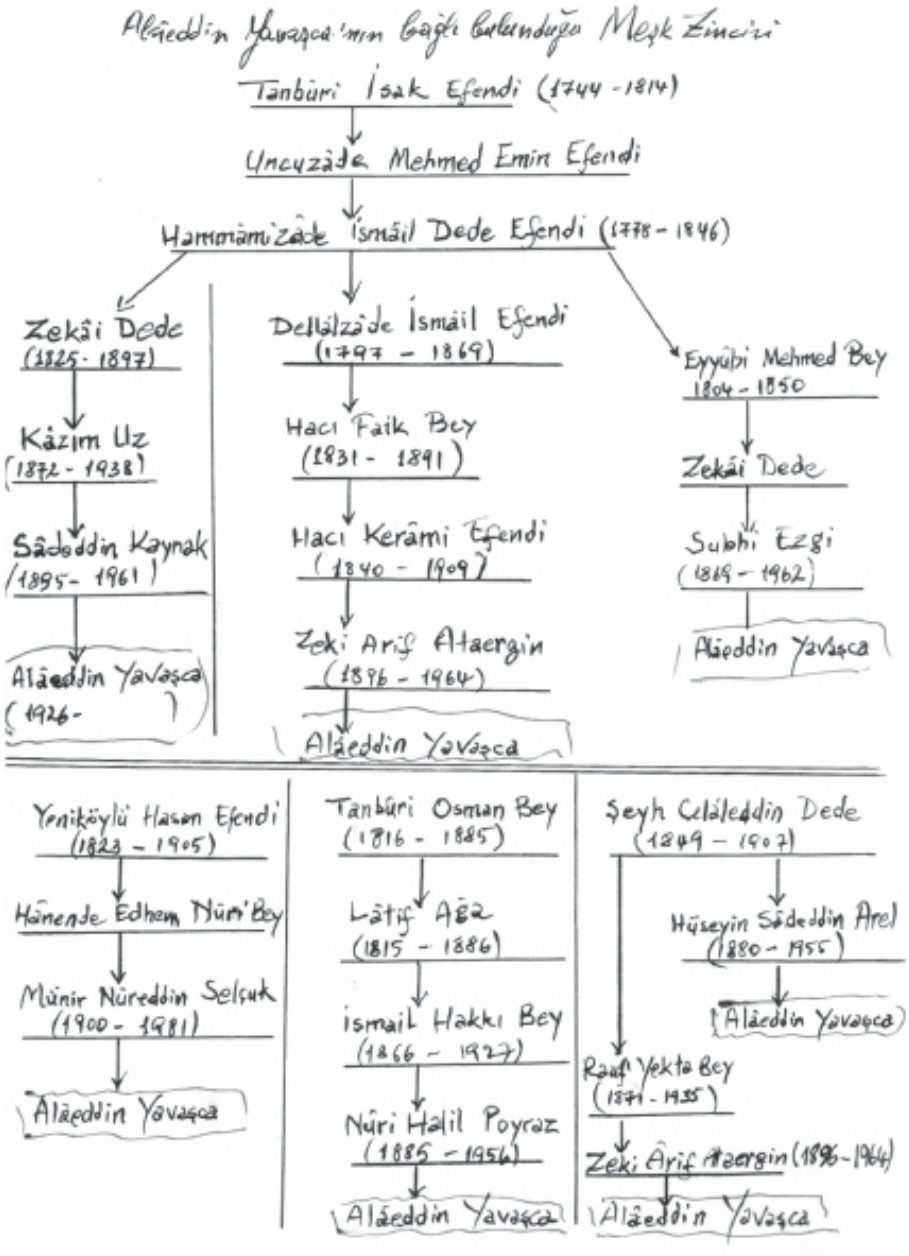
Gerçekten de bu yıllarda en çok satan popüler müzik dergisi olan Ses dergisi okuyucularına "Alâeddin Yavaşca mı büyük Zeki Müren mi" sorusunu sormaktadır. Bülent Aksoy'un da saptadığı gibi bu iki isim o yıllarda popüler kültür çevresinde birlikte anılabilmekteydi (Aksoy, 2008: 270, 276). Ancak bu aynı zamanda yolların çatallandığı yıllardır. Zeki Müren müzik piyasasındaki kapitalistleşmeyle uyumlu bir yola girerek klasik gelenekle bağını gitgide yitiren yeni bir müzik türüne (Türk Sanat Müziği) öncülük eder. Bunu da "eski müziğin malzemesini asgariye indirip onu poplaştırarak" (220) yapar. Bu sürecin sosyolojik analizini yapan Ali Ergur'a (2009: 161-162) göre Zeki Müren "kapitalistleşmekte olan toplumsal örgütlenmenin hayatın artan hızına uygun bir müzik talebine" cevap vermiştir. Zeki Müren Batı müziğinin standart düzenine, yani tamperamana uymayan geleneksel unsurlardan vazgeçmiş ve bunun yerine basitleştirdiği bu müziğe abartılı süsler eklemiştir. "Özü karmaşık, ama gösterişi hiç olmayan bir müziği, özü basit ama şatafatlı ve gösterişli bir forma" büründürmüştür. Ali Ergur'un da dikkat çektiği gibi, Zeki Müren'in temsil ettiği bu dönüşümün en trajik ve sembolik ifadesi bizzat kendisinin başrolünde oynadığı "Beklenen Şarkı" filmidir. "Beklenen Şarkı"da Zeki Müren üniversitenin klasik korosunda keşfedilen yetenekli bir genç olarak gazino programlarına başlayacağı sırada, ilk provada Dede Efendi'den eserler okuması üzerine gazinonun sahibi ona şöyle der: "Bu şarkılar burada gitmez… Bu dükkân öyle dede efendiyle baba efendiyle dönmez!" Buna karşılık Zeki Müren "o halde rahatsız etmeyelim" der ve çıkar gider. Ancak sonunda kendisinden istenen müziği icra edecek ve popülerleştirecek olan da bizzat Zeki Müren'dir.

Alâeddin Yavaşca ise aksine "tehlike"yi tam zamanında fark eder ve kapitalistleşmenin müzik üzerindeki baskısına direnerek popülerliğini tamamen yitirmeden klasik geleneği muhafaza etmenin bir yolunu bulmaya çalışır. Popülerlik uğruna klasik gelenekten kopmayı ve sanatından taviz vermeyi reddettiği gibi, kendi kabuğuna da çekilmez. Alâeddin Yavaşca meşk zincirinin son halkası olduğunun gayet bilincindedir. Onun için geleneksel üslubu korumakla geleneği yenilemek misyonlarını birlikte yürütebileceği esnek bir yol benimsemiştir. Cinuçen Tanrıkorur'un (2004: 305) deyişiyle "klasikçiliği asla yobazlık olarak anlamamış, kimsenin duymadığı eserlerden oluşan programlar yapıp arşivinin zenginliğiyle gösteriş yapmayı tercih etmemiş, klasiklerin yanında çağdaş bes-

tecilerin eserlerini de, dinleyicisinin klasiklere ulaşabilmesi için bir yem veya basamak olarak, bolca değerlendirmiştir." Kendi bestecilik hayatında da bu yoldan ayrılmadığını görürüz. Klasik müziğimizin en eski ve sofistike formları olan Mevlevi Ayinleri, Kârlar, Kâr-ı Natıklar'dan tutun da herkesin kolaylıkla mırıldanabileceği daha popüler nitelikli şarkılara kadar her türden eser bestelemiştir. Dahası Dede Efendi'den başlayarak birçok klasik esere ara nağmeler yazarak onları adeta yeniden diriltmiştir. Repertuarını belirlerken her zaman belli bir dengeyi tutturmaya özen göstermiş, Sadettin Kaynak ve Zeki Arif Ataergin gibi doğrudan meşk aldığı ustalarının ve hatta meşk silsilesi içinde yer aldığı çok daha eskiden yaşamış Dede Efendi, Zekai Dede, III. Selim gibi bestekârların eserlerini her fırsatta seslendirerek klasik geleneği de diri tutmuştur. Son iki yıldır Pera Müzesi'nde Alâeddin Yavaşca'nın danışmanlığında ve Sinan Sipahi'nin koordinatörlüğünde her ay düzenli olarak yapılmaya devam edilen Türk Müziği Konserleri bu tutumun en güncel örneğidir. Bu konserlerde Alâeddin Yavaşca'nın merkezinde yer aldığı meşk silsilesi geçmişten günümüze, günümüzden geleceğe tüm kaynak ve uzantılarıyla mûsikişinasların gözü önündedir. Yavaşca'nın meşk silsilesinin kaynağı olan III. Selim ekolü bestecileriyle başlayan bu konserler Hoca'nın bizzat kendilerinden meşk ettiği ustaların eserleriyle devam etmektedir. Yavaşca'nın sadece ustaları değil talebeleri de bu konserlerdedir. Sahnede hep birlikte söylerler, hep birlikte dinlerler. Yeni keşfedilen yetenekler bu sahnede mûsiki camiasına tanıtılır. Doksan yaşına yaklaşan büyük üstat ile yirmili yaşlarındaki gençleri, kopmaz bir meşk silsilesini bugüne aktaran bir konserler dizisinde her ay birlikte görmek geleneğin sürekliliği konusunda ümit vericidir.

Yavaşca'nın piyasalaşmaya teslim olmayarak geleneksel meşk ahlâkını ve tavrını sürdürme yönündeki tercihinin müzik geleneğimizin aktarımı konusunda ne kadar hayati bir öneme sahip olduğunu daha iyi anlamak için 1950'lerde Alâeddin Yavaşca da Zeki Müren'in yolunu izleseydi bugün nelerin farklı olacağını şöyle bir hayal etmek yeterlidir. Yavaşca gibi üstatların sorumluluk ve kararlılıkla gösterdiği çabalar olmasa yüzlerce yıllık bir kültürel birikim belki de sadece dar dost meclislerine hapsolup kalacaktı. Yavaşca'nın sadece piyasalaşmanın tuzaklarına direnmekle kalmayıp münzevileşmenin pratikteki olumsuz sonuçlarını da görüp esnek ama kararlı bir pozisyon almayı tercih etmesi Türk müzik geleneğini reper-

tuarı, üslubu ve tavrıyla bugüne taşıyan en önemli kararlardan biridir. Bu esnek ama kararlı pozisyon aslında geleneğin dinamik niteliğine de işaret etmektedir. Modernleşme paradigması geleneği durağanlıkla modernliği değişimle özdeşleştirmiş, hızlı toplumsal değişimin damgasını vurduğu modernleşen toplumlarda geleneğin yaşama imkânının olmadığını ileri sürmüştür. Halbuki geleneğin kendisi varlığını kültürel süreklilikle kültürel değişim arasında kurduğu dengenin başarısına borçludur ve varlığını sürdürmek için sürekli değişmek mecburiyetindedir. Giddens'ın altını çizdiği gibi gelenek bireylerin aynı şeyleri sorgulamaksızın yineledikleri mekanik bir tekrara indirgenemez. Tekrar geleneğin kendisini açıklamaz, çünkü bizzat tekrarın kendisi açıklanmaya muhtaçtır (1994: 62). Üstelik tekrar edilen şey aynı kalmaz, her yeni dönem ve şartta değişen koşullara ayak uydurmak için gelenekle aktarılan öz dönüşümden geçirilerek tekrar edilir. Bu dönüşüm ancak geleneğin mensuplarının bilinçli iradesiyle sağlanabilir ve aktif bir öznenin eylemini gerektirir. Shils'in dediği gibi bir gelenek ancak sahipleri onu temsil etmekten vazgeçtiklerinde sona erer. Yavaşça mensup olduğu geleneği ustalarından devraldığı öze sadık kalarak temsil etme kararlığını göstermekle kalmamış, onu yeni zamanların meydan okumalarına direnebilecek yeni araçlarla tahkim etmiş, yenilemiş, dönüştürmüştür. Bu çabasının başarı kazanmasının ardında muazzam yetenekleri ve etkili aktarım ve öğretim stratejileri yanında şaşmaz bir meşk ahlâkına sahip olmasının da çok önemli bir payı vardır.



Alâeddin Yavaşca'nın Kendi El Yazısıyla Meşk Silsilesi

KAYNAKÇA

ABERCROMBIE, N., S. Hill. ve B. Turner (1980). *The Dominant Ideology Thesis*. London: Allen&Unwin.

ABRAMS, M. H. (1989). *Doing Things with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*. New York: W. W. Norton.

ADORNO, T. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. (Trans. E. B. Ashton) New York: Continuum.

ADORNO, T. (1978). "On the Social Situation of Music". *Telos*, 35 (İlk kez 1932'de yayınlandı.).

ADORNO, T. (1981). *In Search of Wagner*. (Çev. R. Livingstone) London: New Left Books.

ADORNO, T. (1998). *Beethoven: The Philosophy of Music*. (Ed. R. Tiedemann, trans. E. Jephcott) Cambridge: Polity Press.

ADORNO, T. (1999). "Popüler Müzik Üzerine". (Çev. Evren Çelik)*Toplumbilim*. 9: 69-76.

ADORNO, T. (2005). "On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening". *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. (Ed. J. M. Bernstein) London and New York: Routledge. 29-60.

ADORNO, T. (2009). "On Popular Music: Material and Text". *Currents of Music.* (Ed. Robert-Hullot Kentor). Cambridge: Polity Press. 271-326.

ADORNO, T. ve M. HORKHEİMER (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (Çev. E. Öztarhan ve N. Ülner) İstanbul: Kabalcı Yayınları.

AĞAOĞLU, A. (2012). *Üç Medeniyet*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

AKAY, A. (2002). *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

AKAY, A. vd. (1995). *İstanbul'da Rock Hayatı*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

AKSOY, B. (2003). *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Mûsiki*. İstanbul: Pan Kitap.

AKSOY, B. (2008). *Geçmişin Mûsiki Mirasına Bakışlar*. İstanbul: Pan Kitap.

AKYOL, T. (1999). *Osmanlı'da ve İran'da Mezhep ve Devlet*. İstanbul: Doğan Kitap.

ALLEN, G. (2004). *Roland Barthes: Routledge Critical Thinkers*. London and New York: Routledge.

AMIN, S. (1993). *Avrupamerkezcilik: Bir İdeolojinin Eleştirisi*. (Çev. M. Sert) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ANDERSON, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

AREL, H. S. (1948a). "Türk Mûsikisi Nasıl İlerler". *Mûsiki Mecmuası*. 1 : 3-5.

AREL, H. S. (1948b). "Türk Mûsikisinin Tarihi". *Mûsiki Mecmuası*. 3: 3-5.

AREL, H. S. (1948c). "Yeni Türk Mûsikisinin Tarihine Dair". *Mûsiki Mecmuası*. 4: 3-5.

AREL, H. S. (1949a). "Niçin Türk Mûsikisine Taraftarım". *Mûsiki Mecmuası*. 11: 3-5.

AREL, H. S. (1949b). "Sümerliler ve Sümer Mûsikisi". *Mûsiki Mecmuası*. 13.

AREL, H. S. (1949c). "Sümerliler ve Sümer Mûsikisi II". *Mûsiki Mecmuası*. 14: 3-5.

AREL, H. S. (1949d). "Sümerliler ve Sümer Mûsikisi III". *Mûsiki Mecmuası*. 15: 3-5.

AREL, H. S. (1949e). "Sümerliler ve Sümer Mûsikisi IV". *Mûsiki Mecmuası*. 16: 3-5.

AREL, H. S. (1964). *Türk Mûsikisi Üzerine İki Konferans*. İstanbul: İleri Türk Mûsikisi Konservatuarı.

AREL, H. S. (1990). *Türk Mûsikisi Kimindir?* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

ARİSTOTELES (1985). *Metafizik*. Cilt I. (Çev. Ahmet Arslan) İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

ARNOLD, M. (1960). *Culture and Anarchy*. London: Cambridge University Press.

ARSLAN, F. (2009). "Erken Cumhuriyet Dönemi Türk Mûsikisi Siyasetinde Necip Asım". *Doğu Araştırmaları/Journal of Oriental Studies*. 3: 35-58.

ARSLAN, F. (2009). "İ. H. Baltacıoğlu'nun Türk Mûsikisinin Terakkisi Üstüne Fikirleri". *Darülfünun İlahiyat Sempozyumu Tebliğleri.* İstanbul. 253-261.

ATİKER, E. (1998). *Modernizm ve Kitle Toplumu*. Ankara: Vadi Yayınları.

AYANGİL, R. (1998). "Cumhuriyetin Müzik Devrimi". *Yeni Türkiye*. (Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme). 23-24: 2984-2995.

AYANGİL, R. (2008). "Western Notation in Turkish Music". *Journal of the Royal Asiatic Society*. XVIII/4: 401-447.

AYAS, G. (2013a). "Osmanlı-Türk Müziğini Dışlama ve Ayakta Tutma Stratejileri Çerçevesinde Müzecilik ve Altınçağ Söylemleri". *Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi*. 3: 149-159.

AYAS, G. (2013b) "Edirne'de Osmanlı Devri Makam Mûsikisi Hakkında Bazı Sosyolojik Gözlemler". *Edirne İçin*. (Ed. Yeliz Okay) İstanbul: Doğu Kitabevi. 63-74.

AYAS, G. (2014a). *Erken Cumhuriyet Dönemi Müzikte Batılılaşma Politikalarının Osmanlı-Türk Müziği Çevrelerinin Medeniyet Tasavvuruna Etkisi: H. Sadettin Arel Örneği*. 17-19 Ocak 2014 tarihinde İstanbul'da düzenlenen Medeniyet Üniversitesi I. Uluslararası Medeniyet Kongresi'ne sunulan yayınlanmamış tebliğ.

AYAS, G (2014b). *Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi: Klasik Türk Müziği Geleneğinde Sürekli-lik ve Değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

AYAS, G. (2014c). "Küllere Tapmak mı Ateşi Korumak mı?" *Kadem*. 17: 60-63.
AYAS, G. (2014d). "Kemalist Oryantalizm ve Osmanlı-Türk Müziği". *Muhafazakâr Düşünce*. 40: 189-212.
AYAS, G. (2015a). "Mûsiki İnkılâbı" ve Medyada Sembolik Şiddet: Erken Cumhuriyet Dönemi Gazete-Dergilerinde Osmanlı Müziğinin Temsili". *Uluslararası Müzik ve Medya Sempozyumu (21-23 Mayıs 2014) Bildiriler Kitabı*.
AYAS, G. (2015b). "Tek Parti Dönemi Müzik Tartışmalarına Sosyolojik Bir Bakış". *Kadem*. 16: 22-26
AYAS, G. (2015c). "Alâeddin Yavaşca ve Meşk Ahlâkı Yaşayan Bir Geleneğin Sosyolojik Analizi". *Sosyologca*. Sayı 9: 81-96.
AYAS, G. (2015d). "Bektaşi Nefesleri Özelinde Gökalpçi Hars-Medeniyet İkiliğine Eleştirel Bir Bakış". *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli-Araştırma Dergisi*. 22(73): 153-172.
BALKILIÇ, Ö. (2009). *Cumhuriyet, Halk ve Müzik Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*. Ankara: Tan Kitabevi.
BALLANTINE, C. (1994). *Music and Its Social Meanings*. New York: Gordon&Breach.
BARDAKÇI, M. (1995). *Refik Bey: Refik Fersan ve Hatıraları*. İstanbul: Pan Kitap.
BARKÇİN, S. (2010). "Bir Edeb Yolu Olarak Mûsiki". *Kadem*. 1: 14-22.
BARTHES, R. (2002). *S/Z*. (Çev. S. Ö. Kasar) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
BARTHES, R. (2005). *Yazı Üzerine Çeşitlemeler/Metnin Hazzı*. (Çev. Ş. Demirkol) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
BARTHES, R. (2014). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. (Çev. A. Koç ve Ö. Albayrak) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
BARZUN, J. (1974). *Use and Abuse of Art*. Princeton: Princeton University Press.
BASCOM, W. (1959). "The Main Problems of Stability and Change in Tradition". *Journal of International Folk Music Council*. XI: 7-12.
BATMAZ, V. (2006). *Medya Popüler Kültürü Gizler*. İstanbul: Karakutu Yayınları.
BAUMANN, Z. (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. (Çev. İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
BAUMANN, Z. (2011). *Culture in a Liquid Modern World*. Cambridge: Polity Press.
BECKER, H. S. (1951). "The Professional Dance Musician and His Audience." *American Journal of Sociology*. 57: 136–44.
BECKER, H. S. (1963). *Outsiders*. New York: Free Press.
BECKER, H. S. (2013). *Sanat Dünyaları*. Çev. Evren Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
BEHAR, C. (1987). *Klasik Türk Mûsikisi Üzerine Denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
BEHAR, C. (1992). *Zaman Mekân Müzik*. İstanbul: Afa Yayınları.
BEHAR, C. (1994). "Müzik ve Cumhuriyet Dosyası", Yöneten: C. Behar. Katılımcılar (Beşir Ayvazoğlu, Cem Behar, İskender Savaşır, Semih Sökmen). *Defter*. 22: 7-27.
BEHAR, C. (2005). *Mûsikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BEHAR, C. (2006a). "Ottoman Musical Tradition". *Cambridge History of Turkey Vol. III*. Ed. Suraiya Faroqi. Cambridge: Cambridge University Press.

BEHAR, C.(2006b). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BEHAR, C. (2010). *Şeyhülislam'ın Müziği 18. Yüzyılda Osmanlı-Türk Mûsikisi ve Şeyhülislam Esad Efendi'nin Atrab'ül Asar'ı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BEHAR, C. (2015). *Osmanlı/Türk Mûsikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BEKEN, M. N. (1998). *Musicians, Audience and Power: The Changing Aesthetics in the Music At the Maksim Gazino of Istanbul*. University of Maryland. Yayınlanmamış Doktora Tezi.

BELGE, M. (2009). *Sanat ve Edebiyat Yazıları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

BELGE, M. (2011). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları.

BENJAMIN, W. (2007). "The work of art in the age of mechanical reproduction". *Illuminations* (Ed. H. Arendth, Çev. H. Zohn) New York: Schocken Books. 217-253.

BENJAMİN, W. (2002). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BENNET, A. (2005). *Culture and Everyday Life*. London: Sage Publications.

BENNET, A. ve Richard PETERSON (2004). *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual.* Nashville: Vanderbilt University Press.

BENNETT, Tony (1980). '"Popular culture: a teaching object". *Screen Education*. 34: 17-30

BERGER, P. (1993). *Dinin Sosyal Gerçekliği*. (Çev. Ali Coşkun) İstanbul: İnsan Yayınları.

BERGER, P. ve T. LUCKMANN (1971). *The Social Construction of Reality*. Harmondsworth: Penguin.

BERNHARD, T. (2000). *Bitik Adam*. (Çev. Sezer Duru) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BLAUKOPF, K. (1992). *Musical Life in a Changing Society*. Portland, Ore.: Amadeus Press.

BORATAV, P. N. (2000). *Halk Edebiyatı Dersleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

BOTTOMORE, T. B. (1984). *The Frankfurt School.* London: Tavistock.

BOURDIEU, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. (Çev. Richard Nice) Cambridge: Cambridge University Press.

BOURDIEU, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.* Cambridge: Harvard University Press.

BOURDIEU, P. (1987). "The Historical Genesis of a Pure Aesthetic". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. XLVI: 201–210.

BOURDIEU, P. (1996). *Toplumbilim Sorunları*. (Çev. I. Ergüden) İstanbul: Kesit Yayınları.

BOURDIEU, P. ve L. Wacquant (2004). *Düşünümsel Bir Antropoloji için Cevaplar*. (Çev. N. Ökten) İstanbul: İletişim Yayınları.

BOURDIEU, P. (2006). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*. (Çev. N. K. Sevil). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BUCK-MORSS, S. (1972). "The Dialectic of T. W. Adorno". *Telos*. 14: 137-144.
BUCK-MORSS, S. (1977). *The Origin of Negative Dialectics*. Hassocks: Harvester Press.
BURKE, P. (1996). *Popular Culture in Early Modern Europe*. Aldershot: Scolar Press.
CARRABİNE, E. (2007). "Popular Music". *Cultural Theory: Classical and Contemporary Positions*. Ed. Tim Edwards. London: Sage Publications. 231-253.
CHAPPLE, S. and R. GARAFALO (1977). *Rock 'n' Roll is Here to Pay: The History and Politics of the Music*. Burnham Inc Pub.
COOKE, D. (1959). *The Language of Music*. Oxford: Oxford University Press.
ÇAĞATAY, A. R. (1934). "Garp Mûsikisinin Esası Eski Türk Mûsikisidir", Akşam, 8 Teşrinisani 1934.
ÇEREZCİOĞLU, A. B. (2010). "Bülent Ortaçgil Örneğinde Popüler Müzik Şarkılarında Yan Anlam". *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. XIX/2: 249-262.
ÇEREZCİOĞLU, A. B. (2011). *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Danışman: Ayhan Erol. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
ÇETİNKAYA, Y. (1998). "Müziğin Değişimi Değişimin Müziği". *Yeni Türkiye*. "Cumhuriyet Özel Sayısı IV Kültürel Değerlendirme". 23-24: 3012-3017.
ÇETİNKAYA, Y. (1999). *Müzik Yazıları*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
ÇETİNKAYA, Y. (2014). "Müzik ve Kimlik: Türk Müziği Türk Kimliği". *Yeni Türkiye Türk Mûsikisi Özel Sayısı*. 57: 21-31.
DEĞİRMENCİ, K. (2006). "On The Pursuit Of A Nation: The Construction of Folk and Folk Music in the Founding Decades of the Turkish Republic". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. XXXVII: 47-65.
DELİCE, S. (2003). "Yanılgıların Kuşattığı Yüzyıl II". *Mûsikişinas*. 6: 74-92.
DELLALOĞLU, B. F. (2001). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
DELLALOĞLU, B. F. (2013). *Bir Tanpınar Fetişizmi: Modernleşmenin Zihniyet Dünyası*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
DEMİRHAN, P. (1948). "Türk Mûsikisi Hakkında". *Türk Mûsikisi Dergisi*. Sayı 6.
DENORA, T. (1991). "Musical Patronage and Social Change in Beethoven's Vienna" *American Journal of Sociology*. XCVII/2: 310-346.
DENORA, T. (2003). *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
DENORA, T. (2004). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
DENORA, T. (2005). "Music and Social Experience". *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture*. (Ed. M. D. Jacobs, N. W. Hanrahan). Oxford: Blackwell. 147-159.
DIMAGGIO, P. (1986). "Cultural Entrepreneurship in 19th Century Boston: The Creation of an Organisational Base for High Culture in America". *Media, Culture and*

Society: A Critical Reader. (Ed. R. Collins, J. Curran, N. Garnham, P. Scannel ve C. Sparks) London: Sage. 194-211.

DIMAGGIO, P. (1987). "Classification in Art". *American Sociological Review*. LII/4: 440-455.

DİKMEN, M. D. (2011). "Oğlum Nasılsın… Özledik Ya Hu". *Alâeddin Yavaşca*. Sinan Sipahi (ed.). Ankara: Kültür Bakanlığı.

DOWN, T. (2007). "The Sociology of Music". *21. Century Sociology Vol II*. (Ed. C. D. Bryant ve D. L. Peck) California: Sage Publications. 249-260.

DURAN, M. H. (2001). *Milli Mecmua ve Tiyatro ve Mûsiki Adlı Dergilerdeki Türk Mûsikisi ile İlgili Makaleler*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi.

DURGUN, Ş. (2005). *Devletçi Gelenek ve Müzik*. Ankara: Alter Yayınları.

EĞRİBEL, E. (1984). *Niçin Arabesk Değil*. İstanbul: Süreç Yayınları.

EĞRİBEL, E. (2006). *Debates On Music in Turkey*. İstanbul: Kızılelma Yayınları.

EĞRİBEL, E. (2009). "Yeni Türkiye Devleti ve Müzik Devrimi: Toplum Kimliğinin Zorlanması". *Sosyoloji Yıllığı 18: Türkiye'de Toplum Bilimlerinin Gelişimi.* (Ed. E. Eğribel ve U. Özcan) İstanbul: Kitabevi. 385-398

EĞRİBEL, E. (2012). "Türk Müziğinde Devrim ve Bozulma, Geleneksel Osmanlı-Türk Müziği ve Kimliğinin Dışlanması Üzerine". *Sosyoloji Yıllığı 22: Türkiye'de Modernleşme: Batılılaşma Yerine Küreselleşmenin İkamesi.* ((Ed. E. Eğribel ve U. Özcan) İstanbul: Doğu Kitabevi. 239-249.

EĞRİBEL, E. ve B. SEZER (1993). *Türk Müziği*. (Genel Sosyoloji ve Metodoloji Ana Bilim Dalı Çalışma Günleri) İstanbul: Çantay.

ELAFROS, A. (2014): "Subcultures". *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*. London and New York: Sage Publications. 1079-1082.

ELIAS, N. (2000). *Mozart: Bir Dahinin Sosyolojisi.* (Çev. Y. Tükel) İstanbul: Kabalcı Yayınları.

ELIASSEN, M. (2014). "Music Traditions, Continuing". *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia.* London and New York: Sage Publications. 775-779.

ERGİN, O. N. (1977). *Türk Maarif Tarihi Cilt V*. İstanbul: Eser Kültür.

ERGUNER, S. (2003). *Rauf Yekta Bey Neyzen-Müzikolog-Bestekâr.* İstanbul: Kitabevi.

ERGUR, A. ve Y. AYDIN (2006). "Patterns of Modernization in Turkish Music As Indicators of s Changing Society." *Musicae Scientiae*. X/1: 89-108.

ERGUR, A. (2009). *Müzikli Aklın Defteri: Toplumbilimsel İzdüşümler*. İstanbul: Pan.

ERGUR, A. (2013). *Portedeki Hayalet: Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler*. Altkitap.

ERGÜR, C. E. (2011). *Zakirbaşı-Kıyam Reisi-Bestekar Salahi Dede Salahaddin Demirtaş Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Kitabevi.

EROL, A. (2002). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

EROL, A. (2012). "Music, power and symbolic violence: The Turkish state's music policies during the early republican period". *European Journal of Cultural Studies*. 15(1): 35–52.

ERSANLI, B. (1992). *İktidar ve Tarih, Türkiye'de Resmi Tarih Tezinin Oluşumu 1929-1937*. İstanbul: Afa Yayıncılık.

ESGİN, A. (2012). "Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?" *Doğu Batı*. 62: 153-182.

FINKELSTEIN, S. (1986). *Müzik Neyi Anlatır?* (Çev. Halim Spatar) İstanbul: Kaynak Yayınları.

FISHER, E. (1990). *Sanatın Gerekliliği*. (çev. Cevat Çapan) Ankara: İmge Kitabevi.

FOUCAULT, M. (1980). *Power/Knowledge Selected Interviews and OtherWritings 1972-1977*. (Ed. Colin Gordon) New York: Pantheon Book.

FREUND, J. (1968). *The Sociology of Max Weber*. London: Allen Lane.

FRITH, S. (1983). *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock.* London: Constable.

FRITH, S. (2004). "What is Bad Music?". *Bad Music: The Music We Love to Hate* (Ed. C. Washburne ve M. Derno) New York: Routledge. 11-26.

GAZİMİHAL, M. R. (1925). "Mûsiki ve Ziya Gökalp". *Milli Mecmua*, 24 (2): s. 383-385.

GAZİMİHAL, M. R. (1928). "Mûsiki ve Cumhuriyet (3)". *Milli Mecmua*. (99: 1598-1600).

GAZİMİHAL, M. R. (1928). Mûsiki Halkiyyatı. *Milli Mecmua*, 104 (9): 1677-9.

GAZİMİHAL, M. R. (1931). "Umumi Mûsiki Bilgileri", *Milli Mecmua*. sayı 124-5.

GAZİMİHAL, M. R. (1933). "Polifonik Türkülerimiz Meselesi". *Milli Mecmua*, sayı 142-143 (12): 315-316.

GAZİMİHAL, M. R. (1934). "Mûsiki İnkılâbı Şenlikleri". *Varlık*. sayı 35.

GAZİMİHAL, M. R. (1936). *Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi*. İstanbul: Akşam Matbaası.

GAZİMİHAL, M. R. (1939). *Türkiye-Avrupa Mûsikî Münasebetleri*. İstanbul: Nümûne Matbaası.

GAZİMİHAL, M. R. (2006). *Anadolu Türküleri ve Mûsiki İstikbalimiz*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

GEDİK, A. C. (2011). "Reflections on Popular Music Studies in Turkey". *Journal of International Association for the Study of Popular Music*. II/1-2: 51-56.

GENCER, B. (2011). *Hikmet Kavşağında Edmund Burke ile Ahmed Cevdet*. İstanbul: Kapı Yayınları.

GENCER, B. (2012). *İslam'da Modernleşme*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

GENÇ, M. (2010). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Devlet ve Ekonomi*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

GEZGİN, H. S. (1928a). "Mûsikimiz". *Tiyatro ve Mûsiki Mecmuası*. sayı 1, 19 Kanunu Sani 1928.

GEZGİN, H. S. (1928b). "Mûsikimizde Zümreler". *Tiyatro ve Mûsiki Mecmuası*. sayı 2, 26 Kanun-u Sani 1928.

GIDDENS, A. (1994). "Living in a Post-Traditional Society". *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order.* (Ed. U. Beck, A. Giddens ve S. Lash) Cambridge: Polity Press. 56-109.

GIDDENS, A. (2000). *Tarihsel Materyalizmin Çağdaş Eleştirisi*. (Çev. Ümit Tatlıcan) İstanbul: Paradigma Yayınları.

GILL-GURTAN, D. (2011). "Performing Meşk, Narrating History: Legacies of Transmission in Contemporary Turkish Musical Practices". *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*. XXXI/3: 615-630.

GILMORE, S. (1988). "Schools of Activity and Innovation". *Sociological Quarterly*. 29: 203-219.

GILMORE, S. (1990). "Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organisation". *Symbolic Interaction and Cultural Studies* (Ed. H. S. Becker ve M. M. McCalls) Chicago: University of Chicago Press. 148-178.

GILMORE, S. (1993). "Tradition and Novelty in Concert Programming: Bringing the Artist back into Cultural Analysis". *Sociological Forum*. 8: 221-42.

GOMBRICH, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. E. Ö. Erduran) İstanbul: Remzi Yayınları.

GÖKALP, Z. (1918). *Türkleşmek, İslamlaşmak, Muasırlaşmak*. İstanbul: Yeni Mecmua.

GÖKALP, Z. (1923a). "Bedii Türkçülük". *Yeni Mecmua*. 30 Ağustos.

GÖKALP, Z. (1923b). *Türkçülüğün Esasları*. Ankara: Matbuat ve İstihbarat Matbaası.

GÖKALP, Z. (1977). *Makaleler IV*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

GÖLPINARLI, A. (2010). *Alevi-Bektaşi Nefesleri*. İstanbul: İnkılâp Yayınları.

GRAHAM, G. (2001). *The Philosophy of the Art: An Introduction to Aesthetics*. London and New York: Routledge.

GRAHAM, G. (2007). *The Re-enchantment of the World: Art Versus Religion*. New York: Oxford University Press.

GREEN, L. (1988). *Music on Deaf Ears: Musical Meaning, Ideology and Education*. Manchester: Manchester University Press.

GUSFIELD, J. R. (1967). "Tradition and Modernity: Misplaced Polarities in the Study of Social Change". *American Journal of Sociology.* LXXII: 4.

GÜNAY, E. (2006). *Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

GÜNGÖR, E. (1980). *Türk Kültürü ve Milliyetçilik*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

GÜNGÖR, N. (1990). *Sosyo-Kültürel Açıdan Arabesk Müzik*. Ankara: Bilgi Yayınları.

GÜRAY, C. (2010). *Anadolu'da İnanç ve Müzik İlişkisi Bir Sonsuz Devir*. İstanbul: Metropol.

GÜVEN, U. Z. ve A. ERGUR (2014). "Dünyada ve Türkiye'de müzik sosyolojisinin yeri ve gelişimi". *Sosyoloji Dergisi*. III/29: 1-19

HABERMAS, J. (1984). *The Theory of Communicative Action Vol. 1: Reason and Rationalization of Society*. (Çev. Thomas McCarthy) Boston: Beacon Press.

HABERMAS, J. (2001). *İletişimsel Eylem Kuramı*. (Çev. Mustafa Tüzel) İstanbul: Kabalcı Yayınları.

HALL, S. ve P. WHANNEL (1964). *The Popular Arts*. London: Hutchinson.

HALL, S. ve T. JEFFERSON (1976). *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain.* London: Hutchison.

HANİOĞLU, Ş. (2011). *Atatürk: An Intellectual Biography*. New Jersey: Princeton University Press.

HANSLICK, E. (1891). *Beautiful in Music*. London: Novello, Ewer&Co.

HARRINGTON, A. (2004). *Art and Social Theory*. Cambridge: Polity Press.

HEBDIGE, D. (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Methuen.

HENNION, A. (2001). "Music Lovers: Taste as Performance". *Theory, Culture and Society*, 18(5), 1–22.

HENNION, A. (2004). "Pragmatics of Taste". *The Blackwell Companion to the Sociology of Culture* (Ed. M. Jacobs ve N. Hanrahan) Oxford: Blackwell: 131-144.

HENNION, A. (2007). "Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology". *Cultural Sociology*, 1(1): 97–114.

HIRSCH, P. (1971). "Sociological Approaches to the Pop Music Phenomenon". *American Behavioral Scientist*. 14: 3.

HOBSBAWM, E. (2006). "Giriş: Gelenekleri İcat Etmek". *Geleneğin İcadı***.** (Ed. E. Hobsbawm ve T. Ranger, Çev. M. M. Şahin) İstanbul: Agora Kitaplığı. 1-18.

HONIGSHEIM, P. (1989). *Sociologists and Music: An Introduction to the Study of Music and Society*. New Jersey: Transaction Publishers.

IŞIK, C. ve N. EROL (1999). "Eleştirel Teoride Kültür Çalışması: Müslüm Gürses Arabeski". *Mürekkep*. 12: 141-173.

IŞIK, C. ve N. EROL (2013). *Arabesk ve Müslüm Gürses*. İstanbul: Ferfir Yayınları.

İHSANOĞLU, E. (2003). "Modern Türkiye ve Osmanlı Mirası". *Doğu Batı***,** 25: 41-58.

İNAL, İbnülemin M. K. (1985). *Hoş Sada: Son Asır Türk Mûsikişinasları*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

İNANÇER, Ö. T. (1999). "Osmanlı Mûsiki Tarihinde Tasavvuf Mûsikisine Bir Bakış". *Osmanlı Ansiklopedisi Cilt 10* (Ed. G. Eren) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. 677-690.

JAMESON, F. (1990). *Late Marxism: Adorno or the Persistence of the Dialectic*. London: Verso.

JAY, M. (2014). *Diyalektik İmgelem: Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları (1923-1950)*. Çev. Sevgi Doğan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

KAFADAR, C. (1995). *Between Two Worlds, The Construction of Ottoman State*. California: University of California Press.

KAHRAMAN, H. B. (2002). "İçselleştirilmiş, Açık ve Gizli Oryantalizm ve Kemalizm". *Doğu Batı*. 20: 159-188.

KAHRAMAN, H. B. (2010). *Türk Siyasetinin Yapısal Analizi I Kavramlar-Kuramlar-Kurumlar*. İstanbul: Agora.

KAHRAMAN, H. B. (2012). *Türk Siyasetinin Yapısal Analizi II 1920-1960*. İstanbul: Agora.

KAHRAMAN, B. ve C. TEBİŞ (2012). *Halil Bedii Yönetken'den Seçme Mûsiki Makaleleri-Türk Harf İnkılâbı Öncesi 1922-1928*. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

KANT, I. (1987). *The Critic of Judgement*. Indianapolis: Hackett.

KARADEMİR HAZIR, I. (2014), "Bourdieu sonrası yeni eşitsizlik gündemleri: Kültürel sınıf analizi, beğeni ve kimlik". *Cogito*. 76: 230-264.

KARAKAYALI, N. (2001). "An Introduction to the History of Music Debates in Turkey". *Sufism, Music and Society in Turkey and The Middle East*. (Ed. Hammarlund, Olson ve Ozdalga) Istanbul: Swedish Research Institute. 114-24.

KARAKAYALI, N. (2010). "Two Assemblages of Cultural Transmission: Musicians, Political Actors and Educational Techniques in the Ottoman Empire and Western Europe". *Journal of Historical Sociology*. XXIII/3, 2010: 343-71.

KARAOĞLU, A. (2011). "Eleştirinin Olanağı, Yargısız Sentezin Mantığı: Türkiye'de Telif Eserlerde Adorno ve Popüler Müzik". *Zamanın Tozu-Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri.* (Ed. B. Kejanlıoğlu) Ankara: Deki Yayınları.

KARTOMI, M. J. (1981). "The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts". *Ethnomusicology*. 25: 227-50.

KARTOMI, M. J. ve S. BLUM (1994). *Music-Cultures in Contact, Convergences and Collisions.* London and New York: Routledge.

KAYA, A. (2010). "Pierre Bourdieu'nün Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı". *Pierre Bourdieu Derlemesi Ocak ve Zanaat.* (Ed. Çeğin-Göker-Arlı-Tatlıcan) İstanbul: İletişim Yayınları.

KEALIINOHOMOKU, J. (1970). "An anthropologist looks at ballet as a form of ethnic dance" *Impulse* (Ed. Marian Van Tuyl) San Francisco: Impulse Publications. 24-33

KEAMMER, J. E. (1993). *Music in Human Life, Anthropological Perspective on Music*. Austin: University of Texas Press.

KEIL, C. (1969). *Tiv Song*. Chicago: Chicago University Press.

KEJANLIOĞLU, B. (2011). *Zamanın Tozu-Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri*. Ankara, Deki.

KOLAKOWSKI, L. (1990). *Modernity on Endless Trial*. Chicago: University of Chicago Press.

KOLLUOĞLU, P. (2010). *Modernism in Ottoman-Turkish Music and the Years of 1930's and 1940's*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.

KOLLUOĞLU, P. (2012). "Türk Müzik Devriminden Popüler Kültür Müziğine Çokseslilik Gündüşleri: Türk Müzik İnkılâbında Garbiyatçı Endişeler ve Fanteziler". *Doğu Batı*. 62: 199-224.

KOMSUOĞLU, A. ve N. S TURAN (2005). "Modernization Efforts and Music Reforms in Turkey (1923-1946). *Acta Asiatica Varsoviensia*. XVIII: 19-30.

KOZANOĞLU, C. (1995). *Pop Çağı Ateşi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

KÖSEMİHAL, N. Ş. (1949). "İstanbul Radyosu Faaliyete Geçerken". *Cumhuriyet*. 9 Eylül 1949.

KRIS, E. ve O. KURZ (2013). *Sanatçı İmgesinin Oluşumu: Efsane, Mit ve Büyü. Tarihsel Bir Deney*. (çev. Sabri Gürses). İstanbul: İthaki Yayınları.

KURNAZ, C. (1999). "Halk ve Divan Edebiyatının Müşterekleri Açısından Osmanlı Dönemi Türk Edebiyatına Bakış." *Osmanlı Ansiklopedisi Cilt 9* (Ed. G. Eren) Ankara: Yeni Türkiye Yayınları. 541-553.

KURTİŞOĞLU, B. (2009). "Müzik Sosyolojisi: Max Weber'in Müzik Sosyolojisindeki Yeri ve Doğu Müziğine Bakışı". *Sanat Sosyolojisi* (Der. Ö. N. Soykan) İstanbul: Dönence Yay. 59-76.

KURTİŞOĞLU, B. (2014). "Ethnocentricity". *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*. London and New York: Sage Publications. 409-11.

KÜÇÜKKAPLAN, U. (2013). *Arabesk: Toplumsal ve Müzikal Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

LEWIS, B. (2002). *What Went Wrong: Westerm Impact and Middle Eastern Response*. Oxford: Oxford University Press.

LOMAX, A. (1968). *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick: Transaction Books.

MAANEN, H. (2009). *How to Study Art Worlds*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

MADDEN, K. (2014): "Classification, Music Store". *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia.* London and New York: Sage Publications. 187-189.

MARDİN, Ş. (2007). *Din ve İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.

MARTIN-BARBERO, J. (1993). *Communication, Culture and Hegemony*. London and New York: Sage Publications.

MARTINDALE, D. ve J. RIEDEL (1958). "Max Weber's Sociology of Music". *The Rational and Social Foundations of Music*. (Çev. Ed. D. Martindale, J. Ridell ve G. Neuwirth) Southern Illinois University Press. xi-lii.

MARTIN, P. J. (1995). *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music*. Manchester: Manchester University Press.

MARX, K. (1986). *Kapital*. (Çev. A. Bilgi) Ankara: Sol Yayınları.

MARX, K. (2005). *Ekonomi Politiğin Eleştirisine Katkı*. (Çev. S. Belli) Ankara: Sol Yayınları.

MCLUHAN, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGrawhill.

MERİÇ, M. (2006). *Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği.* İstanbul: İletişim Yayınları.

MERRIAM, A. P. (1964). *The Antropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

MERT, N. (2007). *Merkez Sağın Kısa Tarihi*. İstanbul: Selis Kitap.

MEYER, L. (1970). *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press.

MIDDLETON, R. (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

NECDET, A. (1997). *Tekke Şiiri Dini ve Tasavvufi Şiirler Antolojisi*. İstanbul: İnkılâp.
NEGUS, K. (1992) *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry.* London: Arnold.
NEGUS, K. (1999) *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
NETTL, B. (1978). "Persian Classical Music in Tahran Process of Change". *Eight Urban Musical Cultures: Tradition and Change*. Ed. Nettl. Londra.
NETTL, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology Twenty Nine Issues and Concepts*. (Ed. B. Nettl) Urbana ve Chicago: University of Illinois Press.
NETTL, B. (1985). *The Western Impact on World Music: Change, Adaptation and Survival*. New York: Shirmer Books.
NETTL, B. (1986). "World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence". *Acta Musicologica*. Cilt LVIII, Fas. 2.
NIETSZCHE, F. (2003). *Müziğin Ruhundan Tiyatronun Doğuşu*. (Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu) İstanbul: Say.
O'CONNELL, J. M. (2000). "Fine Art, Fine Music: Controlling Turkish Taste at the Fine Arts Academy in 1926". *Yearbook for Traditional Music*. Cilt XXXII: 117-142.
O'CONNELL, J. M. (2003). "The Life and Death of the Turkish Gazel: A Review Essay". *Ethnomusicology*. XLVII/3: 399-414.
O'CONNELL, J. M. (2005). "In the Time of Alaturka: Identifying Difference in Musical Discourse". *Ethnomusicology*. Cilt XLIX/2: 177-205.
OAKES, G. (1980). *Introduction to Georg Simmel: Essays on Interpretation in Social Science*. Totowa: Rowman&Littlefield.
OCAK, A. Y. (1996). *Türk Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
OCAK, A. Y. (2011). *Osmanlı Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul: Timaş Yayınları.
OKTAY, A. (1995). *Türkiye'de Popüler Kültür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
ORANSAY, G. (1982). *Divan Küğü Tarihi Ders Notları*. İzmir: Ege Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Mûsiki Bölümü.
ORANSAY, G. (1983). "Cumhuriyetin İlk Elli Yılında Geleneksel Sanat Mûsikimiz". *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt VI*. İstanbul: İletişim Yayınları. 1496-1509
ORANSAY, G. (1985). *Atatürk ile Küğ Belgeler ve Veriler*. İzmir: Küğ Yayını.
OSKAY, Ü. (1978). "Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine". *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilimler Fakültesi Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllık*. 201-233.
OSKAY, Ü. (1995). *Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma*. İstanbul: Der Yayınları.
OSKAY, Ü. (2004). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
ÖĞÜT, E. H. (2012). "Bir Modernleşme Projesi Olarak 1932 Kahire Arap Müziği Kongresi". *Müzik Bilim MSGSÜ*. 1: 37□43.

ÖKE, M. K. (2012). *Aşkla Dans: Türkler, Tasavvuf ve Mûsiki*. İstanbul: İlgi Kültür Sanat.
ÖZALP, N. (2000). *Türk Mûsikisi Tarihi II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
ÖZBEK, M. (1991*). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
ÖZBEK, M. (1997). "Arabesk Culture: A Case of Modernization and Popular Identity". *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*. (Ed. S. Bozdoğan ve R. Kasaba) University of Washinton Press. 211-232.
ÖZBEK, M. (1998). "Arabesk Kültür: Bir Modernleşme ve Popüler Kimlik Örneği". *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* (Der. S. Bozdoğan ve R. Kasaba). İstanbul: Metis Yayınları. 168-187.
ÖZCAN, N. (1992). "Bektaşi Mûsikisi". *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
ÖZDEMİR, H. (2010). *Rauf Yekta Bey'in Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit Gazetelerinde Mûsiki ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
ÖZDEMİR, S. (2009). *Popülerleşme Sürecinde Türk Müziği ve Bu Süreçte Bir Bestekâr: Sadettin Kaynak*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Müzikoloji Bölümü
ÖZGÜR, İ. (2006). "Arabesk Music in Turkey in the 1990's and Changes in National Demography, Politics and Identity". *Turkish Studies*. VII/2: 175-190.
ÖZKAHRAMAN, H. (2010). *Basında Nevzat Atlığ 1949'dan Günümüze*. İstanbul: BMKV.
ÖZKAN, İ. H. (2006). *Türk Mûsikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
ÖZKIRIMLI, Umut (1999). *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*. İstanbul: Sarmal Yayınevi.
ÖZTUNA, Y. (1969). *Türk Mûsikisi Ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
ÖZTUNA, Y. (1986). *Sadettin Arel*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
PAÇACI, G. (1994). "Darülelhan ve Türk Mûsikisinin Gelişimi II". *Tarih ve Toplum*. 122: 81-87 (17-23).
PAÇACI, G. (1998). *Cumhuriyet'in Sesleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
PETERSON, R. A. (2007). "Music". *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. (Ed. G. Ritzer) MA: Blackwell Publishing. 3128-3129.
PETERSON, R. ve A. SIMKUS (1992). "How musical tastes mark occupational status groups". *Cultivating Differences: Symbolic Boundaries and the Making of Inequality. (*Ed. M. Lamont ve M. Fournier) Chicago: University of Chicago Press.
PETERSON, R. ve D. BERGER. (1990) [1975]. "Cycles in Symbol Production: the case of popular music". *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. (Ed. S. Frith and A. Goodwin). London: Routledge.

PETERSON, R. ve R. M. KERN (1996). "Changing highbrow taste: from snob to omnivore". *American Sociological Review*. 61(5): 900-907.
RACY, A. J. (2007). *Arap Dünyasında Müzik: Tarab Kültürü ve Sanatı*. (Çev. S. Aygün). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
RAUF YEKTA (1926). "Nâmık İsmail Bey'e Cevap". *Vakit*. 9 Teşrînievvel.
RAUF YEKTA (1985). *Türk Mûsikisi*. (Çev. Orhan Nasuhioğlu), İstanbul: Pan Yayınları.
ROBINSON, J. (1996). *Introduction: New Ways of Thinking About Musical Meaning, Music and Meaning* (ed. J. Robinson). Cornel University Press.
ROBINSON, P. And P. M. HIRSCH (1969). "Teenage Response to Rock and Roll Protest Songs". San Fransisco'daki Amerikan Sosyoloji Derneği'nin yıllık toplantısına sunulan teblig. [R. S. Denisoff ve R. A. Peterson (1972). *The Sounds of Social Change: Studies in Popular Culture*. Rand McNally&Co içinde. 222-231)
ROGAN, J. (1989). *Starmarkers and Svengalis*. London: Faber.
RONARD, S. (1937). *Bugünkü Türkiye*. İstanbul: Matbuat Umum Müdürlüğü Neşriyatı.
ROSE, G. (1978). *The Melancholy Science: An Introduction to the Thought of T. W. Adorno*. London: Macmillan.
ROSEN, C. (1976). *Schoenberg*. Glasgow: Fontana.
ROSENAU, P. M. (2004). *Post-modernizm ve Toplum Bilimleri*. (Çev. T. Birkan) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
SAFA, P. (2010). *Türk İnkılâbına Bakışlar*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
SAID, E. (1978). *Orientalism*. New York: Vintage Books.
SAID, E. (2006). *Müzikal Nakışlar*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Agora Yayınları.
SALCI, V. L. (1933a). "Polifonik Mûsikilerimiz Halk Armoni ve Kontrpuanları". *Milli Mecmua*. 140-141 (12): 298-99.
SALCI, V. L. (1933b). "Polifonik Mûsikilerimiz Halk Armoni ve Kontrpuanları". *Milli Mecmua*. 142-143 (12): 311-313.
SALCI, V. L. (1933c). "Polifonik Mûsikilerimiz Halk Armoni ve Kontrpuanları". *Milli Mecmua*. 144-145 (12): 324-326.
SALCI, V. L. (1938). "Bela Bartok'un Konferansları: Gizli Halk Mûsikisi". *Ülkü-Ankara Halkevi Dergisi*. 61: 113-23.
SALCI, V. L. (1940). *Gizli Türk Halk Mûsikisi ve Türk Mûsikisinde Armoni Meseleleri*. İstanbul: Numune Matbaası.
SALCI, V. L. (1941). *Gizli Türk Dini Oyunları*. İstanbul: Numune Matbaası.
SALGAR, F. (2012): *Türk Müziğinde Makamlar Usuller ve Seyir Örnekleri*. İstanbul: BMKV Yayınları.
SALGAR, F. (2014): *Dede Efendi: Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
SANLIKOL, M. A. (2011). *Çalıcı Mehterler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
SAY, A. (2008). Müzik Nedir, Nasıl Bir Sanattır? İstanbul: Evrensel Yayınları.

SAYGUN, A. A. (1936). *Türk Halk Mûsikisinde Pentatonizm*. İstanbul: Numune Matbaası.
SCHÜTZ, A. (1964). "Making Music Together". *Collected Papers Vol. 2*. The Hague: Martinus Nijhoff.
SCOTT, Suzie (2007). "Howard Becker". *Fifty Key Sociologists: The Contemporary Theorists* (Ed. John Scot). Oxon: Routledge.
SCRUTON, R. (1983). *Aesthetic Understanding*. London: Methuen.
SELAMİ İZZET (1932). "Mûsiki Kongresi". *Akşam*. 20 Nisan: 3
SEZER, B. (1993). "Müzik ve Batıcılaşma". *Türk Müziği*. Genel Sosyoloji ve Metodoloji Ana Bilim Dalı Çalışma Günleri (Ed. Ertan Eğribel-Baykan Sezer). İstanbul: Çantay.
SEZER, B. (2011). *Sosyolojinin Ana Başlıkları*, İstanbul: Kitabevi.
SHEPHERD, J. (1991). *Music as Social Text*. Cambridge: Polity
SHEPHERD, J. (1987). "Towards a Sociology of Musical Styles". *Lost in Music: Culture, Style and the Musical Event*. (Ed. A. L. White) London: Routledge.
SHILOAH, A. (2000). "Modern Kentin Büyüsüne Kapılan Geleneksel Sanatçı". (çev. Dilhun Hacıkulakoğlu) *Mûsikişinas*. 4: 88-99.
SHILOAH, A. ve E. COHEN (1983). "The Dynamics of Change in Jewish Oriental Ethnic Music in Israel". *Ethnomusicology*. 27: 227-52.
SHILS, E. (2004). "Gelenek". Çev. Hüsamettin Arslan. *Doğu Batı*. 25: 101-134.
SHINER, L. (2010). *Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi*. (Çev. İsmail Türkmen) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
SIGNELL, K. (1976) "The Modernization Process in Two Oriental Music Cultures: Turkish and Japanese". *Asian Music*. VII/ 2.
SILBERMANN, A. (1977). *The Sociology of Music*. Westport: Greenwood Press.
SIMMEL, G. (1882). "Pschological and Ethnological Studies on Music". *The Conflict in Modern Culture and Other Essays*. New York: Teachers College. 105-123.
SİPAHİ, S. (2011). *Alâeddin Yavaşca*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
SKEGGS, B. (2004). *Class, Self, Culture.* London: Routledge.
SLATTERY, M. (2008). *Sosyolojide Temel Fikirler*. (Çev. Ü. Tatlıcan ve G. Demiriz) İstanbul: Sentez Yayınları.
SMITH, P. (2005). *Kültürel Kuram*. (Çev. S. Güzelsarı) İstanbul: Babil Yayınları.
SOROKIN, P. A. (2008). *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri*. (Çev. M. Tunçay) İstanbul: Salyangoz Yayınları.
SOYKAN, Ö. N. (2000). *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*. İstanbul: Bulut Yayınları.
STEWART, S. (2014). *A Sociology of Culture, Taste and Value*. London: Palgrave Macmillan.
STOKES, M. (2012). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. (Çev. Hale Eryılmaz) İstanbul: İletişim Yayınları.

STOREY, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları: Kuram ve Metotlar*. (Çev. Koray Karaşahin) İstanbul: Babil Yayınları.
STOREY, J. (2003). *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*. MA: Blackwell Publishing.
STOREY, J. (2008). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. London and New York: Routledge.
SUNAR, İ. (1999). *Düşün ve Toplum*. İstanbul: Doruk Yayınları.
SUPİCİC, I. (1987). *Music in Society A Guide to the Sociology of Music*. New York: Pendragon Press.
SÜNDER, K. (1998). "Çokseslilige Yöneliş Konusunda Kimi Düşünceler". *Cumhuriyet'in Sesleri*. (Ed. G. Paçacı) İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
SÜSKİND, P. (2009). *Kontrbas*. (Çev. Tevfik Turan) İstanbul: Can Yayınları.
SWARTZ, D. (2011). *Kültür ve İktidar: Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. (Çev. E. Gen) İstanbul: İletişim Yayınları.
SWINGEWOOD, A. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*. (Çev. Aykut Kansu) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
ŞEN, H. O. (2011). "Yavaşca Biyografisi". *Alâeddin Yavaşca*. Sinan Sipahi (Ed.). Ankara: Kültür Bakanlığı.
TANPINAR, A. (2006a). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
TANPINAR, A. (2006b). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
TANPINAR, A. (2008). *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
TANRIKORUR, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikisi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
TANRIKORUR, C. (2004). *Türk Müzik Kimliği*. İstanbul: Dergah Yayınları.
TASNİF VE TESPİT HEYETİ. (1933). *Türk Mûsikisi Klasiklerinden Bektaşi Nefesleri Cilt IV-V*. İstanbul: İstanbul Belediye Konservatuarı Neşriyatı
TBMM Zabıt Ceridesi. 1940. Devre IV, Cilt 11, İçtima 1, 13 Mayıs 1940.
TEKELİOĞLU, O. (1996). "The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music". *Middle Eastern Studies*. XXXII/ 2: 194-215
TEKELİOĞLU, O. (2006). *Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen "Halk Zevki"*. İstanbul: Telos Yayınları.
TEL, Mesut Cemil (1936). "Keman Saksofon Türk Çalgılarıdır". *Akşam*. 26 Mart: 6.
TEL (1944). "Mûsiki Davamızda Bir Hesaplaşma I". *Hep Bu Topraktan*. 4: 58-61.
TONKINSON, R. (2007). "Tradition". *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*. (Ed. George Ritzer) MA: Blackwell Publishing. 5034-6.
TOYNBEE, A. (1978). *Tarih Bilinci*. (Çev. M. Belge) İstanbul: Bateş Yayınları.
TOYNBEE, A. (2004). *Uygarlık Yargılanıyor*. İstanbul: Örgün Yayınları.
TUNALI, İ. (2005). *Estetik*. İstanbul: Remzi Yayınları.
TURA, Y. (1988). *Türk Mûsikisinin Meseleleri*. İstanbul: Pan Yayınları.

TURAN, N. S. (1999). "Osmanlı Kültüründe Müziğin Kaynakları ". *İktisat Dergisi*. 394: 74-82.

TURAN, N. S. (2005). "Bernard Lewis'in Düşündürdükleri". *Andante Müzik ve Toplum*. III/18:12-15

TURAN, N. S. (2011). "Osmanlı İmparatorluğu'nda Gelenek İcadı ve Müzik". *Evrensel Kültür*. 237: 21-24.

TURLEY, A. C. (2001). "Max Weber and the Sociology of Music". *Sociological Forum*. XVI/ 4: 633-653.

TÜFEKÇİOĞLU, H. (1992). "Cumhuriyet İdeolojisi ve Türk Basını (Hakimiyet-i Milliyet 1.12.1928-31.12.1929)" *Sosyoloji Dergisi*. III/3.

TÜRK, H. B. (2010). "Sihirden Nefret Eden Bir İllüzyonist": Bourdieu, Gelenek ve İdeoloji". *Ocak ve Zanaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*. (Ed. Çeğin, Göker, Arlı ve Tatlıcan). İstanbul: İletişim Yayınları.

ÜLGENER, S. (1981). *Zihniyet ve Din*. İstanbul: Der Yayınları.

ÜLGENER, S. (2006). *İktisadi Çözülmenin Ahlâk ve Zihniyet Dünyası*. İstanbul: Derin Yayınları.

ÜNAL, K. (1938). "Fasıl Mûsikisi Milli Mûsiki Olmadı ve Değildir". *Ulus*. 8 Ocak.

ÜNGÖR, Z. (1926). "Viyolonist Zeki Bey'in Mûsiki Anketimize Verdiği Cevap".*Yeni Ses*. 225:14.

ÜSTEL, F. (1993). "Mûsiki İnkılâbı ve Aydınlar". *Tarih ve Toplum*. XIX/113: 38-46.

ÜSTEL, F. (1994). "1920'li ve 30'lu yıllarda Milli Mûsiki ve Mûsiki İnkılâbı". *Defter*. Sayı 22: 41-53.

VOLPACCHIO, F. (1991). "The Unhappy Marriage of Music and Emancipation". *Telos*. 87: 118-23.

WAGNER, P. (2005). *Modernliğin Sosyolojisi: Özgürlük ve Cezalandırma*. (Çev. Mehmet Küçük.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

WEBER, M. (1958). *The Rational and Social Foundations of Music*. (Çev. Ed. D. Martindale, J. Ridell ve G. Neuwirth) Southern Illınois University Press.

WEBER, M. (1978). "Value Judgements in Social Science". W. G. Runciman. Ed. Weber: *Selections in Translation*. Cambridge: Cambridge University Press.

WEBER, M. (1997). *Protestan Ahlâkı ve Kapitalizmin Ruhu*. (Çev. Z. Aruoba) İstanbul: Hil Yayınları.

WILDE, O. (1994). *Collins Complete Works of Oscar Wilde*. HarperCollins.

WILLIS, P. (1978). *Profane Culture*. London: Routledge & Kegan Paul

WITKIN, R. W. (2002). *Adorno on Popular Culture*. London: Routledge.

WOLFF, J. (2008). *The Aesthetics of Uncertainty*. New York: Columbia University Press.

YAHYA KAÇAR, G. (2010). "Bektaşi Nefeslerindeki Melodik ve Ritmik Özellikler", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Dergisi*. 55: 219-238.

YALTIRIK, H. (2002*). Trakya Bölgesinin Tasavvufi Halk Müziği Notalarıyla Nefesler-Semahlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı.

YARAR, B. (2008). "Politics of/and Popular Music: An analysis of the history of arabesk music from the 1960s to the 1990s in Turkey". *Cultural Studies***.** XXII/1: 35-79.

YAVAŞCA, A. (1981). "Evlerdeki Mûsiki Toplantıları I-II". *Sanat ve Kültürde Kök*. I/3-4, Nisan-Mayıs.

YAVAŞCA, A. (1982). "Türk Mûsikisinde Tavır". *Mızrap*. Ekim.

YERGEBEKOV, M. (2011). "Klasik Batı Müziği Bağlamında Theodor Wiesengrund Adorno'nun Müzik Estetiğinin Türkiye'de Alımlanması". *Zamanın Tozu-Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri*. (Ed. B. Kejanlıoğlu). Ankara: Deki Yayınları. 497-524.

YILDIRIM, T. (2014). *Son Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Aydın ve Mûsikişinaslarının Eserlerinde Müzik Sosyolojisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

YÜKSEK, S. E. (2011). "Modernizm ve Kültür-Sanat Bağlamında Frankfurt Okulu". *Zamanın Tozu-Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri*. (Ed. B. Kejanlıoğlu). Ankara: Deki Yayınları. 395-448.

ZERZAN, J. (2013). *Gelecekteki İlkel*. (Çev. C. Atilla). İstanbul: Kaos Yayınları.