

T.C.  
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI  
Yüksek Lisans Tezi

**MÜZİK ve MEDYA DOLAYIMI:  
KÜLTÜRLERÖTESİLEŞME ÖRNEĞİ OLARAK  
“KOLBASTI”**

Hazırlayan  
Kübra ŞAHİN

Danışman  
Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

İZMİR / 2020

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “*Müzik ve Medya Dolayımı: Kültürlerötesileşme Örneği Olarak “Kolbastı”*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../ .../ ...

Adı SOYADI

İmza

**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../ ...../ ..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre yüksek lisans öğrencisi Kübra Şahin'in **“Müzik ve Medya Dolayımı: Kültürlerötesileşme Örneği Olarak “Kolbastı””** konulu tezi incelenmiş ve aday ...../ ..... / ..... tarihinde, saat .....’da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ..... olduğuna oy ..... ile karar verilmiştir.

**BAŞKAN****ÜYE****ÜYE**

## ÖZET

Medya dolayımı ile yerel bağlamının dışına çıkan müziksel örnekler, ulusal ve uluslararası dolaşıma medya akışı yoluyla dahil olurlar. Böylece yerellerin kültürel kodları artık ‘oralı’ olmayan insanlar için de kültürel gösterenlere dönüşebilmektedir. Bu dönüşümde yerel kültürel pratiklerin akışını ve bu pratiklerin yerel ötesi karakter kazanmasını sağlayan öncelikli unsuru medya ve medya dolayımı oluşturur. Bu çerçeveden bakıldığında müzik endüstrisi, müzik kültürlerinin küresel akışını ve kültürler arası yayılımını da sağlayan, aracılandırıran yani dolayımlayan unsur olarak karşımıza çıkar. Medya dolayımı ayrıca yerel müzisyenlerin kendi yerel kültürel unsurlarını yerel ötesi ve küresel akışlara dahil etmelerini de sağlar.

‘Kolbastı’ bir dans ve o dansa eşlik eden müzik türü olarak Trabzon'un Faroz mahallesinde doğmuş, mahallenin hatta şehrin sosyo-kültürel yaşamını şarkı sözlerine ve dansa yansıdığı tür olarak şekillenmiştir. Yerel bir pratik olarak Kolbastı yerel ötesi karakter kazanmaya başladığı andan itibaren, farklı danslardan eklemeler ve şarkı sözlerinde değişiklikler yapılarak yerel ötesinde görünürlük kazanmıştır. Bu çalışmada, yerel bir müzik türü olan ‘Kolbastı’nın ana akım endüstri kodlarıyla uyumlandırma süreci, müzik ve medya dolayımında kitle iletişim araçlarının rolü, ‘kültürlerarasılık’, ‘medya dolayımı’, ‘yerel ötesilik’ ve ‘medya akışı’ kavramları temelinde ve Krister Malm, Arjun Appadurai gibi teorisyenlerin yaklaşımları ekseninde anlaşılmaya çalışılacaktır.

## ABSTRACT

Musical samples that went beyond their local ties through media are involved in national and international media mediation by means of mediascapes. Thus, cultural codes of locals can become cultural indicators for ‘unlocals’ from then on. In this transformation, media and media mediation constitute the primary elements to help the local culture “-scape” and gain transnational characteristics. From this perspective, the music industry can be defined as an element that enables music cultures “-scape” to, spread transculturally and even mediate. Media mediation also helps local musicians include their local culture elements in both beyond local and global scape.

‘Kolbastı’, as a regional dance and music genre accompanied with it, was originally created in Faroz region of Trabzon. Furthermore, this dance style developed as a reflection of socio-cultural life of the district and city on song lyrics and dance. As a local practice ‘Kolbastı’ has become more and more popular with the additional moves from different dances and changes on base lyrics since it started to gain its transnationalism. In this study, we will try to describe ‘Kolbastı’ folk music in terms of its orientation process with mainstream industrial codes, the role of mass media in music or media mediation ‘transculturalism’, ‘media mediation’, ‘transnationalism’, ‘mediascape’ concepts and the approaches of theoreticians like Krister Malm, Arjun Appadurai.

## ÖNSÖZ

Yüksek lisans ders aşamasında Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioğlu'dan aldığım “Küreselleşme ve Müzik “, Prof. Dr. Ayhan Erol'dan aldığım “Müziğin Kültürel Çalışmaları” adlı dersler tezimin taslağını belirlememde etkili oldu. Çünkü derste, kültürel çalışmalar, popüler kültür, küreselleşme vb. alanlarda yaptığım okumalar tezimin örnek olayı olan ‘Kolbastı’ için beni sık sık düşünmeye sevk etti. Ayrıca, doğup büyüdüğüm Trabzon şehrine özgü bir pratik olan ‘Kolbastı’nın yerelden çıkıp uluslararası görünürlik kazanma süreci, tezimin odak noktasını belirlemiş oldu.

Çalışma konusunun belirlenmesinde, planlanmasında, yürütülmesinde ve oluşumunda gerekli ilgi ve desteğini esirgemeyen danışmanım Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioğlu'na ve üzerimde emeği olan diğer tüm hocalarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Alan çalışması boyunca görüşmelerimde birikimlerini benimle paylaşan Sinan Yılmaz, Erdi Ustaoglu, Kolbastı dernek başkanı Ferdi Sakallıoğlu'na ve adını tek tek sayamadığım görüşme kişilerime teşekkür ederim. Ayrıca “Karadeniz Uşakları Yeni Yüzyılın Dansı Kolbastı (Hoptek) 2011 Projesi” ni benimle paylaşan Dr. Öğr. Üyesi Engin Erşen'e teşekkür ederim.

Bütün eğitim hayatım boyunca sevgilerini ve desteklerini esirgemeyen sevgili anneme ve babama, ablalarım, son olarak sevgili nişanlım Tahsin Topal'a sonsuz teşekkürlerimi ve minnetlerimi sunarım.

Kübra ŞAHİN

## İÇİNDEKİLER

|                  |     |
|------------------|-----|
| YEMİN METNİ..... | ii  |
| TUTANAK.....     | iii |
| ÖZET.....        | iv  |
| ABSTRACT.....    | v   |
| ÖNSÖZ.....       | vi  |
| İÇİNDEKİLER..... | vii |
| ŞEKİLLER.....    | ix  |
| GİRİŞ.....       | 1   |

### 1. BÖLÜM MÜZİK ve MEDYA

|                                           |    |
|-------------------------------------------|----|
| 1.1. Medya Kültürü ve Medya Dolayımı..... | 7  |
| 1.2. Müzik ve Medya Dolayımı.....         | 16 |

### 2. BÖLÜM MEDYA DOLAYIMI ve KÜLTÜRLER ARASILASMA BAĞLAMINDA 'KOLBASTI'

|                                                                                                            |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 2.1. Kolbastı: Tarihsel Çerçeve.....                                                                       | 26 |
| 2.2. Küresel Dünyada Yerel Bir İfade Olarak Kolbastı: Medya Akışı ve Medya Dolayımı.....                   | 36 |
| 2.3. Bir Kültürel Aracı Olarak Sinan Yılmaz.....                                                           | 40 |
| 2.4. Kolbastı Pratiğini Malm ve Appadurai Modelleriyle Düşünmek: Yerel Ötesileşme Bağlamında Kolbastı..... | 43 |
| SONUÇ.....                                                                                                 | 47 |

|               |    |
|---------------|----|
| KAYNAKÇA..... | 51 |
|---------------|----|

## ÖZGEÇMİŞ



## ŞEKİLLER

**Şekil 1- Kolbastı- Hoptek: Ana ezgi kesitleri.**



## GİRİŞ

Teknolojik gelişmeler sonucu sözlü kültürün bir aktarım aracına dönüşen medya, bu aktarımı etkisiz bir süreç olarak gerçekleştirmemektedir. Sözlü kültürde doğrudan veya dolaylı olarak gerçekleştirdiği bu değişimler, medya dolayımı olarak literatürde yer bulur. Trabzon yöresine ait bir sözlü kültür ve kültürel miras olan Kolbastı, kuşaktan kuşağa aktarılmış bir dans ve bu dansa eşlik eden müziktir. Kolbastı dans düzeyinde düşünüldüğünde, kimi zaman balıkçının balığı tuttuğu andaki sevincini kimi zaman mahalle coşkusu kimi zaman iki mahalle arasında gençlerin birbirleriyle kavgalarını konu edinir. Bunun için maçları, mahalle düğünlerini, galibiyetleri bekleyen gençler, kendi içinde idealleştirdikleri ve çoğunun doğaçlama olarak oynandığı bir yapı sergiler. Bu çalışmanın amacı, yerel bir müzik türü ve dans pratiği olan Kolbastı'nın, medya dolayımıyla yerel ötesi karakter kazanma sürecini anlamaktır.

İnsanlar pratiğini gerçekleştirdikleri müzik ya da dansın ne anlama geldiğini ne zaman nerede ortaya çıktığı, hangi dönemlerde ne tür biçimler aldığı vb. soruların yanıtlarını bu pratiklerin sosyal çevresi içinde öğrenirler (Erol, 2018: 143). Etnomüzikoloji disiplini, metodolojik olarak incelediği topluluğu, eylem, söylem ve metin modellemesi içinde ele alır. Yani, topluluk içinde pratiğe yüklenen anlamlar üzerinden ele alır. Çeşitli toplumlar gerek kitle iletişim araçları gerekse göç, diaspora, sayesinde “karmalaşmış” (*hbyridation*) “kültür aşımına” (*transculturation*) uğramış topluluklar olarak dünyanın pek çok yerinde görünürlük kazanmaktadır. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde ayrıntılı biçimde ele alınacağı üzere, bir tür olarak kolbastı, “hem dans hem de dansa eşlik eden müzik” şeklinde tanımlanacaktır. Bu sebeple kavramsal düzeyde anlaşılır olabilmesi için dans incelemesi, etnomüzikolojiyle ilişkili olarak tartışılmaya çalışılacaktır. Buna henüz tam anlamıyla sağlam zemine oturtulamamış dans tanımları üzerinden bakacak olursak; Erol (2018) dans incelemelerinin en önemli problemlerinin, yeryüzünde yaşayan tüm insan toplulukları için geçerli olabilecek bir dans tanımlaması yapmak olmadığının altını çizerek, söz konusu durumun “dans” olarak yorumlanabilecek etkinliğin var olmadığı anlamına gelmediğinden bahseder (Erol, 2018: 154). Pegg (2008) ise Etnomüzikoloji disiplininin tanımını müzik ve dansın sosyal ve

kültürel bakış açılarıyla yerel ve küresel bağlamlarda çalışması olarak güncellemiştir (aktaran Girgin, Tohumcu, 2013: 83). Dans çalışmalarının erken dönem kaynaklarında dansı fiziksel bir süreç ve sanatsal bir form olarak nitelendiren çalışmaların yanı sıra, - görece- değişmeli olarak kullanılan kültürel bir ürün ya da fenomen, sosyal bir süreç, fiziksel bir enerji, vb. niteliklerden de bahsedilmektedir. Dans çalışmaları dans tarihinden daha çok, dansın ne olduğunu ve nasıl incelenmesi gerektiği konularına odaklı olarak etnokoreologlar<sup>1</sup> tarafından yapılması genel eğilimi betimler. En azından 1950’lerin sonundan beri bilinen etnokoreoloji<sup>2</sup> terimi tam da bu noktada çeşitlenmekte ve tartışılmaktadır (Girgin, 2013: 84). Merriam’ın kavram, davranış, tını olarak ele aldığı model üzerinden dans, kültürün içeriği ile iç içe geçmiştir. Aynı zamanda sıra, terminolojik bağlamda batılı bakış açısını yansıtan “dans” kelimesine alternatif olarak önerdiği “yapılandırılmış beden hareketi (structured movement system)” söylemi John Blacking’in müzik tanımı olan “insan tarafından organize edilen ses ortamı” ifadesini akla getirmektedir.

Söz konusu dans, biz ve ötekiler arasındaki sınırları belirli kimlik göstereni üzerinden gerçekleştirildiğinde ‘Trabzon Kolbastısı’ gibi söylemlerle -kültürel gösteren/kültürel simge olarak- gerek ulusal gerekse uluslararası düzeyde meşrulaştırılmaktadır. Tam da bu noktada ‘oralı’ olanla oralı olmayan arasındaki sınırları devinimsel olarak aktarma durumu söz konusudur. Benzer şekilde dans ortamları da bahsedilen sınırların belirginleştirilmesinde ve üretilmesinde temel alanlardır. Dansın güçlü sembolizasyonu; değişim, toplumsal ilişki kurguları, kültürel sermaye, global üretimler, yerel yaratıcılık, vb. birçok içerikte işe yarar araçtır. Bu bağlamda dansın varlığı kültürel metin ile ilişkilendirildiğinde, dans metnini sadece koreografik bir yapı olarak değil, aynı zamanda belirli toplumsal etkileşimi ve dansın belirli elemanlarının

<sup>1</sup> “Batı dansı” ve “Batı dışı dans” kavramlarının son 30 yıldır yanlış bir karşıtlığı ürettiği konusundaki uzlaşma rağmen, “batı dışı” alanlarda dans çalışmalarının “etnokoreologlar “tarafından yapılması beklenir. Detaylı bilgi için bkz. (Girgin, Tohumcu, 2013: 83-88).

<sup>2</sup> ... Kurath (1950) tarafından önce “etnokoreografi” sonrasında ise “ etnokoreoloji” kelimeleriyle eş anlamlı olarak kullanılan dans etnolojisi “ etnik dansların kültürel önemi, dini ya da inançsal işlevi, sembolizmi ya da toplumsal yeri açısından bilimsel çalışılması” olarak tanımlanmıştır (aktaran Girgin, Tohumcu, 2013: 89).

yapılarıyla bağlantılı olan bedensel bir süreç olarak da kabul edilmelidir (Girgin, Tohumcu, 2013: 102).

Reed (1998: 514) çoğunlukla kimlik konuları ve ulus-devletlerin 21. Yüzyılda artan küresel niteliklerinin yenilendiği böylelikle yeni kimlik ve milliyetçilik kurgularıyla ilişkili olan küresel ve uluslar ötesi bağlama odaklanan dans çalışmaları da antropolojik yaklaşımların alanını genişletmiştir. Göç ve medyanın -özellikle yeni medyanın (Appadurai 1996)- dans üretimi ve tüketimindeki etkileri yapısal analizcilerin ilgi odağı olmuştur (aktaran Girgin, Tohumcu, 2013: 110).

Avrupa’da son çeyrek yüzyıldır başlayan hegemonik bakış açısıyla dans, kültürel bir süreç olarak değerlendirilmektedir. Dolayısıyla, dansın üretildiği sosyo-kültürel sistem tarafından sağlanan bağlam dahilince icra konumları incelenmektedir. Günümüzde araştırmacılar dansın, “sosyal yaşamın merkezi”, “sosyo-kültürel boyutlarını açığa çıkarma potansiyeli ile ilgilenmektedirler” (Erol, 2018: 171). Dans ve sosyal değişim arasında yakın bir ilişki durumu söz konusudur. Dansa evrenselci bir bakış açısıyla bakmak antropolojik anlam ifade etmez. Çünkü dansın neden yapıldığı ile ilişkili olarak ilgilenilmesi gereken nokta söz konusu olan kültürdür. Dolayısıyla toplumdaki insanların deneyimlediği dansın neden yapıldığı sorusunun cevabı, yine o ortak kültürü paylaşan insanlarda ve bu insanların dansa yükledikleri anlamlarda aranmalıdır. Sonuç olarak, dansı bir metin olarak ele aldığımızda, metin ile sosyo-kültürel bağlamın bir aradalığı durumu söz konusudur.

Buckland (1999), dansın toplumsal bir üretim biçimi olarak değerlendirildiğini ifade etmektedir. Artık kültür medeniyetin tek belirleyicisi olarak görülmemekte; kültürlerin çeşitliliği vurgulanmakta, kültürün onu yaratan ve aktaran topluma özgü, göreceli bir kavram olduğu kabul edilmektedir (aktaran Kurt, 2013: 10).

Sakar’ın (2001) dans ve hareketi kavramsallaştırmak ve dansa kültürel açıdan duyarlı bir yaklaşım geliştirmek için geliştirdiği önermeler şu şekildedir: “Hareket bilgisi kültürel bir bilgi türüdür”. Yazar aslında, dansı bir bilgi olarak ele almak ile hareketin (dansın) toplulukların kim olduğunu ifade etmesinin aynı anlama geldiğinin vurgusu yapmaktadır (aktaran Kurt, 2013: 15). Bu çalışmada ele alınacak olan örnek olay,

‘kolbastının’ belirli bir sosyo-kültürel hayatın pratiğe yansımaları ve o hareketi sergileyen insanların biriktirdiği kültürel bilgi üzerinden düşünülecektir. Deidre Sklar ile aynı görüşte olan Jane C. Desmond (2007) da kültürel çalışmaların antropolojiyle kurduğu temasında, alan çalışmalarından çok, metin analizi üzerinden yürütüldüğünü belirtmektedir. İki ismin ortak tezi, disiplinlerarası ve bütüncül bir yaklaşım öneren yani “hareketin ötesini” araştırmayı hedefleyen bir bakış açısidir (aktaran Kurt, 2013: 17).

Çalışmanın birinci bölümü, ilk olarak müzik ve medyaya yönelik çeşitli yaklaşımlardan hareketle “medya kültürü” ve “medya dolayımının” ne ifade ettiğini tartışacaktır. Bu kısımda kitle iletişim araçlarının ‘kültürel bağlamı’, ‘hareketliliği’ ve bütün bunların oluşması dolaşım yoluyla gerçekleştiği ve bunlardan hareketle medya dolaşımı ve medya akışı detaylı anlatılmaya çalışılacaktır. Dolaşımdan hareketle kültürlerin birbirleriyle akışa geçmesi, “*kültürleşimi- ‘transculturation’, yersiz-yurtsuzlaşma, dolayım (mediated)*” kavramları ile tartışılmaya çalışılacaktır. Küreselleştirici medyanın, zaman ve mekânın sıkışmasını ortadan kaldırdığını ve yersiz-yurtsuzlaşmış kültürel deneyimler üzerine etkisi detaylıca anlatılacaktır.

Bütün anlatılanların ardından, küresel kültürel akış kavramının merkezde olduğu küreselleşme temelli çalışmalar arasında Arjun Appadurai’nin küresel kültürel akışın bileşenlerini oluşturduğu modeli anlatılmaya çalışılacaktır. Appadurai’nin modeli halihazırda küresel ekonominin karmaşıklığı, güçlkle teorize edilmeye başlanılan ekonomik, kültür ve politika arasındaki köklü ayrışmalarla ilgilidir. Appadurai bu gibi ayrışmaları ortaya çıkarmak için, küresel kültürel akışın beş alanı arasındaki ilişkileri açıklayacak şekilde temel bir çerçeve önermektedir. Bunlar etnik akış (ethnoscapes), medya akışı (mediascapes), teknoloji akışı (technoscape), finans akışı (finanscape) ve ideoloji akışıdır (ideoscapes). Günümüzde merkez-çevre anlayışın iç içe geçtiği ve bütün toplumların her alanda etkileşim halinde olduğu düşüncesi ile Arjun Appadurai’nin söz konusu modeli ‘akış’ alanlarını anlamak için önem teşkil etmektedir. Bütün anlatılanlardan hareketle müzik ve medya dolayımı bölümünde, çalışmanın asıl odak noktasını oluşturacak olan Krister Malm’ın kurduğu kavramsal çerçeve ile kitle iletişim araçlarının ekonomik, teknolojik ve örgütsel gelişmelerinin müzik geleneğine (yerel, ulusal, uluslararası düzeyde) etkisinin önemini ve en önemli etkinin *dolayım (mediated)*

(*mediated*) olduğu üzerine tartışılacaktır. Malm'ın bu noktada kitle iletişim araçlarından önce müzikler arası etkileşimi anlamak amacıyla ele aldığı -“Kültürel Alışveriş ( Cultural Exchange)”, “Kültürel Tahakküm (Cultural Dominance)”, “Kültürel Emperyalizm ( Cultural imperialism)”, “Kültürlerarası (Transculturation)”- dört kategoriden hareketle, yerel ve ulusal müziğin kültürlerarası müziğe dahil olma sürecinde kitle iletişim araçlarının rolü aynı zamanda “medyanın müziğe aracılık süreci” , “metin içeriklerinin değiştirilmesi” üzerine tartışılacaktır. Medya aracılığıyla akışa geçen ve ait olduğu yerelin belirli aktörlerince yeniden yorumlanma durumunda kalan yerel pratik, bir ‘sürdürme’ ve ‘eleme’ sürecine girer. Sözü edilen yerel kültürel araçlardır. Yükselsin’e (2015) göre, ‘kültürel aracı’, en az iki farklı kültüre ilişkin bilgi, beceri ve aracılık deneyimlerine sahip kişi olarak tanımlanabilir. Kültürel aracı olarak tanımlanabilmesi için, aracılık edenin ‘aktarmak/taşımak’ (*transferring/transporting*), ‘uzlaştırmak’ (*reconciliation*), ‘güçlendirmek’ (*reinforcement*), ‘koruma’ (*protection/preserving*), ‘dönüşüm’ (*transformation*), ‘yeniden inşa’ (*reconstruction*) gibi bazı görevleri vardır (Yükselsin, 2015: 79). “Kültürel aracılık” kavramı, daha sonra tezin ikinci bölümünde anlatılmaya çalışılacak olan “Bir kültürel aracı olarak Sinan Yılmaz” örneği üzerinden işlev göreceği düşüncesiyle anlatılmaya çalışılacaktır.

İkinci bölümde ise girişte ve birinci bölümde üzerinde durulan kavramlardan yola çıkılarak çalışmanın örnek olayı olan ‘Kolbastı’ medya dolayımı ve kültürler arasılaşma bağlamında ele alınacaktır. Alan araştırması, gözlem ve görüşmelere dayanarak öncelikle “sözlü tarihle” Kolbastı’ya tarihsel bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır. Ardından medya akışı ve küresel bir ifade olarak ‘Kolbastı’ örneği medya akışı ve medya dolayımı ile birlikte tartışılacaktır. Yukarıda birinci bölümde anlatılan “kültürel aracılık” kavramı, Kolbastı’nın yerel ötesi karakter kazanmaya başlamasında kültürel bir aracı olarak Sinan Yılmaz’ın işlev görebileceği düşüncesi ile anlatılmaya çalışılacaktır. Tüm anlatılardan hareketle yerel ötesileşme bağlamında ‘Kolbastı’ anlaşılmaya çalışılacaktır.



**1.BÖLÜM**  
**MÜZİK VE MEDYA**

## 1.BÖLÜM

### MÜZİK VE MEDYA

#### 1.1.Medya Kültürü ve Medya Dolayımı

Kellner'e göre (1995), Medya kültürü: medya imgeleri ve zevk, değer ve düşüncenin belirleyici olarak ailelerin, okulların ve kiliselerin yerini ünlülerin aldığı; yeni kimlik modelleriyle tarzın, modanın ve davranışın uyumlu imgelerini ürettiği baskın bir toplumsallaşma gücü haline gelir (aktaran Bennett 2013: 123). Kellner'dan aktarıldığı gibi medya kültürü, insan yaşamını sarmalayan ve süreç içerisinde her bireyin bir şekilde içine dahil olduğu gündelik yaşam haline gelmiştir. Bu süreç, “geleneksel” olarak nitelendirilen dijital teknolojilerin her birine yenisi eklenerek -bu eklenmeler her birinin cevap veremediği ihtiyaçlar dahilinde- devam etmektedir. Yaşamda hızlı akışın, anında bilginin sağlanmasına aracılık eden internet, artık “kamusal” ve “özel” alan arasındaki sınırları da kaldırır. Bennett (2013) çağdaş kültürün, medyayla doyunlaştığından bahsederken aynı zamanda medya kullanımlarının, kitle kültürü kuramcılarının medyanın, izleyici kitlesinin ideolojik kontrolünün daha etkili bir biçimini oluşturacağı ile ilgili kötümser yaklaşımlarını da sarstığını belirtmiş olur (Bennett 2013:124). Stevenson (1995) da benzer biçimde modern kültürün büyük kısmının kitle iletişim araçlarıyla aktarıldığını belirtir. Yazara göre çeşitli iletişim araçları, politikacıların hayatları hakkındaki magazinsel söylentilerden, en güncel Hollywood dedikodularına ve hatta müziksel pratiklere kadar gerçekliği yeniden üretirken, “gerçekliğin” kaynağı da medya dolayımıyla erişilen görsel ve metinsel temsillerin özümsemesi olmaya başlar (aktaran Bennett: 2013:125).

Kitle iletişim araçlarının ‘kültürel bağlamı’ ile ilgili olarak Mankekar (2008) ise ulus aşırı kültürel oluşumlarda bölgesel ve ulusal kimliklerin sık sık ortaya çıktığından söz etmektedir. Yazar ayrıca medyanın görevinin sadece iletişim ağı oluşturmakla kalmayıp aynı zamanda kendilerini belirli bir bütünlükle ilişkili olarak ‘halk’ olarak tahayyül eden insanların vatan ya da diaspora olma özelliklerini, söylemsel olarak inşa

etme süreçlerinde de etkili olduğunu vurgular. Bu saptamayla ilişkili biçimde medya; insanların, metinlerin ve metaların şekillenmesi, sınırlanması ve birçok yönden hareketliliğini oluşturan sosyal alanlar yaratır ve bunlara katılır. Medya eylem olarak hareketliliği, fiziksel hareketlilikten sanal göçe kadar her şekilde teşvik eder. Yani, kültürün inşasında merkezi rol oynamaktadır (Mankekar, 2008: 146).

Medyanın temsil gücü pek çok yönde ele alınabilir. Örneğin, çağdaş toplumda milli ve /veya kültürel kimlik düşüncelerinin egemen biçimleri, televizyon ve sinema gibi başat gündelik iletişim araçlarındaki “temsil edilme” biçimleriyle yakından ilişkilidir. Benzer bir şekilde, savaş veya ülke meselelerinin söz konusu olduğu sosyo-politik çatışma durumlarında medya, egemen ideolojik durumu pekiştirerek başat bir rol oynar. Kellner’e göre (1995) “medya kültürü, belirli politik görüşler için rıza üretmeye ve toplumun üyelerine belli ideolojileri “normal gidişat” olarak gösteren temsiller üretmeye çalışır. Ancak bütün bu düşüncelere eleştiri olarak Bennet, medya gücünün bu bakımdan fazla abartılması, gerçekte izleyicileri kültürel eblehlerden pek de farklı görmeyen kitle kültürü eleştirisinin yeniden tekrarından başka bir şey olmadığı anlamına geldiğini ifade etmektedir. Kellner (1995) Medyanın, izleyicilere temsil kaynakları ve görme biçimleri sunsa da bu tür kaynakların dağıtımı, algılanması ve gündelik kullanımları arasında basit bir ilişki kurmadığını söyler. Yazara göre, izleyiciler medyanın sunduğu bilgileri anlamlandırırken ve bunları kendi gündelik hayatlarına taşıırken, bu erişilen bilgilerin çerçevelendiği ve belli bir bağlama oturtulduğu bir dizi yerel bilgi ve duyarlılıktan yararlanırlar (aktaran Bennett: 2013: 125).

Mankekar da (2008) kitle iletişim araçlarının, ‘hareketlilikten’ oluştuğunu belirler. Buna göre hareketlilik, tanımı gereği, zaman ve uzam içinde dolaşan kitle iletişim araçlarının kendine has bir özelliğidir: Sonuçta, medyanın toplumsal bir önem kazanması dolaşım yoluyla gerçekleşir. Yazar bu tespitinden hareketle, medya teorisinin büyük bir kısmının, medya dolaşımı ve “akışları” hakkındaki varsayımlara dayandırıldığını belirler (Mankekar, 2008: 147). Bireylerin ve toplulukların hareketliliği, güçlenmelerinin değil, yerlerinden çıkmalarının veya yer değiştirmelerinin bir ölçüsüdür (Clifford 1997; Mankekar 1994 aktaran Mankekar, 2008: 153).

Giddens (2004: 28) yerinden çıkarma ile “toplumsal ilişkilerin yerel etkileşim bağlamlarından kaldırılmasını ve sonsuz uzunluktaki zaman-uzam boyunca yeniden yapılandırılmasını” anlatmak istediğini belirtir. Bu yapılandırma esnasında kültürel unsurların geleneksel algıda olduğu gibi coğrafi mekanlarla yerleşik ilişkisi ortadan kalkar ve bu durum yersiz-yurtsuzlaşma (deterritorilization) durumuna yani aidiyetin mekâna dayalılığının ortadan kalkmasına neden olur (Çerezcioğlu 2011: 103). Tural (2004) ise yersiz-yurtsuzlaşma ile kültürel birimlerin karakteristik yerellerle olan toprağa dayalı aidiyet ilişkisinin ortadan kalkması sürecinin, iletişim teknolojilerindeki gelişmelere dayalı olduğunu ve medya yoluyla ‘evrenin’ gitgide sınırları olmayan bir küreye doğru dönüştüğünü saptar (aktaran Çerezcioğlu, 2011: 103).

Küreselleştirici medya ve iletişim teknolojileri, yersiz-yurtsuzlaşmış kültürel deneyiminin oluşmasına katkı sağlar. Yersiz-yurtsuzlaşmaya karşı görüşlerin, binlerce kilometre yol kat etmek, deneyimlemek istenilen yere gitmek durumunda olunduğu anlamında kullanıldığı ancak yersiz-yurtsuzlaşmanın zaman ve mekânın sıkışmasını ortadan kaldırdığını belirlenebilir. Küreselleşmenin etkisi temelde ve önemli ölçüde kitle iletişim araçlarının kullanımıyla bağlantılı bir görünüm kazanır. Kitle iletişim araçları sadece ekonomik ya da politik birimlerin değil kültürel birimlerin de geniş kilelere yayılımını sağlayan kültürel çıktıları da yaratır. Stuart Hall (1997) da benzer biçimde karmalık konusunu, evrenselleşme ve küreselleşme çağında kitle kültürü çerçevesinde ele alır (aktaran Bourse, 2017: 142). Hall’a göre bu süreçler yalnızca evrensel kapitalist sistemin doğasını değil, onu besleyen kitle kültürünü ve bunu oluşturan kültürel birimleri de düşünmeye zorlar. *Kültürel küreselleşme* diye adlandırılan kavram iki biçimde anlaşılabilir: ya tek biçimlenmiş *küresel köy* anlayışı ya da küçük parçalara ayrılmış, yeniden bir araya gelmiş ve birbirine karışmış kültürlerin çok renkli *patchwork*’u, yazara göre evrenselleşme şimdiye kadar tek yönlü, tüm farklılıkları yutan bir güç gibi düşünülmüştür. Ancak Hall, evrenselleşmenin tam anlamıyla dünyayı tek biçimlendiren bir makine olmadığını söyler. Kişilerin, malların ve bilginin göç akınları aracılığıyla yoğun dolaşımı ve bunun sonucu olan diasporik azınlıklar uluslarötesi bağların korunmasına ve toplulukların yeniden oluşumuna katkıda bulunurken evrensel kültür

akışları etnik, medyatik, teknik, finansal ya da ideolojik olabilir (aktaran Bourse, 2017: 143).

Stuart Hall (1992) ekonomik gücün, tekelleşmiş olsa da tüketicilere daha iyi ulaşabilmek için “kültürel farklılıklardan geçerek hatta “farklılığı çoğaltarak” yaşamayı gerektirdiğini söyler. Bu düşünceye göre küreselleşme süreçleri yerel özellikleri yok etmez. Küresel, yerelin yerini almaz: *küresel* ve *yerel* arasındaki yeni eklemlemeleri düşünmek daha doğru bir hal alır. Hall (1992) evrenselleşme üzerine bu bakış açısıyla küresel öznelere yerel farklılıkları dikkate alma yetilerini vurgulayarak medyanın uluslarötesi sisteminin yalnızca kültürel bir özdeşleşme ögesi olmaktan uzak, bir kültürel çeşitlilik ögesi olduğunun anlaşılmasını sağlayacağını belirtir (aktaran Bourse, 2017: 144).

Malların uluslarötesi dolaşımının hızlanmasına eşlik eden medyanın karşılıklı bağlantı yoluyla sağladığı bir diğer özelliği de “uzamsal-zamansal daralma” oluşturur. Böyle bir karşılıklı bağıntı zamanın ve uzamın yeni kavranış biçimlerini ortaya koyar. Evrenselleşme mantığı, kimliklerin ve kültürlerin düşünme biçimlerini alt-üst eder. Hall’a göre kültürel kimlikler “uzamsal ve zamansal daralmanın” etkisiyle her yerde görecelileşir. Bu durum ulusal kimlik ve ulusal kültür kavramlarını farklı bir biçimde düşünmeye ve uluslarötesi kültürel akışların oluşumunda oynadığı merkezi rolü dikkate almaya yönlendirir (aktaran Bourse, 2017: 144-145).

Bir diğer önemli konuyu da kültürlerin birbirleriyle etkileşime girme biçimleri oluşturur. Kültürlerin çağdaş dünyada nasıl “etkileşime girmeye zorlandıklarını- sıklıkla derinden asimetrik ilişkilerde- dile getirmek için Stuart Hall, antropolog Mary L. Pratt’tan aldığı “kültür aşımı ‘transculturation’” kavramına başvurur. “Kültür aşımı”, kültürel göstergelerin belirli bir karmaşıklığının doğuşunda, kültürlerin nasıl birbirinin içine geçtiğini tasarlamayı sağlar. Böylelikle göçmenler bir yandan yaşamaya başladıkları ülke kültürünün göstergelerini benimserken bir yandan da kendi yerel kültürlerinin göstergelerini korurlar. Bunun sonucunda bu göstergelerin birbirine karışarak yeni göstergelere dönüştüğü saptanabilir (aktaran Bourse, 2017: 146).

Giddens (1991) bu meseleyi; küreselleşmenin, bireylerin zorunlu olarak “yerel” olan bağlamlarındaki “fenomenal dünyaları” üzerindeki etkisinin daha geniş fenomenolojik<sup>3</sup> anlamları içerisinde ele alır. Bütün bunlardan hareketle kültür tanımı da değişime uğramıştır. Artık kültür, kültürel akışlar ve kültürlerarası bağıntılılık gibi kavramlarla doğrudan ilişkili olarak ele alınmaya başlanır. John Urry (2005) akışların çoğalmasının, pek çok kültürel sabit kategorinin sorgulanmasına yol açtığını belirtir (aktaran Bourse, 2017: 147). Kültürlerin küresel kültürel akışa geçmesiyle birlikte “toplum” kavramının yerini yerellik kavramı alır.

Akış kavramının merkezde olduğu küreselleşme temelli çalışmalar arasında, medya ve medyanın rolüne ilişkin önemli bir perspektifi Appadurai (2007) oluşturur. Appadurai küresel kültürel akışın bileşenlerini anlamaya çalıştığı çalışmasında, akademik dünyada kabul gören bir model geliştirir. Appadurai’nin çalışması, halihazırda küresel ekonominin karmaşıklığı, güçlkle teorize edilmeye başlanılan ekonomik, kültür ve politika arasındaki köklü ayrışmalarla ilgilidir. Appadurai bu gibi farklılıkları ortaya çıkarmak için, küresel kültürel akışın beş alanı arasındaki ilişkileri açıklayacak şekilde temel bir çerçeve önermektedir. Bunlar etnik akış (ethnoscapes), medya akışı (mediascapes), teknoloji akışı (technoscape), finans akışı (finanscape) ve ideoloji akışıdır (ideoscapes). Günümüzde merkez-çevre anlayışın iç içe geçtiği ve bütün toplumların her alanda etkileşim halinde olduğunu düşünürsek Arjun Appadurai söz konusu alanları şu şekilde kategorize etmektedir.

Appadurai’nin kavramsallaştırmasına göre etnik akış (ethnoscapes) terimi ile hareket halindeki insan ya da insan grupları işaret edilir. Appadurai’ye göre, (2007: 235) bu insan ya da insan grupları turistleri, göçmenleri, sığınmacıları, sürülenleri, geçici çalışanları ve başka hareketli grupları içerir ve hem ulusların politikalarını hem de uluslararası politikaları etkilerler. Appadurai’ye göre “Teknoloji akışı” (technoscapes) ile

---

<sup>3</sup> Fenomenoloji, Türk Dil Kurumu sözlüğündeki karşılığıyla görüngübilim, farklı çalışmalarda özbilimi, olaybilim, bilinç bilimi şeklinde de tanımlanan bir yöntem, felsefe ve yaklaşım biçimidir (Canlıoğlu, 2019: 18).

küresel konfigirasyon, teknolojinin akışkanlığı ve günümüzde geçirimsiz sınırlar boyunca çok hızlı hareket eden, bilgiye dayalı, mekaniksel, yüksek ve basit teknoloji ifade edilir (Appadurai, 2007: 239). Finans akışı (finanscapes) ise finans transferleri, teknolojik akışı ve insan hareketleri arasında değişken ilişkileri hesaba katan, geniş ölçekli finansal girişimler, endüstriyle biçimlenişler ve para akışlarını sağlayan ticari dolaşımı içerir. İdeolojik akış (ideoscapes) Appadurai'ye göre çoğunlukla doğrudan siyasal ve sıklıkla devletlerin ideolojileriyle ve devlet iktidarını ya da bu iktidarın bir kısmını açıkça elde etme amacındaki karşıt-ideolojik eylemlerle ilgili olduğu gibi belirli kolektivitelerin küresel düzeydeki ortak düşünme biçimlerini de kapsar. Bu açıdan bakıldığında Appadurai her ne kadar politik bir misyon yüklemiş gibi gözüксе de ideoloji alanı aynı zamanda, belirli kolektivitelerin ortaklaşa paylaştıkları düşünce, söylem, davranış gibi dinamiklerin akışını da sağlar (Appadurai, 2007: 235- 251).

Appadurai'nin kavramlaştırmasındaki diğer akışı oluşturan medya akışı (medyascapes) üretim için elektronik yeteneklerin dağıtımını ve dünya çapında mevcut olan artan kamu ve özel haberlerin yayılmasını (gazeteler, dergiler, TV istasyonları, film yapım stüdyoları vb.) ve bu medya tarafından yaratılan dünya imajlarının her ikisini de birlikte içerir (Appadurai, 2007: 241). Yazara göre bu imajların içeriği, medya sahiplerinin ve onu kontrol edenlerin çıkarlarına, izleyicilere (yerel, ulusal ya da uluslararası), medya donanımlarına (elektronik veya elektronik öncesi) ve medya şekline göre (belgesel veya eğlence) değişebilir. Appadurai, medya alanları hakkındaki en önemli noktanın dünya yüzeyindeki izleyicilerine geniş ve karmaşık bir imajlar dağarcığı, öyküler ve 'etnik alanlar' sunması olarak belirler. Appadurai'ye göre bunun anlamı, dünya yüzeyindeki pek çok dinleyicinin medyayı karmaşık ve birbiriyle iç içe geçmiş baskı, selüloit, elektronik ekranlar ve billboardlar dağarcığı olarak tecrübe etmeleridir. Medya alanları özel ya da ülke çıkarları tarafından üretilmiş olsa da imaj-merkezli ve öyküye-dayalı olma eğilimindedir ve medyanın, halka sunduğu şey, kendilerinin olduğu kadar başka yerlerde yaşayanların ve hayali yaşantılardan kurulmuş, film metinlerinden çıkarılmış bir dizi unsurlardır (Appadurai, 2007: 241).

Bu anlamda Appadurai'nin modelini oluşturan akış alanları yoluyla dolayımlanan deneyimler, yereli küresele dönüştüren önemli faktörlerdir. Yerel olan

küresel olana dönüşür. Yerel pratikler, kendi yerel bağlamlarından farklı yerelerde icra edilir hal almaya başlar. Kimi zaman belirli bir yerelin karakteristik göstereni olarak kabul edilen ve bu yerelin, içinde konumlandığı coğrafi alanla sıkı bir bağ oluşturduğu pratikler ya da uygulamalar artık bu yerelin içinde konumlandığı coğrafi alanın içinde var olma zorunluluğunu kaybeder. Böylelikle yerellerin kültürel kodları artık ‘oralı’ olmayan insanlar için de kültürel gösterenlere dönüşebilir. Bu dönüşümde yerel kültürel pratiklerin akışını ve yerel ötesi karakter kazanmasını sağlayan öncelikli unsuru medya ve medya dolayımı oluşturur.

Tomlinson (2013) “medya ve iletişim teknolojileriyle olan rutin etkileşimi “fenomenal dünyalarımızı” tam olarak nasıl değiştirmektedir?” sorusuna yanıt ararken ilk önce “dolayım” (aracılanma-mediazation) ile zaman ve mekânın birbirine bağlanması arasındaki ilişkiyi ele alır. Yazar özellikle medya teknolojilerinin, yerelliklerdeki kullanıcılara “dolayımlanmış yakınlık” sağlama kapasiteleri üzerinde durur (Tomlinson, 2013: 220).

Giddens (1991), dolayımlanmış deneyimi, “zamansal/mekânsal olarak uzaktaki etkilerin insanın duyuşal deneyimine karışması” olarak tanımlar. Bu nedenle dolayım esasında zaman ve mekân arasında köprü kurma meselesi olarak düşünülür. Elbette ki dolayımlanmış deneyim modern iletişim teknolojilerinin sağladığı, gazete, sinema, radyo, televizyon gibi “kitle iletişim araçları” aracılığıyla bize sunulan “dolayımlanmış deneyim”dir (aktaran Tomlinson 2013:221). Benzer bir görüşü yeni araç kuramcı olan Meyrowitz (1985) şöyle açıklar:

*“Medyanın evrilmesi insanların deneyiminde ve olaylarda fiziksel mevcudiyetinin önemini azaltmıştır. Günümüzde bilgi, duvarların içinden geçebildiği ve uzak mesafeleri büyük bir hızla katedebildiği için fiziksel sınırları olan mekanlar daha az önemlidir. Bunun sonucunda kişinin nerede olduğuyla, neyi bildiği ve deneyimlediği arasındaki ilişki azalmıştır. Elektronik medya zaman ve mekânın toplumsal etkileşim için önemini değiştirmiştir”* (aktaran Tomlinson, 2013: 224).

Bütün söylenenlerden hareketle dolayımlanmış deneyim, zaman ve mekân sıkışmasını ortadan kaldırırken aynı zamanda, “kolaylık”, “hizmet” sağlayan uzaktaki

olayları insanların yerelliklerine yakınlaştırması ile yersiz-yurtsuzlaşma düşüncesiyle örtüştüğü söylenebilir. Ancak Tomlinson (2013) bu olayın, bütünüyle dolayımın özünü kavramadığını belirtir: Dolayımlanmış deneyimin özel, ayrıksı niteliğini daha iyi anlamak için dolayım düşüncesini farklı bakış açısıyla birleştirilmesi gerektiği görüşündedir. Bu bakış açısı, dolayımı bir aracın içinden geçme süreci ve bu müdahaleden ortaya çıkan sonuçların deneyimin doğası üzerindeki etkileri olarak ele alır. Tomlinson'un (2013) burada ne anlatmak istediğini "araç" kelimesinin iki farklı sözlük anlamından yola çıkarak anlayabiliriz. Tomlinson, kelimenin ilk anlamında "sayesinde iletişim sağlandığı" vasıta -kolaylık sağlamak-, ikinci anlamında ise "izlenimlerin duyulara taşınmasında araya giren madde"- kendisinin sürece müdahale ettiği, iletişimde iz bıraktığı, iletilen şeyin tecrübe edilmesinde niteliksel değişiklik yapması – olarak açıklar (Hawkins ve Allen 1991'den aktaran Tomlinson, 2013: 225).

Buna ek olarak medya aracılığıyla dolayımlanmış deneyim, kültürel unsurlara ilişkin zamansal algı süreçlerini de etkiler. Kablolı bağlantılar ve televizyon, insanların evlerinde, gündelik yaşamlarında, tüketim alışkanlarında işlev görmekle birlikte bireylerin, zamanın geçişini, deneyimlemelerini yani geçmişi hatırlama, günümüzü anlamlandırma ve geleceği hayal etme biçimlerini şekillendirir (Mankekar, 2008: 148). Böylelikle bireyler medya yoluyla geçmiş-şimdi-gelecek zamanlara ilişkin anlamlar üretir. Medya deneyimi, bireylerin kendilerini ilintilendirdikleri kültürel kodlara ilişkin geçmiş-şimdi-gelecek tahayyüllerini biçimlendirir. Özellikle kolektif geçmişle ilintilendirilen kodlar, küresel medya teknolojileri yoluyla dolayımlandıkça gerek birbirlerinden ayrı düşmüş ama aynı bütünün parçasını oluşturduğunu tahayyül eden grupların gerekse aynı yereli paylaşan, görece yüz yüze ilişkiler üzerine kurulu etkileşimin devam ettiği grup/toplulukların bu kodlarla ilgili algılayışlarını, anlamlandırma biçimlerini ve bu kodların etkilerini de biçimlendirir.

Mankekar'a göre (2008) medya, etkilerin topluluklar içinde ve arasında dolaşımını sağlayarak duygulanım ve sosyal yapılanmanın kesişme noktalarını oluşturur. Bu gibi durumlarda, konular arasında ilişki ağları üretmek için ulus ötesi medya tarafından etki yaratılır ve harekete geçirilir. Aynı zamanda, bildiğimiz gibi yorumlayıcı topluluklar homojen ve monolitik değildir ve pek çok farklılaşım temelinde farklılıklarla

karşılaşırlar (Mankaker, 2008: 149). Yani sözü edilen yorumlayıcı topluluklar ve bireyler, ilişki ağlarını ve anlam kategorilerini üretmede benzer ve farklı biçimlenişler sergileyebilir.

Bir medya iletisini/metnini yorumlamada aynı stratejilere sahip olan ve aynı söylemsel kimliği harekete geçiren topluluklar *yorumlayıcı topluluk* (*interpretive community*) olarak adlandırır (Bourse ve Yücel 2017: 226). Yorumlayıcı topluluklar için;

*“Metnin kendisinin bir anlamlayımı yoktur. Metnin olası anlamlayımlarını belirleyen, belirli bir bağlamda, okuyucunun içinde bulunduğu ‘yorumlayıcı topluluk’ tarafından aşılana yorumsal zorlamalardır. Aynı metinden üretilen farklı okumalar, bireylerin kendilerini kimi alt-grupların (ya da yorumlayıcı toplulukların) üyesi olarak gördüklerini, bu aidiyetin de yorumu yönlendirdiğini, ‘oyunun’ açık ya da örtük ‘kurallarına’ uymayı gerektirdiğini ortaya koyar... medya alımlaması, bireylerin –birlikte- belirli bir yorumlayıcı topluluktaki konumları doğrultusunda medya söylemini yeniden oluşturdukları gerçek bir toplumsal pratik sayılabilir”* (Bourse ve Yücel 2017: 227).

Tan (2018) bu tanımlamadaki ‘deneyim’ ifadesinin önemine vurgu yapar. Çünkü deneyim ifadesi, okuyucuların meydana getirmiş olduğu yorumlayıcı topluluğun geçiciliğine ve iletiyle olan sınırlılığını vurgular:

*“Okuyucular toplumsal konumları, kültürel deneyimleri ve ideolojik tercihleri gibi yaşamı algılamada son derece etkili olan nitelikleri çerçevesinde birbirlerinden farklılaşsalar da bir medya iletisi özelinde -tüm farklılıklarına rağmen- uzlaşabilirler. Bu nedenle yorumlayıcı topluluklar akışkan, geçici ve anlık oluşturulan dayanışmalar dizisi olarak görülebilir”* (Tan 2018: 34).

Yorumlayıcı topluluklar, müziksel metinleri ya da müziksel kolektiviteleri anlamlandırma kategorilerini anlamada da iş görür. Yorumlayıcı toplulukların varlığı ve anlamsal akışları, medya ve iletişim araçları yoluyla gerçekleşir. Gerek geleneksel medya biçimleri gerekse yeni medya (new media/digital media) biçimleri yoluyla müziksel kültürel birimler, ortak anlam kümeleri yaratan insan grupları arasında akışa geçer. Dolayısıyla fanzin, müzik dergisi, radyo, plak gibi dijital öncesi medya biçimleri gibi

hatta kimi teorisyenlere göre daha da geniş bir etkiyle internet ve sosyal medya, yorumlayıcı toplulukların ve bireysel anlam dünyalarının şekillenmesinde rol oynarken, yerel müziksel birimlerin coğrafi yerle ve belirli bir yere ait olmayla ilişkili olan bağlarını da ortadan kaldırır.

## 1.2.Müzik ve Medya Dolayımı

Müziğin medya yoluyla akışa geçmesi, müzik endüstrisinin gelişim yıllarıyla özellikle de ses kaydı ve müziğin plak düzeyinde bir ürün formatıyla satışa geçmesi süreciyle ilişkilidir. Müzik endüstrisi özellikle 1900’lerin başı itibariyle yerel müziklerin, küresel pazarda dolaşımını sağlar. Popüler müzik ürünlerini oluşturan biçemlerin pek çoğu (blues başta olmak üzere) yerel müziksel pratiklerin endüstri yoluyla küresel akışa geçmesiyle ana akım türler halini alır. Önceki bölümde aktarılmış olan Appadurai modeli üzerinden düşünülecek olursa müzik endüstrisi, yerel müziksel pratikleri, başta içinde yer aldığı endüstriyel üretimin doğası gereği “finans akışı” yoluyla ve kullandığı medyalar sebebiyle de “medya alanı” yoluyla akışa geçirir. Bu çerçeveden bakıldığında müzik endüstrisi müzik kültürlerinin küresel akışı ve kültürler arası yayılımının da sağlayıcı, aracılandırıcısı yani dolayımlayıcısını oluşturur.

Bu çerçeveden düşünüldüğünde Appadurai’nin modeli müzik türlerinin medya dolayımıyla akışını da kapsayacak şekilde müzik incelemesi içerisinde rahatlıkla kullanılabilir. Satır ve Karahasanoğlu (2015) ve Çerezcioğlu (2011, 2017) gibi isimler Appadurai modelini kullanarak çeşitli müziksel akışların yerel ötesi bağlam kazanma şekillerini betimlemişlerdir. Bu çalışmalarda anlatıldığı gibi konserler, festivaller gibi sebeplerle kendi yerellerini terk edip başka yerlere doğru hareketlenen insan grupları (izlerkitle ve müzisyenler) etnik akışın müzik pratiğindeki görünümünü sağlarken, müzik endüstrisi hem plak, CD dağıtımını hem konser organizasyonları hem de çalgı ve ekipman satışları ile finans alanını oluşturur. Benzer biçimde müziksel ekipmanlar, çalgılar, yazılım ve donanımlar bütünü teknolojik alanı oluştururken, türlerin ve biçemlerin düşünsel düzeyde paylaşıma geçip, farklı yerelerde ‘aynı’ ya da ‘benzer’ düşünme biçimleriyle kendi kolektivitelerini oluşturması da ideoloji akışı ile ilintilenir. Müzik pratiklerinin yerel ötesi ve küresel akışlarda görünüm kazanmasının bir diğer unsurunu

da müzik medyalarını içerecek şekilde medya akışı oluşturur. Çerezcioglu (2011) Appadurai'nin formüle ettiği küresel kültürel akış dinamiklerinin, günümüz dünyasında müziklerin yerel ötesi akışını anlamamız için de işe yarar bir akıl yürütme formülasyonu sağladığını belirterek şöyle der;

*“En basit düşünme biçimleriyle bile, bu alanların müziğin küresel dolaşımında nasıl bir role sahip olduğu rahatlıkla çıkarsanabilir. Örneğin Etnik Alanın (Etnoscape), müziğin küresel dolaşımındaki rolü rahatlıkla belirlenebilir. Başka bir ülkeden gelen bir müzisyenin gerçekleştirdiği bir ‘workshop’, yurt dışına çıkan ya da yurt dışından gelen bireylerin yanlarında getirdikleri CD- kaset gibi kayıtlı müzik formatları yoluyla Etnik Alan işlerlik kazanır. Medya Alanının (Medyascape) kitle iletişim araçları yoluyla görünürlük kazandığını rahatlıkla çıkarsayabiliriz. MTV başta olmak üzere uluslararası müzik televizyonculuğunun, radyoların, dergi, fanzin, bülten gibi yazılı medyaların, bu anlamda küresel müzik pazarının medya akışını sağladığı rahatlıkla gözlemlenebilir. Teknoloji Alanı için internet, en basit örnek olarak alınabilir. İnternet üzerinden dolaşıma geçen müzikler, özellikle MySpace gibi müziksel temsil alanlarında görünürlük kazanır. Benzer biçimde yaygınlaşan ‘download’ (internet dosya indirme) imkanları, piyasaya sürülen herhangi bir albüme ulaşmayı kolaylaştırır. Örneğin Karayipler’de yaşayan bir müzik dinleyicisinin, bir Sırp halk müziği albümüne erişmesi hiç de zor değildir. Finans Alanı ise müziğin küreselleşmesi sürecinde, müzik endüstrisini oluşturan şirketlerin politikaları ile karşımızdadır. Müzik endüstrisi kimi zaman tüm dünyada beğenilen türleri finanse etme şeklinde, kimi zaman da az sonra değineceğim gibi World Music gibi etiketlerle yerel ve küresel özelliklerin kaynaştırılmış melez hallerinin finanse edilmesiyle, müziğin ekonomi politliğini etkileyen merkezi bir roledirler. Aynı şekilde İdeolojik Alan, müzikle ilgili bütünleştiriciliği özendiren söylemlerle, bütünleştiriciliğin ve müziksel kaynaşmanın ‘küresel toplumun gereği olduğu’ düşüncesinin dile getirilmesiyle ilişkilidir. İdeolojik Alan ayrıca, müzik türlerinin söylemleriyle ilişkili olarak da kurulur. Örneğin Punk’la özdeşleştirilen ‘anarşizm’, çeşitli Metal türleriyle özdeşleştirilen ‘satanizm’ gibi düşünceler, bu türleri paylaştıran bireyler arasında ‘ideolojik’ bir uzlaşım sağlar” (Çerezcioglu, 2011: 114).*

Appadurai modeli elbette ki pek çok kültürel birimin olduğu gibi müziğin de küresel akışını anlamada yardımcıdır. Appadurai'nin modelinin etnomüzikoloji çalışmalarında da iş görür ancak müziksel kültürlerin küresel dolaşımını anlamada tek model de bu değildir. Etnomüzikoloji incelemelerinde müziklerin dolaşımıyla ilgili temel sorular, bir kültürel birim olarak müziğin nasıl akışa dahil olduğuna yoğunlaşır. Bu anlamda Krister Malm (1993) bu çalışmanın temel odaklarından birini oluşturan bir

kavramsal anlatım kurar. Malm, bu anlatımıyla müziklerin, küresel akışı ve kültürlerarası yayılımı hususunda teorik bir model oluşturma çabasında olduğu, bu çabayla çalışmayı yaptığı yıllara kadar ki etnomüzikoloji literatürünü gözden geçirdiği gibi teknolojik imkanları ve medya dolayımını da işin içine katmayı amaçlamaktadır.

Malm'e göre (1993) müziğin kitle iletişim araçlarıyla yayılması 18. yüzyılda başlamıştır. Malm (1993) müziğin kitle medyası ile dağılımını 20.yy.'ın ürünü olarak değerlendirir. Yazar, herhangi bir müziğin yayılması için gereken donanımın, bu yüzyıldan önce kısıtlı olduğunu belirler ve şirketlerin, ana pazarı oluşturan Avrupa ve Amerika dışındaki ülkelerde bile “herkese satılabilecek” ölçekte müziklerin olmadığını fark ettiklerini söyler. Bununla birlikte şirketlerin temel ekonomik mantığı, aynı ürünün daha fazla biriminin kâr getirebileceği bir yapılanmaya doğru kayar. Böylelikle şirketler farklı etnik grupların, sosyal tabakaların müziklerini kayıt edip yayınlamanın yollarını aramaya başlarlar. Amerika ve Batı Avrupa merkezli ana akım endüstri, yerel hassasiyetleri ve ilgileri ticari düzeyde göz önüne alarak, kendisi dışında kalan dünya için “rest of the World” (dünyanın geri kalanı) söylemini inşa eder. Müzikler de ancak bu şekilde küresel yayılım imkânı bulur (Malm, 1993: 338). Farklılık ve yerellik ekseninde geliştirilen egzotik ve merak uyandıran yerel müzikler, endüstri için yeni kâr kapıları olma özelliği taşır.

Malm (1993) kitlesel medyanın ABD'nin popüler müzik kodlarını kullanarak, Avrupa başta olmak üzere “dünyanın geri kalanını” bir araya topladığını bu sayede, *The Beatles*, *Abba*, *Boney M.* gibi starların, dünyanın büyük kısmında tanınır hale geldiğini belirtir. İşin aslına bakılırsa, ana akım kabul edilen türlerin temsilcileri olan bu isimler, yerel gruplardır. Yani *Beatles*; Liverpool, *Abba*; Stockholm, *Boney M.* ise Batı Almanya yerel scenelerinde müziksel faaliyetlerini gerçekleştiren yerel gruplardır. Malm'ın belirlediği şekliyle kitlesel medya yoluyla bu müzikler, sadece yerele ait olmaktan çıkıp, kolaylıkla ulaşılabilen küresel ana akımlar halini alır ve içinde bulundukları türler de birer yaşam stili haline gelir (Malm, 1993: 339).

Malm ve Wallis (1993) ekonomik, teknolojik ve örgütsel gelişmelerin, müzik geleneğine -yerel, ulusal, uluslararası düzeyde- etkisinin önemi vurgular. En önemli etkinin dolayım (mediated) olduğuna saptayan yazarlar, kitle iletişim araçları aracılığıyla gerçekleşen yayılmanın etkilerini tartışmadan önce müzikler arası etkileşimi anlamak amacıyla bir model oluştururlar. Oluşturulan model, dört temel kategoriden oluşur:

- 1- Kültürel Alışveriş (Cultural Exchange): Malm, kültürel alışverişin insanların seyahat etmesi ile başlayan süreç, genellikle birebir düzeyde gerçekleşmektedir. Yerel düzeyde müziğini icra eden müzisyenler, seyahatleri sırasında farklı ülkelerdeki müzisyenlerle müzik yapma fırsatı bularak yeni kodlar ve stiller ortaya çıkarmışlardır. Kültürel alışveriş, seyahatler ve yüz yüze/insandan insana etkileşimle gerçekleşir. Bu açıdan Malm'ın kültürel alışveriş kategorisi Appadurai'nin etnik akış kavramıyla benzerlik gösterir.
- 2- Kültürel Tahakküm (Cultural Dominance): Burada önemli olan unsur Malm'e göre hakimiyettir. Kültür, genellikle güçlü bir toplumdan diğerine dayatılır. Malm bunu, nüfuzlu bir topluluk ya da grubun kendi kültürel değerlerini, diğer topluluk ya da gruba kültürel düzeyde empoze etmesi şeklinde anlatır. Yazar, misyonerlik faaliyetleri sırasında çeşitli müziksel unsurları (çalgı gibi) dinsel referanslarla (örneğin şeytan işi olarak işaretlemekle) yürürlükten kaldırmaya çalışan papazları İsveç Folk kemanı özelinde örnekleyerek kültürel tahakkümün içeriğini açıklar.
- 3- Kültürel Emperyalizm (Cultural imperialism): Kültürel hakimiyetin para veya kaynak aktarımı merkezli geliştiğini vurgulayan Malm'a göre para transferleri, hâkim kültüre ait plak şirketlerinin telif hakkı parasıyla elde edilen kârlarla ilgilidir. Malm modelini kurarken aslında önemli ölçüde müzik endüstrisinin varlığını da göz önüne alır. Bu üç kategoriye 1970 yıllarında dördüncüsü eklenmiştir.
- 4- Kültürlerarası (Transculturation): Endüstriyel ortamda farklı yerel müzik türlerinin unsurlarının birleşimiyle oluşan bu kategoriyi şekillendiren Malm'e göre çeşitli medya aracılığıyla ulus ötesine yayılan müzik, herhangi bir etnik grupta kökleri olmayan endüstriyel ürün haline gelmektedir. Kültürlerarası müzikler, endüstri pazarından en

büyük payı alan ancak iç içe geçtiği müzik türlerinden ortak paydası en az olan türlerden oluşmaktadır (Malm, 1993: 340- 343).

Modeldeki anlatımdan anlaşıldığı kadarıyla yerel müzikler, kültürlerarası hareketlilikle hem bölgesel müzik pratiklerinin yayılımını gerçekleştirirler hem de endüstrinin *world music* olarak adlandırdığı başlığı oluştururlar. Öyleyse şöyle bir sorunun cevabını aramak gerekmektedir. Yerel veya ulusal müziğin, kültürlerarası müziğe dahil olma süreçlerinde kitle iletişim araçlarının rolü nedir? Burada iki önemli dinamikten söz edebiliriz. Birincisi, medyanın müziğe aracılık etme süreciyle ilgilidir. Medyalaşmanın yolu çok yönlüdür. Bunun anlamı, müziğin dağıtım aşamasına gelene kadarki süreci ve bununla ilişkili olarak müziği icra edenlerin bu sürece adapte olmaları, gelenekselde var olandan kopmadan yeniliğe açık olmalarıdır. Müzisyenler, kayıt almak için stüdyoya girdiklerinde karşılaştıkları cihazların kullanımını kısa sürede öğrenip, onu geleneksel müziklerine adapte ederler. Malm, müziğin geleneksel hatlarını bozmadan, değişikliklerin yapılabilmesini belirtir. Erdoğan (2001) da bu saptamalarla ilişkilendirilebilecek şekilde yerellik ve ulusallık karakterini taşıyan müzik kültürlerinin, popüler kültür karşısında birkaç biçimde anlam bulduğunu ve yeniden şekillendiğini belirtir. Yazar bu anlamları dört başlıkla inceler. Birinci anlama göre, yerel müzik tutuculuğu temsil ettiği durumda kapitalin ideolojisi ile ters düşerse kapitalizm yerelin müziğini, bayağı ve eğitimsiz insanların müziği olarak tanımlar. Böylece yerel müzikler ulus ötesinde yer bulabilmesi için belirli süreçten ve değişimlerden geçmek zorundadır. İkinci anlamda, dini ideolojiyi kullanarak güç kazanmaya çalışan toplumlar, kapitalist ideoloji tarafından yüceltilmez ve birinci anlamda olduğu gibi değişim sürecinden geçmesi istenir. Üçüncü anlam eğer halk kültürü kapitalizmin kodlarını kullanmıyorsa yani, sadece yerel ise ve yerel ötesinde satılma olasılığı vermiyorsa ya kapitalist pazara uyum sağlar ya da mücadeleci karakterini devam ettirir. Dördüncü anlam ise halk kültürü tümüyle popüler kültür stillerine bürünerek kendisinden başka bir stil olarak ortaya çıkar. Özetle iç içe geçmiş bu dört anlamda aslında söz konusu olan yerel kültür, egemen kültürün taleplerine rıza göstererek yerelliğini müzakere edebileceği bir alan bulur bu sayede de mevcut stillerin varyantlarının ortaya çıktığı görülür (Erdoğan, 2001: 83-84).

Medyalaşma sürecinin diğer dinamiği ise metin içeriklerinin değiştirilmesi şeklinde gerçekleşir. Medya dolayımı ile yerel bağlamının dışına çıkan müziksel örneklerde, ulusal ve uluslararası dolaşım kanallarında yer alma ile kamusal dile uygun çeşitli seyreltme ve değişikliklerin gerçekleşebileceğini belirten Malm (1993), kimi zaman müstehcen ifadelerin ortadan kaldırılmasını, kimi zaman politik göndermelerin metinden çıkartılmasını hatta kimi zaman metindeki çeşitli yerel sözcüklerin değişikliğinin dahi gündeme gelebileceğini değinir. Bohlman (1988) ise benzer şekilde stilistik (uslup) değişimin unsurları geleneğe, küçük motifler veya tek bir cümlemin değiştirilmesi şeklinde girer. Başka bir deyişle, bir gelenek başkaları ile temasa geçtikçe, bireysel unsurlar kültürleşmeye borçlu olurlar, daha sonra belirli yönler için yeni menşee noktaları olarak işlev görürler şeklinde yorumlamıştır (Bohlman, 1988: 6).

Görüldüğü gibi Malm'in yaklaşımı da diğer yaklaşımlar da medya dolayımını önemli bir odak olarak alırlarken diğer yandan da 'endüstrinin' müziksel akışların belirleyicisi konumunu es geçmezler. Yerel ötesi karakterin medya dolayımı yoluyla kazanılması dahi endüstriyel müdahaleler ile ya da en azından yerel müzisyenlerin kendilerini ana akım endüstri kodlarına uyumlandırmalarıyla da somutlanır. Geleneksel ya da yerel müzik icracıları, endüstriyel yayın ortamlarında kendilerine yer edinmek amacıyla metinlerin içeriklerinde kimi değişikliklere gidebilirler. Bu sebeple yerele ait dil kullanımları, inanca dayalı unsurlar, politik görüş gibi bazı metinlerin, yerel ötesileşmede karşılık bulamayacağı düşüncesiyle metin içeriklerinden kaldırıldığı ya da seyreltildiği görülebilir. Sonuç olarak hem müzik stili hem de metin içeriği değişerek, medyalaşma sürecine dahil olmuş müzikler haline gelirler. Aynı zamanda kültürlerarası müzik sürecine girer ve bazı özelliklerini kaybederek, dünya müzikleri ile ortak paydada buluşmaya başlarlar. Kitle iletişim araçları kültürlerarası müziği zaman ve mekân sıkışmasından kurtarır ve köklerinin olmadığı bir yerde hareketini sağlar. Hatta bu süreçte aynı müzik türü etrafında hayran kitleleri oluşur. Artık tek bir çevreden merkeze doğru değil farklı çevrelerin merkeze hareketi ve merkezin çevrelerin diğer noktalarına hareketi söz konusudur. Hatta ana akım yönünde dahi değişiklikler olabildiği gibi hareketin ulusaldan yerele doğru olduğu görülmektedir. Tabi ki medyalaşma sürecinden önce de

böyle bir durum söz konusuydu ancak medyalaşmayla birlikte etkileşimin büyük oranda arttığı söylenebilir.

Dünya şöhretini hayal eden bazı genç müzisyenler, süper starların stillerini kopyalamaya çalışacaklar. Diğerleri yerel veya ulusal bir kariyer seçecek ve uluslararası stilleri yerel stilleriyle karıştırmaya çalışabilir. Sonuç, yerel düzeyde “karma stiller” olarak adlandırılacak şeylerin giderek artmasıdır. Müzik nakledildiğinde, kişi “yenileme” olgusuyla karşılaşır. Tüm dünyada köklerini arayan genç müzisyenler eski kayıtları arıyor ve onlarca yıldır çalınamayan müzik türlerini canlandırmaya çalışıyor. Bazı durumlarda bu bir tür, müzikal köktendinciliğe bile yol açar. Bir stilin bazı kayıtlarını ayrıntılı olarak kopyalar ve herhangi bir değişikliğe karşı çok hoşgörüsüz yaklaşır. Bu nedenle, yeni koşullardan yeni müzikler yaratıldığı zaman, geleneksel stiller, bazen dünyaya oldukça gelişigüzel yayılmış uluslararası bir sanatçı ağı tarafından canlı tutulabilir. Malm (1993) bu ağları güçlendirmenin çok önemli olduğu görüşündedir. Çünkü bu ağlar günümüzde müzik geleneklerini yaymanın en önemli aracı olduğunu söyler. Ağlar sayesinde bazı müzik gelenekleri sadece pazarın belirlediği şartlara göre değil, sosyal, fiziksel ihtiyaçların ortaya koyduğu koşullara göre yaşayabileceğinin tek garantisidir (Malm, 1993: 351).

Gelecekte yerel müzikleri incelerken, sadece söz konusu topluluktan insanların göç ettiği ülkelerde değil, aynı zamanda müziğin kayıtlarının taşınmış olabileceği yerlerde bu müziğin daha eski türlerinin sanatçıları da aramak zorunda kalabiliriz. Geleneksel stilleri canlandırmak isteyen veya geleneğin devam etmesi için çaba gösteren müzisyenler, performansın geleneğe nasıl olduğunu görmek için tekrar yerele gitmeye ihtiyaç duyabilirler. Yerele ait olan kimlik göstereninin, anavatan dışında ulusal düzey kazanıp, anavatanla ilgili kimlik gösterenine dönüşmesi yani, yerel ötesine dönüşmesi durumu söz konusudur. Yerele ait kimlik göstereni aynı zamanda geleneğe ait kimlik göstereni demektir. Bohlman’a göre de (1988) gelenek hem geçmişe tutunan bir otantiklikten hem de bugünü sürekli yeniden şekillendiren bir değişim sürecinden şekillenir (Bohlman, 1988: 13).

Malm’ın kavramlaştırması için önemli bir odağı oluşturan medya dolayımı ise yerel müzik biçemlerinin çeşitli değişikliklere uğradığı bir aracılanma sürecini içinde

barındırır. Medya dolayımıyla akışa geçen bir yerel müzik pratiği herhangi bir yerel kültürel pratik gibi kendi yerel bağlamından kopma yaşar. Yani medya dolayımıyla kendi yereli dışındaki yerelerde karşılık bulmaya başlayan bir kültürel/müziksel pratik, onu doğuran ve sürdüren temsil biçimlerinden uzaklaşır. Dolayısıyla ulaştığı yerelerde, bu pratiğe kendi özel bağlamalarında verdikleri anlamlarla temsil ve icra edilmeye başlanır. Yerel bir yemeğin, kendi yerel bağlamında basitçe ‘bir yemek’ olup, farklı bir yerelde örneğin kent ortamında bu yemeğe yüklenen anlamlarla sunulması gibi yerel müziksel bir pratik de özellikle popüler kültür kodlarıyla girdiği ilişki sonucu, aynı endüstrinin ‘rest of the world’ söyleminde olduğu gibi farklı bir kültürel birim rolü kazanır.

Ayrıca medya dolayımıyla yerel bağlamından kopartılan bir müziksel pratik, bu bağlam kopması sürecinde çeşitli değişikliklere de uğrar. Medya aracılığıyla bir şekilde akışa geçen ve ait olduğu yerelin belirli aktörlerince yeniden yorumlanma durumunda kalan yerel pratik, bir ‘sürdürme’ ve ‘eleme’ sürecine girer. Sözü edilen yerel kültürel araçlardır. Ronald Taft (1981: 53), Bochner’ın kitabına katkısında kültürel aracıyı, “dil ve kültür bakımından farklı kişi ya da gruplar arasındaki iletişimi, anlayışı ve eylemi/hareketi kolaylaştıran kimse” olarak tanımlar (aktaran Yükselsin, 2015: 79). Bu cümleden hareketle Yükselsin şöyle der;

*“Dolayısıyla kültürel aracı, bir bağlantı olarak hizmet vermek amacıyla bir ölçüde her iki kültüre de katılmak zorundadır. Bochner, bu durumu yani bir bireyin arayüz durumuna bulaştığı sıradaki ya da sonrasındaki değişimleri ‘kültür öğrenme’ (culture-learning) olarak adlandırır. Buna göre, ‘kültürel aracı’, en az iki farklı kültüre ilişkin bilgi, beceri ve aracılık deneyimlerine sahip kişi olarak tanımlanabilir” (Yükselsin, 2015: 79).*

Kültürel aracı olarak tanımlanabilmesi için, aracılık edenin ‘aktarmak/taşımak’ (*transferring/transporting*), ‘uzlaştırmak’ (*reconciliation*), ‘güçlendirmek’ (*reinforcement*), ‘koruma’ (*protection/preserving*), ‘dönüşüm’ (*transformation*), ‘yeniden inşa’ (*reconstruction*) gibi bazı görevleri vardır (Yükselsin, 2015: 79). Aktarmak/taşımak, bireyin gerek kültürel sermayesi gerekse geçmişte bir yerde bulunan kültürel mirasın geleceğe aktarılması şeklinde zamana vurgu yapar. Uzlaştırmak, iki farklı kültür arasındaki farklılıklara ya da yeni olgulara karşı hoşgörülü davranmayı

sağlayarak iki kültürün ortak paydada buluşmasını sağlamak olarak düşünülebilir. Kültürlerin geçmişten geleceğe aktarılması kültürel araçlarla gerçekleştiği gibi güçlendirmek de kültürel sermayenin gücüne bağlıdır. Dolayısıyla kültürel aracı, müziksel öğeleri, simgeleri, kodları güçlendirerek karşılaştığı kültüre ilişkin öğelerin sahip olduğu kültürel sermayeyle birlikte dönüştürmesi görevini üstlenir. Yani, kendi kültürel mirasını referans alarak ya da karmalaştırma yoluyla yeniden yaratması şeklinde yorumlanabilir. Koruma görevi, kendi kültürüne ilişkin kodların karşılaştığı kültüre karşı muhafaza etmesidir. Kültürel aracı dönüşüm görevini ise yerelde fark edilmeden uyarlaması gerekmektedir. Bu da ancak uyarlama ya da sentezleme yoluyla gerçekleşebilir. Özetle dönüşüme uğramış diyebilmek için sentezlenen ya da uyarlama yapılan öğelerin de yerelde kabul görmesi esas alınmalıdır. Yeniden inşaya yönelik aracılık ise aslında yukarı da sayılan tüm aracılık görevleri ile doğrudan ilişkilidir. Başka bir deyişle söz konusu kültürel öğelerin yeniden inşası, güçlendirmek, dönüştürmek, korumak gibi aracılık sürecinin sonucu olması sebebiyle gereklidir. Sonuç olarak Bochner'in (1981) aktardığı gibi kültürel araçların, farklı bir kültür ile temasa geçerek o kültürün veçhelerini öğrendiği pek çok durum varsayılabilir. Bu durum başka kültürle baş etmeyi gerektirir. Dolayısıyla araçlar 'çok kültürlü' (multi- cultural) kimseler haline dönüşebilirler. Kültürel karşılaşmalar ve bunu izleten 'kültür öğrenme' (culture learning) süreçleri, aracılığa özgü yeterliliklerin edinilmesi ve geliştirilmesi için zorunluluk haline gelir (aktaran Yükselsin, 2015: 1122). Dolayısıyla medya dolayımıyla akışa geçen yerel pratiğin kültürel araçları, farklı yerellerle ilişkiye geçerken nelerin sürdürüleceği, nelerin uzlaştırılacağı ve nelerin korunacağı konusundaki pratiklerin biçimlendiricisi olurlar. Bu biçimlendirmeler yerelde yer almayan ancak artık içine dahil edilebilecek unsurların belirlenmesi sürecini de kapsar.

Medyanın hem müzik geleneklerinin korunmasına hem de bunların yeniden şekillenmesine hatta yok edilmesine katkıda bulunabileceğini açıktır. Medya aynı zamanda sürekli olarak yeni geleneklerin ortaya çıkmasına katkıda bulunur. Bohlman (1988) böyle bir genişlemeyi gerçekleştirmek için iki temel zamansal çerçeveyi teşvik ederek, uzak geçmiş veya yakın geçmişi tartışmak yerine geçmiş ve şimdiki zamanı birlikte değerlendirir. Müziklerin modern veya sanayileşmiş çağdan önce altın çağda

bestelenmiş olmadığına vurgu yaparak ve kökenlerinin geçmişteki gibi olduğunu iddia eder (Bohlman, 1988: 3).





**2.BÖLÜM**  
**MEDYA DOLAYIMI VE KÜLTÜRLER ARASILASMA BAĞLAMINDA**  
**‘KOLBASTI’**

## 2.BÖLÜM

### MEDYA DOLAYIMI VE KÜLTÜRLER ARASILASMA BAĞLAMINDA “KOLBASTI”

#### 2.1.Kolbastı: Tarihsel Çerçeve

Disipliner bir çalışma içerisinde ele alınan örnek olayın tanımlanması, bir çalışmanın ‘case study’ bölümünün önceliğidir. Bu bölümlerde mutlaka ele alınan müziksel pratiğin net bir tanımı yapılmalı ve bu pratiği paylaşan kültürün üyelerinin yarattıkları anlamlar ele alınmalıdır. Bu sebeple öncelikle çalışma içerisinde ele alınan örnek olayın ‘ismi’ üzerinden bir tanımlama başlatılmalı ardından da tarihsel düzeyde bir temellendirmede bulunulması beklenir. Yani örnek olayla ilgili diğer akademik beklentiyi de anlaşıldığı üzere, örnek olaya ilişkin bir tarihsel perspektif verilebilmesi oluşturur. Ancak seçilen örnek olay yöresel/bölgesel bir pratik olduğunda, bahsedilen bu anlatımların yapılması genellikle tartışmalı zeminler üzerinden gerçekleşir.

Yöresel/bölgesel pratiklerde isimlendirme ve tarihçe önemli ölçüde ‘sözlü tarih’ ve anlatılar üzerine kuruludur. Resmi tarih yazımının dahi tartışmalı doğası göz önüne alındığında yöresel/bölgesel pratiklerin anlatımında karşılaşılan bir diğer sorunu da neredeyse tüm yöresel pratiklerde karşımıza çıkan ‘köken’ anlatımı ya da daha açık bir ifadeyle ‘nereye/’kimlere ait olduğu tartışması oluşturur. Araştırmacının ise ‘nesnel’ konumu gereği isimlendirme, tarihçe ve aidiyet/köken öykülerini aktarması ve örnek olayı ele aldığı zamansal kesit (çalışmanın gerçekleştiği ‘etnografik şimdi’) içindeki yansımalarını aktarabilmesi gereklidir. Bu sebeple çalışmanın bu bölümünde Kolbastı pratiği ile ilgili aktarılacak olan isimlendirme, tarihçe ve aidiyet/köken öykülerine ilişkin aktarılacak olan malumatlar görüşme kişilerinden, bölge kültürü ile ilgili yazılmış çeşitli kaynaklardan ve araştırmacının gözlemlerinden hareketle oluşturulmuş ve tartışmalı konulara ilişkin karşılaşılan anlatımlara, olabildiğince eşit biçimde yer verilmeye çalışılmıştır. Bu çerçevede gerek Kolbastı’nın terminolojik tartışmalarına gerekse köken bakış açılarına yer vererek, Kolbastı, çalışmanın asıl çıkış noktasını oluşturacak olan kültürlerötesileşme örneği olarak ele alınacaktır.

Konu ‘Kolbastı’ olduğunda tanıma geçmeden önce karşılaşılan öncelikli problem isimlendirme olur. Bu çalışma içinde Kolbastı olarak anlatılan pratikler bütünü bölgede ‘Kolbastı’, ‘Hoptek’, ‘Faro kesmesi’ gibi isimlerle de bilinirken dikkat çeken noktayı, söz konusu performansın isim sorununun, bölgede (Karadeniz) hala tartışmalı olması oluşturur. Bu isimlerin her biri günlük yaşamda birbiri yerine kullanılır. Yöresel öyküler düzeyinde “kolluk kuvveleri bastı” gibi ifadelerden hareketle bu şekilde adlandırıldığına ilişkin anlatımların da yer aldığı pratik, özellikle Trabzon’da, ‘Kolbastı/Hoptek/Faro kesmesi’ gibi isimlerle anılır. İsimlendirme tartışmaları günümüzde hala devam ederken bir diğer tartışma konusunu da Kolbastı/Hoptek/Faro Kesmesi adlarıyla bilinen pratiğin hangi yöreye ait olduğu ve çıkış noktasının nerede olduğu tartışması oluşturur. Bölgeler arası ilişkilerin tarihsel düzeyde izini sürmedeki spekülatif hal ve yakın bölgelerin insanların belirli kültürel pratikleri kendilerine mal ederek kendi kültürel bütünlüklerinin ‘zenginliklerini’ vurgulama çabaları, Kolbastı’nın köken öykülerindeki çeşitliliği de etkiler.

Kolbastı hem bir dans hem de müzik türü olarak tanımladığı için Kolbastıyı, her iki pratiği de (müzik ve dans) kapsayan bir performans olarak ele almak daha doğru gözükmektedir. Müziksel düzeyde bakacak olursak, kullanılan enstrümanlar; bağlama daha çok elektro bağlama, klavye ve darbukadır. Picoğlu Osman’ın, 1920’li yıllarda Kemençe ile bestelediği Metelik-Kolbastı’nın tınıları günümüze kadar bestelenen Kolbastı’nın temelini oluşturduğu söylenebilir. Daha sonra Nejat Buhara “Yaylanın Çimenine Kuzu Yayılır Kuzu” (1950), ardından İsmail Yazıcıoğlu’nun Hürel kardeşlerle (1974), 45’lik taş plağa kayıt etmiş olduğu bilinmektedir. 1980’li yılların başında ise Kolbastı, Erkan Ocaklı tarafından “Trabzon Kolbastısı “, daha sonra Fuat Saka “Dere Boyu Kavaklar” (1997), Volkan Konak “Kolbastı Havası Faro Kesmesi” (2006), Sinan Yılmaz “Hoptek (Kolbastı)” (2008), İbrahim Can, Grup İkizler, Tarık Tüfekçi gibi sanatçıların yorumları ile günümüze kadar şekillenmiştir.



**Şekil 1-** Kolbastı- Hoptek: Ana ezgi kesitleri

Daha önce Kolbastı'nın hem müziksel bir biçime hem de bir dans türüne gönderme yapıyor olması sebebiyle bir performans biçimi olarak ele alınacağı belirtilmişti. Müziksel düzeyde belirtilen özellikler çerçevesinde tanımlanan Kolbastı dans düzeyinde düşünüldüğünde ise kimi zaman balıkçının balığı tuttuğu andaki sevincini, kimi zaman mahalle coşkusu kimi zaman iki mahalle arasında gençlerin birbirleriyle kavgalarını konu edinen bunun için maçları, mahalle düğünlerini galibiyetleri bekleyen gençler, kendi içinde idealleştirilmiş, çoğunun doğaçlama oynanarak düzene sokulduğu bir yapı sergiler. Kolbastı'nın bir kültürel miras olarak kuşaktan kuşağa aktarılmış, dans ve bu dansa eşlik eden müzik olduğu söylenebilir. Bakıldığında “Anadolu çiftetelli” oyun havasının adımlama teknikleriyle benzerlik gösterse de kendine özgü figürlerle ortaya çıkmıştır. Dansın genel özelliklerini başında tartım gelir. 2 ya da 4 zamanlı olarak oynanan Kolbastı, en az iki kişiyle oynanır. Kolbastı'nın bir dans olarak öğrenme süreci ise, görerek ve kültürlenme süreciyle ilişkilidir. Alanda yapılan görüşmelerden hareketle Kolbastı'nın, düğünlerde, mahalle aralarında eğlencelerde büyüklerine bakarak öğrenildiği yönündeki cevaplar çoğunluktadır. Kolbastı'nın birkaç kalıplaşmış figürünün dışında belirli bir formunun olmaması, görece taklit edilebilirliğini arttırmaktadır. Aynı “temsillerin” anlamlandırılması aynı yerde ve aynı kültürü paylaşan insanlar tarafından gerçek anlamlarını bulmaktadır. Dolayısıyla bu performans, ulusal ve uluslararası düzeyde farklı yorumlanabilecektir. Örneğin; Kolbastı'nın tokatlama ve topallama gibi

figürleri yerelde aynı şekilde anlamlandırılrsa da yerel ötesinde bu anlamlar çeşitlilik gösterebilir. Erol’a göre (2018), bu anlamlandırma biçimlerinin yerel bağlama içkin olması önemlidir. İnsanlar pratiğini gerçekleştirdikleri müzik ya da dansın ne anlama geldiği ne zaman nerede ortaya çıktığı, hangi dönemlerde ne tür biçimler aldığı vb. sorularının yanıtlarını bu pratiklerin sosyal çevresi içinde öğrenirler (Erol, 2018:143). Etnomüzikoloji disiplini, metodolojik olarak incelediği topluluğu, eylem, söylem ve metin modellemesi içinde ele alır. Yani, topluluk içinde pratiğe yüklenen anlamlar üzerinden değerlendirir. Çeşitli toplumlar, gerek kitle iletişim araçları gerekse göç, diaspora, sayesinde “karmalaşmış” (hbyridation ) “kültür aşımı” (transculturation) haline gelmiş topluluklar olarak dünyanın pek çok yerinde görünürlük kazanmıştır.

Dans antropolojisinin etnomüzikolojik düzeyde işletilmesindeki en önemli sorunu, Batı temelli inceleme disiplinlerinin genel sorununu oluşturan biçimiyle ‘neyin dans olup neyin dans olmadığı’ ya da kültürel belirleyicilik düzeyinde inceleme nesnesinin nasıl tanımlanacağı oluşturur. Erol (2018) dans incelemelerinin en önemli problemlerinin, yeryüzünde yaşayan tüm insan toplulukları için geçerli olabilecek bir dans tanımlaması yapmak olmadığının altını çizerek, söz konusu durumun “dans” olarak yorumlanabilecek etkinliğin varolmadığı anlamına gelmediğinden bahseder (Erol, 2018: 154).

Pegg (2008) Etnomüzikoloji disiplininin tanımını müzik ve dansın sosyal ve kültürel bakış açılarıyla yerel ve küresel bağlamlarda çalışması olarak güncellenmiştir (aktaran Girgin, Tohumcu, 2013: 83). Dans çalışmalarının erken dönem kaynaklarında dansı fiziksel bir süreç ve sanatsal bir form olarak nitelendiren çalışmaların yanı sıra, özellikle 20. yüzyılın başlarından beri -görece- değişmeli olarak kullanılan kültürel bir ürün ya da fenomen, sosyal bir süreç, fiziksel bir enerji, vb. niteliklerden de bahsedilmektedir. Dans çalışmalarının dans tarihinden daha çok, dansın ne olduğunu ve nasıl incelenmesi gerektiği konularına odaklı olarak etnokoreologlar tarafından yapılması genel eğilimi betimler. En azından 1950’lerin sonundan beri bilinen etnokoreoloji terimi tam da bu noktada çeşitlenmekte ve tartışılmaktadır (Girgin,Tohumcu 2013: 84). Merriam’ın kavram, davranış, tını olarak ele aldığı model üzerinden dans, kültürün içeriği ile iç içe geçmiştir. Aynı zamanda sıra, terminolojik bağlamda batılı bakış açısını yansıtan

“dans” kelimesine alternatif olarak önerdiği “yapılandırılmış beden hareketi (structured movement system)” söylemi John Blacking’in müzik tanımı olan “insan tarafından organize edilen ses ortamı “ifadesini akla getirmektedir. Kaeppler (1967) ‘in hareket icrasının farklı katmanlarını ayırtırmaya yönelik ürettiği sistem, odak noktasını belirgin olan ama gözlemlenemeyen, ancak bazı hareketlerin kültürel ve sosyal inşasından ortaya çıkan anlatımların ne olduğunu bulmak için hareketlerin ve koreografların çözümlemesini oluşturur. Yani dans, metaforlar ve beden dili ile anlam üretme kapasitesine odaklanmıştır. Hareket icrasının yanı sıra bu icraların belirli yerel anlamları üretme kapasitesi ve yerellerin bu hareket icraları çerçevesinde kendilerini kimliklendirme biçimleri de önem kazanır (aktaran Girgin, Tohumcu, 2013: 94-95).

‘Kolbastı’nın ilk kez ne zaman ne şekilde görünürlük kazandığı konusunda birkaç yaklaşım söz konusudur. Bu yaklaşımların ilki, Faroz mahallesi (yalı mahallesi) Konstantin Muammer lakabı ile bilinen Muammer Karayunus ile Sotkalı Ali Osman Ustaoglu arasında oynanması ile başlamasıdır. Kolbastı’nın görünürlük kazanmasında etkili olan iki şahıs, Mahallelerinde Kabadayı<sup>4</sup> olarak bilinirler. Sebebi bilinmeyen bir olaydan ötürü dargın oldukları bilinmektedir. Faroz mahallesinde yapılan sünnet düğününde (1955 -1960’lı yıllar arasında olduğu biliniyor) ilk defa Kolbastı’yı karşılıklı oynama fırsatı bulmuşlardır. Ferdi Sakallıoğlu’nun aktardıklarına göre alkollü oldukları için sözlü konuşma değil oyunla aşık atma, bakışlarla nispet verme, omuz atma, ayak hareketleri aracılığıyla tahrik etme şeklinde figürler ortaya çıkmıştır. Ancak sözü edilen yıllarda oynanan ‘Kolbastı’ ‘Fidayda’ ve ‘Ankara Misket’ eşliğinde oynanmıştır. İsmail Yazıcıoğlu’nun bağlama ile çaldığı “dere boyu kavaklar “üzerine oynanmıştır. Bütün bu söylenenlerden hareketle, Kolbastı’nın ortaya çıkışı ile ilgili bir görüş: Trabzon’un Faroz mahallesinde balıkçılık ve bakırcılıkla uğraşan mahalle halkı arasında ortaya çıktığı yönünde iken diğer görüş ise tütün kaçakçılarının, kabadayıların dağ başında kadın oynatma alemlerinde oynadıkları ve kapıda bekleyen gözcünün kolluk kuvvetlerinin geldiğini haber vermesi sırasında içerideki oynayanların arasında “kol bastı” olarak

<sup>4</sup> Bu yöreye ait alan çalışmasında yapılan görüşmelerden hareketle, “mahallede yanlışa gelemeyen, koruyucu, herkesin çekindiği” kişiler için söylenmektedir (Ferdi Sakallıoğlu ile çevrimiçi kişisel görüşme 04.06.2020). Diğer bir görüşme kişinin verdiği cevap ise “...kabadayı derken şehirdeki ipsis sapsız, tütün kaçakçılarıdır” (Ayhan Yüksel, kişisel görüşme 11.12.2019).

söylenen ve bu sebeple Kolbastı adını aldığı yönündedir. Kabadayılardan bir oyun şekli olarak düşünülen Kolbastı'nın kentsel ortamda farklılaşmasını Yüksel şöyle anlatır;

*“...kabadayı derken şehirdeki ipsiz sapsız, tütün kaçakçılarıdır. Peşinde de kol havaları, kadın alemleri. Kolbastı'nın evveliyatı dağ başıydı ama Kostantin Muammerin yaptığı şehirleşmiştir”* (Ayhan Yüksel, kişisel görüşme 11.12.2019).

Erkan Ocaklı'nın bestelemiş olduğu Trabzon Kolbastısı'nın içerisinde geçen;

Arafilli Farozli Arafilli Farozli

Mahallenun mastisi mahallenin mastisi

Oynayalum uşaklar

Oynayalum uşaklar

Trabzon kolbastisi

Trabzon kolbastisi

Haydeeee... Hoptekk...

“Geldiler, bastılar, vurdular haydeeee” sözleri yukarıda belirtilen kolluk kuvvetleriyle ilgili görüşü açığa vurmaktadır.

Trabzon'da Kolbastı'nın ilk oynandığı yıllara bakacak olursak Konstantin Muammer, Faroz mahallesinde Kolbastı'yı oynayan ilk kuşak olarak işaretlenir. Faroz mahallesinde oynanan Kolbastı ayrıca Faroz Mahallesi'nde oynanıyor olduğu için de 'Faroz kesmesi' olarak da adlandırılır. Faroz mahallesi (yalı mahallesi) sahile yakınlığı, balıkçılık ve bakırcılık mesleği ile kimlik kazanmış insanların çoğunlukta olduğu ve ortalama 1950'li yıllarda gerek Yalıspor maçlarında gerekse mahalle arasındaki eğlencelerde oynanan Kolbastı ile özdeşleştirilen bir mahalledir. Kolbastı bu mahallede, kolların yana açılarak kartal hareketi, külhan bey gibi salınma, sarhoş takliti, balıkçının ağ çekmesi, ağa gelen balıkların çırpınışı, kürek çekme, bakırcılık hareketleri, vb. birçok gündelik hayat rutinlerinin bedende görünürlük kazanması sonucu ortaya çıkmıştır. Oynanma şekli günümüzdekine göre daha ağır ve yavaş biçimde gerçekleşen Kolbastı'nın; balıkçı kıyafetlerinin giyildiği, balıkçıların balıktan döndükten sonraki sevinçlerini paylaştıkları, balık sezonu başladığında yapılan kutlama niteliğindeki

eğlencelerde, asker eğlenceleri ve düğünlerde oynandığı da bilinmektedir. Bunların yanı sıra Trabzonspor maçlarının devre aralarında ya da maç bitimlerinde de ekiplerce oynanmaktadır. Kolbastı'nın ilk görünürlük kazandığı yıllara bakıldığında, mahalle aralarında yapılan maçlarda ya da galibiyetlerin ardından oynandığı görülmektedir. Taraftarlar tribünlerden oynayarak eşlik etmekte ve futbolcularda yuvarlak bir kalkanın içerisine teker teker ya da ikişer ikişer oynamaktadır. 1962 yılında İdmangücü spor ve Faroz Yalıspor futbol maçında, ilk oynayan kişi Muzaffer Karaaslan'dır. Bu ritüel bir süre sonra devamlılığını yitirerek, 2007 yılı ve sonrasında yani, Kolbastı'nın yerel ötesinde görünürlük kazandığı dönemlerde Trabzonspor maçlarında (maç başlamadan, maç aralarında, galibiyetlerinde) tekrardan görünürlük kazanmıştır. Trabzonspor futbolcusu İbrahim Yattara ile başlayan süreç günümüzde hala devam etmektedir. Zaman zaman stadyumda, balıkçılığın simgelendiği sarı renkte yağmurluk, çizme, ağ gibi görsellerle de oynadığı görülmektedir.

Kolbastı'nın isimlendirme tartışmaları, yani, Kolbastı ya da Hoptek isimleriyle gündeme gelen tartışmalar hala sürmektedir. Bu tartışmaların Kolbastı'nın 'dere boyu kavaklar', 'Anadolu oyun havası' gibi şarkılardan hareket etmiş olma olasılığı olsa da 1930'lu yıllarda "Yaylanın Çimenine Kuzu Yayılır Kuzu" şarkısını seslendiren Nejat Buhara ile günümüzde 'Trabzon Kolbastısı' olarak tanımlanan dans müziğinin ortaya çıktığı da yöresel anlatımlarda yer alır. Kolbastı, Giresun ya da Trabzon 'un yerel dansı olup olmadığı üzerine tartışmalar da devamlılığını sürdürmektedir. Bu tartışmalar yöresel isimlendirme çeşitliliğini görmek için de önem taşır. Ayhan Yüksel bununla ilgili şunları söyler;

*"Biliyorsun Giresun'da buna metelik denilir. Bunu tam olarak Trabzon'a bağlamak doğru olmaz. Kol havaları denildiğinde her yerde oynanılır"* (Ayhan Yüksel, kişisel görüşme, 11.12.2019).

Ancak Kolbastı'nın Trabzon'da oynandığı şekliyle ortaya çıktığı 1930'lu yıllarda Giresun'un Trabzon'un bir ilçesi olduğu da tarihsel anlatımlar değerlendirilirken göz önüne alınmalıdır. Bu sebeple birbirlerine oldukça yakın olan bu bölgelerde, bölgeler

arası ilişkiler de göz önüne alındığında Kolbastı'nın oynanması ve hatta sahiplenme/köken ile ilgili tartışmaların görülmesi de doğaldır.

Kolbastı'nın kökenine ilişkin tartışmalara bakıldığında ise, Yüksel, kolbastının, Giresun'daki isimlendirmesinin 'metelik' olduğunu ifade etmiştir (Ayhan Yüksel, kişisel görüşme 11.12.2019). Metelik, genelde 2 ve 4 zamanlıdır. Ordu ve Giresun'da Fingil, Bel Kırma, olarak da isimlendirilir. Bağlama, davul-zurna ile oynanan oyundur. Ancak Trabzon'un Faroz mahallesinde oynanan Kolbastı'nın metelik ile benzerlik göstermediği açıktır.

Antropologlar hareket sistemleriyle, bu hareket sistemlerini oluşturan etkinliklerin nasıl şekillendiğini, kim tarafından değerlendirildikleri ve toplumu anlamak konusunda dansın araçsallığı ile ilgilenirler. Antropoloğun amacı dansı sadece kültürel bağlamda anlamak değildir; hareket sistemlerinin analizi ile toplumu anlamaktır (Grau, 1993: 21 aktaran Girgin, Tohumcu 2013: 92). Özetle Antropolojik olarak dansın hareket sistemlerinin analizi ile topluluğu anlamaya çalışırken aslında etnomüzikolojik olarak da bağlam ile metin arasındaki ilişki saptamaya çalışılmaktadır. Kolbastı örneğinde, sosyal yaşamın bedende görünürlük kazandığını söyleyebiliriz. Çoğunlukla balıkçılık mesleği ile bilinen bölgenin ve bu bölgede ortaya çıkan devinimin hareketleri beden diline yansımıştır. Dahası, balıkçının balık ağlarını çekerken yaptığı hareketler, balık yakaladıklarında sevinçleri vb. gibi bağamların dansa aktarıldığı söylenebilir. Kolbastı'nın kökenini oluşturduğu düşünülen Kol havalarının, 'kadın alemlerinde' oynatıldığı Trabzon'da Kolbastı'nın ilk kuşaklarından olan Konstantin Muammerin oynadığının ise seyirlik olduğu bilinmektedir. Bunun nedeni ise, kadın oynatmanın ve alemin olmadığı, üç gün üç gece yapılan düğünlerde eğlence amaçlı figürlerin yapılmasına bağlanır. Bu bağlamda Trabzon'un Faroz mahallesinde Kolbastı'yı ilk oynayan kuşaktan günümüze kadar gelen süreçte bazı değişiklikler olduğu söylenebilir. Bu değişiklikler, bağlam ve metin arasındaki değişimle ilintilidir. Kültürel bir etkinlik olan dans, Kolbastı örneğinde de görüldüğü gibi bağlamsal değişimler sonucu dans metninin anlam düzeyindeki değişimleri de beraberinde getirir.

Dans metninin anlaşılması ve sınıflandırılmasında, Kolbastı'yı da sınıflandırabilmek için işe yarar ikili bir kategorizasyon bulunur. Kealiinohomoku (1976) dansı kültürel bir etkinlik (*event*) olarak kabul eder ve temelde iki farklı türden bahseder: Bu türler, sınırlı (*contained*) ve genişletilmiş (*extended*) dans etkinliğidir. İki farklı sınıflandırmayı Kolbastı açısından değerlendirilecek olursak; sınırlı dans etkinliği yalnız başına anlamı olan ve temelde dans nitelikli taşıyan bir başlangıcı ve sonu olan yapıları kapsar (aktaran Girgin, Tohumcu 2013: 96). Yerelde “doğaçlama” bir dans olarak nitelendirilse de kamusal alanda görünürlük kazanmaya başladığı andan itibaren belirli bir düzen içerisinde sergilenmeye başlanmıştır. Başlangıcının ve sonunun olması sınırlı dans etkinliği için yeterli olmamaktadır. Dans figürlerinin tek başına bir anlamı olsa da -dans etkinliğini şemsiye olarak düşündüğümüzde- bütünlük içerisinde anlam ifade etmektedir. Diğer bir dans etkinliği olan genişletilmiş dans etkinliği, temel aktivitenin içerisinde anlamını kazanan, tek başına anlam ifade etmeyen dandır. Dolayısıyla bütün bir etkinlik olan Kolbastı'nın, kendi içinde metin olarak anlam bulması, belirli bir temaya sahip olması bakımından genişletilmiş dans etkinliği olarak düşünülebilir. Ayrıca içerisinde belirli figürler olsa da bireyin hangi figürü yapacağı izleyicisi tarafından bilinmediği gibi (aslında birey de hareket sırasını düşünmez) kendi ortak kültürünün paylaşılmadığı topluluklar tarafından da farklı anlamlandırılabilir. Bu sebeple Kolbastı/Hoptek/Faroz kesmesi çoklu anlamların üretilmesine davetiye çıkardığı için de genişletilmiş dans etkinliği sınıflandırması içerisinde değerlendirilmektedir. Özetle, belirli bağlamsallık içerisinde icra edildiğinde anlamı olan, bireyin bu dansa anlam bulduğu genişletilmiş dans etkinliği olarak düşünülebilir. Yine aynı dönemde dansı nitelemek için “bilme şekli” ifadesini kullanan Allegra Fuller Snyder (1974) kültürler arası vurgu ve dansın sembolizmine vurgu yapar (aktaran Girgin, Tohumcu 2013:96). Farklı toplulukların çok çeşitli hareket stilleri, hareketi günlük yaşamdan ayrılan nitelikler ve soyut deneyimler olarak kavramsallaştırır. Blacking'in (1986), Güney Afrika'daki alan araştırmaları üzerinden yaptığı yorumlar dansı sosyal bir etkinlik olarak sunar; dans bir his metaforu, gerekli bilgiyi anlama dönüştüren bir katalizör işlevi görmektedir (aktaran Girgin, Tohumcu 2013: 101). Gerekli bilgi, ancak ortak kültürü paylaşan insanlar tarafından gerçek anlamını bulur. Başka deyişle anlamların temsili o toplumun simgelediği hareketler ekseninde ortaya çıkmaktadır. Özetle, Kolbastı özelinde sosyal

hayatın içerisinde ortaya çıkan, bakırcının bakır döverken yaptığı el hareketleri, balıkçılık ile ilgili ağ atma ve çekme, kürek çekme gibi simgelenen anlamlar o kültürü paylaşan insanlar tarafından anlaşılabilirliğinin vurgusu yapılmaktadır. Burada anlatılmak istenen bu yerele ait kültürel kodlar biçiminde işaretlenen Kolbastı'nın, bir performans olarak ancak ortaya çıktığı topluluk tarafından anlaşılabilirliği bu nedenle dönüşüme kapalı bir biçimde korunması gerektiği görüşü alan verilerinde göze çarpar. Bu korumacı bakış açısı özellikle belirli yaş ortalamasının üzerinde olan bireylerde (ortalama 40 yaş ve üzeri) daha belirgindir. Örneğin 'topallama' ve 'tokatlama' gibi dans figürlerinin ancak o yerelde anlamlandırılabilirliği ifade edilir. Bu nedenle yerel ötesinde ne yapıldığının anlaşılmayacağı düşüncesiyle bu figürlere başka figürler eklenerek değişime uğratıldığı bir performans biçimi görünürlük kazanır.

Kimlik temsillerinde araç olarak kullanılan dansın yeniden yaratımı ve sonrasındaki yenilenmiş görüntü, yerel ya da bölgesel olarak günlük yaşamın pratiklerinde de dönüşen ve/veya bağlamı yenileyen olaylardır (Girgin, Tohumcu, 2013: 107). Kolbastı pratiğinin doğaçlama olması, devinimsel "yapılandırmanın" değişim ve süreklilik diyalektiği çerçevesinde hareket ettiğine dolayısıyla da farklı anlam üretimine her zaman açık bir davet oluşturduğuna işaret etmektedir. Kolbastı'nın kamusal alanda görünürlük kazanmaya başladığı 2009 yılından itibaren yerelde de oynanma şekli değişmiştir. Söz konusu zamana kadar olan süreçte daha ağır oynanırken müziğinde hızlanmasıyla birlikte oynanma şeklide değişmiştir. Yukarıda Kolbastı'nın koreografik düzene sokulma sürecinde, dünya danslarından eklemeler yapıldığına değinilmişti. Dolayısıyla bu yeniden yaratım yerelde de devam ederek günümüzde hala dönüşen şeklinin de sürdürüldüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Ancak yaş grubu olarak bir ayırım yapılacak olunursa belirli yaşın üzerindeki insanlar genellikle "gelenekselci" bakış açısıyla Kolbastı'nın "eski" oynanma şekliyle oynaması gerektiği görüşündedir. Elbette bu durum, "yeniden yaratım" şeklinin sürdürüldüğü gerçeğini değiştirmemektedir.

Elbette bu teorik zemine oturtma eğilimine pek çok yöntem ve özellikle 'teknik' eşlik etmiştir. Dans aynı zamanda medya teknolojileri yoluyla, yaratılmakta, korunmakta ve yayılmaktadır. Bu aracılık sözgelimi sahnede ve metinsel notasyon üzerinde dans kadar dijital dansı da içermektedir (Erol, 2018: 169-170). Burada simgesel anlamlar

ortaya çıkarken aynı zamanda Kolbastı'nın da aracılık ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Çoğunlukla kimlik konuları ve ulus-devletlerin 21. yüzyılda artan küresel niteliklerin yenilediği yeni kimlik ve milliyetçilik kurgularıyla ilişkili olan küresel ve uluslar ötesi bağlama odaklanan dans çalışmaları da antropolojik yaklaşımların alanını genişletmekleedir. Göç ve medyanın -özellikle yeni medyanın (Appadurai 1996) -dans üretimi ve tüketimindeki etkileri yapısal analizcilerin ilgi odağı olmuştur (Reed, 1998 aktaran Girgin, Tohumcu, 2013: 110). Kitle iletişim araçlarını anlam aktarımı üzerinden değerlendirecek olursak, “gerçek” dansın anlamlarının küresel boyutta gösterene dönüşmesi medyalarla gerçekleşmektedir. Gerçek ya da asıl olduğu iddia edilen biçimin aktarılması, hareket stillerinin de özellikle medyanın aracılık ettiği araçlarla aktarılması durumu söz konusudur. Ancak Hall (1997) medya temsillerinin ‘gerçekleri’, sözde gerçekler olarak nitelendirdiğinden ve gerçekleri bir ayna gibi yansıtmadığından bahseder (aktaran Laughey: 84). Bu yaklaşıma göre aktarılabilecek olan anlamların aracılık ettiği medya temsili, yorumlanan gerçekliğin bir parçası haline gelir.

## **2.2.Küresel Dünyada Yerel Bir İfade Olarak Kolbastı: Medya Akışı ve Medya Dolayımı**

Küreselleşmenin, farklı yerelleri bir araya getirme, kültürlerarası etkileşim, küresel kültürel akış alanlarının, yerel müziğe ulus ötesi boyut kazandırması gibi etkileri, sözü edilen müziğin ritmik yapısında, sözlerinde, oynanma şeklinde değişimleri beraberinde getirmeye başlar. Trabzon özelinde Kolbastı'nın ulus ötesi bağlamda ele alınabilecek ilişkilenebilecek biçimlerinin ve küresel akış dinamiklerinin görünürlük kazanmasının birkaç tetikleyici etkeni görülür. Bu etkenlerden ilki “Trabzon 2011 Avrupa Gençlik Olimpik Oyunları” (EYOF) olur. Olimpiyat süreci 2005 yılında, dönemin Gençlik ve Spor Genel müdürü Mehmet Atalay'ın, Avrupa Olimpiyat Komiteleri Birliği'ne (EOC) projeyi sunmasıyla başlar. Avrupa Olimpiyat Komiteleri Birliği'nde yapılan oylama sonucu olimpiyatları devralan Trabzon, bir önceki yıl olimpiyata ev sahipliği yapan Tampere'den (Finlandiya) olimpiyat bayrağını devralır.

Bayrağın alınma töreni için Finlandiya'ya altı kişilik bir Kolbastı ekibi gönderilir. Ekip hem bayrağın devir teslim töreninde hem de festivalde ve olimpiyatla ilgili yapılan birçok etkinlikte Kolbastı oynar.

Bu ekip 2007- 2009 yılları arasında bin üç yüz kişi arasından yapılan seçmelerle belirlenir. Trabzon'daki liselerde ve üniversitede ön elemelerle oluşturulan ekip çalışmaları, Karadeniz Teknik Üniversitesinin spor salonunda yapılır. Ekip, herhangi bir dans eğitimi almamış Trabzon'un mahallerinde Kolbastı oynayan gençlerden oluşur. Daha sonrasında olimpiyatta oynayacak kişi sayısı yüz otuza düşürülerek çalışmalara devam edilir. Çalışmalarda koreografiler oluşturulurken başka danslardan geçişler yapılmıştır. Bunun sebebi, Kolbastı karşılıklı iki kişi ya da daire içinde iki kişi ile oynanan bir oyunken bu oyunun koreografik olarak düzenlenmesi ancak başka danslardan içerisine figürler katılarak mümkün olabileceğidir. Dansın kemik yapısını, figürlerini bozmadan break dans, disco gibi türlerle geçkiler yapılmıştır. Olimpiyatın bu duruma ön ayak olmasıyla başlayan süreç devam eden süreçte de “Disko Kolbastı” gibi türler ortaya çıkarmıştır. Sonuç olarak belirli bir hazırlık sürecinin ardından 2011 yılında düzenlenen olimpiyatların gerek açılış töreninde gerekse kapanış töreninde Kolbastı, 130 kişilik ekiple oynanmıştır.

Trabzon özelinde Kolbastı'nın ulus ötesi bağlamda ele alınabilecek ilişkilendirme biçimlerinin ve küresel akış dinamiklerinin görünürlük kazanmasında bir diğer tetikleyici unsur ise kuşkusuz medya olur. Kolbastı; *Youtube*, TV programları, film (Moskova'nın şifresi Temel adlı filmin bir sahnesinde oynanan Kolbastı), reklam (*Cafe Crown*), belgesel (uşakların dansı Kolbastı) gibi mecralarda görünürlük kazanması sonucunda yerel ötesi ve ulus ötesi düzeyde akışa geçer. *Youtube* Kolbastı'nın öğrenme sürecini etkilemesi bakımından önemlidir. “Öğrenme” tabiriyle kastedilen sadece bu pratikten haberdar olunma süreci değil ayrıca pratiğin yerel ötesi bir karakter kazanması ve yerel ötesi uygulamalarının başlamasıdır. Çeşitli yerel dans eğitimcilerinin, figürleri anlattıkları ve oynadıkları *Youtube* videoları bu süreci hızlandırır. Aynı dönemde Trabzon'da çeşitli dans grupları da oluşturulur. Bu gruplardan bir tanesi “Karadeniz Teknik Üniversitesi Kolbastı Ekibi” adını alır. Grubun dansçılarından Erdi Ustaoglu, “*bu ekip Kolbastı'nın tanıtımında büyük rol oynadı; olan bir şeyi ortaya çıkarmak gibi*” bir

etkisi oldu diyerek, dönemin dans ekiplerinin önemini vurgular (Erdi Ustaoglu, kişisel görüşme, 30.09.2018).

Burada söz konusu ‘Kolbastı’nın kitle iletişim araçları ile dolaşıma girmesi sonucu, yereldeki insanlarla değil yüz yüze iletişimin olmadığı *hayali cemaatler* (Anderson, 2017) üzerinde de etkili olduğu göze çarpmaktadır. Özetle, sadece yereldeki topluluklar değil aynı zamanda yerel ötesi boyut kazandığında, kendi yereli dışında olan yüz yüze iletişime geçilmeyen yerelerde de görülmeye başlar. Kolbastı 2009 yılından sonra çeşitli medyatik unsurlarla -*Youtube*, yerel/ulusal/uluslararası TV programları, dansın videolarla online öğretilmesi, film, belgesel, reklam tanıtma- etkileşim haline girdiği andan itibaren kendi yereli dışında da karşılık bulur. Diğer yandan Kolbastı, kendi yerelinde, bir yerel sahiplenme duygusuyla, ‘oralılığın’ gösterenine dönüşür. Aynı zamanda da yerel kültüre ilişkin bir “mit” şeklinde aktarılmıştır. Yerelde her zaman olduğu şekliyle daha yoğun şekliyle küresel düzeyde yeniden canlanmış (*revival*<sup>5</sup>) gelenekler olarak görev yaparlar.

Kolbastı’nın yerel ötesi karakter kazanmasında medya alanının bir diğer önemli unsurunu ise televizyon programları oluşturur. Karadeniz Teknik Üniversitesi Kolbastı Ekibi 2008 yılında, bu yılların önemli televizyon programlarından olan Beyaz Show<sup>6</sup>’a katılırlar. Bu program yayını, ekip üyelerine göre tarihsel düzeyde bir kırılma noktasıdır. Ekip üyeleri, ekibin Beyaz Show’daki Kolbastı performansından yaklaşık iki saat sonra, kendilerine ait *Youtube* videolarının tıklanma sayısının 150.000’e ulaştığını ve bu sayede Kolbastı’ya olan talebin daha da arttığını anlatırlar. Bölgede kurulan ekiplerinden gruplarından bir diğeri ise, “Barva Sinan Yılmaz”dır. Bu grup aynı zamanda Sinan Yılmaz’ın katıldığı televizyon programlarında ve hem yurtiçi hem de yurt dışı etkinliklerde sahne alır. Yani, Sinan Yılmaz’ın dansçıları olmasının yanı sıra bağımsız olarak da sahne almaktadırlar. Grubun kurucusu aynı zamanda dansçılarından Erdi Ustaoglu, internet videolarının etkisini şöyle anlatır;

<sup>5</sup> Daha geniş bir anlatımı için bkz. (Erol, 2009: 69-96).

<sup>6</sup> Sunuculuğunu Beyazıt Öztürk’ün yaptığı, 6 Aralık 1996- 4 Mayıs 2018 tarihleri arasında Cuma geceleri Kanal D’de (2000- 2001 sezonu Star TV) canlı yayımlanan Talk-Show programıdır.

*“Barva Sinan Yılmaz Kolbastı ekibi diye bir ekip kurduk, bütün koreografıyı ben ve Aslıhan Şen diye bir arkadaşım ile yaptık. Ben öncülük yaptım, Aslıhan’ı da dahil ettim, KTÜ’nün ekibinden birkaç kişi aldık ve ekip oluşturduk. Şu an internette, “Yoroz Limanı” diye bir Kolbastı var ve 24 milyon tıklanması var. Youtube kanalının 80.000 takipçisi var” (Erdi Ustaoglu, kişisel görüşme, 30.09.2018).*

Kolbastı’nın televizyonda daha geniş ölçekli yer alması Sinan Yılmaz ile gerçekleşir. Öncelikle yerel bir kanal olan Kanal Avrupa’da Kolbastı performanslarına başlayan Yılmaz, ardından Mavi Karadeniz Kanalı’nda 11 hafta süren bir programda yer alır. 2008 yılında Flaş TV daha sonra Kanal 7 gibi kanallarda devam eden programları yaklaşık olarak beş buçuk yıl devam eder. “Şarkı ülkede patladı ama sahibi yok” sözleriyle Yılmaz, Kolbastı’yı tanıtmaya amacı taşıdığını belirtir ve bir anlamda da sahiplenir.

Yerel kanalların ötesine de geçen Yılmaz, ekibiyle birlikte ulusal kanallarda yayınlanan sabah programlarında ve ardından da İbrahim Tatlıses, Bülent Ersoy ve Orhan Gencebay gibi isimlerin katıldıkları televizyon programlarında da yer alır. Kolbastı’nın medya dolayımı ile başlayan yerel ötesileşmesi, *Yetenek Sizsiniz Türkiye*<sup>7</sup> ve *O Ses Çocuklar*<sup>8</sup> gibi dönemin yarışma programlarında, amatör Kolbastı ekiplerinin yer almaya başlamasıyla daha da netleşir. Bu yarışmaların ardından çeşitli Kolbastı remixleri ya da mixleri ve daha farklı figürlerle gerçekleştirilen ve farklı yerlerden gerçekleştirilen Kolbastı performansları başta *Youtube* videoları olmak üzere çeşitli biçimlerle görülmeye başlar. Örneğin; Michael Jackson’ın dans figürleriyle başlayıp Kolbastı figürlerine geçen, kimi yerlerde ise techno dans figürleriyle süslenen çeşitli koreografiler dikkat çeker.

Kolbastı’nın yerel ötesi ve küresel düzeyde bilinir hale gelmesiyle dans kurslarına, Kolbastı ekiplerine ve yerel sanatçılara, yeni iş alanlarının da olduğu gözlemlenir. Kolbastı adeta bir iş alanına dönüşür. Yerel düğün organizasyonlarında

<sup>7</sup> 10 Ekim 2009’da Show TV’de yayınlanmaya başlayan Acun Medya tarafından yapılan yetenek yarışması. 2012’de Star TV, 2014 TV8’de yayın hayatına devam ederek 2017 yılında yayın hayatına son verilmiştir.

<sup>8</sup> 2016 yılında TV8 kanalında yayınlanmaya başlayan ve halen devam etmekte olan, 7-14 yaş aralığındaki çocukların katıldığı şarkı yarışması programıdır.

sahne alacak Kolbastı dans ekiplerinin kurulması gibi durumlarda görünürlük kazanır. Bu dans grupları sadece yerelde değil yurt dışında da sahne almaya başlar. Farklı ülkelerdeki dans organizasyonlarında Kolbastı yer bulur. Erdi Ustaoglu yurt dışı organizasyonlarda Kolbastı'ya gösterilen ilgiyi, deneyimlerinden hareketle şöyle anlatır;

*“Yurtdışından özellikle Araplar çok seviyor. Gürcistan, Bulgaristan, Kıbrıs'ta gösterimiz oldu ama onun haricinde, Türkiye'nin 70 civarında iline gitmişizdir. Çok yoğunluk bir ara evimizi görmüyorduk”* (Erdi Ustaoglu, kişisel görüşme, 30.09.2018).

Yerel düzeyde oynanan bir pratiğin o topluluk için ne kadar değerli olduğu ve bu pratiğin kültürel miras olarak aktarıldığı görülmektedir. Sözü edilen durum gerek ulusal düzeyde gerekse uluslararası düzeyde tekrardan ortaya çıkarak canlanması sonucunu doğurmaktadır. Tüm bu dinamiklerden hareketle Kolbastı, kültürlerötesileşme örneğine dönüşmüştür.

### **2.3.Bir Kültürel Aracı Olarak Sinan Yılmaz**

Hatırlanacağı gibi kültürel aracı, tanım gereği (kendisinininki de dâhil olmak üzere) ‘en az’ iki farklı kültüre ilişkin çeşitli bilgi ve deneyimlere sahip bireylere gönderme yapan bir kavramdır. Kültürel aracı olarak tanımlanan figürlerin çeşitli işlevleri olduğundan da önceki bölümlerde bahsedilmiştir. Bu çerçevede düşünüldüğünde kültürel aracılık işlevlerinden biri olan ‘aktarmak/taşımak’ (*transferring/transporting*), Sinan Yılmaz özelinde rahatlıkla düşünülebilir. On dört yaşından itibaren Almanya’da yaşayan sanatçı, ilk gençlik yıllarında edindiği (break dance, elektronik müzik gibi unsurlarla oluşan) kültürel kodları Kolbastı pratiğine aktarır. Sözü geçen kültürel kodların kullanımı ve Kolbastı pratiği içerisine dahil edilmesi, Kolbastı’nın Almanya’da görünürlük kazanmasında da aracı olur. Bunun yanı sıra Sinan Yılmaz, Avrupa’nın birçok ülkesinde (Fransa, İsviçre, Hollanda, Belçika, Avusturya) düzenlenen *Kolbastı-Disco*, *Kolbastı-Night* adı verilmiş organizasyonlarda sahne alır. Sinan Yılmaz bu organizasyonlarda Kolbastı pratiğinin ‘yerel bileşenleri’ ile Avrupa merkezli elektronik müzik biçimleri ve bunlara eşlik eden dans stillerinin birleştirilme noktalarını belirler. Yerelde var olan geleneğin ulus ötesi ölçekte karşılık bulmasında,

‘aktarma/taşıma’ işlevi netleşir. Kültürel aracılığın bir diğer unsuru olan ‘uzlaştırma’ (*reconciliation*), unsuru da bu çerçeveden hareketle işlerlik kazanır. Yılmaz gerek Almanya’da edinmiş olduğu kültürel ifadelerle gerekse Trabzon’da yaşadığı sürece edinmiş olduğu kültürel birikimle, bu iki kültürün biçimlerini, ortak bir paydada buluşturma çabasında, yerel pratik bileşenleri ile ana akım (main stream) bileşenleri, ‘uygunluk’ kategorileri çerçevesinde bir araya getirir. Bir başka deyişle müziksel ifadelerin belirli kısımlarını ve dans hareketlerinin geleneksel unsurlarının belirli kısımlarını koruyarak, ana akım kodlarla birleştirir. Böylelikle her iki kültürün de kültürel kodlarının birbirleri nezdinde kabul edilebilirliğini sağlar. Bu çerçeveden bakıldığında birbirine tamamen yabancı iki kültürel pratiğin birbirleriyle uzlaşım noktalarının belirleyicisi olarak, anahtar bir figüre dönüşen Yılmaz, özellikle yerel olan kültürel pratiğin hangi bileşenlerinin sürdürülüp hangilerinin kesintiye ya da seyreltmeye uğrayacağını da kara mekanizmasını oluşturur.

Kültürel aracılığın ‘güçlendirme’ (*reinforcement*) işlevini de yerine getiren Yılmaz, süreklilik ve değişim bileşenlerini belirlerken, bu işlevin de içerimine katkıda bulunur. Sinan Yılmaz ile yapılan görüşmede sanatçı, Kolbastı’nın müziksel icrasında çeşitli yerel kullanımların değiştirilmesi ya da ana akım kodlarıyla buluşturulmasındaki stratejilerden söz eder. Yılmaz’ın anlatımına göre şarkının (sanatçının ifadesiyle) ana bölümünde bağlamanın artık yer alamaması ve farklı bir ezgiye geçilmesi, Kolbastı’nın yerel özelliğinin yitirilmesine sebep olmaz. Yılmaz’a göre her ne kadar ezgi çizgisi ve yerel çalgıya içkin bir değişiklik gerçekleşmiş olsa da ‘söz’ metninde geçen “Arafilli, Farozlu” gibi yerel işaretleyici kelimeler sabit kalmıştır. Bu kelimeler şarkının çıkış yerini yani yerelini işaretleyen sözler olarak, çıkarılmaması gereken bileşenlerini oluşturur (Sinan Yılmaz, kişisel görüşme, 30.09.2018). Ancak şarkının bir nakaratla güçlenebileceği düşüncesiyle ‘*üçtür, beştir, kızlar hoştur, dünya boştur, çoştur çoştur, hoptek hoptek oyanayalım*’ gibi sözlerin olduğu nakarat eklenir. Çünkü bu yerel hava artık ana akım müziksel kodlarla işleyen ve bu kodlara uygun metinsel değişimlerin de gerçekleşmesi gerektiği bir yapı kazanacaktır ve ana akımın müziksel kodları gereği bir nakarat bölümüne ihtiyaç vardır. Böylelikle hem yerel metnin yerel karakterini ve kimliğini vurgulayan unsurlarında feragat edilmemiş olur hem de ana akım kodlar, ‘yeni’

izler kitleyi de hesaba katarak nakarat eşliği ya da dans edilebilirlik gibi ölçütler çerçevesinde yeniden ele alınır. Erkan Ocaklı'nın sözlerini kendisine referans alan sanatçı, bu şekilde bir nakarat güçlendirmesi ve müziksel ifadelerin değişmesiyle yeniden yaratıma gitmiştir.

Kültürel aracılık kavramlaştırmasında görülen 'koruma' (*protection/preserving*), işlevi önceden aktarılan işlevler içerisine gömülü bir stratejini de netleştirdiği kısmı oluşturur. Özellikle "güçlendirme" stratejileri sonucu ortaya çıkan "yeniden yaratım" veya "dönüşüm" sürecinde 'koruma' nosyonu ile bağlantılı biçimde, gelenekteki hangi bileşenlerin sabit kalacağı, korunacağı, aktarılacağı ve böylelikle de bu geleneği oluşturan 'asıl' kimliklendirici bileşenlerin neler olacağı vurgulanmış olur. Yılmaz bunun için "belirli kısımların mutlaka kalması gerekiyordu" der ve sabit kalması ya da korunması icap eden bileşenler olarak, "Hopstek" kelimesini nakarata ekler, dansın unutulmaması adına Kolbastı ekipleri oluşturur, şarkının içerisinde geçen "Arafilli Farozlu" sözlerinin korunmasını yanı sıra şarkının ana bölümünde sazların bir başka melodiye geçtiği bölümü de değiştirmemiştir. Yani, karşılaşılan kültürel yapı ile girilen müzakereye rağmen, değişmemesi gereken unsurlar olarak bunları belirler. Bunlar ayrıca yerel kültürün işaretleyecileri haline gelir. Koruma görevine ilişkin diğer bir durum ise müziğin anonim karakterde olması dolayısıyla sanatçının, telif düzeyinde anonim hakları kendi üzerine almasıdır. Bunun sebebini ise sanatçı tarafından; eseri kimsenin sahiplenmemesi, Türkiye dışındaki ülkelerde kullanmak istenildiğinde de belirli ücrete tabi tutulması gerekliliği olarak işaretlenir.

Diğer bir unsur olarak kültürel aracılık içerisinde belirginleşen 'dönüşüm' (*transformation*) unsurunda ise hatırlanacağı gibi aslında değişen veya dönüşüme uğrayan, müziksel biçemlerin uğradıkları değişim/dönüşümlerin, kendi yerellerinde de görece biçimde, dönüştükleri halleri ile kabul edilip tekrar edilmeleri gerekliliğine değinilmişti. Bunu iki kültür arasında aracı olan Sinan Yılmaz'ın bütün anlatılan görevlerin birleşmesi sonucu topluma zamanla ve fark edilmeden kabul ettirdiği söylenilebilir. Bu ifadenin güçlenebilmesi için, Sinan Yılmaz'ın, Erkan Ocaklı'nın sözlerine eklemiş olduğu nakarat ya da Kolbastı'nın oynanma şeklindeki değişimler, müzik ritminin hızlanması, farklı danslardan eklenmeler yapılması gibi değişen

unsurlarla birlikte hem dans açısından hem de müziksel anlamda dönüşüme uğradığını belirtmek gerekir. Kültürel aracılık içerisinde görülen diğer bir unsur olan ‘yeniden inşa’ (*reconstruction*) nosyonuna yönelik aracılık ise, aslında yukarı da sayılan tüm aracılık görevleri ile doğrudan ilişkilidir. Sanatçı aracılık görevlerinin tümünü yerine getirerek ve bunların sonucu olan “yeniden inşa edilmiş Kolbastı” olarak ulusal ve uluslararası boyutta görünürlük kazanmıştır.

#### **2.4.Kolbastı Pratiğini Malm ve Appadurai Modelleriyle Düşünmek: Yerel Ötesileşme Bağlamında Kolbastı**

Krister Malm’ın “kültürlerötesileşme” olarak ele aldığı kültürler aslında Appadurai’nin medya akışı, finans akışı, etnik akış, ideoloji akışı ve teknoloji akışı gibi küresel kültürel akış içinde yer almasıyla da değerlendirilebilir. Böylelikle günümüzde tek bir yerden akış değil bütün akışların iç içe olduğu, aynı kültüre, kökene ait olmayan insanlarla yüz yüze ilişkisinin olmadığı bir durum söz konusudur.

Krister Malm modelinde en önemli etkinin dolayım (Mediated) olduğuna ve kitle iletişim araçları aracılığıyla gerçekleşen yayılmanın etkilerini tartışmadan önce müzikler arası etkileşimi anlamak amacıyla bir model oluşturulduğuna değinilmişti. Model, Kolbastı özelinde şu şekilde işler: Malm’ın modelini, Appadurai’nin etnik alan olarak ele aldığı kültürel akış benzer bir içerik sunmaktadır.

- 1- Kültürel Alışveriş: Kolbastı 1990’lı yıllardan sonra kültürel etkileşim ve alışveriş ile birlikte başta gurbetçi gençler olmak üzere break dans, rap gibi türlerinde içine dahil edildiği bir dans pratiği haline gelmiştir. Başka bir örnek olarak yukarıda kültürel aracı olarak değerlendirilen Sinan Yılmaz’ın Almanya’da yaşıyor olması ve burada müzik yapma fırsatının olması da kültürel alışverişin oluşabilmesinde önemli bir etkidir. Sinan Yılmaz Almanya’da Kolbastı adına düzenlenen bütün etkinliklerde yer almakla birlikte Kolbastı’yı hem oynayıp hem de söylemiştir. Malm’ın modelini, Appadurai’nin etnik alan olarak ele aldığı kültürel akış benzer bir içerik sunmaktadır. Sinan Yılmaz ile yapılan görüşmeden anlaşıldığı kadarıyla Almanya’daki Türklerin memleketlerine gelmesi

sonucu Türkiye genelinde Kolbastı'nın yayılması başlamıştır. Gerek Almanya'da gerek Avrupa'nın birçok ülkesinde (Fransa, İsviçre, Hollanda Belçika, Avusturya) Kolbastı'nın düğünlerde çalınması istenir. Konser, festival, televizyon programlarının yanı sıra gece kulüplerinde yer alan Sinan Yılmaz'ı kültürel alışveriş için önemli bir kültürel aracı konumunda yer alır.

Bir başka unsur ise yaklaşık yirmi ülkenin katıldığı bir olimpiyatta, Kolbastı'nın, bu ülkelerden gelen insanlar için ortak anlam kümesi oluşturan ana akım müziksel kodlarla ilişkilendirilerek, yerel bağlamının yanı sıra küresel bir bağlam içerisine yerleştirilmesidir. Tüm bu söylenenlerden hareketle “kültürel alışveriş” sonucu müziğin farklı yerelle ulaşması durumu söz konusudur.

- 2- Kültürel Tahakküm: Tahakküm, ana akım (merkez) yerel kültür (çevre) olarak iki yönlü bir akış içinde düşünülecektir. Çünkü gerek kültürel araçlar gerek kitle iletişim araçlarıyla olan akış içinde merkez-çevre arasındaki sınırların bulanıklaştığından söz edilmişti. Dolayısıyla hem merkez yönünden bir aktarım hem de yerelden akış durumu söz konusudur. Kolbastı'da geleneksel olarak söylenenin yavaş olmasına karşın ritminin hızlanması, nakarat eklenmesi gibi değişiklikler merkezden etkileşim olsa da geleneksel olan çizgi olarak değerlendirilen kökene ilişkin vurguda sınırlar mevcuttur. Bu sınırlar, oynama şeklindeki balıkçılık ile ilgili hareketlerin değişmemesi gerektiği ancak kamusal alanda görünürlük kazanabilmesi için yani, bir bütünlük sağlamak amacıyla farklı danslardan geçişlerin sağlanması durumu söz konusudur.
- 3- Kültürel Emperyalizm: Appadurai'nın ideoloji akışı kategorisi, bu maddede devreye girer. Hatırlanacağı gibi Appadurai'nın kavramlaştırması, belirli kültürel unsurların küresel düzeydeki bilişsel paylaşım biçimlerine de gönderme yapıyordu. Bu çerçeveden düşünüldüğünde bir yerel pratiğin 'dünya' genelinde karşılık bulabilme yolu olarak, ana akım müziksel unsurlar ve ana akım dans biçemleriyle ilişkilendirilmesi stratejisi, örtük bir ideolojik akış biçimine gönderme yapar. Kendi yerel kültürel unsurlarını küresel ölçekte harekete geçirmek isteyen bireylerin 'sorgulamasız' biçimde ana akım kodlarına yönelmeleri ve Batı merkezli ana akım kültürel kodların, zorunu biçimde uygulanması gerektiğine ilişkin örtük kabul mekanizması burada devreye girer. Bu kabul ediş ve bununla uyumlu sorgulamasız davranış, bilişsel düzeyde 'küreselleşme politikaları ve

stratejilerinin” bir ideolojik akış oluşturma noktasında başarıya ulaştığını da gösterir. Yukarıdaki üç kategoriye eklenen diğer bir kategori ise;

- 4- Kùltürlerarası (Transculturation): Endüstriyel ortamda, farklı yerel müzik türlerinin unsurlarının birleşimiyle oluşmaktadır. Televizyon, *Youtube* gibi medya araçlarıyla ulus ötesine yayılan Kolbastı, endüstriyel kodlarla ilişkilendirilerek yerel ötesi bir hale gelmiştir. Farklı yerellerin uygulamalarıyla birleşen pratik kendi yerelliğinin dışında etkileşime girdiği yerlerin yerel kodlarıyla da buluşur. Kolbastı bu süreçte *world music* etiketi altına yerleşir. Yerel veya ulusal müziğin, kùltürlerarası müziğe dahil olma süreçlerindeki kitle iletişim araçlarının rolünün iki önemli dinamiğinden söz edilmişti. Bunlardan ilki medyanın, müziğe aracılık etme süreci ile ilgilidir ve Krister Malm bu süreci “medyalaşma” terimi ile ifade ettiğii durum, Appadurai’nin medya akışı olarak değerlendirdiğii kavramla benzerlik gösterir. Malm’e göre; “sanatçının, kayıt stüdyosu, radyo yayınları, plak dükkânları gibi dağıtım yoluyla beslendiğii süreç ilgili olduğı müziğii değıştirir ve yeniden şekillendirir. Böylelikle ön plana çıkan arz talep ilişkisi doğrultusunda sanatçı, piyasadan, medya akışlarından gelen geri bildirimlere göre müziğii şekillendirir ve değıştirir (Malm, 1993:343).

Kolbastı’nın 2007 yılına kadar sadece Trabzon’da bilindiğini söylemek mümkündür. 2007 yılı sonrasında ise başta sözü geçen olimpiyat organizasyonu ile Kolbastı, küresel akışa dahil olmaya başlar. Kùltürlerarası müziğii daha iyi anlayabilmek için geleneksel olanı anlatmak gerekmektedir. Kolbastı’nın, 1930’lu yıllarda Nejat Buhara’nın “Yaylanın Çimenin Kuzu Yayılır Kuzu” şarkısıyla başlayarak 1970’lerden itibaren, Erkan Ocaklı, Fuat Saka, İsmail Yazıcıoğlu, Üç Hürel Kardeşlerden günümüze kadar uzayan süreç ile şekillendiğii söylenebilir. Asıl çıkış noktası olan Trabzon’un Faroz mahallesinde, halen belirli yaşın üzerinde insanlar yavaş/ağır oynamaktadır. Özellikle Faroz mahallesinde 40 yaş üzerindeki insanların, Sinan Yılmaz’ın seslendirmiş olduğı “Hoptek-Kolbastı” şarkısı ile ilgili olarak “o ritimde insanlar beş dakikadan fazla oynayamaz” gibi söylemleri göze çarpmaktadır. Geleneksel çizgilerini bozmadığı ifade edilen Erkan Ocaklı, İsmail Yazıcıoğlu gibi sanatçıların söylediğii ve çaldığı Kolbastı’nın ise üzerine oynamanın, bu nedenle (geleneksel çizgilerini bozmadıkları için) tercih edilmesi söylemlerini destekler niteliktedir. Faroz mahallesinde ise Kolbastı’nın geleneksel halinin korunmasına ilişkin faaliyetler yapılmaktadır. Bu faaliyetlerden ilki

dernek kurma ve dernek faaliyeti şeklinde görülür. “Kolbastı Derneği” başkanı Ferdi Sakallıoğlu ile yapılan görüşmelerden hareketle, yerel düzeyde, “bizim mahallemizin oyununa Kolbastı demek doğru bir şey değildir “söylemine karşı “eğer Faroz kesmesi dersek bu sadece mahalli bir olay olur eğer ulusal bir kimlik olarak düşünürsek ismini de ona göre ayarlamak gerekiyor. Bunun adını Faroz oyunu veya Faroz kesmesi olarak değil de Kolbastı oyunu olarak düşündük” (Ferdı Sakallıoğlu ile çevrimiçi kişisel görüşme, 04.06.2020).



## SONUÇ

Müzik kültürüne ilişkin farklı köken öyküleri alındığında karşılaşılan benzer ve farklı öyküleri anlatan bireylerin kültürlenme ve kültürleşme süreçleriyle alakalı değişiklikler gösterdiğini ve bu değişikliklerin bireyin, bu pratikle ilgili farklılıkları “aslına uygunluk” gösterenleri halini aldığı, benzerlikleri de “kolektif “bakışta gelenek olarak tahayyül edilen dayanak noktaları oluşturur. Bunu yaparken asıl amacın, aslını tercih etmek ya da orjinalini kavramaktan ziyade belirtilen momentler çerçevesinde, ele alınan geleneğin ‘şu anda’ nasıl bir gelenek haline geldiğini anlama çabası ve gelenek kodlarının meşrulaştırma kodları devreye girer. Kolbastı örneğinin de de olduğu gibi yerel müzikler geleneksel unsurları bozmadan farklı yerellerle iç içe geçmiş müziklere dönüşürken kökenine ilişkin benzerlikleri meşrulaştırırlar. Dahası “Kolbastı break dansın atasıdır “gibi söylemlerle küresel düzeyde meşruluk kazandırmaya çalışırlar.

Değişimin kabulü kökene ilişkin benzerliklerde görünürlük kazanmaktadır. Erol’un (2009) değindiği gibi müzikte değişim, yalnızca dünyanın Batı müzik biçemlerine doğru yönelmesinin bir sonucu değildir. Gerek Klasik Batı müziğinde özellikle 20. Yüzyıl müziğinde (Debussy, Cage, Stockhausen vb.) kullanılan doğulu müziksel tarzlar gerek batı popüler müziklerinde 1960’lardan günümüze (Beatles, Led Zeplin, Sting vb.) dek kullanılan Batı dışı müziksel unsurlar bulunmaktadır. Örneğin elektro gitar, akustik gitarın yerini almaktansa, gitarlarla elde edilebilecek tınılar yelpazesini genişletmiştir (Erol 2009: 134). Aynı şey elektro bağlama içinde geçerlidir. Özetle değişimin kabulü, ancak kökene ait söylemlerle küresel ölçüde meşruluk kazanmaktadır. Kolbastı’nın, kökene ait söylemleri “geleneksel olanı bozmadık”, “dejenere etmedik”, “tınısında bir değişiklik olmadı” gibi sözlerle tezahür etmektedir.

Medya kültürü ile ilgili bölümde değinildiği gibi medya akışı ve internet aracılığı ile kültürel unsurların gündelik yaşam bileşenlerine dönüştüğü görülmektedir. Bu gündelik yaşam, yüz yüze iletişimin olmadığı yerlerde toplumsallaşma olanağını getirmektedir. Aynı zamanda kamusal ve özel alan ayrımını bulanıklaştırmaktadır. Dolayısıyla yerel olanın yerel ötesi boyutuna geçmesinde temsil gücü mevcuttur. Kolbastı'nın medya kültürünün önemli parçası olan televizyonda daha geniş ölçekli yer alması Sinan Yılmaz ile gerçekleşir. Dolayısıyla o dönemde şarkıyı seslendiren sanatçının tanınması ve büyük kitlelere ulaşmasının adımları atılmış olur.

Kolbastı'ya, Karaca mağarası ve Akçaabat olmak üzere iki video klip çekilmiştir. Bunlardan özellikle “Karadeniz Uşakları Kolbastı Ekibi” nin oynadığı klip diğerin oranla daha çok ses getirmiştir. Medyanın hareketlilik özelliği ile birlikte dolaşıma giren müzik geleneksel medya unsurlarının yanı sıra yeni medya unsurlarıyla da görünürlük kazanmıştır. Şöyle ki *Cafe Crown* çözünebilir kahve markasına ait reklamda Kolbastı'nın oynanması küresel olanın yerelde kabulünü kolaylaştırmaktadır. Bunun yanında *Yetenek Sizsiniz Türkiye* programı gibi televizyon programlarında da yerel ötesi dolaşımın tezahürleri göze çarpmaktadır. Micheal Jackson gibi isimlerle özdeşleştirilen dans biçimlerinden yapılan kareografik alıntılarla gerçekleştirilen melez dans biçimleri, yerele ait kimlik gösterenlerinin farklı yerellerle ortak paydada buluşmasının sonucunda karma stiller olarak ortaya çıkar. Yeni medya unsurlarının en önemli araçlarından biri olan *Youtube*, Kolbastı'nın ulusal/uluslararası yayılmasında başat rol oynamıştır. Açılan dans kurslarında kayıt edilen videolarla detaylı bir şekilde figürlerin anlatılması daha sonra *Youtube* üzerinden paylaşarak öğrenmeye aracılık etmesi aynı zamanda *Youtube* kullanıcılarına “üreten tüketici” olma özelliğini sunmasının yanı sıra anlık paylaşımları ve ulaşılabilirliğini belirli bir mekândan çıkartmıştır. Bu sayede farklı yerelliklere ulaşarak, farklı oynama stilleri ortaya çıkmıştır. Medya dolayısıyla birlikte kültürlerarası müzikler haline gelen türler, küresel düzeyde yer edinebilmeleri için gerek tınısal değişime gerek oynayış biçimi bakımından değişime uğradığı görülmektedir.

Malm'ın belirlediği şekliyle kitlesel medya yoluyla bu müzikler, sadece yerele ait olmaktan çıkıp, kolaylıkla ulaşılabilen küresel ana akımlar halini alır ve içinde

bulundukları türler de birer yaşam stili haline gelir. Malm (1993), müziğin yayılma sürecinde en önemli etkinin dolayımına olduğunu iddia eder ve bunun kitle iletişim araçlarıyla gerçekleştiğini savunur. ‘Kolbastı’nın kitle iletişim araçlarıyla yerel ötesi bir boyut kazanması 2007 yılından itibaren gerçekleştirilen medyatik faaliyetlerde görülür. Bu faaliyetlerden en çok etkisi görülen ise 2011 yılında Trabzon’da düzenlenen “Avrupa Gençlik Olimpik Oyunları” (EYOF) olmuştur. Karadeniz’e kıyısı olan ülkelerin olimpiyatlarının ilki Türkiye adına Trabzon’da düzenleneceğine karar verildiğinde, olimpiyatta açılış dansı olarak Kolbastı’nın oynanacağı ve bu dansın Trabzon’a ait ikinci bir yerel pratik olarak tanıtılacağı karar verilmiştir. Böylelikle yerelde “mahalli dans” olarak adlandırılan bu pratiğin ulusal/uluslararası düzeyde meşrulaştırılmasında ilk adımın atıldığı görülmektedir. Yukarıdaki bölümde kültürel aracı olarak ele alınan Sinan Yılmaz’ın Hoptek- Kolbastı şarkısının, medya yoluyla görünürlük kazanma süreci, Kanal Avrupa’da yayın yapmasıyla başlamıştır. Daha sonra Trabzon’da düzenlenen olimpiyatla birlikte yerel kanallarda yaptığı yayınlarla başlayan süreç ulusal kanallara davet edilmesiyle, Kolbastı adına düzenlenen hemen hemen bütün etkinliklerde yer almasıyla devam etmiştir. Sinan Yılmaz Kanal Avrupa’da 2005 yılında yayın yapmaya başladığında Avrupa’da günden güne seyircisinin arttığını 2006-2007 yıllarında Kolbastı-Night, Kolbastı- Disco geceleri düzenlendiğini belirtmiştir. Yereldeki kültürel ifadeler farklı yerel karakterler kazanmaya başladığında belirli unsurların eklenip çıkarılması durumu söz konusu olur. Yenileme olgusuyla karşı karşıya kalan müzisyen veya dansçılar, yeni stiller ortaya çıkarmaya çalışırken geleneksel çizgiden kopmadan eklemeler/çıkarmalar yapmaktadır. Bu durum Kolbastı’da en açık şekilde Olimpiyat için düzenlendiği formunda görünürlük kazanmıştır. Sinan Yılmaz’ın Kolbastı’nın kamusal alanda (sahne) oynanması için yeni düzenlendiği Hoptek-Kolbastı parçasındaki değişimler bu geleneksel çizginin dışına çıkılmadan yapılan yeniliklerle bu durumun somutlandığı bir örnek olarak karşımıza çıkar. Her ne kadar 2007 yılında Hoptek- Kolbastı şarkısına kayıt almış olsa da Kolbastı’nın büyük kitlelere ulaşması, söz konusu olimpiyatla başlayıp televizyon ve *Youtube* ile devam etmiştir.

Kitle iletişim araçları Kolbastı pratiğini zaman ve mekân sıkışmasından kurtararak, köklerinin olmadığı bir yerde hareketini sağlamıştır. Mekansızlık ise aynı

kökene, kültüre ait olmayan insanlar etrafında hayran kitleleri oluşturmuştur. Yeni medya ve geleneksel medya akışlarıyla, müzikal sesin zaman ve mekandaki hareketi bir tür müzik nakli olarak değerlendirilir. Dolayısıyla “kaydedilen mevcut müzik miktarı artar”, “kayda erişim ve çalma olanakları tüm dünyada artar”, “ulusal ve uluslararası düzeyde daha iyi iletişim nedeniyle farklı müzik gelenekleri arasında ağlar oluşur” bu ağlar, hayran kulüpleri olabileceği gibi turizm, müzikal faaliyetlerle de bağlantılı olabilir (Malm: 1993: 348).

Küresel akış içerisinde başka yerellerin kültürel kodlarına uygunlaşma çabası içerisinde ise sözel metinde kimi değişiklikler gerçekleştirilir. Öncelikle yerelin işaretleyicisi olan bazı ifadeler aynı haliyle bırakılırken diğer yandan hem ulusal hem de küresel düzeyde anlaşılabilmek için sözde farklılaştırmalar oluşturulur. Küresel ölçekte anlaşılmayacak, fazla miktarda yerel ifadelerin kullanımı ortadan kaldırılır. Kolbastı özelinde de “Hoptek” söyleminin unutulmaması için kelime, nakaratla birlikte tekrar edilir bunun yanı sıra dans figürlerinde ve içeriğinde de değişimler görülür. Gelenekte çok daha yavaş ve ağır bir biçimde oynanan bu oyun, 2007 sonrası ilişkilendiği ana akım müziksel unsurların gereği biçimde daha yüksek bir tempoya eşlik edecek bir dinamizm kazanır. Dolayısıyla hem müzik stili hem de dansın şekli değişmiştir.

## KAYNAKÇA

### - Kitaplar

ANDERSON, Benedict (2017). *Hayali Cemaatler- Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (çev. İskender Savaşır), İstanbul: Metis Yayınları.

ANTHONY, Giddens (2016). *Modernliğin Sonuçları* (çev. Ersin Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

ATTALİ, Jacques (2017). *Gürültüden Müziğe* (çev. Gülüş Gülcügil Türkmen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BENNETT, Andy (2013). *Kültür ve Gündelik Hayat* (çev. Nagehan Tokdoğan, Burcu Şenel, Umut Yener Kara), Ankara: Phoenix Yayınevi.

BOHLMAN, Philip V. (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*, Indiana University Press.

BOURSE, Michel ve YÜCEL, Halime (2017). *Kültürel Çalışmaları Anlamak* (çev. Halime Yücel), İstanbul: İletişim Yayıncılık.

EROL, Ayhan (2009). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

EROL, Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

EROL, Ayhan (2018). *İslam, Alevilik ve Müzik*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

ERŞEN, Engin (2011). *Karadeniz Uşakları- Yeni Yüzyılın Dansı Kolbastı*, Trabzon: Vizyon Bilgi İletişim Ürünleri.

LAUGHEY, Dan (2010). *Medya Çalışmaları- Teoriler ve Yaklaşımlar* (çev. Ali Toprak), İstanbul: Kalkedon Yayınları.

SARIBAY, Ali Y. (2004). *Modernitenin İronisi Olarak Globalleşme*, İstanbul: Everest Yayınları.

TOMLINSON, John (2013). *Küreselleşme ve Kültür* (çev. Arzu Eker), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

#### - Makaleler

CANLIOĞLU, Muhammet B. (2019). “Fenomenolojik, Postmodern, Pragmatist Değerler Eşliğinde Eklektik Siyaset Kuramına Giriş”, *Ekonomi İşletme Siyaset ve Uluslararası İlişkiler Dergisi*, 5 (1) , ss. 17-35.

ERDOĞAN, İrfan (2001). “Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu”, *Doğu Batı- Düşünce Dergisi*, Yıl 4, Sayı 15, Mayıs–Haziran–Temmuz 2001, ss. 69-100.

MALM, Krister (1993). “Music on the Move: Traditions and Mass Media”, *Ethnomusicology*, sayı 37, 1993, ss. 339-352.

SATIR, Ö. C.,- KARAHASANOĞLU, S. (2015). “Küresel Kültürel Akış Bağlamında Yeni Ankaralı Müzik Anlayışı “, *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 3(2), Aralık 2015, ss. 145-164.

YÜKSELSİN, İbrahim Y. (2015). “Bir ‘Kültürel Aracı’ Olarak Muzaffer Sarısözen ve Erken Cumhuriyet Döneminde ‘Türk Halk Müziği’nin Yeniden İnşasındaki Rolü”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, sayı 14, Temmuz 2015 ss. 77-90.

YÜKSELSİN, İbrahim Y. (2015). “Kültürel Aracılığın Ritüelleri: Bergamalı Profesyonel Roman Müzisyenlerin Geçiş Ritüellerindeki Aracılık Roller”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, sayı 39, Ağustos 2015, ss. 1119-1130.

### - Kitap İi Bölüm

ARJUN, Appadurai (2007). “Küresel Kültürel Ekonomideki Bölünme ve Farklılıklar”, *Küreselleşme Kültür, Medeniyet-Yerel Kimliklerden Küresel Stratejilere* (ed. Kudret Bülbül) Ankara: Orient Yayınları, ss. 235-254.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut (2017). “Global Connectivity and the İzmir Extreme Metal Scene”, *Made in Turkey: Studies in Popüler Müsıc* (ed. Ali Cenk Gedik), New York: Routledge, ss. 207-217.

GİRGİN TOHUMCU, Gonca (2013). “Dansın Disipliner Yol Haritası: Yöntemler, Kurumlar ve Yaklaşımlar”, *Müzik, Dans, Gösterim: Tarihsel ve Kuramsal Tartışmalar* (ed. Arzu Öztürkmen) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, ss. 83-132.

KURT, Berna (2013). “Dans Tarihçiliği ve Dans Çalışmaları: Yaklaşımlar ve Tartışmalar”, *Müzik, Dans, Gösterim: Tarihsel ve Kuramsal Tartışmalar* (ed. Arzu Öztürkmen) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, ss. 133-157.

MANKEKAR, Purnima (2008). “Media and Mobility in a Transnational World”, *The Media and Social Theory* (ed. David Hesmondhalgh, Jason Toynbee), New York: Routledge, ss. 145-158.

### - Basılmamış Kaynaklar

ÇEREZCİOĞLU, Aykut B. (2011). “Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi“, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Ayhan Erol, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

TAN, Selim (2018). “*Anlam Üzerine Girişilen Bir Mücadele Alanı Olarak Songmeanings.com: “Radioactive” Örnek Olayı*”, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioğlu, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.



## ÖZGEÇMİŞ

### Kişisel

**Adı ve Soyadı:** Kübra Şahin

**Doğum Yeri ve Yılı:** Trabzon / 1991

### Eğitim

**Lisans:** Karadeniz Teknik Üniversitesi / Devlet Konservatuvarı / Müzikoloji- 2017

**Lise:** Trabzon Cumhuriyet Lisesi- 2009

### Projelerde Yaptığı Görevler

Asistanlık (Yarı zamanlı çalışan öğrenci statüsünde)- KTÜ KARMA (Karadeniz Müzik Arşivi) Projesi (2014- 2017), Proje Sorumlusu: Prof. Dr. Abdullah AKAT

### Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitaplarında (*proceedings*) basılan bildiriler

ŞAHİN, Kübra (2018). ‘*Musicking*’ Alanı Olarak Karşıyaka Belediye Bandosu. Trabzon Üniversitesi Devlet Konservatuvarı III. Uluslararası Müzik ve Dans Araştırmaları Sempozyumu. Trabzon: Trabzon Üniversitesi (Sözlü Sunum).

## **Diğer Bilimsel Etkinlikler ve Deneyim**

1. 23-24 Eylül 2019 CMO (Corpus Musicae Ottomanicae) Workshop “*Cataloging, Editing and Performing Ottoman Music*”, Orient-Institut Istanbul, Katılımcı-Dinleyici (Burslu).
2. 15 Nisan 2016, KTÜ, Tübitak Lisans Öğrencilerine Yönelik Araştırma Projesi Hazırlama Eğitimi, Katılımcı.
3. 26-27 Aralık 2015, KTÜ Devlet Konservatuvarı, Karadeniz Müzik Arşivi ve Çukulit/Yeni Hayat Derneği tarafından düzenlenen “Ezgilerimizi Arşivliyoruz” başlıklı