

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÖTEKİNİN SESİ: İKTİDAR VE MÜZİK İLİŞKİSİ
BAĞLAMINDA KÜRT MÜZİĞİNİN SÖYLEMSEL
ANALİZİ

DOKTORA TEZİ
Yusuf ÇİFCİ

Enstitü Anabilim Dalı: Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Alev ERKİLET

Mayıs -2016

**ÖTEKİNİN SESİ: İKTİDAR VE MÜZİK İLİŞKİSİ
BAĞLAMINDA KÜRT MÜZİĞİNİN SÖYLEMSEL
ANALİZİ**

DOKTORA TEZİ

Yusuf ÇİFCİ

Enstitü Anabilim Dalı: Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi

“Bu tez/05/2016 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Prof. Dr. Sımsık Özbak	Baserici	Prof. Dr. Sımsık Özbak
Doç. Dr. Ali Akkurt	Baserici	Doç. Dr. Ali Akkurt
Prof. Dr. Ferhat Kentel	Baserici	Prof. Dr. Ferhat Kentel
Doç. Dr. Binyamin Birci	Baserici	Doç. Dr. Binyamin Birci
Prof. Dr. Besim F. Dillaloğlu	Baserici	Prof. Dr. Besim F. Dillaloğlu

BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde her hangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin her hangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Yusuf ÇİFCİ

15.04.2016



ÖNSÖZ

Henüz on beş yaşında iken, bir yandan lisede okuyor ve bir yandan da düğünlerde ve özel eğlencelerde bağlama çalıyordum. Her gittiğim düğünde ve eğlencede istenen şarkılar değişiyordu. Bir düğünde taşrada milliyetçilik marşı olarak bilinen “Genç Osman” şarkısı istenirken; başka bir düğünde yine taşrada sol düşünce ile bağdaştırılan “Leylim Ley” şarkısı isteniyordu. Bazı eğlencelerde bırakın Kürtçe bir şarkıyı, Ahmet Kaya çalmak bile kesinlikle yasaktı. Çünkü biz eğlence mekânına gidip teknik donanımı kurarken, davetin sahibi gelip yasak listemizi veriyor ve eğer yasak listesinden herhangi bir istek gelirse; isteyen kendisine göndermemiz gerektiğini söylüyordu. Ve arkasından da ekliyordu: “Sakin X’i çalmayın... Sonra sizi ben bile kurtaramam...” Buradaki X bilinmeyen, mekâna ve zamana göre değişiyordu. Bir keresinde Ahmet Kaya’nın “Kum Gibi” şarkısını söylerken; birisi amfinin fişini çekti ve dolayısıyla sesimizi kesmiş oldu. Birkaç dakika sonra yanımıza gelip; “Gürültü etmeyin... Adam gibi çalıp söyleyecekseniz, söyleyin... Yoksa hemen burayı terk edin” dedi. Bu hikâye benim başımdan geçmiş gerçek bir olaya dayanmaktadır. “Bir Ahmet Kaya şarkısı gürültü müdür?” sorusu küçük yaşlarımdan beri beni meşgul etse de Kürtçeye karşı olan olumsuz toplumsal tavır ve Kürt müziğinin “gürültü” olarak değerlendirilmesi hakkında bir şeyler yazmak doktora tezime nasip oldu.

Bu çalışmada pek çok kişinin emeği var. Öncelikle bana on iki yaşında iken ekmek paralarından arttırdığı parayla bağlama alan annem, kendi ümmi olsa da bu çalışmanın ortaya çıkmasındaki temel etkindir. İkinci olarak danışmanım ve gerçekten benim bütün eksikliklerimi tamamlamaya çalışan, her zaman güler yüzüyle ve olumlu temennileriyle beni teşvik eden, tezin her aşamasında beni evinde ağırlayan sayın Doç. Dr. Alev Erkilet hocama, danışmanım olmadığı halde hemen her hafta beni dinleyen, metnin ilk cümlesinden sonuna kadar fikir ve görüşlerini esirgemeyen sayın Prof. Dr. Besim Fatih Dellaloğlu hocama ve son olarak yüksek lisansa başladığım günden beri yaklaşık altı yıldır üzerimde büyük emeği olan Doç. Dr. Bünyamin Bezci hocama çok ama çok teşekkür ediyorum...

Yusuf ÇİFCİ

15.04.2016

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iii
TABLO LİSTESİ	iv
ÖZET	v
SUMMARY	vi

GİRİŞ	1
-------------	---

1. BÖLÜM : KÜLTÜRÜN MEKÂNLARI: SES, MÜZİK VE GÜRÜLTÜ	11
--	----

1.1. Kavramsal Çerçeve: Ses, Müzik ve Gürültü	12
1.1.1. Kültürün Aynası Olarak Müzik	16
1.1.2. Müzik ve Toplumsal Aidiyet: Müzikal Toplumsallaşma	26
1.1.3. Müzik ve Eleştirel Düzlem	32
1.2. Tarihsel Çerçeve: Müziğin Tarihi Serüveni	37
1.2.1. Geleneksel Dönem: Mit, Din ve Hükümdar Şarkıları	38
1.2.2. Modern Dönem: İdeolojilerin ve Piyasanın Şarkıları	42
1.3. Kuramsal Çerçeve: Kültürel Mekânın ve Öznenin İnşası ve Müzik.....	46
1.3.1. Müzikte Mekânın İnşası.....	46
1.3.2. Toplumsal Öznenin İnşası ve Müzik	54
1.4. Müzik ve Politik Dolayımrama	62

2. BÖLÜM : MÜZİĞİN POLİTİK UZANIMLARI: MÜZİK, GÜRÜLTÜ VE POLİTİKA	69
--	----

2.1. Müzikve Gürültü Arasında İktidar	70
2.1.1. İktidarın Sesi: Müzikal Propaganda.....	76
2.1.2. Muhalefetin Sesi: Gürültülü Protesto	82
2.2. Müzik ve Gürültü Arasında İsyan-Direnış / Devrim.....	88
2.2.1. Müzik ve Cemaat: Müzikal Hayali Cemaatler	93
2.2.2. Müzik ve Kimlik.....	99
2.2.3. Müzik ve Toplumsal Hareketler	107
2.3. Gürültülerin Sansürlenmesi ve Müzikal Ötekinin Doğuşu	113
2.3.1. Sansür: Müzikal Ötekileştirmenin Doğuşu.....	114
2.3.2. Ötekinin Müziğine İsim Koymak: İsimsiz Gürültüler.....	125

3. BÖLÜM: MÜZİKAL ÖTEKİLEŞTİRME: TÜRKİYE’DE MÜZİK VE

GÜRÜLTÜ İKİLEMİ.....	129
3.1. Türkiye’de Müziğin Tarihi Serüveni	130
3.1.1. Cumhuriyet Öncesi Dönem: Müzikolojik Tek Ses / Toplumsal Çok Ses ...	130
3.1.2. Cumhuriyet Sonrası Dönem: Müzikolojik Çok Ses / Toplumsal Tek Ses ..	138
3.1.3. Müzikal Hayali Cemaat Olarak Türkler	141
3.1.4. Cumhuriyet’in Müziği Ötekilerin Gürültüleri	145
3.2. Müzikve Gürültü Arasında Kürt Müziği.....	151
3.2.1. Cumhuriyet’ten Önce: Müzikal Form Olarak Kürt Müziği.....	153
3.2.2. Cumhuriyet’ten Sonra: Gürültü OlarakKürt Müziği	154
3.3. Gürültünün Bestelenmesi: Kürt Müziği Şarkılarının Söylemsel Analizi.....	162
3.3.1. Kürt Müziğinde Özne ve Mekân	164
3.3.2. Kürt Müziğinde Ayrımcılık İmgeleri: Özgürlük ve EşitlikArayışı	170
SONUÇ VE GENEL DEĞERLENDİRME	190
KAYNAKÇA	199
ÖZGEÇMİŞ.....	226

KISALTMALAR

ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
EEC	: Avrupa Ekonomi Topluluğu
CIA	: (Amerikan) Merkezi İstihbarat Teşkilatı
CNN	: Kablolu Haber Ağı
CPUSA	: Amerikan Komünist Partisi
FME	: Müzikal İfade Özgürlüğü
FMRI	: Fonksiyonel Manyetik Rezonans Görüntüleme
GD	: Büyük Buhran
KBC	: Kenya Radyo Televizyon Üst Kurulu
LGBT	: Lezbiyen Gey Biseksüel Trans Seksüel
MIA	: Savaşta Kaybolan Asker
MÖ	: Milattan Önce
MS	: Milattan Sonra
NSDAP	: Ulusal Sosyalist Alman İşçi Partisi
SSCB	: Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği
TSM	: Türk Sanat Müziği
TRT	: Türk Radyo Televizyon Kurumu

TABLO LİSTESİ

Tablo 1 : Müziğin Kültürle İlişkisi: Bireysel Müzikal Anlam.....	18
Tablo 2 : Müziğin Kültürle İlişkisi: Toplumsal (Kolektif) Müzikal Anlam	19
Tablo 3 : Müziğin Toplumsal Bellekteki Yeri	20
Tablo 4 : Müzik ve Toplum İlişkisinin Bazı Yönleri	26
Tablo 5 : Müziğin Politik Fonksiyonları	66
Tablo 6 : Müziğin İktidarının Katmanları	72
Tablo 7 : Müziğin İktidar Üzerindeki Etkileri	73
Tablo 8 : İkrarın Mıknatıslı Şarkılarının (Protest Şarkıların) Politik Fonksiyonları.....	85
Tablo 9 : Müziğin Gösterenleri	101
Tablo 10: Toplumsal Hareketlerde Müziğin Rollerini	108
Tablo 11: Toplumsal Harekette Müziğin Fonksiyonları	111
Tablo 12: Müzikal Sansürün Sonuçları.....	117
Tablo 13: Dünya Tarihinde Ötekileştirilmiş Müzikal Formlara Bazı Örnekler.....	123
Tablo 14: Osmanlı Müziği ve Batı Müziği Karşılaştırması	131
Tablo 15: Osmanlı’da Müzikal Formların İcra Mekânları ve Temsil Grupları	133
Tablo 16: Osmanlı’daki Müzikal Formların Genel Çerçevesi	134
Tablo 17: Osmanlı’nın Musiki Karnesi.....	135
Tablo 18: Cumhuriyet’in Müzik Karnesi	138
Tablo 19: 1844-2005 Yılları Arasında Türkiye’de Yayımlanan Kürtçe Kitap Sayısı..	155
Tablo 20: Türkiye’de Kürtçe Müziğin Kayıt Tarihi	156
Tablo 21: Türkiye’nin Gürültü Haritası	158

Tezin Başlığı: Ötekinin Sesi: İktidar ve Müzik İlişkisi Bağlamında Kürt Müziğinin Söylemsel Analizi	
Tezin Yazarı: Yusuf ÇİFCİ	Danışman : Doç.Dr. Alev ERKİLET
Kabul Tarihi: 25/05/2016	Sayfa Sayısı: vi(önkısım)+226(tez)
Anabilimdalı: Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi	Bilimdalı:
Müzik, kültürün aynasıdır. Kültürün aynası olarak müzik, bir toplumdaki gündelik hayatı tam olarak anlatmaktadır. Elbette ki bu anlatı içinde toplumsal problemleri ve bazı toplumsal grupların bu problemlere yanıtlarını da görebilmek mümkündür. Müzik, politik olanı da açıkça bünyesinde barındırmaktadır. Çünkü müzik, politik ekonomi ile yüklüdür. Müzikteki politik olanın anlaşılabilmesi için ise, müzikal kodun deşifre edilmesi gerekmektedir. Müzikal kodun deşifre edilmesi için öncelikle müzikal formların, enstrümanların ve şarkıların temsil ettiği gruplarla siyasal iktidarın ilişkisi incelenmelidir. Sonrasında ise müzikal söylemlerin analizi ile müzikal kod tam olarak açıklanabilir. Kürt müziği, Türkiye’de uzun bir dönem müzikal ötekileştirmenin nesnesi olmuştur. Müzikal öteki olarak Kürt müziği analiz edildiğinde bu durum açık bir şekilde görülmektedir. Antropolojik olarak Kürtlere ait enstrümanların kullanılmaması, Kürt dili ve müziğinin yasaklanması bu durumun göstergelerindendir. Son olarak Kürt müziğinin müzikal söylemine bakıldığında özgürlük ve eşitlik kavramlarının ve de ötekileştirme imgelerinin açık bir hâkimiyetinden bahsedilebilir. Çalışmada eleştirel teori ve nitel yöntem tümleşik olarak kullanılmıştır. Çalışmada literatür taramanın yanında araştırma tekniği olarak ise nitel anlatım ve söylem analizi tekniği kullanılmıştır.	
Anahtar Kelimeler: Siyasal İktidar, Kürt Müziği, Müzikal Ötekileştirme, Gürültü Müzik, Müzikal Kod.	

Title of the Thesis: Sound of The Other: Discursive Analysis of Kürdîsh Music In The Context of The Relation of Power and Music	
Author: Yusuf ÇİFCİ	Supervisor: Assoc. Prof. Alev ERKİLET
Date: 25/05/2016	Nu. of pages: vi(pretext)+226(mainbody)
Department: Political Science and Public Administration	Subfield:
Music is the mirror of culture. The music, as the mirror of culture, narrates completely the daily life in a society. As a matter of course, In this grand narrative (music), It is possible to see the social problems and What some social groups think about those social problems. Music clearly has politics within itself. Because music is encumbered with political economy. To figure out the politics within music It is necessary to uncover the musical code. To uncover the musical code, at first, It has to be analyzed the relationship between the social groups which are represented by musical forms, instruments, songs and the political power. After that the musical code can be truly explained with analyzing the musical discourses. In Turkey, quite a while, the Kürdîsh music has been object of musical othering. It is so clear When the Kürdîsh music has been analyzed as a “musical other”. The nonuse of the instruments incidental to the Kürds and the censorship on Kürdîsh language and Kürdîsh music are indicative of these circumstances. In conclusion When looked for musical discourse of Kürdîsh music, It is mentioned that the concepts of freedom and equality and the “othering images” have openly gained dominance. In this study, critical theory and qualitative way have connectedly used. In case, In the study, alongside of literature survey, qualitative wording and discursive analysis method have connectedly used, as a research method.	
Keywords: Political Power, Kürdîsh Music, Musical Othering, Noise / Music, Musical Code.	

GİRİŞ

Müziğin siyaset teorisi içinde ve siyaset teorisinin / pratiğinin müzik içinde belirgin bir konumu vardır. İlk bakışta müzik ve siyaset teorisi arasında açık bir ilişkiden söz edil(e)mese de tarih boyunca müziğin politik olanla açık bir birlikteliğinin olduğu söylenebilir (Suvakoviç, 2013:26-27). Müziğin siyaset teorisindeki ve siyasetin müzik teorisindeki varlığı, antikiteden bu yana bütün büyük düşünürlerin müziğe yaptığı göndermelerden de açıkça anlaşılmaktadır. Sokrates'ten Adorno'ya kadar müzik, politik olan ve toplumsal gerçeklik arasındaki bağıntının varlığını belirli müzikal kavramlar, müzikal söylemler ve de müzikal değişimlerle açıklamaya çalışmış pek çok filozoftan, siyaset ve kültür teorisyeninden bahsedilebilir (Street, 2005:13). Sokrates, Platon ve Aristoteles gibi Yunan filozofları, Konfüçyus ve Sidarta Otama gibi Doğu felsefesinin temsilcileri, Farabi, İbn Tufeyl ve Mevlana gibi İslam düşünürleri, Rousseau ve Marx gibi Avrupa modernitesi içinden gelen pek çok filozof ve de son dönemin önemli ekollerinden birini oluşturan Frankfurt Okulu üyelerinden Adorno ve Horkheimer de müzik ve politik olan arasında yakın bir ilişkinin varlığına işaret etmektedir.

Müzik, toplumsal gerçeklik ve “politik olan” arasındaki yakın ilişki, müzikal değer ve toplumsal değerın bitişik olmasına bağlanabilir (Eaton, 2012:3). Müzikal değer ve toplumsal değerın bu bitişik hali, toplumsal ve politik bir çözümleme için müziğin “teorik bir alet” olarak kullanılabileceğini göstermektedir (Born, 1987:63). “Teorik bir alet” olarak müzik, teknik bir düzlemde müzikoloji bilimi ile incelenmektedir. Ancak politik ve toplumsal bir çözümleme yapabilmek için müziğin teknik (notasyonel) olarak incelenmesinden ziyade, müzikal söylemlerin, enstrümanların ve müzikal formların değişimleri ve temsil ettiği toplumsal gruplarla politik olan arasındaki ilişki incelenmelidir.

Müzik kültürün aynası olarak değerlendirilmektedir (Widdles, 2012:88). Müzik, kültüre ayna tutmakta ve bir kültürle ilgili hemen her şeyin çözümlenebilmesi için belirli bir kaynağa sahiplik etmektedir. Müziğin kültürle, toplumsal ve politik olanla ilgili sunduğu bu kaynak, müzikal enstrümanların, müzikal söylemlerin ve müzikal formların bir toplumdaki öznellikleri ve mekânları açığa çıkarmasına bağlanabilir. Çünkü müzik kendi içinde bir zaman ve mekân taşımaktadır (Attali, 2014:20-24). Müziğin kendi

içinde taşıdığı bu zaman ve mekân, müziğin doğduğu kültürün politik ekonomisini de kendi bünyesinde barındırmasını sağlamaktadır.

Her toplumun olmazsa olmazlarından biri olan müzik, politik ekonomi ile yüklüdür (Attali, 2014:20-24). Müziksiz toplum yoktur. Müzik varsa oralarda bir yerde mutlaka bir asabiye bağı ve bir toplum vardır. (Nwaneri, 2012:2) Nwaneri'nin bu ifadesinden de anlaşılacağı gibi her toplumda ve her kültürde zorunlu bir müzikal alanın olduğundan bahsedilebilir. Çünkü kültür, müziğin arsası olarak tanımlanmaktadır (Nwaneri, 2012:3). Bu açıdan müzik, kültürel alandaki olumlu olumsuz değişimleri ve toplumsal problemlere karşı o toplum içindeki her hangi bir grubun yanıtını görebilmek için de elverişli bir araç olarak değerlendirilebilir (Glasser, 1989:113-117; Steben, 2010:111).

Kültüre ayna tutan müziğin ve de müzisyenin toplumu seslendirme ve topluma seslenmedeki muktedir konumu nedeniyle tarihin hemen her döneminde politik olanın müzik üzerinde bir güç mücadelesi verdiği görülmektedir (Street, 2005:11-21). Mitler döneminde “mitin şarkısı”nı söyleyen ve söylemek zorunda kalan müzik ve müzisyen, dinler döneminde “dinin şarkısı”nı söyleyen ve söylemek zorunda kalan müzik ve müzisyene dönüşmüştür (Attali, 2014:82). Modern ideolojiler döneminde ise “ideolojinin şarkısı” müzik ve müzisyenin temel anlatısı olmuştur. Ancak antik Yunan döneminde Atina’da köle olarak çalıştırılan müzisyen ve müzik hakkında bile Platon’un kullandığı şu ifadeler, müziğin ve müzisyenin toplumsal ve politik olana etkisini nitелеmektedir: “Müzikte biçim değişti mi, devletin anayasası temelden değişir...” (Çavuşoğlu, 2012:274)

Antikitede köle olarak hayatlarını devam ettiren müzisyenlerin ve müziğin, bir sahip emrindeyken bile toplumsal olanı net olarak yansıttığına işaret eden Platon, müziğin ve de müzisyenin toplumsal kodlama modeliyle toplumsal olanı bir şarkı içine sığdırabileceğini göstermektedir (Hallam, 2013:35). Platon’un bu önermesinden yola çıkılarak bir şarkıdan -müzikal söylemden-, müzikal bir enstrümandan ya da bir müzikal formdan hareketle bir toplumdaki iktidar ilişkileri hakkında pek çok çıkarımın yapılabileceği söylenebilir (McClary, 1989:203; Lemos, 2011:200-207).

Müzik, politik düşünce ve eylem için bir katalizör görevi görmekte ve düşüncenin politik etkinliğini büyötmektedir (Glasser, 1989:113; O’Connel, 2010:2). Çünkü

müzikal söylemler içindeki abartı ve metafor gibi edebi bileşenler iktidar yapılarına, politik sistemlere, politikacılara veya ideolojilere direk olarak kesin eleştiriler sunmaktadırlar (Roman, 2008:3). Buradan hareketle müziğin politika teorisine benzer şekilde kimlikle yoğun bir bağıntı içinde olduğu söylenebilir. Çünkü bir şarkı, bir enstrüman ya da bir müzikal formu dinlemek ya da dinlemeyi reddetmek, açık bir şekilde iktidar yapılarının herhangi birinin yanında ya da karşısında yer almak demektir. Bu bağlamda bir müzikal formu, sanatçıyı ya da şarkıyı dinlemenin, kalıplaşmış politik tutumları beraberinde getirdiğinden bahsedilebilir.

Müzik, toplumsal ve politik olanı dolaylılamalar yaparak anlatmakta ve toplumsal gerçeklikle ilgili açık ve kesin bilgiler içermektedir (Carrieri, 2013:44-52). Müzikal kavramlar ve müzikal söylemler çoğu zaman toplumdaki mevcut duruma açık bir işaretler. Müzik, toplumsal ve politik olanı dolaylılayarak anlatmakta ve gündelik hayata dair hemen her şeyi kendi bünyesinde barındırmaktadır (Munkittrick, 2010:669-670; Kotarba ve diğ., 2013:2). Müzik, bir taraftan iktidara ses verirken diğer bir ifade ile iktidarı dolaylımlarken diğer taraftan muhalif olana da ses vermektedir. Hem propaganda hem de protesto olarak kullanılan müzik, isyan, direniş ve devrimlerde de başı çekmektedir (Suvakoviç, 2013:22).

Müziğin politik dolaylılamaları diğer bir ifade ile müziğin politik uzanımları, iktidardan muhalefete, hayali cemaatler olarak uluslara, kültürel-sosyal-politik-cinsel kimliklere ve toplumsal hareketlere kadar geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Müziğin politik uzantıları göz önüne alındığında toplumsal değişimlere de eşlik ettiği görülmektedir. Weber'in modernleşme ile beraber toplumların rasyonelleşmesini müzikteki tekniğin standartlaşması ile açıklaması bu açıdan kayda değerdir (Weber, 1958).

Geleneksel dönemde pek çok müzikal form ve enstrüman varken, modern dönemde bu durum değişmiştir. Modern dönemde kültür içinde bulunan müzikal alan, modernleşme hareketleriyle beraber “ulus” düşüncesi ekseninde şekillendirilmeye ve daraltılmaya çalışılmış (Tanrıkorur, 1978:45) ve kayıt teknolojisi ile beraber ise geleneksel dönemde çok belirgin olmayan “müzik” ve “gürültü” ayrımı belirginleşmiştir. Kayıt teknolojisinin gelişmesinden sonra hangi sesin kayıt edileceğine politik olanın karar

vermesi ve sesin kayıt edilmesi üzerindeki sansür ve yasaklamalar modern dönemde “müzik” ve “gürültü” kavramlarını tam olarak göz önüne çıkarmıştır.

Bir ses dizgisinin müzikal form mu yoksa gürültü mü olduğu sorusuna verilecek yanıt toplumsal ve politik anlamda “müzikal ötekileştirme” olgusunu ortaya çıkarmaktadır (Middleton, 2000:59). Müzikal ötekileştirme ortaya çıktığı andan itibaren ise ilgili şarkı, müzikal form ya da enstrüman direk “gürültü” olarak etiketlenecektir. Bu etiketlenme sonrasında ise yasaklanan / sansürlenmiş sesler ile toplumdaki mevcut politik sınırların pekiştirilmesi sağlanmaktadır (Stahl, 1976:651). Bu açıdan müzikal ötekileştirme ile toplumsal ortamdaki dengeler sabitlenmekte ve yine müzikal ötekileştirme sayesinde bu “sabitlenmiş denge” sürdürülmeye çalışılmaktadır (Anderson, 2006:87).

Bir sesin ya da ses topluluğunun “müzikal form” mu yoksa “gürültü” mü olduğuna dair karar, modern dönemde politik olan tarafından verilmeye başlanmıştır. İşte tam da burada, modernizmin başlattığı ulus devlet yapılanmalarıyla birlikte hâkim olanın müzikal formuna karşılık azınlık ve alt kültürlerin gürültüsü çatışması ortaya çıkmıştır (Pierebon, 2011:7). Bu çatışma, hemen her yerde görülmüş ve hâkim kültür, dil, etnik köken, din, renk, cinsiyet, vd. dışında kalan gruplar toplumsal alanda ötekileştirildikleri gibi müzikal alanda da ötekileştirilmişlerdir. Müzikal ötekileştirmenin nesnesi olan çoğu toplumsal grup ise, yeni müzikal formlar ve müzikal söylemlerle bu ötekiliklerini müzik içine işlemişlerdir (Born ve Hesmondhalgh, 2000:22).

Müzikal ötekileştirmenin nesnesi olan azınlık ve alt kültürlerin dilleri ile söylenen şarkılar, antropolojik olarak bu azınlık ve alt kültürlerle işaret eden enstrümanlar ve müzikal formlar ilk çıktıkları dönemde “gürültü” olarak tanımlanmışlar ve sansürlenmişlerdir. Bu duruma örnek gösterilebilecek pek çok enstrüman, şarkı ya da müzikal formdan bahsedilebilir. Amerika için düşünüldüğünde siyahi azınlığa ait bir müzikal form olarak “blues”, bir siyahi enstrümanı olarak “saksafon” ve bir blues şarkısı olarak “Jubba Şarkıları” burada ifade edilen duruma birer örnek olarak gösterilebilirler (Sullisan, 2014:22). Amerika’da ilk çıktıkları zaman sansürlenmiş bu müzikal form, enstrüman ve şarkılar sadece sansür ve yasağın nesnesi olmamışlar aynı zamanda olumsuz kavramsallaştırmaların da nesnesi olmuşlardır. Çünkü sansür ve yasak, müzikal ötekileştirmenin ilk aşamasını oluşturmaktadır. Müzikal ötekileştirmenin ikinci aşaması ise ilgili azınlığa ya da alt kültüre ait müzikal formların ve

enstrümanların “gürültü” kavramları ile kavramsallaştırılmalarıdır (Stahl, 1976:651). İlgili müzikal form ve enstrümanın sansürüne ve yasaklanmasına toplumsal meşruiyet sağlamak için başlatılan bu uygulama, toplumsal algının kontrolü için sürdürülmekte ve yasak ve sansür kaldırılrsa bile, ilgili müzikal formun, enstrümanın ya da şarkının yasaklanmasına dair toplumsal algının değiştirilmesi bir hayli uzun sürmektedir. Nitekim Amerika’daki siyahîlerin müziği olarak blues müzikal formu ve siyahîlerle özdeşleşmiş olan saksafon enstrümanı bu duruma verilecek en iyi örneklerdendir.

Politik olanı yönlendirmede belirli bir güce sahip olan müzik, iktidarı kurmaya, sürdürmeye, sonlandırmaya ve yeniden paylaştırmaya muktedirdir (Sharma, 1996:36). Müziğin yaratımındaki içsel iktidar geometrilerinin değerlendirilmesi, bir toplumdaki iktidar yapıları hakkında pek çok unsuru gözler önüne serebilir (Kearney, 2009:122). Müziğin yaratımındaki içsel iktidar geometrilerinin görülebilmesi için, öncelikle müzikal form, enstrüman ve şarkıların temsil ettiği toplumsal grupların iktidar ile olan ilişkilerinin değerlendirilmesi gerekmektedir. Akabinde ise müzikal kavramsallaştırmaların analizi yapılmalıdır. Çünkü müzikal kavramlar, ilgili şarkının, enstrümanın ve müzikal formun toplumsal alandaki gücünü göstermektedir. Bütün bunlar incelendikten sonra ise belirli bir müzikal formun ya da kendisini belirli bir toplumsal problemi eleştirmeye adanmış bir sanatçının şarkılarının –müzikal söylemlerinin- incelenmesi neticesinde müziğin yaratımındaki içsel iktidar geometrileri tam olarak açıklanabilir.

Müziğin yaratımındaki içsel iktidar geometrilerinin anlaşılması meselesini Attali, müzikal kod ve müzikal kodun açılması olarak ifade etmektedir (Attali, 2014:20-24). Attali’ye göre müzikal kodun doğru açılması halinde bir toplumun “geçmiş-şimdi-geleceği” hakkında pek çok şey söylenebilir (Bere, 2008:36). Bu açıdan toplumsal meselelere bağlı bir platform oluşturan müziğin, müzikal kodunun açılabilmesi için özellikle söz varlığı –müzikal söylemler- üzerinde durmak gerekmektedir. Çünkü “müzikteki politik olan” özellikle müzikal söylemler içinde barınmaktadır (Nyairo ve Ogude, 2005:232).

Toplumsal alanda “biz” ve “ötekileri” konumlandıran, bireye ve topluma bir kimlik atfeden müzik, kimi zaman toplumsal problemlerin çözümüne de işaret etmektedir. “Büyük toplumsal problemleri bir şarkı içine sığdıran müziktir” (Strong, 2010:13)

ifadesinden hareketle bir toplumsal problemin toplumdaki net karşılığını görebilmek için müziğe ve müzikal söylemlere odaklanmak gerekmektedir.

Modern ulus devletlerin 17. yüzyıldan sonra dünya sahnesindeki yerlerini almaları ve 20. yüzyılla birlikte hemen hemen bütün dünya toplumlarına yayılmaları sonrasında hâkim kültürün müziği ve bazı azınlık / alt kültürlerin gürültüsü şeklinde ortaya çıkan ayrımcılık bu çalışmada Kürt müziği merkezinde incelenecektir. Türkiye’deki Kürt meselesine Kürt müziği merkezinden bakacak olan bu çalışma, bir müzikal öteki olarak Kürt müziğini müzikal ötekileştirme kavramı üzerinden mercek altına almaya çalışacaktır.

Çalışmanın Konusu

Çalışmanın konusu, iktidar ve müzik ilişkisinden hareketle müzikal ötekileştirme kavramıyla Kürt müziğinin incelenmesidir. Çalışma, “Ötekinin sesi” olarak Kürt müziğinin iktidar ilişkilerinden nasıl etkilendiğinin açıklanması temelinde yükselmektedir. Toplumsal olan, politik olan ve müzikal olan üçgeninde Kürt müziğinin söylemsel analizi “müzikal ötekileştirme” kavramı üzerinden yapılacaktır. Birinci bölümde; kavramsal olarak müzik ve gürültü ilişkisi, müzik ve kültür ilişkisi ve müzikteki politik olan gibi meseleler etrafında müziğin politik dolaylılamalarının kuramsal altlığı oluşturulacaktır. İkinci bölümde bu kuramsal altlık üzerinde, müziğin devrimden kimliğe, kimlikten toplumsal hareketlere ve iktidar / muhalefet ilişkilerine kadar politik olanla girdiği ilişki dünyadan örnekler verilerek enstrüman, müzikal form ve şarkılar üzerinden incelenmeye çalışılacak ve müzikal ötekileştirme meselesi kuramsallaştırılmaya çalışılacaktır. Son bölümde ise birinci ve ikinci bölümde verilen kavramsal ve kuramsal çerçeve ile Kürt müziğinin Osmanlı tarihinden bu yana müzikal ötekileştirmenin nesnesi olarak nasıl bir serüven içine girdiği anlatılacaktır. Sonuç olarak Kürt müziğinden bazı şarkıların söylemsel olarak analizleri ile çalışma bitirilecektir.

Çalışmanın Amacı

Çalışmanın amacı, siyasal iktidar ve müzik ilişkisini Kürt müziği merkezinde “müzikal ötekileştirme” kavramı ekseninde mercek altına almaktır. Bu sayede çalışmanın birinci bölümünde müziğin, siyaset terosi içinde konumlandırılması amaçlanmıştır. İkinci

bölümde ise, müziğin politik uzanımları ve müzikal ötekileştirme meselesinin kavramsallaştırılması amaçlanmıştır. Üçüncü ve son bölümde ise, “müzikal ötekileştirme” kavramı merkezinde Kürt müziğinin incelenmesi amaçlanmıştır.

Çalışmanın Önemi

Thompson Brian, “Müzik, tarih ve sosyoloji disiplinlerinin kesişimi halinde yapılacak inter-disipliner çalışmalar Siyaset Bilimi’ni zenginleştirir” (2014:11) ifadelerini kullanmaktadır. Bu bağlamda Thompson Brian’ın bu ifadelerinden hareketle; bu çalışmada müzik, sosyoloji ve siyaset teorisi üçgeninde bir inceleme yapılmaya çalışıldığı için Siyaset Bilimi’ne bir katkı sunulacağı düşünülmektedir. Bu açıdan çalışmanın kendi içinde bir önem arz ettiği ifade edilebilir. Diğer taraftan siyaset teorisinde müziğin yerinin kavramsal ve kuramsal açıdan belirlenmesi nedeniyle bu çalışmaya bir önem atfedilebilir. Geniş anlamda siyaset teorisinin müziğe karşı ilgisizliği ve dar anlamda müzik üzerine yapılan incelemelerin müzikoloji alanında yapılması da çalışmanın önemine işaret etmektedir. Diğer taraftan Türkiye’de Cumhuriyet’in kurulmasıyla birlikte dönem dönem bir toplumsal problem olarak ortaya çıkan ve son zamanlarda ise Türkiye’yi büyük bir toplumsal problem içine sürükleyen Kürt meselesinin müzik penceresinden incelenmesi de çalışmayı hem özgün kılmakta hem de çalışmanın öneminin altını çizmektedir.

Çalışmanın Problemi

Çalışmanın problemi öncelikle müzikal alan, toplumsal alan ve politik alan arasındaki bağıntının neliğinin belirlenmesi olarak ifade edilebilir. Ardından, Türkiye’de bir dönem hem toplumsal hem de politik alanda ötekileştirilen Kürt kimliğinin ve Kürt müziğinin inkârından kaynaklanan sorunlara Kürtlerin yanıtlarının Kürt müziği içinde aranması, çalışmanın ikinci problemi olarak dile getirilebilir. Son olarak ise Kürt müziğinin müzikal kodu açıldığında Türkiye’deki Kürtlerin toplumsal ortamdaki ikincil konumları hakkında nelerin söylenebileceği çalışmanın üçüncül problematiği olarak okunabilir. Bu üç temel problem sorusu etrafında çalışmada yanıtları aranan problem soruları şu şekilde sıralanabilir:

Problem Soruları

- a) Müzik ve kültür arasındaki ilişkiler nasıl açıklanabilir?
- b) Müzikal alan, toplumsal alan ve politik alan arasında nasıl bir ilişki vardır?
- c) Siyaset teorisinde müziğin yeri neresidir?
- d) Müziğin politik uzanımları nelerdir?
- e) Müzik ve ötekileştirme arasındaki ilişki nasıl açıklanabilir?
- f) Müzikal ötekileştirme nedir?
- g) Kürt müziği, müzikal ötekileştirmenin nesnesi olarak değerlendirilebilir mi?
- h) Müzikal ötekileştirmenin nesnesi olarak Kürt müziği incelendiğinde ne gibi sonuçlara ulaşılabilir?
- i) Türkiye’de Kürt müziğinin müzikal öteki olma hali Kürtçe şarkılar -müzikal söylemler- üzerinden değerlendirildiğinde ne gibi sonuçlar elde edilebilir?

Yukarıdaki problem sorularından da anlaşılacağı gibi çalışmada problem sorusu olarak merkeze alınan soru “Kürt müziği müzikal ötekileştirmenin nesnesi midir?” sorusudur. Bu doğrultuda dünyadan örnekler verilerek müzikal ötekileştirmenin kavramsallaştırılması sonrasında, bu kavramsallaştırma merkezinde Kürt müziğinin müzikal öteki olma durumunun incelenmesi çalışmanın temel problematiği olarak ifade edilebilir.

Çalışmanın Kapsamı

Her araştırmada olduğu gibi bu araştırmada da belirli kapsam ve sınırlılıklar mevcuttur. Araştırmanın başlığından da anlaşılacağı gibi örneklem Kürt müziğidir. Bu açıdan dünyanın pek çok yerinden müzikal ötekileştirmenin nesnesi olmuş “dini-etnik-cinsel- vd” toplumsal grupların şarkıları, müzikal formları ve enstrümanları çalışmada örnek olarak verilmiş ancak sadece Kürt müziği derinlemesine incelenmeye çalışılmıştır.

Türkiye’de Kürt müziği Kürt dilinin yasaklı olmasından dolayı yaklaşık yetmiş (70) yıl icra edilememiş ve dinlenmesine engel olunmuştur. Kürt dilinin ve müziğinin yasaklı olması nedeniyle Kürt müziği, belirli bir dönem Türkiye’deki diğer müzikal formlar içinde saklanmıştır. Bu açıdan çalışmada özellikle arabesk müzik ve özgün müzik formuna ait olan şarkılara da değinilmiştir. Bir özgün müzik sanatçısı olarak Ahmet Kaya ve bir arabesk müzik sanatçısı olan İbrahim Tatlıses’in Kürtlerin müzikal alandaki ötekileştirilmelerine işaret eden şarkıları da bu nedenle çalışmaya eklenmiştir.

Tatlises'in şarkıları her ne kadar arabesk müzik formuna ait olsa da ve bir bütün olarak Türkiye'de ötekileştirilmiş bütün toplumsal tabakalara işaret etse de; Tatlises'in bazı şarkılarında Türkiye'deki Kürtlerin ikincil konumuna da işaret ettiği ve Kürtlerle Tatlises'in bazı şarkıları arasında da bir temsil ve özdeşlik duygusunun olduğu için Tatlises'in şarkılarından bazıları da çalışmada söylem analizine tabi tutulmuştur.

Çalışmada kullanılan Kürtçe şarkılar, özellikle sosyal paylaşım sitelerindeki izlenme oranları dikkate alınarak belirlenmiştir. Bununla birlikte Sakarya, Ankara ve İstanbul'da bulunan türkü barlarda Kürtçe müzik icra eden ve dinleyen kişilerle mülakatlar yapılmış ve çalışmada kullanılan Kürtçe şarkılar seçilmiştir. Diğer taraftan Ahmet Kaya'nın ve İbrahim Tatlises'in şarkıları da aynı yöntemle seçilmiş ve çalışmaya eklenmiştir.

Çalışmada üzerinde söylem analizi yapılan şarkıların hepsi Kürtlerin müzikal alanda ötekileştirilmesine işaret etmektedir. Ancak elbette ki Kürt dilinde aşk, ayrılık ve kadın / erkek ilişkilerine dair temaları içeren şarkılar da mevcuttur. Bu bağlamda bu çalışmada yapılan çözümlemelerin çalışma için söylemsel olarak analizi yapılan şarkılarla sınırlı oldukları ifade edilebilir.

Çalışmada özellikle Kürt kimliğinin inkârı ve kültürel direniş üzerinden ilerlendiği için, sosyal paylaşım sitelerindeki izlenme oranları ve yüz yüze yapılan mülakatlar sonrasında oluşan bu listeye, politik hareketlerle doğrudan özdeşleşen şarkılar alınmamış diğer bir ifade ile kapsam dışı bırakılmışlardır. Bu bağlamda genel olarak Kürtlerin toplumsal ve müzikal alanda ötekileştirilmelerine işaret eden şarkılar üzerinden müzikal ötekileştirme meselesi açıklanmaya çalışılmıştır. Çalışmada kullanılan Kürtçe şarkıların Türkçe tercümeleri ise Kürtçe hikâye yazarı Numan Ergül tarafından yapılmıştır.

Çalışmanın Hipotezi

Türkiye'deki Kürtler belirli bir dönem müzikal ötekileştirmenin nesnesi olmuşlardır. Hem toplumsal alanda hem de müzikal alanda ötekileştirilen Kürtlerin bu duruma karşı yanıtları ise müzikal söylemler üzerinden net bir şekilde okunabilir.

Çalışmanın Yöntemi

Foucault, yöntemin sınırları, taraflılığı ve önceden belirlenmişliğinden ne kadar sıkılmış olsa gerek ki, “Özne ve İktidar” isimli eserinde “Benim burada tartışmak istediğim fikirler ne bir kuramı ne de bir yöntembilimi temsil ediyor.” (Foucault, 2011:57) ifadesini kullanmaktadır. Foucault’un bu ifadesi, bilimsel araştırmalardaki “yöntemperest” algıya olan eleştirisini net bir şekilde ortaya koymaktadır. Bilimsel araştırmalarda yöntemin çalışmadan önce gelmesi durumu Foucault’un buradaki temel eleştirisi olarak okunabilir. Ancak elbette ki her bilimsel çalışmada bir “gözlük” olarak belirli bir yönteme ve de araştırma tekniğine ihtiyaç olduğu bilinmektedir.

Bu çalışmada genelde sanatı özelde ise müziği toplumu incelemek ve yeni eleştirel düzlemler oluşturmak için kullanan eleştirel teori (Neuman, 2006:140-150; Kızılcı, 2000:278-280) ve nitel yöntem tümleşik olarak kullanılmıştır. Çalışmada özellikle birinci ve ikinci bölümlerde nitel yöntem, üçüncü bölümde ise eleştirel teori kullanılmıştır. Nitel yöntem ve eleştirel teori arasında girift bir ilişkinin olduğu söylenebilir. Nitekim kimi kaynaklarda “eleştirel teori”, başlı başına bir yöntem olarak değil, nitel yöntemin bir alt başlığı şeklinde açıklanmaktadır (Glesne, 2013:14). Ancak burada iki ayrı başlık halinde verilmesi doğru görülmüştür. Bu bağlamda bu çalışmada bu iki yöntemin tümleşik olarak kullanıldığı ifade edilebilir. Son olarak sosyal bilimlerde kullanılan bu yöntemlerin yanında bilimsel araştırmayı daha anlaşılabilir kılan araştırma tekniklerinin de kullanıldıkları bilinmektedir. Bu doğrultuda bu çalışmada nitel yöntem ve eleştirel teori merkezinde, “nitel anlatım” ve “söylem analizi” tekniklerinin, araştırma tekniği olarak kullanıldıkları söylenmelidir.

Hayvan yularından, insan kulağından çekilir.

Mevlana Celaleddin RUMİ

1.BÖLÜM: KÜLTÜRÜN MEKÂNLARI: SES, MÜZİK VE GÜRÜLTÜ

Müzik ve siyaset bilimi ilişkisi hakkında bir karmaşanın olduğu ifade edilebilir. Bu konuda yapılmış çalışmaların az olması ve belirli bir derinlikten yoksun olmaları bu karmaşayı arttırmaktadır. Müzik ve siyaset bilimi arasındaki ilişkinin karmaşıklığına neden olan bir diğer şey ise müzik üzerine yapılan çalışmaların pek çoğunun notasyon olmaları ya da diğer bir ifade ile teknik düzlemde yapılmasıdır. Ancak müziğin teorisinin ve notasyonunun bilinmemesi, müzisyen olmayanlara, müziği incelemek için bir engel teşkil etmemektedir. Diğer taraftan tarih, sosyoloji ve siyaset bilimi disiplinleriyle yakın bir iş birliği içinde müziğin incelenmesinin siyaset bilimini geliştireceğinden bahsedilmektedir. (Thompson Brian, 2014:206-211)

Müziğe dair yapılan incelemelerin büyük bir çoğunluğu, müziğin notasyon (teknik olarak) incelenmesine odaklanmaktadır. Diğer bir ifade ile müzikolojik incelemeler, müzik alanında daha yaygın görünmektedir. Ancak müziğin siyasal ve sosyal teori merceğinden de incelenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda Adorno ve Horkheimer'in de ifade ettiği gibi; müziğin kolektif ilişkileri ve toplumsal dinamikleri derin bir şekilde etkilemesi, ancak sosyolojik bir yaklaşımla açıklanabilir. (Adorno ve Horkheimer, 2011:125) Bu bağlamda müzik sosyolojisi düzleminde müziğin teknik olarak incelenmesinden ziyade müziğin sosyolojik içlemlerinin incelenmesi hususunda kullanılan şu ifadeler kayda değerdir:

“Müziği tamamlayıcı bir sosyolojik unsur olarak görmek, onu kendi içine kapanıklığından kurtararak, notaların dış dünyadaki etkilerini, müzik ile toplum etkileşiminin kodlarını açığa çıkarmak demektir. Sosyolojik boyutuyla müziğin sosyal gücünü, tınların toplumsal etkilerini çözümlemek değişimin dinamiklerini farklı ve sanıldığından çok daha güçlü bir boyutta aramaktır.”
(Esgin, 2012:153)

Esgin'in yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzik ve toplum ilişkisinin kodlarını açıklamak, müzik sosyolojisinin temel çalışma alanı olarak ifade edilebilir.

Bu bağlamda bu çalışmada toplum, müzik ve siyaset arasındaki girift ilişki, ötekileştirme kavramı üzerinden, öteki olanın gürültüsü ve öteki olmayanın müzikal formu kavramları üzerinden incelenmeye çalışılacaktır.

Hangi ses ya da sesler topluluğu gürültüdür? Hangi ses ya da sesler topluluğu müzik ya da bir müzikal form / biçim olarak değerlendirilebilir? Birer kültürel gösteren olarak ses, müzik ve gürültü kavramları subjektif reaksiyonlarla incelendiğinde hâkim çoğunluğun güzel-müziği ya da tabi azınlığın ve de kimi alt kültürlerin çirkin-gürültüsü şeklinde bir değerlendirme yapılabilir. Ancak doğduğu kültüre referansla açıklandığında sesin / sesler topluluğunun müzikal form / biçim olması, ilgili kültürün tarihi, toplumsal, kültürel ve politik bağlamlarının derinliklerine yayılmaktadır. Bu bölümde genelde bu soruların yanıtları aranacak ve gürültü / müzik diyalektiğinden toplumsal olanın müzikle girdiği ilişki; ses, müzik ve gürültünün kavramsal olarak incelenmesi ile başlatılacaktır. Sonrasında ise kültür, toplumsal aidiyet ve müzik ilişkisi açıklanmaya çalışılacaktır. Daha sonra müziğin toplumsal sorunlara eleştirel bir düzlem oluşturması ile bağlantılı olarak geleneksel ve modern dönemde müzik ve müzisyenin konumu tarihsel alanda konumlandırılmaya çalışılacaktır. Son olarak ise müziğin toplumu yansıtmasının yanında toplumu kuran niteliği; müzikle kültürel mekânın inşası ve sonrasında bu mekânda yeni toplumsal öznelliklerin ortaya çıkması şeklinde kuramsal bir çatı oluşturulmaya çalışılacaktır. Müzik ve gürültü diyalektiğinde müziğin politik dolayımamlarının anlaşılabilmesi için hem teknik, hem toplumsal ve hem de politik olarak öncelikle ses, müzik ve gürültü kavramlarının kavramsal olarak açılması gerekmektedir.

1.1. Kavramsal Çerçeve: Ses, Müzik ve Gürültü

Ses, müzik ve gürültü üçlüsü dünyada yaşamış ve yaşayan bütün kültürlerde görülen ortak bir kavram üçlüsüdür. Bütün kültürlerde ses, müzik ve gürültü kavram üçlüsü, ortak birer gösteren ya da kültürel biçim olarak görülebilir. Dillerin kökeni üzerine yaptığı incelemede Rousseau, ilk dilin bir şarkı (müzik) olarak ortaya çıktığını ve sonrasında ise dilin müzikten ayrıldığını ve iki ayrı görüngü olarak yollarına devam ettiklerini ifade etmektedir (Rousseau, 2011). Bu bakımdan müziğin dünyadaki bütün toplumlarca kullanılan evrensel ve ortak bir dil olduğu sürekli dile getirilmektedir (Yudan, 2013:1-3; Strong, 2010:5).

Ses, müzik ve gürültü kavram üçlüsünün elbette ki teknik birer tanımları ve anlamlandırmaları vardır. Çünkü müzik öncelikle matematiksel bir yapıya sahiptir. Örneğin ses, hareket eden bir cismin oluşturduğu titreşimlerin iletken bir ortam aracılığıyla işitme organlarına gelerek algılanması olgusu olarak tanımlanmaktadır. Diğer taraftan müzik, doğanın sunduğu ses malzemesini seçerek onlara düzen vermek ve elde edilen müzik sesleri ile birleşimler yaratmak üzere, insanın hayatla bağlantılı bir şekilde tasarımıladığı zihni (bilişsel), hareki (devinişsel) ve hissi (duygusal) retim olarak açıklanmaktadır. Gürültü ise ses kaynağındaki titreşimlerin düzensiz olması nedeniyle ortaya çıkan müzik dışı sesler ve kirli tınılar olarak tanımlanmaktadır (Say, 2002:233-473). Bu tanımlamalardan da anlaşılacağı üzere sese, müziğe ve gürültüye teknik olarak verilen anlamlar, insan bedeninin fiziksel özellikleri ya da temel aritmetik düşünce kalıpları dikkate alınarak verilmiştir.¹ Ancak bu çalışmada teknik bir değerlendirmeden ziyade toplumsal ve politik bir değerlendirme yapılacağı için ses, müzik ve gürültüye toplumsal ve politik bir açıdan yaklaşılmıştır. Toplumsal ve politik bir perspektiften bakıldığında ise ses, notalara saklanamayan ve kayıt edilemeyen bir varlık olarak, müzik ya da müzikal form, belirli bir düzlemde notalara saklanabilen ve kayıt edilebilen bir kültürel biçim olarak (Jones, 1989:3-12), gürültü ise toplumsal bağlamın dışında bir ses ya da bağlamsız ses olarak tanımlanmaktadır. Ancak bağlamsız bir sesin de olmayacağı, sesin mutlak anlamda bir bağlama sahip olacağı ve mutlaka bir aşamada toplumsal bir bağıntıya işaret edeceği de dile getirilmektedir. Çünkü hiçbir şey göstermeyen sesin gürültü olduğu ifade edilmektedir. Burada “ses-müzik-gürültü” üçlemesine ek olarak yasaklanmış seslerin gürültü olarak etiketlenmelerinin geçerli toplumsal sınırların pekiştirilmesi aracılığıyla oluşturulmuş bir düzenek olduğu söylenebilir. Çünkü gürültü idrak edilemeyen bir sestir ve gürültü, oldukça girift, olağan dışı ve korkutucudur. Ve gürültü, tolerans sınırının ötesine geçmektedir. (Stahl, 1976:651) Bu tanımlamalardan da anlaşılacağı gibi toplumsal ve politik bir açıdan bu kavram üçlüsüne verilen anlamlar kültüre referansla aıklanmaktadırlar. Çünkü ses, müzik ve gürültü kavram üçlüsünün anlaşılabilmesi için kültürel bir bağlamla birlikte düşünülmesi gerekmektedir (Widdess, 2012:88; Morrison ve Demorest, 2009:67).

¹ Müziğin ilk teorisyeni olarak ifade edilen eski Yunan filozoflarından Pisagor’a göre; müzik de diğer pek çok şey gibi doğadan soyutlayarak öğrenilebilecek bir olgudur. Pisagor, müzik ve etki alanı kavramsallaştırmasından yola çıkarak şu ifadeleri dile getirmiştir: “Müzik, evrensel ve toplumsal düzene bağlı olduğu kadar matematik ve doğal düzene de tabiatı gereği bağlıdır.” (Naerland, 2014:11; Soykan, 2012:40-42)

Ses ve müzik arasındaki ilişkinin anlaşılabilmesi için, müzikal form ya da biçimin tanımlanması gerekmektedir. Çünkü bilindiği üzere bütün sanatlar bir biçim ya da form olarak ortaya çıkmaktadırlar. Örneğin edebiyatta bir roman bölümlere ayrılmıştır. Bu bölümler kendi içlerinde bölümçüklerden oluşur. Bölümçükler cümlelerden, cümleler cümle parçaları ve sözcüklerden, sözcükler ise tek tek harflerden oluşurlar. Tek bir ses bir harf gibi hiçbir anlatım gücü için yeterli olmamakla beraber müzik formlarının en küçük yapı taşıdır. Bir usta, yapı malzemesi olarak kum, kireç, çimento ve taşı ele alır, onları bir oran dâhilinde karıştırdıktan sonra onlara bir biçim verir ve neticede nasıl bir çeşme bir cami kubbesi, bir köprü vb. meydana getirirse, bir besteci de “melodi-ritim-söz” ekseninde armoniyi (uyumu – ahengi) malzeme olarak eline alır ve ona bir biçim vererek şarkısını meydana getirir. Yapı ustasının elindeki kum, kireç vb. köprünün içyapısı, köprünün biçimi ise dış yapısıdır. Müzikte melodi ritim söz ve armoni içyapıyı, eserin biçimi ise dış yapıyı yani müzikal form ya da biçimi oluşturur. (Cangal, :2011:IX-X) Burada özellikle dikkat edilmesi gereken husus; bir ses topluluğunun, müzikal bir biçim mi yoksa gürültü mü olduğuna nasıl karar verildiğidir. Çünkü bir ses dizgisinin müzikal form mu yoksa gürültü mü olduğu sorusuna verilecek yanıt, toplumsal ve politik anlamda “müzikal ötekileştirme” olgusunu ortaya çıkarmaktadır (Middleton, 2000:59).

Burada yapılacak toplumsal ve politik çözümleme için, ses, müzik ve gürültü kavram üçlüsü şu şekilde açıklanabilir. Ses, kültürel, toplumsal ya da politik olarak henüz konumu belirli olmayan bir bilinmezdir. Müzik ya da müzikal form, artık konumu belirli olan ve belirli bir toplumsal bağlama sahip olan sesler bütünüdür. Gürültü ise bir bağlamı olmayan diğer bir ifade ile bir göstereni olmayan ses ya da sesler bütünüdür. Buna ilaveten bu çalışmada müziğin kendi varlık sahasındaki bileşenleri de önemlidir. Bu anlamda kavramsal olarak müziğin üç farklı bileşenden oluştuğu ifade edilmektedir. Bunlar sırasıyla; ritim, melodi ve söz olarak açıklanmaktadır² (Martinello, ve diğ., 2001:5). Ancak bütün müzikal formlarda bu üç bileşenin varlığı zaruri değildir. Nitekim sadece sözden oluşan bir müzikal form olarak Rap müzik, sadece melodiden (ezgiden)

² Müzik tanımlarından pek çoğunda müziğin ritim ve melodiden (ezgiden) ibaret olduğuna yer verilmiştir. Ve müziğin bu iki temel kavramın ahengine/uyumuna bağlı olduğu şeklinde bir nitelendirme yapılmıştır. (Özbek, 2014:138) Ancak bu incelemede özellikle Kürt toplumunun içinde bulunduğu durum, Kürt Müziğine ait şarkı sözleri üzerinden incelenecektir. Çünkü politik olanın müziğin bileşenlerinden özellikle ‘şarkı sözleri’ içerisinde bulunduğu ifade edilmektedir.

oluşan bir müzikal form olarak (Aydınlanma dönemindeki) enstrümantal müzik ve sadece ritimden oluşan müzikal form olarak Afrika'daki pek çok kabile toplumunda yapılan müzikal biçimler örnek olarak gösterilebilir. (McClary, 1989:203-204)

Ses, müzik ve gürültünün tarih boyunca farklı kültürel bağlamlarda farklı farklı tanımlarının yapıldığı bilinmektedir. Örneğin sestten müziğe, diğer bir ifade ile müzikal forma dönüşme süreci her kültürde farklı aşamalardan geçse de seslerin toplanarak oluşturdukları müzikal formların “gürültü” olarak değerlendirilmeleri genelde toplumsal ve politik anlamda (hâkim- tabii /özne-nesne) “müzikal ötekileştirme” olgusunu ortaya çıkarmaktadır. Diğer taraftan ses, müzik ve gürültü arasındaki ilişkiyi açıklayan; “Müzik, örgütlü bir sestir.” (Kearney, 2009:122) şeklindeki politik bir tanımdan hareketle, örgütlenemeyen seslerin birer gürültü oldukları ifade edilebilir. “Sesin örgütlenmesi” söz öbeği tırnak içinde açılacak olursa, bireyin ya da toplumun belleğine yabancı seslerin örgütlenmiş olsalar da gürültü olarak anlaşılabilecekleri ileri sürülebilir.

Müzikal değişler, kültürü çabucak tamamlamaktadırlar. Örneğin Batı müziği, harmoni, melodi ve biçim üzerine odaklanmasıyla karakterize edilir ve bu durum doğuştan öğrenilen bir deyiştir. Bu nedenle konudan bihaber kulak, Çin halk müziğinin pentatonik ölçüsünü “öteki” olarak duyacaktır. Müziğin anlaşılması çok geniş olarak beklenti üzerine konumlanır ve bir kişi ancak zaten bildiği bir şeyi umabilir, bekleyebilir. Aynı olgu, özgün bir kültür içinde müziğin biçimleri arasında da geçerlidir. (Munkittrick, 2010: 670) Nitekim bu konuda sadece ritimler ve ritim algıları hususunda yapılan bir psikolojik deneyde 0 – 6 yaş grubundaki farklı kültürlerden çocuklara, ait olmadıkları diğer bir ifade ile yabancı oldukları kültürlerin ritimleri dinletilmiş, sonuçta ise çocukların yabancı oldukları kültüre ait ritimleri dinlediklerinde rahatsız oldukları gözlemlenmiştir (Morrison ve Demorest,2009:69-71). Müziğin kültüre referansla açıklanması durumuna dair pek çok psiko-analitik çalışma yapılmıştır. Bunlardan bir tanesinde ise ritmik yapılar çocukların verdiği tepkiler üzerine odaklanılmıştır. Karşı kültürel ritmik algı hususunda yapılan bu çalışmada çocukların ritmik bozuklukları fark ettikleri diğer bir ifade ile farklı kültüre ait müzikal eserleri dinlerken bu eserlerden rahatsız oldukları gözlemlenmiştir. Özellikle 0 – 6 yaş arasındaki çocuklar arasında yapılan incelemelerde örneğin İngiltere’de doğmuş olan bir

çocuğun Türk müziği ritmine farklı bir tepki vermesi ya da rahatsız olması gibi bir sonuçla karşılaşmıştır. Bu açıdan bakıldığında kültürel olarak yakın müzik ve kültürel olarak yakın olmayan müzik arasında kültür ve müzikal hafıza olgusu anlamlandırılabilir. Nitekim bu FMRI³ çalışmasında yetişkinler üzerinde de bir inceleme yürütülmüş ve Amerika doğumlu ve Çin doğumlu yetişkinlere otuz adet Batı klasik müzik eseri ve otuz adet de Çin klasik müzik eseri dinletilmiştir. Sonuçta grupların kültürel olarak müzikal hafızalarına yakın olan müziklerin söz konusu gruplara daha yakın geldiği gözlemlenmiştir. (Morrison ve Demorest, 2009:69-71) Buradan hareketle ses, müzik ve gürültünün toplumsal psikolojide tabii olunan kültürle yakından ilişkili oldukları ifade edilebilir.

Ses, müzik ve gürültü kavram üçlüsünden her biri birer kültürel gösterendirler (Zhang, 2010:49). Dolayısıyla ses ve müzik duyulduğunda hem bireysel hem de toplumsal bellekte bir imge oluşmaktadır. Bireysel ve toplumsal düşüncenin ekosu olarak tanımlanan ses ve müziğin (Kearney, 2009:122-123), bu özelliğinden dolayı kültürün arsası / alanı olduğu ileri sürülmektedir (Nwaneri, 2012:2-3). Çünkü insanlığın ya da kültürlerin ortak mülkü olarak tanımlanan müzik (Ekpa, 2012:91) toplumsal olanı anlatmakta, aktarmakta ve sürdürmekte çok etkilidir. Çalışmanın merkezinde olan “müzikal ötekileştirme” kavramının daha iyi anlaşılabilmesi için hâkim kültürlerin müziği ve kimi alt kültürlerin gürültüsü şeklinde; müziğin, “kültürün aynası” özelliğini nasıl yerine getirdiğini incelemek yerinde olacaktır.

1.1.1. Kültürün Aynası Olarak Müzik

Müzik neyi anlatır? Müzik, nasıl anlatır? Müzik, yalnızca eğlence ya da haz üretmenin ya da tüketmenin aracı mıdır? Yoksa müzik bireyin ve toplumun ahlaki değerlerini kodlayan bir kültürel biçim midir? Bir birey, dinlediği ve de dinlemeyi reddettiği müzikal form üzerinden okunabilir mi? Bir toplum yaptığı/dinlediği ve de dinlemeyi reddettiği müzik üzerinden okunabilir mi? Bir devlet, yapılmasına izin verdiği ya da sansürlediği müzikal formlar üzerinden okunabilir mi? Bir rejimin otoriter mi, totaliter mi yoksa demokratik bir yapıya mı sahip olduğu, o rejimin kendi çatısı altında yaşayan bütün grup, zümre cemaat ya da cemiyetlerin müziklerine karşı takındığı tutum üzerinden okunabilir mi? Müzik, politik ve toplumsal alandaki makro ve mikro iktidar

³ FMRI, “fonksiyonel manyetik rezonans görüntüleme” olarak açıklanmaktadır. Bu metot, kişilere müzik dinletilip sonrasında beyin fotoğraflarının görüntülenmesi şeklinde işlemektedir. (Karşıcı, 2014)

yapıları hakkında bunlar gibi pek çok soru sorulabilir. Bu soruların yanıtları ise, şu önerme ile verilebilir: “Müzik kültüre ayna tutmaktadır.” (Widdles, 2012:88)

Müzik, bireysel olan, toplumsal olan ve elbette ki devletle ilgili olan pek çok olaya ayna tutmakta ve bütün bunları bildiren bir kültürel gösteren olarak değerlendirilmektedir. (Attali, 2014:12) Kültür, “Yeryüzünde beşeri hayatın başlangıcından bugüne kadar insanoğlu tarafından üretilmiş olan her şey ve bir birey veya topluluğun yaşam tarzını biçimlendiren örf, adet, gelenek ve görenek ile alışkanlıklar, davranışlar ve inançlar toplamı” (Demir ve Acar, 2002:261) olarak tanımlanırsa, müziğin, kültürün her tarafını müzikal kodlarla⁴ açık bir şekilde gösterdiği rahatlıkla ifade edilebilir (Lemos, 2011:200-207). Diğer taraftan alt kültür, “İçinde yer aldıkları ekonomik, siyasal ve kültürel yapının temel değerlerine karşı olmamakla beraber dil, etnik köken ve zihniyet benzerliği veya aynı bölgeden, aynı meslekten olma yahut benzer özel eğilimler taşıma gibi nedenlerle toplumun bütününden ayrıştırılabilir farklı bir kimliğe sahip olan kültür grupları” (Demir ve Acar, 2002:31) olarak tanımlanırsa, bir toplumdaki alt kültürlerle ait müzikal formlardan bazılarının gürültü olarak değerlendirilmesi – Özellikle de hâkim kültür ile çatışma içinde olan alt kültürlerin - dolayısıyla “gürültü” kavramının kimi zamanlarda alt kültürlerle işaret ettiği ileri sürülebilir (Sharma, 1996:36; Paris ve Ault, 2004:403).

Müzik bir bütün olarak kültürün bütün bağlamlarını açıklamaktadır. Hem bireysel anlamda hem de toplumsal anlamda müziğin bir kültürü tam olarak yansıttığından bahsedilebilir. Bu açıdan müziğin bireysel, toplumsal ve politik anlamda nelerle ilişkilendirilebileceği aşağıdaki tablolardan rahatlıkla anlaşılabılır:

⁴Burada ifade edilen müzikal kodların açıklanması ile, ilgili toplumdaki hemen her olgunun çözümlenebileceği ifade edilebilir. Bu müzikal kodun şifresi, temelde müziğin “ritim-melodi-söz” bileşenlerinin analizi ile çözülebilir. Bu çalışmada ise toplumsal ötekileştirme ve müzikal ötekileştirme ilişkisi Kürt müziğinin söylemleri üzerinden anlatılmaya çalışılacak ve Kürt müziğinin müzikal şifresi “müzikal ötekileştirme” eylemi üzerinden okunmaya çalışılacaktır.

Tablo 1: Müziğin Kültürle İlişkisi: Bireysel Müzikal Anlam (Suvakoviç, 2013:22)

Müziğin İçkin Politigi
Müzik ve Öznelleştirme: Öz Temsil
Müzik ve İdeoloji: Günlük Yaşamın İnşası
Müzikal Formun Politizasyonu
Müzikal Tekniğin Politizasyonu
Gösteren (Saussure) Müzikal İcralar
Yaratıcı Eser Olarak Müzikal Yaratı
Müziğin Kurumsal Kritiği
Müziğin Politik Ekonomisi
Coşku ve Katılım: Müzikte Biçimden Stratejiye

Suvakoviç’in müzik ve bireysel müzikal anlam sınıflandırmasından da anlaşılacağı gibi, bireysel anlamda müzik bireye içkin olarak toplumsal alanda bir öznellik oluşturabilir. Bunun yanında müziğin ideolojinin sunumu ile yakın bir ilişki içinde olduğundan bahsedilebilir. Diğer taraftan müzikal teknik ve müzikal formun politize edilmesi ile beraber müzikal form ya da tekniğin ve yahut da her hangi bir müzikal enstrümanın belirli toplumsal grupları temsil etmesi gibi bir durum ortaya çıkabilir. Buna verilecek en bariz örnek ise ABD’nde saksafonun siyahîlerle birlikte anılmasıdır. Diğer taraftan Türkiye için söz konusu olduğunda “kısa sap bağlama” olarak bilinen bağlama ve çalım metodunun Alevi kültürü ile beraber anılması buna örnek olarak gösterilebilir.

Bir dinleyicinin beğenerek dinlediği müzikal icralar ve eserler çoğu zaman dinleyicinin ilgili müzikal form ile yapılan kurumsal kritiğe katıldığını göstermektedir. Bu bakımdan müzik ile yapılan kurumsal kritiklerin kendi bünyesinde bir “politik ekonomi” taşıdığından ve coşku ve katılım ile dinleyicinin zihninde bu bakış açısını inşa etmeye çalıştığından bahsedilebilir.

**Tablo 2: Müziğin Kültürle İlişkisi: Toplumsal (Kolektif) Müzikal Anlam
(Suvakoviç, 2013:23)**

Müziğin Aşkın Politigi
Müzik ve Kamusal Alan
Müzik ve İnsanoğlunun Özgürlüğü
Hayali Cemaat Olarak Müzik ve Milletler
Müzik ve İktidarın Temsili
Müzik ve Devrim
Müzik ve Anarşizm
Müzik ve Terörizm
Müzik ve Savaş
Müzik ve Şiddet
Müzik ve Dönüşüm

Müziğin kültürle girdiği diğer bir ilişki biçimi ise toplumsal alanda ortaya çıkmaktadır. Müziğin toplumla etkileşimini müziğin aşkın politigi olarak niteleyen Suvakoviç'e göre müzik toplumsal bir gösteren olarak hem muktedir olanı hem de ona karşı olan muhalefetin bakış açısını bünyesinde barındırmaktadır. (Suvakoviç, 2013:22-25) Bu bağlamda müzik bir kamusal alan oluşturabilir ve dolayısıyla insanları bir araya getirebilir. Buradan hareketle müzik, hayali cemaat olarak millet kavramı ile de yakından ilişkilidir. Diğer taraftan müzik, devrim, terörizm, savaş ve şiddet gibi toplumsal değişim ve dönüşümlere de ayna tutabilir. En nihayetinde bireysel müzikal anlam ve toplumsal müzikal anlam isimli tablolardan çıkarılabilecek ortak sonuç şudur: "Müzik, hem bireye içkin bir biçimde bireyi yansıtmakta ve hem de bireylerin toplamı olarak topluma ve toplumsal olana ayna tutmaktadır."

Müzik, bireysel ve toplumsal gerçekleri somutlaştırmakta ve onları takip etmek için iyi bir ayak izi oluşturmaktadır. (Homan, 2010:6; Frith, 2003:108) Bu ayak izleri takip edildiğinde ise müzikal form içinde çok katmanlı bir anlam yumağı⁵ ile karşılaşılacaktır.

⁵ Burada ifade edilen müzikal form içindeki çok katmanlı anlam olgusu, müzikal kodun deşifre edilmesinde kilit bir öneme sahiptir. Müziğin bir bütün olarak insanoğlunun hayatına ayna tutmasından

Kültürel anlamda girift bir anlam dünyasına sahip olan müziğin toplumsal bellekteki yeri şu önermelerden yola çıkılarak biraz daha netleştirilebilir.

Tablo 3: Müziğin Toplumsal Bellekteki Yeri (Siegmester, 1938:2)

Müziğin tarihi, toplumun tarihi ile organik ve dinamik olarak ilişkilidir.
Müzik, toplumun objektif ihtiyaçlarına tekabül eden toplumsal fonksiyonları her zaman üzerinde taşır.
Toplumsal yapı ve toplumsal ihtiyaçlardaki değişiklikler müziğin fonksiyonlarına yansımaktadır.
Müzik aracılığıyla toplumsal sınıfların biri diğeriyle ilişki içine girer ve bu şekilde bazı toplumsal sınıflar diğerlerine – ötekilerine hükmederler.
Müzikal biçimdeki bir değişiklik toplumda bir değişikliğe işaret eder.
Müzik, toplumsal bileşenleri kristalize eder ve toplumsal eğilimlere biçim verir.

Kültüre referans gönderilerek açılanan müzik, Siegmester’in müziğin toplumsal bellekteki yeri sınıflandırmasından da anlaşılacağı gibi, bir toplumdaki mevcut durumun anlaşılabilmesi için “teorik bir alet” olarak değerlendirilebilir (Born, 1987:63). Nitekim eleştirel teorisinin temel çıkış noktası olan genelde sanat, özelde ise müzik üzerinden toplum okuması yapılırken ayrı bir özenin gösterildiğinin de altı çizilmelidir. Bir müzikal formun toplumsal bellekteki yeri belirlenirken o müzikal formun kültürel bağlamları dikkate alınmalıdır. Çünkü subjektif reaksiyonlarla müziğe odaklanıldığında, müziğin içindeki çok katmanlı anlamlar anlaşılabilir (Siegmester, 1938:1). Subjektif reaksiyonlarla müzik değerlendirilmeye çalışıldığında ilgili müzikal form, direk “öteki” (gürültü) olarak etiketlenip geçilecektir. Buradaki çok katmanlılık hususunu Attali, “müzikal kod (şifre)” kavramıyla açıklamaktadır. Attali’ye göre; “Müzikal kod doğru açıldığında, o müziğe sahip toplumun geçmişi, şimdisi ve geleceği net olarak görülebilir. Çünkü politik – ekonomi müzik içinde kayıtlıdır.” (Attali, 2014:20-24)

Müzik bir kültürel biçim olarak toplumsal uzanımın büyük bir hacmini içerir (Kotarba ve diğ., 2013:2). Çünkü müzik kültür hareketlerinin konuşmasıdır (Brace, 1992:15). Bu

dolayı müzik içerisinde diğer bir ifade ile “ritim-melodi-söz” varlığı içinde toplumsal ve politik anlamda ötekileştirme mekanizmasına işaret eden gösterenlerin çekilebilmesi için özellikle ilgili müzikal formdaki söz varlığı ve metafor içerikleri ayrıntılı olarak incelenmelidir.

konusması sırasında müzik, gündelik hayatı kurmaktadır (Munkittrick, 2010:669-670; Kotarba ve diğ., 2013:2). Bireysel ve toplumsal deneyimi inşa eden müzik, doğumdan ölüme, yaşam sürecine eşlik etmektedir (Nyairo ve Ogude, 2005: 225; Tolstoy, 2013:3-9). Müziğin, deneyimi inşa etmesi durumu bütün kültürler için ortak bir fenomen olarak değerlendirilebilir. Çünkü her kültürel alanda müzikal bir saha bulunmaktadır ve bu müzikal saha ayrılmaz bir şekilde insanların kültürel hayatına bağlıdır. Bu sebeple müzik yoksa kültürel deneyim de yoktur. Müzik ve kültür inceden inceye iç içe geçmiştir. Nwaneri'ye göre müzik kültürün arsasıdır ve müzik ve kültür birbirlerinden ayrılmaz birer parçadırlar. Hiçbir kültürel eylem, müzik olmaksızın gerçekleşemez ya da etkili olamaz. Müzik insanların kültürel mirasıdır ve duyguların içinde bütün kültürel eylemleri ve hareketleri kuran bir makinedir. Bu bağlamda müzik bütün kültürel hareketlerin kapısının anahtarıdır. Din ve siyasetin müzikten vazgeçemeyeceği gibi kültür de müzikten vazgeçemez. Okafor'un ifade ettiği gibi; "Müziğe değinmeyen hiçbir kültür çalışması tamamlanmış sayılmaz." Çünkü müzik ve kültür birbirine bağlıdır. (Nwaneri, 2012:2)

Müziğin kültür üzerindeki etkisi şu şekilde ifade edilmektedir: "Müzik topluma seslenmekte ve toplumu seslendirmektedir." (Rolston, 2001: 51) Müzik ve özneleştirici etkisi (ilerleyen başlıklarda ayrıntısıyla inceleneceği gibi) bağlamına bakıldığında bu ifadeden de anlaşılacağı üzere müziğin, toplumun merkezinde hem bir özne hem de bir nesne olarak vazifesini sürdürdüğü söylenebilir. Müziğin bu özelliğinden dolayı toplumsal olanla ilgili diyalektiğin iki ucunu da kendi bünyesinde barındırdığı müzik felsefesinin temel argümanlarından.

Müzik ile girift bir hikâye anlatılabilir ve müzik ile bir toplumdaki kültürel değerler net olarak okunabilir (Sartwell, 2010: 2). Çünkü müzik, toplumsal değer setini beraberinde taşımaktadır (Ferguson, 2003:1). Müzik penceresinden toplumsal değerlerin anlaşılması hususu, şu önermeden daha iyi anlaşılabilir: "Müzik, doğası gereği kültüre bağlıdır ve müzik, ebedileştirilen kültürel değerleri ve en nihayetinde toplumsal emri bünyesinde barındırmakta ve onu sürdürmektedir." (Lemos, 2011:205)

Topluma ayna tutan ve kültüre dair pek çok unsuru (cinsiyet ilişkilerini – mikro / makro iktidar ilişkilerini – toplumsal hiyerarşileri – sınıflar arası ilişkileri – ötekileştirme mekanizmalarını) bünyesinde barındıran müzik (McClary, 1989:203; Lemos, 2011:200-

207), aynı zamanda bir toplumsal platformdur. Toplumsal değişimin temsilcisi olarak müzik, pek çok toplumsal değişime öncülük etmiş ya da onları takip etmiştir (Neuman, 2008:1). Örneğin aydınlanma müziğinin Batı hukukunu geliştirdiği sürekli ifade edilmektedir (Mills ve diğ., 1996:57). Diğer taraftan Amerika'daki üç büyük toplumsal değişimde –IWW: Dünya Endüstri İşçileri Olayında – CPUSA: Amerikan Komünist Partisi Olayında – GD: Büyük Buhran Olayında - müziğin önemli bir rol oynadığı bilinmektedir ve müzik toplumsal değişimin aynası olarak tanımlanmaktadır (Neuman, 2008:1-14). Toplumsal değişim ve müzik arasındaki ilişkiyi Rock müziği ve Gürcistan'daki toplumsal değişim merkezinde anlatan bir çalışmada kullanılan şu ifadeler burada anlatılmak istenen durumu netleştirmektedir: “Gürcistan'da, Sovyetlere karşı toplumsal muhalefet güdüsü müzik ile sürekli desteklenmiştir. Gürcistan'da ve Gürcü kültüründe müzik, Sovyetlere karşı ilerleyen toplumsal değişimin embriyosudur.” (Tsitsishvili, 2004: 506-507)

Müzikal değer ve toplumsal değer olarak iki farklı kavramsallaştırılma yapılırsa, bu iki kavramın birbirine bitişik bir nizamda durdukları ifade edilebilir. Çünkü müzik insanlara toplumsal değerleri anımsatmaktadır ve müzik toplumsal değerleri taşımaktadır (Pierebon, 2011a:4). Nitekim Antikite döneminde müzik üzerine yazılanlara bakıldığında da bu bitişiklik net olarak görülmektedir. Konfüçyus, Aristoteles ve Platon gibi antiklere göre müzik ve toplumsal değerler birbirine bitişik olarak değerlendirilmiştir (Eaton, 2012:3). Örneğin Platon'a göre; “Müzik, bir oluş olarak toplumu hareket ettiren nihai bir faktördür ve müzik zamanla insanları sabit hale getirerek onlarda ortak duygular oluşturmak suretiyle toplumu organize eder.” (Martinello ve diğ., 2001:3-4) Müziğin toplumun aynası olarak, toplumsal ve politik olanı hem yansıttığı hem de ürettiği fikri modern filozoflardan Rousseau tarafından da ifade edilmektedir. Rousseau'ya göre; “Müzik sayesinde, bireyler ve topluluklar kendilerinin farkına varırlar ve dahası müzik, romantiklere göre siyasal hayatın anahtar unsurları olan duygu ve isteklerin ifadesinde de çok önemlidir.” (Naerland, 2014:12)

Müzik, kültürün davalı alanıdır (Beauchesne, 2011:2). Neden müzik, kültürün davalı tarafı olarak ifade edilmektedir? Müzik, en çok yasaklanan, sansürlenene ve tarih boyunca mitler, dinler ve ideolojiler dönemlerinde; hükümdarlar tarafından, kiliseler ve din adamları tarafından ve en nihayetinde modern dönemde, en büyük ortak paydayı

yakalamak için ideolojiyi kullanan hükümetler tarafından sürekli kontrol altına alınmaya çalışılmıştır. Müzik, kültürün davalı tarafıdır. Çünkü müzik, insanın duygu alanından doğduğu için (Steben, 2010:105-112) hem bireysel olan hem de toplumsal olan ölçeğinde toplumsal gerçekliğe en yakın önermeleri direk olarak ifade etmektedir. Sanatlar içinde sadece müzik, toplumsal anlamı yeniden kodlamaya muktedirdir (Pierebon, 2011b:5-7). Müziğin toplumsal anlamı yeniden kodlamasına verilebilecek pek çok örnek vardır. Ancak bunlardan en dikkat çekici olanı, Sovyet rejimine karşı Estonya'nın yürüttüğü ve sonunda başarılı da olduğu "Singing Revolution" - Şarkı Devrimi - olarak bilinen olaydır. (Pierebon, 2011b:4) Şarkı Devrimi'nde Estonyalılar toplumsal anlamı müzik ile yeniden kodlamışlar ve devrimi gerçekleştirmişlerdir. Bunun yanında Blues ve Soul müziğinin ABD'ndeki kölelik döneminde yaşanan olayları çok net bir şekilde ifade ettiği bilinmektedir. O dönemde "resmi olan" merkezinde yazılan bilimsel incelemelerden daha "doğru" bilgiler, pek çok Blues şarkısı içinde görülebilir. Çünkü müzik, toplumsal durumların tellallığını yapmaktadır (Denora, 2002: 176). Nitekim "Bluesman" ya da "Blueswoman" olarak nitelendirilen sanatçılar için Negro'ların sözcüsü ve onların hakikatini haykıran kişiler denildiği bilinmektedir (Sullisan, 2014:6-35). Amerika'da Negro'ların sözcüsü olarak Bluesman ve Blueswoman'lar toplumsal gerçekliği şarkıların içine kodlamışlardır. Örneğin kölelik dönemindeki siyahiler tarafından söylenen "Jubba" isimli bir şarkı bu duruma iyi bir örnek teşkil edebilir. Kölelik döneminde toplumsal olarak ikincil bir konumda olan siyahiler için çiftlik sahipleri bir haftalık yemek atıklarından "Jubba" isimli bir yiyecek yapıp siyahilere yedirmişlerdir. Bir haftalık atıklardan yapılan bu yemek için yazılan ve söylenen bir şarkıda aynen şu ifadeler geçmektedir: "(Jubba this and jubba that – Jubba killed a yellow cat – Get over double trouble, Jubba) Jubba oldu... Jubba oldu... Jubba yiyen sarı kedi öldü... İki tane ye... Ölüme merhaba de..." (Sullisan, 2014:22)

Müzikal formların toplumsal problemleri somutlaştırdıkları gerçeğini gözler önüne serecek pek çok müzikal biçimden diğer bir ifade ile müzikten bahsedilebilir. Dünyanın hemen her yerinde, tarihin her hangi bir zamanında ya da şu anda (2016) her hangi bir şekilde toplumdaki mevcut aidiyet odağı ile bağ kuramayan toplumsal grupların burada ortaya çıkan "ayrımcılık-eşitlik-özgürlük" konularını müzik içerisine işledikleri ve bunu çok net bir şekilde yansıttıkları görülmektedir. Bir toplumsal problem olarak "ötekilik" olgusu söz konusu olduğunda da müziğin kendi "ritim-melodi-söz" varlığı içinde

toplumsal ötekileştirme olgusunu da somutlaştırdığı ifade edilebilir. Bu anlamda müziğin “ötekinin sesi” olarak ötekilik olgusunu ortaya çıkarması durumu özellikle modern ulus devletlerden sonra sıklıkla görülen bir fenomen haline gelmiştir. Müziğin tezahür biçimlerinden biri olan “Ötekinin Sesi Olarak Müzik” tezahürü Brezilya’da “Tropicalia” müziği ya da Afro Brezilyanların “Macumba” müziği (Leu, 2006:38), Uganda’da Baakisimba müziği (Gray, 2010:79-80), Güney Afrika’da “Marabi” müziği (Glasser, 1989:113-117), Peru’da “Musica Ayacuchana” müziği (Tucker, 2009:1), Senegal’de “Senerap”, Gana’da “Hip-Life”, Tanzanya’da “Bongo Flava” müziği (Englert, 2008: 74), Nijerya’da “Igbo” müziği (Nwaneri, 2012:4), Hindistan’da “Bangalore” ve “Apache” müziği (Saldanha, 2002:346; Sharma, 1996:36), Amerika’da “Blues”, “Soul”, “Jazz”, “Banço”, “Rap”, “Gansta Rap” ya da “Hip Hop” müziği (Thompson, 2014:1; Boyd, 2004:326), Jamaika’da “Reggae” müziği (Sharma, 1996:34), Fransa’da “Zebda” müziği (Ervine, 2008:200-201), Britanya’da “Bhangra” ve “Punk” müziği (Sharma, 1996:34-36; Born, 1987:51-61) ve Türkiye’de “Arabesk” müziği olarak (Born ve Hesmondhalgh 2000:34) ortaya çıkmıştır. Bunlara ek olarak Kürt müziğinin de “ötekinin sesi” olarak bir müzikal koda sahip olduğu ileri sürülebilir.

Kültürel olarak geniş bir açıdan bakıldığında; diğer kültürel bileşenler arasında özellikle müzik, kurumları ve düşünceleri birleştirmesi anlamında zorlayıcı bir etkiye sahiptir. Bu etki, toplumsal organizasyonlar ve hareketlere biçim vererek toplumsal ağları oluşturmak ve toplumsal kaynakları tek noktada toplayarak müziğin sorunlara bir çerçeve çizmesi vasıtasıyla ortaya çıkar. (Roman, 2008:3) Diğer taraftan müzikteki “ritim-melodi-söz” varlığı, kültürün temel kodları hakkında pek çok bilgi sunmaktadır. Nitekim gençler üzerindeki tahrip edici etkisinden dolayı müziğe septik (şüpheli) yaklaşan Platon, müzik ve ahlakın içi içe geçmiş şeyler olduğunu vurgulamakta ve “ritim-melodi-söz” varlığının toplumsal ilişkileri biçimlendirdiğini ifade etmektedir. (Naerland, 2014:11-12; Street, 2012:32-39) Rap müzik ve ABD’ndeki şiddet kültürü bağlamında yapılan bir incelemede Rap’deki söz varlığındaki şiddet imgeleri arttıkça toplumdaki suç oranlarının da arttığı ifade edilmektedir (Richardson ve Scott, 2002:175-183). Bu durum müziğin toplumsal ilişkileri biçimlendirmesine “iyi” bir örnek teşkil edebilir.

Hâkim kültür ve alt kültür kavramsallaştırmalarından müziğe odaklanıldığında; müzikal formun kavramsallaştırılmasının toplumsal alanda bir hâkim ve bir de tabi olan

ayrımına işaret ettiğinden bahsedilebilir. Bir müzikal formun nasıl kavramsallaştırıldığı, o müzikal formun toplumsal bağlamının gücünü göstermektedir (Hebdige, 1979:69-70). Tam da bu aşamada müzikal form ve gürültü diyalektiğinden bahsedilebilir. Çünkü bir toplumda, kimi alt kültürlerin yaptığı ancak müzikal form olarak tanınmayan müzikler, o toplumdaki “müzikal ötekileştirme” örneklerini göstermektedir. Türkiye örneğine bakıldığında “arabesk” müziğinin özellikle ilk çıktığı dönemlerdeki kavramsallaştırmalarının, - dolmuş müziği gibi - burada ifade edilen duruma örnek teşkil ettiği ifade edilebilir. Buna ek olarak Amerika örneğine bakıldığında ise Blues müzikal formunun bir dönem “şeytanın şarkısı” olarak kavramsallaştırıldığı ve siyahîlerin kullandığı enstrümanların ise, “zırlı enstrümanları” olarak nitelendirildiği bilinmektedir (Oakley, 2004:16-21).

Müziğin toplumsal olanı net bir şekilde yansıtması dolayısıyla kültürün ve de alt kültürün gerçek mekânı olarak tanımlanması yanlış olmayacaktır. Çünkü müzikteki anlam düzlemi –ritim-melodi-söz-, toplumsal gerçekliğe en yakın önermelerin elde edilmesi için bir alet olarak kullanılabilir (Bere, 2008:2) ve kullanılmalıdır. Nitekim Kenya toplumu ile ilgili yapılan bir incelemede, “Unbwogable” isimli bir şarkının Kenya toplumuna ve politik sistemine ayna tuttuğu ifade edilmekte (Nyairo ve Ogude, 2005:232) ve Kenya’daki çatışmanın bu şarkı sözlerinde gizli olduğu söylenmektedir. Nitekim şarkı sözlerinde direk bir “ben” ve “öteki” temsili göze çarpmaktadır ve toplumsal olarak “öteki” olana ağır ithamlarda bulunulurken şarkının nakarat bölümleri hâkim olan toplumsal gruba methiyeler düzmektedir. Müziğin hem çatışma hem de uzlaşmayı bünyesinde barındırabilme özelliğinden hareket ederek müziğin çatışmayı çözen bir mekanizma olarak da kullanıldığından bahsedilmelidir. Bu konuda Kenya gibi bir Afrika ülkesi olan Nijerya’da yapılan bir çalışmada, Nijerya’daki anarşinin çözümünde “şarkı sözleri”nin kullanılması gerektiği ve müzisyenlerin daha barışçıl sözlerden oluşan yeni şarkılar yaparak müzikal toplumsallaşma ile politik düzlemde barışçıl bir toplumsallaşmaya yol açabilecekleri ileri sürülmektedir (Ani ve diğ., 2014:131). Bu bağlamda müziğin oluşturduğu aidiyet duygusu ve bireyin müzik üzerinden toplumla ve otorite ile kurduğu ilişkinin anlaşılabilmesi ve de müzikal toplumsallaşmanın açıklanması, çalışmada merkeze konulan müzikal ötekileştirme olgusunun anlaşılabilmesinde kayda değerdir.

1.1.2. Müzik ve Toplumsal Aidiyet: Müzikal Toplumsallaşma

Müzik ve toplumsal aidiyet olguları “müzikal toplumsallaşma” olarak ifade edilmektedir (Ani ve diğ., 2014:131). Müzikal toplumsallaşma, bireyin ya da bir toplumun ve yahut da bir devlet organizmasının toplumsal olanla nasıl bir ilişki içinde olduğunu net olarak tanımlamaktadır (Naerland, 2014:11-12; Street, 2012:32-39). Müzikal toplumsallaşma, bir bireyin ya da bir toplumsal grubun bir müzikal forma kendini ait hissetmesidir. Müzikal toplumsallaşma, müzikal formun kültürel sahada bir alan açması ve müzikal formun bu kültürel alanda insanları ve toplumsal grupları kendi şemsiyesi altında bir araya toplaması olarak da açıklanabilir. Bu açıdan öncelikle müzik, birey, toplum ve devlet arasındaki ilişkinin nasıl bir dörtgen oluşturduğu incelenmelidir. Bu ilişkinin görülebilmesi için öncelikle müzik ve toplum ilişkisinin bazı yönlerine değinmek gerekmektedir.

Tablo 4: Müzik ve Toplum İlişkisinin Bazı Yönleri (Hesmondhalg, 2011:13)

Müzik, bireysel ve toplumsal hafıza ile bağıntılıdır. Müzik, olayları “ritim-melodi-söz” halinde belleğe kodlar.
Müzik, potansiyel bir iktidara sahiptir.
Müzik, oluş ve bütünleşme bağlamında sağlıklı bir toplumsal bütünselleşme meydana getirir. Müzik, bireyde ve toplumda bir öz farkındalık meydana getirir.
Müzik, ötekilerin nasıl düşündüğünün ve hissettiğinin anlaşılmasında yardımcı olur. Çünkü müzik, insanın bireysel ve toplumsal duygularını ses içine kodlar. Müzik, bu özelliğinden dolayı, zaman ve mekânı kendi içinde taşır.
Müzik, toplumsal anlamda etik bir değer yüküdür.

Müzik ve birey, müzik ve toplum, müzik ve devlet ilişkisi, Hesmondhalgh’ın ‘müzik ve toplum ilişkisinin bazı yönleri’ tasnifinden de anlaşılacağı üzere her açıdan tamamıyla birbirine bağlıdır. Bu nedenle müzik üzerine yapılan bir incelemede, müzikal toplumsallaşmada bireyin ve toplumun karşılıklı değerlendirilmesi yerinde olacaktır. Nitekim Adorno, Müzik Sosyolojisi’ne Giriş isimli yazısında Müzik Sosyolojisi disiplini; “Müzik ve toplumsallaşmış birey olarak dinleyici arasındaki bağıntıların araştırılması olarak tanımlar.” (Martinello ve diğ., 2001:4) Adorno’nun bu ifadesi tersten okunduğunda da doğru bir önermeye ulaşılabilir. Çünkü müzik, sadece dinleyicileri için değil onu dinlemeyi reddedenlere göre de bir anlam taşımaktadır

(Troutman, 2004: 10). Burada özellikle müzik ve gürültü diyalektiği hususu ön plana çıkmaktadır. Bireysel anlamda dinlenen müzikal form her nasıl bireyi ve bireyin ait olduğu toplumsal alanı açıklıyorsa (Munkittrick, 2010:670), bireyin dinlemeyi reddettiği müzikal form da aynı bireyin toplumsal konumuna, o toplumdaki müzikal ötekiye, diğer bir ifade ile gürültüye işaret etmektedir.      müzik, belirli bir grubun içinde ya da dışında kendini tanımlamanın önemli bir aracı olmaktadır ve bir insanın müzikal zevki pek çok aşamada kültürel, ulusal ve bireysel olarak o insanı tanımlamaktadır. Bağımsız bir anlatı biçimi olan müzik söz konusu olduğuanda kullanılan  u ifadeler, burada anlatılmak istenen şeyi biraz daha netle tirmektedir: “Dinlediğin neyse; sen, O’sun...” (Munkittrick, 2010:679)

Temelde müzik, bir bütün olarak topluma ya da spesifik bir gruba ait olma duygusunu bireylere a ılamaktadır. (Martinello ve diğ., 2001:8) Ve bu ait olma duygusuyla beraber birey kendisini o toplumun içinde bir özne olarak hisseder. Bu anlamda Foucault’un özne ve toplumdaki mikro iktidar yapıları üzerine ürettiği söylem müzik üzerinden de okunabilir (Nooshin, 2009:7-8).      müzik de diğer mikro iktidar enstrümanlarından bir tanesi olarak beden üzerindeki ve özellikle insan bedenindeki duygu üzerindeki iktidarı temsil etmektedir (Serazio, 2008:89-92) ve iktidar ve g   dinamikleri hakkındaki pek çok tartışmaya müzik liderlik yapmaktadır (Naerland, 2014:10). Nitekim Amerikan kırsal kesim halk şarkıları üzerinden yapılan bir incelemede, 20. Yüzyılda ABD’nde yazılan halk  arkılarının iktidar yapılarının örtük bir ele tiricisi olarak değerlendirildiği görülmektedir. (Neuman, 2008:8)

Müzikal toplumsallaşma olarak ifade edilen durum, birey-toplum-devlet perspektifinden farklı farklı uygulamalara sahne olmaktadır. Örneğin birey açısından bakıldığında; bir bireyin her hangi bir müzikal formu dinleme ya da dinlemeyi reddetme faaliyeti, iktidar yapılarından bir tanesinin yanında ya da karşısında yer aldığını göstermektedir (Troutman, 2004:8-15; Born, 1987:63). İ te tam da bu durumda, dinlenen sesin müzikal form mu yoksa gürültü m  olduğu hususu ortaya çıkacaktır.      dinlemekten kaçınan ya da dinlemeyi reddeden bir kulak için, ilgili müzikal form, hâkim olanın estetik, tarihi, toplumsal ve kültürel bağlamına uymadığı için “gürültü” olarak etiketlenecek ve sonuçta müzikal ötekileştirme mekanizması çalışmaya ba layacaktır. Bunun akabinde toplumsal anlamda, bir müzikal formun dinlenmekten

kaçınılması, o müzikal formu dinlerken kendisini özne olarak hisseden toplumsal grubun “görünmez adam/kadın”ın (Wade, 2005:357-358) toplumsal konumuna doğru sürüklenmesi durumuna işaret edecektir. Buradaki görünmezlik metaforu, bir toplumda “cinsiyet-yaş-etnisite-dil-renk” bağlamında farklı olan bir grubun, zümrenin, cemaatin ya da cemiyetin toplumsal olarak ikincil bir planda olması ya da gölge görünsel olması veyahut da görmezlikten gelinmesi ile alakalı bir durumdur. Toplumsal anlamda her hangi bir farklılıktan dolayı görmezlikten gelinen bir grubun, cemaatin ya da cemiyetin bu olaya karşı isyanı da müzikal formlar içerisinde okunabilir. Bu anlamda pek çok örnek verilebilir. Ancak açık bir şekilde toplumsal olarak görünmez bir konumda olan siyahîlerin ABD’nde, Brezilya’da ya da Kolombiya’da yaşadıkları olaylar bu duruma örnek teşkil etmektedir. Nitekim Kolombiya’daki siyahîlerle ilgili şu ifadeler ötekileştirme ve müzikal ötekileştirme mekanizmasını tam olarak açıklamaktadır: “Siyahiler, alt derece bir toplumsal konumdaydılar. Siyahîler görünmezdiler ve kimlikleri silinmişti.” (Wade, 2005:357) Bir Siyahî’nin ağzından dökülen şu ifadeler ise, toplumsal öteki ve müzikal öteki arasındaki ilişkiyi özetlemektedir: “Ben görünmezim, anlayın... İnsanlar beni görmeyi reddediyorlar...” (Anderson, 2006:85) Bir toplumdaki her hangi bir toplumsal grubun her hangi bir özelliğinden dolayı “görünmez adam/kadın” konumuna getirilmesi, ilgili toplumsal gruba ait müzikal formların ve müzikal eserlerin yasaklanmasını beraberinde getirmektedir. Devlet mekanizması ise tam olarak bu açıdan müzikal form konusuna odaklanmaktadır. Çünkü devlet tarafından bir müzikal formun dinlenilmesinin ve özellikle de icra edilmesinin engellenmesi, o müzikal formun “gürültü”sünün susturulması için yasaklanmasını ve sansürlenmesini beraberinde getirecektir. Dünyadaki ve Türkiye’deki örneklerle bakıldığında ise sansürün direk olarak ötekine ve müzikal ötekileştirme mekanizmasına işaret ettiği açıkça ifade edilebilir.

Müzik, bir cemaat içindeki birleşmeye ve bir cemaate birleşmeye –Buradaki cemaat kavramı toplumsal bağlamda aidiyet merkezi oluşturan bütün unsurlar (din, ulus, alt kültür) için okunabilir - ve de iktidarın mikro yapısına bağlıdır. Müziğin bu rolü, bir konum duygusu ve aidiyet duygusu yaratmasına dayalıdır. (Kearney, 2009:123) Müzik “ritim-melodi-söz” üçgeni içerisinde sadece haz ve eğlence biçimi olarak da değerlendirilmektedir. Ancak müzik, “ritim-melodi-söz” üçgenini çizerken toplumsal ve politik anlamda içeridekileri ve dışarıdakileri ifade etmekte ve toplumsal olanın

sınırlarını açıkça beyan etmektedir. Bu bakımdan müzikal verinin ortak taban çağrısında bulunduğu ve bu tabanda da bireyleri ortak paydalarında buluşturduğu ve en nihayetinde ise aynı ortak paydada olmayanları ötekileştirdiği ya da “gürültü” olarak etiketlediği ileri sürülebilir (Moore, 2009:7).

Devlet için müzik, bireylere aidiyet duygusu aşılama bir araçtır. SSCB’nde, Nazi Almanyası’nda, Mussolini İtalyası’nda ve Franco İspanyası’nda da görüleceği gibi (Street, 2003:114-115; Grunberger, 1971:1; Pierebon, 2011a:5-7; Mikkonen, 2007:15-17) devlet, ideoloji veya rejim için destekleyici bir strateji olarak bireylere aidiyet duygusu aşılama müziği kullanabilir. (Martinello ve diğ., 2001:8-9) Devletin bireylere aidiyet aşılama müziği kullanması durumunun, tarih yazımına konu olan hemen her dönemde gerçekleştiği bilinmektedir. Örneğin, 1712’de bir hükümet başkanına yeni bir politikaya girişmeden önce kitaplar kadar şarkıların arttırılması gerektiğinin söylendiği rivayet edilir. Bir yirmi (20) yıl sonra ise II. George, otoriteye isyan eden popüler asileri kontrol etmek amacıyla, Jacobite şiirine ve şarkılarına karşı bir yasa çıkarmıştır. (Davis, 2005:116) 1933-1945 yılları arasında ise Hitler’in Nazi Partisi (NSDAP), Almanlar arasındaki politik birliği oluşturmak için müziği bir araç olarak kullanmıştır. Hitler ve NSDAP Liderliği’nin diğer kademeleri sanatlar arasından müziği sıkı sıkıya tutmuşlardı. Çünkü müzik, ideoloji ile en fazla yüklenmiş sanattı ve müzik, devletin sunduğu aidiyet merkezini hem gençlere hem de halk yığınlarına aşılayabilirdi. Hitler’in başkanlığı süresi boyunca NSDAP’ın müzikal bürokrasisi, Jazz gibi müzikler için popüler arzular ve müzik arasındaki gerilimi dengelemek için mücadele etmiştir. Hitler gençlik müziği, kamu ahlakı ve devlet endoktrinasyonunda önemli bir rol oynamıştır. (Grunberger, 1971:1-6) Meşru bir otorite ya da diğer bir ifade ile tanımlanmış ve tanınmış bir politik iktidar konumu olarak devlet mekanizması, özelde bireyleri genelde ise toplumda bulunan bütün farklı toplumsal grupları, mevcut iktidar konumuna çekmek ve bu konumu kabul ettirmek ve de sürdürmek için müziği “kültürel bir silah” olarak kullanmaktadır. Bu açıdan bakıldığında müziğin kültürel bir silah olarak tanımlanması (Street, 2003:114; Troka, 2002:82) burada ifade edilen durumu doğrular niteliktedir. Bu durum pek çok modern devlet tarafından da kullanılmıştır. Örneğin ABD’nde, savaştan sonra CIA merkezli olarak Psikolojik Strateji Kurulu adında bir kurum oluşturulmuştur. Bu kurumun görevi, diğer pek çok şeyin yanında özellikle halk şarkılarının yasaklanması ve denetlenmesi olarak

belirlenmiştir. ABD’ndeki Psikolojik Strateji Kurulu tarafından hazırlanan raporlarda müzik, “kültürel bir silah” olarak değerlendirilmektedir. (Street, 2003:115)

Politik toplumsallaşmada da müziğin önemli bir yeri vardır. Müzik ve müzik kültürü aracılığıyla oluşan siyasal toplumsallaşmanın, sadece devlet tarafından değil aynı zamanda demokratikleşme süreci içinde ya da dışında vatandaşlar tarafından da kullanıldığı bilinmektedir. (Beauchesne, 2011:26). Politik gelişimin her aşamasında insan, fiziksel esenliğini geliştiren bir güç olarak müzik ile politik niyetini birbirine bağlar. Ve müzik sayesinde dinleyicinin aklında bir imge olarak, politik bir konum ya da bir siyasal parti inşa edilebilir. (Ani ve diğ., 2014:131-132) Şili, Arjantin ve Uruguay da müziğin kültürel bir silah olarak kullanıldığı ülkelerdendir. Nitekim Şili, Arjantin ve Uruguay’da politik toplumsallaşma ve müzik ilişkisini inceleyen bir çalışmada, Nueva Cancion’un⁶ bu üç ülkede politik davranışlar üzerinde büyük bir etki bıraktığından bahsedilmektedir. “Nueva Cancion” şarkıları ile beraber bu üç ülkede toplumsal adalet ve eşitlik çağrısı yapılmış ve toplumsal ortamdaki eşitsizliğe dair eleştirilerde bulunulmuştur. (Roman, 2008:2) Müziğin davranış kodlarını etkileme ve değiştirmesine işaret ederek, erdemli bir devlet tasvirinde Platon ve Sokrates’in bile bazı müzikal biçimlerin ve müzikal enstrümanların yasaklanması ve sansürlenmesi gerektiğinin altını çizmesi (Martinello ve Lafleur, 2001:3-4) bu konuda kayda değer görünmektedir.

Müzik dinlemek, toplum tarafından büyütülmenin bir parçası olarak ifade edilmektedir. (Beauchesne, 2011:1) Bu önermeden de anlaşılacağı gibi, bireyin toplumsallaşma sürecinde müzikal olanın etkisi çok net bir şekilde görülmektedir. Örneğin Hindistan’da özellikle gençler arasında yapılan bir incelemede de dile getirildiği gibi, gençler bazı müzikler ve mekânları “biz”, bazılarını ise “öteki” olarak etiketlemişlerdir (Saldanha, 2002: 346). Buradan hareketle müziğin, toplumsal ortamda “ben”i / “biz”i ve “siz”i / onları (ötekileri) tanımlamadaki iktidarı da açık bir şekilde ifade edilebilir (Munkittrick, 2010:670).

Müzik, bir gruba ilk toplumsal ve psikolojik bağlantıyı sağlayacak iktidara sahiptir (Pierobon, 2011:97). Çünkü duygulardan hareketle müzik bireyin ve toplumun, mevcut toplumsal oluş karşısındaki net tavrını ortaya çıkarmaktadır (Strong, 2010:20-23). Ve

⁶“Nueva Cancion” diğer bir ifade ile “Yeni Müzik Hareketi”, Latin Amerika’da ortaya çıkan bir müzik hareketidir. Bu hareket, özellikle Şili’de Pinochet yönetimi sırasında sansüre uğramış olsa da Arjantin Uruguay ve Şili’deki toplumsal adaletsizlik ve demokrasi eleştirilerinde ön planda olmuştur.

toplumsal olan müziğin içine kodlanmıştır (Carrieri, 2013:52). Bu bağlamda müziğin (ritim-melodi-söz) penceresinden topluma odaklanıldığında o toplumun kültürel kodları ile ilgili pek çok şeyin öğrenilmesinin yanı sıra, o toplumun toplumsal gerçekliğinin problematizasyonu da net bir şekilde görülebilir (Hallam, 2013:7). Biraz daha açılacak olursa; müzik nesne olarak ele alındığında; ait olduğu kültürün mikro ve makro sosyolojik yapıları ve bu yapıların birbirleri ile ilişkilerini sunmakta iken (Nooshin, 2009:1-15), müzik özne olarak ele alındığında ise müziğin “ritim-melodi-söz” varlığı içinde toplumsal problemlere karşı ilgili toplumdaki her hangi bir grubun yanıtını da net olarak görebilmek mümkün görünmektedir (Glasser, 1989:113-117; Steben, 2010:111). Çünkü müzikte toplumsal kodlama modeli kullanılmaktadır (Hallam, 2013:35). Burada kullanılan ve şarkılarda olduğu ifade edilen “müzikal kod” (Attali, 2014:20-24), “gizli (saklı) transkripsiyon” (Gilliam, 2005:9), “sesin izi” (Homan, 2010:6; Frith, 2003:108), “toplumsal sesin ayarları” (Stahl, 1976:637-639; Denora, 2002:176) gibi ifadeleri merkeze alarak, Nasyonal Sosyalizm dönemi (1930’lar) Almanya’sını müzik ve politika kesişiminde anlatan bir çalışmada Nasyonal Sosyalist Almanya’daki şarkılarda ve özellikle totaliteryen dönemlerin pek çoğunda şarkılarda ideolojik bir “üst kodlama modeli” kullanıldığı ileri sürülmektedir. (Hallam, 2013:54-55) Bunun yanında örneğin Sri Lanka sivil savaşı sırasında yaşanan olayların pek çoğu MIA’nın⁷ müzikal kodlamasıyla müzik içine aktarılmış ve buradan bütün dünyaya dağılabilmektedir. Diğer taraftan MIA müziği ile bir müzakere düzlemi oluşturulmuştur. (Lönnblad, 2012:6-7) MIA, muhtelif politik sorunlar üzerinde bir iletişim alanı ve farkındalık yaratmıştır. MIA’nın müzik ile problematize ettiği Sri Lanka toplumsal sorunları hakkında ifade edilen bu durum, MIA’nın 2005 yılında verdiği bir röportajdan açık bir şekilde anlaşılmaktadır:

“Savunusunu yaptığım şeyler hakkında pek çok karmaşa var. Temel nokta şudur: Toplumsal sorunlar, konuşulmalıdır, tartışılmalıdır, insanlar bu sorunlar hakkında müzakere etmelidirler ve eğer gençler istiyorlarsa istedikleri anda politika hakkında konuşabilmelidirler. Farklı fikirleri konuşmak ve duymak için insanlara şans verilmelidir. İşte benim derdim bu...” (Lönnblad, 2012:7)

MIA’nın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılabileceği gibi, müzik ile toplumsal problemler tanımlanabilmekte ve toplumsal problemlerin tartışılabileceği eleştirel bir düzlem

⁷ MIA, “missing in action” – savaşta kaybolan asker – anlamına gelmektedir. MIA, Sri Lanka asıllı olan İngiliz bir söz yazarı, besteci ve müzisyendir. Asıl adı, Mathangi Maya Arulpragasam olan sanatçı, pek çok şarkısında Sri Lanka’daki Tamil azınlığı ve hâkim kültür arasındaki ilişkiyi işlemiştir.

oluşturulabilmektedir. Nitekim MIA, Sri Lanka'daki hâkim kültür ve alt kültür ve de azınlık çatışkısında müziği ile eleştirel bir düzlem açmıştır. MIA müziği ile Sri Lanka'daki problemleri tartışılabilir bir düzleme getirmiştir. Bu açıdan bakıldığında kültür ve toplum içerisinde müziğin oynadığı temel rol olarak müziğin, toplumsal problemlerin tartışılabilir bir “eleştiri düzlemi”ni oluşturması gösterilebilir.

1.1.3. Müzik ve Eleştirel Düzlem

Eleştirel teorinin nirengi noktası, genelde sanatın, özelde ise müziğin, toplumsal gerçekliği analiz edebilmek için bir “eleştirel düzlem” olarak kullanılmasına bağlıdır. Adorno ve Horkheimer'dan başlamak üzere Frankfurt Okulu'nun söylemleri genel olarak incelendiğinde, genelde sanatın özelde ise müziğin toplumsal gerçekliğin üç halinin -geçmiş-şimdi-gelecek - de anlaşılması için bir çıkış noktası olarak alındığı görülmektedir (Bere, 2008:36). Adorno'nun “kültür endüstrisi” kavramına dikkat edildiğinde bireyi üreten bir sanatsal mekanikten bahsettiği açıkça görülmektedir⁸ (Verne, 2011:1-5; Naerland, 2014:12). Frankfurt Okulu'nun temsil ettiği bu düzlem aslında çok da yeni olmayan bir kaynaktan türemektedir. Antikite'den beri Sokrates ile başlayan süreç, Platon ve Aristoteles ile devam etmiş, daha sonrasında Roma İmparatorluğu sırasında sürdürülmüş ve Hristiyanlık ve İslam dinleri sırasında da yine müzikal olanın, toplumsal olanı incelemekte bir mercekle olarak kullanılması ile devam ettirilmiştir. Akabinde özellikle Aydınlanma Döneminde müzikal olanın toplumsal olana öncülük ettiği sürekli ifade edilmiştir (Currie, 2012:64-65). Aydınlanma Dönemi sırasında ve sonrasında müzik hakkında düşünüp yazmamış kimse yoktur denilebilir (Street, 2005:13). Müzik hakkında düşünüp yazmasa bile pek çok düşünürün özellikle müzikal metaforlar kullanarak toplumsal olana eleştirel bir yaklaşım sergiledikleri görülmektedir. (Love, 2006:1-3) Politik süreçler ve durumları tanımlamak için müzikal metaforlardan yararlanılması, müzik ve politik olanın açık ilişkisine işaret etmektedir. Nitekim konser, akort, harmoni ve kıyaslama bağlamında; koro, orkestra ve senfoni gibi müzikal kavram ve metaforlar, filozoflar tarafından politik süreçleri etiketlemek için sıklıkla kullanılmıştır. Örneğin “akort” terimi bir enstrümanı akortlamak olarak

⁸ Adorno'nun kültür endüstrisi eleştirisinde de müzik genel eleştiri alanlarından biridir. Çünkü müzik, fetişleştirme ve nesneleştirmenin bir metası olmaktadır ve dinleyiciler, nesneleştirilmiş müşteriler olarak anlaşılmaktadır. Adorno'ya göre popüler müziği üreten kapitalist sistem, biçimde ve yapıda köklemiştir. Adorno'nun popüler müziğe yüklediği estetik standardizasyon, kültür endüstrisinin endüstriyel üretim yöntemini yansıtır. Müziğin siyaseti açısından Adorno, hem toplumsal düzeni yansıtan hem de üreten düzenlenmiş ses olarak müziğin fabrikasyonundan bahsetmektedir. (Naerland, 2014:12)

kullanıldığı gibi Rousseau tarafından “toplumun akordu” ya da diğer bir ifade ile toplumun ahengi bağlamında metafor olarak kullanılmıştır. Milli marşlar, askeri marşlar ve protest şarkılar gibi müzikal formlarla müzik aynı zamanda pek çok politik olayı damgalamaktadır. (Love, 2006:1) Bu bakımdan politik olanı tanımlamak için müzikal metaforlar ve müzikal kavramlar tarih boyunca kullanılmışlardır ve müzik korolarının eğitimde ve demokratik gelişimde çok etkili oldukları da ifade edilmektedir. Bu açıdan, Humphreys’in “Popüler Müzik ve Demokrasi Arasındaki İlişkiler: Popüler Müzik Pedagojisi için Etki Alanları” isimli çalışmasındaki şu ifadeleri kayda değerdir:

“Müzik koroları, dünyanın en erken demokrasilerinin kurulmasında önemli roller oynamışlardır. En başta Fransa’da ve Amerika’da bu durum görülmektedir. Dahası müzik koroları, demokratik ve ilerlemeci eğitim hareketinde Amerikan Kamu Okulları’na girmiştir. Ve bugün bile Amerika’daki orta sınıf birlikleri bunu muhafaza etmektedir.” (Humphreys, 2013:2)

Humphreys’in yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi, müzikal kavramlar ve metaforlarla toplumun tanımlanması durumuna tarihin hemen her döneminde rastlanabilir. Nitekim Amerikan tarihinde de demokrasi derecesinin belirlenmesinde müzikal kavramlardan ve metaforlardan yararlanıldığı görülmektedir. Örneğin müzik korolarında enstrümanların birbirleri ile uyumlu bir hale getirilmesi diğer bir ifade ile enstrümanların tek ses üzerinde toplanması, demokratik sistemlerdeki uyum ve ahenk bağlamında değerlendirilirse burada ifade edilen önerme daha net olarak anlaşılabilir.

Müzikal metaforlar kullanarak toplumsal ve politik olayları tanımlamaya çalışan pek çok düşünür ve yazardan bahsedilebilir. Bu duruma verilecek en bariz örneklerden bazıları, siyaset teorisi merkezinde özgürlük, toplumsal sözleşme ve din üzerine yazdıkları ile bilinen Rawls, Mill ve Marx gibi filozoflardır (Love, 2006:8-15). Özellikle alt yapı – üst yapı kavramsallaştırması düşünüldüğünde toplumsal olanı, bu iki yapı arasındaki ilişki ile ekonomi temelli açıklayan (Marx, 2012:35-43; Marx, 2007:179) Marx’ın sanki kendi kapitalizm analizindeki bir çatlağı bildirdiğini tahmin etmişçesine müzikle bizzat ilgilenmesi ve müzik hususundaki şu ifadeleri kayda değerdir: “Sanatla ilgili olarak, biliyoruz ki; bazı sanatsal gelişme dönemlerinin toplumun genel gelişimiyle dolayısıyla da düzenin temeli olan maddi koşulun

gelişimiyle hiçbir ilişkisi yoktur.” (Attali, 2014:80) Bu açıdan bazı sanat biçimlerinin özellikle de müziğin, toplumsal bilinci tam olarak yansıttığından bahsedilebilir.

Toplumsal bilincin müziği, topluma ayna tutarken aynı zamanda resmi tarihin arkasından dolaşarak kendi patikasını oluşturmaya ve de toplumsal problemlerin altını çizmeye muktedir. (Hershey, 2007:4-32) Müziğin bir toplumsal gösteren olarak gerçekliği anlatmada, aktarmada ve eleştirmede söz konusu bu iktidarını ve oluşturduğu “eleştirel düzlemi” Attali şu ifadelerle açıklamaktadır:

“Batı zihniyeti, yirmi beş yüzyıldır dünyayı görmeye çalışıyor. Anlamıyor ki dünya görülmez, duyulur. Okunmaz ama dinlenir. Bilim daima hislerimizi kontrol etmeye, hesaplamaya, soyutlaştırmaya hadım etmeye çalıştı. Sadece ölümün sessiz olduğunu, yaşamın gürültülerle dolu olduğunu unuttu: İş gürültüleri, yaşam ve doğa gürültüleri; satılmış, satın alınmış, dayatılmış veya yasaklanmış gürültüler; başkaldırı, devrim öfke ve umutsuzluk gürültüleri... Müzikler ve danslar; yakınmalar ve meydan okumalar... Dünyada tek bir eylem yok ki, gürültü olmadan gerçekleşsin... Bakışın geçersizliği, gösteri, gürültü ve piyasayla yetinildiği günümüzde, bir toplumu istatistiklerinden ziyade, gürültüleriyle, sanatıyla, müziğiyle ve eğlence biçimleriyle değerlendirmeyi öğrenmek gerekir.” (Attali, 2014:13-14)

Attali’nin yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzik, bir toplumu anlamak için istatistiksel verilerden daha yararlıdır. Çünkü bir topluma ait müzikal biçimler o toplumdaki problemlere işaret ettiği gibi, problemlerin çözümüne de açıkça işaret etmektedirler. Ancak hem bir problem oluşturan ve hem de çözüm üreten müzik, modern dönemde sosyal ve siyasal teori merceğinde sürekli gözden kaçırılmıştır (Street, 2005:10). Bunun ise müziğin toplumsal anlamda hakikat taşıyıcı ve müzisyenlerin ise hakikat taşıyıcısı olarak, toplumsal olanla ilgili hakikati haykırmalarına bağlı olduğu ifade edilebilir (Street ve diğ., 2007:6; Street, 2002:437). Müzisyen, hakikati anlatan biridir. Çünkü müziğin alanı, hakikatin alanıdır. Bu nedenle toplumsal ekonomi müzik içinde kayıtlıdır. Ve müzik hem iç bükey hem de dış bükeydir ya da hem negatif hem de pozitifdir. (Suvakoviç, 2013:25) Burada toplumsal gerçeklik ve resmi gerçeklik arasındaki ilişkiden bahsetmek gerekmektedir. Çünkü toplumsal anlamda gerçek olan ile resmi anlamda gerçek olan çatışması çoğu zaman, kısa vadede resmi olanın üstünlüğü ile sonuçlansa da, Zimbabwe’deki Hip Hop müzikal formu ve toplumsal gerçeklik

arasındaki ilişki için ileri sürülen şu ifadeler, uzun vadede genelde sanatın özelde ise müziğin içindeki toplumsal gerçekliğin muktedir olduğuna / olacağına işaret etmektedir:

“Hip Hop müziğinin epigrafi hemen hemen bütün toplumlarda Urban hayatını çok net yansıtmaktadır. Zimbabwe’de bir Urban sanatçısı olan Jawunda amca, Utancın mizahi müzikal performansını sunduğu ‘Deception’ (Utanç) isimli şarkısında, kente gelip kendisine konuk olan yiğenine bir amcanın bir tabak tavuk vermesi ve çocuğun gördüğü şeyin ne olduğunu anlamamasına bağlayarak Urban hayatının mizahi müzikalini ortaya koymaktadır. Bu şarkı, Urban bölgesindeki ekonomik adaletsizliği ve çelişkiyi çok net bir şekilde yansıtmaktadır.” (Bere, 2008:1)

Bere’nin yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi şarkılar toplumun canlı birer anlatısı olarak değerlendirilebilirler. Nitekim müzikal kod açısından bakıldığında: “Müzik, büyük toplumsal problemleri bir şarkı içine sığdırır” (Strong, 2010:13) ifadesi burada anlatılmak istenen şeyi açıklamaktadır. Diğer taraftan müziğin, toplumsal problemlerin tartışılacağı bir eleştiri düzlemi açarak, orada mevcut sorunların çözümüne açık bir çağrıda bulunması durumu da bu örnekten anlaşılmaktadır. Nitekim antikiteden beri yöneten ve yönetilen arasında bir problem ikazı olarak nitelendirilen müzik (Steben ve diğ., 2010:115) halen aynı özelliğini korumaktadır. Çünkü müzik, toplumsal meselelere bağlı bir platform oluşturmaktadır (Kearney, 2009:122). Ve müzik, toplumsal bir problem olduğunda; her zaman, politikacıların yapmadıklarını açık bir alınlı ve dürüstlikle açıklamaktadır (Bere, 2008:2). Bu durum dünyadaki pek çok müzikal formun ortaya çıkmasına da öncülük etmiştir. Örneğin Afro-X probleminin (Afro-Amerikan, Afro-Brezilyan, Afro-Kolombiyalı vd.) diğer bir ifade ile siyahîlerin köle olmaları durumunun, Blues ile başlayan ve Soul, Jazz, Hip Hop ve Rap ile devam eden müzikal formların ortaya çıkmasına neden olarak gösterildiği bilinmektedir (Bere, 2008:1-38; Thompson, 2014:1-7).

Müzik, toplumsal sorunların tartışıldığı bir blok inşa etmektedir (Roman, 2008:3). Müziğin toplumsal sorunların yansıtılmasında bir blok inşa etmesi durumu, Nijerya toplumu örneğinde de görülmektedir. Müzik ve toplumsal sorunların müzakeresi açısından Nijerya toplumu merkezinde yapılan bir incelemedeki şu ifadeler bu bakımdan kayda değerdir:

“İnsanın davranışını etkileyen bir hareket olarak müzik, toplumsal yeniden yapılanma ve toplumsal sorunların yansıtılmasında önemli bir araçtır. Örneğin Nijerya toplumunda, müzikal tonlar büyük bir etki göstermektedir. Pek çok Nijeryalı müzisyen, özellikle de Fela Kuti ve Osadebe gibileri Nijerya ulusunun başına gelen çok boyutlu sorunların yansıtılmasında önemli roller üstlenmişlerdir. Ancak bu yansımalar incelendiğinde; kimi müzisyenlerin toplumsal çatışma ve ayrılmayı geliştirecek bir ses izi de sürdükleri görülmektedir. ‘Nigeria Jaga Jaga’ ve ‘Do me I do you’ (Bana ettiğini sana yapacağım...)” gibi ezgiler bu durumun en belirgin göstergelerindendir.” (Ani ve diğ., 2014:137)

Ani’nin yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi bir şarkıdaki söz varlığı diğer bir ifade ile müzikal söylem, ait olduğu toplumsal grupla ilgili açık ve net bilgiler içermekte ve ilgili toplumun sorunlarını açıkça dışavurmaktadır. Bu açıdan müziğin toplumsal sorunları tartışmak için inşa ettiği bu bloğun tanımlanabilmesi için müziğin notasyonel ya da teknik bir incelemesinden ziyade toplumsal ve politik bir incelemeye tabi tutulması gerekmektedir. Nitekim siyaset teorisi tanımlarına bakıldığında diyalektik olarak iki farklı tanımlamanın yapıldığı görülmektedir. Bunlardan biri siyaseti çatışma olarak tanımlarken, diğeri ise siyaseti uzlaşma olarak tanımlamaktadır (Türküne, 2007:6-33). Ancak müzik, siyaset teorisinden bu bağlamda daha geniş bir yelpazeye hitap etmektedir. Çünkü müzik, toplumsal olanın iki kutbunu da bünyesinde barındırmaktadır. Diğer bir ifade ile müzik, hem çatışmayı hem de uzlaşmayı bünyesinde barındırmaktadır (O’Connell, 2010:1-4). İngiltere ve İrlanda arasında çıkan toplumsal problemlere odaklanıldığında bu durum daha net bir şekilde görülecektir. İrlanda’da, U2 Grubunun⁹ İrlanda sorununun tartışılacağı bir eleştirel düzlem açtığı açıkça ifade edilmekte ve U2 Grubu’nun İrlanda’daki müziği ve geleneksel siyaseti arkasında bırakan bir ses icat ettiği (McCarthy, 2012:2; Rolston, 2001:49-50) dile getirilmektedir. İrlanda örneğiyle paralel olarak Afro Amerikanların Blues ile (Sullisan, 2014:35) ve Jamaika’da Bob Marley’in Reggae ile yeni bir ses icat ettikleri ileri sürülmektedir (Öztürk, 1985:29-30; Eldem, 1985:120-127). Diğer taraftan özellikle de ABD’ndeki toplumsal problemlere işaret etmesi ve bir eleştiri düzlemi yaratması açısından Rap müziği için kullanılan şu ifadeler kayda değerdir: “Rap müzik, resmi olmayan hakikatlerin veya muhalif transkripsiyonun barındığı bir alt politik formdur.

⁹ U2, İrlanda kökenli bir Rock grubudur. U2 Grubu, İrlanda ve İngiltere arasındaki çatışmayı müzikal eserlerinin içinde işlemiştir. Grup, İrlanda’nın bağımsızlığı konusunda IRA ve İngiliz yönetimi arasındaki çıkan anlaşmazlıkların simgesi haline gelmiştir.

Rap müzikteki ‘saklı transkripsiyon’, iktidarın kapsamı dışında varlığını koruyan bir sahne dışı diyalogtur” (Gilliam, 2005:9)

Son olarak, Antikitede müziğe verilen özel konumdan bahsedilmesi gerekmektedir. Antikitede özellikle Konfüçyus’un yazdıklarına bakıldığında müzik ile eleştirel düzlem ilişkisi daha net bir şekilde anlaşılabilir. Bu konuda Konfüçyus’un şu ifadeleri kayda değerdir:

”Müzik bir insanı kendisine doğru götürür ve insana toplumla alakalı şeyleri eksiksiz olarak gösterir. İnsan bedeninin içinde bir hareket uyandıran müzik, en yüksek derecede ahengi bünyesinde barındırır. Bu bakımdan müzik, bir toplumsal ortamda aynı olan şeyleri bir araya toplar. İnsanları ‘bir aynı’ etrafında bir araya toplayan müziğin temeli bağlılıktır. Bunun için müzik aldatıcı bir şey olarak kabul edilemez. Çünkü toplumsal ve bireysel anlamı kendi bünyesinde toplayan müzik, aldatmaz...” (Konfüçyus, 1998)

Konfüçyus’un yukarıdaki ifadelerinden hareketle müzik toplumun aynasıdır denilebilir. Çünkü müzik, toplumdaki bütün biçimsel yapılara merkezinden bağlıdır. Bu açıdan müziğin politik ve toplumsal uzanımlarının da toplumsal gerçekliğe ayna tutacağından bahsedilebilir. Müzik toplumsal alana bir bütün olarak ayna tutarken elbette ki politik olan da bu durumdan payını almaktadır. Buradan hareketle bir toplumdaki politik olanın da müzikal olan üzerinden rahatlıkla okunabileceği ileri sürülebilir.

Müziğin politik ve toplumsal anlamda uzanımlarına ve içlemlerine geçmeden önce müziğin toplumsal olan ve özellikle de politik olan ile girdiği ilişkinin genel olarak tarihi serüveninin ‘gürültü ve müzik’ diyalektiğinden anlatılması, toplumsal problemlerin anlatılmasında ve aktarılmasında ve de en nihayetinde toplumsal problemlere eleştiri düzlemi oluşturarak çözüm yolu bulunmasında müziğe nasıl odaklanılacağı hususunun anlaşılmasında faydalı olacaktır.

1.2. Tarihsel Çerçeve: Müziğin Tarihi Serüveni

Toplumun aynası olarak müzik, içinde bulunduğu zamanın bir tarih yazımını içermektedir. (Bere, 2008:36) Müziğin tarih yazımına konu olan bütün toplumlara eşlik ettiği bilinmektedir. Yunan Antikitesinden modern zamana kadar müzik, iktidarın potansiyel kaynağı olarak değerlendirilmiştir (Martinello, ve Lafleur, 2001:3). Bir tarih yazımı metodu olarak müzikteki söz varlığı üzerinde durmaktan ziyade bu iki başlık altında müziğin tarihsel seyir içinde nasıl bir yol izlediği incelenecektir. Bu açıdan

müziğin tarihsel serüveni, müziğin mit, din ve hükümdarı meşrulaştırıcı bir araç olarak kullanıldığı geleneksel dönem ile müziğin otonom bir alan açarak Aydınlanma döneminde oynadığı rol ve Aydınlanma dönemi sonrasında müziğin ideolojileri ve piyasayı meşrulaştırıcı bir araç olarak kullanıldığı modern dönem olarak incelenebilir.

1.2.1. Geleneksel Dönem: Mit, Din ve Hükümdar Şarkıları

Modern dönemde olduğu gibi, geleneksel dönemde de, tarihe, topluma, ahlaka, dine ve yönetime-siyasete dair bugüne ışık tutan metinlerin yazarı olan pek çok antik filozof, müzik üzerine de söylem geliştirmiştir. Bunlardan başlıcaları; Sokrates, Platon ve Aristoteles gibi antik Yunan filozofları ve yine antik Sint Medeniyeti'nin büyük temsilcilerinden olan Konfüçyus ve Sidarta Otama gibi filozoflardır. Bunların akabinde Hristiyanlık dini döneminde de, St. Augustine gibi filozofların müzik üzerine söylem geliştirdikleri bilinmektedir. (Aktaş, 2012:52). Hemen arkasından ise İslam dini döneminde de müzik üzerine pek çok incelemenin yapıldığı görülmektedir (Düzenli, 2014:245-285). Antikite'den modern döneme kadar bakıldığında, genelde sanatın özelde ise müziğin bir kültürel gösteren olarak bütün toplumların ortak göstereni olduğu ancak müzik üzerinde sürekli bir güç mücadelesi olduğu söylenebilir (Street, 2005:11-21). Bu açıdan modern döneme kadar müziğin mit, din ve hükümdarın şarkılarını sürekli ve tekrarla söylediği ifade edilebilir.

Müzik kelimesinin etimolojik kökenine bakıldığında bir mit ile karşılaşılmaktadır. Müzik kelimesi, Zeus'un Mynemose'den olma dokuz kızından biri olan "Mousa"dan türemektedir ve bu kelimenin Mousa'nın sanatı anlamına geldiği ifade edilmektedir (Akan, 2012:56-57). Yunanlılar, bazı tanrıların da müzikle alakalı olduğunu düşünmüşler ve Apolon, Dionysos ve Athena gibi tanrıların şerefine festivaller düzenlemişler ve bu festivallerde bu mitik tanrılar onuruna ilahiler söylemişlerdir ve bu dönemde müzik aynı zamanda bir eğlence aracı olarak kullanılmıştır (Kınacı, 2012:12; Çelik, 2014:17-24). Başlıkta da ifade edildiği gibi, Antik Yunan medeniyetinde müzik, mitik bir algı düzleminde ilerlemiştir ve "mit için söylenen şarkılar" etrafında müziğin toplumsallaşması ve bir toplumsal konum kazanması durumu söz konusudur.

Antik Yunan dönemi mitik düzlemine bakıldığında müzisyenin toplumsal konumunun müzikten çok da farklı olmadığı görülecektir. Köle – Efendi ilişkisi ile açıklanabilecek olan müzisyen ve efendi ilişkisi, antik dönemdeki müzisyenin konumunu

belirlemektedir. (Kınacı, 2012:20-21) Her ne kadar köle ve efendi ilişkisi ile müzisyenin konumu açıklansa da, antik dönemde de kimi enstrümanların Sokrates tarafından yasaklanması gerektiği hususunun sürekli belirtilmesi müziğin toplumsal konumunun altını koyu harflerle çizmektedir (Long, 2007:82).

Geleneksel Yunan müziğinin kavramsallaştırılması, dinleyenlerin eğilimlerini belirleyen etik ve teknik bir müzik kavramsallaştırmasıdır. Sokrates’e göre müzik, devletin kurucularının maksatlarına hizmet eden ve toplumsal ve de politik kararları kayda alan bir tekniktir. Çünkü müziğin farklı biçimlerini tanıyan şöhretli bir otoritenin, toplumsal ruhun üstünde farklı etkileri vardır. Müzik erdemli şehrin tartışmasından doğmaktadır ve müzik bireyleri toplumsal uyuma doğru çekmeye muktedirdir. Bu bakımdan müziğin bazı biçimleri de uyumu bozmaya muktedir bir hale gelebilir. Saf ve temiz bir şehrin (toplumun) müziği harmonik (ahenkli) olmalıdır. Müzik burada dikkatli bir eğitim aracılığıyla vatandaşların karakterlerini biçimlendirmeye muktedir etik bir araç olarak anlaşılır. Bu nedenle Sokrates bu saf şehirde sadece iki müzikal biçime müsaade eder. Birincisi savaşta bireyi yüreklendiren “Dorian” müzik, ikincisi ise, iyilik bağlamında insanı yönlendiren “Phrygian” müzik olarak Sokrates tarafından ifade edilmiştir. Bunun dışındaki müzikal formlar ise Sokrates tarafından uygun görülmemiştir. (Long, 2007:82) Burada gürültü ve müzik diyalektiğinden bakıldığında Sokrates’in toplum ve devlet tasavvurunda da kimi müzikal formların “gürültü” olarak değerlendirildiği görülecektir. Çünkü mitleri-dinleri-tanrıları kutsamak için bile kullanılsa burada müziğin toplumdaki konumunun önemine dikkat edilmelidir. Örneğin müzikal biçimdeki bir değişikliğin toplum için bir tehdit olduğunu ifade eden Platon (Street, 2005:10) döneminde müzisyenler köle olarak hayatlarını sürdürmüşlerdir. Ancak Platon, köle olan müzisyenin bile, toplumsal olanı kodlama modeliyle müzik içine işleyebileceği hususuna dikkat çekmektedir. Köle olarak hayatını devam ettiren müzisyenin yaşadığı bir toplumda, Platon’un müzikal biçimdeki bir değişiklik için şu ifadeleri kullanması gerçekten kayda değerdir: “Müzikte yol değişti mi, devletin anayasası temelinden sarsılır.” (Çavuşoğlu, 2012:274) Buna ek olarak, içinde bulunduğu koşullardan ne kadar etkilenirse etkilensin, sonunda eserinin biçimini yine müzisyenin kendisinin belirlediği ifade edilmektedir. Nitekim anlam toplumun içinden gelirken, biçim ve biçem müzisyen tarafından belirlenmektedir. (Yıldırım ve Koç, 2008:29) Antik Yunan dönemiyle eş doğrultuda Doğu’ya bakıldığında da yine aynı

düzlem ile karşılaşmaktadır. Konfüçyus da, toplumda en özel konumu müziğe vermekte ve müzik hakkında şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Müzik, devletin yaklaşan kaderine işaret eder. Devlet ilerleyecek mi, zayıflayacak mı, çökecek mi, o devletin insanlarının yaptıkları müzikten anlaşılabilir. Müzik, yöneten ve yönetilen arasında bir köprü vazifesi görebilir ve müzik yönetilenlerin ortak sesini yönetenlere götürebilir. Bu durum ise, müziğin sosyo-politik dünyada nasıl kavramsallaştırıldığı incelendikten sonra ancak anlaşılabilir...” (Steben, 2010:115-116)

Konfüçyus’un yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi antik dönemde müziğe ayrı bir önem verilmiştir. Antik döneme paralel olarak erken dönem Hristiyanlık zamanında da müziğe ayrı bir önemin verildiği görülmektedir. Örneğin St. Augustine, kendisini imana getiren şeyin kilisede söylenen ve onu gözyaşları içinde bırakan bir ilahi olduğunu ifade etmekte ve şunları dile getirmektedir: “Bende muazzam bir etki bırakan o ilahilerin kelimelerini anımsayınca bile müziğin önemini kabul ediyorum.” (Eliot, 1993:194) St. Augustine’nin müziğe verdiği bu özel konum, Hristiyanlık boyunca da devam etmiştir. Ancak, antik dönemdeki efendi yerine Hristiyanlık döneminde kiliseler müziğin toplum içindeki konumunu sabitlemek ve yeniden belirlemek için çaba sarf etmişlerdir¹⁰(Finkelstein, 1986:36-37). Bu dönemde müziğe dair pek çok düzenlemenin yapıldığı bilinmektedir. Örneğin eğlencelerde müziğin kullanılmaması ve mezar yerleri gibi kutsal mekânlarda müziğin icra edilmemesi için kilise tarafından yapılan düzenleme bunlardan bir tanesidir (Aries, 1991). Bu aşamada müziğin mitik düzlemde dini düzleme geçmesiyle birlikte, müziğin “dinin şarkısı” olarak tezahür ettiğinden bahsedilebilir. Nitekim Hristiyanlık sonrası dönemde İslam Dini içerisinde de özellikle Tasavvuf düzleminde müziğin ibadetlere eşlik etmesi fonksiyonuyla kullanıldığı bilinmektedir (Düzenli, 2014:245-263).

Son olarak Aydınlanma dönemi öncesi özellikle hükümdarlar ve müzik ilişkisine odaklanıldığında; her hükümdarın kendi mahiyetinde bulunan bir müzisyen ekibinin olduğu ve müzisyenlerin saray ekseninde hareket ettikleri görülmektedir. (Öğüt ve

¹⁰ Geleneksel dönemde mitlerin, dinlerin ve hükümdarların müzik üzerindeki baskı ve tasallutuna dair pek çok örnek gösterilebilir. Nitekim Ortaçağ boyunca Folk (Halk) Müziğine iblisin müziği olarak bakıldığı bilinmektedir. Ve iblisin kendi de elinde kemanesiyle halkın ruhunu ifsat eder bir biçimde resmedilmiştir. Yüzyıllar sonra İngiliz ilahi bestecisi Samul Wesley bu konuda bir şeyler sezmiş ve şu ifadeleri dile getirmiştir: “Nasıl oluyor da, en iyi ezgiler şeytandan çıkıyor?...” (Finkelstein, 1986:38)

Etil, 2012:93-101; Attali, :201455) Ortaçağ döneminde hükümdara methiyeler düzmekle görevli bu müzisyen ekibin, daha önceki mit ve din düzleminden hükümdarın düzlemine doğru kaydığı ifade edilebilir. Doğu ya da Batı ayırt etmeksizin kraliyet orkestraları ya da padişahın resmi bandosu olarak adlandırılabilir olan grupların varlığı bilinmektedir. Burada açıkça ifade edilmesi gereken unsur ise, aydınlanma dönemine kadar müzisyenin ve hâkim müziğin öncelikle mit sonrasında din ve en sonunda ise hükümdar / kral hâkimiyeti altında işlevini sürdürmesi durumudur. Diğer bir deyişle müziğin, mitin şarkısından, dinin şarkısına, dinin şarkısından da hükümdarın şarkısına doğru bir seyir izlediği söylenebilir.

Habermas'ın belirttiği gibi, Aydınlanma dönemine kadar müzik, öncelikle kutsallığı geliştirmek, pekiştirmek ve ibadetin itibarını yükseltmek ve eğlencenin cazibesini ve de dini törenlerin görkemini arttırmak için hizmet etmiştir. Müzisyenler Aydınlanma Dönemine kadar komiteler için çalışmışlardır. (Street ve diğ., 2007:4) Ancak Aydınlanma dönemi ile birlikte bağımsız bir konum kazanan genelde sanat ve sanatçı özelde ise müzik ve müzisyen, toplumda otonom bir alan açarak, Aydınlanma düşüncesine hem doğurganlık yapmış hem de onu geliştirmiştir. Bu konuda Attali'nin şu ifadeleri kayda değerdir:

“Her müzikal şifre, bir dönemin ideolojilerini ve teknolojilerini meydana getirdiği gibi onların içinde kökleşir de... Örneğin XIX. yüzyıla ait politik düşünce tarihinin tohumları XVIII. yüzyıl müziğinde neredeyse tamamıyla görülebilir. XX. yüzyılın politik düzenlemesinin kökleri de XIX. yüzyıl müziğinde bulunabilir. Örneğin XV. yüzyılda Floransa müzisyenlerinin yarım ton fikrini kabul etmeleri¹¹, İtalya'da daha zarif, daha özgür bir sınıfın yani Rönesans tüccarlarının habercisi olmuştur.” (Attali,2014:22)

Attali'nin de ifade ettiği gibi, metafizik bir konumdan seküler bir konuma doğru ilerleyen müzik ve müzisyenlerin konumu, Aydınlanma döneminde özellikle

¹¹ Burada özellikle tonal ve atonal notasyon farklılıklardan bahsedilmelidir. Atonalite, müziğin icrasında belirli bir karar sesinin olmaması olarak açıklanabilecekken, tonalite, müziğin icrasında karar sesine göre müziğin icra edilmesi olarak tanımlanabilir. Diğer bir ifade ile tek bir sesin ekseninde minor ve major olarak enstrümanların ve insan seslerinin ortak bir şemsiye ses altında toplanması durumu tonalite olarak tanımlanabilir. Tonalite ve atonalite önemlidir çünkü müzikal modernizm, geç romantizm döneminde tonalitenin yayılması ile beraber ortaya çıkmıştır. Ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinde müzikal modernizm ile beraber tonalite, atonalitenin içine sızmıştır. Ve tonalite birkaç farklı biçim almıştır. Tarihsel olarak en güçlülerinden bir tanesi, besteci Schoenberg'in 12'li tekniğidir. Schoenberg kendi müziği içerisinde, modernizmin çatışkısını / çelişkisini biçimlendirmiştir. (Born ve Hesmondhalgh,2000:12)

belirginleşmiştir (Attali, 2014:62-75). Ancak, müzik ve müzisyenler bu otonom konumlarını çok fazla sürdürememişlerdir. Çünkü kayıt teknolojisi ile beraber modern bir mit unsuru ortaya çıkmış; mit, din ve hükümdara bitişik olarak ilerleyen müzik ve müzisyenlerin konumu, ideoloji ve piyasanın konumuna yaklaşmıştır. Modern dönemde kayıt teknolojisi ile birlikte müzik, geleneksel dönemdeki mit-din-hükümdar boyunduruğundaki varlığını, piyasanın ve ideolojinin boyunduruğunda devam ettirmiş ve mit, din ve hükümdar şarkısından, ideoloji ve piyasanın şarkısına doğru yoluna devam etmiştir.

1.2.2. Modern Dönem: İdeolojilerin ve Piyasanın Şarkıları

Modern dönem, hayatın her veçhesinin yeniden tanımlandığı ve yeniden planlandığı ve de en nihayetinde insan hayatındaki her şeyin yeniden konumlandırıldığı bir dönem olarak tanımlanabilir. Geleneksel olandan modern olana doğru geçişte insan kendisini yeniden konumlandırmıştır/tanımlamıştır (Taylor, 2011:21-42). İnsanın ve insana dair olan hemen her şeyin yeniden konumlandırıldığı bu dönemde, Weber'in ifadesiyle gündelik hayat yeniden kodlanmış (Weber, 1958) ve elbette ki müzik ve müzisyen de bu yeniden konumlandırmadan etkilenmiş ve aynı zamanda müzik ve müzisyen, gündelik hayatın bu yeniden konumlandırılmasında etkili olmuştur (McClary, 1989:203-205). Ortaçağ döneminde hükümdarların ve ruhani kurumların tahtına bitişik olarak hayatlarına devam eden müzisyenler ve müzik, Aydınlanma düşüncesi ile beraber kendilerine yeni bir konum açmışlardır. Bu dönemde genelde sanat ile özelde ise müzik ile geleneksel olanın sürekli eleştirilmesi örneklerine rastlanmaktadır. İngiliz sanayi devrimi, Alman felsefi devrimi ve en nihayetinde Fransız siyasi devriminde mevcut düşünce kalıpları Mozart'ın (1756-1791) operalarına verdiği isimlerden bile rahatlıkla fark edilebilir. Mozart'ın en büyük üç operasının konuları; Saraydan Kız Kaçırma – Özgürlüğü, Figaro – Eşitliği ve Sihirli Flüt – Kardeşliği ve özgürlük-eşitlik ve kardeşlik ile ilgili mesajları içermektedir. Mozart bunlar gibi pek çok operasında soyluları, aristokrasiyi, siyasal ve toplumsal anlamdaki mikro ve makro iktidar yapılarını yoğun olarak eleştirmiştir (Kutluk, 1997:9).

Bestecinin, müzisyenin, icracının politik olan ile ilişkisi kadim dönemlerde olduğu gibi modern dönemde de devam etmiştir (Kutluk, 1997:VIII). Çünkü besteci, toplumun içinde gezinerek mevcut toplumsal durumu, müzik içinde net bir şekilde

yansıtmaktadır/kodlamaktadır. Müzisyenin konumu mite, dine ya da hükümdara bağlı iken bile Platon'un müzikal biçimleri rejime bir tehdit olarak görmesi bu konuda kayda değerdir (Brown, 2008:1). Diğer taraftan Platon'un, "Müzik suiistimal edildiğinde en fundamental politik ve toplumsal düzenleri sarsabilir" (Plato, 1961) ifadesi, müzik üzerindeki güç mücadelesinin ve müziğin ve de müzisyenin tarihsel serüveninin anlaşılmasında çok önemlidir. Geleneksel dönemdeki bu düşünceye benzer bir düşüncenin modern dönemde de söz konusu olduğu ifade edilebilir. Erken modern dönemde belirli bir otonom alan açan genelde sanat/sanatçı ve özelde müzik / müzisyen, ideolojilerin ortaya çıkması ile beraber yeni efendisini bulmuştur. Kayıt teknolojisinin geliştirildiği ana kadar ise, toplumsal alandaki açtığı otonom alanını az da olsa koruyan müzik, kayıt teknolojisi ile beraber önce ideolojilerin şarkısı haline gelmiş sonrasında ise piyasanın şarkısı olarak dönüşmüştür. Bu konuda Attali'nin şu ifadeleri kayda değerdir: "Rahiplerden ve prenslerden sonra şiddeti yönlendirme sırası burjuvaziye gelir. Dolayısıyla burjuvazi için hiçbir şey, müziği kendine mal etmekten daha önemli değildir..." (Attali, 2014:82)

Fransız İhtilali'nden sonra yayılan ve devlet ve ulus kavramlarından bir asalak gibi beslenen ulusçuluk (Gellner, 2008:73) müzik ve müzisyenin yeni efendisi olarak ideolojilerin altını koyu harflerle çizmiştir. Modern olanın tektipleştiriciliği, rasyonelliği ile beraber müziğin hem teknik tarafı aynılaşmaya ve rasyonelleşmeye doğru ilerlemiş hem de modern toplumların rasyonel temellerinde müzik bir hayli etkili olmuştur. Nitekim Weber'in "Müziğin Rasyonel ve Toplumsal Temelleri" isimli eserindeki şu ifadeleri bu konuda kayda değerdir:

"Pek çok toplumsal bileşen ile müzik arasında yakın bağıntılar vardır. Müziğin teknik temeli ve müziğin oldukça yaratıcı özü üzerinde durulmalı ve müzik üzerinden toplumsal faktörlerin izleri sürülmelidir. Batı Müziği'nin Batılı gelişme içerisindeki toplumsal faktörler tarafından üretilen kendine has rasyonel bir niteliği vardır. Ve modern ve rasyonel toplumsal düzeni kuran, müzikteki tekniğin rasyonelleşmesidir..." (Weber, 1958)

Müzik Sosyolojisi'nin kurucularından sayılan Weber'in yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, Weber, hem bir toplumsal gösteren olarak müziğe nesne düzleminde değinmiş ve hem de toplumu değiştiren ve dönüştüren bir güç olarak özne düzleminde müziği değerlendirmiştir. Bu bakımdan müzik ve modern olanın çok yakın bir

ilişkisinden bahsedilebilir. Nitekim çağdaş ideolojilerin tetiklediği ulusçuluk ve ulus devletlerle beraber başlayan milli müzik ve milli marşlar bu konuda çok önemlidir. Milli marşlar gibi ekstra müzikal bağlarla milliyetçiliğin ve ulusçuluğun inşası da müzik ve ideolojiler hususunda sürekli dile getirilen unsurlardandır (Talpash, 1997:10).

Müziğin yeni efendisi olarak ideolojilerin ve modern olanın tüm toplumlara “modernleşme”, “batılaşma” ve “batılılaşma” olarak yayılması ve özellikle de kayıt teknolojisinin gelişmesi ile beraber müzik ve müzisyenin konumu tekrar değişmiş ve mit, din ve hükümdardan sıyrılan müzik ve müzisyen, ideoloji ve piyasanın şarkısını söylemeye başlamışlardır. “İdeolojilerin sözcüsü” (Naerland, 2014:14-15) olarak değerlendirilen müzik için kayıt teknolojisi, hem ideolojilerin pekişmesine ve hem de “piyasanın şarkısı” olarak ifade edilen durumun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çünkü genelde sesin özelde ise müziğin kayıt edilmesi, ses üzerinde muktedir olma durumunu beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda eğer ses kayıt edilebilirse tekrar çalınabilir, ileri sarılabilir, geri alınabilir daha hızlı çalınabilir, yavaş çalınabilir. Kayıtların bazı parçaları çalınabilir, kayıt edilmiş sesler kesilebilir, diğer bazı seslerle eklenebilir. Bu bakımdan kayıt teknolojisinin temel maksadı, ses üzerindeki iktidarı sağlamaktır ve bu iktidarı sürdürmektir. (Jones, 1991:74) Ses ve kayıt hususunda Attali’nin şu ifadeleri bu doğrultuda kayda değerdir:

“Tarihe hükmetmek, bir halkın kültürünü ve soy ağacını düzenlemek o halkın umutlarını ve şiddetini yönlendirmek için dinlemek, hafızaya almak, kaydetmek gerekir. Gürültüleri (müziği) kaydetme teknolojileri tüm iktidar ilişkilerinin hikâyelerinin alt yapısını oluşturmaktadır.” (Attali, 2014:17)

Attali’nin bu ifadelerine paralel olarak; “Sesin kayıt edilmesi toplumsal kontrolün bir enstrümanıdır” (Jones, 1991:74) denilebilir. Sesin kayıt edilmesi ve hangi sesin kayıt edileceğine karar verilmesi tam anlamıyla politik bir durumdur. Diğer taraftan sesin kayıt edilmesi estetik ve politik olduğu kadar ekonomi nedenlidir. (Jones, 1989:4-5) Buradaki ekonomi nedeni olarak sesin kayıt edilmesi durumunun açıklanabilmesi için kayıt teknolojisi ve popüler müzik formu ve kültür endüstrisi eleştirilerinden bahsetmek gerekmektedir. Çünkü kültür endüstrisi, müziğin fabrikasyonu ve popüler müzik tartışmaları, kayıt teknolojisinin gelişmesiyle beraber şekillenmiştir. Frankfurt Okulu’nun temsilcilerinden olan Adorno, kültür endüstrisinin bir üretimi olarak çağdaş kitle müziğini işaret etmektedir. Adorno’ya göre çağdaş kitle müziği ya da diğer bir

deyişle popüler müzik, kapitalist ekonomi öğelerini takip eder ve sonuç olarak kültürel metaları karakterize eden üretim kuralının aynısı müzik için de geçerlidir. Müzisyenleri başarının kurallarına adapte eden fetişizm ve alçalma, popüler müziğin temel özellikleri arasındadır. Kuralların takip edilmesi, standardize edilmiş üretim biçimleri ve müzisyenden özgünlüğünü kazıma, popüler müziğin temel niteliğidir. Adorno, kitle kültürünü sadece pazarı değil aynı zamanda pazarın tüketicisini düzenleme ve bir adaptasyon biçimi olarak görür. Ona göre ürünün önceden hazırlanmış niteliği hüküm sürer ve kendi kendini haklı gösterir ve inşa eder. (Pierebon, 2011:5)

Adorno'nun kültür ve müzik üzerine düşünceleri ve popüler kültür ve müzik eleştirileri, genelde olumsuz bir bakış açısının örneği olarak görülebilir. Ancak her ne kadar popüler müzik formunun endüstriyel bir üretim ve tüketim zinciri oluşturduğu ve bireyi sıradan bir müzikal hafızaya sahip kıldığı ve de en nihayetinde bireyi “piyasanın şarkısını” söylemeye çektiği hususunda Adorno'nun “popüler olan” eleştirisinde haklılık payı olsa da, “popüler müzik” biçiminin de bir göstereni olduğu ve “popüler müzik” biçiminin de kendi paydasında bir araya getirdiği bir cemaatinin olduğu söylenmelidir. Gürültü ve müzik diyalektiğinden bakıldığında, Adorno'nun da “popüler müzik” biçimini gürültü olarak değerlendirdiği şeklinde bir çıkarım yapılabilir. Adorno'nun ciddi müzik ve standart (hafif ve popüler) müzik ayrımı bu çıkarımı doğrulamaktadır. Nitekim Adorno, müzikal form olarak Jazz müziği üzerine de bu açıdan yoğun eleştirilerde bulunmuştur. Ancak burada özellikle altı çizilmesi gereken husus, bir müzikal form olarak popüler müzik formunun da kendi içinde bir anlam düzlemi taşıdığı ve kendi içinde bir mekân kurduğudur. Her ne kadar popüler müzik fenomeninin toplumsal göstergeleri saman alevi gibi olsa da (Rolston, 2001:51); popüler müziğin de bir müzikal form olduğu ve kendi bünyesinde bir anlam alanı oluşturduğu ifade edilmelidir.

Müziğin kimi biçimleriyle politik iktidarlar, kimi biçimleriyle toplumdaki diğer gruplar-zümreler-cemaatler-cemiyetler, kimi biçimleriyle din adamları ve kimi biçimleriyle de Adorno başta olmak kaydıyla bilim insanları kavgalı olsalar da; bu durum, müziğin kültürel anlamda bir alan oluşturduğu ve bu alanda onu dinleyen insanları özneleştirdiği ve en nihayetinde popüler müzik dahi olsa ilgili toplumdaki insanları bir araya getiren bir ortak payda (ses) oluşturduğu (Steben, 2010:105-112; Moore, 2009:7;

Hesmondhalgh, 2011:13-17) gerçeği görmezden gelinemez. Bu bağlamda müziğin bireye, her hangi bir toplumsal gruba, ya da devlet organizasyonuna kendi içinde bir mekân ya da karşı mekân açması dolayısıyla, müziğin bütün toplumlarda özel bir konumda bulunduğundan bahsedilebilir (Soykan, 2013:25). Bu açıdan bakıldığında; müzik ve müziğin açtığı mekân / mevzi ya da cephe sorunsalı ile müziğin bir kültür içinde bireylere aidiyet duygusu aşıl原因arak onları özneleştirilmesi durumunun incelenmesi, çalışmanın merkezine konulan müziğin politik uzanımlarının ve de müzikal ötekileştirme olgusunun anlaşılabilmesi için elzem gibi görünmektedir.

1.3. Kuramsal Çerçeve: Kültürel Mekânın ve Öznenin İnşası ve Müzik

Müziğin kavramsal ve tarihsel seyri incelendikten sonra, müzik ile inşa edilen mekân ve öznelik hususlarının incelenmesi gerekmektedir. Bu anlamda, bir toplumda müziğe özel bir konum veren Adorno'nun ifade ettiği üzere (Soykan, 1991:14), genelde sanat özelde ise müzik öznenin son sığınağıdır (Suvaković, 2013:25; Dellaloğlu, 2014:56). Bir sığınak olarak müzikte mekân ve özne kavramlarının ve algılarının nasıl inşa edildiği hususu, dünyadaki ötekileştirilen müzikal formlar üzerinden gidilerek öncelikle müzikte mekân sonra ise müzikte inşa edilen mekânda müziğin özneleştirici etkisi bağlamında iki başlık altında incelenebilir.

1.3.1. Müzikte Mekânın İnşası

Müziğin bağlantısız ve kendi başına bir varlık sahası yoktur (Bilir, 2012:184). Kültürün gerçek mekânı olarak müzik kendi içinde bir eleştirel düzlem taşımaktadır. Müzik bu eleştirel düzlemi öncelikle kendi içinde tahayyüli bir mekân açarak ve sonrasında ise o mekâna bireyleri ve toplumları çekerek onlara öznelik libası giydiren oluşturmaktadır. Bazı görüşlere göre sadece eğlencenin ve hazzın bir aracı olan müzik, nasıl olup da kendi içinde bir mekân açmaktadır? Müzik bu mekânı nasıl inşa etmektedir? Müzikte inşa edilen mekân ile gerçek bir mekân arasında nasıl bir fark vardır? Müziğin açtığı alan kamusal bir alan mıdır yoksa özel bir alan mıdır? Örneğin geleneksel ya da modern devlet teorilerine göre kendilerine ait bir toprak parçası olmayan toplumların devlet olarak değerlendirilmesi söz konusu değildir (Ünal, 2003:65-71). Müzik kendisine ait bir toprak parçası olmayan bu toplumlara ya da kültürlere ve yahut da alt kültürlere kendi içinde bir toprak parçası mı vaat etmektedir? Müziğin kendi içinde tahayyüli olarak bir toprak parçası ihtiva ettiğinden bahsedilebilir mi? Diğer taraftan mekânı inşa

eden müzik, aynı zamanda karşı kültürel mekânın inşasında da etkili midir? Örneğin ulus devletlerle beraber hâkim kültür ve alt kültür olarak tasnif edilen insan gruplarının ve etnik – dini – cinsel – ulusal – vd. azınlıkların müzik ile kendilerine tahayyüli bir alan açtıklarından bahsedilebilir mi? En nihayetinde müzik bir toplumsal alanda her hangi bir farklılığından dolayı kendisini o toplumsal alana ait hissetmeyen grup-zümre-cemaat ya da cemiyetlere özgürce davranacakları bir alan / saha / cephe / mevzi açmaya muktedir midir? Müzik içerisinde mekân inşası hakkında bunlar gibi pek çok soru sorulabilir. Ancak bunlara verilecek cevaplar bir bütün olarak şu ifade ile karşılanabilir: “Müzik, toplumsal alandaki bütün sınırları inşa eder ve aynı zamanda müzik, toplumsal alandaki adaletsiz sınırları kırarak toplumsal gerçekliğe ayna tutacak yeni mekânlar¹² açar...” (Richardson ve Scott, 2002:181-183; Saldanha, 2002:348)

Müziğin bu mekânı nasıl oluşturduğu elbette ki tartışma konusudur. Nitekim sesi kesildiğinde ya da durdurulduğunda müziğin unutulabileceği ya da sansürlenmesi durumunda müziğin bir alan inşa etmesinin önüne geçilebileceği ifade edilebilir. Ancak müziğin dinleyicilerin ve icracılarının bedenlerinde gönderimsel bir mekân oluşturduğundan bahsedilmektedir. Gönderge unutulabilir. Ama müzik söz konusu olduğunda gönderge unutulamaz. Çünkü gönderge bedendir. Beden, ne bir düzenleyici ne de gösteren olmaksızın müziğin içine girer. Müzik ve beden buluştuğunda hemen iç içe geçerler. Nitekim Barthes, bedensel hareketin toplumsal mekânı olarak müzikal alanı göstermektedir. (Suvakoviç, 2013:24-25) Bu açıdan verilecek pek çok örnek vardır. Berlin Duvarı’nın çöküşünde Rock müziğinin rolü bunlardan bir tanesi olarak gösterilebilir. Berlin Duvarı’nın “Rock müzik” biçimi ile aşıldığı ve Duvarın yıkılmasında Rock müziğinin ve de müzisyenlerinin büyük paylarının olduğu sürekli ifade edilmektedir. (Sreet, 2002:439) Çünkü Rock müzik, Berlin Duvarı yıkılmadan uzun zaman önce bu suni politik sınırı aşmış ve kendisine duvarın olmadığı bir alan oluşturmuştur. (Street, 2003:124)

¹² Müzik, göndergesel bir coğrafi mekânı işaret etmektedir. Ve bu yolla müzik bir mekân kurmaktadır. Kendi göndergesel anlamı ile kültürel bir meskene işaret eden müzik genelde yapılan incelemelerde kendi içinde var olan ve müziğin işaret ettiği konumdan ayrı olarak değerlendirilmektedir. Bu durum ise, müziğin oluşturduğu alanın ya da açtığı cephenin anlaşılmasını beraberinde getirmektedir. (Johnson, 2002:9-10) Müziğin açtığı alanın anlaşılabilmesi için ilgili müzikal biçim içindeki müzikal kodların açılması gerekmektedir. Ritim-melodi-söz (şarkı sözü) varlığı içindeki müzikal kodun açılması suretiyle müzikte inşa edilen politik-toplumsal ve kültürel mekân ancak anlaşılabilir.

Müzik mekân içinde mekân açmaktadır. Bu önerme ilk olarak biraz karmaşık gelebilir. Ancak müziğin bir büyük alan içinde kendini o alana ait hissetmeyen bir bireye ya da toplumsal gruba küçük de olsa otonom bir alan açtığı ifade edilebilir. Örneğin müzik, bir ulus devlette etnik azınlıklara mekân inşa ederken, bir toplumda alt kültürlerle mekân inşa etmekte ve dahası bir cezaevinin içinde yine cezaevindeki farklı gruplar için yeni bir mekân inşa etmektedir. Bu durum özellikle toplama kamplarında çok net bir şekilde görülmektedir. Bu konuda Theresienstadt Getto'sunda müzikal anlamın Getto'daki bağlamlarını inceleyen bir çalışmada kullanılan şu ifadeler kayda değerdir:

“Yerlerinden edilmiş kişiler, korkularını, umutlarını ve protestolarını müzik aracılığıyla dile getirdiler. Mahkûmlar, umut beslemek ve umutlarını biçimlendirmek ve az da olsa sadece unutmak için Getto ve Toplama Kamplarında müziğe sığındılar. Bu Getto'da kalan bir kişi olan Ullmann'ın bestelediği 'Atlantis Hükümdarı' isimli opera bu mekânın bir örneğini teşkil etmektedir. Bir direniş biçimi olarak müzik, bir protesto biçimi olarak müzik ve bir politik eylem olarak müzik Atlantis Hükümdarı isimli operada çok net bir şekilde görülmektedir...” (Carrieri, 2013:46-52)

Carrieri'nin yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılabacağı gibi müzik bir gettodaki sınırları aşmış gettodakilere farklı bir mekân açma yetisine sahiptir. Burada özellikle belirtilmesi gereken şey ise, makro planda düşünüldüğünde müziğin coğrafi sınırların ötesine geçen yeni toplumsal alanları inşa edici bir niteliğe sahip olmasıdır. Müzik bu niteliğini coğrafya ve mekâna bağlı bir söylem geliştirmesine boçludur.

Müzik içinde coğrafya ve mekânla ilgili pek çok özellik yansıtılmakta ve müzikte bir mekân duygusu çağrıştırılmaktadır: Müzikteki coğrafya, siyaseti, toplumsal düzeni ve kültürü çevreleyen bir grup söylem aracılığıyla tanımlanır ve sonrasında müziğin içinde bu söylem ile bir etki alanı yaratılır. (Kearney, 2009:123) Bu etki alanını “ritim-melodi-ses” olarak üç bileşen sayesinde inşa eden müzik, bu üç bileşenin her birinde ve üçünün toplamında bir mekân duygusu çağrıştırmaktadır. Bu üç ayrı bileşenin işaret ettiği coğrafya ya da tahayyüli coğrafya müzikteki mekân duygusunu açıklamaktadır. Örneğin, B.B. King'in¹³ (Big Blues King) şarkıları üzerinden yapılan bir incelemede B. B. King'in Amerika'daki siyah adamın toplumsal konumunun

¹³ B.B. King, 1925-2015 tarihleri arasında ABD'nde yaşamış siyahî bir Blues sanatçısıdır. B.B. King, - Big Blues King – Blues müziğinin büyük kralı olarak bilinmektedir.

tartışılabilirliği ve korunabilirliği yeni bir mekân inşa ettiği dile getirilmektedir (Adelt, 2007:83). Diğer taraftan müziğin Amerika'daki özgürlük çağrısına yeni bir mevzi ve siyahî cemaate yeni bir kamusal alan açtığı da bu konuda ifade edilmektedir (Street, 2005:21). Bunlara ek olarak müziğin inşa ettiği mekân duygusuna örnek teşkil edebilecek pek çok müzikal biçim vardır. Çağdaş dünyanın hemen her tarafında her hangi bir farklılığından ötürü ötekileştirilen diğer bir ifade ile müzikal olarak ötekileştirilen toplumsal grupların varlığından bahsedilebilir. Örneğin çağdaş Fransız toplumunda Zebda¹⁴ müziğinin farklılık, ayrımcılık ve dışlama gibi konuların önemine işaret ettiği ve bu sorunların altını çizdiği ifade edilebilir. Zebda müziği, Fransa'da tartışmalı olan banliyö alanlarındaki sorunlara bağlıdır. Zebda müziği bir müzikal biçim olarak Rap ve Reggae'ye doğru ağırlıklı bir eğilim göstermektedir ve Zebda müziği Fransa'daki kültürel sınırları değiştiren bir müzikal biçim olmuştur. Zebda müziği, sosyolojik olarak davalı bir alanın özgün bir üretimidir. Zebda şarkıları analiz edilirken şarkılardaki Fransız banliyösünün olumsuz temsilinin hâkimiyetini anlamak önemlidir. Fransızca'da 'banliyö' bir gecekondu alanını tanımlamaktadır ve bu alanla ahlaksızlık, göç ve toplumsal karışıklık birbirine bağımlı olarak düşünülmektedir ve bu nedenle banliyö bir mekândan ziyade ideolojik bir inşayı temsil etmektedir. Banliyöler sıklıkla işsizlik, suç ve göç problemi ile yüksek oranda bağıntılıdır. (Ervine, 2008:200-201) Fransa'daki Zebda müzikal formu için dile getirilen bu ifadelerden de anlaşılabilirliği gibi Zebda müzikal biçimi banliyöde yaşayan dışarı çıkamayan insanlara, banliyönün dışında bir alan açmıştır. Nihayetinde Zebda'nın açtığı bu müzikal alan banliyöde yaşayanları özneleştirilmiş ve onlara ait bir mekân hissi uyandırmış ve de en nihayetinde banliyö insanına bir hareket alanı açmıştır.

Yeni müzikal biçimleri ya da müzikal biçimdeki çok küçük değişiklikleri bile rejime bir tehdit olarak gören Platon'un "Müzik suiistimal edildiğinde en fundamental politik ve toplumsal düzenleri sarsabilir" (Plato, 1961; Brown, 2008:1) ifadesi müzik içindeki mekâna işaret etmektedir. Çünkü müzik içinde inşa edilen mekân değiştiğinde yeni politik öznellikler ortaya çıkabilir. Ve bu yeni politik öznellikler, o toplum içerisindeki hiç birisini ya da her hangi birisini "birine" dönüştürebilecek kudrettedir. Bu konuda

¹⁴ Zebda, Fransız bir müzik grubudur. Zebda grubu, Fransa'daki göçmenler ve azınlıkların toplumsal konumlarına ve göçmenlere ve de azınlıklara karşı yürütülen toplumsal adaletsizliğe işaret eden müzikal eserler ortaya koymuşlardır.

Punk müzik biçimi için yapılan bir incelemede, Punk müziğin barındırdığı mikro iktidar konumlarının, o toplumdaki hiç birini ya da her hangi birini, “birisi”ne dönüştürecek bir mekân açtığından bahsedilmektedir. (Dalle, 2010:372-385)

Müziğin açtığı mekân kamusal ya da özel olarak iki farklı kategoride toplanabilir mi? Bu soruya Habermas’ın kamusal alan merceğinden yaklaşmak gerekmektedir. Habermas “kamusal alan” kavramını sadece politik değil aynı zamanda sanat ve edebiyat ve elbette ki müzik bağlamında ele alarak formüle etmiştir. Habermas için kamusal alan sadece politika hakkındaki müzakere ve tartışma aracılığıyla inşa edilmez. Ona göre kamusal alanın inşası, sanat /müzik ve edebiyatı da içermektedir.¹⁵ (Street ve diğ., 2007:4) Ek olarak müziğin bireyin kendini tanımlamasındaki yeri ele alındığında müzikte hem “toplumsal ben”in hem de “bireysel ben”in barınabileceği bir mekân duygusunun yaratıldığından bahsedilebilir. Çünkü müzik, bireyseldeki toplumsal / toplumsaldaki bireyseli ve de bedendeki fikri / fikirdeki bedeni bir arada taşımaktadır (Frith, 2003:109-111). Bu açıdan kamusal alan merceğinden Norveç Hip Hop müziğinin politik anlamını inceleyen bir çalışmada, Hip Hop müzik biçiminin Norveç’te hem yeni bir kamusal alan ve hem de yeni bir özel alan oluşturduğundan bahsedilmektedir (Naerland, 2014:10-17). Diğer taraftan Afrika’daki yoksulluğa dikkat çekmek için kurulan Live 8¹⁶ ve yaptıkları müziğin politik etkililiği genel olarak değerlendirildiğinde iki sonuç ile karşılaşıldığı ifade edilmektedir. Bunlardan birincisi Live 8 müziği ile eski kamusal politik özneler değerlerini kaybetmişlerdir ve ikinci olarak Live 8 müziği ile beraber siyasette yumuşak güç olarak müzik ortaya çıkmıştır. (Minucci, 2009:111-116)

Müzikte bir mekân duygusu çağrıştırılmakta ve bu bir mesaj olarak dinleyicinin aklında inşa edilmektedir: Bu mekânı inşa eden şey, müzikteki biçim olgusudur. Örneğin folk müzik ya da diğer bir ifade ile halk müziği bütün toplumlarda bulunan geleneksel bir formdur. Ve folk müzik bir müzikal biçim olarak kamusal insan yaratmaktadır (Street, 2002:436). Müziğin kamusal bir insan ürettiği gerçeği diğer

¹⁵ Habermas’ın “kamusal alan” kavramı diyalojik bir iletişim alanı bağlamında ifade edilebilir. Bu kısmen de olsa müzik ile ilişkilendirilebilir. Çünkü müzik, bilginin kamusal bir biçimini meydana getirmektedir. Müziğin oluşturduğu ya da açtığı bu alan, insanların ortak paydasına katkıda bulunmakta ve bir ortak payda yaratmaktadır. Siyah Diasporasında Blues müziğinin yaptığı eylem de tam olarak bu anlama gelmektedir. (Keith, 1996:191)

¹⁶ Bob Geldof ve Midge Ure’nin G8 ülkelerini Afrika’daki toplumsal adaletsizliğe karşı uyarmak ve ekonomik olarak dünya lideri olan bu ülkelerin Afrika’ya yardım etmeleri gerektiğine işaret etmek için düzenlediği konserlere genel olarak Live 8 ismi verilmektedir.

bütün müzikal biçimler için de ifade edilebilir. Ancak burada özellikle belirtilmesi gereken şey, her müzikal biçimin kendine özgü bir müzikal alan ve dolayısıyla da mekân inşa etmesi durumudur. Bu açıdan bakıldığında toplumsal ve politik iktidarın izin verdiği müzikal biçimlerin, politik iktidarın kendi iktidar alanına uygun bir zümre yetiştirmek için kullanıldığı söylenebilir. Bu bağlamda politik iktidarlara kimi müzikal formların ve enstrümanların icrasını engellemektedirler. Çünkü bir toplumdaki sınırları çizdiği için sembolik anlamda toplumsal iktidarı kuran müziğin açtığı bu mekân, belirli bir müddet sonra bir iktidar alanı üretmektedir (Ekpa, 2012:91-93).

Müziğin iktidarın kendi konumuna bitişik bir mekân açmasının yanında müziğin iktidarın karşısında bir karşı kültürel mekân ya da cephe açtığından da bahsedilebilir. Burada “karşı kültürel mekân” kavramsallaştırılmasını açıklamak gerekmektedir. Bilindiği gibi bir kültürel alan içinde temel olarak bir hâkim aidiyet odağı bulunmaktadır ve bir ya da birkaç tane de alt kültürel aidiyet odağı bulunmaktadır. Bu açıdan bakıldığında örneğin ABD’nde “beyaz adam” bir hâkim aidiyet odağı iken, siyah adam ikinci ya da diğer bir ifade ile gölge görünsel bir alt kültürel aidiyet odağı olarak tanımlanabilir. Siyahîlerin beyazlarla girmiş olduğu mücadeleyi müzik üzerinden okuyan pek çok çalışmanın yapıldığı bilinmektedir. Bu analizlerde siyah adamın beyaz adama karşı müzikle bir ‘karşı kültürel mekân’ açtığı ortak kanıyı oluşturmaktadır. Özellikle ırkçılık tartışması ekseninde yürüyen bu analizlerde siyahîlerin beyazlarla girdiği bu mücadele, “ses devrimi” (Sullisan, 2014:21), “sesin mücadelesi” (Leu, 2006:42), “hâkim söylem içine ses geçirme teşebbüsü” (Pham, 2003:23) “yeni bir ses icadı” (Öztürk, 1985:29-30; Eldem, 1985:120-127; McCarthy, 2012:2; Rolston, 2001:49-50) gibi kavramlarla karşılanmaktadır. Müziğin bu mücadelede siyah adama bir alan açtığı da sürekli dile getirilmektedir (Adelt, 2007:83). Bunun yanında ABD’nde siyahî orijinli müzikal formların özgürlük ve eşitlik için siyahî bilincin vurgusunu görünür kıldığı da ifade edilmektedir (Street ve diğ., 2007:5-15). Son olarak Rap müziğin bir müzikal form olarak şiddete referans göndererek toplumsal ortamdaki eşitsizliğe karşı insanları bir direnişe davet ederek yeni bir mekân açtığı söylenebilir. Bu açıdan Rap müzik, bir müzikal biçim olarak açtığı bu mekânda yeni bir aidiyet merkezi sunarak politika savaşında yeni bir cephe açmıştır. (Richardson ve Scott, 2002:183) En nihayetinde müzik eğer kurucu siyasal iktidarın destekleyicisi ve yönlendiricisi olarak görülebilirse, bu önerme biraz daha uzatılarak müzik aynı zamanda karşı iktidarın

kaynağı olarak değerlendirilebilir. (Davis, 2005:115) Çünkü müzik, kültürel alanın sorgulanmasını mümkün kılmaktadır (Born, 1987:51). Nitekim yeni müzikal formların yeni toplumsal, kültürel ve politik bağlamlar oluşturdıkları bilinmektedir (Englert, 2008:73-74).

Müzikal ideoloji ve müziğin medyatik dolaşımı, Habermasçı anlamda kamusal alanın anahtarı konumundadır: Kamusal alanlar biçimsel siyaset ile yüzeysel ilişkilidir. Bununla birlikte etkili bir cemaat yaratmanın kolektif toplumsallaşma süreci, kamusal alanın geliştirilmesi ile ortaya çıkmaktadır. Çünkü müzik, politik olanın konuşulabileceği bir mekân açmaktadır. Örneğin Çağdaş Peru’da göç ve sosyo-ekonomik gelişme neticesinde yeni kamusal alanlar ortaya çıkmıştır. Ve bu yeni kamusal alanlar müzik içerisinde yapılanmıştır. Bu bağlamda Andean’ların varlığı, “Musica Ayacuchana” üzerinden tanımlanabilir. Çünkü “Musica Ayacuchana”, çağdaş Peru’daki Andean’ların öz tanımlamasının yeni bir biçimini ortaya çıkarmış ve bir müzikal biçim olarak yeni bir mekân açmıştır. (Tucker, 2009:1-3) Buna ek olarak müziğin açtığı alan üzerinden devrimci iktidarın yeniden paylaşılması durumu söz konusudur (Gamez, 2013:5). Çünkü müzik, tüm toplumsal sınırların ötesinde bir mekân oluşturmaktadır. Nitekim Rock müziğinin toplumsal sorunlar haritasında aidiyet için yeni bir mekân açtığı ve Rock gençliği ile bu mekân arasında bir köprü oluşturduğu söylenmektedir. (Torres, 2008:3-5) Buna ek olarak müziğin yeni iktidar alanı açarak iktidarı yeniden paylaşımına siyah müziği de iyi bir örnek teşkil etmektedir. Bu bağlamda siyah müziği, siyah ve beyaz insanların toplumsal konumlarını yeniden mevzilendirmek için iktidarı uyarmış ve bunda başarılı da olmuştur. (Sharma, 1996:36)

Çağdaş Küba’da rap müziği üzerine yapılan bir incelemede rap müzik bir savaş biçimi olarak değerlendirilmekte ve Küba’da rap müziği ve özellikle Los Aldeanos¹⁷ üzerinden Küba’daki devrim ideolojisinin yeniden paylaşıldığı ifade edilmektedir. Rap müziği ve Los Aldeanos’un şarkıları, Küba’da, yönetenle yönetileni yüzleştirmiştir. Ve Los Aldeanos’un şarkılarıyla Küba devrimi ideolojisi yeniden bölümlenmiştir ve bu bölümlenme Los Aldeanos’un şarkılarının “yüzleştirme politikası” olarak kullanılmasıyla ortaya çıkmıştır. (Gamez, 2013:5-13) Bu açıdan müziğin açtığı alan üzerinden iktidar

¹⁷ Los Aldeanos Grubu, Küba’da rap müzik icra eden bir gruptur. Los Aldeanos grubu, şarkılarında Küba’daki toplumsal, ekonomik ve politik problemleri dile getirmiş ve tartışmaya açmıştır.

alanlarının ve konumlarının tekrar mevzilendirilmesi bu konuda verilebilecek en iyi örneklerdendir.

Müziğin tahayyüli mekânları gerçeğe çevirdiği ifade edilmektedir: Müzik kendi içindeki zaman ve mekân düzleminde inşa ettiği alan sayesinde dinleyicinin aklında bir aidiyet duygusu oluşturmakta ve onu özneleştirilmektedir (SaldanFha, 2002:346; Sharma, 1996:21-22). Özellikle bir toplum içinde hâkim aidiyet odağına kendisini kabul ettiremeyen etnik-dini-ulusal- vd. grup-zümre-cemaat ya da cemiyetlerin (alt kültürlerin) kendilerini özne olarak hissetmeleri, kendi müzikal biçimlerini dinlemeleri sayesinde ortaya çıkmaktadır. Bu konuda Hindistan’da yapılan bir incelemede Bangalore’deki kimi alt kültürel grupların Hindistan’daki hâkim kültürel hegemonya karşısında, müzik sayesinde yeni bir metaforik alan açtıkları ifade edilmektedir. Nitekim bu çalışmada müziğin açtığı bu mekânda siyaset için elverişli bir düzlem oluşturduğu da dile getirilmektedir (Saldanha, 2002:346-348).

Müziğin açtığı mekân / alan / saha / cephe ya da mevzi kavramsallaştırması, öteki (gürültü) olarak etiketlenmiş insanların ve grupların kendi kendilerini özneleştirme çabası olarak okunabilir: Pratt, müziği toplumsal iktidarın yapısına meydan okuyan bir kültürel biçim olarak Antonio Gramsci’nin “mevzi savaşı” (war of position) kavramı içinde kategorize etmiştir (Pratt, 1994:211). Nitekim ABD’nde siyah müziğinin kendine bir kültürel alan açtığı ve bir kültürel alan olarak siyah müzik içinde siyahîlerin bir aidiyet alanı buldukları ifade edilmektedir. Ve ırk ya da renk üzerinden ötekileştirme tartışmalarının bu alanda yapılmaya başlandığı söylenmektedir. ABD’nde siyahîler üzerine ötekileştirme ve müzik hususunda yapılan bir incelemedeki şu ifadeler bu konuda kayda değerdir:

“Afro-Amerikan müzikal biçimler - Raggtime, Jazz, Blues – Amerikan müzikal yaşamının ana damarında bulunmaktadır. Afro-Amerikanlar yaradılıştan sahip oldukları ötekiliklerini sese dönüştürmüşlerdir. Ve Afro – Amerikanlar, hegemonik üstün kültür ve alt kültür arasındaki beklenen ilişkileri alt üst etmişlerdir.” (Born ve Hesmondhalgh,2000:22)

Born ve Hesmondhalgh’ın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi bir toplumda özne olarak görülmeyen insanların müzik ve müzikteki mekân ile kendi kendilerini özneleştirmeleri söz konusudur. Bu açıdan müzikteki mekânın özneleştirici etkisinin

üzerinde durulması, müziğin politik dolayımlamalarının anlaşılabilmesi ve de müzikal ben ve öteki ilişkisinin anlamlandırılabilmesi için gerekli görülmektedir.

1.3.2. Toplumsal Öznenin İnşası ve Müzik

George Orwell'in Hayvan Çiftliği isimli eserinde çiftlik sahibine karşı başarılı olan devrimden sonra hayvanlar arasında yapılan toplumsal sözleşmenin ilk şartı; "Bütün hayvanlar eşittir..." olarak belirlenmiştir. Ancak zaman geçtikçe duvarda asılı duran bu sözleşme değişmiş ve de en nihayetinde; "Bütün hayvanlar eşittir ancak (bazı hayvanlar) domuzlar daha eşittir..." (Orwell, 2010:147) ibaresi sözleşmenin değiştirilemez maddesi haline gelmiştir. Orwel'in bu eleştirisi literatürde özel olarak sosyalizm eleştirisi merkezinde okunsa da; diğer toplumsal bağlamlara da yayılabilir. Bu açıdan bakıldığında; bir toplumdaki eşitlik ve özgürlük tartışması, o toplumdaki herkesin bir özne olarak tanınmasına bağlanabilir. Mikro iktidar yapıları ve toplumda özne ve nesne tartışması üzerine uzun uzadıya çözümlemeler yapan Foucault (Foucault, 2011:57-69), "özne"nin çözülemeyecek derecede girift ve karmaşık bir olgu olduğundan bahsetmektedir (Torres, 2008:2-9). Peki, müzik üzerinden özne ve nesne problemi çözümlenebilir mi? Müzikal formlar, bireyleri ya da toplumsal grupları özgürleştirebilir mi? Müzikal formların özneleştirici etkisi var mıdır? Müzikal formların özneleştirici etkisi, sansür ya da yasakla durdurulabilir mi? Müzikal formlar bir toplumdaki özne ve nesne tartışmasını açılmak için bir alet olarak kullanılabilir mi? Müzikal formların penceresinden bakıldığında bir toplumda "özne" olarak kabul edilen etnik/dini/kültürel/alt kültürel zümre-cemaat-cemiyet mensuplarının ve de "nesne" olarak değiştirilen ya da değiştirilmeye çalışılan bireylerin ve grupların (ötekilerin) varlığı görülebilir mi? Müzik sayesinde toplumsal öznenin ve nesnenin inşası ve toplumsal öznenin yeniden konumlandırılması mümkün müdür? Müzik bir toplumdaki hâkim insan topluluklarıyla tabi insan toplulukları ilişkisini açıklamakta "teorik bir alet" olarak kullanılabilir mi? Bir toplumdaki özne ve nesne ilişkisi ve müzik bağlantısı hakkında bunlar gibi pek çok soru sorulabilir. Bu sorulara verilecek yanıt ise punk müzikal biçimi için yapılan bir incelemede şu şekilde belirtilmektedir: "Punk müzik, bir toplumdaki hiç birini ya da her hangi birini, 'birisi'ne dönüştürebilir." (Dalle, 2010:372-385) Bu önermeden hareketle yeni müzikal biçimlerin yeni özneler ürettiği söylenebilir. Nitekim Platon'un müzikal biçimlerdeki değişikliğin rejime tehdit olduğunu dile getirmesi (Plato, 1961; Brown, 2008:1; Street, 2005:10) müziğin kendi içinde

oluşturduğu alanda onu dinleyenleri özneleştirilmesi ile bağdaştırılabilir. Örneğin Orwell'in "Hayvan Çiftliği" anlatısına paralel olarak Küba devriminden sonra, Los Aldeanos'un rap şarkılarıyla "daha eşit" olan toplumsal gruba karşı bir yüzleştirme politikası icat ettiği ve en nihayetinde "eşit" olanların da "daha eşit" olanların arasına girmelerini sağladığı ifade edilmektedir. Çünkü Los Aldeanos, şarkılarıyla yeni bir kamusal ve özel alan açmış ve "eşit" olan insanların seslerini de "daha eşit" olanlarıinkiyle aynı hizaya getirmiştir. Bu bakımdan Los Aldeanos'un toplumsal olarak alt bir konumda olan insanların yani ötekilerin seslerinin kamusal meşruiyetini sağladığı ifade edilmektedir. (Gamez, 2013:5-13) Punk'ın bir müzikal biçim olarak oluşturduğu yeni öznelliklerin ve Punk müzik formunun özneleştirici etkisinin anlaşılabilmesi için kullanılan şu ifadeler burada anlatılmak istenen durumu biraz daha netleştirebilir:

"Punk, bir gelenek olarak uygulamada anarşist ve marksist stratejiler arasında dönmektedir. 1977 sonlarında ve kısmen 1991'de fakat aynı zamanda geçen 30 yıl içinde Punk, bazı zamanlarda hâkim kültürde veya makro sosyal kültürde kayda değer bir etki göstermiştir. Geç 1970'lerden itibaren inatçı ve istikrarlı bir Punk'tan bahsedilebilir. Bu Underground Punk toplumdan ayrı olarak mikro sosyal çevrede aktif bir şekilde yayılmıştır. Bu Underground Punk hareketindeki anarşist yapı genel olarak Punk müziğinde bir araç haline gelmekte ve korunmaktadır. Elbette ki Punk müzik, son 35 yıldır güçlü nihilist bir tarafa da sahiptir. Punk müzik sıklıkla bireysel politikaların önemini vurgulamaktadır ve Punk müzik içindeki içerik herkes için bir iktidar çitası sağlayabilir. Bütün bunlara rağmen Punk'ın underground (yer altı, diğer bir ifade ile toplumsal sorunlara nüfuz eden) dekoru bazen politikanın uzamını farklılaştıracak daha geleneksel politik hareketleri içerir. Diğer bir deyişle Punk, hem mikro hem de makro sosyal politikaları içermektedir." (Dale, 2010:7-8)

Dale'nin yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi Punk müzik, politikanın uzamında bir farklılık oluşturarak mikro ve makro planda herkes için bir iktidar çitası sağlayabilir. Bu açıdan Punk müzikal biçiminin Avrupa'da ve özellikle de İngiltere'de ataerkil politik biçimi etkilediği ve erkeğin lehine olan toplumsal cinsiyetin yönünü değiştirdiği bilinmektedir.

İnsan grupları arasında farklılık oluşturan cinsiyet, millet ve din gibi unsurlardan herhangi biri nedeniyle ötekileştirilen diğer bir ifade ile toplumdaki mevcut hâkim

aidiyet odağı içine giremeyen insanların / ötekilerin bu durumu müzik ile anlattıkları söylenmektedir. Müziğin toplumsal anlamda mikro / makro iktidar ilişkilerine dair bu gibi farklılıkları belirginleştiren bir yapısı olduğundan bahsedilmektedir (McClary, 1989:203-205). Örneğin toplumsal cinsiyet hususunda müziğe odaklanıldığında pek çok müzikal formda toplumsal cinsiyetin sadece bir tarafının öne çıktığı görülmektedir¹⁸. Diğer bir deyişle müziğin öznesi erkektir. Bu açıdan müziğin de ataerkillik üzerinde durduğu ifade edilebilir. Ancak son dönemde erkek hâkim kültürlerin eleştirisi bağlamında müzikal formların ortaya çıktığı bilinmektedir. Örneğin 1970'lerin Amerika'sında yapılan kimi müzikaller kadınlara ve geylere özgürlük hareketlerine öncülük eden Cinsellik Devrimi¹⁹ sırasında cinsellik ve cinsiyet hususlarındaki toplumsal yaklaşım, tavır ve davranışlar hakkında ülkenin bir portresini oluşturmuşlardır. Çünkü müzik, müzakere edilen ve yeniden tanımlanan cinsiyet ilişkilerini harekete geçirecek bir araç olarak belirli bir iktidara sahiptir. Ve müzik toplumdaki cinsiyet varsayımlarına direk olarak saldıran savları ve açık eleştiri mesajlarını içermektedir. Kongo'da bunun net bir örneği görülmüştür. Kongolu kadınlar müzik aracılığıyla Kongolu erkekler ve kolonyal güçlerin desteklediği patriarkal toplum içinde kendi pozisyonlarını yeniden tanımlamışlardır. (Lemos, 2011:200-207) Buna ek olarak Siyah rap kültüründe kadın müzisyenlerin güçlü patriarkal temellerden gelen bir kültürü değiştirmeye ve dönüştürmeye çalıştıkları bilinmektedir. Siyah rap müzikal formunu icra eden kadın müzisyenler, kadına müzik ile bir toplumsal konum açmaya ve kadının toplumsal konumunu yeniden tanımlamaya ve de rap müzik ile açılan alanda kadını özneleştirmeye çalışmışlardır. (Pham, 2003:13) Müzik ve feminizm tartışmaları ve de müzik ve cinsellik tartışmaları genel olarak kadının müzik içinde de ikincil bir konumda olduğunu dile getirmektedir. Nitekim kadın rapçiler, müzikal anlatının aynı müzikal ve olgusal araçlarını kullanarak kendi kendilerini özgürleştirme ihtiyacı ile yüzleşmişlerdir. Kadın rapçiler, müzik ile kendilerini güçlendirmeye çalışmışlardır. Burada güçlendirme olarak ifade edilen şey, kararların ne olduğu önemli olmaksızın

¹⁸ Müzik ve toplumsal cinsiyet tartışmalarında globalizasyon ile müziğin içindeki erkek egemen durumun ortadan kalktığı tartışmaları da yapılmaya başlanmıştır. Ancak Martin Stokes, müziğin globalizasyonunun hegemonik, ırksal ve cinsiyetçi hiyerarşileri sürdürdüğünü ve kalıcı hale getirdiğini ifade etmektedir. Bu önermeyi destekleyecek pek çok nedenden bahsedilebilir. Mesela Batı müziği, dünyanın gelişimine hükmetmektedir ve bu gelişimi çoğaltmaya muktedirdir. Diğer bir örnek olarak ise bugünkü müzisyenlerin pek çoğunun erkek olması gösterilebilir. (Lemos, 2011:202)

¹⁹Kadın Punk müzisyenlerinin 1970'lerde yaptığı ve unutulmuş cinsellik devrimi, İngiliz punk müziği içinde güçlü oranda bir kadın temsiline ve sunumuna sebep olmuş ve de erkek egemen müzikal biçimdeki statükoyu sorgulamıştır. (Paris ve Ault, 2004:405)

karar almaya muktedir olmak olarak ifade edilebilir. Ve bu seçenekler ve kararlar sayesinde kadınlar rap müzik içinde bastırılmış perspektiflerini seslendirmektedirler. Bu durum bir bakımdan feminist hareketin tarihsel olarak hâkim söylem içine bir perspektif, mesaj ya da ses geçirme teşebbüsü olarak okunabilir. (Pham, 2003:13-23) En nihayetinde ise, bu durum, rap müzik ile tarih boyunca toplumsal özne olarak kabul edilmemiş kadına, bir toplumsal alan açma ve kadını özneleştirme çabası olarak değerlendirilebilir.

Toplumsal ilişkiler müzik ile inşa edildiği için (Brindley, 2012:41) müzik penceresinden bakıldığında ilgili toplumdaki özne ve nesne net olarak görülebilir. Bu bağlamda müzik üzerinden bir toplumdaki ötekiler de net olarak okunabilir. Çünkü müzik özneleştirici bir anlam taşır. Onu dinleyenleri özneleştiren müzikal biçim, ötekinin sesi olarak toplumsal olanın soyut bir numunesidir. Örneğin müzik tarafından yapılan özneleştirme, hem besteci ve icracının ve hem de dinleyicinin bakış açısının toplumsal pratiği olarak yer alır. Adorno, Schönberg müziğinde bestecinin özneleştirmesini merkeze koyarak şu ifadeleri ileri sürer:

“Döküntülü halinden anlaşılacağı gibi yeni müziğin öznesi geç burjuva döneminin gerçek, özgürleştirilmiş ve izole edilmiş öznesidir. Bu gerçek öznellik ve içkin olarak yapılaşmış radikal materyal, Schönberg’e estetik özneliğin kanonunu vermektedir.” (Suvakoviç, 2013:24)

Adorno’nun yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi hâkim müzikal formların öznesi, icra edildiği dönemin hâkim politik öznesidir. Ancak müzik ve öznellik söz konusu olduğunda girift bir durum ortaya çıkmaktadır. Çünkü müzik kolektivite içinde subjektiviteyi, subjektivite içinde kolektiviteyi ve en nihayetinde benlik ve ötekilik algısını oluşturmaktadır (Lee, 2010:189). Bu açıdan müzikal eser, özgün bir bağlam içinde müzik aracılığıyla özneleşmiş dinleyicide potansiyel bir etki yaratır (Suvakoviç, 2013:26). Müziğin özneleştirici etkisi onun açtığı alan ile sınırlıdır. İnsana akıl ve duygu varlığının özneleştirilmesi iktidarını veren müziğin (Suvakoviç, 2013:27) özneleştirici etkisi, her hangi bir toplumda ikincil bir konumda bulunan her hangi bir grubun müziğine odaklanıldığında anlaşılabilir. Müziğin açtığı alan ve özneleştirici etkisi bağlamında kullanılan şu ifadeler bu konuda kayda değerdir:

“Müzik, toplumsallık içinde güçlü bir öznelik duygusunu bize vermektedir. Afrikan –Amerikan Rap müziği ya da Cazz müziği veyahut da 19. yy. Almanya’sındaki Alman Yahudileri’nin Oda (Chamber) müziği direk olarak toplumsal kimliğin ve özneliğin vurgulanmasının işaretidir...” (Naerland, 2014:15)

Naerland’ın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi bir toplumdaki müzikal biçimler, o toplumdaki öznelere de açıkça beyan etmektedir. Çünkü müzik ve birey tartışmasında bireyin müzik dinleyerek sadece özneleşmesi durumu söz konusu değildir. Müzik aynı zamanda bireyi üretmektedir. Frith’in de işaret ettiği gibi müziğin özneleştirici etkisi söz konusu olduğunda temel tartışma, müziğin insanları nasıl yansıttığı değil, müziğin insanları nasıl ürettiğidir. (Frith, 2003:109) Kültüre bir ayna tutarak onu tam olarak yansıtan müzik, toplumdaki sorunların tartışılabilceği bir eleştirel düzlem açarak politika savaşında bir mevzi açmakta ve de en nihayetinde bu alanda insanları “özne” kılmaktadır. Nitekim 1960’lardaki en yenilikçi ve üretken biçimlerden bir tanesi olan ve (Black Power Movement) Siyah İktidar Hareketi içinde gelişen Soul müzik biçimi, siyahîlere özne olabilecekleri bir alan açmış ve siyah onurunu ve kendi farkındalık kavramını teşvik etmiştir (Moulstby, 1983:51). Bu açıdan bakıldığında müziğin kelimelerden bir alan inşa ettiği ve bu alanda, toplumsal sahada ayrı ayrı yerlerde bulunan bileşenleri bir araya getirdiği ve de en nihayetinde müziğin kendi içinde sorgulanan özneyi dışa vurduğu ifade edilebilir (Strong, 2010:10-14).

Ritim-melodi ve söz üçgeniyle bir toplumsal alan oluşturan müzik (O’Connel, 2010:1-7), bu alanda dinleyicisini özneleştirmekte ve alternatif kamusal ve özel sahalar oluşturmaktadır (Sharma, 1996:35-36). Müzik içinde özneye ve diğer toplumsal parçalara bağlı ardışık bir birlik vardır (Strong, 2010:18). Bu ardışık birlik takip edildiğinde, müziğin toplumsal alanda özne olarak kabul edilen kişi ve gruplarla, toplumsal alanda özne olarak kabul edilmeyen kişi ve grupları işaret ettiği görülecektir. Çünkü müzik, ben ile öteki ve bana karşı öteki gibi kavramsallaştırmalar için kullanılan bir alettir (Scaiff, 2014:13-16). Nitekim dünyanın pek çok yerindeki Afro-X (Afro-Amerikan, Afro-Brezilyan, Afro-Meksikalı, Afro-Kolombiyalı, vd) sorunsalına neden olan toplumsal öznelik / nesnel (ötekilik) olgusunun, “teorik bir alet” olarak müzik üzerinden incelendiği görülmektedir. “Teorik bir alet” olarak müzik, dünyanın pek çok yerinde özgürlük ve eşitlik için siyah bilincinin vurgusunu görünür kılmış (Street ve

diğ., 2007:5-7) ve de siyahları nesneden özneye doğru bir yolculuğa çıkarmıştır (Sullisan, 2014:23).

Toplumsal alanda özne olarak kabul edilmeyen tabakalar, mevcut hâkim toplumsal aidiyet odağına giremediklerinde yeni müzikal biçimler doğmaktadır. Yeni doğan müzikal biçimler ise, yeni bir müzikal toplumsallaşma oluşturmakta yeni bir toplumsal alan açmakta ve de en nihayetinde yeni özneler meydana getirmektedir. Müziğin en önemli fonksiyonlarından bir tanesi bireyi topluma dâhil etmek olduğu için, ana damar toplumsal aidiyet odağına dâhil olamayan gruplar yeni müzikal biçimlerle açılan yeni aidiyet odaklarına dâhil olmaktadır (Eaton, 2012:2-12).

Şarkı metnindeki otobiyografik özne özgün bir bedene nasıl dönüşür? (Torres, 2008:5-6) Şarkı metnindeki öznenin konumuna gerçek bir bedenin düşmesi mümkün müdür? Bu problemleri tamamlamak için şöyle bir soru sorulabilir: “Müzik ve şarkılar, kendi bünyelerinde bir toprak parçası mı barındırmaktadırlar?” Bu sorulara bir devlet çatısı altında yaşayan ve devletin asabiye bağıyla kendilerini otoriteye bağlayamayanlar bakımından bakıldığında, özellikle azınlık ya da kimi alt kültür aidiyet odaklarında bulunanların müzik ile kendilerine bir mekân açtıklarından ve bu mekânda kendilerini özneleştirdiklerinden ve de en nihayetinde şarkı metnindeki otobiyografik öznenin gerçek bir özne konumuna doğru hareket ettiklerinden bahsedilebilir. Ancak bu sorudaki giriftliğin ve müziğin kendi içinde bir toprak parçası barındırması hususunun tam olarak anlaşılabilmesi için diasporadaki kültürel bağlamların ve farklılıkların incelenmesi gerekmektedir. Örneğin İngiltere’de yaşayan Doğu Asyalıların, İngiltere’de Asyalı öznesini Bhangra ve Post Bhangra müzikal biçimi sayesinde ortaya çıkardıkları ve pekiştirdikleri ifade edilmektedir. Bu bağlamda Bhangra müzikal biçiminin diasporadaki Asyalı’ları nasıl özneleştirdiği hususunda Sharma’nın şu ifadeleri gerçekten kayda değerdir:

“Bhangra, müzikler, kıyafetler ve danslarla İngiltere’de Asyalı bir öteki olmanın anlatısıdır. Bhangra hem bir kültürel direniş ve hem de İngiltere’deki Asyalıların gündelik yaşamlarının bir doğrulaması ve tasdikidir. Bhangra bir aidiyet merkezidir. Bhangra İngiliz toplumunda Asyalı gençlerin kendilerini konumlandırma sürecidir. Bhangra’nın yarattığı kültürel alan Asyalı gençlere “Asyalılık” olgusunu işaret eden bir anlam ağı önermektedir. Ve sonuçta

Bhangra, Asyalı gençlere hâkim kültürel biçimler içinde Asyalılık kimliğini görünür kılmak için bir alan açmıştır.” (Sharma, 1996:36-36)

Sharma’nın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi Bhangra müzikal biçimi ile İngiltere’de Asyalı birey ve gruplara bir mekân açılmış ve Asyalı birey ve gruplar bu mekânda kendilerini görünür kılabilmişlerdir. Bhangra müzikal biçimi ile Asyalılara açılan bu mekân ise, İngiltere’de Asyalı’nın konumunu, nesnelikten öznelığe doğru bir yolculuğa çıkarmış ve İngiltere’de Asyalı’nın konumunu yeniden belirlemiştir.

Platon’dan Adorno’ya kadar müziğe atfedilen özel konum düşünüldüğünde ve demokratik olmayan rejimlerin sürekli müzik üzerindeki mücadeleleri göz önüne alındığında burada ifade edilen otobiyografik öznenin konumuna bedeninin nasıl düştüğü anlaşılabilir. Örneğin Hitler dönemindeki bir şarkıda, Nasyonal Sosyalist Parti’nin yaratmaya çalıştığı toplumsal özne net olarak okunabilir. “Horst Wessel” olarak bilinen bu şarkıdaki otobiyografik öznenin konumuna bütün Hitler gençliği çekilmeye çalışılmıştır (Street, 2003:114-117). Diğer taraftan Brezilya’da Macumba müzikal biçimi ile Afro Brezilyan’lar yeni bir alan açmışlar ve burada kendilerini özneleştirilmişlerdir (Leu, 2006:38). Afro Amerikanlar için ise Blues müzikal biçimi aynı görevi üstlenmiştir. Afro Amerikanların kölelik dönemi şarkıları için kullanılan şu ifadeler buradaki anlatılmak istenen durumu özetlemektedir:

“Kölelik şarkıları, Afro Amerikanların problemlerinin her tarafa yayılmasını sağlamıştır. Ve bu şarkılar, köleler arasındaki ortak deneyimlerden bir duygu meydana çıkarmıştır. Bu şarkılar, “aşağılama-küçümseme-ötekileştirme” (toplumsal özne olarak kabul edilmeyenleri) nesnelerini bir yerde toplamış ve onları da kendi içlerinde özneler çevirmiştir.” (Sullisan, 2014:23)

Sullisan’ın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi, bazı müzikal biçimler bir toplumdaki ötekileştirilmiş olanların sesi, diğer bir ifade ile “ötekinin sesi” olarak meydana çıkmaktadırlar. Bu duruma verilecek en iyi örnek ise ABD’inde kölelik problemini tartışmaya açan Blues müzikal formudur.

Ben / sen ve biz / onları (ötekileri) içerisinde barındıran müzik, diyalektiğin iki ucunu da bünyesinde barındırmaktadır (Muller, 2003:1-3). Çünkü bir müziğe ait olmak – bir aidiyet olarak müziği görmekten farklı olarak – benliğin diğer bir ifade ile öznenin hem toplumsal hem de bireysel olarak bağımlılıklarının dönüşümsel bir kabulüdür

(Middleton, 2000:59). Bu açıdan bir müzikal form hem bireysel hem de toplumsal anlamda hem özneyi hem de nesneyi tanımlamakta oldukça yararlı bir araçtır. Diğer taraftan yeni bir müzikal form ise toplumsal özneleri yerinden edebilecek ve özne ile nesneyi yeniden konumlandırabilecek bir iktidara sahiptir. Cinsellik bağlamında kadının toplumsal konumunu yeniden tanımlaması açısından Punk müziği (Paris ve Ault, 2004:405), ırk bağlamında siyahîlerin toplumsal konumunu yeniden tanımlaması açısından blues müziği (Anderson, 2006:85-87) ve din bağlamında Yahudilerin toplumsal konumunu yeniden tanımlaması açısından Oda (Chamber) müziği (Naerland, 2014:15), toplumsal özneliğin müzik ile olan ilişkisini net bir şekilde yansıtmaktadır. Cinsiyet ve müzik tartışmalarında punk müziğinin yanında Holly Near'ın²⁰ yaptığı müziğin de müzikteki erkek egemen öznellik unsurunu ve kadın ve erkek arasındaki erkeğin lehine olan sınırı değiştirmeye çalıştığı ifade edilmektedir. Nitekim Holly Near hakkındaki şu ifadeler burada anlatılmak istenen şeyi pekiştirmektedir:

“Politik bir sanatçı, kültürel bir işçi ve ‘Redwood Records’un kurucusu olan Holly Near, müziği ile politik söylemin ve dilbilimsel bilincin sınırlarını iteklemiştir (bastırmıştır). O, müziği kelimeleri kullanmadan hakikati konuşmanın bir yolu olarak tanımlamaktadır. Near, lezbiyen olmayan biri olarak heteroseksüel olmayan aşk şarkıları söylemiş ve o bu yolla kurumsallaşmış kimliklerin ve öznelliklerin düzenini bozmuştur. O, aynı zamanda dinleyicileri arasında bir koalisyona kurulmasını da desteklemiştir.” (Love, 2006:14)

Love'nin yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi Holly Near, Blues müzikal biçiminin ABD'ndeki renk ayrımcılığını eleştiriye açmasına benzer şekilde, ABD'ndeki cinsiyet ayrımcılığına eleştirel bir düzlem geliştirmiş ve erkeğin lehine olan toplumsal cinsiyetin sınırlarını değiştirmiştir. Buradan hareketle Holly Near'ın müzik ile ara cinsel formların da toplumsal ve politik birer özne olmaları için çaba sarf ettiği ifade edilebilir.

Gürültü ve müzik diyalektiğinden bakıldığında cinsiyet-ırk-etnisite-din etrafında şekillenen bu öznellik ve nesnellik olguları, bir toplum içinde özne olarak tanınmayanların yani ötekilerin gürültü olarak etiketlenmeleri durumunu beraberinde getirecektir. Bu durum hem Blues hem de Holly Near için söz konusu olmuştur. Her iki

²⁰ Holly Near, Amerikalı bir kadın şarkıcı, söz yazarı ve aktördür. Near, müziği ile özellikle savaş karşıtı bir tavır takınmıştır. Bunun yanında cinsel kimlik konusunda ara cinsel formların, bi/homo/trans seksüel kimliklerin ve lezbiyen ve geylerin cinsel kimliklerini özgürce ifade etmelerine yönelik olarak da bir tutum sergilemiş ve bunu müziği ile yansıtmıştır.

müzikal biçimin de belirli bir dönem gürültü olarak değerlendirildiği bilinmektedir. Ancak bu müzikal formlar her ne kadar ilk çıktıkları dönemde gürültü olarak değerlendirilseler de daha sonraları birer müzikal biçim olarak tanınmışlardır. Nitekim yeni bir müzikal formun ortaya çıkması, gürültünün bestelenmesi olarak adlandırılmaktadır (Stahl, 1976:651).

Basitçe söylemek gerekirse, toplumsal alanda topluma tabi kılınmış bir öznenen ziyade, eşit olarak tanınmayan bir öznellik olgusu etrafında bir inceleme yapıldığında müzik içinde de bir özne ve nesne düzleminin olduğu rahatlıkla ifade edilebilir (Anderson, 2006:85). Bu düzlem içinde müzik, toplumu fiilen sadece yansıtmakla kalmayarak aynı zamanda toplumsal olanı inşa etmekte ve nihayetinde farklılığın taraflarını icat etmektedir (Grenier ve Guilbault, 1990:392). Bu durum, politik ve toplumsal bir açıdan bakıldığında, müziğin temel bileşenlerinden “ritim-melodi-söz” üçgeni içinde rahatlıkla görülebilir. Ancak politik anlamda bir açıklama yapılabilmesi için özellikle müzikteki söz varlığının merkeze alınması gerekmektedir. Çünkü politik olan, müziğin bileşenlerinden özellikle söz varlığı içinde barınmaktadır (Davis, 2005:119). Müziğin kendi bünyesinde barındırdığı söz varlığı içinde, metafor / mecaz / deyim /imge gibi unsurları kullanarak politik olanı dolayımладыğı ileri sürülebilir (Love, 2006:2-5). Nitekim Amerika’daki birey ve toplum ilişkisini dolayımılması açısından Amerika’daki pop müzikal formundaki söz varlığı üzerine yapılan bir incelemede ulaşılan şu sonuç kayda değerdir: “Son elli yılda şarkı sözleri radikal anlamda değişmiştir. Pop müziği üzerinde yaptığımız bu incelemeye göre 1957’de Amerika’daki popüler şarkıların % 13’ü devletle ilgiliyken 1969’da bu oranın iki katına çıktığı görülmüştür.” (Hirsch, 1971:373-376) Hirsch’ın bu ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzikal biçimler özellikle söz varlığı ile politik olanı dolayımlamakta ve politik alandaki problemlere işaret etmektedir. Bu bağlamda müziğin icra ettiği politik dolayımmanın yönlerinin incelenmesi, müziğin politik uzanımları ve müzikal ötekileştirme olgusunun anlaşılabilmesi için elzem görülmektedir.

1.4. Müzik ve Politik Dolayımılama

Müzik ve politika (siyaset) birbirleriyle ilişkili midir? Müziğin ve politik olanın sınırları birbirlerinden katı çizgilerle ayrılabilir mi? Müziğin politika teorisiyle temelden ilişkilendirilebilmesi mümkün müdür? Müzik bütün diğer bilim disiplinleriyle olduğu

gibi politika teorisi ile de sadece araçsal ve eğlenceye dönük bir ilişki içinde midir? Müzik, politik ve toplumsal olanı dolayımlayabilir mi? Müzik ve politik olan ilişkisi hakkında bunlar gibi pek çok soru sorulabilir. Ancak bu sorulara verilecek yanıt şu ifadelerle karşılanabilir:

“Müzik, politik değerleri ve deneyimleri cisimleştirir ve müzik politik düşünce ve eylem olarak bireyin ya da bir grubun topluma ve toplumsal olana yanıtını örgütler. Müzik, yalnızca politik baskının bir aracını sağlamaz. Müzik bu baskının kendisidir. Ve dahası devletler, ses ve müziğin idaresi vasıtasıyla insanları örgütler ve yönetirler. Bu bakımdan müzik ve siyasetin yetki alanı arasındaki sınırlar yanıltıcıdır. Ve hiçbir müzik, politik olanın sınırları dışında kalmaz.”(Suvakoviç, 2013:26-27)

Suvakoviç’in müzik ve politik dolayımılama arasındaki ilişkiye dair yukarıdaki değerlendirmesi şu soru ile biraz daha genişletilebilir. Müzikteki politik olan nedir? Müzikteki politik olanın ne olabileceği sorusuna cevap verilmeye çalışıldığında birbirine tam zıt olarak iki ayrı yanıt verilebilir. Birinci bakış açısına göre; politikanın esas olarak politik kurumlarda yer almasından dolayı müziğin politik hacminin araştırılmasına sadece sınırlı bir ilgi vardır. Pek çok ana akım politik bilimciler kesin olarak bu görüşü desteklerler. Diğer bakış açısına göre ise müzik diğer pek çok insan eylemi gibi her zaman politiktir. Hiçbir surette müzik, politika dışı kalmaz. Müziğin her zaman politik olduğuna dair bu bakış açısı bazı zamanlarda kültürel çalışmalarda da korunmaktadır. Bu iki aşırı uç ve basit yaklaşıma karşı özellikle söylenmesi gereken şey ise, müziğin “ritim-melodi-söz” bileşenleriyle kesin olarak politik bir anlam içerdiğidir. (Matinello ve Lafleur, 2001:5) Bu anlamda müzik ve siyasetin kendi içinde hem bağımsız ve hem de birbirlerine bağımlı gelişmiş bir araştırma klasörü oluşturduğu ifade edilmektedir (Naerland, 2014:10).

Müzik ve politik olan arasındaki ilişki nasıl açıklanabilir? Müziğin iyelik olarak politik olanı ve toplumsal olanı mülkiyetinde barındırdığından bahsedilebilir mi? Aslında müziğin hiçbir şeyi yoktur. Ancak müzik dolayımılar vasıtasıyla toplumu ve de politik olanı açılar. (Antonie, 2013:3) Enstrümanlar, müzisyenler, müzikal formlar, sahneler, kayıtlar ve müziğin temel bileşenleri olan “ritim-melodi-söz” gibi unsurlarıyla ve özellikle de söz varlığıyla müzik, bir dolayımılama yaratarak toplumsal olanın henüz çekilmiş bir fotoğrafını sunmaktadır. Müzik ve politik olan ilişkisine odaklanıldığında

müziğin, politik arenada pek çok dolayımllamasından bahsedilebilir. Müzik, bazen politika meşrulaştırıcı bir araç (Street, 2002:437; Leu, 2006:37-38), bazen kültürel bir silah (Lawson, 2005:161-172), bazen karşı kültürel bir silah deposu (Street, 2003:114-117), bazen bir savaş biçimi (Davis, 2005:123-124), bazen bir seçim kampanyasının vazgeçilmezi (Englert, 2008:80), bazen politika değişiminde sivil bir aktör (Hershey, 2007:4) bazen politik ve toplumsal bir kimliğin canlanması için bir içtepi (Tucker, 2009:1-3) bazen bir isyanın temeli (Brown, 2008:1) bazen toplumsal bir çatışmayı çözen bir mekanizma (Rolston, 2001:49-51), bazen bir devletin hegemonik kontrol ve propagandasının ve devletin hâkim söyleminin bir parçası (Davis, 2005:115), bazen toplumsal bir değişimin temsilcisi ve mikro / makro iktidar yapılarının eleştiricisi (Neuman, 2008:1-8), bazen bir eğitim aracı (Martinello ve Lafleur, 2001:3), bazen iktidar alanı açan bir mekanizma (Serazio, 2008:92) ve bazen de her hangi bir farklılığından dolayı ötekileştirilmiş bir “ötekinin sesi” (Born ve Hesmondhalgh, 2000:22) olarak politik olanı dolayımllamaktadır. Diğer taraftan makro planda müzikal formların sansür ve yasaklarından hareketle müzik ile rejimin niteliği hakkında da dolayımllamalar yapılabilir. Nitekim her politik sistemin, her zaman onun estetik şekillenmesi ile aynı kimliğe sahip olduğu ifade edilmektedir (Sarwell, 2010:2). Müzikal biçimler ve rejimin niteliği tartışması pek çok kültürel bağlamda incelemelere konu olmuştur. Bu incelemelerden bir tanesinde dile getirilen şu ifadeler bu açıdan önemli sayılabilir:

“Müzikal biçimler, hükümet sistemlerini etkiler ve onlardan etkilenirler. Müzikal biçimler politik olaylara bir yanıt oluştururlar. Ve müzik ideolojik etkilerin altını çizmektedir. Elbette ki bu önermelerde bir yanlışlık yoktur. Eleştirel teorinin gelişimi, kültürel farkındalık ve dil becerileri ve edebiyat teknikleri müzik tarihi araştırmalarının birer sonucu olarak görülebilir. Müziğin politik olan ile ilişkisi modern siyasette başarının ‘en büyük ortak payda’yı yakalamaya bağlı olmasına da eklenebilir. Bu konuda epistemolojik problemlerden ziyade müzikal ve ekstra müzikal konularda yeni argümanların ortaya çıktığı bilinmektedir. Bu anlamda müzikal verinin bir ortak taban çağrısı ve arayışına girdiği ifade edilebilir. Nitekim bu durum, müziğin politik olan ile ilişkisini derinleştirmektedir. Çünkü modern politikada da en büyük ortak tabanı yakalamak başarıyı oluşturmaktadır.” (Moore, 2009:1-7)

Moore'nin yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere müzikal biçimler ve hükümet sistemleri arasında büyük bir bağ vardır. Çünkü müzikal biçimlerin değişmesi direk olarak politik sistemlere işaret etmektedir. Bu bağlamda müziğin politika sahnesinde bir silah olarak kullanıldığı da sıklıkla ifade edilmektedir. Örneğin rap müzikal formu için yapılan incelemelerde rap müziğin bir kültürel silah olarak nitelendirildiği görülmektedir. Nitekim bu konuda yaptığı bir çalışmasında Lawson, rap müzisyenlerini “mikrofonun komandoları (askerleri)” olarak nitelemekte ve rap müzikal formu hakkında şu ifadeleri ileri sürmektedir:

“Rap müzik, önemli bir politik uzanıma sahiptir. Rap müzik, vahşi genç siyahîlerden fişkıran bir gürültüdür ve rap müzik içinde kültürel direnişin bileşenleri mevcuttur. Pek çok siyahî genç, Amerikan ırkçılığının altında kapana kısıldığının farkındadır ve siyahî gençler fiziken ve fikren mevcut durumları üzerindeki ırkçı saldırıya karşı direnmek için bir yol olarak rap müziğini kullanmışlardır. Bu fikirden yola çıkılarak bazı rap müzik şarkılarının politik düzenin altını çizdiği ve basit felsefî varsayımları kamçılacağı üzerinde durulabilir. Özellikle kimi rap şarkıları liberal politik felsefeye kökten bir meydan okumayı temsil etmektedir.” (Lawson, 2005:161)

Lawson'un da ifade ettiği gibi genelde bütün müzikal formlar özelde ise rap müzikal formu, politik olana merkezden bir bağlılığı göstermektedir. Rap müzikal formu ise, liberal politik düzene karşı olan isyanı vurgulamaktadır. Bu bağlamda müzik ve politik olanın ilişkisi, müziğin politik fonksiyonları bağlamında okunduğunda müziğin pek çok politik fonksiyonunun ve dolayımamasının olduğu görülmektedir. Nitekim Pratt'e göre müziğin politik fonksiyonları şu şekilde sıralanmaktadır.

Tablo 5: Müziğin Politik Fonksiyonları (Pratt, 1994:211)

Bir toplumsal harekete olan desteği canlandırmak
Bireylerin benliklerindeki değeri pekiştirmek
Uyumu, dayanışmayı ve ahlaki oluşturmak
Bireyleri özgün bir toplumsal hareket içine çekmek
Eylem yoluyla toplumsal bir probleme çözüm çağrısında bulunmak
Duygusal tabirlerle toplumsal problemleri tanımlamak
Dünyadaki diğer destekçilere ulaşmak
Değişime olan umut bedenselleşmediğinde toplumsal reform yanlılarındaki umutsuzluğun etkisini azaltmak

Pratt'ın müziğin politik fonksiyonları sıralamasından da anlaşılacağı gibi, müziğin politik dolaylılamalarının birey toplum ve devlet üçgeninde, hem bireysel hem toplumsal ve hem de otorite ya da devletle alakalı olan durumları yansıttığından bahsedilebilir. Çünkü müzikten mekâna, mekândan özneye, öznedenden kimliğe ve en nihayetinde kimlikten politik tartışmalara doğru bir akış söz konusudur (Saldanha, 2002:346). Bu akış yönü genel olarak izlendiğinde müzik ve politik olanın aynı yönde ilerledikleri, özel olarak incelendiğinde ise belirli toplumsal ve politik bağlamların müzik ile aynı çizgide ilerledikleri görülecektir. Müzik ve politik olan ilişkisine dair şu ifadeler burada anlatılmak istenen şeyi özetlemektedir:

“Müziğe verilen merkezîyet ve toplumsal biçim ve de kimliğin inşası gibi müzik hakkındaki pek çok soru açık bir şekilde objektif bir anlam verilerek pozitivist metodolojilerle belirlenemese de; müzik çok önemli bir toplumsal göstergedir. Müzik, her zaman politik bir eylemdir ve her ne sebepten olursa olsun müziğin etkilerinin eleştirilmesini engellemek de politik bir harekettir.”
(Troutman, 2004:8)

Troutman'ın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzikal biçimler ve müzikal biçimlerdeki müzikal kodlar politik olanla birbirlerine merkezden bağlıdırlar. Dahası müzikal biçimin incelenmesini ve müzikal kodun açılmasını engellemek bile yine politik bir hareket olarak değerlendirilebilir. Bu açıdan müzik, toplumsal olan ve politik olanın bağlantısı hakkında Aristoteles'in şu ifadeleri gerçekten kayda değerdir:

“Müzik, karakter üzerindeki etkisi nedeniyle bir iyilik uyarıcısıdır. Müzikte ahlaki nitelikler duyduğumuz her tonda temsil edilir ve sunulur. Ahlaki düzenin biçimlendirilmesi içinde müzik aynı zamanda politik düzende bir görev üstlenir. Bu argümanın anahtarı müziğin sadece ahlaki değerlere bağlı olmadığına dayanmaktadır. Fakat müziğin niteliği, politik ve toplumsalın belirleyici bir faktörüdür.” (Street, 2005:10)

Aristoteles’in yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere müziğin politik dolayımamalar yoluyla toplumsal olanı net olarak yansıttığından bahsedilebilir. Çünkü müzik bütün dünyada politik bir uzanım ve işleme sahiptir. Bu açıdan politik hayatın müzik içinde kayıtlı olduğu ifade edilmektedir. Diğer taraftan politikanın kritiği de yine müziğin içindedir. Toplumsal, politik ve müzikal bağlamların iktidarının tortusu müzikal materyalin otonom varlığı içinde tıkalıdır. (Currie, 2012:27) Bu aşamada müziğin politik içerik ile dolu olduğu ileri sürülebilir. Bunun gözlemlenebilmesi için ise müzikal biçimler ve toplum arasındaki etkileşim nedensel olarak incelenmelidir. Örneğin Hip-Hop müziği tarihsel olarak Urban Afro-Amerikan gençliği tarafından seslendirilen toplumsal ve politik protestonun anlatısı içinden filizlenmiştir. Benzer şekilde 1960 ve 1970’lerde protest müzik, Amerika’daki Sivil Haklar Hareketi ve Vietnam Savaşı’yla ilişkili olarak son derece politik olmuştur. Bunun yanında Amerikan Halk Müziği milliyetçi bir ahenge ve politik olarak belirgin bir içeriğe sahiptir. Fakat müzik aynı zamanda Beethoven, Wagner, Verdi, Mussorgski, Sibelius, Copeland ve pek çok diğerlerinin yaptıkları katkılarla yüzyıllardır tam olarak politik bir ifadenin mekânı olmuştur. (Brown, 2008:1) Buradan hareketle örneğin Hip-Hop müzikal formunun tarihsel süreçte Urban Afro-Amerikan hayatını bir bütün olarak dolayımıladığı ifade edilebilir. Diğer taraftan Wagner’in Yahudi karşıtı görüşlerinden dolayı, Wagner’in müziğinin Hitler Almanya’sında kullanılması da müziğin politik dolayımamalarına bir örnek olarak gösterilebilir.

Bir sanat eseri olarak müzikal eserin estetik değeri ile potansiyel politik değeri arasında sürekli bir gerilimin olduğu ifade edilmektedir. (Rinderle, 2010:443) Bu gerilimin ise, müziğin sürekli olarak iktidarın müziği ya da propaganda aracı olarak müzik ve muhalefetin müziği ya da protesto aracı olarak müzik veyahut da protest müzik olarak değerlendirilmesine bağlı olduğu söylenebilir. Çünkü müziğin salt olarak iktidar dolayımılaması ya da muhalefet dolayımılaması üzerinden okunması, onu kısır bir döngü

içerisine sokmaktadır. Politik anlatının alanı olarak müzik (Brown, 2008:10) ve siyasette müziğin etkisi ya da dolaylılamaları üzerine yazılanlar antik Yunan filozoflarına kadar geri götürülebilir. Platon’a göre müzik politik olarak çok önemlidir. Müziği de içeren sanat kendi içinde değerlendirilemez. Çünkü müziğin dolaylılamaları daha yüksek toplumsal nedenlere hizmet etmektedir. (Veringa, 2014:8) Müziğin hizmet ettiği yüksek nedenlerin açılabilmesi için; müzik mi iktidarın elindedir yoksa iktidar mı müziğin elindedir gibi bir yaklaşımdan ziyade bir üçüncü yaklaşım gerekmektedir. Bu bağlamda müzik ile iktidar arasındaki ilişkinin anlaşılabilmesi için bir üçüncü ve önemli bir ilişki tipine, “müziğin bileşen anlamlarının incelenmesine” ihtiyaç vardır.(Nooshin, 2009:15) Bu nedenledir ki; çalışmanın ikinci bölümünde müziğin politik uzanımları, iktidar yanlısı müzik ya da propaganda ve iktidar karşıtı müzik ya da protesto şeklinde sadece ikili bir yaklaşımdan ziyade, müziğin bileşen anlamları ve politik dolaylılamaları ekseninde incelenecektir.

Müzikal ötekileştirme ve müziğin politik olanla girdiği ilişkinin daha net anlaşılabilmesi için müziğin politik uzanımlarının ayrıntılı olarak incelenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda ikinci bölümde öncelikle iktidarın müziği propaganda ve muhalefetin müziği protesto şeklinde müzik, makro planda incelenecektir. Sonrasında ise çalışmanın birinci bölümünde ayrıntısıyla açıklanan gürültü ve müzik diyalektiği içinde müziğin politik uzanımları olan kimlik, toplumsal hareketler, isyan, devrim, hayali cemaat olarak uluslar ve müzik ilişkisi incelenecektir. En nihayetinde ise müzikal formların sansürlenmesi ve müzikal ötekinin doğuşu incelenecek ve ötekileştirme ve müzikal ötekileştirme ekseninde dünyadan örnekler verilerek müzikal ötekileştirme olgusu açıklanmaya çalışılacaktır.

Kalemin kılıçtan keskin olduğu söylenir. Ama müzik, mitralyözden ve Amerikan oligarşisinden daha keskindir. Müzik, müziği kontrol edenler ve ona sahip olanlar tarafından adaletsizlik ve acı içine sürüklenirse, müzik yine müziği kontrol edenler ve ona sahip olanlar için bir felakete dönüşür.

Mat Callahan (Hershey, 2007:8)

2. BÖLÜM: MÜZİĞİN POLİTİK UZANIMLARI: MÜZİK, GÜRÜLTÜ VE POLİTİKA

Müzik, kaleminden mitralyözden ve Amerikan oligarşisinden daha keskindir. (Hershey, 2007:8) Peki müziğin kaleminden, mitralyözden ve de Amerikan oligarşisinden daha keskin olarak değerlendirilmesine gösterilebilecek nedenler nelerdir? Müzik ve politika teorisi denkleminde müziğin yeri neresidir? Bu sorulardan hareketle gürültü ve müzik diyalektiğinden, hâkim kültür ve alt kültür diyalektiğinden, özne ve nesne diyalektiğinden, hâkim toplumsal insan grupları ve tabi toplumsal insan grupları diyalektiğinden ve de en nihayetinde ben / biz ve onlar / ötekiler diyalektiğinden bakıldığında müziğin politik kapsamına dair neler söylenebilir? Müziğin politik uzanımları nelerdir? Politika teorisi merkezinde müzik sadece iktidar ve muhalefet diyalektiği üzerinden okunabilir mi? Bu bölümde kısmen bu soruların yanıtları aranacak ve politika teorisi merkezinde kültürün mekânı olarak bütün toplumlarda mevcut olan müziğin politik uzanımları, salt olarak makro plandaki iktidar ve muhalefet diyalektiği yerine; isyan-direnış-devrim ve müzik, müzikal hayali cemaatler, kimlik ve müzik, toplumsal hareketler ve müzik ve müzikal formların sansürlenmesi ya da diğeri bir ifade ile ‘gürültü’leştirilmesi ve nihayetinde “müzikal ötekileştirme” mekanizmasının ortaya çıkışı üzerinden değerlendirilmeye çalışılacaktır. Her ne kadar salt olarak iktidarın müziği / propagandası ya da muhalefetin gürültüsü ya da protestosu olarak müziğe odaklanmak müziğin çok katmanlı anlamlarının²¹ anlaşılmasına engel olsa da politika teorisi merkezinde yapılacak bir inceleme için öncelikle iktidar ve muhalefet arasında müziğin konumunun belirlenmesi elzem gibi görünmektedir.

²¹ Rondall, iktidarın çağrışımsal anlamından dolayı müziğe sadece eklenebileceğini ifade etmektedir. Çünkü müziğin iktidarı, müziğin anlamının çok katlı tabakalarında yatmaktadır. (Nosshin, 2009:15) Bu açıdan çalışmada salt olarak iktidarın müziği ve protestonun müziği şeklinde bir tasnifti ziyade müzik, bileşen anlamlarıyla mercek altına alınmıştır.

2.1. Müzik ve Gürültü Arasında İktidar

Direk olarak duygulara hitap etmesinden dolayı müzik, ‘silah deposu’ olarak politika sahnesindeki diğer enstrümanlardan daha muktedirdir. (Street, 2003:114) Müziğin politika sahnesindeki diğer enstrümanlardan daha muktedir olduğunu kanıtlayacak pek çok şey söylenebilir. Bu açıdan müziğin farklı yollarla birey ve grup davranışları üzerinde bir etki oluşturduğundan bahsedilebilir. Müzikal ses ve mesajın iktidarı aracılığıyla insanlara yumuşak bir ileti gönderilmektedir. İnsanlar, insanlar üzerindeki varlıksal duyguları etkilemesi dolayısıyla müziği dinlemeye, beğenmeye ve değer biçmeye eğilim gösterirler. Bu, müziğin insandaki duyguların iktidarını gün yüzüne çıkarmasından kaynaklanmaktadır. Kimi zamanlarda ise müzik insanların duygularının iktidarını kendi eline almaktadır. Diğer taraftan müzikal tonlar aynı zamanda toplumun nizamını oluşturmaktadırlar. Bu anlamda müzik bir toplumdaki toplumsal değişime etki eden iktidarı yönlendirebilir. Askeri bandolar ve seçilmiş politik liderlerin yemin törenlerini de müzik takip eder. Buna ek olarak müzik savaş dinamizmi içinde bir askerin en becerikli halini dışarı çıkarabilmek için askerleri güçlü bir mistik birliğe eklemlenmek için de kullanılır. (Anı ve diğ., 2014:131) Buradan hareketle müziğin iktidarının temel olarak onun üç eyleminde gizli olduğu söylenebilir. Müziğin bu üç eylemi “unutturmak”, “inandırmak” ve “susturmak” olarak sıralanabilir. Müzik bu eylemlerin her üçünde de bir iktidar biçimi olmaktadır. Müzik, korkuyu ve şiddeti unutturmak söz konusu olduğunda kutsal (mit ve din dönemlerinde olduğu gibi), düzene ve ahenge inandırmak söz konusu olduğunda ikna edici (mutlak monarşilerin dönemlerinde olduğu gibi) ve en nihayetinde itiraz edenleri susturmak gerektiğinde ise tekrarcı bir niteliğe bürünerek (kayıt teknolojisinin ortaya çıkması ile beraber modern ideolojiler ve piyasa döneminde olduğu gibi) kendi muktedir konumunu korumuştur. (Attali, 2014:29) Politik iktidar merkezinden bakıldığında bu üç eylemi ifa etmesi sayesinde müziğin politik düşünce ve eylem için bir katalizör görevi gördüğünden bahsedilebilir (Glasser, 1989:113). Bu bağlamda eleştirel teorinin, müziğin potansiyel iktidarına sürekli vurgu yaptığı bilinmektedir. (O’Connel, 2010:2) Bir iktidar biçimi olarak müziğe Budapeşte örneğinde yaklaşan Scheduling’in çalışmasındaki “Budapeşte’de Müzikholler ve Siyaset” başlığında ileri sürdüğü şu ifadeler, müzik ve politik iktidar arasındaki girift ilişkinin anlaşılmasında ve müziğin nasıl bir iktidar biçimi oluşturduğunun anlaşılmasında kayda değerdir:

“Budapeşte müziğinde ve müzik sahnelerinde politika her zaman varlığını korumuştur. Budapeşte’de müzikholler artan bir şekilde politik iktidara sahip olmuşlardır. Hatta bu müzikholler o kadar büyük bir iktidara sahiptir ki; Laurance Senelick, ‘Müzikholler, hükümeti düşürebilir...’ ifadesini kullanmıştır. Tarih boyunca müzikholler, sadece eğlence yerleri olarak kalmamışlar aynı zamanda politik mücadelenin ve toplanmanın mekânı olmuşlardır. Diğer taraftan aynı müzikholler, politik terörün de mekânı olmuşlardır. Müzikholler ve müzik sansürlenseler de politik izahların iletiminde diğer enstrümanlardan çok daha etkindirler...” (Scheding, 2013:212-218)

Scheding’in yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzik ve müziğin icra edildiği mekânlar politik olana ev sahipliği yapmaktadırlar. Çünkü müzik ve müzikal bileşenler bir “şeye” doğru insanları yönlendirmeye muktedirler. (Roman, 2008:3-4) Bu önerme biraz daha açılacak olursa; müziğin iktidarı; hastalık iyileştirme, isyan ateşi yakma, oyun kurma, adam öldürme ve en nihayetinde hapisneden adam kurtarma gibi eylemlerle de açıklanabilir (Mills, 1996:57). Müzik burada ifade edilen eylemleri başlatarak ya da bu eylemlere eşlik ederek düşüncenin politik etkinliğini büyötmektedir. (Hallam, 2013:35-54) ABD’ndeki siyahîlerin müzikal formları incelendiğinde; siyahi müziklerinin toplumsal ortamda bulunan ‘ötekileştirme’ hastalığını iyileştirmek için bir eylem oluşturdukları ve siyahîlerin toplumsal konumlarına karşı tecavüzü ortadan kaldırmak için bir isyan başlattıkları rahatlıkla ifade edilebilir. Diğer taraftan Reggae müzikal formunun Jamaika’da siyaset oyununu yeni baştan kurduğı söylenebilir. Buna ek olarak Hitler Almanya’sındaki toplama kamplarında Yahudilerin müzik ile kendilerini hapisneden kurtarılmış gibi hissettikleri önermesine dayanarak müziğin ‘hapisneden adam kurtarma’ eylemindeki iktidarı anlaşılabilir. Son olarak müziğin ‘adam öldürme’ niteliğı Platon’un şu ifadelerinden net bir şekilde anlaşılmaktadır: “Bir musiki eserini hakikatiyle dinleyen insan kalp krizi geçirerek ölebilir. Çünkü müzik, duyguların iktidarıdır...” (Street, 2005:10-14)

Toplumsal merkeze yaslanmış olan müzik ve müziğe yaslanan toplumsal iktidar yapılarının merkezleri, sesin önemli bileşenlerini açığa vurmaktadır (Stahl, 1976:641). Müzik, toplumsal olana sebep olan, temas eden, etki alanına alan, yücelten, şifa dağıtan ve dönüştüren bir yapıya sahiptir. Müziğin bu iktidarı, uzun süredir insanlığın farkında olduğu ve kullandığı bir kaynaktır. (Nooshin, 2009:1) Bu açıdan bir iktidar kaynağı

olarak müzik, politik bir ses olarak, kuvvet ve zorlama içermektedir. (Hallam, 2013:40) Politik olanı yönlendirmede belirli bir güce sahip olan müzik, iktidarı kurmaya, sürdürmeye, sonlandırmaya ve yeniden paylaştırmaya muktedirdir. (Serazio, 2008:89-92; Russel, 1990:28) Çünkü müziğin çekirdek politik fonksiyonu politik mesajları daha çabuk kavranabilir hale getirmektedir. (Hallam, 2013:99)

Müziğin mikro ve makro planda iktidar yapılarına bir hâkimiyeti vardır. (Naerland, 2014:11) Müzik, bu hâkimiyeti ile beraber mevcut iktidar yapılarını hem sürdürebilir ve hem de mevcut iktidar yapılarını sonlandırıp yeni iktidar yapıları ortaya çıkarabilir. Bu açıdan bakıldığında müziğin iktidarı üç katmanlı olarak özetlenebilir:

Tablo 6: Müziğin İktidarının Katmanları (Munkittrick, 2010:672)

Müzik, bireyselliği destekler.
Müzik, ötekileri reddederek topluluğu destekler.
Müzik içkin olandan aşkın olana doğru götürür.

Munkittrick'in de ifade ettiği gibi müzik, bireyin benliğinin kuruluşunda ve ötekinin karşısında bu benliğin konumlandırılmasında oldukça etkilidir. Bu anlamda müziğin yaratımındaki içsel iktidar geometrilerinin değerlendirilmesi, bir toplumdaki iktidar yapıları hakkında pek çok unsuru gözler önüne serebilir. (Kearney, 2009:122) Müzikal formlar ve iktidar dengeleri hususunda pek çok çalışmanın yapıldığı bilinmektedir. Bu bağlamda popüler müzik formu üzerine yapılan bir çalışmada kullanılan şu ifadeler burada anlatılmak isteneni pekiştirmektedir: “Popüler müzik formuna dair yapılacak ciddi bir çalışma ile sınıflar ve toplumlar arasındaki iktidar dengesi içinde kurumların yapılarındaki gerekli değişikliklerin görülmesi mümkündür.” (Tagg, 2001:9) Buradan hareketle müziğin politik davranışlar üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğu ileri sürülebilir. Bu açıdan müzikle iktidar arasındaki ilişkinin açıklanabilmesi için müziğin iktidar üzerindeki etkilerinden de bahsedilmesi gerekmektedir. Müziğin iktidar üzerindeki etkileri şu şekilde sıralanabilir.

Tablo 7: Müziğin İktidar Üzerindeki Etkileri (Rinderle, 2010: 445)

İktidarı etkileyen epistemik ahlaki güç
İktidarı etkileyen davranışsal ahlaki güç
İktidarı etkileyen karakter inşa eden güç

Rinderle'nin de ifade ettiği gibi müziğin iktidar üzerinde epistemik, davranışsal ve karakter inşa edici etkileri vardır. Politik iktidar söz konusu olduğunda hem merhem hem de yara olarak değerlendirilen müzik (Jenkins, 2008:1), Platon'un da ifade ettiği gibi politik teamüllerin kurulumunda ve bozulumunda temelde durmaktadır. Ve temelde müzik ve politika kesişimini anlayabilmek için müziğin iktidarla olan ilişkisinin incelenmesi gerekmektedir. (Brown, 2008:1) Müzik ve iktidar ilişkisinde, müzik nesne düzleminde incelenirse, müzikteki söz varlığı diğer bir ifade ile şarkı sözleri üzerinden iktidar hakkında pek çok söylem geliştirilebilir. Diğer taraftan müzik ve iktidar ilişkisinde müzik özne düzleminde değerlendirilirse, bir ses topluluğunun müzikal form / biçim olarak tanınmasının iktidar ile tam olarak birbirine bağlı olduğu ifade edilebilir. (Brace, 1992:16-17) Çünkü müziğin biçimi, politik ve toplumsalın belirleyici bir faktörüdür. Buradan hareketle bir ses topluluğunun müzikal bir biçim mi / form mu yoksa gürültü mü olduğu politik iktidara bağlı görünmektedir. İktidar ve müzikal biçim ilişkisini çağdaş Çin bağlamında inceleyen bir çalışmada kullanılan şu ifadeler burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir:

“Müzikal biçim ve iktidar birbirine bağlıdır. Müzikal biçim sadece modernizasyon programı içinde sunulan iktidar ilişkileri sürecine gömülü değildir. Müzikal biçim aynı zamanda iktidar ilişkileri içinde sunulan belirli stratejilere muhalif olan ya da belirli stratejileri meşrulaştıran bir kaynaktır. Diğer bir ifade ile müzikal biçim ve politik iktidar karşılıklı olarak tamamlayıcılar ve karşılıklı olarak tanımlanabilirler. Müzik, politik ve ideolojik maksatlar için kullanılabilir ve ideolojiler müzikal sonların sunumunda kullanılabilirler.” (Brace, 1992:17)

Brace'nin yukarıdaki önermesine ek olarak Platon'un, politik iktidar ve müzikal biçim ilişkisi hakkındaki şu ifadeleri de, müzikal biçim ve politik iktidar bağlamının anlaşılmasında kayda değerdir: “Müzikteki biçim değişikliği, toplumun geleceği için bir risktir. Müziğin biçimleri, en fundamental politik ve toplumsal düzenlerin bozulması

olmaksızın hiçbir surette bozulmaz. Müzikteki biçim değişikliği, politik iktidarın değişimine işaret eder...” (Street, 2005:10) Müzikal biçim değişikliği ile politik sistemin değişmesi ya da düzenin bozulması arasındaki bağıntıya verilebilecek pek çok örnek vardır. Ancak bunlardan en önemlileri Amerika’da beyaz adamın lehine olan Amerikan değer – norm ve kurumlar çizgisini değiştiren ya da diğer bir ifade ile bozan Blues ile başlayan ve Hip Hop’a kadar gelen müzikal biçimlerdir.

Gürültü ve müzik arasında iktidar kavramı ele alındığında; iktidarın müziği ve muhalif olanın gürültüsü kavramsallaştırılmaları yapılabilir. Çünkü hâkim olanın müzikal biçiminden bahsedilirken, tabi olanın gürültüsünden bahsedilmektedir. Bu önerme hem geleneksel hem de modern bütün toplumlarca kabul edilen bir gerçeklik algısını teşkil etmektedir. Örneğin Çin, Mısır, Yunan ve Hindistan gibi antik kültürlerde ortak inanç müziğin potansiyel iktidarı üzerine yoğunlaşmaktadır. Bu kültürlerin hemen hepsinde ortak kabul şudur: “Müzik, hem yüceltmek hem de aşağılamakta fundamental bir iktidara sahiptir. Ve müzik bütün medeniyetlerde hem iyileşme hem de bozulma hususuna büyük bir katkı sağlamaktadır.” (Eaton, 2012:3) Burada ifade edilen ‘yüceltmek’ eylemi hâkim ya da müzikal olanı tanımlarken, ‘aşağılamak’ eylemi tabi olanı ya da başka bir deyişle “gürültülü” olanı nitelemektedir. Aşağılamak ve yüceltmek bağlamında müzikal biçim / form ve gürültü diyalektiğinin anlaşılması için Türkiye’deki arabesk müzik formunun tarihsel süreç içinde nasıl kavramsallaştırıldığını incelemek yeterli olabilir. Arabesk müzik toplumsal bir travma neticesinde ortaya çıkmıştır. Köyden şehre göçün neticesinde vücut bulan yeni kimlikler ya da kimlik bunalımları arabeskin kökenini oluşturmaktadır. Tarihsel seyir içinde incelendiğinde ise, ilk çıktığı dönemde arabeskin “dolmuş müziği” gibi aşağılayıcı ifadelerle nitelendirildiği görülmektedir. Ancak sonrasında arabesk müzikal formunun yeni öznellikleri beraberinde getirdiği ifade edilmektedir (Akay, 1991:26-30).

Long’a göre müzik, bu dünya ve öteki dünya arasında, politik olanın dağınık irrasyonallitesi ve felsefenin hayali saflığı arasında ve de rasyonel olanın hegemonik otoritesi ve erotik olanın büyüleyici cazibesi arasında bulunan tansiyonu / gerilimi uyumlaştırma harmonize etme iktidarına sahiptir. (Long, 2007:71) Ancak müziğin bu iktidarı engellendiğinde ya da diğer iktidar biçimleri ile kesiştiğinde müzikal formun iktidarı ve diğer iktidar biçimleri çatışmaktadır. Örneğin bir ülkedeki meşru politik

otoritenin her hangi bir müzikal formu sansürlemesi neticesinde mevcut politik iktidar ile müzikal formun iktidarı bir çatışma içerisine girmektedir. Hâlbuki otorite figüründen çok daha önceleri müzik yapılmıştır. Ancak otorite figürü ya da diğer bir ifade ile modern politik iktidarlar tarafından müzik sevilmez. (Jones, 1991:73) Burada politik otorite figürü ile bağdaşan ve bağdaşmayan şeklinde iki farklı anlamlandırma yapılabilir. Nitekim bu anlamlandırma yapılırken çalışmanın genelinde söz konusu olan iki kavrama ulaşılmaktadır. Bilindiği gibi bu kavramlar müzikal form / biçim ya da gürültü kavramlarıdır. Peki, müzikal form mu yoksa gürültü mü iktidara daha yakındır? Gürültünün müzikal forma dönüşmesi yeni bir toplumsal alan açabilir ve yeni bir toplumsal özne kurabilir mi? Bu sorulara II. bölümde yapılan incelemelerden hareketle; müzikal formun iktidara daha yakın olduğu ve gürültülerin müzikal forma dönüşmesi ile yeni bir toplumsal ve politik özelliğin doğacağı şeklinde yanıt verilebilir. Ancak elbette ki iktidarlar gürültülerin müzikal forma dönüşmesini engellemek için ve kendi müzikal formlarının gürültüye dönüşmemesi için, kendi iktidarlarına yakın müzik ve şarkıları bir propaganda aracı olarak kullanmışlardır ve kullanmaktadırlar. Diğer taraftan iktidar karşıtları da kendi gürültüleriyle muhalif alanlarını ve protestolarını büyütme çalışmışlardır. Burada müziğin toplumu yansıtan özelliğinin yanında ihtiva ettiği ‘toplum kurucu’ etkisinden de bahsedilmelidir. Çünkü muktedir olana bitişik olan müzikal formlar ve muktedir olanın karşısında olan ‘gürültü’ler bağlamında düşünüldüğünde, muktedir olanın ‘gürültü’ olarak etiketlediği müzikal formları sürekli engellemesi söz konusudur. Muktedir olanın bu mücadelesi, ‘gürültü’lerin müzikal forma dönüşmesi ile yeni bir toplumun kurulacağına işaret etmektedir. Bu bağlamda Born’un şu ifadeleri kayda değerdir: “Gürültü müziğe dönüştüğünde yeni bir toplum kurulmuş demektir. Ve aynı şekilde müzik gürültüye dönüştüğünde ise, o toplum için tehlike çanları çalıyor demektir.” (1987:63) Born’un bu ifadelerinden de anlaşılacağı gibi iktidar ve muhalefet arasındaki mücadele, müzik ve gürültü arasındaki diğer bir ifade ile propaganda ve protesto arasındaki mücadeledir. Bu bakımdan müziğin politik uzanımlarının net olarak açıklanabilmesi için propaganda ve protesto bağlamında iktidarın ve muhalefetin müzik karşısındaki konumlarının incelenmesi gerekli görülmektedir.

2.1.1. İktidarın Sesi: Müzikal Propaganda

İktidar ve müzikal propaganda ilişkisi nasıl tanımlanabilir? Bir toplumda bulunan müzikal formlardan hangisi muktedir olanın konumuna daha yakındır? Müzikal formlar arasında bir hiyerarşiden bahsedilebilir mi? Örneğin Türkiye için söz konusu olduğunda halk müziği, arabesk müzik, Kürt müziği, sanat müziği, popüler müzik ve hip hop müzikal formu gibi (kopyalama usulü ile elde edilen diğer bir ifade ile müzikal formun başka kültürdeki biçiminin aynen alınması ve üzerine Türkçe söz yazılması) müzikal formlar arasında hiyerarşik bir sıralamadan bahsedilebilir mi? Muktedir olan müzikal formlarla nasıl bir ilişki içindedir? Müzikal biçimler ve muktedir olan arasındaki durumları açıklamak için bunlar gibi pek çok soru sorulabilir. Bu soruların cevaplanabilmesi için bir toplumdaki muktedir olanın müzikal formlarla girdiği araçsal ilişkilerin açıklanması gerekmektedir. Bu açıdan öncelikle propaganda aracı olarak iktidarın müzik ile girdiği ilişkiyi incelemek gerekmektedir.

Propaganda, kavram olarak dini bir konuma sahiptir. İlk olarak Papalık tarafından Katolik dininin yayılması için kullanılan bu terim, 18. asır sonunda ve özellikle de Fransız Devrimi'nden sonra dini alandan siyasal alana aktarılmıştır. Siyasal propagandacılar da misyonerler gibi kurtuluş ve hürriyet efsanelerini bayrak diye kullanmışlardır. Propaganda kelime olarak, kamuoyunu ve toplumun güdümünü etkilemek için yapılan bir hareket olarak tanımlanmaktadır. (Daver, 1993:281-282) Demokrasilerde çok yoğun olarak kullanılmasa da özellikle diktatörlüklerde siyasal iktidarı elinde tutan liderin çeşitli propagandalarla halka olağanüstü bir varlık olarak sunulması ve kitlelerin bu yönde şartlandırılması onun iktidarını güçlendirmenin bir yoludur. (Dursun, 2008:101) Propaganda pek çok araçla yapılmaktadır. Bu bağlamda müzik de propaganda araçlarından bir tanesi olarak ifade edilebilir. Örneğin Sovyetler Birliği ve Nazi rejimlerinin her ikisinde de popüler müzik biçiminin propaganda için istismar edildiği bilinmektedir. Bu bakımdan popüler müzik formu kayıt teknolojisinin ortaya çıkmasıyla beraber iktidarlar tarafından en çok suiistimal edilen diğer bir ifade ile propaganda aracı olarak çoğunlukla kullanılan müzikal biçim haline gelmiştir. Popüler müzik formu, otoriter ve totaliter iktidarlar tarafından özellikle kitle iletişim araçları ile makro ve mikro iktidar dengelerini korumak için sürekli kullanılmıştır. Stalin, Hitler, Franco ve Mussolini örneklerine bakıldığında bu durum çok net bir şekilde fark edilmektedir. Nitekim 1938'de Sovyet hükümeti, iki milyon ruble harcayarak SSCB'nin

Devlet Orkestrasını kurmuştur. Naziler de aynı şekilde müziği propaganda aracı olarak kullanmıştır. Savaşın önce Almanya’da ‘Horst Wessel’ şarkısı, okullarda zorunlu hale getirilmiş ve Nazi Gençliği El Kitabında gündelik ritüellerdeki anahtar noktalara işaret eden şarkılar belirlenmiş ve bu şarkılar radyolardan tekrar tekrar yayınlanmışlardır. Bunun yanında Tek Parti Rejimlerinde buna benzer pek çok örnek bulunabilir. İngiltere’de ENSA²² ile benzer şeyler yapılmış, Amerika ise bunu Glenn Miller Orkestrası ile uygulamaya koymuştur. (Street, 2003:114-115)

Müzik, hükümetler tarafından hegemonik kontrol ve propagandanın bir aracı ve devletin hâkim söyleminin bir parçası olarak kullanılmıştır. II. Dünya Savaşı sırasında Naziler ve Sovyet Bloğu tarafından kullanılmasının yanında müzik, modern ve post modern seçimlerde de bir propaganda aracı olarak yoğun bir şekilde kullanılmıştır. (Davis, 2005:115) Müzik ve müzikal propaganda hususu özellikle Naziler ve Nasyonal Sosyalist Almanya söz konusu olduğunda çok daha derin bir işleme sahiptir. Tarih ve politikayı kesiştiren ve de politik faktörlerin kabulü ya da reddinin belirteci olarak açıklanan müzik ve politik iktidar ilişkisi, Hitler örneğinde çok daha net görülmektedir. Bu konuda yapılan “Politik Ses - Nasyonal Sosyalizm ve Onun Müzikal Arka Tarafı” isimli bir doktora tezindeki şu ifadeler burada anlatılmak istenen şeyi özetlemektedir: “Müzikal propaganda makinesinin konumu, Hitleri iktidara taşımıştır...” (Hallam, 2013:6) Benzer şekilde yüzyılın dönüşünde Amerika’da Dünya Endüstri İşçileri Birliği Olayında, Joe Hill’in Amerikan popüler ezgilerini alıp edebi yapılarını değiştirerek politik mesajlara dönüştürdüğü ve sokaklarda bu şarkılarla gezerek Birliğe yeni üyeler aradığı bilinmektedir. (Neuman, 2008:1) Son bir yüzyıla bakıldığında Hitler (Almanya), Stalin (SSCB) ve Mussolini (İtalya) ve de Franco (İspanya) dönemlerinde müzik üzerinde yoğun bir güç mücadelesi olduğu görülmektedir. Peki, totaliter iktidar örneklerinde neden diğer sanatlardan daha fazla müzik üzerine gidilmiştir? Çünkü müzik insanları ortak bir paydada buluşturmaya muktedirdir ve müziğin bu kudreti tarihin bütün evrelerinde görülebilir. (Pierebon, 2011:7)

İktidarın sesinin yayılması için kullanılan müzik bilindiği gibi en yoğun zamanını modern dönemde otoriter ve totaliter rejimler sırasında yaşamıştır (Martinello ve

²² ENSA, (The Entertainments National Service Association) II. Dünya Savaşı sırasında İngiliz Ordusu’na moral konserleri vermek için oluşturulmuş bir kuruluştur. II. Dünya Savaşı sırasında, İngiliz Ordusu’na dönemin pek çok ünlü ismi tarafından ENSA merkezli konserler verilmiştir.

Lafleur, 2001:9). Ancak bu dönemden önce de tarihin hemen her devrinde iktidara ait müziğin sürekli toplumsal olanı dengelemek için kullanıldığı ifade edilebilir. İktidarın bazı müzikal formları propaganda aracı olarak kullanırken bazılarını ise yasaklaması ya da ilgili müzikal formun icra edilmesini engellemesi de özellikle modern dönemde karşılaşılan durumlardan biridir. Buna verilecek en güzel örnek ise, Kenya’da “Unbwogable” isimli şarkının sansürlenmesidir. Sansürden sonra yapılan açıklama ise, burada ifade edilen müzik ve gürültü diyalektiğini ve müzikal propaganda ve de gürültülü protesto ilişkisini çok net bir şekilde açıklamaktadır. Nitekim KBC (Kenya Broadcasting Corporation – Kenya Radyo ve Televizyon Kurulu) , “Unbwogable” isimli şarkıyı yasakladıktan sonra, Kenya Ulusal Servis Sözcüsü Elizabeth Obege, şarkının yayınlanmasına izin verdiği için, ‘politik biçimi göze almamak’ ve devlet politikasına karşıtlık yüzünden kovulmuştur. (Nyairo ve Ogude, 2005:232) Buradaki “politik biçimi göze almamak” ifadesine dikkat etmek gerekmektedir. Çünkü bu ifade, politik biçim ile müzikal biçim arasındaki ilişkiyi çok net bir şekilde açıklamaktadır. Kenya Ulusal Servis Sözcüsü Elizabeth Obege’nin kovulma nedeni olarak gösterilen “politik biçimi göze almamak” tümcesi, politik iktidarın müzikal biçimin değişmesiyle değişebileceğine işaret etmektedir. Çalışmanın birinci bölümünde müzik ve siyaset ilişkisinin açıklandığı kuramsal çerçeve başlığında da ayrıntısıyla anlatıldığı gibi; müziğin alternatif kamusal ve özel mekânlar açması ve açtığı bu mekânlarda bireyleri ve toplumsal grupları özneleştirme niteliği, Kenya örneğinde engellenmek istenen temel durum olarak ifade edilebilir.

Dünyanın muhtelif parçalarındaki çatışmalara kuşbakışı olarak bakıldığında; müziğin aidiyet, mekân duygusu, ideolojiler ve fikirleri iletmede nasıl kullanıldığı pekâlâ görülebilir (Kearney, 2009:124). Örneğin 1930’lara bakıldığında müziğin tüm varlığıyla Sovyet politik iktidarına hizmet ettiği görülmektedir. Ve müzik de diğer sanatlar gibi Stalin’in kendisi ve totaliteryen kuralların mutlak enstrümanı vazifesini görmüştür. (Mikkonen, 2007:15) Çünkü müzik politik olaylarda ortama enerji pompalamak için etkili bir araçtır. (Beauchesne, 2011:1) Politik bir olay olarak seçimlerde hedef kitlenin beğenisi göz önüne alınarak müzikal propagandanın yoğunlukla kullanıldığı bilinmektedir. Bu duruma verilebilecek en iyi örneklerden bir tanesi Tanzanya’da seçim

kampanyalarında müziğin kullanımı üzerine odaklanmıştır²³. Bu çalışmada “Bongo Flava” müzikal biçiminin ve “Bongo Flava” şarkılarının Tanzanya’da özellikle 2005 seçimlerinde kullanıldığından bahsedilmektedir. (Englert, 2008:78-82) Buna ek olarak ABD’nde seçmenleri etkilemek için politik kampanyalarda müziğin bir propaganda aracı olarak 1800’lü yıllardan beri kullanıldığı bilinmektedir. Nitekim “kampanya şarkıları” olarak adlandırılan bu şarkıları yaptırmak için siyasi partilerin, özellikle son dönemlerde Amerika’daki ünlü müzisyenler ve şarkı yazarlarını tercih etmeleri, müziğin propagandist konumuna işaret etmektedir. (Veringa, 2014:8-9) Street’in “Kalabalığı Kızdırmak: Politik Katılımda Müzik ve Müzisyenlerin Rolü” isimli makalesinde müzik ve politik katılım hakkında ileri sürdüğü şu ifadeler burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir:

“Temmuz 2005’te G8 ülkelerinin Üçüncü Dünya ülkeleri üzerindeki politikalarını değiştirmek için düzenlenen Live 8 konserleri müzik ve katılım hususunu açıklamaktadır. Müzik ve siyaset arasındaki bağıntı sürekli görmezden gelinse de, müziğe katılım siyasete katılımı aynı anlama gelmektedir. Bu durum ise, Jüble 2000 ve Irkçılığa Karşı Rock gibi örneklerden çok açık bir şekilde anlaşılmaktadır.” (Street ve diğ., 2007:1)

Street’in yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzik, siyasal katılım ve siyasal davranışın yönlendirilmesinde çok önemlidir. Nitekim bu durum, Türkiye tarihinde de çok net bir şekilde görülmektedir. Ecevit’in “Hayat Bayram Olsa” şarkısıyla, Özal döneminde Anavatan Partisi’nin, “Arım Balım Peteğim” şarkısıyla ve son dönemlerde Adalet ve Kalkınma Partisi’nin “Dombıra” şarkısıyla siyasal davranışı yönlendirmeye çalıştıkları bilinmektedir.

Müzik, bireyleri harmoniye / uyuma doğru çekmeye muktedirdir: Müzik bu iktidarını toplumsal ve bireysel koruma mekanizmasının doğasını etkileyerek, bireyi ve toplumu harmonik ve ritmik bir ahenk çizgisine getirerek yapmaktadır. (Long, 2007:82) Dünyanın pek çok yerinde görüleceği gibi başta Kıta Avrupası ve Amerikasında ve sonradan modernleşen pek çok ülkede politik iktidarlar müziğin bu kudretinin farkına

²³ Politik nedenler ve müziğin birliği bir hakikattir. Bu bağlamda politik katılım ve müzik arasındaki ilişkiye dair iki yaklaşımdan bahsedilebilir. Birinci yaklaşım politik katılımın içsel doğasını görmenin yolu olarak müziğin kullanımı olarak tanımlanabilir. İkinci yaklaşım ise politik katılımın nedeni olarak müziği sunar. (Street ve diğ., 2007:1) Bu açıdan müzik, politik katılımda bireyi politik davranışa çeken bir özne olarak değerlendirilebileceği gibi, aynı müzik birey ile politik katılım davranışının doğasını açıklayabilecek bir enstrüman olarak nesne düzleminde de kullanılabilir.

varmışlar ve müziği politik bir kaldıraç olarak kullanmışlardır (Davis, 2005:115). Politik iktidarlar, bir toplumsal ortamdaki bütün sesleri ve ses topluluklarını - buradaki ses imgesi bireyleri, ses toplulukları imgesi ise müzikal formları ya da alt kültürel toplumsal grupları ifade edecek şekilde okunabilir - kendi düşünce kalıplarına çekmek için müziği kullanmışlardır. Ancak bütün toplumlarda politik iktidarların özellikle bir müzikal form üzerinde durdukları ifade edilmelidir. Politik iktidarların sadece tek bir müzikal biçimi emretme girişimleri, toplumsal ve politik maksatlar için bireyi kontrol etme girişimleridir. (Scaiff, 2014:13) Bu açıdan iktidarın tekil doğası düşünüldüğünde politik iktidarların bir toplumdaki en büyük ortak paydayı kuran müzikal formlarla yakınlaştıkları ifade edilebilir. Çünkü bazı müzikal formlar köken olarak muhalif bir alana işaret etmektedir. Örneğin Amerikan toplumu için bu durum düşünüldüğünde; Amerikan toplumunda müzikal form olarak popüler müzik formunun genel bir hâkimiyetinden bahsedilebilir. Çünkü popüler müzik formu, politik ifadenin ve politik güçlendirmenin bir biçimi olarak ifade edilmektedir. (Verne, 2011:2-6) Bu konuda Adorno'nun popüler müzik formu ile liberal kapitalizm iktidarı bağıntısı hakkındaki şu eleştirileri kayda değerdir:

“Müziğin fabrikasyonu neticesinde müzik toplumsal düzeni hem yansıtmakta hem de üretmektedir. Bu yüzden popüler müzik, hâkim kapitalist ideolojinin kariyeridir. Kitle dinleyicileri için her yere yayılmış popüler müzik formu, statüko için kendi konumunu pekiştiren hâkim iktidarın kimliğini içerir. Adorno'nun popüler müzik formuna sunduğu bu eleştiri, popüler müzik formlarının iktidar tarafından çoğunlukla propaganda aracı olarak kullanılmasına bağlanabilir. Çünkü popüler müzik formu zamanla insanları sabit hale getirerek onlarda ortak duygular oluşturmak suretiyle onları (otorite yanında) sabit durmak zorunda bırakarak bireylere tek tek güvende oldukları düşüncesini aşlamaktadır. Diğer taraftan müziğin muhafazakâr doğası, yeni müzikal formların toplumsal bozukluğun potansiyel kaynağı olduklarını belirtmektedir. Bu fonksiyonlarından dolayı popüler müzik formu, kitlelerin aldatılması ve politik hâkimiyetin sürdürülmesi için önemli bir enstrüman olarak görev yapmaktadır...” (Naerland, 2014:12; Martinello ve Lafleur, 2001:4)

Adorno'nun popüler müzik formu için ileri sürdüğü bu ifadeler, popüler müziğin muktedir olana yakın bir alanda konumlandığını ve eleştirelilikten uzak olduğunu göstermektedir. Buna karşıt olarak Rock müzikal formu zaten protest bir fenomen

olarak mevcut olduğu için muktedirin konumuna yakın bir yerde mevzilenmesi söz konusu bile değildir. Nitekim Rock müziğinin bütün toplumlardaki karşılığı muhalif bir alana işaret etmektedir. Bu bağlamda Rock müziği ve Rock müzisyeni için kullanılan şu ifadeler burada anlatılmak istenen durumu pekiştirebilir:

“Rock müzisyeni bir milletvekilidir. O, parlamentonun ortasında oturur. Çünkü o, iktidarın bir parçasıdır. Rock müzisyenleri protestolarda yer alırlar, sokak eylemlerinde polise karşı mücadele ederler. Rock müzik, protestonun müziğidir ve rock geleneksel iktidar yapısı içine kanalize edilemez...” (Pierebon, 2011:20)

Pierebon’un yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi ‘rock’ bir müzikal form olarak iktidarın karşıtı bir konumda bulunmaktadır. Bu bağlamda rock müzikal formu muktedir olanı eleştiren bir mekân açmakta ve kendine özgü “ritim-melodi-söz” varlığıyla bireyleri ve toplumsal grupları eleştireliliğe doğru çekmeye çalışmaktadır.

Buraya kadar ifade edilenler, müziğin siyasetin bir aracı olarak nasıl kullanıldığını göstermektedir. Müzikal propaganda unsuru olarak hem geleneksel hem de modern dönemde bir araç vazifesi gören müzik, toplumsal ortamdaki hem çatışmayı hem de uzlaşmayı kendi bünyesinde barındırdığı için müzikal propaganda, iktidarın tek taraflı uzlaşma çağrısı olarak da okunabilir (O’Connel, 2010:1-7). Ancak bilindiği gibi müzik aynı zamanda bir çatışma çağrısı da olabilmektedir. Müzik, dile karşıt olarak, barışın çeşit çeşit okuması ve savaşın çoklu yorumlamalarının araştırılması için daha doğurgan bir yeri teşkil etmektedir. Kimi Etnomüzikologların da ifade ettiği gibi; müzikal anlam, kültürel bağlam ve müzikal metin arasındaki sabit olmayan ilişkiden bağımsız olarak kısmi bir hakikat alanı oluşturmaktadır. Ve bu alan, zaman ve mekân arasında değişmektedir. Bu değişiklik, kendine özgü envai çeşit toplumsal konumlara davetiye çıkaran müzik yapımının toplumsal bağlamları içine yerleşmiştir. Ancak kimi zamanlarda da müzikal anlamın toplumsal durumlardan bağımsız olarak kaldığı ifade edilebilir. (O’Connel, 2010:2)

Müziğin hem savaşa hem de barışa işaret eden iki farklı yönü bünyesinde barındırmasına örnek teşkil edebilecek pek çok müzikal form ve toplumsal bağlam mevcuttur. Ancak bunlardan en önemlisi, Amerika’da siyah müziği ve siyahîlerin içerisinde bulundukları toplumsal bağlam olarak ileri sürülebilir. Thompson’un, “Kuzey

Amerika Köleliğinde Müzik ve Dansın Irksal Siyaseti” isimli çalışmasındaki şu ifadeleri burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir:

“Siyah müziği ve dansı, Amerika’daki yaşamın dönüşmesinde temel etkenlerden biridir. Çünkü müzik, her toplumda olduğu gibi Amerikan toplumunda da bütün toplumsal grupların hayatlarının pozitif ve negatif açılarını seslendirmiştir...” (Thompson, 2014:7)

Thompson’un yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzik sadece iktidarın propagandası için bir araç vazifesi görmekle kalmamaktadır. Müzik aynı zamanda, toplumsal alandaki her hangi bir duruma muhalif olan bir gruba-zümreye-cemaate ya da cemiyete de ses verebilmektedir. Bu bağlamda müziğin protest ya da muhalif olanla kurduğu ilişkinin anlamlandırılması, “muhalefetin sesi” ya da “gürültülü protesto” olarak müzik olgusunun açıklanabilmesi için gerekli görülmektedir.

2.1.2. Muhalefetin Sesi: Gürültülü Protesto

Müziğin protest hali hangi toplumsal ortamlarda ortaya çıkmaktadır? Bütün müzikal formların protest olduklarından bahsedilebilir mi? Bir toplumdaki muktedir olanın alanı dışında konumlandığı için bir müzikal form yerine “gürültü” olarak etiketlenen bir ses topluluğunun müzikal forma dönüşme ihtimali var mıdır? Muktedir olana göre gürültü olan bir müzikal formun toplumsal bağlamı güçlendiğinde diğer bir ifade ile bir müzikal formun dinleyicileri ve takipçileri arttığında (ilgili müzikal formun özneleştirici etkisi yükseldiğinde) o müzikal formun muhalif olandan muktedir olana doğru yükselmesi mümkün müdür? En nihayetinde muhalif olanın gürültüsü ile muktedir olanın müziği arasındaki ilişki nasıl açıklanabilir? İktidar ve muhalefet bağlamında gürültü ve müzik ilişkisine dair bunlar gibi pek çok soru sorulabilir. Ancak bu sorular, bir bütün olarak şu ifadelerle yanıtlanabilir: “Protest şarkılar, devletin hâkim hegemonyasını kıran, dil politikaları ve de söylemsel boşluğun kontrolüne meydan okuyan heyecan verici bir girişimdir. Müzik, sembolik güçten ötede bir savaş biçimidir...” (Davis, 2005:123-124)

Muktedir olanla muhalif olanın ilişkisi, müzik ile gürültünün savaşı olarak ifade edilebilir. Çünkü muktedir olanın şarkısı olarak müziğe ya da müzikal forma aksi yönde ilerleyen protesto biçimi olarak muhalif olanın şarkısı ya da “gürültü”sü, bütün

toplumların kültürel hafızalarında muhalefet etme biçimi olarak belirlemektedir.²⁴ Bu bağlamda müziğin alanının statükoyu sürekli tehdit ettiği ifade edilmektedir (Gamez, 2013:12-13). Müzik kendi içinde oluşturduğu eleştirel düzlemde statükoyu yargılamakta, mevcut makro ve mikro iktidar yapılarının dengesine muhalif bir alan açmakta ve bu muhalif alanda yeni politik öznellikler meydana getirmektedir. Bu durum ise gürültüden müziğe doğru bir ses topluluğunun ya da alt kültürel toplumsal grupların seyrini açıklamaktadır. Nitekim müzik kurucu siyasal iktidarın destekleyicisi ve yönlendiricisi olarak görülebilirse, bu önerme biraz daha uzatılarak müzik aynı zamanda karşı iktidarın ya da muhalefetin kaynağı olarak da değerlendirilebilir. Bu açıdan Street'in şu ifadeleri, müzik ve muhalefet ilişkisinin anlaşılmasında bir hayli önemlidir:

“Meşru nedenleri geliştirecek olan müziğin potansiyeli, müziğin isyanı kamçılama potansiyeline bağlıdır. Müzik ve şarkılar, muhalefet ve politik direnişi açıklamakta sürekli kullanılan genişletilmiş bir geleneğe sahiptirler. Sosyologlar ve kültür teorisyenleri, hegemonyanın bir göstergesi olarak müziği, belirli alt kültürler içinde tanımlamaktadırlar...” (Davis, 2005:115)

Street'in yukarıdaki önermelerini destekleyecek pek çok örnek müzikal formdan bahsedilebilir. Ancak bu önermeleri kanıtlayacak en iyi örneklerden biri, Brezilya'da “Tropicalia” - Tropikalizm - olarak adlandırılan müzikal formdur. Tropikalizm (1964-1980), Brezilya'da politik olarak kodlanmış şarkı sözleri ve geleneksel seslere dayanan girdileri destekleyerek rejime karşı muhalif bir duruş sergilemiş ve muhalif bir alan açmıştır. Ancak Tropikalizm ve Tropikalist şarkılar, politika ile karşı karşıya gelmişler ve “gürültü” oldukları gerekçeyle reddedilmişlerdir. (Leu, 2006:37)

Protest müzik, çok farklı kavramlarla nitelendirilmiştir. Ve protest (muhalif-isyan-direniş) müziğin ortaya çıkışı, bir hayli eski görünmektedir. Geleneksel ya da modern hemen hemen bütün toplumlarda protest ya da muhalif müziğin varlığından

²⁴ Bir muhalefet etme biçimi olarak gürültü çıkarmak bağlamında Amerikan tarihine odaklanıldığında köleler için kullanılan şu ifadeler gerçekten kayda değerdir: “Tam anlamıyla bir baskı ve gözetim durumlarında bile çiftlik sahipleri sadece tek bir eylemi desteklediler ve izin verdiler o da şarkı söylemekti. Sahip perspektifinden bakıldığında şarkı söylemek, kölelerin imzasıydı. Müzik, gürültülü bir sessizlikten esinlenilmiş paranoya ve sözlü iletişimin tehlikeli varlığı arasında kabul edilebilir bir araç olarak servis edilmişti. Kölelerden çalışıkları kadar şarkı söylemeleri bekleniyordu. Çünkü sessiz bir köle sevilmezdi. Köleler arasında sessizlik olduğunda ‘gürültü çıkar’, ‘gürültü çıkar’ kelimeleri genellikle söylenen ifadelerdendi...” (Neuman, 2008:9) Neuman'ın bu ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, kölelerin özgürce yapmalarına izin verilen tek eylem şarkı söylemek olarak görülmektedir. Nihayetinde ise köleler, müziğin şemsiyesi altında toplanmışlar ve trajikomik bir şekilde köleler müzik sayesinde kendilerine bir özgürlük alanı açmışlardır. Diğer bir ifade ile gürültüden müziğe doğru hareket etmişlerdir.

bahsedilebilir. Müzik sosyolojisi ve müzik ve politika ilişkisine dair bir literatür taraması yapıldığında protest müziğin modern bir olgu olduğu şeklinde sürekli bir nitelendirme yapıldığı görülmektedir. Ancak müziğin kültürle girdiği girift ilişki düşünüldüğünde bu önermeyi çürütebilecek delillere ulaşılabilir. Nitekim Konfüçyus'un yazdıklarına bakıldığında müziğin muhalif olanla ilişkisi net olarak görülmektedir. Örneğin Konfüçyus müzikal formların tonlarını incelemiş ve müziğin protest yapısı hakkında şunları dile getirmiştir:

“Barışın huzur verdiği ortamlarda ve zamanlarda müzik, ahenkli ve neşelidir. Ve bu zamanlarda müzik, siyasetteki uyuma işaret eder. Sıkıntılı zamanlarda ise müzik, üzgün ve kızgındır. Ve bu zamanlarda müzik, siyasetteki karmaşaya ve gürültüye işaret eder. Boyunduruk altına alınmış bir ulusta müzik kahırlıdır ve insanların açmazını gösterir. Müzik ve siyaset her zaman direk bir ilişki içindedir...” (Lee, 2010:189)

Protest müzik her ne kadar Batı modernitesi içinde tanımlansa da, Konfüçyus'un yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi tarih boyunca “müzik yapmak” ve “muktedir karşı olmak” ya da “iktidarı eleştirmek” eylemleri iç içe olmuştur. Nitekim antik dönemdeki şarkıların ayrıntılı nota dökümleri bugüne ulaşmamışsa da; Konfüçyus'un bu ifadelerinden hareketle, antik dönemdeki şarkıların söz varlıklarının da toplumsal problemlere işaret ettikleri şeklinde bir çıkarım yapılabilir. Nitekim bir bütün olarak geleneksel dönem düşünüldüğünde, bütün müziklerin atası olarak nitelendirilen folk (halk) müzik biçimlerinin (Kearney, 2009:124) de protest ile olan ilişkisinin kadim bir geleneğe dayandığı söylenmektedir. Dahası folk müzik, basit bir bireysel ifadelendirmeden ziyade direniş hareketine entegre olmuş şarkıcılar ve şarkı sözü yazarlarına işaret etmektedir. (Rolston, 2001:60) Bu açıdan Laclau ve Mouffe'nin bir muhalefet stratejisi olarak etiketledikleri müzik (Gamez, 2013:11) muhalif alanların açılmasında, muhalif öznelliklerin kurulmasında bir hayli etkilidir denilebilir.

Protest müzik, bir bütün olarak toplumdaki her hangi bir adaletsizliğe karşı duran bir grup insanın icra ettiği ve de müziğin bileşenlerinden “ritim-melodi-söz” üçgeninden özellikle sözleri kullanan bir müzikal anlatı olarak ifade edilebilir. Bu açıdan protest müzik, mevcut makro ve mikro iktidar yapılarının karşısında bir yerde mevzilenerek iktidar yapılarına bir eleştiri sunmaktadır (Neuman, 2008:8). Politik mesajlar içeren diğer toplumsal araçlara benzemeyen müzik genellikle şarkı yazarlarına aklı kullanan

bir incelik sağlamaktadır. Müzikal formun bileşenlerinden olan söz varlığı içindeki diğer bir ifade ile şarkı sözleri içindeki abartı ve metafor gibi edebi bileşenler; iktidar yapılarına, politik sistemlere, politikacılara veya ideolojilere direkt olarak keskin eleştiriler sunmaktadır. (Roman, 2008:3) Nitekim protest şarkılar, “İkrarın Mıknatıslı Şarkıları” olarak nitelendirilmekte ve açık birer politik fonksiyona sahip oldukları dile getirilmektedir. Bu açıdan protest şarkıların politik fonksiyonları şu şekilde sıralanabilir:

Tablo 8: İkrarın Mıknatıslı Şarkılarının (Protest Şarkıların) Politik Fonksiyonları (Neuman, 2008:8)

İnsanları greve gitmeye ikna etmek
İnsanları muhalif birliğe katılmaya ikna etmek
Toplumsal problemleri tanımlamak
Toplumsal problemlere açık reçeteler sunmak

Görüleceği üzere Neuman protest müzik şarkılarına bir mıknatıs özelliği atfetmektedir. Çünkü iktidarın karşıtı bir konumda bulunan müzikal formlar, her ne kadar iktidar tarafından gürültü olarak tanımlansalar da; onların bu gürültüleri her hangi bir toplumsal soruna maruz kalmış olan ya da baskı altında olan insanların lisanı olarak tanımlanmaktadır. (Hershey, 2007:4) Peki protest şarkılara neden ikrarın mıknatıslı şarkıları demektir? Bu sorunun yanıtı Roman’ın şu ifadelerinden anlaşılabilir:

“Enstrümantasyon ile ortaya çıkarılan pür müzikal ifadeler, melodik, harmonik, ritmik ve dinamik bileşenlerle beraber derin politik ve toplumsal içlemlere sahiptirler. Bu bileşenler, politik retorik ve konuşmaların mümkün kıldığından ötede geniş dinleyicilere güçlü demokrasi, sosyal adalet ve antiemperyalist duyarlılığı destekleyen bir ileti göndermektedirler. Bu, kısmen özgür bir imgelemeyi kasteden belirli bir ses manzarasını kullanan şarkıların duygusal anlamlarından kaynaklanmaktadır. Bu nedenle şarkılar, diğer iletişim araçlarının hiç birinin yapamadığını yaparlar ve insanları duygusal ve entelektüel olarak bağlarlar. Psikolojik anlamda yapılan araştırmalarda müziğin insanlar arasındaki ilişkide bir prototipi teşkil ettiği ifade edilmektedir.” (Roman, 2008:3)

Roman'ın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi; müzik, muhalif bir alanı göstermektedir. (Roman, 2008:4) Muhalefeti güçlendirmek için kullanılan müzikal formlar (Ani ve diğ., 2014:132) genelde her hangi bir farklılığından dolayı ilgili toplum içindeki bir adaletsizliğe karşı çıkan bir alt kültürel grubun varlığına işaret etmektedir. Toplumsal cinsiyet anlamında kadına karşı adaletsizliği²⁵ haykıran protestonun dili olarak Punk müzikal biçimi²⁶ (Paris ve Ault, 2004:405), dini olarak Yahudilere karşı adaletsizliği haykıran protestonun dili olarak Oda (Chamber) müziği (Naerland, 2014:15), ırksal anlamda siyahilere karşı adaletsizliği haykıran protestonun dili olarak Blues müziği (Herzhaft, 2005:10-12) ve Türkiye için düşünüldüğünde ise, özellikle modernleşme sırasında köyden şehre göç esnasında kentte bir kimlik travması olarak ortaya çıkan ve kimi zaman etnik kimi zaman ekonomik ve kimi zaman da inanç bağlamındaki adaletsizliklere karşı protestonun dili olan arabesk müziği (Eğribel, 1984:2-72) burada ifade edilmek istenen duruma birer örnek teşkil edebilir. Burada dikkat edilmesi gereken husus verilen bu örneklerin hemen hepsinin, politik iktidarlar tarafından öncelikle gürültü olarak etiketlendikleri ve sonrasında ise sansürlendikleri gerçeğidir. Bu müzikal biçimlerin birer muhalif alan açmaları ise çok uzun sürmemiştir. Nitekim Amerika'daki Blues örneği için kullanılan şu ifadeler, burada anlatılmak istenen durumu pekiştirmektedir:

“Amerikan direnişinin kaynağı, tarihsel olarak müziğin içinde temellenmiştir. Toplumsal değişimin müziği, politik hareketlerin yüzü ve Amerikan gelişiminin sembolü olmuştur. Ve geçen yüzyılda bu müzik, baskı altındaki insanların lisani olmuştur. Siyahilerden çıkan melodiler, muhalif sesi ve muhalif temsili yükseltmişlerdir. Politik olarak motive edilen bu müzik, mağlup insanları yeniden canlandırmış ve muhtelif toplumsal adalet kampanyalarının organik makinesi içinde yeni bir hayata soluk vermiştir...” (Hershey, 2007:9)

²⁵ Kadına karşı yapılan haksızlıklar ve adaletsizlikler, müzikal formun içinde kadının eksik, yanlış ve olumsuz temsili bağlamında görülebileceği gibi kimi müzikal enstrümanların sadece erkekler tarafından çalınması ve bu bağlamda kadınlara şans tanınmaması da kadına karşı yapılan adaletsizliklerden ve ayrımcılıklardan bir tanesi olarak görülebilir. Bu konuda Melbourne'de “Müzik, Hukuk ve Toplumsal Düzen” üzerine yapılmış bir çalışmadaki şu ifadeler burada anlatılmak istenen şeyi özetlemektedir: “1970’lerde kadın bir baterist asla kabul edilemezdi...” (Homan, 2010:1)

²⁶ Punk'ın siyaseti ve siyaset karşısındaki konumu hakkında muhtelif durumlar söz konusudur. Bir yandan Punk'ın anti – seksist bir duruşundan bahsedilirken diğer taraftan Punk'ın anti – elitist bir yapısından da bahsedilmektedir. Ancak Punk'ın kendi biçimsel varlığının negatif etkileri söz konusu olduğunda Punk'ın da, zaman zaman ‘eril’ bir biçime dönüştüğü ve Punk müzikal formunda kadının gölge görünsel (ikinci olgusal) bir konuma geçtiği ileri sürülmektedir. Bunlara ek olarak, Punk'ın diğer bir politik duruşunun anti – hiyerarşik bir konumda durduğundan da bahsedilmektedir. (Born, 1987:62)

Hershey'in yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi ABD'inde "siyahlık" sorunu ve bu sorunla yüzleşen siyahiler, direnişlerini müzik ile seslendirmişlerdir. Muhalif olanın anlatısı olarak blues müzikal biçimi ve blues sanatçıları ABD'inde siyahilerin ötekileştirilmelerini protesto etmek için müzikal eylem ve müzikal söylemleri kullanmışlardır.

Kamusal eylemlerin biçimlerinde müzik ve müzisyenlerin rolüne dikkat çeken kayda değer bir literatür vardır. Örneğin Resmi Sovyet Bloğu araştırmalarından pek çoğu şunu iddia etmektedir: "Müzik ve müzisyenler, rejime muhalefet ve rejime direnişin enstrümanlarıdır. Müzik, direnişi anlatmakta ve muhalefeti örgütlemektedir." (Street vedig., 2007:5) Biçimine bakılmaksızın müzikal formların hemen hepsinin protest olduğuna yer veren çalışmalar da vardır. Ancak kimi müzikal formların muktedirin konumuna bitişik olduğu, özellikle şarkı sözleri üzerinden çok net bir şekilde anlaşılmaktadır. Diğer taraftan protest olanlar ise özellikle modern dönemde yine şarkı sözleri üzerinden rahatlıkla fark edilebilir. Çünkü protest şarkılar, politik ve ahlaki bir inanç taşımaktadırlar. (Hirsch, 1971:375) Protest şarkılar taşıdıkları bu politik inancı ise kendi söz varlıkları ile dışa vurmakta ve mevcut politik iktidarı eleştirmektedirler.

Protest, muhalif ya da isyan şarkıları olarak bilinen şarkıların politik konumları çoğunlukla mikro ve makro anlamda iktidarın karşısında olduğu için bu şarkıların "gürültü" olarak değerlendirilmesi modern politik iktidarın müziği ve gürültü arasındaki ilişkiyi çok net bir şekilde açıklamaktadır. Ancak protest olan müzikal biçimin toplumsal bağlamı yeterince güçlendiğinde "ötekinin sesi" olarak ortaya çıkan müzikal form yeni öznellikleri de beraberinde getirmektedir. Ötekinin sesi olarak müziğin ortaya çıkışı, ilgili toplumdaki mikro ve makro iktidar dengelerini değiştirebilir. Müzik ile mikro ve makro iktidar dengelerinin değiştirilmesi hususuna verilebilecek pek çok örnek vardır. Makro anlamda Estonya'nın SSCB karşısında yürüttüğü ve başarılı olduğu Şarkı Devrimi, (Singing Revolution) bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Bunun yanında Punk müzikal formunun kadının konumu hususunda İngiliz toplumundaki etkisi, mikro iktidar dengelerinde müzik ile yapılmış değişikliklere verilebilecek örneklerden bir tanesidir. Bunlara ek olarak dünya tarihinde otoriter ve totaliter diktatörlüklere karşı ses ile verilen mücadele örneklerine de sıklıkla rastlanmaktadır. Örneğin Brezilya merkezinde Tropikalizm ve askeri diktatörlük arasındaki çatışmaya

dair yapılan bir çalışmadaki şu ifadeler, otoriter rejim ve sesin mücadelesi arasındaki ilişkiyi özetlemektedir:

“Diktatoryaya direnişin toplumsal bellekteki konumunun incelenebilmesi için müziğin incelenmesi gerekmektedir. Bu açıdan Brezilya’da 1960’larda ortaya çıkan Tropikalizm akımının şarkıları içinde otoriteryenizme ve diktatoryaya olan direniş çok net bir şekilde görülmektedir. Bunun yanında bu şarkılarda toplumsal dışlamaya - ötekileştirmeye - karşı da büyük bir direnişin olduğu anlaşılmaktadır.” (Leu, 2006:38)

Leu’nun Brezilya rneğinde ifade ettiği gibi modern dünyada müzik ile mücadele veren pek çok toplumsal gruptan, azınlıktan ya da alt kültürel topluluktan bahsedilebilir. Bulunduğu toplumdaki çoğunluğun ya da meşru otoritenin iktidarına müzikle karşı çıkararak toplumdaki mikro ve makro iktidar yapılarını değiştiren pek çok müzikal formun varlığı bilinmektedir. Bu açıdan mikro ve makro iktidar dengelerini değiştiren müzikal formların anlaşılabilmesi için gürültü ile müzik arasında; isyan, direniş ve devrim kavramlarının analiz edilmesi yerinde olacaktır.

2.2. Müzik ve Gürültü Arasında İsyandır-Direniş / Devrim

Bir toplumdaki bir birey ya da toplumsal bir grup neden isyan eder? Özellikle modern ulus devletlerin kurulmasından sonra azınlık ya da alt kültür olarak ifade edilen grupların isyanında müziğin etkisi nedir? Müzik, bu isyanlara sadece eşlik mi etmektedir yoksa bu isyanları başlatan müzik midir? Müziğin sansürlenmesi direnişi, isyanı ya da devrimi engelleyebilir mi? Müziğin isyan, direniş ve devrimle ilişkisi hususunda bunlar gibi pek çok soru sorulabilir. Ancak modern toplumlardaki isyan, direniş ve devrimlere odaklanıldığında müziğin isyanı ve direnişi hem çıkaran hem de ona eşlik eden bir yapısının olduğu görülecektir (Bere, 2008:2). Diğer taraftan sansür ya da yasaklarla gürültüleştirilen müzikal biçimin devrime giden yolu engellenemez gibi görünmektedir. Nitekim ayrımın ve ayrımcılığın ortak paydaları olan din, ideoloji, cinsiyet ve ırk / etnisite bağlamlarına bakıldığında müziğin en sonunda bu suni ayrımcılıkları bertaraf ettiği ve devrime giden yolu açtığı görülecektir. Burada devrim kavramı, salt olarak makro planda yeni bir devletin kurulması olarak algılanmamalıdır. Elbetteki makro iktidar dengelerine bakıldığında müziğin yeni makro iktidar yapıları oluşturduğu ifade edilebilir. Ancak toplumsal ortamlardaki mikro iktidar yapılarının

dengelenmesi ve yeni dengelerin oluşması anlamında da müziğin etkisi gözden kaçırılmamalıdır.

İsyan etmek, direniş çıkarmak ve mikro ya da makro bir iktidar yapısına karşı durmak, gürültü çıkarmaktır. Ancak direnişte, isyanda ya da karşı durma eyleminde başarılı olunursa, bu eylem devrim ya da yeni bir müzikal forma giden yolu açabilir. Bu bağlamda gürültüden müzikal forma doğru giden yolda isyan ile başlayan süreç, müzikal forma yakınlaştıkça bir direniş halini almakta ve en nihayetinde ise müzikal form ortaya çıkmaktadır. Street, “İktidarla Mücadele: Müziğin Politikası ve Politikanın Müziği” isimli makalesinde müziği hem iktidarın ve hem de isyanın kaynağı olarak değerlendirmektedir. Çünkü müzik, toplumsal nedenleri geliştirecek ve isyanı çıkaracak bir potansiyele sahiptir. (Street, 2003:115-117) Müziğin bu potansiyelinden hareketle isyan, direniş ve devrimle müzik arasındaki ilişkiye dair temel bir soru ortaya çıkmaktadır. Müzik mi isyandan doğar yoksa isyan mı müzikten doğar? Bu soru ise müziğin, diyalektiğin iki ucunu da bünyesinde barındıran özelliği ile cevaplanabilir. Nitekim hem çatışma ve hem de uzlaşma olarak müzik, bulunduğu topluma göre her iki niteliği de taşıyabilir (Bere, 2008:36).

Müzik tehlikeli bir zeminde hareket etmektedir. Direniş biçimlerini ve politik birliği düzenleme ve kontrol etme girişimlerinin olduğu her yerde müzik bu tehlikeli zemini ayağıyla çiğnemiştir. Müzik her zaman statükoyu rahatsız edici bir iktidara sahip olmuştur. Bu anlamda “Sesin Kavgası” olarak isyan, direniş ya da devrim hareketleri, her sesin eşit görülmemesine, sesler arasındaki hiyerarşiye ve bazı seslerin kısılmasına / sansürlenmesine (ötekileştirilmesine) yani özgürlükten mahrum bırakılmasına bağlı olarak açıklanabilir.

Toplumla aynı seste buluşamayan alt kültürel gruplar ya da azınlıklar ve yahut da her hangi bir niteliğinden dolayı topluma kendini ait hissedemeyen birey ya da toplumsal zümreler, gürültünün kaynağı olarak ifade edilebilir. Bu durum hâkim kültürün müziğine karşı alt kültürlerin gürültüsü olarak adlandırılmaktadır. (Paris ve Ault, 2004:403) Bu bakımdan müzik uzun süredir direnişin bir tarafı olmuştur. İngiltere kırsalının halk şarkılarından kölelerin iş şarkılarına, savaş karşıtı protest şarkılardan kanun dışı partilere kadar müzik her zaman direnişe ses vermiştir. (Street, 2003:120) Bu anlamda müziğin en önemli fonksiyonu, mücadele ve direnişi kolaylaştırması

dolayısıyla mevcut politik kültür ve yaklaşımın bileşenlerini açığa çıkarmasında ve güçlendirmesinde yatmaktadır. (Pratt, 1994:209) Bu duruma verilecek en iyi örneklerden bir tanesi ise, Karavan Grubu'nun 1973'te Tayland'daki diktatoryal hükümetin yıkılışına öncülük eden öğrenci hareketinin bir parçası olarak oluşturduğu etkidir. Karavan Grubu, Tayland'daki ülkenin en yoksul kesimi olan Kuzey Doğu Tayland'ın politik ve ekonomik adaletsizliğine karşı bir isyan başlatmış ve buradaki direnişin sembolü olmuştur. (Koret, 2007:164)

“Müzik içinde dondurulmuş toplumsal iktidar” hâkim toplumsal yapının geneline muhalif toplumsal hareketlerin organizasyonunu kolaylaştırmaktadır. (Pratt, 1994:209) Müzik kendi içinde dondurulmuş ve potansiyel olarak toplumsal ve politik olana dönüşecek bir iktidar taşımaktadır. Buradaki ‘dondurulmuş iktidar’ ifadesi, gürültüden müziğe ya da isyandan devrime doğru giden yolu tarif etmektedir. Mikro iktidar bağlamında Amerikan tarihine odaklanıldığında Joe Hill’in IWW (Dünya Endüstri İşçileri) olayında müziğe biçtiği rol üzerinden ‘müzik içinde dondurulmuş iktidar’ ifadesi çok net bir şekilde anlaşılmaktadır. Çünkü Joe Hill’e göre müzik, bir el ilanı gibi değildir. Müzik eğlencelidir. Müzik heyecan verici bir konuşma gibi değildir. Müziğin yankısı, iletişimin temel noktasından ötede bir şeydir. Müzik bir manifesto değildir. Müzik hafızaya alınabilir, tekrar edilebilir ve yayılabilir. Müziğe bu özellikleri atfeden Hill, şunu iddia etmektedir: “Şarkının iktidarı, isyanın ruhunu yükseltmektedir.” (Neuman, 2008:1)

“Müzik içinde dondurulmuş toplumsal iktidar” (Pratt, 1994:209) ne zaman ortaya çıkar? Muktedir olana karşı çıkan isyanın karşılıklı bir direniş ya da mücadeleye dönüşmesiyle müziğin içinde dondurulmuş olan toplumsal iktidar ortaya çıkmaktadır. Bu durum özellikle siyahların eşitlik için çıkardıkları isyan ve akabindeki direniş hareketlerinde çok net bir şekilde görülmektedir. Nitekim siyah müziğinin, siyahlar tarafından söylenen ilk şarkılardan beri bir direnişi teşkil ettiği söylenmektedir. Bu bağlamda Blues ve Hip Hop birer müzikal form olarak siyah müziğinin nasıl olup da bir özgürlük tablosu çizdiğini göstermektedir. (Bere, 2008:2)

Müzik her nasıl kullanılırsa kullanılsın ortak varsayım şudur: “ Müzik başlı başına bir meseledir...” Çünkü iktidarın elinde de olsa, muhalefetin elinde de olsa bir hükmetme biçimi olarak ve aynı zamanda bir direniş biçimi olarak müzik başlı başına bir mesele

olmaktadır. Bu nedenledir ki; hâkim sosyo-politik kurumlar, ikincil muhaliflerinin bu sanat biçiminden yararlanmalarına sıklıkla engel olurlar. Müzik düşünüldüğünde hem müziği yöneten devlet için hem de müzikten hoşlanan insanlar için bir sorun oluşturduğu anlaşılmalıdır. Politik olanın iki çapraz bağı birleştiren müziğin bu özelliği diğer bir ifade ile müziğin bu iktidarı bir müzisyenin, taraftarlarına emretmek ve onlara farklı düşünceleri düşünmeyi ve de farklı düşüncelere inanmayı emredebilme yeteneğinden anlaşılabilir. (Beauchesne, 2011:2) Müziğin bu emredebilme yeteneği, toplumsal alanda bireyleri aynı ortak paydalarda buluşturabilmesine bağlıdır. Örneğin punk müziği büyük bir kitleyi bir araya getirmiş ve toplumsal, ekonomik, politik ve müzikal olarak yeni bir dünya yaratmıştır. (Mcloone, 2004:35) Bu açıdan direnişin tarafı olarak müzik (Naerland, 2014:14) şarkı sözlerini içersin ya da içermesin hâkim kurumlara karşı bir direniş biçimi olarak görülebilir. (Beauchesne, 2011:2) Nitekim Aydınlanma enstrümental müziğinin Batı modernitesi üzerindeki rolü tartışmasız kabul edilmektedir.

Toplumsal, politik ve ekonomik konularda temellenen toplumsal şartları değiştirmek için iktidarsızlık duygusu, sanatçıları bu hoşnut olmayan ortamı anlatmak için çare arayışına itmiştir. Bu bağlamda rap müzik, devletin bedeninde barsakları temizleyen bir ilaç görevi görmüş ve yeni bir yol açmıştır. Rap müzik siyah sözlü geleneğinin katılımını ortaya koyarak toplum içerisinde tatmin olmayan grupların (ötekileştirilmişlerin) sesi olmuş ve tatminsizliği seslendirmiştir. En nihayetinde rap müziğin, toplum içinde ötekileştirilen bir grubun ya da bir bireyin o topluma yabancı kalan yaşam tarzını anlattığı ifade edilebilir. (Richardson ve Scott, 2002:175-176) Bu açıdan Bere ve Hershey'in rap ve hip hop müzikal biçimleri için kullandığı şu ifadeler kayda değerdir:

“Rap müzikal formunun çekici iktidarı müzikal ve hikâyeciler olarak siyahlara kültürel direniş vaat etmesinden kaynaklanmaktadır. Hip Hop ise Afro-Amerikan ve Karayip baskısını ve marjinalizasyonunu birleştirme teşebbüsüdür. Müzik, ırkçılık ve ekonomik baskı sorunlarına dikkat çeken gerçek hayat hikâyeleri ve Getto hikâyelerinin bir yansıtıcısı ve bir aynasıdır. Rap müzik, toplumsal politik duyarlılığı dışavurur ve rap müzik, toplumdaki eşitsizliğe karşı yüksek sesle konuşmanın bir kanalı olarak adlandırılabilir.” (Bere, 2008:4; Hershey, 2007:32)

Yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi rap müzik, Amerikan toplumundaki eşitsizliğin dışavurumudur. Bu anlamda “rap”ın bir müzikal form olarak direnişi sembolize ettiği açıkça ifade edilebilir. Rap müziğine paralel olarak Amerikan tarihinde Black Power Movement olarak bilinen ‘Siyah İktidar Hareketi’ de Amerika’daki mikro iktidar yapısını değiştiren bir direniş hareketi olarak bilinmektedir. Bu hareketin bir sonucu olarak ortaya çıkan soul müzikal formu ile sanatçıların Siyah İktidar Hareketi’nin felsefesini kitlelere şarkılarla aktardıkları ifade edilmektedir. Bu bağlamda Moultsby, “Soul Müzik: Amerikan Popüler Kültüründe Soul Müziğinin Sosyolojik ve Politik Değeri” isimli makalesinde Soul müziğinin toplumsal ve politik değerini üç açıdan ele almaktadır. İlk olarak soul müzik, toplumsal ve politik değişimi desteklemede bir temsil aracı olarak kullanılmıştır. İkinci olarak soul müzik, siyah müziğinin kabulü için bir yol açmıştır. Son olarak ise soul müzik, yeniden düzenlenmesi gereken değer ve davranışları müdafaa etmiş ve siyah kimliğinin yeniden tanımlanması ve yeniden düzenlenmesi için bir reçete sunmuştur. (Moultsby, 1983:51-54)

Siyah İktidar Hareketi içinde gelişmiş olan soul müzik, siyahî Amerikalılar arasında Afrika mirasının bilincini yükseltmiştir. Soul olarak adlandırılan bu müzikal biçim, Urban Siyah popüler müziğinin geleneği için yeni bir eğilim ve istikamet tesis etmiştir. Soul müziğinin icracıları siyah iktidar hareketiyle ilişkili olarak siyah onurunu ve kendi farkındalık kavramını teşvik etmiştir. Onların Afrikan anlamda türemiş modaları ve saç biçimleri, şarkı sözlerinin savunduğu milli siyahî birlik ile beraber ana vatanları ile birleşik olarak kimlikleşmelerini cesaretlendirmiştir. Şarkı sözleri aracılığıyla soul şarkıcıları sadece siyahî topluluğun toplumsal ve ekonomik şartlarının düşüklüğünü tartışmamışlar aynı zamanda onlar, değişim ve ilerleme için çözümler önermişlerdir. Bu müzisyenler tarafından icra edilen şarkıların yoğun ve duygusal doğası siyahlar için yeni bir ruh, davranış, değerler ve kanaat oluşturmuştur. Ve daha sonra Amerikan toplumunun toplumsal, politik ve ekonomik yapılarını değiştirmiştir. 1960’larda soul müzik, öz farkındalık, protest ve toplumsal değişiklik için bir araç hizmeti görmüştür. (Moultsby, 1983:51)

Soul müziğine benzer şekilde jazz ve blues müziklerinin de birer müzikal form olarak toplumsal adaletsizliğe karşı direnişe ve isyana ses verdikleri ifade edilmektedir. Jazz ve Blues içinde saklı olan öfke direkt olarak isyana işaret etmektedir. Mistik Jazz

görüntüsü etrafında Amerikan efsanesi yaratan bu isyancı tutum ve müzikal biçimlerdeki asimetrik ritimler yeni bir sesi ve dolayısıyla yeni bir toplumsal düzeni tanımlamaktadır. (Hershey, 2007:9) Direnişin temsilcisi olarak soul müziğine biçilen bu değer, genelde müzikal formların doğasında bulunan bir özellikten kaynaklanmaktadır. Bu özellik ise müzikal formların politika değişiminde sivil bir aktör olma özelliğidir. (Hershey, 2007:4) Bir toplumsal ortamda ayrımcılık ya da ötekileştirme gibi bir mesele olduğunda müzik bunu açık yüreklilikle ifade etmektedir. Müzik politik dolayımamlar yoluyla kendi söz varlığı içinde buna işaret ettiği gibi, ilgili müzikal formun o toplumda nasıl kavramsallaştırıldığına bakılarak da bu durum net bir şekilde anlaşılmaktadır. Nitekim Adorno'nun müziğin politik dolayımamları bağlamında kullandığı şu ifadeler bu bağlamda kayda değerdir: “Başkaları kendi suçuyla yüzleşmezken, müzik başkalarının günahını bile üstlenmektedir...” (Soykan, 1991:14)

İsyana, direnişe ve devrime ses veren müzik, mikro anlamda iktidar yapılarını sarstığı gibi makro anlamda da iktidar yapılarını sarsmakta ve iktidarın konumunu değiştirmektedir. Makro planda bir devrimden bahsedildiğinde eğer bu modern bir devrimse ulus devletin olmazsa olmazlarından biri olarak müzik ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda müziğin cemaat oluşturuıcı etkisi, müzikal hayali cemaatler olarak adlandırılan müzik ve ulusçuluk ve ulus devlet arasındaki ilişkilerin incelenmesi, müziğin politik uzanımlarının anlaşılması için gerekli görülmektedir.

2.2.1. Müzik ve Cemaat: Müzikal Hayali Cemaatler

Müziğin toplumsal alandaki insanları ortak bir nedenler havuzu içine çektiği söylenmektedir (Kearney, 2009:122-123). Müzik, bir toplumsal platform oluşturarak ilgili toplumdaki problemleri tanımlamakta ve toplumun mevcut aidiyet odağına yerleşemeyen gruplara farklı bir mekân açarak, açtığı bu mekânda bireyleri ve grupları birer özne haline getirmektedir. Bu açıdan müziğin toplayıcı ve cemaatleştirici bir etkisinin olduğu ileri sürülebilir (Mills, 1996:57). Müzik, bir ‘ortak neden havuzu’ içine doğru insanları çekerken ‘ortak bir neden’ varsayımı üzerinde durmaktadır. Nitekim yeni bir devlet yapılanmasında müzik ortak nedenler havuzu olarak kullanılırken, özellikle modern devlet yapılanmaları sonrasında ötekileştirilen grup ve zümreler ve en nihayetinde alt kültür grupları da yeni bir aidiyet odağı ve ortak nedenler havuzu olarak müziği kullanmışlardır. Burada özellikle ifade edilmesi gereken şey, müzik ve gürültü

diyalektiğinden bakıldığında; politik iktidarların gürültü olarak değerlendirdikleri kimi müzikal formların tam olarak yeni bir mekân, yeni bir öznellik ve yeni bir cemaat oluşturması durumudur.

Hem geleneksel dönemde hem de modern dönemde müziğin iktidarı onun cemaat oluşturucu etkisiyle bağdaştırılmıştır. (Mills, 1996:57) Müziğin cemaatleştirici etkisi üç ana bölüm halinde incelenebilir. Bunlardan birincisi modern bir devlet yapılanmasında diğer bir ifade ile ulusun inşasında²⁷ müziğin cemaatleştirici etkisi olarak ifade edilebilir (Naerland, 2014:15). İkinci olarak modern devlet yapılanmaları sonrasında kapsayıcı kültür ile alt kültürlerin ortaya çıkması sonucu, alt kültürlerin her hangi bir özelliklerinden dolayı - din, millet, ırk, etnisite, cinsiyet, kültür, dil vd. – ötekileştirilmelerinde müziğin hem iç bükey hem de dış bükey bir cemaatleştirici etki yarattığından bahsedilebilir. Son olarak gençlik alt kültürleşmelerinde de müziğin cemaatleştirici etkisi çok net bir şekilde görülmektedir.

Hayali bir cemaat olarak ulusun inşasında müziğin kullanılması, pek çok modern devlet için geçerli bir durumdur. Hayali cemaatler (Anderson, 2007), müzikal hayali cemaat olarak da değerlendirilmektedir. (Suvakoviç, 2013:22) Brezilya ve Nikaragua örneklerinde görüldüğü gibi müzik, ulusal kimliğin gelişmesinde bütünleştiren bir bileşen olarak kullanılabilir. Nikaragua’da bağlantısız insanların oluşturduğu cemaatler, belirgin müzikal gelenekleri içeren bileşenlerle yeni bir ulusal kimlik oluşturmuşlardır. Brezilya müziğinin gelişimi ise, Brezilya toplumundaki değişikliklere insanların bağlanmasına olanak tanımış ve bu değişiklikleri yansıtmıştır. Bu doğrultuda müzik ve ulusal kimlik arasındaki ilişki şu şekilde açıklanabilir:

“Müzik, kültürel bir pratik olarak bir ulusun kimliğinin dâhili bir parçasıdır. Belirli tarihi dönemlerde bir ülkenin politik ideolojisi tartışma içine girerse müzik ile alternatif bir ideoloji geliştirilir. Buradan sonuç olarak çıkacak gerilimler ise toplumsal kurumlar olarak eğitimde ve kültürel pratikler olarak müzikte gözle görülebilir.” (Kearney, 2009:124)

²⁷ Ulus devlet ve müzik ilişkisine bakıldığında dünyanın hemen her yerinde müzikle ulusun inşası ya da inşa edilmiş ulusun müzikle güçlendirilmesi örnekleriyle karşılaşılabilir. Ulus devletin önemli ideallerinin geliştirilmesinde müziğin önemli bir rolü vardır. Çünkü müzik her zaman toplumsal ve politik dünyaya dâhildir. Müziğin, bastırmak, boyunduruk altına almak, canlandırmak ve etkilemek hususundaki iktidarı tarih boyunca hükümetler, ordular ve monarşiler tarafından yoğunluklu olarak kullanılmıştır. (Kearney, 2009:124)

Kearney'in yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi modern dönemde müzik, ulusun bir parçası olarak görülmüştür. Bu açıdan hayali bir cemaat olarak modern devlet yapılanmalarında müziğin kullanılması ve özellikle kurucu liderlerin 'milli müzik' telaşları çok net bir şekilde görülmektedir. Buradan hareketle Tayvan örneğine bakıldığında savaştan sonra Çin'e karşı Tayvan'ın ve Tayvanlı'nın inşasında müziğin yoğun bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. (Lee, 2010:192)

Müzikteki milliyetçilik, 19. yüzyıl bestecilerinin orkestral çalışmaları ile sıklıkla ilişkilendirilmiştir. Bu durum çoğunlukla Antonin Dvorak ve Bedrich Smetena ve Johann Gottfried Von Herder ve Richard Wagner'ın ideolojik yazmalarıyla bağlantılı olarak ele alınmaktadır. 19. yüzyılın sonlarında eleştirel edebiyatın büyük bir kısmı, Rus müziğine odaklanmıştır ve Genç Bestecilerin üstünde Glinka'nın etkisi onaylanmıştır. 20. yüzyılın ilk yıllarında eleştirmenler ve besteciler arasında Avrupa'da I. Dünya Savaşı'nda olduğu gibi müzikteki milliyetçiliğin erdemi tartışmaları başlamıştır. Ralph Vaughan Williams (İngiltere'den) ve Bela Bartok (Macaristan'dan) gibi besteciler, eylemci hale gelmişler ve halk şarkılarını derleyerek milliyetçi bir müzik inşası için yoğun çabalar sarf etmişlerdir. 1930'larda faşizmin yükselişi ile II. Dünya savaşının akıbeti içinde milliyetçiliğe dair pek çok bakış açısı anakronizm içine girmiştir. 20. yüzyılın ikinci yarısındaki tarihi yazılar, bu dönemdeki milliyetçi çalışmaları ve bu bestecileri ikinci sınıf müzik kategorisine sokmuşlardır. (Thompson, 2014:206) Ancak her ne kadar olumsuz bir bakış açısı ile bu şarkılara ve müzikal formlara yaklaşıldıysa da o dönemde ulus oluşturmak için müziğin kullanıldığı gerçeği görmezden gelinemez.

Bolşevik örgütlenmesinde de müziğin merkezi bir konumda bulunduğundan bahsedilebilir. (Pierobon, 2011:97) Bu bağlamda ulus ve millet nosyonları ile milliyetçilik ilişkisi incelendiğinde bütün 19. ve erken 20. yüzyıl müziklerinin 'milliyetçi' oldukları ileri sürülebilir. Çünkü ulus devletler ve ulusçuluk, ekstra müzikal bağlarla kavramsal olarak inşa edilmiştir. (Talpash, 1997:5) Ekstra müzikal bağlarla ulusun inşasını 'müzikal çıkarıcılık' kavramıyla Çin merkezinde inceleyen bir çalışmada kullanılan şu ifadeler bu bağlamda kayda değerdir:

"Çin'de millet ve milliyetçiliğin inşasında müzikal çıkarıcılık yoğun bir şekilde kullanılmıştır. 1920 ve 1930'larda Çin entelektüelleri, Çin müziğini Batılı bir çizgiye çekmek için Çin ve Batı müziği ile yüksek oranda uğraşmışlardır. Bu

entelektüellerin Çin müziğini modernize etme çabaları, Çin ulusal kültürü aracılığıyla Çin ulusunu canlandırma telaşı ile bitişiktir. Bu durum, Çin’de ulusal müzik yani ‘Guoyue’ tartışmasında net bir biçimde görülebilir. Modern, bilimsel ve ulusal bir müzikal biçim arayışı yanında, kesin toplumsal ve politik maksatlara ulaşma arzusu içindeki arayış bir müzikal fenomen olarak değerlendirilemez. Bu ancak Çin entelektüellerinin kültürel anlam aracılığıyla Çin’i canlandırma çabası olarak görülebilir. Bu durum, bütün dünyada müziği kullanarak ulusal bilinci yaratmak ve uyandırmak fenomeni olarak gözlemlenebilir.” (Gong, 2008:38-53)

Gong’un yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi modern dönemde özelde Çin, genelde ise bütün toplumlar, müzik ile yeni bir ulus inşa etme işine girişmişlerdir. Ulusal bilincin geliştirilmesinde kullanılan müzikal formların ortak özelliği ise, hem bütün ulus devletlerin inşasında görülmesi ve hem de söz varlığı olarak kültürel geçmişteki kahramanlık hikâyelerine dayanmalarındır. Bu açıdan Gürcistan’ın Rusya’dan ve Komünist Parti’den özgürlük için bağımsızlık savaşında kullandığı, ‘Bermukha’ gibi rock şarkılarında Gürcistan folk şarkılarının tonlarının kullanılması, Gürcistan Rock’ındaki ‘millet’ imgesine işaret etmektedir. Bu nedenle Gürcistan’daki Rock müzikal formu Sovyet Rejimi sırasında bireysel arzulardan ziyade kolektif ulusal kimlik vurgusunu taşımıştır. (Tsitsishvili, 2004:507) Buna benzer bir durum, Finlandiya’da Finli’liğin inşası sırasında da ortaya çıkmıştır. Finliler meşhur ‘Kalevala’ isimli destanlarından faydalanarak ulusal müziği ve Fin ulusunu inşa etmeye çabalamışlardır. (Kallioniemi ve Karki, 2009:62-70) Bu durum Türkiye için düşünüldüğünde Cumhuriyet’in kurulduğu dönemlerde bunlara paralel bir söylem geliştirildiği görülmektedir. Bizzat Atatürk’ün müzik ile Türk ulusunu inşa etme çabası kendi söylemlerinden net bir şekilde görülmektedir: “Sadece teknik, sadece usul ariusul olacak, ruh ve ritim Türklüğünü derhal belli eden bir karakter ve orjinaliteye malik bulunacaktır...” (Alpagut, 2010:84)

Bir cemaat oluşturan müzikal formların belki de en yüzeyseli popüler müzik olarak değerlendirilmektedir. Çünkü popüler müziğin yarattığı cemaat çoğu zaman saman alevi gibidir. Bireysel hayranların hayali cemaati, dinleyici olmanın geçici cemaati veya ergen isyanının geçici cemaati popüler müzikal formların oluşturduğu cemaatlere örnek olarak gösterilebilir. Daha fundamental ve daha kalıcı bir cemaat için duygu yaratacak müziğin iktidarı ise muktedir olan tarafından keskin biçimde sınırlandırılmaktadır.

(Rolston, 2001:3) Çünkü “teorik bir alet” olarak müzik, toplumsal olanı bildiren bir müjdecidir. Ve gürültü müziğe dönüştüğünde toplum olgusal anlamda kurulmuş demektir. Tam tersine müzik gürültüye dönüştüğünde de toplum için tehlike çanları çalıyor demektir. (Born, 1987:63) Bu açıdan bakıldığında muktedir olanın kimi müzikal formlarla giriştiği mücadele kayda değerdir. Amerika örneğine bakıldığında Amerikan toplumunda öteki olan kölelerden doğan müzikal formların ise, gerçekten fundamental bir cemaat yarattığından bahsedilebilir. Dönemin Amerikan Hükümetlerinin cemaat duygusunu öldürmek ve köle cemaatini bölmek için Blues ile başlayan ve Hip Hop’a kadar gelen müzikal formları sürekli engelledikleri bilinmektedir. (Neuman, 2008:9) Amerikan Hükümetlerinin bu yasaklamaları, hâkim olanı korumak ve yeni cemaatlerin ortaya çıkmasını engellemek olarak okunabilir. Nitekim siyah insanlar için siyah müziğini icra etmek ve siyah müziğini dinlemek, cemaate tabi olmak, mahallede ve hatta evde olmak anlamına gelmektedir. (Jenkins, 2008:3) Blues, sivil savaşın arkasından büyük bir zorlukla ortaya çıkmıştır. Blues sesleri, bastırılmışlığı (ötekileştirilmeyi) ve bastırılmışlığın farkına varmayı dışa vurmaktadır. Aynı Jubba şarkıları gibi Blues’da da hayal kırıklığı ve melankoli vardır. Blues’un sadece eğlence olduğu ifade edilemez. Afrikan Griot’ları gibi şarkıcı ya da meddah olarak Bluesman ya da Blueswoman, toplumsal ve politik konularda kabul edilmiş bir cemaat sözcüsüdür. Sivil savaş sonrasındaki yeniden inşa sürecinde Blues sanatçıları, politik olanı seslendirmişler, siyahî cemaatin toplumsal kaygılarını dile getirmişler ve siyahîleri bir çatı altında toplamışlardır. (Sullisan, 2014:26)

Müzik, bir cemaat içindeki birleşmeye ve bir cemaate birleşmeye bağlıdır. (Kearney, 2009:123) Bu bağlamda ulus devletlerin ardından azınlık ya da alt kültürlerin kendilerine alan açmaları anlamında müziğin cemaatleştirici etkisine dair verilebilecek pek çok örnek vardır. Ancak müziğin mekân açması ve bu mekândaki insanları özneleştirerek onları tek bir cemaat haline getirmesi için verilecek en iyi örneklerden bir tanesi ‘Kadın Rap’ olarak ifade edilebilecek olan müzikal formdur. Rap bir direniş anlatısı olarak Amerikan toplumunda siyahîlere bir alan açmıştır ve rap müzik siyahîleri cemaatleştirmiştir (Richardson ve Scott, 2002: 175). Ancak bir birim daha derine inildiğinde bazı kadın rapçilerin rap müzikal formu içindeki kadının yanlış temsiline ve dolayısıyla hâkim ataerkil mikro iktidar yapılarına karşı durdukları görülmektedir. (Troka, 2002:83) Bunun yanında diasporadaki alt kültürel varlıkların cemaatleşmesi

bağlamında da müziğin çok yoğun bir şekilde kullanıldığı bilinmektedir. Bu konuda Yudan'ın "Avrupa'da Çin Sesi: Müzik Aracılığıyla Çinliliğin İnşası" isimli makalesinde kullandığı şu ifadeler burada anlatılmak istenen şeyi pekiştirmektedir: "Avrupa'da müzik aracılığıyla Çin inşa edilmiştir. Çinlilik, müzik içinde temsil edilerek Avrupa'da yeniden konumlandırılmıştır." (2013:1)

Rousseau'nun şu ifadeleri müzik ve cemaat arasındaki girift ilişkinin anlaşılmasında kayda değerdir: "Müzik, ayrı bileşenleri bir araya getirir. Büyük toplumsal problemleri bir şarkı içine sığdıran müziktir. Ve bir şarkı, belirli bir müziko-linguistik cemaate katılımı gösterir..." (Strong, 2010:5-14) Örgütlü bir ses olarak müzik, etnik, dilsel ve diyalektik farklılıkların ortasında kalan evrensel bir dildir. Nitekim bu iddia ile uyumlu bir ifade de müziğin Afrika'daki konumu ile ilgili olarak ileri sürülebilir. Afrika müziği, hangi etnik gruba ait olursa olsun herkesin anlayabildiği ortak bir dil, ortak bir mülk olarak değerlendirilmektedir. Eğer kültürün bir cephesi olarak müziğin bir dil olduğu ifade edilirse, şunda şüphe yoktur ki; müzik, kendi içinde bir kültürdür. Müzik, medeni ya da medeni olmayan bütün kültürlerin içerisinde bir fenomen olarak tanımlanmaktadır. Çünkü müzik, kültürün alanını açıklamaktadır. Nitekim Afrika'da müziği olmayan bir cemaat yoktur. Nwaneri'ye göre; "Müziksiz bir cemaat yok olmuştur; eğer müzik varsa, oralarda bir yerde mutlaka o müziğe ait bir cemaat vardır." (2012:2)

Bazen bir şarkı bile toplumsal alanda büyük bir cemaat yaratmayı başarabilmektedir. Bu bağlamda Küba Devrimi ile simgeleşen 'Hasta Siempre' isimli şarkı bu duruma iyi bir örnek teşkil edebilir. Küba Devrimi'nin simgesi haline gelen 'Hasta Siempre' isimli şarkının Küba Devrimi'ni domine ettiği ifade edilmektedir. Nitekim devrimi bütün toplumsal tabakalara yayabilmek için bu şarkının pek çok farklı müzikal forma dönüştürüldüğü ve bu doğrultuda müziğin cemaatleştirici etkisinden faydalandığı görülmektedir. 'Hasta Siempre' isimli şarkının, Rock, Latin, Jazz, Salsa, Bolero, Reggae, Hip Hop ve de Rap gibi pek çok müzikal formda düzenlemesi yapılmıştır. Kübalı besteci Carlos Pueblo bu şarkıyı 1965 yılında Che Guvera'nın 'Küba İnsanına Veda' mektubuna karşı bir yanıt olarak yazmıştır. (Rosenberg, 2013:180) Küba müziği, toplumsal göstergelerin geniş bir görüntüsünü seferber etmektedir ve müzik çok zengin kültürel çorbada tuz gibidir. Bu bağlamda Küba müziğinin çağrısı, farklı farklı müzikal

gelişimleri içeren mesajları barındıran bir melodram olarak belirmiştir. Ferguson'un da ifade ettiği gibi "Kübalı olmak" müzik aracılığıyla kurulmuştur ve Kübalı'nın kim olduğunu en iyi şekilde tanımlayan şey müziktir. Küba müziğinin popülerliği Küba Hükümeti için yararlı bir ekonomik ve politik araç olarak kullanılmıştır. (Ferguson, 2003:2)

Küba Devrimi'ni domine eden bu şarkı ve müziğin cemaatleştirici etkisi arasındaki ilişki, müzikal hayali cemaatler olgusunu net olarak görselleştirmektedir. Ancak modern devrimlerin yarattığı hayali cemaatler ve bu cemaatlere kendilerini ait hissetmeyen ötekiler merkezinde bir okuma yapıldığında müzikal hayali cemaatler ile beraber oluşturulmaya çalışılan ulusal kimlik ve ötekilerin kimlikleri anlamında da müziğin analiz edilmesi gerekmektedir. Sonuç olarak hayali cemaat olarak ulus nosyonu ve müzik ilişkisinden sonra müzik ve müzikal hayali cemaat olgusu biraz daha derinleştirilerek müzik ve kimlik arasındaki ilişkiyi açıklamak müziğin politik uzanımlarının anlaşılması için gerekli görülmektedir.

2.2.2. Müzik ve Kimlik

Müziğin politik uzanımlarından bir tanesi de kimlik olarak ifade edilebilir. Çünkü bir birey ya da toplumsal bir grup tarafından dinlenen ya da dinlemekten kaçınılan (diğer bir ifade ile 'gürültü' olarak tanımlanan) müzikal formlar, ilgili birey ya da toplumsal grubun kimliğini açığa vurmaktadır. Bunun yanında politik iktidarın icra ve kayıt edilmesine izin verdiği ya da engellediği / sansürlediği müzikal formlar da ilgili politik rejimin kimliğini açığa vurmaktadır. Özellikle modern dönemde ulusal kimlikler ile azınlık kimliklerinin çatışmasına, tanınmayan kimliklere ve kültürel kimliklerin bastırılmasına müzik penceresinden odaklanıldığında müzik ve gürültü diyalektiği burada da kendisini göstermektedir. Çünkü müzik de aynı siyaset gibi bireylere ve toplumlara birer kimlik ya da kimliksizlik (gürültü) atfetmektedir. Bu bağlamda Strong, "Rousseau'da Müzik, Arzular ve Politik Özgürlük" isimli makalesinde şunları dile getirmektedir: "Müzik dikkatlerimizi toplar. Çünkü müzik politika teorisine benzer şekilde kim olduğumuzun bir parçasıdır." (2010:26)

Kimliğin bir parçası olarak müzik, kimliğin sürdürülebilirliği için bir mekân sağlamaktadır. Ancak müzik sadece mekân içermez ve müzik sadece mekâna işaret etmez. Müzik ile oluşturulan mekân, 'mekânın özelleştirilmesi' aracılığıyla siyaseti ve

kimliği üretmiştir, üretir ve üretecektir. Müziğin açtığı bu mekânda konumsal diğer bir ifade ile kimliksel bir siyaset yapılır. (Saldanha, 2002:348) Müzik bireyin kim olduğunu açıkça beyan etmektedir. Müziğin bu beyanatı, salt olarak politik bir beyanattan ziyade insana dair olan her şeyin açılması olarak ifade edilebilir. Bireyin politik kimliğinin yanında cinsel, kültürel, sosyal ve psikolojik kimliğinin bütün tarafları müzik üzerinden okunabilir. Nitekim pop müzik ve cinsel kimlik hususunda yapılan “Siyaseti ve Feminizmi Konuşmak: Pop Müziğinde Üçüncü Dalga Feminizm Hareketi” isimli çalışmada kullanılan şu ifadeler burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir:

“Elbette ki; müzik ve cinsiyet arasında sıkı bir bağlantı vardır. Bunun yanında şiddet içeren şarkı sözlerinden hareketle müziğin davranışsal etkileri de gözden kaçırılmamalıdır. Bu nedenle müziğin, cinsiyet, cinsellik ve de kimliğe bir kapsül oluşturduğu ve adeta onları içinde taşıdığı ifade edilebilir...” (Pham, 2003:8)

Pham’ın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzik salt olarak politik kimlik ile bağlantılı değildir. Müzik aynı zamanda kimliğin diğer öğelerine de işaret etmektedir. Burada özellikle ifade edilmesi gereken şey ise, bir müzikal formun ya da bir şarkının direk olarak onu dinleyen ya da dinlemeyi reddeden bireyler ve toplumsal gruplar için bir kimlik konumu oluşturmasıdır.

Amin Maalouf, kimlik hakkındaki kitabına ‘Ölümcül Kimlikler’ adını koymuş ve bu kitabın isminin aslında “Panteri Nasıl Evcilleştirmeli?” olması gerektiğini ifade etmiştir. (Maalouf, 2010) Çünkü Maalouf’a göre; kimlik bir panter gibidir ve evcilleştirilmeye ihtiyacı vardır. Bu açıdan kimliğin ya da ‘kendini tanıma’ olgusunun pek çok tarafı olduğundan bahsedilebilir. Ancak müzik ve kimlik ilişkisi söz konusu olduğunda; dinlenen ya da dinlemekten kaçınılan müzikal formlar incelenerek; o toplumdaki bireysel, grupsal ya da toplumsal kimliklerin bir haritası çıkarılabilir. Çünkü müzik, hayatı ve kimlikleri ayakta tutmakta ve sürdürülebilirliği sağlamaktadır, diğer bir ifade ile müzik, hayatın ve kimliklerin ağırlığını taşımaktadır. (Street, 2003:119) Müziğin kimlikle kurduğu bu güçlü bağlantıların anlaşılabilmesi için, müziğin bir toplumsal ortamdaki gösterenlerinin incelenmesi gerekmektedir. Bir müzikal form, bir toplumsal alanda kimlikle ilgili nelerle ilişkilendirilebilir? Diğer bir ifade ile bir müzikal biçimin kimlik bağlamındaki gösterenleri nelerdir?

Tablo 9: Müziğin Gösterenleri: (Strong, 2010:22)

Müzik, hatırdı tutmayı sağlar. Müzik, sadece müzik değildir. Müzik aynı zamanda hatırlatıcı bir işarettir. Sesler, toplumsal olanın soru ve yanıtlarını teşkil ederler. Ve müzik “bizim”kini oluşturur.
Müzik, dinleyicilerin tahayyüllerindeki tarifleri yaratır.
Müzik, dinleyiciyi bir özneye çevirir.

Strong’un müziğe atfettiği bu üç nitelikten de anlaşılacağı üzere, müzik ben / biz ve ötekileri tanımanın bir parçasıdır. Öncelikle toplumsal alandaki adaletsizlikleri eleştirecek bir düzlem oluşturan müzik, bu alanda toplumun soru ve yanıt şeklinde bir analizini sunmaktadır. Diğer yandan müzikle açılan toplumsal ya da politik cephe, birey ve toplumsal grupları özneleştirir ve onlara bir ‘benlik’ - kimlik - atfetmektedir. Çünkü bir müzikal form, bireysel ve toplumsal sahada kimliği şekillendiren sürecin ayrılmaz bir parçasıdır. Bireyler ve toplumsal gruplar kendilerini müzik ile temsil etmektedirler. (Roman, 2008:4) Gürültü ve müzik diyalektiğinden bakıldığında müziğin toplumsal grupları temsil etmesi, bireyleri özneleştirmesi ve de en nihayetinde onlara bir kimlik vermesi hususlarında kullanılan şu ifadeler gerçekten kayda değerdir:

“Müzik tatmin edici midir? Müzik iyi midir? Kötü müdür? Bunlar müzik hakkında sorulacak en önemli sorulardandır. Ancak daha da önemli olan soru, iyi ya da kötü müziği tanımlayan kimdir? Mesela Stravinsky’nin müziği iyidir. Çünkü onun müziği çağdaş yaşamın baskılarını yansıtır. Ancak karşıt gruba göre ise, Stravinsky’nin müziği akortsuz, çirkin ve stres vericidir. Protest Negro şarkılarının bazıları kendi Negro seyircisi tarafından muhteşem bir coşkunlukla algılanır ve onlara göre bu müzik iyidir. Çünkü bu şarkılar ezilmiş bir halkın derin duygularını vurgular. Ancak diğerleri aynı şarkıları sert ve kötü bulurlar. Ve diğerlerine göre bu nedenden dolayı aynı şarkılar kötüdür (gürültüdür). Öznel reaksiyonlar, müziğin içindekinin (müzikal kodun içinde bulunan toplumsal gerçekliğin) ne olduğu hakkında daha az şey sunar...” (Siegmester, 1938:1)

Stravinsky ve Negro müzikleri için Siegmester’in yukarıdaki analizlerinden de anlaşılacağı gibi bir toplumsal alandaki adaletsizlikleri eleştiren ve toplumsal olanın soru ve yanıtını oluşturan müzik, kimliğin pekişmesini sağlamaktadır. Bu açıdan müzikal biçimlerin yoğun olduğu toplumlarda kimliğin aşınması ya da yabancılaşma

gibi olguların ortaya çıkmasının da diğerlerine nazaran daha zor olacağı ifade edilebilir. Buna verilecek en iyi örneklerden bir tanesi ise, Uganda toplumu merkezinde yapılan “Müzik ve Dans: Uganda’da Zamansız Araçlar” isimli çalışmada görülmektedir. Nitekim bu çalışmada Uganda’da bulunan kolonizatör ülkelerin kolonizasyona tabi tuttıkları kabilelerde müziğin yoğun olarak gündelik hayatta kullanılmasından korktukları ifade edilmektedir. Çünkü böyle bir durumun yani kabilede kabile liderine bağlı olarak yoğun bir şekilde müzik yapılmasının, kolonize eden devletin gücünü zayıflattığı ileri sürülmektedir. (Gray, 2010:79)

Müzik insanlara kolektif kimlik deneyimi sunmaktadır: (Pierebon, 2011:4) Bu konuda müziğin hem öznel hem de kolektif anlamda bir aidiyet yarattığından bahsedilmelidir. Çünkü müzik, estetik deneyimin niteliğini tanımlamaktadır. Diğer bir ifade ile müzik bireyin kendini deneyimlemesi anlamına gelmektedir. Müzik ve kimlik hususundaki bu varsayım, iki sayılı üzerinde konumlandırılabilir. Birincisi; kimlik seyyardır, yani hareketlidir ve kimlik şey değil süreçtir ve de kimlik ‘olmak’ değil, ‘oluş’tur. İkincisi; müzik dinleme ve müzik yapma olarak müzikal deneyim, süreçteki kendiliğin deneyimi olarak en iyi şekilde anlaşılır. Müzik, kimlik gibi hem icra ve hem de anlatıdır (hikâyedir). Ve kimlik de müzik gibi hem etik ve hem de estetik bir meseledir. Marx’ın dediği gibi; “Müzik, kimlik için bir metafordur...” (Frith, 2003:109)

Müziğin muktedir olduğu ana alan kimliği oluşturmaktır: Müzik bir kültüre, alt kültüre, ulusal, toplumsal sınıfa ya da dine ait olma duygusunu teşvik etmektedir. Müzik aracılığıyla kimlik yaratma sürecinin temel hareketi, ses ve beden hareketinin senkronizasyonunu sağlamak ve görülmeyen şeyleri görebilen bir fonksiyonu üstlenmektir. (Pierebon, 2011:7) Müzik, temel bileşenleri olan “ritim-melodi-söz” varlığı ile bir kimliğin senkronizasyonunu teşkil etmektedir. Bu açıdan müzik, ortak amaca dayalı kolektif bir kimlik oluşturmakta (Bere, 2008:45) ve müzikteki söz varlığı sayesinde öz bilinçli bir kimikleşme sağlanmaktadır. (Koret, 2007:164) Bu durumla ilgili “Akortsuzluktan Akorda: Çağdaş Tayvan’daki Politik Temalı Şarkıların Söylemsel Analizi” isimli makalesinde Lee, Japon sömürgesi sonrasında Tayvanlı kimliğinin müzik ile inşa edildiğini ileri sürmekte ve Tayvanlı kimliği ve müzik ilişkisi hususunda şunları dile getirmektedir:

“Müziğin politik görevi, toplumsal meşruiyeti sağlamaktır. Bu bağlamda müzik kimliğin toplumsal meşruiyetini ortaya koymaktadır. İnsanların kimliklerini ve öz imajlarını geliştiren ve şekillendiren müzik de kimlik gibi canlı bir şekilde idrak edilen deneyimsel bir süreçtir. Sonuç olarak müzik, kimliğin anahtarı gibidir...” (Lee, 2010:189)

Lee'nin yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzik, kimliğin toplumsal ve politik arenada meşruiyetini sağlamada önemli bir araçtır. Bir toplumdaki kimliklerin haritalandırılabilmesi için ilgili toplumdaki müzikal formların doğru bir şekilde açıklanması gerekmektedir. Bu açıdan kimliğin anahtarı olan müziğin anlaşılabilmesi, müzikal kodun deşifre edilebilmesine bağlı görünmektedir.

Müzik devletin bireylere kimlik ve aidiyet aşılmasında bir rol oynadığı gibi, bireylerin devlete karşı bir kimlik inşa etmelerinde de etkilidir: Bu bağlamda öteki olarak etiketlenen toplumsal grupların karşı kimlik oluşturmalarında da müziğin etkisi yoğun bir şekilde görülmektedir. Müziğin ‘ben’ ve ‘öteki’ arasındaki ilişkiyi açımlayan bir enstrüman olduğu ve toplumsal ötekileştirmeye maruz kalan toplumsal grupların kendilerine alternatif alanlar açmak için kullandıkları “teorik bir alet” olduğu, hemen hemen tüm toplumlarca kabul edilen bir gerçekliktir. Bu açıdan Hindistan’daki Karnataka eyaletinin başkenti olan Bangalore’de yapılan “Müzik, Mekân, Kimlik: Bangalore’de Gençlik Kültürünün Coğrafyaları” isimli çalışmada kullanılan şu ifadeler gerçekten kayda değerdir:

“Her hangi bir yerde müzik etrafında dönen gündelik işler, hayali coğrafyaları gerçek olana dönüştürürler. Bangalore’deki zengin çocuklar için bazı mekânlar kendi mekânları, bazıları ise öteki mekânlardır. Ve gençler ötekilerden ziyade kendi mekânlarını daha fazla desteklerler. Çünkü müzikten mekâna mekândan kimliğe doğru bir akış söz konusudur. Müzik uygulamaları alt kültürel kimlikleri bölgelere ayırır ve bunun sonucunda alt kültürel mekânlar Hindistan’daki kültürel hegemonya içinde metaforik alanlar oluştururlar. Bu alanlar içinde gençlik kültürünün tecrübesi için yaratıcı bir varsayım vardır. Ve yine bu alanda ‘ses-beden-sermaye’ aracılığıyla konum belirlemeler söz konusudur. Konumun dışındakiler ise yerel ötekilerdir. Bunlar; anne, babalar, politikacılar, memurlar ve entelektüellerdir. Dışarıda kalanlar aynı zamanda ekonomik, toplumsal ve kültürel olarak geride kalan yoksul kimselerdir.” (Saldanha, 2002:346)

Saldanha'nın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzik bir toplumdaki ötekileştirilenlerin görülebilmesi için bir mercecek olarak kullanılabilir. Bu bağlamda

Kolombiya’da ötekileştirilen grupların müzik ile kendilerini temsil ve ifade ettiklerinden bahsedilmektedir. Kolombiya’da kimlikleri silinen siyahîlerin devlete karşı kimlik geliştirmelerinde de müziğin etkisi gerçekten kayda değerdir. (Wade, 2005:357) Bu açıdan müzik, resmi olarak uygun bulunan düşüncelerin ve kimliklerin açıkça ifade edilmesi ve uyandırılması ile ilişkilendirilebilirse aynı müzik, hoş karşılanmayan düşünceler ve suç teşkil eden kimliklerin uyandırılması ile de ilişkilendirilebilir. (Street, 2003:117) Buradan hareketle müziğin direk olarak kimlik biçimine işaret ettiğini söyleyen Naerland, müzik ve kimlik hususunda şunları dile getirmektedir: “Müzik toplumsallık içinde güçlü bir öznelik duygusunu bize vermektedir. Afrikan-Amerikan Rap müziği ya da Jazz müziği ve yahut da 19. yüzyıl Alman Yahudilerinin Oda (Chamber) müziği direk olarak toplumsal kimliğin işaretidir.” (2014:15)

Müzik kimliğin temsili ve inşasının bütünleyici bir parçasıdır: (Kearney, 2009:122) Bu önerme biraz daha genişletilecek olursa; müziğin karşı kimliğin temsili ve inşasında da bütünleyici bir parça olduğu ifade edilebilir. Sosyo-kültürel kimlikler basit bir şekilde müzik içerisinde sadece inşa edilmezler. Aynı zamanda daha önceden var olan kimlikler, müzikal yapılar içinde dinamik bir şekilde biçimlendirilir. Kimlik ve etnisite gibi önemli bir tartışmada müziğin, baskıcı rejimler içinde geliştirilen ideolojik şartlanma ve düzenli toplumsallaşma içinde öncü bir rol üstlendiği ifade edilmektedir. Diğer taraftan müziğin toplumsal ve kültürel kimliklerin sınırlarını zorlayan bir araç olduğu ve müziğin aynı zamanda bir toplum içindeki hâkim sınıfların yayılmasında da önemli bir rolü üstlendiği ileri sürülmektedir. Nihayetinde etnisite, sınıf, cinsiyet ya da bir toplumdaki her hangi bir ortak paydanın yayılması müzik aracılığıyla zemin bulmaktadır. (Born ve Hemondhalgh, 2000:31) Kolektif ve bireysel kimliğin işaret edilmesinde temel araç olan müzik politik bir perspektiften bakıldığında da bir hayli değerlidir. Çünkü müzik, politik neden ve ilgileri biçimlendiren toplumsal grupların pekişmesi ve inşasına önemli bir katkı sağlamaktadır. Bunun açık bir örneği ise Afro-Amerikanlar söz konusu olduğunda ortaya çıkmaktadır. Nitekim ABD’nde reddedilen Afrikan-Amerikan nüfusun, politik kimliklerini müzik sayesinde oluşturdukları ifade edilmektedir. (Naerland, 2014:15)

Müzik bize ‘Biz kimiz?’ sorusunun yanıtlarını sunmaktadır: (Strong, 2010:23) Bir adım daha atıldığında ise, ‘biz’ karşısında konumlandırılan ‘öteki’nin kimliğini de net olarak sunan müzik, çoğu zaman ‘ötekinin sesi’ olarak diğer bir ifade ile bir kimlik

bulma arayışı olarak ortaya çıkmaktadır. Bu bağlamda, Amerika'daki siyahîlerin konumu ve Blues üzerinden yapılan bir incelemede kullanılan şu ifadeler gerçekten kayda değerdir:

“B.B. King ve Eric Clapton’un müziği, bir kimlik arayışı olarak okunabilir. B.B. King, siyah adama yeni bir toplumsal konum açmaya çalışırken diğer bir ifade ile yeni bir kimlik bulmaya çalışırken Eric Clapton aynı eyleme, beyaz siyahîler için girişmiştir.” (Adelt, 2007:46-83)

Adelt’in yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi “ötekinin sesi” olarak müzik, bir kimlik arayışıdır. Nitekim 1960’lardan sonra, siyah hareketini destekleyen müzisyen ve müzik grupları ve sivil toplum örgütlenmeleri de siyahîler gibi ‘toplumsal ötekileştirme’ eyleminin nesnesi haline gelmişlerdir. Bu açıdan Eric Clapton da bir beyaz olarak siyahîlerin hakkını savunduğu için “white-negro” - beyaz siyahî - olarak anılmış ve Eric Clapton da - beyaz siyahî – aktörler için müzik yapmıştır. (Adelt, 2007:1-83)Buradan hareketle müziğin kimlikleri taşıdığı, koruduğu ve yeniden konumlandığından bahsedilebilir. Amerika'daki siyahîler örneğine benzer şekilde Brezilya örneğine bakıldığında da Afro Brezilyalı’ların, toplumsal anlamdaki itirazlarını müzik içine boncuk gibi dizdikleri ve Gilberto Gil’in²⁸ şarkılarıyla Afro - Brezilyalı kimliğini yeniden konumlandıkları görülmektedir. (Leu, 2006:38)

Müzik, kendimiz ile ötekiler arasındaki ilişkileri konumlandırmamızda derinden etkilidir: (Kearney, 2009:123) Çünkü müzik, kimlikler ve toplumsal anlamların kaynağına aktör temin etmektedir. (Pierebon, 2011:97) Müzik bu aktörleri temin ederken; içerdekiler ve dışarıdakiler ya da aşağıdakiler ve yukarıdakiler şeklinde bir tasnif yapmaktadır. Bir toplumdaki hiyerarşik kalıpların müzikal formlar üzerinden incelenmesi hususunda yapılmış pek çok çalışma bulunmaktadır. Bu açıdan Etiyopya örneğinde Ouashu’nun “Düğün Müziği Aracılığıyla Arsi Oromo Toplumu’nun İncelenmesi” başlıklı makalesinde kullandığı şu ifadeler burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir:

“Şu unutulmamalıdır ki; müzik ve dans sadece toplumu yansıtmaz. Müzik ve dans aynı zamanda toplumsal konumların hiyerarşilerinin nasıl

²⁸ Gilberto GİL (Gilberto Passos Gil Moreira), 1942 yılında doğan ve Brezilya’da müzisyenlik yapan siyahî bir sanatçıdır. Gil, şarkılarında Brezilya’daki Afro Brezilyan’ların sorunlarını ve ekonomik adaletsizlik problemlerini işlemiştir.

bağlantılandıklarını ve dönüştüklerini içermektedir. Arsi Oromo düğünlerinde kadınlar, erkekler ve gençler farklı alanlarda dururlar ve farklı müzikal repertuarlardan şarkılar söylerler. Düğün ritüelleri ve farklı müzikal repertuarlar toplumdaki farklı üyeler anlamına gelirler ve özgün ve spesifik ritüeller sayesinde grup kimliklerini sağlamlaştırabilir ve oluşturabilirler...” (Ouashu, 2009:1235)

Ouashu’nun yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzik bir taraftan ‘ben / biz’ i konumlandırırken, diğer taraftan ‘onları / ötekileri’ konumlandırmaktadır. Gürültü ve müzik diyalektiğinden kimlik meselesine odaklanıldığında, hâkim olanın müziği ya da kimliğinden bahsedilebilecekken, tabi olanın gürültüsünden ya da kimliğinin tanınmamasından bahsedilebilir. Ancak politik iktidarın belirlediği gürültü ve müzik arasındaki sınır, çoğu zaman yine müzik tarafından değiştirilmektedir. Çünkü ne zaman ki kimlik doğrulanma ihtiyacı hissetmiştir, müzikal form toplumsal eğilimin davranışlarını ve değerlerini geliştirmek ve ifade etmek için kullanılmıştır. (Pierebon, 2011:7) Bu bağlamda “ötekinin sesi” olarak ortaya çıkan müzikal formların diğer bir deyişle politik iktidarca ‘gürültü’ olarak etiketlenen ses topluluklarının, zaman içerisinde yeni toplumsal hareketleri beraberinde getirdikleri ve gürültüyü müziğe doğru dönüştürdükleri görülmektedir. Amerika’da siyahîlerin toplumsal konumlarını Soul müzik merceğinden inceleyen bir çalışmada kullanılan şu ifadeler bu bağlamda kayda değerdir: “Kavramsal olarak soul, siyah kimliğinin yeniden tanımlanması ve yeniden düzenlenmesini ortaya çıkarmıştır.” (Moultsby, 1983:54)

Yeni bir müzikal form yeni bir toplumsal bağlam ve de yeni bir kimliktir:Çünkü müzik mevcut kimliklere ayna tutmakta ve yeni kimlikler inşa etmektedir. (Born ve Hesmondhalgh, 2000:31) Müzik, kimliği seslendirmekte ve onu temsil etmektedir. Müzik üzerine yapılan incelemelerde üzerinde durulan temel konu, müziğin kolektif kimliklerin temsilinde ve değiştirilmesindeki etkisidir. Çünkü toplumsal kimlikler müzik içerisinde uyandırılabilir, anlatılabilir ve temsil edilebilir. Buna ek olarak verili yeni bir yaşamda altı çizili toplumsal ilişkilerin ve toplumsal yapıların müziğe tam olarak yansıdığından ya da müziğin yaşamı direk olarak aktardığından bahsedilebilir. Problem, belirli toplumsal gruplar tarafından üretilen müzikal biçim ve eylemler arasındaki bağıntıyı izlemekten geçmektedir. (Born ve Hemondhalgh, 2000:31) Özellikle modern dönemde ulus devletin “din-dil-ırk-etnisite-kültür-cinsiyet- vd”

niteliklerinden dolayı alt bir kültürel daire içinde değerlendirdiği grupların kimliklerinin vurgulanması açısından düşünüldüğünde müziğin alternatif bir kamusal / özel alan açtığı söylenebilir. Açtığı bu alanda bireyleri özneleştirir ve onlara yeni kimlikler atfeden müzik, politik iktidar tarafından tanınmayan diğer bir ifade ile ‘gürültü’ olarak etiketlenen kimliklerin tanınmasında hemen hemen dünyanın her yerinde kullanılan bir araç ya da bağımsız bir anlatı olarak görülmektedir. Politika sahnesinde tanınmayan ses toplulukları ya da müzikal formlar ve yahut da cemaatler ise toplumsal hareketlerin doğuşuna sebep olmaktadır. İdeal bir yönetim tarzı olan demokratik rejimlerde toplumsal hareketler kaçınılmaz görünmektedir. Nihayetinde müziğin politik işlemlerinin net olarak algılanabilmesi için, müzikal form olarak değerlendirilmeyen, gürültüleştirilen, toplumda bir özne olarak kabul görmeyen, ilgili toplumda kendilerine ait bir yaşam alanı olmayan, cemaatleşmelerine izin verilmeyen ve kimlikleri silinmeye çalışılan toplumsal grupların ortaya çıkardıkları isyan ile başlayan toplumsal hareketler ve müzik arasındaki ilişkinin incelenmesi; müziğin politik uzanımlarının ve çalışmada merkeze konulan ‘müzikal ötekileştirme’ olgusunun anlaşılabilmesi için gerekli görülmektedir.

2.2.3. Müzik ve Toplumsal Hareketler

Toplumsal hareketler, müziğin politik dolayımllarından ya da müziğin politik bileşenlerinden bir tanesidir. Kimi zaman bir toplumsal hareket meydana getiren müzik, kimi zaman da mevcut bir toplumsal hareketi seslendirmektedir. Örneğin Ağustos 2008’de Rusya ve Gürcistan, bütün dünyanın gözleri önünde askeri bir çatışmaya girdi. Yine olay dakikasında müzik ile takip edildi. Arkasında köyler yanarken Şef Valery Gergiov, Güney Osetia’nın başkentinde bir konser verdi. Benzer bir durum da ABD’nde 11 Eylül olaylarından sonra gerçekleşmiştir. 11 Eylül ABD saldırısında da müzikal bir etki hemen gözlemlenmiştir. Amerikalı besteci John Adams ‘On The Transmigration of The Souls’ - Ruh Göçü – isimli bir müzikal gösteriyi, 11 Eylül’den hemen sonra sahneye koymuştur. (Munkittrick, 2010:665) Bu örneklerden de anlaşılacağı gibi müziğin doğası gereği, diğer bir ifade ile cemaatleştirici etkisi gereği toplumsal bir hareketin organizasyonunu sağladığı söylenebilir. (Pratt, 1994:209) Charles Tilly’e göre toplumsal hareketler, demokrasi eksiğinden kaynaklı olarak doğmaktadır (Tilly, 2004:13). Bu açıdan çalışmada merkeze alınan gürültü ve müzik diyalektiğinden yola çıkıldığında bir toplumsal ortamda ‘gürültü’ olarak etiketlenen diğer bir ifade ile

ötekileştirilen alt kültürel grupların toplumsal hareketlerde merkezi konumda oldukları ileri sürülebilir.

Bilindiği üzere, müziğin toplumun aynası olarak çok katmanlı bir anlam dünyası vardır (Scheding, 2013:211). Buna ek olarak toplumsal hareketlerde de müziğin çok katmanlı bir rolünün bulunduğu ifade edilebilir. Bu bağlamda toplumsal hareketlerde müziğin rolleri dört katmanlı olarak sıralanmaktadır:

Tablo 10: Toplumsal Hareketlerde Müziğin Roller (Naerland, 2014:17)

Toplumsal Katman	Müzik, kolektif kimlik biçimi ve mobilizasyona olanak sağlar.
Bilişsel Katman	Müzik aracılığıyla bilişsel gelenekler ve uygulamalar ifade edilir ve bilişsel gelenekler yeniden biçimlendirilebilir.
Kültürel ve Tarihi Katman	Müzik, geçmiş politik geleneklerin canlandırılması ve hatırlanması anlamına gelir.
Dışavurumcu Katman	Müzik, politik fikrin kamusal dışavurumudur. Toplumsal hareketlerde müzik en azından slogan biçimi olarak fonksiyon görür

Naerland'ın toplumsal hareketlerde müziğin rolleri sınıflandırmasından da anlaşıldığı gibi; müzik bir toplumdaki; toplumsal, bilişsel, kültürel ve tarihi katmanları bir araya getirmekte ve toplumsal hareketlerde de bunları dışa vurmaktadır. Bu nitelikleri sayesinde müzik ve müzikal bileşenler, toplumsal ve politik hareketlere doğru insanları yönlendirmeye muktedirler (Roman, 2008:3). Müziğin yönlendirme eylemindeki bu iktidarı, toplumsal bir etmen olarak müziğin pek çok toplumsal harekette bulunduğunu göstermektedir. Arjantin'deki diktatörlüğe karşı muhalif hareketlerde ve pek çok etno milliyetçi harekette müzik büyük bir toplumsal etmen olmuştur. Örneğin, Şarkı Devrimi (Singing Revolution) olarak bilinen Sovyetlere karşı Estonya ulusal hareketinde müziğin büyük bir neden oluşturduğu bilinmektedir (Pierebon, 2011:4). Diğer taraftan bir toplum içinde her hangi bir niteliğinden dolayı - din, dil, ırk, etnisite, cinsiyet, kültür, vd. - ötekileştirilen toplumsal gruplara bakıldığında da müziğin, bir ortak payda olarak ötekileştirilmiş grupları 'ötekileştirilme' nedeni altında toplayabildiği ve bir toplumsal hareketi başlattığı ya da bir toplumsal harekete eşlik ettiği görülmektedir.

Bir toplum içerisinde ikincil bir konumda olan alt kültürlerin mekânı olarak gürültü (müzik), toplumsal bir hareket söz konusu olduğunda da yine sahnededir. Çünkü müzik,

toplumsal hareket içerisinde rahatlıkla politik bir mesaja dönüşmekte ve yeni bir politik enerji ortaya çıkarmaktadır (Neuman, 2008:1). Müzik, politik değişimde ve toplumsal hareketlerde etkin bir rol oynamaktadır. Müziği bir emtia olarak tanımlamaktansa ortaya çıkardığı politik enerji bağlamında tanımlamak ve onu, bir toplumda yarattığı kimikleşme hususunda yorumlamak gerekmektedir. Politik enerji ile politik ve toplumsal hareketleri devindiren müzik, toplumsal ve politik mücadelede başı çekmektedir.

Müziğin politik olarak toplumsal hareketleri de dolayımıldığı ileri sürülebilir. Bu bağlamda müziğin toplumsal hareketlerle ilişkisini Arjantin, Şili ve Uruguay örneğinde inceleyen bir çalışmada kullanılan şu ifadeler kayda değerdir: “Bir müzikal form olarak ‘Nueva Cancion’, Arjantin, Şili ve Uruguay’da politik yapı ve davranışları etkilemiş ve toplumsal ve politik hareketleri meydana getirmiştir.” (Roman, 2008:2) Benzer şekilde müziğin, toplumsal ve politik hareketlerdeki rolüne örnek olarak gösterilebilecek pek çok toplumsal hareket vardır. Kasım 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılışı 20. Yüzyılda müziğin refakatinde gerçekleşen en önemli politik olaylardan bir tanesidir (Keith, 1996:189). Viyolenselist Mstislav Rostropovich, Doğu Berlinliler duvarı geçerken ve Berlin’e doğru akarken ve bunlar televizyonlarca çekilirken, duvarın altında solo bir resital vermiştir. Bu program için Rostropovich yaklaşık üç yüz yıllık Bach’ın çello kayıtlarını seçmiştir. Bu olaydan hareketle hangi dile ya da metne ait olduğu gözetilmeksizin müziğin muktedir bir çağdaş mesaj taşıdığı söylenebilir. Munkittrick’in de ifade ettiği gibi müzik, özgürlük ve politik destek için eksiksiz bir ifadedir. (Munkittrick, 2010:665)

Doğu Almanya Rejimi’nin yıkılmasında, ABD’ndeki Sivil Haklar Hareketinde, İsveç’teki hem anarşist hem de aşırı sağ kanat harekette ve Miloseviç Rejimi’ne karşı Sırp öğrenci protestolarında, Belçika’daki radikal popülist partiye karşı olan direnişte, Norveç’teki Anti-EEC (Anti EEC, Avrupa Birliği karşıtı bir toplumsal hareket olarak bilinmektedir. Bir dönem İngiltere’de de ortaya çıkan bu hareket, İngiliz iç politikasında da bir hayli etkili olmuştur) kampanyalarında (1972) ve nihayetinde Anti-Irkçı politik ve toplumsal hareketlerde de müziğin önemli bir yer tuttuğu ifade edilmektedir. (Naerland, 2014:17) Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere, müziğin bir toplumdaki ‘ötekileştirilmiş’ grupların ortak paydası olduğu rahatlıkla ifade edilebilir.

Toplumsal hareketler, daha geniş bir toplumsal tabana yayılabilmek için sanatsal ifade araçlarını kullanmaktadırlar. Toplumsal hareketler, bu şekilde kültür ve eğlenceyi politize etmektedirler. Müzik içinde toplumsal hareketler, kurulu estetik formlar ve biçimi yeniden yapılandırarak ve yeni anlamlar aşıl原因arak yenilenme ve canlanma için önemli bir kaynak oluşturmaktadırlar. Çünkü müzik duyguların kolektif anlamlarını inşa ederek, insanları özgün toplumsal hareketlere duyarlı hale getirmekte ve insanların odaklanmasını sağlamaktadır. Örneğin Rusya’da son yıllarda düzenlenen ‘Pyotr Alexeev’ Direniş²⁹ hareketinde müzikbu harekete hem eşlik etmiş hem de öncülük etmiştir. (Pierebon, 2011:4-22) Müziğin toplumsal hareketle girdiği bu ilişki onun toplumsal anlamı kodifike ya da yeniden kodifike etmesine bağlanabilir. Nitekim müziğin politik dolayımamlarından hareketle yeni toplumsal hareketler meydana getirdiği ve buradan hareketle yeni toplumsal bağlamlar ortaya çıkardığı bilinmektedir. (Carrieri, 2013:44-52)

Politik olaylarda ve toplumsal hareketlerde toplumsal ortama enerji pompalamak için müziğin kullanıldığından bahsedilebilir. Müziğin çıkardığı bu enerjiden faydalanılması durumu, pek çok toplumsal harekette görülmektedir. 1990’ların ortasında müzisyenler koalisyonu İngiltere’deki seçimlerde gençlerin katılımını arttırmak için ‘Rock The Vote’ olarak bilinen toplumsal hareketi desteklemişlerdir. Aynı derecede müzik ve protesto, Amerikan Sivil Haklar Hareketinde ve İngiltere’deki Nükleer Silahsızlanma Hareketinde de birbirine bağlı bir şekilde ilerlemiştir. (Beauchesne, 2011:1) Buradan hareketle toplumsal hareketlerin ilgili toplumdaki bir demokrasi eksiğini diğer bir ifade ile ‘gürültülü’ ses topluluklarını işaret ettikleri ifade edilebilir. Toplumsal adalete ya da ilgili toplumdaki mevcut bir ‘ötekine’ ses veren müzik, çoğu zaman toplumsal hareketlerin sembolü haline gelmektedir. Bu açıdan bakıldığında İngiltere ve İrlanda arasındaki çatışma sırasında; U2 Grubu’nun ortaya çıkan toplumsal hareketin sembolü haline geldiği ve ötekileştirilmiş “İrlandalı” kimliğinin ortak paydası olarak işlev gördüğü bilinmektedir (McCharty, 2012:2).

²⁹‘Pyotr Alexeev’ direnişi olarak bilinen toplumsal hareket, 2004 yılında Rusya genelinde ve özellikle de Saint-Petersburg’da ortaya çıkan sol kanat bir politik harekettir. Bu toplumsal hareket, insan hakları, işçi, öğrenci ve sivil grupların hak ve hürriyetlerinin iyileştirilmesi için genel bir direniş olarak tanımlanmaktadır.

Bir toplumsal harekette müziğin fonksiyonu tartışıldığında; bir liderin şarkılar ve müzikle toplumsal hareketlerde insanları pasif dinleyicilerden aktif bir katılımcıya dönüştürebileceği ifade edilmektedir. Şarkılardaki kelimeler, sözler ve tekrarlar, insanların hislerini duygularını ve otoriteye karşı direnişlerini yansıtmaktadırlar. Bu bağlamda Tayvan'daki 'Red Clothes Movement' hareketinde müziğin bu niteliklerinin yoğun bir şekilde kullanıldığı bilinmektedir. (Lee, 2010:189-196) Müziğin bu derece yoğun kullanılması onun her yerde olmasıyla açıklanabilir. Müzik her yerdedir ve o, günlük yaşamda yayılmaktadır. Bu karakterinden dolayı müzik, tarih boyunca temel politik olaylara eşlik etmiştir. (Munkittrick, 2010:668) Modern döneme bakıldığında ise toplumsal hareketin bilişsel pratiği içinde müziğin yine büyük bir rol oynadığı görülmektedir. Bu açıdan bir toplumsal harekette müziğin üç fonksiyonundan bahsedilebilir.

Tablo 11: Toplumsal Harekette Müziğin Fonksiyonları (Pierebon, 2011:97-98)

Grup kimliği duygusu vermek
Neden ve etkilerin alternatif bir çerçevesini sunmak
Grup politik etkililiğinin duygusunu oluşturmak

Pierebon'un da ifade ettiği gibi müzik, bir toplumsal hareketin hem öncüsü hem de birleştirici harcı olarak tanımlanabilir. Bu açıdan müziğin toplumsal hareket içinde yeni toplumsal bağlamlar ve dolayısıyla da yeni mekânlar, yeni özneler, yeni, cemaatler ve de yeni kimlikler ortaya çıkardığından bahsedilebilir. Bu bağlamda Eyerman ve Jamison'un "Toplumsal Hareketler ve Kültürel Değişim: 1960'larda Popüler Müzik" isimli çalışmalarında ileri sürdükleri şu tez gerçekten kayda değerdir:

"Toplumsal hareketler, yeni toplumsal bağlamlar oluştururlar. Ve bu bağlamsal şartlar altındaki biçimlendiriliş sırasında, toplumsal hareketler ortaya çıktıkları durumun ötesine geçerler ve toplumsal hareketler zamanın belirli problemlerine işaret ederek yeni bağlamlar ve yeni kamu alanları inşa ederler." (1995:450)

Eyerman ve Jamison'un yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi toplumsal hareketler yeni toplumsal bağlamlar oluşturmaktadırlar. Bu yeni bağlamlar ise, yeni

mekânlar ve yeni öznellikleri beraberinde getirmektedirler. Nihayetinde ise oluşturulan bu yeni bağlam, mevcut iktidarın yeniden paylaşımını zaruri kılmaktadır.

Toplumsal hareketler bir ya da başka tarihi bir projenin taşıyıcısıdır: (Eyerman ve Jamison, 1995:450) Bu bağlamda toplumsal hareketlerde müzik, meşrulaştırıcı bir araç olarak da kullanılabilmektedir. Çünkü bir toplumsal hareket, nedeni ve eylemi meşrulaştırmak için müziğe ve müzisyene ihtiyaç duymaktadır. (Street, 2002:437) Buradaki ‘neden’ kavramı, bu çalışma için toplumsal anlamda dışlanma ve ötekileştirme üzerinden okunmaktadır. Nitekim ‘ötekinin sesi’ olarak müzik ve onun politik dolayımamaları bağlamında müziğin demokratik olmayan bir rejimdeki ötekilere, mekân açması, özneleştirilmesi ve en nihayetinde de onları bir toplumsal hareket içine çekmesi durumu söz konusudur. Bu durum ABD ve siyahîler örneğinde incelendiğinde Blues’un toplumsal ötekileştirmeye işaret ettiği ve Amerikan toplumu içerisinde siyahîlerin toplumsal konumlarına tecavüzün sonucu olarak bu müzikal formun doğduğu ve de en nihayetinde Amerikan Sivil Haklar Hareketi’nin merkezinde bu müzikal formun olduğu ifade edilmektedir. (Sullisan, 2014:35) Statüko karşısında nerede bir toplumsal hareket varsa, orada müziğin çok belirgin bir politik iktidarı ve gücü vardır. Bu durum sadece iktidarı gasp etmeye çalışan propagandist şarkı sözleri veya devrimlerin marş şarkıları için geçerli değildir. Nitekim Stahl’ın ifade ettiği gibi Amerikan müziği, devrimin canlı bir tarihini içermektedir. Köleler ve onların ezilen çocukları, Taşra Blues içinde sorunlu yaşantılarına karşı bir haykırışı sergilemişler ve bu sorunları müziğin platformunda tartışarak çözüme ulaştırmışlardır. (1976:639)

Müzik, siyahîlerin toplumsal konumu, ABD anayasası, toplumsal sözleşme ve de vatandaşlık / yurttaşlık bağlamında da pek çok çalışmanın yapıldığı bilinmektedir. Bu doğrultuda, Lawson’un ‘Mikrofonun Askerleri: Rap Müzik ve Siyaset Felsefesi’ isimli makalesindeki şu ifadeleri, müzik ve ötekileştirme ilişkisinin anlaşılması açısından gerçekten kayda değerdir:

“Rap şarkıları şunu önermektedir: Siyahîler ve Amerika arasındaki toplumsal sözleşme –eğer varsa- çoktan bozulmuştur. Bu bozulma durumu en azından iki önemli kola sahiptir. Birincisi için her birey merkezinde Amerika’daki manzara değişmektedir. Böyle bir ülkede marjinalize olmuş gruplar ve hükümet arasında güçlü bir pozitif ilişki olmaksızın sürekli materyal iyeliğe vurgu yapılmıştır. İkincisi ve bu yol için en önemlisi, Hip-Hop cemaatinin bazı

üyeleri şunu bilmektedir: Afro-Amerikanların Sivil Haklar Mücadelesi devam etmektedir. Çünkü Amerika, vatandaşlarının tümüne özellikle Afro-Amerikanlara verdiği sözü tutmamıştır. Hip Hop cemaatinin üyeleri, müzik aracılığıyla sivil haklar mücadelesini sürdürmekle yükümlüdürler...” (Lawson, 2005:162)

Lawson’un yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzik ve kurucu metin olarak anayasa arasında da bir bağlantı vardır. Amerika örneğinde açıkça görüleceği gibi Amerikan anayasasında siyahîlerin ikinci bir toplumsal konumda olmaları durumu, siyahî müzikal formlarıyla ve siyahî şarkılarıyla aşındırılmış ve anayasada siyahîlere yer verilmesinde müzik büyük bir rol oynamıştır.

Müzik, toplumsal bir hareket içinde ortak anlamları birleştirmekte ve yeni bağlamlarla toplumsal olanı yeniden kodlamaktadır: Bu kodlama modeli, müzik içindeki söz varlığı ile kendini belli etmektedir. Ancak müziğin ve müzisyenin toplumsal olanı yeniden kodlamadaki bu becerisi, politik iktidarlar tarafından bilindiği için çoğunlukla ilgili müzikal biçim ‘gürültü’ olarak etiketlenmekte ve bu gürültü sansürlenmekte ya da yasaklanmaktadır. Bu bağlamda müziğin politik dolayımamlarının anlaşılabilmesi ve müzikal kodun doğru açıklanabilmesi için son olarak müzik ve sansür ve müzikal ötekileştirme olgularının da incelenmesi gerekmektedir.

2.3. Gürültülerin Sansürlenmesi ve Müzikal Ötekinin Doğuşu

Müziğin politik bileşenlerinden en sonuncusu ve de en önemlisi sansürdür. Müziğin sansürü, kimi müzikal enstrümanların ve kimi müzikal formların yasaklanması ve bu müzikal formların icralarının kamusal ve özel alanlarda engellenmesi ve de en nihayetinde bu müzikal formları icra eden müzisyenlerin sürgüne gönderilmesi ve diğer bir ifade ile mikro ve makro iktidarlar tarafından engellenmeleridir. Bir müzikal form / biçim neden sansürlenir? Müzisyenler neden hapsedilirler, sürgün edilirler, tehdit edilirler ve hatta öldürülürler bile? Neden müziğin belirli biçimleri susturulur? Bunun cevabı, Güney Afrikalı müzisyen Johnny Clegg’in dediği gibi basit olabilir: “Sansür, korku üzerine kurulur...” Müzik, bireylerin ve de toplumsal grupların duygularının, geleneklerinin ve de fikirlerinin bağımsız bir anlatısı ve vurgusudur. Ancak bu anlatılar iktidar ve iktidardaki insanlarla bir çatışma içinde olabilir. Sansürün pek çok biçimi vardır; politik, dini ve etnik nedenlerle sansür hareketlendirilebilir. Müzik sansürü, lobi

grupları, satıcılar, aileler, eğitim sistemleri, dinler ve devletler tarafından yüzyıllardır uygulanmaktadır. (Reitov ve Korpe, 2004:70)

Peki, bir müzikal formun sansürü, onun “gürültü” olduğunu gösterir mi? Bir toplumda sansürlenmiş sesler üzerinden o toplumdaki yöneten ve yönetilen ilişkisine dair neler söylenebilir? Bir toplumdaki her hangi bir müzikal formun sansür edilmesi, o müzikal form ile kendilerini temsil eden toplumsal grupların ötekileştirilmeleri olarak okunabilir mi? Toplumsal ötekileştirme ve sansür ile ortaya çıkan müzikal ötekileştirme arasında bir ilişki var mıdır? Müzikal ötekileştirme bağlamında dünya toplumlarına odaklanıldığında hangi müzikal formların öteki olduğundan bahsedilebilir? Bu başlık altında kısaca bu soruların yanıtları aranacak ve bu sorular üzerinden ‘müzikal ötekileştirme’ mekanizması anlamlandırılmaya çalışılacaktır. Bu doğrultuda sansürle beraber doğan müzikal ötekileştirme olgusunun anlamlandırılması ve akabinde ise bu durumun net olarak anlaşılabilmesi için dünya tarihindeki farklı toplumlar bağlamında örneklendirilmesi yapılacak ve en nihayetinde ise, müzikal form mu gürültü mü tartışmasında “gürültülerin kavramsallaştırılmaları” üzerinden ötekileştirme mekanizmasının nasıl sürdürüldüğü incelenecektir.

2.3.1. Sansür: Müzikal Ötekileştirmenin Doğuşu

Sansür kelime anlamı itibari ile “Mevcut iktidar ilişkilerine ya da sosyo-kültürel dengelere zarar vereceği düşünülen her türlü yazılı, sözlü veya görüntüsel iletişimin denetim altına alınması” (Demir ve Acar, 2002:356) olarak açıklanmaktadır. Ancak bu çalışmada sansürün varlığı, ilgili toplumdaki bir müzikal ötekiye ve ötekileştirme mekanizmasına işaret etmesine bağlı olarak incelenecektir. Bu bağlamda sansürün varlığı demokratik olmayan rejimlere ve dini olarak fundamentalizme işaret etmektedir. İslam adına müzisyenlerin öldürülmesi örneklerine Sudan ve Cezayir’de rastlanmıştır. Somali’de, Mısır’da, Tunus’ta, Fas’ta, Moritanya’da, Nijerya’da, Kenya’da ve Mali’de müzisyen ve bestecilerin tehdit edildiği ve hatta belirli müzikal formları icra eden ve belirli enstrümanları çalan müzisyen ve bestecilerin öldürüldükleri bilinmektedir. (Reitov ve Korpe, 2004:71). Morgan’ın “Mali’de Müzik, Kültür ve Çatışma” isimli eserinde ileri sürdüğü şu ifadeler müzik ve sansür ilişkisinin anlaşılmasında kayda değerdir:

“Kidallı olan Touareg müzisyeni Ahmed ag Kaedi, Nijerya’daki Müslüman örgüt olan ‘Ansar ud-Dine’nin tehdit telefonları ile ilgili korkutucu hikâyeyi bana anlattı. Müzik sürgüne gönderilse de yok olmaz. Fakat müziğin enerjisi, mahremiyeti ve neşesi azalır. Sürgüne gönderilen müzisyenlerin temel problemi eğer bir grup olarak müzik icra ediliyorsa grubun bozulmasıdır. Nitekim ‘Tartit Emsemble’ da bu gruplardan bir tanesidir. Ulusal olan ve ulusal olmayan arasında kalan bu grup büyük oranda Mali dışında konserler vermiştir. Kuzeydoğu’daki Mali topraklarına yayılan Touareg gruplarının pek çoğu bu kaderi paylaşmıştır.” (2013:35)

Morgan’ın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzik ve politik olan arasındaki mücadele, tarihin her döneminde olduğu gibi bugün de devam etmektedir. Kimi müzikal biçimlerin ve kimi şarkıların politik olan tarafından sansürlenmesi ve müzisyenlerin sürgüne gönderilmesi örnekleriyle dünyanın hemen her yerinde karşılaşıldığı gibi Türkiye’de de karşılaşılmıştır. Nitekim arabesk müzik icra edenler, özgün müzik icra edenler ve Kürtçe müzik icra edenler, Türkiye’de sürgün ve sansürden paylarını alanlardan bazılarıdır.

Bir müzikal form, bir şarkı, bir müzisyen ya da bir enstrüman neden sansür edilir? Müzikal formlar ya da enstrümanlar arasında bir hiyerarşi var mıdır? Bu sorulara tarih sahnesinde pek çok yanıt bulunabilir. Örneğin; M.Ö 272 ile 231 yılları arasında yaşamış olan ünlü Hint kralı Ashouka’nın, döneminde kullanılan bütün enstrümanları ayırt etmeksizin gömdürdüğü bilinmektedir. Yine antik Çin dönemine bakıldığında Zhou Hanedanlığı’nda zil ve vurmali çalgıların yasaklandığı ve hepsinin toplatıldığı görülmektedir (Brindley, 2012:26). Diğer taraftan modern çağda da Hitler döneminde Jazz müziğinin ve özellikle de saksafon enstrümanının yasaklandığı Jazz ve takipçilerinin politik işkenceye maruz kaldıkları ifade edilmektedir. Bununla birlikte Jazz müziğinin Hitler Almanya’sının yanında Stalin SSCB’nde de yasaklandığından ve bu müzikal formun ve de saksafon enstrümanının ruhu aşağılayan ‘zırlı enstrümanları’ olarak etiketlendiklerinden bahsedilmektedir. (Street, 2003:117) Bu açıdan mitik dönemden bahsedildiğinde; Platon ve Sokrates’in bazı müzikal formlar ve enstrümanların sansürlenmesi gerektiğini ifade ettikleri, dini dönemden bahsedildiğinde yine kilise ve Vatikan’ın kimi müzikal formlar ve enstrümanları sansürledikleri ve son olarak modern ideolojiler döneminde de kimi enstrüman ve müzikal formların, askeri

diktatoryalar, tek parti rejimleri, otoriter / totaliter yönetimler ve diğer hükümetler tarafından sürekli sansürlendikleri bilinmektedir.

Müzik, tarihin hemen her devrinde, düzenleme sansür ve promosyon politikalarının bir nesnesi olmuştur. Müzik Atina ve Sparta'da da düzenlenmiştir. Kilise babalarının yazılarından da anlaşılacağı gibi müziğin belirli çeşitlerine karşı bir uyarı vardır. Bu durum, 20. yüzyılda da halen devam etmektedir. Hem faşist hem de komünist diktatoryalarda da insanların müzikal eylemlerini kontrol etme girişimleri olmuştur. Kiliseler müzik için belirli sansürler koymuşlardır. (Eaton, 2012:12) Müziğin sansürlenmesi, öncelikle resmi otoriteler ve kuruluşlarca sonra ise toplumsal gruplarca ve en sonunda da pazarın kendisi tarafından yapılmıştır ve halen de yapılmaktadır. Bu durum, uluslar arası, ulusal, bölgesel ve yerel düzeyde ortaya çıkmaktadır. (Naerland, 2014:18) Bu anlamda devletlerin, 'müziğin kötü etkilerine' karşı durabilmek için müziğin sansürlenmesine kayda değer bir çaba ve zaman harcadıkları görülmektedir. (Street, 2003:117). Burada 'müziğin kötü etkileri' olarak ifade edilen durum, müziğin toplumsal sorunları tartışacak bir düzlem açması, bu sorunlardan dolayı ötekileştirilmeye maruz kalan toplumsal gruplar için yeni bir ortak payda oluşturarak onları bu ortak paydada yeni bir cemaat haline getirmesi ve de en nihayetinde yeni iktidar konumları üretmesi olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan bir müzikal forma ya da şarkıya devletin müdahalesi, politik bir hareket doğurabilir. Daha önce ifade edildiği gibi Kenya'da 'Unbwogable' isimli şarkının sansür edilmesi ve bu şarkının yayınlanmasına izin veren KBC sözcüsü Elizabeth Obege'nin kovulması sonunda da buna benzer bir durum yaşanmıştır. Nitekim bir şarkının yasaklanması sanatçılar için büyük problemler oluştursa da bazen sansür ters etki yaratmaktadır ve Gidi ve Maji'nin 'Unbwogable' isimli şarkısı da bu duruma örnek olarak gösterilebilir. (Nyairo ve Ogude, 2005:232)

Politik iktidarların müzikle girdikleri mücadele, tarihin hemen her devrinde karşılaşılan bir durumdur. Bu bağlamda bir müzikal formun, bir şarkının ya da bir enstrümanın çalınması üzerindeki sansür politik anlamda nasıl okunabilir? Bu soruya, Küba Devrimi bağlamında sansürlenmiş müzikal formlar üzerinden bakan bir çalışmada 'müzikal sansürün sonuçları' başlığında şu şekilde yanıt verilmiştir. Küba Devleti devlet tarafından desteklenmeyen ya da devletten bağımsız olarak icra edilen ciddi müziği

etkisizleştirmek için bir takım stratejileri hayata geçirmiştir. Küba'daki sansürlerin politik anlamda en önemli sonuçları şu şekilde sıralanabilir:

Tablo 12: Müzikal Sansürün Sonuçları (Gamez, 2013:12-13)

Güçlü ötekileştirme politikalarının uygulanması
Asimilasyon ve kültürel ayırma gibi politikaların uygulanması

Gamez'in de ifade ettiği gibi bir müzikal form, bir şarkı ya da bir enstrüman üzerindeki sansür direkt olarak toplumsal anlamda bir ötekileştirmeye ve ötekiye işaret etmektedir. Bu bağlamda müzikal ötekileştirmenin sansür ile beraber doğduğu ifade edilebilir. Müzik bir özgürlük anlatısı ya da temel bir insan hakkı olarak tanımlanmaktadır. Bu bakımdan müzik sansürleri de bir insan hakkı ihlali olarak değerlendirilmektedir. İnsan hakkı ihlali olarak bir müzikal formun, bir şarkının, bir enstrümanın ya da bir müzisyenin yasaklanması diğer bir ifade ile sansürlenmesi durumuna dünya genelinde verilebilecek pek çok örnek vardır. Nitekim bu konuları araştırmak ve müzikal eylemlerin sansürlerine işaret etmek için, 2000 yılında FME – Freedom Of Musical Expression – Müzikal İfade Özgürlüğü – adında uluslararası bir forum kurulmuştur. Freemuse'un amacı müzik sansürlerini belgelemek müzisyen ve bestecilerin bağımsız ifade haklarını korumak ve sansürün etkilerini tanımlamaktır. Örneğin kurulduğundan beri Freemuse, Afrika'da yetmiş yedi (77) tane müzik sansürü belgelemiştir. (Reitov ve Korpe, 2004:70) Sansürlere dikkat edildiğinde resmi dil politikaları gerekçesiyle zaten yasaklı olan bir dile ait bir toplumsal grubun, cinsiyet bağlamında ortodoksiden saptığı iddia edilen grupların (LGBT gibi), renk anlamında toplumdan farklı olan grupların (Siyahiler gibi), inanç anlamında ya da etnisite anlamında ilgili toplumda azınlık olan grupların (Almanya'da Yahudiler ya da Sri Lanka'da Tamil azınlığı gibi) müzikal formlarının ve enstrümanlarının sansürlendikleri görülmektedir. Buradan hareketle alt kültürel toplumsal grupların ve de azınlık olan toplumsal grupların müzikal eylemlerinin sürekli engellendiği ileri sürülebilir. Çünkü kimi alt kültürler ve azınlıklar, müziğe karşı gürültüyü temsil etmektedirler. Ve bu gürültü, medyadaki gerçek olaylar ve fenomenlerden temsile doğru ilerleyen sistemli bir dizi içindeki müdahaledir. Bu nedenle görülmeye değer alt kültürlerin belirli iktidarı gözden kaçırılmamalıdır. Çünkü alt kültürler hem potansiyel anarşinin bir metaforu hem de anlamsal bozulmanın güncel

bir mekanizmasıdır. Ve nihayetinde alt kültürler, temsil sisteminde geçici bir tıkanıklık oluşturabilirler. (Paris ve Ault, 2004:403) Bu tıkanıklık ise, gürültü ve müzik diyalektiğini çok net bir şekilde görselleştirmektedir. Paris ve Ault'un da ifade ettiği gibi alt kültürlerin sesleri çoğu zaman gürültü olarak etiketlenmekte ve bu gürültüler sansürlenmektedir. Bu konuda Stahl'ın şu ifadeleri kayda değerdir:

“Yasaklanmış seslerin diğer bir ifade ile sansürlenmiş seslerin gürültü olarak etiketlenmesi, kabul edilen toplumsal sınırların pekiştirilmesi aracılığıyla oluşturulmuş bir düzendir. Gürültü idrak edilemeyen bir sestir. Çünkü gürültü, oldukça girift, olağandışı ve korkutucudur. Ve gürültü hoşgörü (tolerans) sınırlarımızın ötesine geçer. Şunu söylemek gerekir ki; bireysel olandan ziyade toplumsal düzenekleri sadeleştirecek varoluşsal bulantıyı engellemek için bu sınırlar devam ettirilir.” (1976:651)

Stahl'ın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi, bir toplumda gürültüye karşı geliştirilen hoşgörü ya da hoşgörüsüzlük bağlamında bir analiz yapıldığında o toplumdaki politik ve toplumsal durum ve de müzikal ötekileştirme hakkında pek çok söylem geliştirilebilir. Çünkü gürültü ve müzik arasındaki sınırın politik olan tarafından belirlenmesi, hâkim toplumsal grupların müzikal formu karşısında azınlıkların ve alt kültürel toplumsal grupların seslerinin gürültü olarak tanımlanmasını beraberinde getirmektedir. Sansür ve rock müziği ile ilgili Keith'in şu ifadeleri burada anlatılmak istenen durumu biraz daha anlaşılır kılabılır:

“1960'lerden beri Anglo Amerikan teorizasyonu içerisinde Rock müziğinin potansiyel politik ve kültürel etkisi hakkında pek çok şey yazılmıştır. Hippi radikalleri tarafından bu müziğin politik etkisi pek çok kez kullanılmıştır. 1970'ler boyunca gençlik alt kültürleri tarafından ve yahut da 1980'ler boyunca müzik üzerindeki sansürlerin üzerinden değerlendirildiğinde müzik, iktidar ve ötekileştirme ilişkisi görselleşmektedir.” (1996:189)

Keith'in yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi müzikal formlar ve şarkılar üzerindeki sansürlerin tarihsel olarak incelenmesi, müzik, iktidar ve ötekileştirme ilişkisini net bir şekilde ortaya koyabilir. Çünkü müzikal alandaki sansür, direk olarak toplumsal alandaki bir “öteki”ye ve “ötekileştirme”ye işaret etmektedir. Afganistan'daki müzikal formlar üzerindeki Taliban'ın sansürü üzerine kaleme alınan ‘Müzikte Taliban Sansürlerinin Sonuçları’ isimli makaledeki şu ifadeler, müzik ve sansür ilişkisini daha anlaşılır hale getirebilir:

“Müzik üzerindeki yasağın düğünler ve diğer kutlamalarda müzikal enstrümanların üretim sanatında müzisyenlerin hayatında ve kültürel mirasın kalıtımında zorlayıcı etkileri vardır. Müzikten mahrumiyet neticesinde ağır ağır Afgan insanları ölü bir ulusa dönüşmektedir. Ve Afganların düğünleri ve cenaze merasimleri aynı anlam dairesi içine doğru gitmektedir.”(Street, 2003:119-120)

Müzik üzerindeki Taliban sansürleriyle ilgili bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere müzik toplumsal alandaki sınırları çizmekte ve kültürel biçimler arasındaki farkları da belirginleştirmektedir. Afganistan örneğinde düğün ve cenazelerin aynı anlam dairesine doğru gitmesi metaforik olarak okunduğunda modern düşüncenin ve fundamental dini hareketlerin tek tipliliği kavramsallaştırılmasına ulaşılabilir. Bu duruma paralel olarak ulus devlet sonrası ortaya çıkan sansürlerin de tikel anlamda bir ulus yaratma eylemi ile toplumsal ortamdaki anlam dairesinin çapını daralttıkları ifade edilebilir. Nitekim ulus devlet içinde tabi unsurların hâkim olanın sesine doğru çekilmesi ve pek çok tabi unsurun müzikal formlarının sansürlenmesi bu bağlamda değerlendirilebilir.

Kültürel bağlamına bakılmaksızın bir ses topluluğunu müzikal form ya da gürültü olarak tanımlamak modern iktidarlar tarafından sürekli olarak kullanılan bir metottur. Bu bağlamda yasaklanmış sesler, politik iktidar tarafından “gürültü” olarak değerlendirilmektedir. Nitekim yasaklanmış seslerin ‘gürültü’ olarak değerlendirilmesi durumunu Macaristan örneğinde inceleyen Agocs’un “Kültürün Mekaniği: Sistem Değişikliğinden Beri Macaristan’ da Yeni Müzik” çalışmasındaki şu ifadeleri burada anlatılmak istenen durumu örneklendirmektedir:

“Macaristan’da resmi besteciler, devlete karşı konuşmamışlardır ve bazen de ‘Tömegdal’ gibi şarkılarla komünist idealleri kutsamışlardır. Tehdit olarak algılanan her hangi bir müzikal form ya da besteci sansürün nesnesi olmaktan kurtulamamıştır ve ‘yeni müzik’ ya da diğer bir deyişle ‘avante-garde’ müzik, sisteme karşı ideolojik bir saldırı olarak anlaşılmıştır. Bu nedenle yeni müzik stüdyolarında gelişen müzik, politik ve ideolojik etkilere sahipmiş gibi algılanmıştır. Yeni müzik stüdyolarının üyelerine işlerini yapmaları için izin verilmiştir. Sansür burada etkili olmamıştır. Fakat devlet yine de onların aktivitesini de izlemek ve kontrol etmek istemiştir. Ancak ironik olarak yeni müzik stüdyolarının üyelerinin de başarılı bir şekilde akademi mezun olmak için Komünist Gençlik Ligi’ne üye olmaları zorunlu kılınmıştır. Onların müziği çağdaşlarından çok sonraları yayınlanmış ve de farkına varılmıştır.

Dünyanın her yerinde olduğu gibi Macaristan’da da bir kara liste vardır ve iktidar tarafından istenmeyen sanatçılar ve de müzikal biçimler sansürlenmiştir. (2005:124)

Agocs’un yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi, Macaristan örneğinde de müzik ve politik olanın girdiği yasakçı ilişki açıkça fark edilmektedir. Macaristan’da yeni müzik olarak adlandırılan müzikal biçimin ve bu müziği icra eden müzisyen ve sanatçıların da sansürlendiği görülmektedir. Nitekim Macar hükümetinin tuttuğu kara liste de direk olarak toplumsal alandaki “öteki”ye ve “ötekileştirme”ye işaret etmektedir.

Ötekilik müzik ile mi başlar yoksa zaten toplumsal ortamda mevcut olan bir ötekileştirme ve öteki grup varken bu ötekileştirme müzik içine mi aktarılır? Bu soru literatürde sürekli yanıtı aranan bir sorudur. Ancak bu soruya karşı verilen temel cevap, ötekiliğin müzik ile diğer bir ifade ile kulaktan başladığı şeklindedir. Diğer taraftan ötekiliğin müziğin dışında yattığı (Grenier ve Guilbault, 1990:391) şeklinde açıklamalar da vardır. Ancak müzikal ötekileştirme ve toplumsal ötekileştirme arasında girift bir ilişkinin olduğu söylenebilir. Bu konuda Anderson’un Amerika’da siyahîlerin müzikal formları üzerine yaptığı ‘Görünmezliğin Müziği’ isimli makalesinde kullandığı şu ifadeler kayda değerdir:

“Toplumsal ötekileştirme, bir toplumda öteki olarak belirlenmeyi ve dolayısıyla inkârın nesnesi olmaya maruz kalmayı açık bir şekilde göstermektedir. Toplumsal ötekileştirme mekanizması çoğunluk şablonları tarafından toplumsal bir grubun ötekine dönüştürülmesi veya hâkim grup dışına atılması veya da tanınmaz ve görünmez bir toplumsal konuma itilmesidir. Bu mekanizma hâkim çoğunluk tarafından sanat içinde azınlık otantisitesinin kavramlarını sınırlamak ve düzenlemeye çalışmak gibi yapılan deklarasyonlar, sansürler ve uygulamalar aracılığıyla işler. O halde müzikal ötekileştirmede bulunan karşılıklı yanıtlar, toplumsal ve estetik durumdan kayan bir çelişki durumu olarak eleştirel estetik fırsatları takip eder. Bu konuda siyah müzisyenler bu şekilde ortaya çıkan toplumsal inkara karşı bir müzikal eylem içerisine girmişlerdir. Bu nedenle müzikal ötekileştirme toplumsal ortamda ‘sabitleştirilmiş denge’yi sürekli ileri sürer.” (2006:87)

Anderson’un bu ifadelerinden de anlaşıldığı gibi, toplumsal inkâr, müzikal formlar ve müzikal formların sansürü arasında sıkı bir bağlantı bulunmaktadır. Nitekim bu durumu

Brezilya ve Tropicalia – Tropikalizm - örneğinde inceleyen bir çalışmada kullanılan şu ifadeler müzikal formlar ve sansür arasındaki ilişkiyi ve de toplumsal inkâr ve de müzikal sansür arasındaki girift ilişkiyi biraz daha anlaşılır kılabılır: “Brezilya’da müzik, politik inkârın mekânı olarak yoğunluklu bir alandır ve hükümetler müziği sürekli düzenleme çabası içindedirler.” (Leu, 2006:38) İnkâr alanı olarak müzikal sahaya odaklanıldığında Türkiye’de de bazı müzikal formların ‘inkârın nesnesi’ olarak değerlendirildikleri görülmektedir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği sonrasında arabesk müzik ve zaten bir dönem Kürt dilinin yasaklı olması nedeniyle Kürt Müziği ve de nihayetinde özgün müzik inkârın nesnesi olarak değerlendirilmiştir.

Öteki olma nitelikleri müziğin dışında mıdır yoksa içinde midir? Greiner ve Guilbault’a göre; ötekilik, müziğin dışında yatar; örneğin yaşta, sınıfta, ırkta, etnisitede veya cinsiyette... Peki, bu varsayım gereksiz olarak toplumsal bir yansımanın yeniden üretimini içerir mi? Bu içerim vasıtasıyla müzik, daha önemli kültürel, toplumsal ve ekonomik gerçekliklerin saf bir aynası olarak görülebilir mi? Greiner ve Guilbault, ‘Ötekilik müziğin dışında yatar’ önermesini destekleyip, bu sorulara da ‘evet’ yanıtı vermektedirler. Çünkü müziğin kendine has karakterinden dolayı ötekileştirme ile müzikal ötekileştirmeden hangisinin daha önce doğduğuna dair yapılacak bir tartışma girift bir hal almaktadır. Örneğin bugünlerde yapılan popüler müzik çalışmalarında, müziğin kendine has karakterine işaret edilerek müziğin, toplumu sadece yansıtmakla kalmadığından aynı zamanda toplumsal olanı inşa ettiğinden ve de nihayetinde farklılığın taraflarını icat ettiğinden de bahsedilmektedir. (Greiner ve Güilbault, 1990:391-392)

Ötekilik müzikal anlamda nasıl inşa edilmektedir? Örneğin ‘dünya müziği’ kavramsallaştırması, ‘batı müziği’ ve onun ‘hakir ötekileri’ şeklinde bir ayrımı beraberinde getirmektedir (Middleton, 2000:59). Batılı olmayan müziklerin Batı karşısında öteki olmaları durumu (Born ve Hesmondhalgh, 2000:2), modern devletler bağlamında okunduğunda hâkim çoğunluk unsurlarının müzikal formlarını ortaya çıkarırken azınlık olan toplumsal grupların ‘gürültü’lerini beraberinde getirmektedir. Bu durum dünyanın hemen her yerinde din, dil, ırk, etnisite, cinsiyet, kültür vd. farklılıklarından dolayı öteki olmuş grupların müzikal formlarının sansürleri ve söz

varlıkları incelendiğinde görülmektedir. Çünkü müzik sadece toplumu yansıtmamakta aynı zamanda toplumsal olanı inşa etmekte ve de nihayetinde farklılığın taraflarını icat etmektedir. (Grenier ve Guilbault, 1990:392) Middleton'un "Müzikal Aidiyetler: Batı Müziği ve Onun Hakir Ötekisi" isimli makalesindeki şu ifadeleri burada anlatılmak istenen durumu biraz daha anlaşılır kılabilir:

"Müzik, hiçbir zaman bana ait olmaz. Müzik, her zaman hâlihazırdaki ötekidir ve her zaman buradan başka bir yerde, kendi özgün biçimlerinden sorumlu tarihsel yıkıntıların ve diyalojik olarak inşa edilen kodların rahminde konumlanmıştır. Müziğin içeride olma durumu – Bir taraftan yeterince gerçektir. Çünkü müzik sesin üretiminin bedensel süreçlerinin eğiliminde konumlanmıştır – iyelik ve temel miti içinde ters yüz edilmiştir. Bu, kültürel olarak iyelik sahiplerinin kabullenmeleri zor bir argümandır. Fakat bu argümana bakıldığında bu önerme tabiri caizse müzik içinde kendimizi kaybetmemizin müzikal ötekileştirmenin yerini almasının ön şartını oluşturmaktadır. Müzikal doğa ve öznelilik arasındaki her hangi bir uzlaşmanın bedeli indirgenemez bir toplumsallığın kabulüdür. Bir müziğe ait olmak – bir aidiyet olarak müziği görmekten farklı olarak – sadece geleneğe bir geri dönüş anlamına gelmez. Fakat bir müziğe ait olmak, benliğin diğer bir ifade ile öznenin hem toplumsal hem de bireysel olarak bağımlılıklarının dönüşümsel bir kabulüdür." (2000:59)

Middleton'un yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi bir müzikal formu ya da bir şarkıyı dinlemek hem toplumsal hem de bireysel anlamda bir öznelliği beraberinde getirmektedir. Bu açıdan bir şarkı ya da müzikal form, onu dinleyen bireyin konumunu belirlerken aynı zamanda bireyin ötekisinin kim olduğunun da yanıtını vermekte diğer bir ifade ile ötekini de konumlandırmaktadır.

Müziğe politik iktidar penceresinden bakıldığında sansür, müzikal ve toplumsal ötekileştirmeye işaret etmekteyse de, müzik kendi içerisindeki söz varlığı (şarkı sözleri) üzerinden değerlendirildiğinde, müziğin oluşturduğu 'eleştirel düzlem'de toplumsal ötekileştirme bağlamında bir toplumsal gerçeklik problematizasyonu da yapılabilir. Bu bağlamda dünyadan müzikal ötekileştirme örneklerine bakıldığında müzikal ötekileştirme olgusu ve müzikal formların sansürlenmesi arasındaki girift ilişki daha net anlaşılabilir:

Tablo 13: Dünya Tarihinde Ötekileştirilmiş Müzikal Formlara Bazı Örnekler³⁰

ÜLKE	MÜZİKAL FORM	ELEŞTİRİSİ	ÖTEKİLEŞTİRİLME NEDENİ
SSCB	JAZZ	İDEOLOJİK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
ALMANYA	JAZZ	İDEOLOJİK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
ALMANYA	ODA (CHAMBER)	DİNİ AYRIMCILIK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
KÜBA	HİP HOP	RENK AYRIMCILIĞI	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
KÜBA	RAP	RENK AYRIMCILIĞI	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
ZİMBABVE	CHİMURENGA	ETNİK AYRIMCILIK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
ZİMBABVE	RAP	RENK AYRIMCILIĞI	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
ABD	BLUES	RENK AYRIMCILIĞI	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
ABD	JAZZ	RENK AYRIMCILIĞI	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
ABD	SOUL	RENK AYRIMCILIĞI	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
ABD	RAP	CİNSİYET AYRIMCILIĞI	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
ABD	RAP	RENK AYRIMCILIĞI	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
ABD	HİP HOP	RENK AYRIMCILIĞI	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
JAMAİKA	REGGAE	RENK AYRIMCILIĞI	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
AVUSTURALYA	ROCK	İDEOLOJİK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
İNGİLTERE	ROCK	İRK AYRIMCILIĞI	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
İNGİLTERE	U2 GRUP	ETNİK AYRIMCILIK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
İNGİLTERE	PUNK	ETNİK AYRIMCILIK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
İNGİLTERE	PUNK	CİNSİYET AYRIMCILIĞI	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
SRİ LANKA	MİA MÜZİĞİ	ETNİK AYRIMCILIK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
TAYLAND	KARAVAN GRUP	ETNİK AYRIMCILIK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
FRANSA	ZEBDA GRUP	EKONOMİK ADALETSİZLİK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
FRANSA	RAİ MÜZİĞİ	EKONOMİK ADALETSİZLİK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
MADAGASKAR	POWER METAL	EKONOMİK ADALETSİZLİK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
PERU	MUSİCA AYACUCHANA	EKONOMİK ADALETSİZLİK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
NİJERYA	IGBO	ETNİK AYRIMCILIK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
HİNDİSTAN	APACHE	EKONOMİK ADALETSİZLİK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
MALİ	RAP	EKONOMİK ADALETSİZLİK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
BREZİL YA	MACUMBA	RENK AYRIMCILIĞI	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
BREZİL YA	TROPICALİA	TOPLUMSAL ADALETSİZLİK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
GÜNEY AFRİKA	MARABİ	EKONOMİK ADALETSİZLİK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
UGANDA	BAAKİSİMBA	KABİLECİLİK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
ABD	HOLLY NEAR	FEMİNİZM	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK
İNGİLTERE	BHANGRA	DİASPORADA ASYALILIK	POLİTİK BİÇİME UYMAMAK

Dünya tarihinde ötekileştirilmiş müzikal formlara bazı örnekler isimli tablodan da anlaşılacağı üzere; gürültü ve müzik diyalektiğinden bakıldığında, dünya tarihinde her hangi bir niteliğinden dolayı politik iktidar ve mevcut politik biçim ile çatışan ve bu nedenle bir müzikal form olarak kabul edilmeyen ve dolayısıyla da “gürültü” olarak etiketlenen pek çok müzikal formun olduğu söylenebilir. Bu açıdan kültürün aynası olarak müzik, alt kültürün ya da toplumsal olanla farklı olanların diğer bir ifade ile

³⁰ Bu tablo, bibliyografyada ekli olan kaynaklardan faydalanılarak oluşturulmuştur.

ötekilerin aynası olarak gürültü kavramsallaştırılması yapılabilir. Müzikal formlarla gürültülerin savaşı olarak muktedir olan ve ötekilerin savaşı bağlamında dünya tarihine odaklanıldığında, ilk çıktığı dönemde müzikal form olarak tanınmayan ancak daha sonraları toplumsal olana dair eleştirel bir düzlem yaratarak yeni ve alternatif kamusal ve özel alanlar açan ve en nihayetinde de yeni öznellikler oluşturan pek çok müzikal formun olduğu ileri sürülebilir. Hâkim olanı korumak adına resmi ideolojiyi pekiştirmek için totaliteryen rejimlerde, özellikle SSCB ve Nasyonal Sosyalist Almanya’da Jazz müzikal formu bir gürültü olarak nitelendirilmiş ve sansürlenmiştir (Street, 2003:115-117). Hitler Almanya’sında dini farklılıklarından dolayı öteki olan Yahudi Oda (Chamber) Müziği de yine ötekileştirilmiş bir grubun anlatısı diğer bir ifade ile “ötekinin sesi” olarak ifade edilebilir (Carrieri, 2013:44-52).

Dini ve ideolojik ötekileştirmeden sonra ise ötekileştirilmiş müzikal formlara verilebilecek en iyi örnekler genelde modern ulus devletlerden sonra ortaya çıkan etnik ayrımcılık sorunları üzerinde yoğunlaşmaktadır. ABD’nde Negro şarkılarından, Blues, Jazz, Soul, Rap ve Hip Hop müzikal formuna kadar gelen müzikal eylemler ve oluşumlar da yine siyahîlerin renklerinden dolayı ötekileştirilmelerine işaret etmektedirler. Bunun yanında aynı ötekileştirilme nedeni ile Jamaika’da Reggae müzikal formu, Sri Lanka’da MIA müziği, Nijerya’da Igbo ve Brezilya’da Macumba müzikal formu ortaya çıkmıştır (Lönnblad, 2012:6-7). Bunun yanında toplumsal cinsiyet bağlamında erkek egemenliğini eleştiren ve ‘kadın’ın ötekileştirilmesine karşı olan bir müzikal form olarak İngiltere’de Punk ve ABD’nde Holly Near’ın ‘kadın’ın ötekileştirilmesine karşı bir söylem geliştirdiğinden bahsedilebilir (Love, 2006:14).

Din, renk, etnik köken, ırk, toplumsal cinsiyet ayrımcılıklarının yanında ekonomik adaletsizlik ve toplumsal adaletsizlik bağlamlarında ‘ekonomik öteki’ olarak tanımlanabilecek olan müzikal formların varlığından da bahsedilebilir. Bu doğrultuda Güney Afrika’da Marabi, Brezilya’da Tropicalia, Peru’da Música Ayacuchana, Hindistan’da Apache ve Fransa’da Zebda ve Rai müziklerinin ekonomik bağlamda toplumsal adaletsizliği gösteren bir ötekileştirme mekanizmasına işaret ettiklerinden bahsedilebilir. Bunlara ek olarak bazı müzikal formların, müziğin çok katmanlı anlamlarından dolayı, bir ülkede etnik ve ırkçı ayrımcılığa karşı bir niteliğe bürünmüşken bir başka ülkede ve toplumda daha farklı bir ayrımcılığa işaret ettikleri de

görülmektedir. Bu duruma verilecek en iyi örnek ise Rap müzikal formudur. ABD’nde renk bağlamında ırkçılığa karşı diğer bir ifade ile etnik ötekileştirilmeye - ayrımcılığa - karşı bir niteliğe bürünen Rap müzikal formunun, Mali’de ‘ekonomik ötekileştirme’ye karşı bir nitelik aldığından bahsedilebilir (Morgan, 2013:35-48).

Müzikal ötekileştirme, sansürden doğmaktadır. Ancak bir müzikal form, enstrüman ya da şarkı üzerindeki sansürün etkileri çoğunlukla ilgili müzikal formun alternatif kaynaklardan dinlenilmesi ve alternatif mekânlarda icra edilmesi ile sonuçlanmaktadır. Diğer bir ifade ile sansür ile bir müzikal formun oluşturduğu etki ortadan kaldırılamamaktadır. Bu bağlamda sansürün sürdürülebilir bir etki yarattığından bahsedilemeyebilir. Sansürden sonra toplumsal ortamda daha sürdürülebilir bir etki yaratan durum ise, ilgili müzikal formun kavramsallaştırılması / tanımlanması problemidir. Bu bakımdan öteki müziğine verilen ad, ötekileştirme olgusunu pekiştirmekte ve toplumdaki sabitleştirilmiş dengeyi ayakta tutmaya çalışmaktadır. Nihayetinde müzik ve gürültü diyalektiğinin anlaşılmasında öteki müziklerinin isimlendirilmesi hususunun incelenmesi müziğin politik uzanımları temelinde müzikal ötekileştirme olgusunun anlamlandırılması için gerekli görülmektedir.

2.3.2. Ötekinin Müziğine İsim Koymak: İsimsiz Gürültüler

Müzik nasıl kavramsallaştırılır? Ötekileştirmeyi de kapsamı içine alan insanların kültürü hakkında mevcut her şeyi ortaya çıkarmanın kayda değer bir yolu, insanların müziklerini nasıl kavramsallaştırdıklarını görmekten geçmektedir (Ighile, 2012:94). Müziğin kavramsallaştırılması ve bu kavramsallaştırmanın toplumsal olarak bir söylem haline gelmesi, müzik ve gürültü arasındaki girift ilişkinin devam ettirilmesi anlamında oldukça kayda değerdir. “Adlar tanrılar gibi kutsaldır (Latincesi: Nomuna numina)” (Sartori, 1993:4) Latin atasözünden de anlaşılacağı üzere toplumsal alanda diğer her hangi bir şeyi ya da bir müzikal formu adlandırmak da ona hükmetmenin aracı olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda bir müzikal formun isimlendirilmesi ona ya bir kutsaliyet atfedip yüceltmek ya da onu ve o müzikal forma kendini ait hisseden birey ve toplumsal grupları aşağılamak - ötekileştirmek - anlamında okunabilir. Buna en bariz örnek “Şeytanın Müziği” olarak adlandırılan ‘Blues’ müzikal formudur. (Oakley, 2004:16-21) Çünkü blues müzikal formu, bir dönem ‘şeytanın müziği’ olarak kavramsallaştırılmış ve toplumsal ortamda blues müzikal cemaatinin öteki olma

durumları bu kavramsallaştırma sayesinde sürdürülmüştür. Bu bağlamda bir müzikal formun bir toplumdaki kavramsallaştırılması ve öteki-leştirme ilişkisine dair şu ifadeler, burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir:

“Müzik, bir toplumdaki değişmez niteliklerdir ve bu nedenle müzik, öteki kültürlerin kültürel niteliklerini anlamak için kullanışlı bir temel sağlamaktadır. Müzik, insan üretimidir ve toplumsal bir yapıya sahiptir. Fakat müziğin bu yapısı, müziği üreten davranışın kendisinden ayrı olarak var olamaz. Bir müzik yapısının niçin var olduğunu anlamak için müziği üreten davranışın ‘neden’ ve nasıllığını anlamalıyız. Ve toplumsal davranışın altında yatan müzik kavramının neden ve nasıl örgütlü ses üretiminin yollarını düzenlediğini anlamak zorundayız.” (Ighile, 2012:94)

Ighile’nin bu ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, bir müzikal yapı ya da biçimin analiz edilebilmesi için subjektif reaksiyonlarla ona tepki vermek ve onu tanımlamak yerine onun kendi içindeki anlam tabakalarının diğer bir ifade ile müzikal kodların açılması gerekmektedir. Çünkü müziğin en nihai anlamda etiketlenmesi ve kavramsallaştırılması politik olan tarafından yapılmakta ve politik iktidar müziği etiketlemekte ve müziğe isim koymaktadır. (Greiner ve Guilbault, 1990:390) Bir politik iktidarın her hangi bir müzikal forma kendi iktidar konumuyla çatıştığı için verdiği “gürültü” isimleri; blues örneğinde “şeytanın müziği” (Oakley, 2004:16-21), rap örneğinde “militan müzikler”, jazz örneğinde “zırlı enstrümanları” (Street, 2003:117), heavy metal örneğinde “problem müzik” (North ve Hargreaves, 2006; North ve Hargreaves, 2008), arabesk örneğinde “dolmuş müziği” (Akay, 1991:26-30), Kürt Müziği örneğinde “Kart Kurt Sesleri” ve “Bölücü Müzik” gibi isimlendirmeler, ilgili müzikal formların ya da şarkıların içindeki çok katmanlı anlamların açılmasına engel teşkil etmektedir. Bu engeli kaldırabilmek için bir müzikal biçim, politik olanla girdiği sansür ilişkisi üzerinden okunabileceği gibi, kendi söz varlığı üzerinden de açılabilir.

Müzikal kavramlaştırmalar da en az şarkı sözleri kadar önemlidir. Çünkü müzikal kavramlaştırmalar, müziğin bir toplum içinde nasıl değerlendirildiğine dair bir taslak oluştururlar. Bunun yanında bir müzikal formdaki söz varlığı o müzikal formun ait olduğu toplumun değerlerini net olarak yansıtmaktadır. (Ighile, 2012:94) Müziğe isim koymak (Grenier ve Guilbault, 1990:390) için ‘müzikal kod’ un açılması yerine politik cephelerden yapılan subjektif reaksiyonlara odaklanmak, ilgili müzikal formun

her hangi bir şekilde ‘gürültü’ olarak tanımlanmasını ve adlandırılmasını beraberinde getirmektedir. Ancak ilgili müzikal formun o toplum içinde nasıl kavramsallaştırıldığına ve ilgili müzikal formun söz varlığı içindeki ‘ben’ ve ‘öteki’ ilişkisine odaklanıldığında diğer bir ifade ile müzikal formun toplumsal bağlamına odaklanıldığında ‘müzikal kod’ açılanıp, ilgili müzikal form nitelendirilebilir.

Müzikal söylem ve müzikal eylemler ve de doğanın müzikleri, bir öteki silsilesi ile tanımlanmışlardır. Örneğin bülbül sesi ya da karga sesi arasındaki toplumsal farklar, karganın sesini direk olarak ötekileştirmektedir. Bu açıdan ötekilerin müzikleri, otantik bağlamda sadece kendilerine ait olarak kabul edilir. İronik olarak burada müzik ile ötekileştirme arasındaki ilişki, bir müzikal sesin müzikal form mu yoksa gürültü mü olduğuyla ilişkilendirilmektedir. (Middleton, 2000:59) En nihayetinde, ilgili müzikal form, mevcut politik iktidarın konumu ile bir çatışma içerisinde ise gürültü, uzlaşma içindeyse müzikal form olarak adlandırılmaktadır. Önceleri gürültü daha sonrasında ise ideolojik eleştiri olarak bestelenmiş gürültü (Stahl, 1976:651) olarak tanımlanan en sonunda ise müzikal forma dönüşen bu anlatı biçimleri, isimsiz gürültüler ya da marjinal sesler olarak içinde bulundukları tanımlanma problemlerinden dolayı müzikal ötekileştirmenin sürdürülmesine ve toplumsal ötekileştirme mekanizmasının çalıştırılmasına yetki vermektedirler. (Sharma, 1996b:15) Burada anlatılmak istenen durum, Sharma’nın şu ifadeleriyle biraz daha netleştirilebilir:

“Biz ötekine her zaman aşırı bir haz yüklüyoruz. Öteki bizim hakkımızı çalmak istiyor ve öteki biraz mahreme ve sapkın bir haza girmeye çalışıyor. Kısacası; öteki ile ilgili olarak bizi gerçekten rahatsız eden şey nedir? Ötekilerin yiyeceklerinin kötü kokusu, ötekilerin gürültülü şarkıları ve dansları, ötekilerin tuhaf tavır ve davranışları ve ötekilerin çalışmaya karşı tutumları...” (1996b:15)

Sharma’nın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere çoğunlukla tanımsız kalan, gürültü olarak tanımlanan ya da hemen hemen bütün dillerde ‘zırlı sesleri’ gibi bir kavramsallaştırmayla bağlamsız bir ses gibi açıklanmaya çalışılan bu müzikal biçimler - ötekileştirilmiş insanlar ve ötekileştirilmiş müzikal formlar – pek çok toplumda olduğu gibi, Türkiye’de de mevcuttur. Sansür bağlamında bakıldığında Türkiye’de de pek çok müzikal eylemin ve müzikal formun sansürlendiği ve özellikle Kürt Dili’nin bir dönem yasaklı olması dolayısıyla en temelde Kürt müziğinin uzun yıllar icra edilmesine ve

dinlenilmesine engel olunduğu bilinmektedir (UNHRC, 2014:6). Bunun yanında mevcut iktidar konumu ile çatışan müzikal formların Cumhuriyet'in kuruluşundan beri sürekli sansürlendikleri görölmektedir. Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği, Arabesk müzik, Grup Yorum Müziği ve Kürt Müziği gibi müzikal formların Türkiye'de belirli bir dönem 'gürültü' olarak tanımlandıkları ileri sürülebilir. Sonuç olarak müzik ve politika kesişiminde müzikal ötekileştirmenin daha iyi anlaşılabilmesi için gürültü ve müzik diyalektiğinden son dönem Osmanlı İmparatorluğu'ndan Cumhuriyet'e ve de Cumhuriyet'ten bugüne kadar (2016) müzik ve politik iktidar ilişkisinin Kürt Müziği merceğinde incelenmesi çalışmada 'ötekinin sesi' olarak ifade edilen durumun anlaşılması için gerekli görölmektedir.



“Bu dağlarda vuruldu boyunduruk... Kınalı türkülerin boynuna...”

(Ahmet Kaya, Halkların Kardeşliği Adına)

3. BÖLÜM: MÜZİKAL ÖTEKİLEŞTİRME: TÜRKİYE’DE MÜZİK VE GÜRÜLTÜ İKİLEMİ

Eski Türk devletlerinde, Osmanlı İmparatorluğu’nda ve Türkiye’de hangi ses toplulukları müzikal form olarak ve hangi ses toplulukları gürültü olarak değerlendirilmiştir? Türkiye’de müzikal enstrümanlar arasında bir hiyerarşi var mıdır? Örneğin bugün (2016) bağlama olarak bilinen enstrüman ile piyano, bilur, tenbur, gitar, ud, yahut da tanbur arasında bir hiyerarşiden bahsedilebilir mi? Bu soru biraz daha genişletilecek olursa; bugün Türk sanat müziği olarak bilinen müzikal form ile Batı müziği, Türk halk müziği, Kürt müziği ya da arabesk müzik olarak bilinen müzikal formlar arasında bir hiyerarşiden söz edilebilir mi? Türkiye’de modern-ulus devletle beraber ortaya çıkan alt kültür ve azınlık ilişkileri, müzikal formlar ve bu alt kültürlerin ve azınlıkların kullandığı enstrümanlar ve de müzikal söylemleri üzerinden okunabilir mi?

Müzik ve gürültü ilişkisi, zamana ve mekâna göre değişiklik göstermektedir. Türkiye’de müzik ve gürültü ikilemine odaklanıldığında, ‘müzikal form’ ve ‘gürültü’ kavramlarının Türkiye ölçeğinde anlaşılabilmesi için tarihsel bir dönemlendirme yapmak gerekmektedir. Bu bağlamda Türkiye’nin Osmanlı mirası ve onun da ötesinde “Türk” mirası ile kurduğu olumlu ya da olumsuz bağ, Türkiye’de müzikal ötekileştirme olgusunun anlamlandırılmasında oldukça önemlidir. Bunun yanında Osmanlı modernleşmesi ve modern Türk devrimi sırasında yapılan ‘müzikal yenile(n)meler’ ve müzik başlığı atında oluşturulan kurumlar da gözden geçirilmelidir. Çünkü Türkiye’de ortaya çıkan müzikal form ve gürültü haritası, diğer bir ifade ile hâkim kültür ve alt kültür arasındaki ilişkiler ve de en nihayetinde ‘müzikal ötekileştirme’ olgusu bu sayede ancak anlaşılabilir.

Bu bölümde müzik, toplumsal olan ve politik olan ilişkisi Türkiye örneğinde tarihsel sosyolojik olarak temellendirilmeye çalışılacak ve müzikal formlar ve de müzikal enstrümanlar üzerinden Türkiye’de müzikal ötekileştirme olgusu açıklanmaya çalışılacaktır. Bu anlamda öncelikle Türkiye ölçeğinde tarihsel sosyolojik bir

dönemlendirme ile, Cumhuriyet öncesi dönem ve Cumhuriyet sonrası dönem olmak üzere Türkiye’de müzik ve gürültü ikilemi ele alınacaktır. Sonrasında ise müzikal bir cemaat olarak Türklük ve Türkiye’nin inşası incelenecek ve bu müzikal cemaatin dışında bırakılan ve gürültü olarak nitelendirilen müzikal formlardan bir tanesi olan Kürt müziği mercek altına alınacaktır. Sonuç olarak ise, ‘müzikal ötekileştirme’ kavramı çerçevesinde Kürt müziği merkezinde bir söylem analizi yapılacak ve de Kürt müziğine dair kavramsallaştırmalar üzerinden politik bir okuma yapılmaya çalışılacaktır.

3.1. Türkiye’de Müziğin Tarihi Serüveni

Bütün toplumlarda olduğu gibi Türkiye’de de müziğin tarihi, toplumun tarihi kadar eskidir. Türk tarihinde müzik yaklaşık 2500 yıllık bir dönemlendirme ile açıklanmaktadır (Uçan, 2002:34-35; Kolukırmık, 2012:4). Bu bakımdan bu çalışma için de çok büyük önem arz eden müziğin Türk tarihindeki yeri, iki bölüm halinde geleneksel dönem ve modern dönem olarak incelenebilir. Bu açıdan geleneksel dönem müzikolojik bağlamda tek sesli müzik olarak, modern dönem ise çok sesli müzik olarak açıklanmaktadır.³¹

3.1.1. Cumhuriyet Öncesi Dönem: Müzikolojik Tek Ses / Toplumsal Çok Ses

Cumhuriyet öncesi dönemden bahsedildiğinde, Osmanlı ve Osmanlı’dan önceki devlet yapılarında görülen müziklerin, tüm geleneksel toplumların müzikleri gibi genel olarak tek sesli müzik oldukları ifade edilebilir (Belge, 1978:14). Burada dikkat edilmesi gereken husus, Cumhuriyet öncesi döneme ilişkin bu nitelendirmenin müzikolojik ya da diğer bir ifade ile teknik bir nitelendirme olmasıdır. Nitekim tek sesli müzik ve modal müzik (makama dayalı müzik) olarak ifade edilen bu müzikolojik kavram genel olarak Doğu müziğini özelde ise Osmanlı müzikal sistemini tanımlamaktadır (Tanrıkorur, 2005:34-36). Ancak Doğu ve Batı müziği şeklinde bir kavramsallaştırma yapıldığında bu iki farklı medeniyete ait müzikal sistemlerin birbirlerinden farklı olmaları kültürün tabiatı gereği oldukça doğal karşılanmalıdır. Çünkü genelde doğu, özelde Osmanlı müziği ve Batı müziği sistemleri tam anlamıyla birbirinden farklı özellikler

³¹Tek sesli müzik ve çok sesli müzik kavramları şu şekilde açıklanabilir. On tane davulun ya da on tane zurnanın yan yana aynı melodiyi ya da ritmi icra etmesi çok sesli bir müzik oluşturmaz. Bu durum tek sesli müziğe örnektir. Çok sesli müzik, şemsiye bir ses altında birden fazla enstrümanın aynı melodiyi ve ritmi icra etmesi olarak ifade edilebilir. Örneğin; piyano, keman ve gitar ile aynı melodi ve ritmin icra edilmesi, çok sesli bir müzik icrasdır.

göstermektedir. Bu durum Osmanlı müziği ve Batı müziğini karşılaştıran şu tablodan rahatlıkla anlaşılabilir:

Tablo 14: Osmanlı Müziği ve Batı Müziği Karşılaştırması³²

Karşılaştırma Başlığı	Batı Müziği	Osmanlı Müziği
Teknik	Çok Sesli	Tek Sesli
Ölçü	Tam / Yarı Ses	Çeyrek Ses, 1/8 Ses, 1/16 Ses
İcra	Koro	Solo
Sistem	Tonal	Modal (Atonal)
Şekil	Heptatonik – 7 Aralıklı	Pentatonik – 5 Aralıklı

Osmanlı müziği ve Batı müziğinin basit anlamda bir karşılaştırmasını içeren bu tablodan da anlaşılacağı gibi Osmanlı müziği teknik, ölçü, icra, sistem ve şekil anlamlarında kesinlikle Batı müziğinden farklı bir yerde konumlanmaktadır. Belge'nin de sorduğu bir soruyla bu tablo açıklanacak olursa; “Dede Efendi mi üstündür yoksa Beethoven mu?” (Belge, 1978:14) Bu soru açıkça oryantalist bir söylemle desteklenebilir ve nihayetinde Beethoven'ın üstün olduğu şeklinde bir yanıt verilebilir (Ayas, 2014:70-73). Diğer taraftan kültürel özcü bir varsayım ile bu soruya yanıt arandığında ise, Dede Efendi'nin üstün olduğu sonucuna varılabilir. Ancak kültürel görecelilikle bu soruya yanıt verilmeye çalışıldığında Beethoven müziğinin de Dede Efendi müziğinin de kendi toplumları nezdinde kültürel bir mekân ve öznel özellik taşıdıklarından bahsedilebilir. Diğer taraftan yine yukarıdaki tabloya bakarak Osmanlı müziğinde bir sesin dörde, sekize ve hatta on altıya bölünmesi sebebiyle Osmanlı toplumunda modern – rasyonel bir ortamın doğmasının geciktiği şeklinde bir okuma

³²Osmanlı müziği ve Batı müziğini karşılaştıran bu tablo, müzikolojik bir incelemeden ziyade, toplumsal ve politik bir yorumlamaya altlık olması için oluşturulmuştur. Ancak burada ifade edilen kavramlar müzikoloji alanıyla ilgili olduğu için genel olarak açıklanmaları gerekmektedir. Çok seslilik ve tek seslilik, daha önce de ifade edildiği gibi; birden fazla enstrümanın bir arada icrası ile bağdaştırılmaktadır. Bunun yanında tam ses ve yarı ses olarak bölümlenen Batı müzikal formuna karşılık, Osmanlı müziğinde bir tam ses, dörde, sekize ve hatta on altıya kadar bölümlenebilmektedir. Bu bölümlenme bir tam notanın eşit olarak parçalanması şeklinde ifade edilebilir. Koro ve solo ayrımı ise kolektif icrayı betimlemektedir. Buna bağlı olarak tonal ve atonal müzik ayrımı, Osmanlı müziği açısından makama dayalı müzik ya da diğer bir ifade ile modal müzik olgusunu ortaya çıkarmaktadır. Son karşılaştırma başlığı olan pentatonik ve heptatonik ayrımı ise müzikal alanın notal düzlemini (skalasını) ifade etmektedir. Eski Yunan'dan beri çok farklı notal düzlemler kullanıldıysa da, sırasıyla dört, beş ve yedi notalı (aralıklı) düzlemlerin kullanıldığı bilinmektedir. Bu açıdan burada ifade edilen pentatonik (Türkçesi: beş tonlu demektir) düzlem, genel olarak Osmanlı'dan önceki Türk musikisi ve Asya musikisini nitelemek için kullanılmaktadır. Bunun karşısında ise heptatonik (Türkçesi: Yedi tonlu demektir) düzlem, Batı modernitesi içinde gelişen sisteme işaret etmektedir. Bugün dünyadaki müzikal icraların büyük bir çoğunluğu, heptatonik düzlemde yapılmakta ve müzik eğitimi bu düzlem esas alınarak verilmektedir. (Osmanlı müziği ve Batı müziğinin basit anlamda bir karşılaştırmasını içeren bu tablo, bibliyografyadaki kaynaklar kullanılarak hazırlanmıştır).

yapılabilir (Tanrıkorur, 1978-92-93; Aslan, 1949:30-33). Bunun yanında Osmanlı müziğinde özellikle “koro” halinde diğer bir ifade ile bir grup olarak müzik icra etme geleneğinin olmaması da demokratik bir ortamın oluşmasına engel olan şeylerden bir tanesi olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda Osmanlı müziğinin tek sesli olması dolayısıyla diğer bir ifade ile Osmanlı müziğinde birden fazla enstrümanın uyum içinde icrası gibi bir durumun olmaması dolayısıyla, Osmanlı müzikal alanının Batı modernitesi / rasyonalitesi için uygun bir zemine sahip olmadığından bahsedilebilir. Bu durum biraz daha açılabilirse Osmanlı müziğinin Batı rasyonalitesine uymayacak kadar fazla gelişmiş olduğu ileri sürülebilir. Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı gibi; Batı modernitesi içinde bir ses ikiye bölünürken, Osmanlı müziğinde bir ses dörde, sekize ve hatta on altıya bölünmektedir. Bir sesin bu kadar fazla ayrıntılı olarak bölünmesi ise, Osmanlı toplumunda Batı rasyonalitesinin yetişemeyeceğine işaret etmektedir. Osmanlı müziği ve Batı müziği karşılaştırıldığında birinin diğerinden üstün olduğu gibi bir değerlendirmeden ziyade müzikal alanlar ve müzikal öznellikler üzerinden bir karşılaştırma yapılmalıdır. Çünkü müzikal formlar, kültüre referansla ancak anlaşılabilir ve algılanabilirler (Widdess, 2012:88; Morrison ve Demorest, 2009:67). Bu aşamada farklı kültürlerle ait müzikal formların mukayesesinde hangi müzikal formun ya da enstrümanın üstün olduğu tartışmasından ziyade, müzikal formların ve enstrümanların doğdukları toplumdaki toplumsal karşılıklarının incelenmesi daha yerinde gibi görünmektedir.

Osmanlı’da mevcut müzikal formlar nelerdir? Osmanlı’da mevcut müzikal formlar ya da enstrümanlar arasında bir hiyerarşiden bahsedilebilir mi? Bu sorular, sosyolojik olarak çok sesli ancak müzikal anlamda tek sesli olan Osmanlı müzikal alanlarının analizi ile cevaplanabilir. Osmanlı’da genel olarak dört farklı müzikal formdan bahsedilmektedir. Bunlar; Divan müziği (Saray Müziği olarak da bilinir ve saray ve çevresinde icra edilir – Bugün Türk Sanat Müziği olarak bilinir), Mehter Müziği (Savaş Müziği – Orduda icra edilir), Tekke Müziği (Tasavvufi ya da dini müzik olarak da bilinir ve cami ya da tekkede icra edilir) ve halk müziği (daha çok kırsal kesimlerde diğer bir ifade ile köylerde icra edilir) olarak sıralanabilir (Tanrıkorur, 2003:48). Teknik olarak her ne kadar tek sesli olsalar da bu müzikal formların Osmanlı’da rahatlıkla icra edildiklerine ve dinlendiklerine şüphe yoktur. Bu açıdan Osmanlı’da (Modern Türkiye’ye intikal eden) mevcut dört (4) farklı sosyal grubun / zümrenin kendi

müziklerinin yapılmasına ya da dinlenmesine engel olunmadığı ileri sürülebilir. Bu bağlamda Osmanlı'nın durumu; müzikolojik olarak tek sesli ancak sosyolojik olarak çok sesli olarak açıklanabilir. Bu durum genel olarak Osmanlı'daki müzikal formların icra mekânları ve temsil ettiği gruplar diğer bir ifade ile özneleştirdiği toplumsal zümreler incelendiğinde de rahatlıkla görülebilir:

Tablo 15: Osmanlı'da Müzikal Formların İcra Mekânları ve Temsil Grupları
(Tanrıkorur, 2003:48-50)

No	Müzikal Formun Adı	İcra Edildiği Mekân	Temsil Ettiği Gruplar (Özneleri)
1.)	Saray (Divan) Müziği	Saray	Saray ve Çevresi
2.)	Ordu Müziği	Ordu	Asker ve Çevresi
3.)	Tekke Müziği	Cami, Tekke	Cami, Tekke Çevresi ve Dini Cemaatler
4.)	Halk Müziği	Köyler ve Taşra	Köylü ve Taşralı Halk

Osmanlı'daki müzikal formlar ve temsil ettiği grupları açıklayan yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı üzere Osmanlı toplumundaki mevcut müzikal formlar, genel olarak dört başlık altında incelenmekte ve bu müzikal formlar, Osmanlı toplumundaki dört farklı toplumsal zümreye işaret etmektedir. Ancak Osmanlı müzikal formları hakkında yapılan değerlendirmelere bakıldığında farklı düşünce ve tespitlerle karşılaşmaktadır. Nitekim bir grup, Osmanlı'daki bu dört müzikal formun birbirleriyle ilişkisiz olduğunu ifade etmekte ve özellikle Divan müziğinin sarayın sınırları içinde kaldığını ve bir soylu müziği olduğunu ileri sürmektedir (Ün, 1978:127; Kodallı, 1988:108-109). Diğer taraftan Osmanlı'da da özellikle halk müziğinin 'basit' olarak nitelendirildiği (Tanrıkorur, 2003:13-14) ve kimi zaman 'gürültü' olarak değerlendirildiği de ifade edilmektedir. Bütün bunlara rağmen modernleşme hareketlerinden önce Osmanlı'daki mevcut müzikal formlar ve enstrümanlar arasında net bir hiyerarşiden bahsedilemeyeceği ileri sürülebilir. Çünkü bu dört müzikal form ve bu müzikal formlarda kullanılan enstrümanların icra edilmesinde ve dinlenmesinde bir engelle ya da yasakla karşılaşılmanmıştır denilebilir.

Diğer bütün toplumlarda olduğu gibi Osmanlı'da da her müzikal formun kendisine ait belirli müzikal enstrümanları vardır. Bu enstrümanlar söz konusu müzikal formların icrasında büyük önem arz etmektedir. Örneğin ne Osmanlı'da ne de her hangi bir başka toplumda savaş müziği olarak kullanılan mehterde, keman ya da bağlama gibi bir müzikal enstrüman kullanılmaz. Çoğunlukla davul ve zurna gibi vurmali ve üflemeli

olan daha çok ses çıkaran enstrümanlar kullanılır. Buradan hareketle Osmanlı'daki müzikal formlar ve kullanılan enstrümanların genel olarak incelenmesi, modernleşme ve müzik ilişkisinin anlaşılması için önemli görülebilir. Bu açıdan; Osmanlı'daki müzikal formlar ve enstrümanların analizi, müzikal formlar / enstrümanlar ile beraber toplumların rasyonelleşmesi ve müzikal formlar / enstrümanlar arasındaki hiyerarşinin anlaşılması bağlamında kayda değerdir:

Tablo 16: Osmanlı'daki Müzikal Formların Genel Çerçevesi³³ (Berker, 1978:77)

No	Müzikal Formun Adı	Bilinen Biçimleri	Enstrümanları
1.)	Saray (Divan) Müziği	Kâr, Semai	Kanun, Ud, Tanbur
2.)	Ordu Müziği	Mehter Marşları	Davul, Zurna
3.)	Tekke Müziği	Âyin, Na't, Durak	Kudüm, Def, Ney
4.)	Halk Müziği	Türkü, Uzun Hava, Bozlak	Bağlama, Cura, Kemençe, Tulum, Bilur, Tenbur

Osmanlı'daki müzikal formların mikro tezahür biçimleri ve bu müzikal biçimlerde kullanılan müzikal enstrümanları tasnif eden bu tablodan da anlaşılacağı gibi; modernleşme hareketlerinden önce Osmanlı müzikal alanında müzikal enstrümanlar ve bunların kullanıldığı müzikal biçimler arasında bir hiyerarşinin varlığından bahsedilemez. Ancak burada özellikle ifade edilmesi gereken şey Divan (Saray) müziğinin muktedir olana bitişik bir konumda olmasıdır. Divan müziğinin bu konumundan dolayı, bu müzikal formun kimi zaman soylu ve elit müziği gibi yakıştırmalara maruz kaldığının bilinmesi gerekmektedir (Aslan, 2012:88-89). Ancak bu önermeye tezatla Osmanlı'daki bu dört müzikal formun ve bu müzikal formlarda kullanılan enstrümanların, toplumsal zümreler arasında bir geçişgenlik olmasa dahi, kendi toplumsal alanlarında rahatlıkla icra ediliyor olmalarının altı çizilmelidir. Örneğin saray müziğine ait bir şarkı ile tekke müziğine ait bir na't ya da ordunun savaşta

³³ Osmanlı'da'ki müzikal formların genel çerçevesi isimli bu tablodan da anlaşılacağı gibi, Osmanlı'da genel olarak dört farklı müzikal formdan bahsedilmektedir. Divan, ordu, tekke ve halk müziği olarak sıralanan bu müzikal formların bilinen biçimleri arasından özellikle divan ve tekke müziğinin bilinen biçimlerinin açıklanması gerekmektedir. Divan müziğinin bilinen biçimleri kâr ve semai olarak ifade edilebilir. Kâr, fasılda icra edilen 'terennüm' ögesine geniş yer veren sözlü bir biçimdir. Semai ise yine fasılda icra edilen enstrümantel (sözsüz) bir biçimdir. Tekke müziğinin ise bilinen biçimleri âyin, na't ve durak olarak sıralanabilir. Âyin, tören, adet, tarz ve usûl anlamlarına gelmektedir. Mevlevi tekkelerinde okunan ağır bestelere de âyin denmektedir. Na't ise, Arapça 'tavsif etmek' anlamına gelmektedir. İslam Peygamberini öven edebi ve müzikal eserlere na't denmektedir. Son olarak durak ise Mevlevilik dışındaki tarikatlerin hemen hepsinde zikrin birinci bölümünü teşkil eden kelime-i tevhidden sonra, 'ismi celal' zikrine geçilmeden önce verilen arada okunan Türkçe manzumelere denmektedir. (Osmanlı'daki müzikal formların genel çerçevesi isimli bu tablo, bibliyografyadaki kaynaklar kullanılarak oluşturulmuştur.)

yüreklendirilmesi için icra edilen bir mehter marşı ve yahut da halk müziğine ait bir uzun hava arasında belirgin bir hiyerarşiden bahsedilemez. Osmanlı'nın bu durumu bilindiği gibi, modernleşme hareketleriyle beraber değişmeye başlamıştır. Bu durum Osmanlı'nın musiki karnesi başlıklı şu tablodan da rahatlıkla anlaşılabilir:

Tablo 17: Osmanlı'nın Musiki Karnesi³⁴

NO	TARİH	UYGULAMA / OLAY
1.)	1461	Fatih Sultan Mehmed, Topkapı Sarayı'nda Enderun Musiki Mektebi'ni kurdu.
2.)	1543	Fransa Kralı I. Francois, Kanuni Sultan Süleyman'a Batı Müziği Orkestrası gönderdi.
3.)	1665	IV. Murat Fransa'dan müzik hocası getirdi ve sarayda müzik eğitimi verdirdi.
4.)	1826	Mehterhane kaldırıldı.
5.)	1831	Mehterhane'nin yerine Mızıkayı Humayun kuruldu.
6.)	1865	Maarif'i Umumiye Nizamnamesi çerçevesinde ilk ve orta okullarda müzik eğitimi başladı.
7.)	1876	Müzik yayıncılığı başladı.
8.)	1913	Darü'l Bedai kuruldu (I. Dünya Savaşı dolayısıyla fiilen işlemedi).
9.)	1917	Darü'l Elhan kuruldu (I. Dünya Savaşı dolayısıyla fiilen işlemedi).

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı gibi Osmanlı'nın askeri modernleşmesinden (Berkes, 2010:45-66) musiki de payını almıştır. Yeniçeri Ocağı'nın kapatılması ile (1826) beraber ortaya çıkan yenileşme hareketleri ile birlikte ilk olarak Mehterhane kapatılmış ve yerine Mızıkayı Humayun kurularak, Avrupa'dan eğitimciler getirilmiştir (Uslu, 2009:26-29; Aslan, 1949:28; Çakar, 2012:29). Mehterhane'den daha önceleri de Osmanlı İmparatorluğu'nun teknik olarak çok sesli müzik ile yolları kesmiştir. Öncelikle Kanuni Sultan Süleyman Devri'nde Fransa Kralı I. François'ın bir müzik grubunu Kanuni Sultan Süleyman'a konser vermesi için gönderdiği bilinmektedir (Alaner, 2000:70-72). Ancak Sultan Süleyman, konseri yarıda kestirmiş ve grubu gerisin geri Fransa'ya göndermiştir. Kanuni'nin bu eyleminin nedeni ise Osmanlı toplumunda müzik, toplumsal olan ve politik olan ilişkisinin anlaşılabilmesi için iyi bir örnek teşkil etmektedir. Kanuni'nin bu eyleminin nedenini, Fransız Kralı'nın İstanbul elçisi La Foret, şu şekilde aktarmaktadır:

“Kanuni Sultan Süleyman, gönderilen müzisyenlerin hepsini birden saraya kabul eder ve bütün saray mensuplarının önünde, orkestranın üç ayrı konser vermesine izin verir. Ancak bir süre sonra bu müziğin askerin ruhunu

³⁴ Osmanlı'nın musiki karnesi isimli bu tablo, bibliyografyadaki kaynaklar kullanılarak oluşturulmuştur.

yumuşatabileceği düşüncesi ile, müzikçileri tekrar Fransa'ya gönderir.”
(Alaner, 2000:71)

Alaner'in yukarıdaki ifadelerine ek olarak Gazimihal, Osmanlı'nın Batı müziği ile bu temasını şöyle aktarmaktadır: “Kanuni Batı musikisini sevmesine rağmen, böyle bir musikinin askerin ruhunu yumuşatacağından çekinmiş ve orkestrayı Fransa'ya geri göndermiş ve de orkestranın bütün enstrümanlarını kırdırmıştır.” (Alaner ve Baloğlu, 2011:11) Kanuni'nin Batı müziğinin icrası ile askerin karakteri arasında kurduğu bu ilişki ve orkestranın bütün enstrümanlarını kırdırması, müziğin iktidarını ve politik iktidar ve de müzik ilişkisini apaçık ortaya koymaktadır. Kanuni'den sonra ise IV. Murad zamanında da bir müzik heyeti Osmanlı'ya gönderilmiş ancak bu temas da oldukça kısa sürmüştür (Alaner ve Baloğlu, 2011:12). Sonuç olarak Osmanlı'nın Batı musikisi ile olan bu temasları oldukça yüzeysel kalmıştır. Bu dönemde musiki alanında ilk resmi temas ve bir kurum olarak Batılı bir sistem, Mızıkayı Humayun ile başlamıştır denilebilir (Onay, 1988:124; Cangal, 1988:147-149).

Mızıkayı Humayun'un kurulduğu tarih (1831) diğer bir ifade ile 1830'lu yıllar, bilindiği gibi Osmanlı'nın modernleşme hareketlerinin yoğun olarak başladığı dönemlerdir (Karpas, 2008:77-99). Mızıkayı Humayun'un başına getirilen Avrupalı müzisyen – Napolyon'un emekli bando şefi – Donizetti ile başlayan bu süreç (Gazimihal, 1957:8-9) Osmanlı'da müzikal formlar ve müzikal enstrümanlar arasındaki hiyerarşiyi başlatmıştır denilebilir. Nitekim artık saray etrafında Batı Müziği bir müzikal form olarak değerlendirilirken diğer müzikal formlar birer gürültü olarak değerlendirilmeler bile; diğer müzikal formlar ile ilgilenenler “alaturka”lıkla özdeşleştirilmiş ve nihayetinde “alafranga” ve “ alaturka” ayrımı ortaya çıkmıştır (Aslan, 1949:21). Alafranga / alaturka, Doğu / Batı, geleneksel / modern ve çalışmada sürekli ifade edilen gürültü / müzik ikilemi geç dönem Osmanlı ve erken dönem Cumhuriyet'in musiki ile olan ilişkisini çok net bir şekilde ifade etmektedir.

Alaturka ve alafranga ayrımının ortaya çıktığı dönemlerde müzikal anlamda pek çok değişiklik ve yeniden yapılanma yapılsa da, bu değişikliklerde genel olarak Doğu / Batı ayrımı yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Bu ayrım da bilindiği üzere tek sesli Doğu ve çok sesli Batı ayrımıdır. Bu anlamda Osmanlı'daki bütün müzikal formlar Doğu'yu temsil etmekte ve Batılı çok sesli müzikal formlar da Batıyı temsil etmektedir. (Songar,

1988:128) Burada özellikle ifade edilmesi gereken şey ise; bir bütün olarak Osmanlı'daki bütün müzikal formlarda kullanılan müzikal enstrümanların “piyano” karşısında hiyerarşik olarak alt bir konuma düşmesidir. Nitekim saray ve çevresinde icra edilen müzikal formlar ve Batı müziği arasındaki ilişki açısından Tanzimat sonrası dönem için kullanılan şu ifadeler gerçekten kayda değerdir:

“Saraya Batı musikisi girdiğinde Türk musikisinin ustaları nasıl davranmışlardır? Bu konuda pek az şey biliyoruz. Bununla birlikte 1826'dan sonra saray musikicilerinin statüsünde gitgide daha açık bir biçimde görülen değişikliklere bakarak birtakım sonuçlar çıkarabiliyoruz. Mızıkacı Humayun kurulduktan sonra II. Mahmud'un daha sonra da Abdülmecid ve Abdülhamid'in daha çok Batı musikisine ilgi göstermelerinden, saray besteci ve icracılarının hoşnut olmadıkları bir gerçektir” (Aksoy, 1985:1227)

Aksoy'un ifadelerinden de anlaşılacağı gibi Osmanlı'nın son döneminde Batı müzikal formunun ve çok sesli müziğin Osmanlı'daki müzikal formların önüne geçtiği ileri sürülebilir (Ergin, 1999:3-35). Ancak Tanzimat ile başlayan ve sökülüşmüş ip yumağı gibi arkası kesilmeyen modernleşme çabaları bilindiği gibi Osmanlı çatısı altında çok keskinleşmeden tedricen bir gelişme göstermiştir. Bunun akabinde Cumhuriyet kadrosunun şekillenmesi ve Türk devrimine giden yolda müzik merkezinde uygulanan politikalar ve de ulus devletin şekillenmesi sırasında çok keskin siyasalar ortaya çıkmıştır. Diğer bir ifade ile müzik ve gürültü arasındaki sınır belirginleşmiş ve de en nihayetinde enstrümanlar ve müzikal formlar arasındaki Batı lehine olan hiyerarşik durum pekişmiştir.

Osmanlı'nın son döneminde müzikal anlamda pek çok yenilik yapılsa da bu yenilikleri kendi kabzasında taşıyacak bir düşünce düzlemi olmadığı için ve İmparatorluğun ulusçuluk fikrine dair mesafeli duruşundan dolayı, yapılan yeniliklerin pek çoğu toplumsal alanda bir karşılık bulamamıştır. Ancak Cumhuriyet ile beraber ulusçuluk fikrinin Cumhuriyet mantığının temelini oluşturması sebebiyle müzikal alanda yapılan değişiklikler daha hissedilir olmuştur. Bu bağlamda Cumhuriyet sonrası dönemde müzikolojik olarak çok sesli ancak toplumsal olarak tek sesli müzikal bir saha açma çabası çok net bir şekilde görülmektedir.

3.1.2. Cumhuriyet Sonrası Dönem: Müzikolojik Çok Ses / Toplumsal Tek Ses

Cumhuriyet, bir toplumsal değişim olarak ifade edilebilir. Bir toplumsal değişim olarak Cumhuriyeti'nin kurulması, diğer bütün modern devrimlerde olduğu gibi, büyük bir değişim furyasını da beraberinde getirmiştir. Bu değişiklikler, kendi dönemleri bağlamında okunduğunda elbetteki modern bir devrimin temel gereksinimleri olarak görülecektir. Ancak bugünün (2016) gözlüğünden bakıldığında yapılan uygulamaların doğruluğu ya da yanlışlığından ziyade, yapılan uygulamaların toplumsal alandaki karşılığı daha net olarak görülebilir. Bu bakımdan öncelikle Cumhuriyet'in kendi kendisine verdiği müzik karnesine göz gezdirmek gerekmektedir:

Tablo 18: Cumhuriyet'in Müzik Karnesi³⁵

NO	TARİH	UYGULAMA / OLAY
1.	1923	Modern Türk Devrimi yapıldı.
2.	1924	Tevhid-i Tedrisat Kanunu çıkarıldı.
3.	1924	Darü'l Elhan yeniden düzenlendi ve açıldı.
4.	1924	Musiki Muallim Mektebi açıldı.
5.	1924	Mızıka-ı Hümayun Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na dönüştürüldü.
6.	1925	Tekke ve Zaviyeler kapatıldı.
7.	1925	Avrupa'ya müzik eğitimi için öğrenci gönderildi.
8.	1926	Darü'l Elhan İstanbul Konservatuari'na dönüştürüldü.
9.	1926	Sanayi-i Nefise Encümeni kararıyla Darü'l Elhan'dan ve tüm okullardan Türk Müzik Eğitimi kaldırıldı.
10.	1931-1932	Viyana Müzik Akademisi Direktörü Joseph Marx İstanbul Konservatuari'nın kurulması için rapor düzenledi.
11.	1932	Türk Ocakları kapatıldı ve Halk Evleri açıldı.
12.	1934	Milli Musiki ve Temsil Akademisi Kanunu çıkarıldı.
13.	1934-1936	Radyoda Türk Müziği yayını yasaklandı.
14.	1936	Bela Bartok Türkiye'ye çağırıldı ve Musiki Devrimi için raporlar yazdırıldı.
15.	1936	Paul Hindemith Türkiye'ye geldi ve "Türk Müzik Hayatını Kurtarmak İçin Teklifler" başlıklı raporunu sundu.
16.	1936	Ankara Devlet Konservatuari kuruldu.
17.	1940	Köy Enstitüleri açıldı.
18.	1940	Devlet Konservatuari Kanunu çıkarıldı.
19.	1943	İstanbul Belediyesi Konservatuari açıldı.
20.	1924-1950	Rus Beşleri'nden esinlenilerek Türk Beşleri olarak adlandırılan beş kişilik bir grup, Türk Müziği'ni çok sesli bir hale getirmek ve ulusal bir Türk Müziği inşa etmek için çalışmalar yürüttüler.
21.	1951	Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu çıkarıldı.
22.	1958	Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Anadolu'nun bazı bölgelerinde konserler verdi.
23.	1923-1970	Halk Müziği'nden derlemeler ve Halk Müziği'ni standartlaştırma çalışmaları yapıldı.
24.	1975	49 yıl aradan sonra Türk Musikisi Devlet Konservatuari açıldı.

³⁵ Cumhuriyet'in müzik karnesi isimli bu tablo, bibliyografyadaki kaynaklar kullanılarak oluşturulmuştur.

Cumhuriyet'in kendi kendisine verdiği bu karneden de anlaşılacağı gibi; Cumhuriyet döneminde müzik Batıya işaret ederken gürültü doğuya işaret etmiştir. Cumhuriyet dönemindeki müzik politikaları genel olarak değerlendirildiğinde, garbın bir bütün halinde bir ülkü olarak ele alınması fikrinin hemen hemen bütün politikalarda mevcut olduğu görülmektedir. 1923 yılı ile beraber başlayan devrimlerle bağlantılı olarak Osmanlı'daki dört müzikal formun (Divan müziği, Mehter müziği, Tekke müziği, Halk müziği) müzik ve gürültüye olan uzaklıklarının değiştiği ve müzikal enstrümanlar arasında keskin bir hiyerarşinin ortaya çıktığı görülmektedir. Nitekim Saltanatın kaldırılması ile başlayan süreç, Latin harflerinin kabulü ve tekke ve zaviyelerin kapatılması gibi uygulamalar bir bütün olarak musiki inkılâbı olarak ifade edilen durumu tanımlamaktadır. Ancak Osmanlı geçmişinin bir bütün olarak reddi ve Osmanlı (Divan / Türk Sanat Müziği) müziğinin gürültü olarak nitelendirilmesi, icrasının engellenmesi ve nihayetinde radyolardan yasaklanması (Doğaner, 2002:381) Osmanlı müziğini ve bu müziğin icrasında kullanılan enstrümanları hiyerarşik olarak alt bir sıraya getirmiştir. Bu durum Atatürk'ün şu ifadelerinden de net bir şekilde anlaşılmaktadır:

“Osmanlı musikisi, Türkiye Cumhuriyeti'ndeki gelişmeleri dile getirebilecek özellikte değildir. Bize yeni bir musiki gereklidir. Bu musiki, özünü halk müziğinden alan çok sesli bir musiki olacaktır. Ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Türk ulusal musikisi ancak bu yolla yükselebilir...” (Uslu, 2009:36; Saygun, 1987:48)

Atatürk'ün bu ifadelerinden de anlaşılacağı gibi, Cumhuriyet'in yeni kadrosu için Osmanlı geçmişi bir bütün olarak inkâr edilmiştir. Nitekim inkârın mekânı olarak değerlendirilen müzikal alanda (Anderson, 2006:87) Osmanlı müziği ya da Divan müziği olarak bilinen müzikal formların yanında diğer müzikal formların da inkâr edildiği bilinmektedir. Bu bağlamda tekke ve zaviyelerin kapatılması ise tekke müzikal formlarını gürültü haline getirmiş ve tekke müziği de müzikal anlamda inkâr edilmiştir. Tekke müziği ya da cami müziği olarak ifade edilen dini musiki olarak adlandırılabilir olan bu müzikal formlar, tekke ve zaviyelerin kapatılması ile beraber asıl damarlarını yitirmiştir. (1998:3015) Çetinkaya'nın bu ifadelerinden de anlaşılacağı gibi, müzikal formların damarlarının kesilmesi durumu sadece Divan müziği ve tekke

müziği için söz konusu olmamıştır. Bunların yanında Osmanlı askeri müziğini temsil eden mehter (Türkmen, 2009:8) müziği de modernleşme çabalarından payını almış ve değişmeye başlamıştır. Mehterhanenin zaten 1826 yılında kapatılması ve yüz (100) yıllık modernleşme süreci ile değişmesi neticesinde ordudaki bu yenilik de mehter geleneğini bir hayli değiştirmiştir (Gazimihal, 1943:21). En nihayetinde Cumhuriyet mimarlarının elinde sadece halk müziği kalmıştır. Ancak halk müziği de tek seslidir. Bu durumda Cumhuriyet kadrosu halk müziğini çok sesli bir müzikal teknikle icra edilebilir ve dinlenebilir hale getirmeye çalışmıştır. Rus Beşleri’nden esinlenilerek oluşturulan Türk Beşleri (Cemal Reşit Rey, Hasan Ferid Anlar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses) çok sesli bir ulusal musiki arayışına girişmişler ve nihayetinde halk müziğini çok sesli bir hale getirmek için çaba sarf etmişlerdir (Berker, 1978:26-33; Aslan, 2012:92). Bu bağlamda Okyay’ın şu ifadeleri burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir:

“Cumhuriyetle birlikte Osmanlı’dan kalan müzikal miras sorgulanmaya başlanmıştır. Bu aşamada yapılan müzik devriminde ana hedef Cumhuriyet Türkiye’sine çok sesli ve ulusal bir müzik kültürü kazandırmak olarak ifade edilebilir. Bu çağdaş sanat müziğinde ulusal bir öz olacak ve bu öz, batı sanat müziğinin çokseslilik teknikleriyle yoğrularak biçimlenecektir. Ulusal özü; saray, tekke, kışla, kent soylu çevrelerinde oluşmuş, giderek seçkin bir sanat müziğine dönüşmüş olan geleneksel Türk Sanat Müziğinin değil, Anadolu’nun köylü ve göçer halkı içinde doğmuş, süzülerek arıtılmış ve beşikten mezara tüm yaşamı işlevsel bir örgü ile kuşatmış olan geleneksel / yerel müziklerimizin yani Türk halk müziğinin oluşturması benimsenmiştir.”(Okyay, 2002:15)

Okyay’ın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi; saray müziği Osmanlı geçmişinden dolayı, tekke müziği laiklik ilkesi gereği (tekke ve zaviyelerin kapatılmasından dolayı) ve mehter müziği, mehterhanenin modern tekniklerle yeniden oluşturulma çabalarından dolayı ve nihayetinde halk müziği ise salt olarak tek sesli bir yapıya sahip olmasından dolayı gürültüleştirilmişlerdir, diğer bir ifade ile ötekileştirilmişlerdir. Buradan hareketle bu müzikal formların özneleştirdiği toplumsal grupların da mevcut politik iktidar tarafından ötekileştirildikleri ifade edilebilir. Bu bağlamda Cumhuriyet ile beraber gürültü ve müzik arasındaki sınırlar Osmanlı’ya nazaran daha belirgin bir hal almıştır denilebilir. Bu durum ise müzikal formlar ve bu

müzikal formlarda kullanılan enstrümanlar arasında bir hiyerarşiye yol açmıştır. Nitekim Cumhuriyet döneminde açılan eğitim kurumlarında öncelikle divan müziği (Türk sanat müziği) enstrümanlarının eğitimi kaldırılmıştır. Ulusal özün hamisi olarak seçilen halk müziğinin temel enstrümanı olan ‘bağlama’ bile dışlanmış ve senfonik orkestralara ve çalgı topluluklarına girememiştir. (Okyay, 2002:16)

1924 yılında Musiki Muallim Mektebiyle birlikte Batı müziği eğitimi başlamış, 1926’da Darü’l Elhan’da ve diğer tüm okullarda Türk müziği eğitimi yasaklanmıştır. 1934 yılında Atatürk’ün bir konuşması sonrasında ise, Türk müziğinin radyolarda yayınlanması yasaklanmıştır (Doğan, 1978:64-65). Bu yasaklar sırasında ise ülkeye davet edilen yabancılara ulusal musiki nasıl oluşturulur sorusu sorulmuştur. Eğitim anlamında ise Türk Ocakları’nın kapatılmasının ardından Halkevleri ve Köy Enstitüleri ile beraber çok sesli batı müziği eğitimi devam ettirilmiştir (Budak, 2012:76). Ancak 1975 yılında diğer bir ifade ile yaklaşık elli (50) yıl aradan sonra Türk musikisi devlet konservatuvarı açılmış ve Türk müziği eğitimine başlanmıştır (Ergin, 1988:159-160).

Literatürde bir bütün halinde ‘musiki inkılâbı’olarak değerlendirilen olaylar zinciri, erken Cumhuriyet ve geç Osmanlı döneminde müzikal form ve gürültü arasındaki sınırın belirlenme evresi olarak okunabilir. Nitekim Cumhuriyet ile beraber müzikal bir hayali cemaat yaratma – oluşturma – inşa etme - işine soyunan Cumhuriyet’in kurucu kadrosu bu duruma bir hayli önem vermiştir. Bu anlamda müzikal hayali cemaat inşasında diğer bir ifade ile öteki karşısında kimlik oluşturma sürecinde müzikal bir hayali cemaat olarak Türklük çatısının oluşturulması çok önemli görülmüştür.

3.1.3. Müzikal Hayali Cemaat Olarak Türkler

Anderson’un da ifade ettiği gibi uluslar ve ulusçuluk birer hayali cemaat olarak (Anderson, 2007) moderniteye önceden sahip olan toplumlar ve devletler ve de sonradan modernleşen toplumlar ve devletler tarafından asabiye oluşturu bir araç olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet’in kuruluş döneminde de bu durum çok net bir şekilde görülmektedir. ‘Müzikal çıkarıcılık’ (Gong, 2008:38-53) olarak ifade edilen durum Cumhuriyet’in kurucu kadrosunun da sürekli kullandığı bir mekanizma olarak ifade edilebilir. Nitekim Atatürk’ün Türk İnkılabı ve Musiki başlıklı şu konuşması, bu durumu çok net bir şekilde açıklamaktadır:

“Güzel sanatların hepsinde ulus gençliği ilerletilmelidir. Bu yapılmaktadır da. Ancak bunda, en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğinde ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir...” (Akbulut, 2012:59)

Atatürk’ün bu söylemlerinden de anlaşılacağı üzere musiki, dünyadaki bütün modern devletlerde olduğu gibi, modern Türk devriminde de Türk devrimini kapsayacak yeni bir ruh yaratılması için kullanılmıştır. Bu açıdan Osmanlı mirası olarak saray (divan) müziği, tekke (tasavvuf) müziği ve mehter müziği bir bütün olarak inkâr edilmiştir. Salt olarak halk müziği üzerine gidilmesi gerektiği ifade edildiyse de halk müziği de sadece “Türklük” üzerinden okunmuştur. Bu anlamda Ziya Gökalp’in “düşman şark müziği, model batı müziği ve kaynak halk müziği” (Tekelioğlu, 1996:202) fikri, Atatürk’ün musiki inkılâbının temeli olarak okunabilir. Cumhuriyet’in ilk yıllarında yapılan derleme çalışmalarında sadece Türkmen köylerinin dolaşılması ve bir derleme çalışmasına gidilmesi de, Tekelioğlu’nun bu ifadesini doğrulamaktadır. Bu bağlamda Alevi müziklerinden, gayri müslim tebanın müziklerinden ya da Kürt müziği “stran” (şarkı) ve ağıtlarından ve Türkiye’nin sınırları içerisindeki hiçbir alt kültürel ya da azınlık olarak değerlendirilen toplumsal grupların (Lazlar, Çerkezler, Ermeniler vd.) müzikal formları ve şarkıları üzerinden bir derleme çalışmasının yapılmamış olması göze çarpmaktadır (Uslu, 2009:46-49). Bunun yanında halk müziği şarkıları derlenirken bile sadece belirli üç ya da dört makamın üzerine gidilmesi (Okuy, 1988:118-119), Cumhuriyet’in inşa etmeye çalıştığı ‘rasyonel toplum’ olgusunu çok net bir şekilde göstermektedir.

Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte müzikal alanda bir grup yenilik yapılmıştır. Darü’l Elhan’ın kurulması, Musiki Muallim Mektebi’nin kurulması ve Türk Ocakları’nın kapatılmasından sonra Halkevleri’nin ve de sonrasında Köy Enstitüleri’nin kurulması müzikal alanda yapılan değişikliklere örnek olarak gösterilebilir (Alaner, 2000:93; Akbulut, 2002:22). Bunun yanında elbette ki konservatuar kurulması hakkında yapılan kanuni düzenleme de bunlardan bir tanesidir. Avrupa’dan Hindemith, Joseph Marx ve Bela Bartok gibi müzisyenlerin getirilmesi ve onlara ulusal ve de özellikle çok sesli bir musiki oluşturulması için danışılması da Cumhuriyet döneminde müzikal alanda yapılan düzenlemelerden bazıları olarak değerlendirilebilir. (Alaner, 2000:94) Diğer taraftan

Cumhuriyet'in erken dönemlerinde halk müziği alanında yapılan derleme çalışmaları da Cumhuriyet'in müzik politikaları içerisinde değerlendirilebilir (Budak, 2012:82-85).

Osmanlı döneminde müzik eğitimi yapılan mekânlar diğer bir ifade ile Enderun, tekkeler, mevlevihaneler, camiler, loncalar, saray, konaklar ve ordu (Kaygısız, 2000:138-139) Cumhuriyet ile beraber yerlerini Halkevleri'ne ve Köy Enstitüleri'ne bırakmıştır. Ancak Halkevleri ve Köy Enstitüleri'nde genel olarak Batı merkezli eğitim verilmiştir. Şentürk'ün ifadeleriyle Halkevleri ve Köy Enstitüleri, Cumhuriyet ilkelerini tanıtmaya, yaygınlaştırma ve toplumun kültür yapısını canlandırma, çağdaş yurttaş yetiştirmeye yardımcı olan yurt düzeyine yayılmış olan kültür merkezleriydi (Şentürk, 2012:23-24). Diğer bir ifade ile Cumhuriyet kadrosunun, Halkevleri ve Köy Enstitüleri'ni kullanarak yeni Cumhuriyet'e, musiki vasıtasıyla yeni alanlar ve yeni öznellikler devşirmeye çalıştığı ileri sürülebilir.

Bütün bu modernleştirici çabalar ve müzikolojik olarak çok sesli bir hale getirilmeye çalışılan Türk ulusal müziğinin inşası için girişilen çabaların toplumdaki karşılığı ne olmuştur? Bu soruya verilecek en iyi yanıt, yine modernleştirici çabalar esnasında Mehterhane'nin modern hali olan Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın Bayburt'ta "çok sesli" bir konser verdiği sırada yaşanmış bir olayda saklıdır. Modern çok sesli ulusal musiki yaratma çabaları genel olarak değerlendirildiğinde Bayburt ile özdeşleşen bu hikâye, erken Cumhuriyet döneminde musiki, toplumsal olan ve de politik olan ikişisini çok net bir şekilde özetlemektedir:

"Bayburt'a konser vermek için gelen Cumhurbaşkanlığı senfoni orkestrası, Bayburt meydanında çok sesli bir konser vermiş ve nihayetinde ise durum değerlendirmesi yapmak isteyen bir grup Orkestra çalışanı konseri dinlediğini düşündükleri yaşlı bir adama sormuşlar: 'Konseri nasıl buldunuz?' diye... Yaşlı adamın cevabı ise trajikomiktir, 'Bayburt, Bayburt olalı böyle zulüm görmedi'³⁶..."

Çok sesli musiki ile modernleştirilmeye çalışılan Bayburtlu yaşlı adamın "Bayburt Bayburt olalı böyle zulüm görmedi..." ifadesi metaforik olarak okunduğunda

³⁶ Bu hikâyenin farklı tipleri mevcuttur. Aynı hikâye, farklı iller ile ilgili de anlatılmaktadır. Gerçekleşme tarihi ile ilgili kesin bir belgeye ulaşamamıştır. Ancak Cinuçen Tanrıkorur'un 1958 yılında Cumhurbaşkanlığı Senfoni orkestrasının Anadolu'yu adım adım gezerek konser verdiğini ve bu konserlerin havanda su dövmekten ileri gitmediğini (Tanrıkorur, 1999:28) ifade etmesi ile beraber düşünüldüğünde bu olayın 1958 yılında Bayburt civarında gerçekleştiği zannedilmektedir.

Cumhuriyet dönemi müzik politikaları ve politik iktidar ve de toplumsal gerçeklik arasındaki ilişki çok net bir şekilde okunabilir. Nitekim Bayburtlu yaşlı adamın ‘zulüm’ olarak nitelendirdiği şey, her ne kadar müzikolojik olarak okunabilirse de; sosyolojik ve politik olarak okunduğunda Cumhuriyet politikalarının toplum algısındaki karşılığını da net olarak ifade edebilir. Bu anlamda Cumhuriyet’in ulusal ve müzikolojik olarak çok sesli ancak sosyolojik olarak tek sesli müzik oluşturma çabalarındaki inkâr edici politika, saray müziğinin ve tekke müziğinin kavramsallaştırılmalarından da çok net bir şekilde anlaşılmaktadır. Bugün Türk sanat müziği olarak ifade edilen müzikal formun kimi gruplarca ‘meyhane müziği’ olarak kavramsallaştırıldığı bilinmektedir (Ayas, 2014:89). Diğer taraftan bu müzikal biçimin içki, sigara ve kavga ile de özdeşleştirilmesi debu açıdan kayda değerdir.³⁷(Aslan,2012:89-93) Bu doğrultuda müzikal formların kavramsallaştırılmaları ve bu bağlamda gürültüleştirilmeleri (ötekileştirilmeleri) hususunda, Osmanlı müziği merkezinde Tanrıkorur’un kullandığı şu ifadeler gerçekten önemlidir:

“Şimdi diyelim ki, yanlış tutulan bir çağdaşlaşma politikasıyla Türk musikisi, yıkılan Osmanlı düzeninin bir parçası kabul edilerek, Türk halkından koparılmak istendi. Sırf ‘Türk Musikisi’ adını kullanmamak için Bizans aksiyonu, alaturka, meyhane musikisi, Enderun musikisi, Divan Musikisi, Teksesli Şehir Musikisi, Türk Sanat ve Modal Teksesli Müzikler Müdürlüğü gibi adlar takılıp halkın gözünden düşürülmeye çalışıldı. Önce okuldan sonra radyodan kovuldu...” (Tanrıkorur, 1978:45)

Tanrıkorur’un yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Osmanlı müzikal formu hem yasaklanmış ve hem de politik olanın verdiği isimlendirmelerle gürültüleştirilmeye çalışılmıştır. Burada özellikle ifade edilmesi gereken husus, bu müzikal biçimlere verilen bu isimlendirmelerin, bu müzikal biçimlerin icrasında kullanılan müzikal enstrümanların ve kendilerini bu müzikal biçimlere ait hisseden toplumsal grupların ötekileştirilmeleri durumudur. “Bayburt, Bayburt olalı böyle zulüm görmedi...” diyen yaşlı adam, muhtemeldir ki bağlama enstrümanına piyanodan daha aşinadır. Başka bir deyişle bu yaşlı adam, halk müziğine ya da Erzurumlu Aşık Emrah’a, Beethoven’dan daha aşinadır.

³⁷ Burada ifade edilen kavramsallaştırma ile benzer bir kavramsallaştırma, Cumhuriyet’in kuruluşundan 50 (elli) yıl sonra ortaya çıkan arabesk müzikal formu için de geçerlidir.

Cumhuriyet'in musiki inkılâbı ile kurmaya çalıştığı yeni müzikal alanda inkâr edilmiş pek çok müzikal formdan ve müzikal enstrümandan bahsedilebilir. Nitekim Türk sanat müziği ile imparatorluk geçmişine hala sadık kalanlar, tekke ve tasavvuf müziği ile muhafazakâr kesimler ve özellikle dil dolayısıyla da yasaklı olan azınlık ve alt kültürler kendi müziklerini icra edemedikleri ve dinleyemedikleri için bir anlamda Cumhuriyet paradigmasının müziği ile diğer bir deyişle Batı'nın çok sesli müziği ile karşı karşıya kalmışlar ve de nihayetinde gürültü haritasındaki yerlerini almışlardır.

3.1.4. Cumhuriyet'in Müziği Ötekilerin Gürültüleri

Cumhuriyet'in üzerine kurulduğu paradigma, önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi, etnik olarak Türklük, dil olarak Türkçe ve dini olarak Sünni İslam anlayışına yaslanmaktadır (Çifci, 2013). Cumhuriyet'in Batı müziği dayatması ve Batıya dayalı estetik beğenin Cumhuriyet döneminde bir siyasal tercihin göstergesi haline gelmesi (Ayas, 2014:17) Türkiye'de müzik ve gürültü ikilemini net bir şekilde ifade etmektedir. Bu bağlamda Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra bu üç aidiyet dairesi – Etnik olarak Türklük – Dil olarak Türkçe – İnanç olarak Sünni İslam - dışında kalan gruplara ait müzikal formlar ve enstrümanlar gürültü olarak değerlendirilmişlerdir şeklinde bir çıkarım yapılabilir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında doğuya ait bütün müzikal enstrümanlar öteki konumuna düşmüşlerdir. Müzikal form olarak ise sadece halk müziği ve Batı müziği Cumhuriyet'in temel dayanaklarından bir tanesi olmuştur. 1928 yılında yayınlanmış olan Bursa Türk Ocağı musiki şubesinin izahnamesinde öğretilen müzik aletleri sütununda, “Burada icrası öğretilen müzik aletleri; piyano, keman, viyolonsel, flüt, klarnet, obua, kornet, trombon, saksafon, bas, fagot, davul ve trampetten ibarettir” (Gazimihal, 1943:47) ifadelerinin yazıldığı görülmektedir. Fark edileceği gibi Türk müziğine ait her hangi bir enstrümanın icrası öğretilmemektedir. Bu anlamda Cumhuriyet'in Batı müzikal tekniği ile yeni bir “müzikal hayali cemaat” (Suvakoviç, 2013:22) yaratma fikri uygulanan hemen her politikada kendini göstermektedir.

Bir bütün olarak Osmanlı geçmişi ile bağın koparılması ve Osmanlı müziğinin Gökalp'in mantığı ile eş doğrultuda Bizans müziği olarak işaretlenmesi (Gökalp, 1923:160-162) Cumhuriyet'in inşa etmeye çalıştığı müzikal alanı betimlemektedir. Cumhuriyet'in müzikal alanda Osmanlı geçmişi her anlamda reddetmesine verilecek

en iyi örneklerden biri, 1930'lu yıllarda Osmanlı müziğinde 'sultanıyegah' olarak bilinen makamın adının "milli yegah" olarak değiştirilmesidir (Ayas, 2014:116). Bu durumdan da anlaşılacağı üzere Cumhuriyet'in oluşturmaya çalıştığı yeni müzikal alan Batı merkezinde konumlanmıştır. Bu açıdan Batı haricindeki bütün müzikal formlar ve enstrümanların bu durumdan paylarını aldıkları ifade edilebilir. Nitekim halk müziği üzerinden ulus inşa etme projesinde bile halk müziğinin Batı enstrümanlarıyla icra edilmesi özellikle üzerinde durulması gereken bir mesele olarak belirtilmiştir. Bu bağlamda 28 Mart 1939 tarihinde Cumhuriyet Halk Partisi Genel Sekreterliği'nden Halkevi Başkanlığı'na gönderilen bir yazıda Halkevleri'ndeki müzik çalışmalarına; 'cümbüş', 'ud', 'kanun', 'kemençe' ve 'ney' gibi alaturka sazların eşlik etmelerinin istenmediği belirtilmektedir (Aslan, 2012:90). Bunun yanında 1945 yılında yayınlanan Köy Enstitüleri'nde Müzik Eğitimi Kılavuzu'nda da yine müzikal enstrümanlar telli, üflemleri ve vurmali olarak sıralanmış ancak divan müziği enstrümanlarına ve hatta halk müziği enstrümanlarına bile yer verilmemiştir. (Akalin, 1945:6) Köy Enstitüleri'nde genel olarak mandolin ve piyano gibi Batılı sazlar üzerinde durulduğu görülmektedir (Uçan, 2013:55-60).

Cumhuriyet'in müziği ve ötekilerin gürültüleri başlığından da anlaşılacağı gibi Cumhuriyet ile beraber yeni ülkenin müzikal alanı, Cumhuriyet'in kendi mekânına göre inşa edilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda müzikal form ve müzikal enstrümanların yasaklanması ve sansürü Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri sürekli görülen bir durum olmuştur. Nitekim 1934'teki yasakla beraber Türk müziği çalgılarını icra etmek suç haline gelmiş ve bu çalgı satıcıları ile bu dönemde yapılan bir röportajdan da anlaşılacağı üzere ud, kanun, def, tanbur fiyatlarında önemli bir düşüş görülmüştür ve alafranga çalgılara rağbet artmıştır. (Ayas, 2014:130) Diğer taraftan 1948'e kadar Türk müziği çalgılarının yapılması için ülkede bir üretimhanenin olmadığı bilinmektedir. 1948'de Sanat Okulu'nda kurulan çalgı yapım ve onarım atölyesi, 1957'de kapatılmıştır. Muammer Sun bu durumu, "Adam yetiştirilmiyor, çalgı yapılamıyor Türkiye'de" (1978:69) ifadeleriyle özetlemektedir.

1926 yılında eğitimi yasaklanan ve 1934 yılında radyolarda yayınlanması yasaklanan müzikal formlar ve müzikal enstrümanlar arasında davul ve zurna da vardır. Cantek'e göre 1945 ve 1950 yılları arasında davul ve zurnanın da Türk enstrümanı sayılmayıp

yasaklanması, gerçekten de trajikomik bir olaydır (2005:221-223). Bu bağlamda Türk müziğine ait yayın yasaklarının kaldırılması sonrasında ise radyoda özellikle ölü saatlerde Osmanlı müziğinin verilmesi canlı saatlerde çok sesli müzik yayını yapılması ile ilgili TRT nizamnamesi vardır. TRT'nin bu nizamnamesinde, “TRT radyolarında Osmanlı müziği ölü saatlerde verilmelidir. Canlı saatlerde çok sesli Batı müziği yayını yapılmalıdır” (TRT, 1978:28) ifadeleri geçmektedir. Bunun yanında aynı TRT nizamnamesindeki şu ifadeler, Cumhuriyet dönemindeki politik iktidar, müzikal alan ve toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkiyi çok net bir şekilde göstermektedir:

“Bizi Osmanlılık’tan ve onun tam bir çöküş halini niteleyen soysuzlaşmış akidelerinden, tabularından kurtararak ümmetçilikten tamamen uzak bir anlayış içinde Türklüğe doğru yolumuzu açmış ve gitmemiz gereken yönü göstermiş olan Atatürk, musikideki yolumuzu bütün açıklığıyla belli etmiştir. Bu yol çağdaş anlayışla toplumdaki evrime uygun yozlaşmış Osmanlılık ruhundan sıyrılarak Türk ruhuna yönelmiş bir sanat ruhudur...” (TRT, 1978:26)

Bir Cumhuriyet kurumu olarak TRT'nin yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı üzere, TRT imgesiyle Cumhuriyet'in politik iktidarı, gürültü ve müzik arasındaki çizgiyi belirlemektedir. Bu anlamda Türk musikisinin, 1926-1976 yılları arasında tam 50 yıl hiçbir okul ve kamu kuruluşunda öğretilmediği bilinmektedir. (Ergin, 1988:161) Yine bu tarihler arasında Türk musikisine ait enstrümanlar ve müzikal formlar sansürlenmiştir. Çünkü Cumhuriyet kadrosuna göre Türkiye toplumu, Batılı çok sesli musikiyi benimsemelidir. Nitekim Musiki Muallim Mektebi'ne bir dönem müdürlük de yapmış olan Zeki Üngör'ün Musiki Muallim Mektebi öğrencilerine, “Siz benim mikroplarımınız. Türkiye'ye Batı müziğini siz yayacaksınız...” (Tanrıkorur, 1978:37) şeklindeki ifadeleri müzik, toplumsal değişim ve politik olan ilişkisinin derinliğini Türkiye örneğinde çok net bir şekilde açıklamaktadır. Bu derinlik içerisinde Musiki Muallim Mektebi'nde bir öğrencinin Türk müziği icra etmesi halinde okuldan atılacağına dair genel teamül de burada anlatılmak istenen durumu pekiştirmektedir.

1926 ve 1976 yılları arasında tekke müziği, divan müziği, mehter müziği ve halk müziği gibi müzikal formlar yasaklanmış ya da engellenmiştir. Diğer taraftan bu müzikal formlardan halk müziği Türk ulusunu icat etmek için bir altlık olarak kullanıldıysa da halk müziğinin “enstrümantel” olarak gürültüleştirildiği açıkça görülmektedir. Bunlarla

birlikte Cumhuriyet, ÷lkedeki pek çok azınlık ve alt k÷lt÷re ait m÷zikal formlar ve de m÷zikal enstr÷manları da açıkça inkâr etmiştir.

İnkârın mekânı olarak m÷zikal alanda yaklaşık elli yıl inkâr edilen m÷zikal formlar ve enstr÷manların arasından doğan arabesk ise Cumhuriyet'in bu elli yıllık sansür geçmişinin ÷lkeye bir armağanı olarak okunabilir. Nitekim Orhan Gencebay ile beraber başladığı ifade edilen bu m÷zikal form da (Eğribel, 1984:8) çıktığı günden itibaren temsil ettiği toplumsal gruplar nedeniyle hem gür÷lt÷ olarak değerlendirilmiş ve hem de “dolmuş müziğı” (Sun, 1978:132; Çalışlar,2008:189-191; Habora, 1995) gibi yakıştırmalarla bu m÷zikal formun özneleştirici etkisinin önüne geçilmeye çalışılmıştır. “Köyden şehre gelenler Halk musikisinin otantığını ya da Gencebay'ların falan bozduğu şekillerini yaşıyorlar.” (1978:57). Muammer Sun'un bu ifadelerinden de anlaşılacağı üzere arabesk, Cumhuriyet kadrosunun varisleri tarafından bir bozulma olarak tanımlanmıştır. Ancak Sun'un bu ifadelerine karşıt olarak arabeski, değişen ve sansürlenlen toplumsal gerçekliğın yeni bir biçim olarak yeniden tezahürü olarak okumak mümkün görünmektedir. Benzer şekilde arabesk, Güngör'ün ifadesiyle Türkiye'deki bütün alt k÷ltürlerin sentezidir ve Türkiye'deki bütün alt k÷ltürlerin özlerinin toplamı arabeski oluşturmuştur (1993:100). Buradan hareketle arabesk, Cumhuriyet'in ilk elli yıl izin vermediğı diğeri bir ifade ile gündelik yaşamlarına sürekli müdahale ettiği ötekilerin gür÷ltülerinin bestelenmiş hali olarak tanımlanabilir. Cumhuriyet'in gür÷lt÷ olarak değerlendirdiğı, icrasını ve de dinlenilmesini sansürlediğı bu m÷zikal form ve bu m÷zikal formda kullanılan enstr÷manlar, Cumhuriyet'in ötekileştirdiğı bütün toplumsal grupların ifadesi, diğeri bir ifade ile “ötekinin sesi” olmuştur.

Bilindiğı gibi TRT ve ilgili kurumlar uzun süre arabeske sansür koymuşlardır. (Turgut, 1988:137-138) Arabeskin sansürlenmesi, toplumsal hayatta sürekli gür÷lt÷leştirilmesi, Kodallı'nın şu ifadelerinden de çok net bir şekilde anlaşılmaktadır: “Yozlaşmanın en son halkası ise, arabesk müziğın ortaya çıkması ve bütün yurdu sarmasıdır. Köylü-kentli ulusumuzun büyük orandaki bölümü bu alaturkadan da beter müziğesi esrar gibi müpteladır.” (1988:110) Kodallı'nın da ifade ettiği gibi arabesk, alaturkadan da beterdur! Çünkü Cumhuriyet'in elli yıllık ötekileştirme karnesini arabesk taşımaktadır. Bu bağlamda bir arabesk sanatçısı olarak Hakkı Bulut'un şu sorusu burada anlatılmak

istenen durumu özetlemektedir: “Halk seviyor diye arabeske yoz derler. Halk arabeski seviyor ancak TRT arabeskin adını bile sansürlüyor. Hangi ülkenin televizyonu ve radyosu milletin isteklerine sırt çevirir?” (1988:136)

Toplumsal bir bozulmaya ya da yozlaşmaya işaret ettiği düşünülen arabesk, 1980’li yıllarda bir fay hattı olarak değerlendirilmiştir. (Nalbantoğlu, 2002:68) Bu açıdan politik olan, arabesk ile arasına sürekli bir sınır koymuş ve arabesk müzikal formunu ve de bu müzikal formun icra edildiği mekanları sürekli sansürlemiştir. Bu durum, Hakkı Bulut’un müzik üzerine yapılan bir konferansta kendisini kameraya alan TRT kameramanına karşı kullandığı şu ifadelerden açıkça anlaşılmaktadır: “Beni çekiyorsun ama TRT benim adıma duyunca bütün kapılarını kapatır. Film harcamaya değer mi?” (Bulut, 1988:135-136) Arabesk için film harcamaya değer mi? Bu soru politik olarak 1980’li yıllarda cevaplanmış ve “Kesinlikle Hayır” yanıtı verilmiştir. Ancak bu sorunun cevabı, bugün arabeskin Türkiye toplumundaki mevcut yansımasına bakarak verilmelidir. Bugün arabesk Türkiye’de “Orhan Baba” ile özdeşleşmiş ve onun duruşuyla yeni bir müzikal biçim ve de yeni bir toplumsal duruşu beraberinde getirmiştir (Eğribel, 1984:5-10).

Çıktığı günden beri gürültü olarak etiketlenen bu müzikal form, Özal dönemiyle beraber yeni bir öznelik biçiminin ve de yeni bir kültürel mekânın habercisi olmuştur. Nitekim Özal’ın partisi (Anavatan Partisi), o dönem çok popüler olan “Seni Sevmeyen Ölsün” isimli şarkıyı 1988 seçimlerinde kampanya müziği olarak kullanmıştır (Stokes, 2012:163). Böylelikle arabeskin gürültü ve müziğe olan uzaklığı yeniden konumlandırılmıştır. Bu anlamda Özal’dan sonraki dönemle birlikte, arabesk yeni bir kültürel özne ve mekânı beraberinde getirmiştir. Bu durumu Akay şu ifadelerle aktarmaktadır:

“Arabesk ilk olarak radyo ve televizyonlarda yasaklandı. Sonrasında ise arabesk müzik icra eden bazı sanatçılar Eskişehir’e sürüldüler. Ancak daha sonraları özellikle Turgut Özal ile birlikte arabesk bir müzikal form olarak iktidarın dayandığı bir sınıf haline geldi. Müzikten çok sözlerin önem kazanmaya başladığı bir tür olarak arabesk şarkılar en çok dinlenen müzikal form haline geldi. En nihayetinde arabesk yeni bir öznesellik biçiminin kurucusu oldu...” (1991:26-30)

Akay'ın arabeske biçtiği bu role dayanarak, ötekinin sesi olarak arabeskin, Cumhuriyet'in elli yıllık ötekileştirme karnesinin bir sonucu olduğu söylenebilir. Etnik, dini, filolojik ya da ekonomik bağlamda kimliğin kırıntılarını oluşturan her hangi bir özelliğinden dolayı ötekileştirilmiş toplumsal grupların ötekileştirilme dereceleri ve bu durumdan dolayı çektikleri toplumsal sıkıntılar bütünü arabesk üzerinden rahatlıkla okunabilir. Ancak Türkiye için düşünüldüğünde bir toplumsal grup var ki “Kürdibesk” (Korkmaz, 2002:41) olarak arabeske temelden ortak olup, onun gelişmesinde büyük bir rol üstlenmiştir. Bilindiği gibi bu toplumsal grup, hem müzikal hem de filolojik alanda varlıkları bir dönem inkâr edilen Kürtlerdir. Cumhuriyet'in gürültüleştirildiği müzikal formlardan bir tanesi de Kürt müziği olarak ifade edilebilir. Bu açıdan Kürt enstrümanlarının da (özellikle bilur ve tenburun) ötekileştirildiğinden ve Cumhuriyet'in mevcut çok sesli enstrümantel düzenine uymadığı gerekçesiyle gürültü sınırında kaldığından bahsedilebilir.

Cumhuriyet'in ötekilerinden biri olarak Kürtlerin inkârı, bir bütün olarak müzikal alanlarda Kürtlere ait müzikal formların tanınmaması ve inkâr edilmesi olarak görülebilecekken söz konusu müzikal formlara verilen isimlendirmelerden de bu durum rahatlıkla anlaşılabilmektedir. Örneğin Kürt müziğine bir dönem Kürt diline bağlı olarak “Kart Kurt” sesleri ve “Bölücü Müzik” denmesi söz konusu ötekiliğin toplumsal ortamda sürdürülmesine yardımcı olmuştur. Bu durum politik iktidarın da söz konusu müzikal formlara, enstrümanlara ve nihayetinde bu enstrümanlar ve de müzikal formları dinleyen toplumsal gruplara “ötekiler” olarak yaklaşmasıyla sonuçlanmıştır.

Cumhuriyet'in gürültüleştirildiği pek çok müzikal formdan ve enstrümandan bahsedilebilir. Ancak çalışmanın örnekleme açısından, müzik ve iktidar ilişkisi ve de müzikal ötekileştirme mekanizması, ilk iki bölümde anlatılan kuramsal temellere yaslanarak Kürt müziği merkezinde incelenecektir. Bu bağlamda öncelikle Kürt müziğinin tarihsel ve sosyolojik temelleri, Cumhuriyet'ten önce ve Cumhuriyet'ten sonra olarak iki dönem halinde incelenecek ve de Kürt kültürünün müzikal alandaki mevcut yeri değerlendirilecektir. En nihayetinde ise, ötekileştirilen / gürültüleştirilen Kürt müziğinin söylemsel olarak incelemesi yapılacak ve Kürt müziğinin kavramsallaştırılmaları üzerinden “ötekinin sesi” olarak Kürt müziği analiz

edilecektir. Bu bağlamda öncelikle müzik ve gürültü arasında Kürt müziğinin konumunun belirlenmesi gerekli görülmektedir.

3.2. Müzik ve Gürültü Arasında Kürt Müziği

Bir Kürt müziği var mıdır? Antropolojik olarak Kürt toplumuna ait olan enstrümanlar var mıdır? Örneğin tar bir Fars enstrümanıdır, kopuz bir Türk enstrümanıdır, gitar ve piyano ise bilindiği gibi Batı enstrümanlarıdır. Peki Kürt müziğine ait bir enstrümandan ya da enstrümanlardan bahsedilebilir mi? Bu soruların cevapları tarihsel olarak değişmektedir. Bir Kürt dili, bir Kürt enstrümanı ve bir Kürt müzikal formlar zinciri var mıdır sorusuna 1923'ten önce “kesinlikle evet” yanıtı verilmişken 1923'ten sonra bu soruya “kesinlikle hayır” yanıtı verilmiştir. Bu bağlamda bir ses topluluğunun müzikal form mu gürültü mü olduğu problemi, bütün toplumlarda olduğu gibi Türkiye örneğinde de politik olarak belirlenmektedir.

Politik olandan biraz öteye geçerek Kürt müziği var mıdır sorusuna karşılık arandığında; bütün topluluklarda olduğu gibi, Kürtlerde de müziğin toplumun tarihi kadar eski olduğundan ve müziğin, Kürt toplumunda önemli bir yer tuttuğundan bahsedilebilir (Ghaderi-Mameli, 2007:259). Kürt müziği, Kürt kültürünün koruyucusu olarak kabul edilir. Kürt coğrafyasındaki ekonomik ve toplumsal farklılıklara rağmen bu ifade tamamen doğrudur. (Hassan, 2001:245) Sözlü geleneğin baskın olduğu Kürt toplumunda müzik, dengbejler ile beraber anılmaktadır. Kürtçede “deng” – ses, “bej” ise söyleyen anlamına gelmektedir. Ancak dengbeji sadece bir müzisyen olarak değerlendirmemek gerekmektedir. Çünkü dengbejler aynı zamanda tiyatral yetenekleriyle yeri geldiğinde bir hikâyeci ve bir edebiyatçıdır. (Cebe, 2012: 1155)

Dengbejler geleneksel dönemlerde Kürt kültürünün sözlü anlatıcıları olarak ifade edilebilirler. Bu bağlamda dengbejlerin topluma seslendiklerinden ve de toplumu seslendirdiklerinden bahsedilebilir. Buradan hareketle Uzun'un dengbejler hakkındaki şu ifadeleri, Kürt toplumu – dengbejlik ve de toplumsal gerçeklik arasındaki ayrılmaz ilişkiyi biraz daha anlaşılır kılabılır:

“Bir dengbejin sesinin içinde Tiyar, Tuxop, Destan ve Ninova kiliselerinde ve kasırlarında yaşamış Asuri, Keldani ve Nasturilerin unutulmuş sesi, Laleş'in soğuk pınarlarında, mağaralarında, kuytu yerlerinde yaşayan Yezidilerin yasaklanmış sesi, Cizre, Hakkari, Van ve Diyarbakır'ın medrese ve camilerinde

yükselen mazlum Müslümanların sesi vardır. Dengbejin sesi, tankın, tüfeğin, padişahın, ve imparatorların değil, toplumun gerçeğidir...”(Uzun, 2006:27)

Uzun’un yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi salt olarak dengbejler bile Kürt toplumundaki müzikal alana işaret etmektedir. Buradan hareketle antropolojik olarak “Kürt” olan müzikal enstrümanların da varlığından bahsedilebilir. Nitekim bunlardan en başlıcaları ise, bilur, tenbur ve arbani³⁸ olarak sıralanabilirler (Nezan, 2002:58-60). Bu enstrümanlar Kürt toplumuna ait olan ve neredeyse varlıkları bile unutulmuş olan enstrümanlardır. Bu unutulmanın sebebi ise, “Kürdistan” olarak adlandırılan bölgenin modern devrimlerden sonra Türkiye, Suriye, İran, Irak ve Ermenistan sınırları arasında bölünmüş olmasından kaynaklanmaktadır (Christensen, 2007:1; Christensen, 2010:188-200). Bu açıdan bakıldığında beş farklı ülkenin modernleşme dinamiğinden etkilenen Kürtler, antropolojik olarak kendi toplumuna ait olan diğer bir ifade ile kendi toplumsal değerlerine işaret eden enstrümanlardan ziyade, sınırları dâhilinde kaldıkları hâkim kültürlerin enstrümanlarını kullanmışlar ve hâkim kültürün enstrümanlarıyla ve de diliyle müzik icra etmişlerdir. Nitekim Ermenistan’daki Kürtler Ermeni zurnasını (Tsitsishvili, 2007:269-270) İran’daki Kürtler Fars tarını (Christensen, 1966:11), Suriye’deki Kürtler Arap enstrümanlarını (A.İ., 2005:3-14; Petmua, 2009:10) ve nihayetinde Türkiye’deki Kürtler ise Türkiye’de saz olarak bilinen ancak temel adı “kısa sap / uzun sap bağlama” olan enstrümanı kullanarak müzik icra etmişlerdir. Buradan hareketle modern devrimlerden sonra genelde bu beş farklı ülkede kalan Kürtlerin özelde ise Türkiye’deki Kürtlerin enstrümantel olarak ötekileştirildiklerinden bahsedilebilir.

Gürültü ve müzik arasında Kürt müziği Türkiye örneğinde konumlandırılmaya çalışıldığında; 1923’ten önce diğer bir ifade ile Osmanlı döneminde Kürt müziğinin bir müzikal form olarak değerlendirildiği söylenebilir. Ancak 1923’ten sonra bu durum tam olarak tersine dönmüştür. Bu bağlamda Türkiye’de müzikal ötekileştirmenin anlaşılabilmesi için Kürt müziği Cumhuriyet’ten önce ve sonra olmak üzere iki başlık altında dönemselsel olarak incelenebilir.

³⁸ Bilur üflemlili, tenbur telli, arbani ise vurmali bir çalgıdır.

3.2.1. Cumhuriyet'ten Önce: Müzikal Form Olarak Kürt Müziği

Kürtlerin Anadolu'daki varlıkları eski bir tarihe dayanmaktadır. M.Ö 2000 yılında yazılmış Sümer tabletlerinde bugünkü Kürt toplumunun yaşadığı yerde Kardaka adlı bir toplumsal gruptan bahsedilmektedir (Minorsky ve diğ., 2004:41). Muhammed Emin Zeki Beg'e göre bundan daha erken tarihsel dönemelerde ise, Kardû adlı bir kavim, Kürtlerin atası olarak nitelendirilmektedir. (2012:62-63) Uzun bir dönemdir Anadolu'da yaşayan Kürt toplumu, İdris-i Bitlisi ile beraber 1514 yılından sonra Osmanlı İmparatorluğu çatısı altında yaşamaya başlamıştır (Peşeng, 2011:192-196). Bu anlamda 1923'ten önceki bütün Osmanlı vesikalarında bu bölgeler "Kürdistan" olarak tanımlanmış ve bu şekilde tarihe geçmiştir. Buradan hareketle Osmanlı İmparatorluğu'ndaki "halk müziği" biçiminin, Kürt müziğini de içerdiğinden bahsedilebilir. Nihayetinde Osmanlı İmparatorluğu'nda Kürt dilinin ve bütün lehçelerinin rahatlıkla konuşulduğu ve Kürtçe müzik üzerinde her hangi bir sınırlandırmanın olmadığı ifade edilebilir.

Osmanlı tarih kayıtlarında bir toplumsal grup olarak Kürtlerden bahsedildiği ve bu bahislerde sürekli Kürtçe referanslar yapıldığı bilinmektedir. Diğer taraftan Osmanlı'da Kürtçe eğitim veren kurumların olduğu da ayrıca ifade edilmelidir. Dengbejlerin Osmanlı dönemlerinde Kürt toplumunun olmazsa olmazlarından oldukları söylenebilir. Bununla birlikte düğün gibi kamusal ritüellerde de müziğin rahatlıkla icra edildiğinden ve de dinlenmesinin önünde bir engel olmadığından bahsedilebilir. Osmanlı'nın dini / filolojik / etnik olarak bütün toplumsal grupları kapsayacak şekilde inşa edilen toplumsal asabiyesi içinde Kürt dilinde basım – yayımın yapıldığı da bilinmektedir. (Malsisani, 2006:17-21) Bunun yanında ilk Kürtçe müzik kaydının da yine Osmanlı döneminde 1902 yılında Gaziantep yakınlarındaki Zincirli köyünde yapıldığı ifade edilmektedir. (Reigle, 2013:4)

Dil olarak Kürtçe'nin, enstrüman olarak Kürt enstrümanlarının, müzikal form olarak Kürtçe müzikal formların Osmanlı'daki bu durumu, bilindiği gibi Cumhuriyet ile beraber tam anlamıyla değişmiştir. Cumhuriyet'in bir ulus devlet olarak şekillenmesi, müzikal alanı ulus etrafında şekillendirme çabaları (Doğan, 1978:64-65), "Kürt" olan dillerin, isimlerin, enstrümanların ve müzikal formların bir bütün halinde "gürültü" olarak etiketlenmelerini beraberinde getirmiştir.

3.2.2. Cumhuriyet'ten Sonra: Gürültü Olarak Kürt Müziği

Müzikal ötekileştirme, sansürle beraber ortaya çıkmaktadır. Sansürün olduğu yerde bir ötekinin olduğu açıkça söylenebilir. (Reitov ve Korpe, 2004:70) Türkiye'deki sansür uygulamalarına bakıldığında ise Cumhuriyet tarihinin sansürün tarihi olarak tanımlandığı görülmektedir. (Freemuse, 2006:36) Bu bağlamda gürültü ve müzik diyalektiğinden bakıldığında ise müzikal öteki, direk olarak gürültüleştirilmiş müzikal formlara ve enstrümanlara işaret etmektedir. Türkiye örneğinde ise müzikal öteki olarak Kürt müziğinin anlaşılabilmesi için öncelikle Kürt dili üzerinde uygulanan sansür politikaları incelenmeli ve politik olanın Kürt müziğinin kayıt edilmesine engel olmak için çıkardığı uygulamalara bakılmalıdır. Akabinde ise Kürt dilinin ve Kürt müziğinin kavramsallaştırılmaları üzerinden Türkiye'de Kürt müziğine uygulanan müzikal ötekileştirmenin nasıl sürdürüldüğü analiz edilebilir.

3.2.2.1. Kürt Müziğine Sansür: Müzikal Ötekileştirmenin Doğuşu

Cumhuriyetle beraber modern Türkiye'deki müzikal formların gürültü ve müzik diyagramındaki yerleri yeniden tanımlanmıştır. Bu tanımlama sırasında ise, Kürt etnisitesine işaret eden diller, enstrümanlar, müzikal formlar ve isimler gürültü olarak nitelendirilmişlerdir. Bu bağlamda Kürt dili bir bütün olarak inkâr edilmiş ve bu durumdan elbette ki Kürtçe müzik de payını almıştır. Bir bütün olarak modern Türk tarih yazımında ötekileştirilen Kürtler (Işık, 2009:183-189), Suriye'de Araplaştırma (Landinfo, 2011:6), Türkiye'de ise Türkleştirme programının nesnesi olmuşlardır.

Türk tarih yazımında da ötekileştirilen Kürtler, Kürt dili, Kürt enstrümanları ve Kürt adları belirli programlar dahilinde değiştirilmiştir. Bu bağlamda Kürtçe bir dil olarak kabul edilmemiş ve ne kamusal ne de özel alanlarda konuşulmasına, eğitiminin verilmesine ve de Kürtçe her hangi bir yayın yapılmasına izin verilmemiştir. Buradan hareketle Türkiye'de Kürt müziği meselesi Kürt dili üzerinden gidildiğinde daha iyi anlaşılabilir. Çünkü bir bütün olarak Kürt dilinin yasaklı olması, Kürt müziğinin icrası ve dinlenmesini engellemiştir. Bu açıdan bir dil olarak Kürtçe'nin Kuzey lehçesi olarak bilinen Krumanji (Mohammadi ve diğ., 2013:468-469) diğer bir ifade ile Türkiye Kürtçesi ile basılan kitapların Cumhuriyet tarihindeki sayısal verilerini içeren aşağıdaki tablo, Kürtçe – Kürtçe müzik ve Türkiye'deki politik iktidarın ilişkisini net bir şekilde ortaya koymaktadır:

Tablo 19: 1844-2005 Yılları Arasında Türkiye’de Yayımlanan Kürtçe Kitap Sayısı
(Malsisanij, 2006:17-21)

YIL	YAYINLANAN KİTAP SAYISI
1844 - 1923	30
1923 - 1970	6
1971 – 1979	9
1980 - 1989	Hiç
1990 - 2000	246
2001 - 2005	333
Yayın Tarihi Bilinmeyenler	33
Toplam	628

Yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı gibi Cumhuriyet tarihi boyunca Kürtçe yayımlanan kitap sayısı yok denecek kadar azdır. Osmanlı döneminde ise Kürtçe otuz (30) adet kitap yayımlandığı görülmektedir. Kürtçe yayımlanan kitap sayısı Osmanlı döneminde çok fazla olmasa da; bu durum o dönemde basım ve yayımcılığın henüz gelişmemiş olmasına bağlanabilir. Bunun yanında 1923-1980 tarihleri arasında ise sadece 15 (on beş) adet kitap basılmıştır. Diğer taraftan 1980-1989 tarihleri arasında hiç kitap yayımlanmadığı görülmektedir. Bu durum 1980 Askeri Darbesi’nden sonra çıkarılan 1983 tarihli 2932 sayılı kanuna (Türkçe’nin Dışındaki Dillerin Kullanımı Hakkındaki Kanuna) bağlanabilir (Reigle, 2013:9). 1990’lardan sonra kitap sayısının artması ise yine 1991 yılında 2932 sayılı kanunun yürürlükten kaldırılması nedeni olarak okunabilir. Görüleceği gibi Türkiye tarihinde toplam 628 adet kitap yayımlanmış bu kitapların % 86’sı ise Krumanji (Kuzey Kürtçesi) ile yayımlanmıştır. Nihayetinde tablodan çıkarılacak ortak sonuç, Kürt dili üzerinde yoğun bir sansür programının uygulanmış olmasıdır. Bu sansür, Kürt diline uygulandığı için elbette ki, Kürt müziğine de yansımıştır.

Kürt dili üzerindeki bu sansür, Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bölgelerde alternatif arayışlarını da beraberinde getirmiştir. Çünkü Kürtçe’nin yasaklı olması, radyoda Kürtçe yayın yasağını da beraberinde getirmiştir. Nitekim radyonun yaygınlaştığı dönemlerde Erivan ve Irak’tan yapılan Kürtçe yayınların Doğu ve Güney Doğu Anadolu’da dinlendiği bilinmektedir (Christensen ve Blum, 2002:74). Ses üzerindeki iktidarın hâkimiyeti sesin kayıt edilmesi ve yayımlanması olarak açıklanırsa (Jones,

1991:74) bu açıdan ‘Kürt’ olan sesin ya da sesler topluluğunun kaydına ve de yayımlanmasına Türkiye’de uygulanan sansür, Türkiye’deki müzikal ötekileştirmenin anlaşılmasında kayda değerdir. Bu bağlamda Kürtçe müziğin kayıt tarihine değinmek gerekmektedir. Kürtçe müziğin Osmanlı’nın son dönemlerinden bugüne kadar kayıt tarihi ile ilgili şu tablo burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir:

Tablo 20: Türkiye’de Kürtçe Müziğin Kayıt Tarihi (Reigle, 2013:3)

NO	TARİH	KÜRTÇE MÜZİK KAYDI İLE İLGİLİ GELİŞMELER
1.	1902/1923	Osmanlı İmparatorluğu: 78 rpm kayıtlar yapıldı. İlk Kürtçe müzik kaydını Alman Antropolog Felix Van Tuschan Gaziantep’te yaptı.
2.	1923/1960	Erken Cumhuriyet Dönemi: Kürt Dili yasaklı, 78 rpm Kürtçe kayıtlar yurt dışından ithal edildi ya da kaçakçılıkla getirildi.
3.	1960/1971	Askeri Darbe: Az sayıda 45 rpm Kürtçe müzik kaydına izin verildi.
4.	1971/1980	Askeri Darbe: İllegal olmasına rağmen Kürtçe müzik kasetleri çok rağbet görmeye başladı.
5.	1980/1991	Askeri Darbe: Kürtçe dili üzerindeki yasak şiddetlendi. Kaçak Kürtçe müzik kasetleri ülkede dağılmaya devam etti.
6.	1991/2001	“Türkçe Haricindeki Dillerin Kullanımı” konusunu içeren 2932 sayılı kanun kaldırıldı. Bu dönemde Türkiye’de Kürtçe müzik endüstrisi doğdu.
7.	2001/2016	Kısıtlamaların Gevşemesi: Tam zamanlı Kürtçe radyo ve televizyon yayımına izin verildi ve internet kullanımı yaygınlaştı. Böylelikle Kürtçe müziğin kayıt edilmesinin ve dağıtımının yapılmasının önünde hiçbir engel kalmadı.

Türkiye’de Kürtçe müziğin kayıt tarihini periyotlar halinde inceleyen yukarıdaki tablodan da anlaşılacağı gibi 1923’ten önce diğer bir ifade ile Osmanlı İmparatorluğu döneminde Kürtçe müzik kaydı ile ilgili her hangi bir kısıtlama söz konusu olmamıştır. Bu durum, Osmanlı’da Kürtçe müzik kaydının serbest olması olarak okunabilirse de; Osmanlı döneminde kayıt teknolojisinin henüz gelişmemesine de bağlanabilir. Cumhuriyet döneminde ise kayıt teknolojisinin gelişmiş olmasına rağmen Kürtçe müzik kaydına izin verilmemiştir. 1923-1960 tarihleri arasında Kürt dilinin yasaklı olması dolayısıyla yurt dışında bazı kayıtlar yapılmış ve kaçakçılık yolu ile Türkiye’ye sokulmuştur. 1960-1971 yılları arasında ise, öncekine nazaran biraz daha özgür bir ortam açan 1961 Anayasasından dolayı az sayıda da olsa Kürtçe müzik kaydına izin verilmiştir. 1971-1980 döneminde ise kaset teknolojisinin gelişmesiyle birlikte Türkiye’de kayıt yapılamasa da özellikle Almanya’da Kürtçe müzik kayıtları alınmış ve kaçakçılık yolu ile Türkiye’ye getirilen bu kasetlere büyük rağbet gösterilmiştir.

1980-1991 yılları arasındaki on bir yıllık dönem Türkiye’de Kürtçe müzik kaydı için özel bir dönemdir. Çünkü 1982 Anayasası’ndan sonra çıkarılan 2932 sayılı kanun,

Kürtçe'ye büyük bir engel teşkil etmiştir. (DPI, 2013:18) Ancak bu dönemde de Kürtçe kaçak kasetler Türkiye piyasasında çoğunluğu oluşturmuştur. 1991 yılında 2932 sayılı kanunun kaldırılması ile beraber 1991-2001 yılları arasında Türkiye'de Kürtçe müzik endüstrisi doğmuştur denilebilir. 2001'den sonra ise kısıtlamalar tam anlamıyla sonlanmış ve internetin yaygınlaşması ile beraber ise Kürtçe müzik Türkiye'deki müzik piyasasında rahatlıkla dolaşmaya başlamıştır. Diğer taraftan Kürtçe yayın yapan TV ve radyo istasyonlarına izin veren kanuni düzenleme ise Kürtçe müzik yayınının önünü tam anlamıyla açmıştır.

Kürtçe müzik kaydına izin verilmeyen 1923–1991 yılları arasında yaklaşık üç nesil Kürtçe'yi gündelik hayatta kullanamadığı için ve elbette ki Kürtçe müzik icra edilip dinlenemediği için (Helsinki Watch, 1993:1) hem Kürt dilinin hem de Kürt müziğinin gürültü olarak değerlendirildiği ifade edilebilir. Nitekim Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde Erivan ve Irak radyolarıyla yarışabilmek için Kürtçe ezgilere Türkçe sözler yazılmış ve Diyarbakır merkezli yayınlar yapılmıştır. (Bayrak, 2002:29-32) Ancak her alanda olduğu gibi inkârın mekanı olarak müzikal alanda da Kürt müziğinin inkarı, yeni müzikal formların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Arabesk ve özgün müzik birer müzikal form olarak tam anlamıyla bu çizgide durmaktadır. Arabeskin sosyo-politik konumu ayrıntılı olarak incelendiğinde ikincil toplumsal konumlara işaret ettiği rahatlıkla fark edilebilir. Buradan hareketle arabesk müzikal formunun, müzikal koduna bakıldığında; içerisinde “Kürdibesk” (Korkmaz, 2002:41) olarak, Kürt toplumunun ikincil konumda olduğuna yapılan göndermelerin olduğu da görülecektir. Bunun yanında özgün müzik olarak kavramsallaştırılan müzikal forma bakıldığında da aynı durum söz konusudur. Özgün müziğin müzikal kodu açıldığında, (Kürtçe icra edilemediği için Türkçe icra edilen) Türkiye'de bir dönem hakim paradigma dışında ikincil bir konumda kalan “sol” toplumsal gruplara ve de aynı zamanda Kürt toplumuna işaret ettiği görülmektedir. Nitekim Ruhi Su, Grup Yorum ve Ahmet Kaya'nın icra ettiği müzik bunun en başlıca örneklerini oluşturmaktadır.

Cumhuriyet'in 1923'ten 1991'e kadar olan dönemde sansürlediği pek çok müzikal formdan, sanatçıdan ve şarkıdan bahsedilebilir. Bu bağlamda Cumhuriyet'in bir müzikal form olarak kabul etmediği diğer bir ifade ile gürültüleştirildiği müzikal formlar, sanatçılar ve de şarkılar üzerinden gidildiğinde “Türkiye'nin Gürültü Haritası” içinde

Türkiye’deki ötekileştirilmiş gruplar ve özellikle de Kürt toplumunun ikincil konumu net olarak fark edilmektedir:

Tablo 21: Türkiye’nin Gürültü Haritası

Sanatçı Adı	Müzikal Form	Sansür Nedeni
Orhan GENCEBAY	Arabesk Müzik	Kültürel Bozulma / Politik Biçime Uymamak
Hakkı BULUT	Arabesk Müzik	Kültürel Bozulma / Politik Biçime Uymamak
Şivan PERWER	Kürt Müziği	Dil / Politik Biçime Uymamak
Ruhi SU	Özgün Müzik	Sol / Politik Biçime Uymamak
Ahmet KAYA	Özgün Müzik / Kürt Müziği	Dil / Politik Biçime Uymamak
Ferhat TUNÇ	Kürt Müziği	Dil / Politik Biçime Uymamak
Grup Yorum	Özgün Müzik	Sol / Politik Biçime Uymamak
Sezen AKSU	Popüler Müzik	Ahlak / Politik Biçime Uymamak
Koma Agire JİYAN	Kürt Müziği	Dil / Politik Biçime Uymamak
Koma Azad	Kürt Müziği	Dil / Politik Biçime Uymamak
Koma Amed	Kürt Müziği	Dil / Politik Biçime Uymamak

Türkiye’nin gürültü haritası isimli bu tablodan da rahatlıkla anlaşılabileceği gibi (Bu tabloya konulabilecek pek çok örnek olmasına rağmen, müzikal formlar ve şarkıların temsil ettiği gruplar göz önüne alınarak bu tablo oluşturulmuştur.) arabesk, özgün müzik, bazı popüler şarkılar ve de Kürt müziği Türkiye’nin gürültü haritasını oluşturmaktadır. Bu dört müzikal biçim ve temsil ettiği gruplar şu şekilde açıklanabilir. Arabesk bir müzikal form olarak Türkiye’deki köyden kente göçün ve bu göç sonrası şehirde tutunamayanların diğer bir ifade ile “kentin ötekilerinin müziği” olarak nitelendirilebilir. Popüler müzik olarak Sezen Aksu’nun sansürlenmiş şarkıları ise toplumsal olanın ahlakını tehdit ettiği gerekçesi ile sansürlenmiştir. Buradan hareketle popüler müzik formu ise hâkim paradigmanın ahlaki kodu ile çelişen toplumun haz bağlamındaki ötekileri olarak okunabilir. Türkiye’nin gürültülerinden biri olarak özgün

müzik ise Türkiye'deki sol kesimin diğer bir ifade ile hâkim sağ paradigmanın ötekisinin müziği olarak tanımlanabilir.

Çalışmanın örneklemini oluşturan ve Türkiye'nin gürültü haritasında en büyük yeri işgal eden Kürt müziği, Türkiye'deki Kürt varlığının müziği olarak ifade edilebilir. Burada Kürt müziği, genel olarak Kürt dili ile icra edilen bütün müzikal eserleri işaret etmektedir. Çünkü hangi sesin Kürt müziğine ait olduğuna dair net bir tasnif bulunmamaktadır (Christensen, 2007:2-4). Bu durum ise, Kürtlerin yaklaşık olarak 70 (yetmiş) yıldır her alanda olduğu gibi, müzikal alanda da inkâr edilmelerine bağlanabilir. Bu bağlamda Kürt müziğinin inkârı ve kayıt edilmesi ve yayımlanmasına uygulanan sansür politikaları müzikal ötekileştirmenin ilk adımını oluştururken Kürt dili ve müziğine politik olanın verdiği isimler de - Kürt dilinin ve müziğinin kavramsallaştırılmaları - toplum içerisinde bu ötekileştirmenin sürdürülmesini sağlamıştır. Buradan hareketle genelde Kürt varlığı, Kürt dili ve Kürt müziğinin kavramsallaştırılmalarının incelenmesi Türkiye'de Kürt müziğinin müzikal olarak ötekileştirilmesinin anlaşılmasında önemli görülmektedir.

3.2.2.2. Kürt Müziğine Dair Kavramsallaştırmalar: Müzikal Ötekileştirmenin Sürdürülmesi

Müzikal ötekileştirme sansür ile beraber doğsa da sansür kimi zamanlarda ters etki yaratabilmekte ve sansürlenene müzikal eserin ya da sanatçının daha çok dinlenmesine sebep olabilmektedir (Reitov ve Korpe, 2004:70). Bu bağlamda sansürden sonra müzikal ötekileştirmenin sürdürülmesi, genelde ötekileştirilen müzikal formlara politik olan tarafından verilen isimlendirmeler ile birlikte olmaktadır. Diğer bir ifade ile ötekinin dili olarak Kürtçe'nin ve ötekinin müziği olarak Kürt müziğinin kavramsallaştırılması, söz konusu ötekilik meselesine toplumsal meşruiyet kazandırmak için bir çaba olarak değerlendirilebilir. Bu bakımdan Türkiye'deki Kürt varlığına, Kürt diline ve de Kürt müziğine dair kavramsallaştırmalar müzikal öteki olarak Kürt müziği olayının anlaşılabilmesi için oldukça önemli görülebilir.

Cumhuriyet'in ilk yetmiş yılında Kürtlerin varlığı her alanda inkâr edilmiştir. Kürtler hem dil hem de müzikal sahada varlıklarını sürekli ifade etmeye çalışsalar da onların varlıkları sürekli görmezden gelinmiştir. Bu bağlamda Kürtlerin olmadıkları varsayımı, bir Kürt dilinin de olmadığı savını beraberinde getirmiştir. Nitekim Griffiths'in

diasporada Kürt kimliği üzerine yazdığı doktora tezi için yaptığı bir mülakatta Türkiye’den Londra’ya göçen bir Kürt öğrencinin şu ifadeleri bu durumu daha anlaşılır kılabilir:

“Temel problem şu ki; Türkiye’deki Kürtler, Türkler gibi Türkçe konuşmaya çalışıyorlar. Türkiye’de Kürtçeyi öğrenme şansım yoktu. Bir derneğe gidip öğrenebilirsin ama kesinlikle kendini tehlikeye atmış olursun. İşte bu nedenle Türkiye’de durum çok zor. Ve diğer bir problem şu ki; İstanbul’da her hangi bir yerde Kürt olduğunu bile söyleyemezsin...” (1999:198)

Griffiths’in mülakat yaptığı Kürt öğrencinin bu ifadelerinden de anlaşılacağı gibi genelden özele gidilerek Kürtlerin bir toplumsal grup olarak inkâr edilmeleri ve Türkiye’de Kürtçe’nin bir dil olarak kabul edilmemesi, Kürtçe icra edilen müzikal formları ve şarkıları da gürültü konumuna sürüklemiştir denilebilir. Nitekim Cumhuriyet’in gürültü haritasında sansürlenmiş müzikal formlara ve şarkılara / müzikal eserlere bakıldığında en çok sansürlenmiş müzikal icraların genellikle Kürt varlığına işaret ettikleri görülmektedir. Bu bağlamda müzikal öteki olarak Kürt müziğinin dil bağlamında sansürlenmesi genelde Kürt dilinin ve Kürt müziğinin kavramsallaştırılmaları ile de sürdürülmeye çalışılmıştır. Bu anlamda önce Kürt dili ve sonrasında Kürt müziği şeklinde sırasıyla bir açıklama yapılması gerekmektedir.

Kürt dili üzerinden bakıldığında Kürt dilinin “Kart Kurt” sesleri ile özdeşleştirilmesi bu bakımdan kayda değerdir. Diğer taraftan Cumhuriyet’in bütün resmi belgelerinde “Kürt” varlığının inkârı da bu durumu doğrulamaktadır. Buna ek olarak Kürtlerin “dağ Türkleri” olarak tanımlanması bu meseleye bir örnek olarak gösterilebilir (Hill, 2006:35). Penalta’nın Türkiye’den Kanada’ya göç eden bir Kürt öğrenci olan Kamiran ile yaptığı mülakatta, Kamiran’ın dile getirdiği şu ifadeler bu bağlamda kayda değerdir:

“Lisedeki hocalarım bize her zaman Kürtler, dağ Türkleridir, Kürtlerin bir dili yoktur, Kürtler anlaşılabilir bir dille konuşmazlar derlerdi. Öğretmenlerim Türktü. Biz okulda Kürtçe konuşamazdık. Kürtçe müzik kasetlerimiz yoktu. Çünkü Kürtçe yayın yapan radyo istasyonları yoktu. Diyelim ki; evden dışarıda Kürtçe konuştun, sen Kürtsün, mecbur konuşacaksın. Çünkü Kürtçe düşünüyorsun. Ancak bir keresinde bana Kürtçe konuştum diye güldüler. Müzik meselesi daha vahim... Kendi müziğini yapamıyorsun...” (1997:47-48)

Kamiran'ın yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi “Kürtçe” ve Kürtlük hakkındaki Türkiye'deki ötekileştirme meselesinin yönlendirilmesi ve sürdürülmesi için her türlü mekanizmaya başvurulmuştur. Nitekim 1982 Anayasası'ndan sonra çıkarılan 2932 sayılı kanunun adından da bu durum rahatlıkla anlaşılmaktadır. Kanunun tam adı “Türkçe'nin Dışındaki Dillerin Kullanımı Hakkında Kanun” başlığıyla çıkarılmış ve kanun metni içinde Türkçe dışındaki bütün dillerin kullanımları adları sayılmaksızın sansürlenmiştir. (Haig, 2003:16) Bu durum Mehmed Uzun'un DGM'deki yargılanması sırasında da ortaya çıkmıştır. Mehmed Uzun savunmasını Kürtçe yapmak istediğinde hakim Uzun'u dinlemeden; “Yaz kızım... Bilinmeyen bir dille konuştu...” ifadelerini kullanmıştır.

Kürtçe'den Kürt müziğine geçildiğinde ise yine benzeri kavramsallaştırmalarla karşılaşılmaktadır. Ninni dâhil Kürtçe icra edilen bütün müzikal eserlerin sansürlenmesi ve “bölücü” müzik olarak tanımlanması bu açıdan kayda değerdir. Nitekim CNN TV kanalında Şirin Payzın'ın Şivan Perwer ile yaptığı röportajda Perwer, yurt dışından Türkiye'ye askerlik görevini yerine getirmek için gelenlere kendi fotoğrafının gösterildiğini ve de “Bu adam bölücü müzik yapmaktadır... Onu dinelemeyin...” dendiğini ifade etmektedir.

Müzikal formlardaki değişiklikler büyük bir politik eleştiriye de bünyesinde barındırmaktadır. Bu bağlamda Türkiye için düşünüldüğünde de Cumhuriyet'ten sonra ortaya çıkan arabesk ve özgün müzik gibi müzikal formların yöneticilere ağır birer eleştiri oldukları ileri sürülebilir. Bu açıdan genelde bir bütün olarak Türkiye'deki toplumsal sorunlara işaret eden özelde ise Türkiye'deki ötekileştirme sorunlarına işaret eden arabesk ve özgün müzik olarak tanımlanan iki müzikal biçim değişikliği ile birlikte toplum, otoriteyi ikaz etmiştir denilebilir. Nitekim Konfüçyus'un müzikal biçimleri ve müzikal söylemleri yöneten ile yönetilen arasında bir problem ikazı olarak değerlendirdiği bilinmektedir (Steben ve diğ., 2010:115). Konfüçyus'un bu ifadelerinden hareketle arabesk ve özgün müziğin Türkiye'deki yönetenlere ağır birer eleştiri oldukları ileri sürülebilir.

Yönetilenlerin yönetenleri ikaz etmesinde bir araç olarak müzik, buraya kadar müzikal ötekileştirme merkezinde Kürt dilinin ve müziğinin sansürlenmesi üzerinden analiz edilmiş ve Kürt dilinin ve müziğinin kavramsallaştırmaları üzerinden Türkiye'de

müzikal ötekileştirmenin nasıl sürdürüldüğü incelenmeye çalışılmıştır. Diğer taraftan birer uyarı olarak müzikal biçim değişiklikleri de değerlendirilmiştir. Ancak müzikal ötekileştirmenin tam olarak anlaşılabilmesi için müzikal biçimlerin sansürü, kavramsallaştırılmaları ve müzikal biçim değişikliğinin analizine ek olarak müzikal öteki olan müzikal formların müzikal kodlarını da açıklamak gerekmektedir. Bu bağlamda bir müzikal öteki olarak Kürt müziğinin tam anlamıyla anlaşılabilmesi için Kürt müziğinin müzikal kodunun açılması zaruridir. Burada özellikle ifade edilmesi gereken şey ise Kürt müziğinin arabesk ve özgün müzik içindeki kodlarının da açılması gerektiğidir. Nitekim Ahmet Kaya bir özgün müzik sanatçısı olarak bu duruma en önemli örneği teşkil etmektedir. Buradan hareketle ötekinin sesi olarak Kürt müziğinin müzikal kodunun açılabilmesi için Kürtçe icra edilen şarkıların ve Türkçe icra edilen ve diğer müzikal formlara ait olan – arabeske ya da özgün müziğe – şarkıların söylemlerinin analiz edilmeleri gerekmektedir. Nihayetinde ötekinin sesi olarak Kürt müziğinin müzikal kodu, Kürtçe müzik, arabesk müzik ve özgün müzik şarkıları üzerinden toplumsal öznellik, mekân ve ötekileştirilme imgeleri üzerinden değerlendirildiğinde Türkiye’de Kürt müziğinin müzikal ötekileştirilmesi daha net anlaşılabilir.

3.3. Gürültünün Bestelenmesi: Kürt Müziği Şarkılarının Söylemsel Analizi

Türkiye’de Kürt müziğinin, Kürt enstrümanlarının ve Kürtçe icra edilen müzikal eserlerin tarihsel sosyolojik olarak müzik ve gürültüye olan uzaklıklarının üç farklı kırılma yaşadıklarından bahsedilebilir. Bu bağlamda Cumhuriyet, ilk kırılmayı oluşturmaktadır. Nitekim Cumhuriyet’ten önce müzikal form olarak değerlendirilen Kürt müziği, Cumhuriyet’ten sonra gürültü olarak etiketlenmiştir. İkinci kırılma ise, 1991 yılında Kürt dili üzerindeki yasağın kaldırılması olarak ifade edilebilir (DPI, 2013:18). Bu yasağın kaldırılması, Türkiye’de Kürtçe müzik icrasının önünü açmış ve nihayetinde Türkiye’de Kürtçe müzik endüstrisi doğmuştur (Reigle, 2013:9). Üçüncü ve son kırılma ise (Adalet ve Kalkınma Partisi döneminde) devlet eliyle Kürtçe müzik ve televizyon yayını yapan radyo ve televizyonların kurulması olarak sıralanabilir (Aksoy, 2009:10).

Osmanlı’dan önce müzikal form olarak değerlendirilen Kürt müziği, Cumhuriyetle beraber gürültü olarak etiketlenmiştir. Bilindiği gibi 1923 yılından 1991 yılına kadar

Kürtçe müziğin kayıt edilmesine ve icra edilmesine izin verilmemiş ve bu eylemler birer suç olarak görülmüştür (HRFT, 1999:20-22; HRFT, 2000:4-9). Kamusal ve özel alanlarda Kürtçe müzik kaydının suç teşkil ettiği bu dönemlerden sonra her ne kadar Kürtçe müzik kaydının önündeki yasal engeller kaldırılmış ise de toplumsal algının yasak olması gerektiğine dair inancı, Kürtçe müziğin icrasını yasal olmasına rağmen yine de engellemiştir. Bu bağlamda 1923 ile 1991 yılları arasında Kürtçe müziğin icrasının yasak olduğundan, 1991 ile 2002 yılları arasında Kürtçe müziğin dönem dönem kamusallaştığından, nihayetinde internetin yaygınlaşması ve devlet eliyle Kürtçe televizyon ve radyo kanalları kurulması ile beraber Kürtçe müziğin tam olarak dolaşıma girdiğinden bahsedilebilir (Başer, 2013:52-56).

Her alanda olduğu gibi, Kürt toplumunun varlığı, müzikal alanda da Cumhuriyet'in ilanından 1991 yılına kadar tam anlamıyla inkâr edilmiştir. Nitekim bu inkâr döneminde müzik Kürt toplumsal ve silahlı hareketleri tarafından da bir propaganda aracı olarak kullanılmıştır (Güneş, 2012:1-12). Ancak burada propaganda amacıyla kullanılan şarkılardan ziyade Kürt toplumunun toplumsal alandaki ikincil konumuna işaret eden şarkılar analize tabi tutulmuştur.

1923 yılından beri toplumsal alanda varlıkları kabul edilmeyen Kürt toplumuna ait müzik, yazılı olarak incelenemediği için kendi içinde belirli formlara ayırlamamıştır. Diğer bir ifade ile hangi sesin Kürt müziğine ait olduğuna dair genel bir ölçüt bulunmamaktadır. (Christensen, 2007:2-4) Ancak bu çalışmada büyük oranda Kürt dili ile icra edilen şarkılar ve kısmen özgün müzik olarak kavramsallaştırılan Ahmet Kaya şarkılarından bazıları söylemsel olarak analiz edilecektir. Bunun yanında arabesk müzikal formuna ait bazı şarkıların da ötekileştirilme imgeleri üzerinden analizi yapılacaktır. Bu anlamda Kürtçe müziğin müzikal kodu, hem Kürtçe icra edilen şarkılar ve hem de özgün müzik ve arabesk müzik içinde aranacaktır. Burada özellikle ifade edilmesi gereken şey ise Kürt dilinin yasaklı olması dolayısıyla (1923-1991), Kürt müziğinin bir dönem arabesk ve özgün müzik formu içinde kendisine ifade alanı bulmuş olmasıdır. Nitekim Kürt müziğinin söylemsel analizi yapılırken bu iki müzikal formun dâhil edilmemesi halinde bir eksiklik oluşabileceği düşüncesiyle arabesk ve özgün müziğe ait şarkıların sözleri de çalışmaya eklenmiştir.

Diğer toplumlar gibi Kürtler de müzikal bir topluluktur. Başka bir deyişle Kürtler için müzik oldukça önemlidir. Çünkü Kürt müziği Kürt halkının gündelik hayatına kökleşmiştir. Kürt müziği, üzüntü acı keder vs. hayatın her anına eşlik etmekte ve hayatı bir bütün olarak şarkıların içinde barındırmaktadır. (Omid ve diğ., 2014:137) Kürt halkı, duygu ve düşüncelerini müzik ile dışa vurmaktadır. Dahası Kürtler için müzik, bitmeyen inkâr ve sansür uygulamalarından bir kaçış yolu olmuştur. Müzik, Kürtler için aynı zamanda Kürt kimliğini bildirmenin bir yolu olarak değerlendirilebilir. Şarkılar Kürt kültürünün önemli bir parçasını teşkil etmektedir. (Çiçek, 2011: 14) Bu bağlamda şarkılardan hareket ederek Kürt toplumunun Türkiye’deki ötekileştirilmesinin incelenmesi, toplumsal öteki olarak Kürtler ve müzikal öteki olarak Kürt müziği bağıntısının anlaşılması için elzem görülmektedir. Sonuç olarak Kürt müziğinin söylemsel analizi, öncelikle Kürt müziğinde özne/mekân ve sonrasında ise Kürt müziğinde ayrımcılık imgeleri eşitlik / özgürlük arayışı şeklinde incelenebilir.

3.3.1. Kürt Müziğinde Özne ve Mekân

Kürt müziğinin “müzikal kodu” açıldığında pek çok tema ile karşılaşmaktadır. Aşk, kadın / erkek ilişkileri, ayrılık ve insan yaşamına dair pek çok unsur diğer bütün müziklerde olduğu gibi Kürtçe müzik içinde de mevcuttur. Ancak Kürtlerin Türkiye’de ötekileştirilmeleri diğer bir ifade ile “ötekinin sesi” olarak Kürt müziği incelendiğinde de, Kürt müziğinin geniş bir tematik zincir içerdiğinden söz edilebilir. Diğer taraftan burada söylem analizine tabi tutulan şarkılar genel olarak “kültürel direniş”, “kültürel öznellik” ve “ötekileştirilme” teması üzerinden ilerleyen politik şarkılardır. Ancak diğer bütün müzikal formlarda olduğu gibi Kürt müziğinde de insan hayatına dair bütün temaların ayrıntısı ile işlendiğinden bahsedilebilir. Bu bağlamda sadece buradaki şarkıların toplumsal ve politik alanda Kürtlere kültürel bir direniş vaat ettiğinden ve toplumsal bir konum açtığından söz edilemez. Nitekim bir aşk şarkısı da olsa özellikle Kürtçe icra edildiği için (Kürt dilinin Türkiye’de bir dönem yasaklı olmasından dolayı) Kürtlere kültürel bir direniş vaat ettiği ve toplumsal bir konum açtığı ileri sürülebilir.

Bütün müzikal formlarda olduğu gibi Kürtçe müzikte de bir zaman ve mekân yüklüdür. Nitekim Attalı’nın, “Politik-ekonomi müzik içinde kayıtlıdır” (Attalı, 2014:20-24) ifadesi Kürtçe müzik için de kesinlikle geçerlidir. Çünkü Kürtçe şarkılar da belirli bir coğrafya ve zamanın ürünüdürler. Bu anlamda Kürtçe şarkılarda da sürekli “Kürdistan”

coğrafyasına, genel olarak Kürt toplumuna ve de özelde Kürt öznesine atıf yapıldığı görülmektedir.

Türkiye’de Kürt toplumunun öteki olma hali, bilindiği gibi bir dönem Kürt varlığının inkârı üzerinden ilerlemiştir. 1923-1991 yılları arasında varlıkları kabul edilmeyen Kürt toplumunun içinde bulunduğu bu duruma yanıtı, Kürtçe müzik içinden net olarak okunabilmektedir. Nitekim Türkçe müzik ile müzikal anlamda toplumsallaşamayan Kürtlerin bu dönemdeki şarkılarına odaklanıldığında söz konusu şarkıların Kürt öznelliğini dışa vurdukları rahatlıkla görülmektedir. Bu bağlamda Şivan Perwer’in “Kîne Em Kürdün Em” - Kimiz Biz? Kürdüz Biz - isimli şarkısı bu duruma iyi bir örnek teşkil etmektedir:

Kimiz Biz? Kürdüz Biz!

“Kimiz Biz?

Kürdüz Biz

Çiftçi ve işçi

Köylü ve rençber

Bütün proleterler

Kürdistan halkı

Kimiz biz?

Kürdüz biz!” (Şivan Perwer)

Perwer’in bu şarkısının sözlerinden de anlaşıldığı gibi; Kürtlük, Kürdistan ve Kürt öznesine yoğun bir vurgulama vardır. Diğer taraftan “Kîne Em Kürdün Em” - Kimiz Biz? Kürdüz Biz - isimli bu şarkının Kürt düğünlerinde ayrı bir öneminin olduğu söylenebilir. Çünkü Kürt düğünlerinde politik bir eylem olarak tanımlanan “halay” (İzday, 2002:277-279) müziği yerine de kullanılan bu müzikal eserde halay çekilirken; şarkıyı söyleyen sanatçı “Kîne Em” (Kimiz Biz) kısmını söyledikten sonra halay çekenler hep bir ağızdan “Kürdün Em” (Kürdüz Biz) kısmını yüksek sesle söylemekte ve halay bu şekilde devam etmektedir. Buradan hareketle kamusal bir alanda icra edilen bir ritüel olan düğünlerde bu şarkıya verilen önem, açıkça Kürt öznesine ve bir kültürel mekan olarak Kürdistan’a işaret etmektedir.

“Müzik, bir toplumdaki hiçbirini ya da her hangi birisini -ötekileri- “birine” dönüştürebilir” (Dalle, 2010:372-385) ifadesi Kürt müziği üzerinden okunduğunda Şivan Perwer’in “Kîne EmKürdün Em” - Kimiz Biz? Kürdüz Biz – isimli şarkısı ile

Türkiye’de bir dönem “hiçbiri” olarak tanımlanan Kürt bireyini ve toplumunu “birisine” dönüştürdüğünden diğer bir ifade ile Kürt öznesini Türkiye’de görünür kıldığından ve de en nihayetinde Kürt kimliğini açığa çıkardığından bahsedilebilir.

Perwer’in bu şarkısına benzer bir müzikal koda sahip olan pek çok şarkıdan bahsedilebilir. Kürtçe icra edilen pek çok şarkıda Kürtlük, Kürtler ve Kürdistan ile bağlantılı metaforlara rastlanmaktadır. Bu bağlamda Koma Amed isimli grubun icra ettiği “Berî Her Tîştî Kurdîm” -Her şeyden Önce Kürdüm- isimli şarkı da bunlardan bir tanesidir. Koma Amed isimli grubun bu şarkısında da Kürt öznesi ve özellikle de Kürt kimliği ile ilgili yoğun vurguların yapıldığı görülmektedir:

Her şeyden Önce Kürdüm!

“Afrika’da savaşıyorum

Avrupa’da savaşıyorum

Ben insanım her yerde

Her şeyden önce Kürdüm

Kahraman Vietnam’ım

Hintliyim elbisesiz

Ben aç açıktayım

Her şeyden önce Kürdüm

Kahramanın kolları çelikten

Artık köle olmam ben

Savaşına gidiyorum Angola’nın

Her şeyden önce Kürdüm

Elleri kir pas içindeki işçiyim ben

Kara devim, uzun bacaklı

Alıyorum düşmanın aklını

Her şeyden önce Kürdüm...” (Koma Amed)

Koma Amed’in bu şarkısındaki müzikal söylemlerden de anlaşılacağı gibi Kürtler ve dünya toplumlarında ötekileştirilen diğer toplumsal gruplarla ve mazlumlarla bir özdeşlik kurulmaktadır. Diğer taraftan bu şarkı, bütün ötekiler içinde yine Kürt kimliğine öncelik atfetmektedir. Bu şarkıdaki ifadeler aynı zamanda müzik ve Kürt kimliği arasındaki yakın ilişkiyi göstermektedir. Nitekim “Her şeyden Önce Kürdüm” ifadesinin, açık bir şekilde Kürt kimliğine işaret ettiği söylenebilir. Çünkü Kürtçe bağlamında müzik ve kimlik arasında açık bir bağıntı vardır. Özellikle Kürtler için müzik, kimliğin dışavurumunda bir araç olmuştur (Aijiki, 2009:14). Bu bağlamda

Mehmed Uzun'un Avrupa'da yaşarken Kürtçe müzik ve şarkıların onun için neyi ifade ettiğine dair şu düşünceleri kayda değerdir:

“Şimdi burada, gurbet elde oturmuş, içinde olduğum durumu ve arkadaşlarımı düşünüyorum. Vay bana, vaylar bana... Eğer şu Kürtçe sözcükler, deyişler de olmasa ne yapardım ben? Eğer hayatım stran, şarkı, aşikhane türküler ve Kürtçe sözcük ve deyişlerle örülmüş olmasaydı delirip çöllere düşmez miydim? Kağıdım, suyumdur onlar, arkadaşım, sevgilim. Herşeyimdir onlar. Onlardan başka kimim kimsem de yoktur hani. Onlar sığınağım, vatanım oldular...” (Uzun, 2005:11)

Uzun'un yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi; Kürtçe müzik ve stranları - şarkıları- Kürt toplumunun olmazsa olmazları arasındadır. Buradan hareketle Kürt kimliğinin Kürtçe müzik içinde barındığından bahsedilebilir. Bu önermeyi destekleyecek bir ifade de Vizyon Müzik'ten Çiftçi'nin şu ifadelerinden anlaşılmaktadır: “Biz Kürtlerin, kimliğimizin yüzde sekseni müziğin içindedir. Eğer Kürtsen, dili konuşamıyor olsan bile Kürtçe bir şarkıyı hissedebilirsin...” (Hilton, 2011) Çiftçi'nin bu ifadelerinden de anlaşılacağı gibi, kimlik-Kürtlük ve müzik üçgeni incelendiğinde Kürt kimliğinin Kürt müziği ile yoğun bir bağıntı içinde olduğu ileri sürülebilir. Nitekim müziğin kimliğe bir kapsül oluşturması durumu (Pham, 2003:8), Kürtler için de bir gerçeklik arz etmektedir. Bu bağlamda Rezan Bedil'in “Em Kurdin” - Biz Kürdüz- isimli şarkısında da yine Kürt kimliğine ve Kürt öznesine açık bir referans gönderildiği ifade edilebilir:

Biz Kürdüz

“Biz Kürdüz, başı dik, şu cihanda ne kadar da güzeliş

Gelin el ele verelim siz de yükseltin sesinizi.

Kuzey, Güneye, Doğuyla

Vatan için özgürlük isteyenleriz!

Mehabad şehrinden, Ararat dağına

Vatan aşkı akacak Dicle ve Fırat'a

Ben kim miyim Arkadaş? Siz beni tanımıyor musunuz? (Hayır)

Kürt delikanlısıyım

Kürdistanlıyım!” (Rezan Bedil)

Rezan Bedil'in bu şarkısından da anlaşılacağı gibi, “Kürt” ve “Kürdistanlı” imgeleri açık bir şekilde bir öznelik, kimlik ve de mekân çağrışımı yapmaktadır. Bu doğrultuda, bu şarkılar, Cumhuriyet'in ilanı ile beraber Kürtlerin hem varlık alanında hem de müzikal alanda inkârlarına karşı birer yanıt olarak okunabilirler. Bu yanıtlara bakıldığında ise 1991 yılına kadar genel olarak Kürt sanatçıların bu yanıtı yurt dışından verdikleri görülmektedir. Nitekim Kürtlerin Pavorottisi olarak bilinen ve 1975'te Diyarbakır'daki bir performansından dolayı ülkeden ayrılmak zorunda bırakılan Şivan Perwer (Aksoy, 2009:10; Öktem, 2014:1-11) ve Ciwan Haco gibi müzisyenlerin, Türkiye'deki Kürt meselesini Avrupa'da diğer bir ifade ile diasporada tartışmaya açtıkları söylenebilir (Lundberg, 2010:35-43; Candan ve Hunger, 2008:130).

Ulus devletlerin dünya toplumlarına yayılması ile beraber ortaya çıkan azınlık ve alt kültür ilişkilerinin anlaşılmasında ve müzikal ötekileştirilmenin görülebilmesinde “teorik bir alet” (Born, 1987:63) olarak kullanılabilecek müzikal formlardan bir tanesi olan Kürtçe müzik, diasporada özellikle de Avrupa'da canlanmıştır (Aksoy, 2011:97-98). Nitekim 1961 yılında Almanya ile Türkiye'nin yaptığı işçi göçü anlaşmasında Türkiye'de Kürtlerin yoğun olarak yaşadığı bölgelerden de ciddi miktarlarda göçün olduğu bilinmektedir (Curtis, 2005:7-8). Bu anlamda göç eden Kürtlerin diasporada özellikle de Almanya'da Kürtçe müzik kaydı yaptıkları ve bu kasetlerin kaçakçılık yolu ile Türkiye'ye sokuldukları ifade edilmektedir (Aksoy, 2009:10). Buradan hareketle Şivan Perwer başta olmak üzere, diasporada Kürt meselesini ve Kürtlerin inkârını tartışmaya açan ve Kürt meselesine eleştirel bir düzlem oluşturan pek çok sanatçıdan söz edilebilir. Bu sanatçılardan bir tanesi de Ciwan Haco'dur. Ciwan Haco 1960'lardan daha evvel Avrupa'ya göç etmiş bir sanatçıdır. Perwer gibi Ciwan Haco da diasporada Kürtlük ve Türkiye'deki Kürt meselesini müzikal alanda tartışmaya açmış ve bu doğrultuda Kürtçe şarkılar yapmıştır. Ciwan Haco'nun “Em Kurd in Kurd in” -Biz Kürdüz Kürt- isimli şarkısı da hem bir öz tanımlama olarak hem de Türkiye'de tanınmayan Kürt varlığına bir serzeniş -ötekinin sesi- olarak değerlendirilebilir:

Biz Kürdüz Kürd

“Biz Kürdüz Kürd biz başı dik

Hiçbir zaman unutmayın Kürd olduğumuzu

Ne kadar görseniz de zulüm ve zorluğu...” (Ciwan Haco)

Ciwan Haco'nun bu şarkısından da anlaşılacağı gibi, inkârın mekânı olarak müzikal alanda da varlıkları kabul edilmeyen Kürtlerin, varlıklarını ispat çabası ve bu bağlamda toplumsal ortamda birer özne olarak kabul edilme istekleri net olarak okunabilmektedir. Bu açıdan bir müzikal formun ya da bir şarkının toplumsal bir problemi analiz eden eleştirel bir düzlem açabilme özelliği buraya kadar ifade edilen şarkılarda görüldüğü gibi bu şarkıda da açıkça görülmektedir. Nitekim Türkiye'de bir dönem varlıkları kabul edilmeyen Kürt toplumunun varlıklarına işaret eden Kürtlük, Kürdistan ve Kürt öznesi ve de kimliği bu şarkılarda genel olarak ifade edilmeye çalışılan durumlar olarak ileri sürülebilir.

Buraya kadar müzikal kodları açılmanmaya çalışılan şarkılardan da açıkça anlaşıldığı gibi; kültürel özne ve bir kültürel mekân oluşturması dolayısıyla Kürt müziğinin Türkiye'deki Kürtlerin son sığınağı olduğu söylenebilir. Bu şarkılar içinde geçen coğrafya ve kültür olarak Kürtlere işaret eden söylemlerin, Kürtleri özneleştirdiğinden bahsedilebilir (Güvenç, 2011:25-35; Secor, 2004:358-368). Diğer taraftan bu şarkılar vasıtasıyla Kürt kimliğinin görünür kılındığından bahsedilebilir. Bu açıdan “Müzikteki coğrafyanın siyaseti, toplumsal düzeni ve kültürü çevreleyen bir grup söylem aracılığıyla tanımlanır ve sonrasında müzik içinde bu söylem ile bir etki alanı yaratır” (Kearney, 2009:123) ifadesi, Türkiye'de icra edilen Kürt müziğinde uygulamalı olarak görülmektedir. Çünkü müzikten mekâna, mekândan özneye, öznenen kimliğe doğru giden akışın (Saldanha, 2002:346) Kürtçe müzik için de geçerli olduğu söylenebilir.

Pratt'in Gramsci'den yola çıkarak müziğin siyasette yeni bir cephe açmasına ve müzikal formların “mevzi savaşı” içinde yeni mevziler oluşturmaya dair tezi (Pratt, 1994:211) Türkiye'de icra edilen Kürt müziği örneğinde de geçerli gibi görünmektedir. Burada “yeni mevzi” ya da “yeni cephe” olarak ifade edilen durum, “gürültünün bestelenmesi” olarak da tanımlanabilir. Nitekim “Gürültü müziğe dönüştüğünde toplum kurulur” (Born, 1987:63) ifadesinden hareketle Türkiye'de Kürt “gürültü”sünün müziğe dönüşmesinde genel olarak müziğin ve özelde ise Şivan Perwer ve Ciwan Haco gibi sanatçıların gerçekten etkili oldukları söylenebilir.

Kürtler için 1923 ile 1991 yılları arasında müzik, kültürel bir direnişin simgesi olmuştur (Dönmez, 2012:321). Bu yıllar arasında varlıkları kabul edilmeyen Kürt toplumunun içinde bulunmuş olduğu durum, Kürtçe şarkılar üzerinden de rahatlıkla anlaşılmaktadır.

Bu şarkılar içinde her ne kadar Kürt milliyetçiliği ve sosyalizm idelolojisi bağlamında çıkarımlar yapılabilse de genel olarak Kürtlerin ötekileştirildiklerine işaret eden ayrımcılık imgelerinin daha baskın oldukları ve de Kürt toplumunun içinde bulunduğu durumdan dolayı, müzikal söylemler üzerinden bir eşitlik ve özgürlük arayışına girdiği net olarak görülmektedir.

3.3.2. Kürt Müziğinde Ayrımcılık İmgeleri: Özgürlük ve Eşitlik Arayışı

Ötekinin sesini duyabilmenin yolu, onun romanını okumaktan ve müziğini dinlemekten geçmektedir. (Abdulrahman, 2009:15) Cumhuriyet'in ötekisi olarak Kürtlerin şarkılarına odaklanıldığında genel olarak neler söylenebilir? Elbette ki; Kürtçe şarkılarda da aşk, ayrılık ve kadın / erkek ilişkilerine dair temalar yoğunluktadır. Ancak müziğe dair; “Bazen bir şarkı toplumsal bir problemi kendi içine sığdırır” (Strong, 2010:13) ifadesinden hareketle Türkiye’de Kürt meselesine ilişkin icra edilen şarkılara ve müzikal söylemlerine bakıldığında da; pek çok şey söylenebilir. Bu doğrultuda Türkiye’deki Kürt meselesi hususunda daha önceki bölümlerde de ifade edildiği gibi; Kürtler toplumsal anlamda ötekileştirilmişler ve bu durum müzikal alana da yansımıştır denilebilir. Nitekim antropolojik olarak kendi enstrümanlarını ve de dillerini kullanamamaları da bazen kaçak bir kaset içinde bazense özgün ya da arabesk müzikal formuna ait bir şarkı içerisinde Kürtler, içinde bulundukları durumu net olarak anlatmışlardır. Bu konuda Griffiths, şu ifadeleri dile getirmektedir: “Kürt müziği, toplumdan dışlanmış bir topluluğun ızdırap ve acılarını anlatan örneklerle doludur...” (1999:185)

Kürt müziği söz konusu olduğunda Türkiye’ye kaçak gelen kasetler, Kürtçe müzik kasediyle yakalanıp cezaevinde geçirilen günler ve polis kontrolü sırasında Kürtçe kasetlerin gömülmesi genel olarak akla gelen durumlardandır. İnsan hakları ihlallerini inceleyen raporlarda da bu duruma açıkça bir işaret vardır. (GIDP, 2005:22) Kürtçe müzik kasetlerinin gömülmesi, Kürtçe müzik kaydı yaptığı, Kürtçe şarkı söylediği, Kürtçe müzik kasedini evinde barındırdığı gerekçesi ile cezaevine atılanlar (Aksoy, 2009:10) temel olarak genelde Kürtlerin, Kürt dilinin ve Kürtçe müziğin ötekileştirildiğini kanıtlasa da bu durum şarkı sözleri -müzikal söylemler- üzerinden de net olarak anlaşılmaktadır. Bu anlamda hem Türkiye’deki Kürt meselesine insancıl bir

çağrı hem de Kürtlerin ötekileştirilmesine bir yanıt olan Brader'in "Em Jî Însanin" -Biz de İnsanız- isimli şarkısı kayda değerdir:

Bizde İnsanız

"Din, iman, söz ve vicdan

Kimsede kalmadı, aman

Biz de insanız oğlum

Erkeklerin oğullarıyız

Kürdlerin oğullarıyız

Biz de yiğidiz oğlum

Erkeklerin oğullarıyız

Kürdlerin oğullarıyız..." **(Brader)**

Brader'in bu şarkısından da anlaşılacağı üzere, Brader örneğinde bir Kürt'ün ağzından çıkan "Biz de İnsanız" önermesi, Kürt toplumuna uygulanan ayrımcılığı çok net bir şekilde ifade etmektedir. Nitekim bir öteki olarak Kürtler ve bir müzikal öteki olarak Kürtçe müziğe kulak verildiğinde bunun gibi pek çok örneğin olduğu görülmektedir. Diğer taraftan yine bu şarkı içerisinde de kültürel olarak Kürt öznesine ve kültürel mekân olarak da Kürt kültürüne direk bir göndermenin olduğu görülmektedir.

Türkiye'de politik olanın genelde müzik ile ve özelde ise Kürt müziği ile verdiği mücadele göz önüne alındığında Kürtçe müziğin diğer müzikal formlara oranla daha yoğun bir politik ortamdan beslendiği açıkça ifade edilebilir. Nitekim Kom-lar (Kom: Kürtçesi grup demektir ve müzik gruplarını ifade etmektedir) ve Kürt kimliği arasındaki bağıntıya dair yapılan bir çalışmada bir Kom üyesi müzisyen ile yapılan mülakatta müzisyenin şu ifadeleri burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir:

"Biz siyasal bir ortamın sonuçlarıyız. Kürtler ve Kürt mücadelesi siyasal bir ortam yarattı. Biz, sosyal hayatımızın getirdikleri ile beraber o dille, o türkülerle büyüdük. Doğal olarak içimizde bir aidiyet duygusu oluştu. Fakat düşünsel dünyamız çok siyasal değildi. Ama zamanla Kürtlerin yaşadıkları değişikliklerle beraber -mücadelenin de yaratmış olduğu değişikliklerle- ben de hayata siyasal olarak bakmaya başladım. Sonuçta bunlar, kendi kendine olmadı; siyasetin yaşattığı değişimlerle beraber oldu. Bunların topluma olduğu

kadar bize de bir yansıması oldu. O yüzden Kürt müziği, doğal olarak siyasal bir gelişimin sonucudur diyorum...”(Sarıtış, 2010:81)

Kürtçe müzik icra eden Kom üyesi müzisyenin yukarıdaki ifadelerinden de anlaşılacağı gibi Türkiye’de Kürtçe müzik, politik ortamın baskı ve zorlaması içinde gelişmiştir. Bu gelişme esnasında ise elbette ki Kürtçe müzik direk olarak politik olana yanıtları da içermektedir. Bu yanıtlar hem bir direniş olarak Kürtçe müziğe işaret ederken hem de Kürt toplumuna uygulanan ayrımcılık durumlarını dışa vurmaktadır. Nitekim bir direniş olarak Kürtçe müziğe verilen değer, Ciwan Haco’nun “Destane Egiteki”-Bir Yiğidin Destanı- isimli şarkısında geçen şu ifadelerden de açık bir şekilde anlaşılmaktadır:

Bir Yiğidin Destanı

“Söz ve şarkı lazım” dedi o
Elinde tüfekte, pencerenin önünde,
Kurşun yerine sürdü sözleri namluya...” (Ciwan Haco)

Ciwan Haco’nun bu şarkısında geçen, “Kurşun yerine sözleri sürdü namluya” ifadesinden de anlaşılacağı gibi, Kürtler için müzik, kültürel direnişin bir sembolü olmuştur. Nitekim bu direniş esnasında da 1923 ile 1991 yılları arasında Kürtlere uygulanan ayrımcılık uygulamalarının ve Kürt toplumunun bir toplumsal özne olarak kabul edilmemesinin yankılarını da müzik üzerinden görmek gayet mümkün görünmektedir. Bu bağlamda Kürtlere uygulanan ayrımcılık uygulamaları müzikal söylemlere özgürlük ve eşitlik arayışı olarak yansımıştır. Ötekinin sesi olarak Kürt müziğine bakıldığında Türkiye’deki politik ortamda Kürtlerin özgürlük arayışına örnek verilebilecek pek çok şarkı vardır. Ciwan Haco’nun “Zincire Bişkının” -Zincirleri Kırın- isimli şarkısı da bunlardan biri olarak değerlendirilebilir:

Zincirleri Kırın

“Kürdüz başı dik,
İstemiyoruz tutsaklığı
Bağımsızlık isteyenleriz,
Her zaman savunuruz serbestliği
Özgürlük isteyenleriz,
Her zaman savunuruz serbestliği...” (Ciwan Haco)

Ciwan Haco'nun bu şarkısında geçen “İstemiyoruz tutsaklığı” ifadesinden de anlaşılacağı gibi Kürtlerin tutsak olduklarına dair inanç, bariz bir şekilde görülmektedir. Diğer taraftan bir bütün olarak Kürt toplumunun özgürlük istemi de buradaki müzikal söylemlerden net olarak anlaşılmaktadır. Bu bağlamda kültür hareketlerinin konuşması olarak tanımlanan müziğin (Brace, 1992:15) ilgili toplumdaki değer setini de net olarak dışa vurduğu söylenmektedir. (Ferguson, 2003:1) Çalışma için incelenen şarkılara bakıldığında ise Kürt müziğinin değer setine dair pek çok şey söylenebilir. Ancak özellikle ifade edilmesi gereken şey ise müzikal söylemlerin Kürtlerin özgürlük arayışlarının yanında temel bir eşitlik sorununa da işaret etmesidir. Bu açıdan Beytocan'ın “Axina Te Nalina Min” -Senin Ahlaman Benim İnlemem- isimli şarkısında da, Kürtlerin eşitlik arayışları açıkça görülmektedir:

Senin ahlaman benim inlemem

“Önümü göremiyorum
Yürek yaradır yürek ahımdır
Gözlerimin aydınlığını verin
Gözlerimin aydınlığını verin
Acaba siz niye egemensiniz
Biz mazlum, ezilen bu dünyada
Dolaşıyorum bu dünyada
Gönül sabrımı bulamıyorum...” (Beytocan)

Beytocan'ın bu şarkısında geçen; “Acaba siz niye egemensiniz de, bizler mazlum ezilen bu dünyada...” ifadeleri, özellikle 1923-1991 yılları arasında Kürt toplumunun Türkiye'deki toplumsal gerçeklik içindeki yerini net bir şekilde anlatmaktadır. Nitekim müziğin toplumsal durumların tellallığını yaptığı (Denora, 2002: 176) önermesinden hareketle bu şarkıdaki söyleme odaklanıldığında, Kürt toplumunun ikincil konumuna da açık bir göndermenin olduğu görülmektedir.

Müzikteki söz varlığı içinde ilgili toplumdaki her hangi bir grubun her hangi bir toplumsal probleme karşı yanıtını görmek mümkündür. (Glasser, 1989:113-117; Steben, 2010:111) Bu önerme Kürt müziği merkezinde okunduğunda buraya kadar ifade edilen şarkılarda görüldüğü gibi politik temalı diğer pek çok şarkıda da Kürt varlığının inkârına, Kürt dilinin ve müziğinin yasaklı olmasına karşı bir duruşun olduğu

görülmektedir. Nitekim Şivan Perwer'in "Ya Star" -Allah Muhafaza- isimli şarkısının müzikal söyleminden de bu durum net bir şekilde anlaşılmaktadır:

Allah Muhafaza

"Aklımızı kör ettiler, daralttılar dünyamızı
Üstümüze geçirdiler isimlerini, köle olalım diye
Bütün emeğimizi yiyorlar, işte budur bizim halimiz
Diyorlar ki sizin bir tarihiniz yok
Fars, Arap ya da Türk, karışksınız
Sizin hiçbir temeliniz yok
Diyorlar ki grameriniz yok
Zazaca, Kurmancca, Loranice ya da Goranice
Nerede, Kürdler hangisidir? Ah!
Bir tek mezhep ve dine bağlı değiller
Müslüman, Hristiyan,
Zerdüştü, Yahudi, Alevi ve Sünni'dirler
Ey halkım; ey yüreğim
Düşmanların yalan felsefesiyle kendini kandırma..." (Şivan Perwer)

Perwer'in bu şarkısında geçen; "Üstümüze geçirdiler isimlerini köle olalım diye...", "Diyorlar ki; grameriniz yok..." ve "Diyorlar ki; sizin bir tarihiniz yok..." ifadeleri bir dönem Türkiye'deki toplumsal gerçeklik içinde Kürt toplumunun durumunu çok net bir şekilde açıklamaktadır. Müzik için kullanılan; "Toplumsal bilincin müziği, topluma ayna tutarken aynı zamanda resmi tarihin arkasından dolaşarak kendi patikasını oluşturmaya ve de toplumsal problemlerin altını çizmeye muktedir" (Hershey, 2007:4-32) ifadesi bu şarkıda tam olarak örneklemini bulmaktadır. Nitekim Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde Kürtler için uygulanan İskân Kanunları ve Islahat Planları (Bayrak, 2004:456) ve Kürt dilinin - müziğinin yasaklanması ve çocuklara Kürtçe isim konmasının engellenmesi gibi uygulamalara toplumsal olanın yanıtı bu şarkı sözlerinde belirlemektedir. Şarkıdan da anlaşıldığı gibi; bu durum açık bir şekilde "kölelik" olarak tanımlanmaktadır.

Şarkı sözleri diğer bir ifade ile müzikal söylemler, ait olduğu toplumsal gruplarla ilgili net ve kesin bilgiler içermektedir. (Ani ve diğ., 2014:137) Çünkü Konfüçyus'un da ifade ettiği gibi; "Hem bireysel hem de toplumsal anlamı kendi bünyesinde toplayan müzik aldatmaz..." (Konfüçyus, 1998) Müziğin bu yönüne atfen Kürt müziğine

odaklanıldığında yine Şivan Perwer'in "Kîne EmKürdün Em" - Kimiz Biz? Kürdüz Biz -şarkısında geçen şu ifadeler kayda değerdir:

Kimiz Biz

"Uykuya daldılar, uykuya daldılar

Zulüm ve zorbalığın altındaki uykuya

Köleleştirildikleri uykuya

Uyudular, uyudular..." (Şivan Perwer)

Şivan Perwer'in bu şarkısından da açıkça anlaşılacağı gibi Türkiye'de Kürtler uzun bir dönem kendilerini köle olarak tanımlamışlardır. Bu önerme öncelikle biraz karmaşık gelebilir. Ancak Christensen'in haklı olarak sorduğu şu soru, Perwer'in bu şarkıda Kürtlere neden "köle" dediğini tam olarak açıklamaktadır: "Kültürel kimliğini söyleyemedikten sonra bir Kürdü Kürt yapan şey nedir?" (Christensen, 2007:1) Bu soru, kültür teorisyenlerince şu şekilde cevaplanmaktadır: "Kültür, biçimsel olarak insanların yaşam alanıdır. Kültürel olan engellendiğinde yaşam alanı daralır ve ilgili toplumsal ortam yaşanamaz bir hal alır..." (Cassirer, 2005) Cassirer'in bu ifadelerinden hareketle Türkiye'de uzun bir dönem, kültürlerini yaşayamayan Kürtlerin yaşam alanlarının çok dar olduğundan bahsedilebilir. Bu "dar"lık ise Şivan Perwer'i harekete geçirmiş ve bu şarkıdan da anlaşılacağı gibi Kürtleri "köle" olarak tanımlamıştır. Çünkü müzikal kodu şarkı içine işleyen sanatçının, toplumsal kodlama modeli kullandığı bilinmektedir (Hallam, 2013:35). Perwer'in bu kodlaması da yine bir toplumsal kodlama biçimi olarak görülebilir.

Müzik, toplumsal gerçekliği anlatmada, aktarmada ve eleştirmede muktedirdir (Attali, 2014:13-14). Müzik, bu iktidarını toplumsal meselelere bağlı bir platform oluşturarak yapmaktadır (Kearney, 2009:122). Toplumsal problemlere bağlı platformu kendi söz varlığı içinde inşa eden müzik, toplumsal bir problem olduğunda her zaman politikacıların yap(a)madıklarını açık alınla ve dürüstlikle dile getirmektedir. Nitekim Ciwan Haco'nun "Giryanım Bese" -Ağlamalarım Yeter- isimli şarkısı, müzikal söylemin -şarkıların-, politikacıların yap(a)madığını açık bir şekilde dile getirdiğine örnek olarak gösterilebilir.

Ağlamalarım Yeter

“Uykudan uyandım ben vatanım, kurban olayım yeter
Bilcümle kalktılar ben doğuyum sabır ve dayanmayım yeter
Zaman, özgürlüğün vaktidir, kölelik bitti artık kalmadı
Mutlu ve sevinçle yükselin, hapis ve zindanım yeter
Hepimiz dost ve kardeş olalım ki olsun cennet bağı
Benim için dünya bağları içinde, bağ ve bostanım yeter
Bütün ömrün tükendi bu yolda, gündüz ve gece inleme ve ağlamakla
Bak kaldırdık orak ile çekici, çığlık ve ağlamalarım yeter...” **(Ciwan Haco)**

Ciwan Haco’nun bu şarkısında geçen; “Zaman özgürlük vaktidir”, “Kölelik bitti artık kalmadı” ve “Hepimiz dost ve kardeş olalım ki olsun cennet bağı” ifadeleri toplumsal gerçeklik içinden gelmektedir ve bu önermelerden hareketle artık çatışmanın çözümüne dair bir isteğin olduğu şeklinde bir çıkarım yapılabilir. Ciwan Haco’nun bu şarkısında çatışmanın çözümüne dair bir isteğin olduğu ve Kürtlerin içinde bulundukları durumu problematize eden ifadelere yer verildiği söylenebilir. Diğer taraftan Ciwan Haco’nun bu şarkısında kullandığı “orak” ve “çekiç” imgeleri sosyalist düşünceye bir gönderme olarak okunabilir. Nitekim Kürtlerin inkârı bir eşitlik problemi olarak değerlendirildiğinde sosyalist düşünce merkezli göndermelerin birer eşitlik arayışı olarak ortaya çıktığından bahsedilebilir.

Türkiye’deki toplumsal gerçekliğin ve Kürtlerin içinde bulundukları toplumsal durumun problematizasyonunu yapan Kürtçe şarkılardan bir tanesi de Koma Azadi’nin “Tu Faşizmi Kelbe Hari” -Sen Kudurmuş Faşizmin Kalbisin- isimli şarkısıdır. Türkiye’deki Kürtlerin durumunu Koma Azadi’nin bu şarkısı da açık bir şekilde ortaya koymakta ve müziğin politik ortamın hakikatini ortaya çıkarmasına örnek teşkil etmektedir:

Sen Kudurmuş Faşizmin Kalbisin

“Sen faşizimsin büyük kalp
Bileklerimizi demir kelepçelere koydun
Geçen sene bizi öldürdün
Bugün biz özgürlük isteyenleriz
Ho ho sen öl faşizim
Ho ho sen öl faşizim...” **(Koma Azadi)**

Koma Azadi'nin bu şarkısından da anlaşılacağı gibi Kürtlerin “kölelik” durumu, müzikal söylemde yine başı çekmektedir. Bunun yanında bu şarkıda yoğun bir özgürlük istemi de müzikal kodun temel gösterenleri arasındadır. Müziğin toplumu ve politik olanı dolayımıyla anlatmasına (Suvakoviç, 2013:26-27) ve müzikal kodun açıldığı takdirde o toplumun gerçekliğine dair büyük bir anlatı taşıdığına, bu şarkı da iyi bir örnek teşkil etmektedir. Nitekim bu şarkıda geçen “Bileklerimizi demir kelepçelere koydun” cümlesinin öznesinin kimliğinin ise açıkça Türkiye'deki hâkim paradigmaya işaret ettiğinden bahsedilebilir.

Genelde Blues müzikal formu ve özelde bütün siyahi müzikal formları için kullanılan “Afro-Amerikanlar doğuştan sahip oldukları ötekiliklerini sese dönüştürmüşlerdir” (Born ve Hesmondhalgh, 2000:22) ifadesinden hareketle Kürt müziği için de benzer şeyler söylenebilir. Nitekim “ötekinin sesi” olarak Kürt müziğinde de Kürtlerin ötekileştirildiklerine işaret eden pek çok imgenin varlığı gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda Koma Azadi'nin “Ax Kurdistan Kurdistan” -Ah Kürdistan Kürdistan- isimli şarkısında dahu durum net bir şekilde görülmektedir:

Ah Kürdistan Kürdistan

“Yüreğimin dertleri çoktur

Yüzbinlercedir bir tane değil

Uzun yıllar tutsak kaldık

Ah Kürdistan Kürdistan

Senin ismin ne kadar tatlıdır...” (Koma Azadi)

Koma Azadi'nin bu şarkısında geçen “Uzun yıllar tutsak kaldık” ifadesine benzer şekilde bu çalışma için analizi yapılan bütün Kürtçe şarkılarda “azad”-özgürlük-, “tutsaklık”, “zincir” ve “kölelik” gibi metaforların yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Nitekim müzikal söylem içindeki metafor/mecaz/deyim gibi unsurların politik olanı dolayımından hareket ederek, Türkiye'deki Kürtlerin içinde bulunmuş oldukları durumu politik bağlamda dolayımlayan pek çok şarkının olduğu söylenebilir. Beser Şahin'in “Keç û Xortên” -Kızlar ve Delikanlılar- isimli şarkısında geçen şu ifadeler bu anlamda kayda değerdir:

Kızlar ve Delikanlılar

“Biz Kürdistan kızları

Biz Kürdistan delikanlıları

Baş eğmeyiz yok oluşun karşısında...” (Beser Şahin)

Beser Şahin’in bu şarkısından da açıkça anlaşıldığı gibi Kürtçe müzikal söylemlere özgürlük ve eşitlik metaforlarının açık bir hâkimiyeti vardır. Buradan hareketle Türkiye’de belirli bir dönem (özellikle 1923-1991 yılları arasında) Kürt toplumunun ikincil bir toplumsal konumda olduklarından bahsedilebilir. Kürtlerin ikincil toplumsal konumda olmalarına şarkılarla verdikleri yanıt ise, genel olarak özgürlük ve eşitlik istemi olarak fark edilmektedir. Bu durum Koma Strana Dicle adlı müzik grubunun “Roja Biratî”-Kardeşlik Günü- isimli şarkısından da açık bir şekilde anlaşılmaktadır:

Kardeşlik Günü

“Bu gün Kardeşlik günüdür

Barış ve özgürlüğün günüdür

Vatanım işgal altındadır

Özgürlükten yoksun, dilsiz

Yetim ve kimsesizdir

Halkı şiddet altındadır

Ölüm ve yağmalar var her gün

Çok zordur bu hayat bizim için...” (Koma Strana Dicle)

Koma Strana Dicle’nin bu şarkısında geçen “Kürtler, özgürlükten yoksundurlar” önermesinden, Kürtlerin hâkim paradigmaya karşı bir eşitlik arayışına girdikleri bariz bir şekilde görülmektedir. Bununla birlikte yine bu şarkıda Kürtlerin kendi kültürlerini yaşayamadıklarına ve özellikle de dillerini konuşamadıklarına işaret edilmekte ve bir özgürlük arayışına girilmektedir. Nitekim şarkıda geçen “özgürlükten yoksun ve dilsiz” ifadesinden de anlaşılabacağı gibi, Kürt dili ve kültürü üzerindeki sansür ve ötekileştirme uygulamalarına şarkı içinde bir eleştiri yapıldığı görülmektedir.

Türkiye’deki Kürtlerin özgürlükten ve eşitlikten mahrum olmalarına karşı diğer bir ifade ile Kürt dilinin ve kültürünün yasaklı olmasına karşı yanıtları ve bu sansürden dolayı içine düştükleri durum, Kürtçe şarkıların müzikal kodlarından açık bir şekilde

anlaşılmaktadır. Bu bağlamda bir özgürlük ve eşitlik arayışı olarak Ciwan Haco'nun "Hawar e hawar e" şarkısında ve Şehribana Kurdi'nin "Kurd Ger Yekbin"-Kürtler Birlik Olmalı- isimli şarkısında geçen şu ifadeler kayda değerdir:

Hawar e Hawar e

"Kadınlar ve erkekler

Birlik ve bütün olun

Kürtler, esir ve yoksuldur..." (Ciwan Haco)

Kürtler Birlik Olmalı

"Ayıp değil mi?

Bu kölelik nereye kadar

Ataların topraklarında

Boyunduruk altında olmak..." (Şehribana Kurdi)

Ciwan Haco'nun şarkısında geçen "Kürtler, esir ve yoksuldur" ifadesinden ve Şehribana Kurdi'nin şarkısında geçen "Bu kölelik nereye kadar..." ifadesinden de anlaşılacağı üzere Kürtlerin kendi kültürünü özgürce ifade edememelerine dair yakınmaları bu şarkılarda ileri sürülen durum olarak değerlendirilebilir. Diğer taraftan bu şarkılarda açık bir özgürlük ve eşitlik arayışının olduğu da görülmektedir. Nitekim çalışma için incelenen Kürt dili ile icra edilen şarkılarda özgürlük ve eşitlik imgelerinin açık bir hâkimiyetinden bahsedilebilir. Bu bağlamda bu şarkılarda özellikle "esir", "esirlik" ve "kölelik" gibi imgelerin de yoğun bir şekilde kullanıldığından bahsedilebilir. Bu açıdan Xelil Xemgin'in "Hatiye Nivisandin"-Yazılmıştır- isimli şarkısında, Aram Tigran'ın "Gele Kurd"-Kürt Halkı- isimli şarkısında ve Koma Botan adlı grubun "Çar Sterk"-Dört Yıldız- isimli şarkısında geçen şu ifadeler kayda değerdir:

Yazılmıştır

"Esaretekilerin başkaldırısında

Ağzının üstünde mavzerin

Siyah karanlık zindanda Kürtler..." (Xelil Xemgin)

Kürt Halkı

"Bütün halklar özgürdür dünyada

Bizler esir ve bıçare kalmışız

Atalarımızın toprakları nerede?

Yurtsuz vatansız kalmışız...” (Aram Tigran)

Dört Yıldız

“Köleliği kabul etmediler

Canlarıyla ateşi harladılar

Özgürlük için

Alevlerin içinde halay çektiler...” (Koma Botan)

Xelil Xemgin’in, Aram Tigran’ın ve Koma Botan’ın bu şarkılarından da açıkça anlaşılacağı gibi “esaret”, “esir” ve “kölelik” gibi kavramlar, bu şarkıların müzikal kodlarının şifresi olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda bu şarkılarda geçen özgürlük kavramı, “kendini ifade etme” ya da “kendi kültürünü yaşama ve yaşatma” olarak okunabilir. Nitekim Kürtlerin içinde bulundukları duruma itirazlarının diğer bir ifade ile kültürel direnişlerinin müzikal söylemlere de açıkça yansıdığından bahsedilebilir. Bununla birlikte Kürtçe icra edilen şarkılarda Kürtlerin kültürel olarak kendilerini ifade etmelerinin önündeki engellerin açmazlarını gösteren müzikal söylemlere de rastlanmaktadır. Bu açıdan özellikle 1923-1991 yılları arasındaki Kürtleri tam olarak inkâr dönemindeki uygulamalara işaret eden Kawa’nın “Azadi”-Özgürlük- isimli şarkısı, Hozan Dino’nun “Qerina Amede”-Amed’in Çılgılığı- isimli şarkısı ve Ciwan Haco’nun “Girtiyen Azadiye”-Özgürlük Tutsağı- isimli şarkısı kayda değerdir:

Özgürlük

“Yağmur ve fırtına var

Her tarafında Kürdistan’ın...” (Kawa)

Amed’in Çılgılığı

“Çiçeklerimizi suladı

Çocuklarımızın kanı...” (Hozan Dino)

Özgürlük Tutsağı

“Elektirikle işkence edip

Dövüp yıktılar

Kör ettiler

Tırnaklarını söktüler

Namusuna saldırdılar

Ona şövanist marşlar okuttular

Dışkı yedirdiler...” (Ciwan Haco)

Kawa'nın, Hozan Dino'nun ve Ciwan Haco'nun bu şarkılarında geçen ifadelerden de açıkça anlaşıldığı gibi özgürlük ve eşitlik arayışının, bu şarkılarda da merkezde durdukları ifade edilebilir. Diğer taraftan Ciwan Haco'nun “Özgürlük Tutsağı” isimli şarkısında geçen ifadeler, bir dönem Türkiye'deki cezaevlerinde yaşanan işkence gibi insan haklarına aykırı durumların bir eleştirisi olarak okunabilir.

Sonuç olarak Kürtçe icra edilen şarkılardaki müzikal söylemlerin müzikal kodları açıldığında müzikal öteki olarak Kürtlere net bir işaretin olduğu görülmektedir. Bu anlamda müzikal öteki olarak Kürt müziğinde özgürlük ve eşitlik arayışının genel bir hâkimiyetinden bahsedilmelidir. Bunun yanında ise Kürtçe icra edilen şarkılarda özellikle “sosyalizm” ideolojisine de göndermelerin yapıldığı görülmektedir. Nitekim özgürlük ve eşitlik arayışı hususunda Beser Şahin'in “Keç û Xortên” -Kızlar ve Delikanlılar- isimli şarkısında geçen “Biz Kürdistan kızları, biz Kürdistan delikanlıları, Çevirmeyiz göğsümüzü zindanın ateşinden...” ifadeleri, Hozan Cömert'in “Car Caran”- Bazen- isimli şarkısında geçen “Benim Kürdistan'ım... Dersim ve Botan'ım... Amed ve Berzan'ım... Habur ve Fırat'ım... Bugün Ararat'ın doruklarında insanlığın Galileo'suyum...” ifadeleri, Koma Azad'ın “Şere Azadi”-Özgürlük Savaşı- isimli şarkısında geçen “Kürtler, zulüm, eziyet, hapis ve zindandadır” ifadeleri ve de Aram Tigran'ın “Herkes Gihişt Serxwebun”-Herkes Bağımsızlığa Kavuştu- isimli şarkısında geçen “Millet annesiyle mesut oldu, Biz bir gün olsun anne bile diyemedik...” ifadeleri burada anlatılmak istenen durumu özetlemektedir.

Kürtçe icra edilen şarkıların temalarına bakıldığında özgürlük ve eşitlik imgelerinin yanında ideolojik olarak yoğun bir sosyalizm vurgusunun da olduğu görülmektedir. Nitekim Ciwan Haco'nun “Cenga Gel”-Halk Savaşı- isimli şarkısında geçen “Proletaryanın gücü ve kuvveti... İnancıdır... İnancıdır, yoksulların gücü...” ifadeleri bu açıdan kayda değerdir. Diğer taraftan sosyalizm ideolojisi bağlamında Koma Berxwedan'ın “Her Biji Kurdistan”-Çok Yaşa Kürdistan- isimli şarkısında geçen şu ifadeler de oldukça önemli görülebilir:

Çok Yaşa Kürdistan

“Kürdistan yurdumuzdur

Çok yaşa Kürdistan

Lenin’dir liderimiz

Çok yaşa Kürdistan...” (**Koma Berxwedan**)

Koma Berxwedan’ın bu şarkısından da açıkça anlaşılacağı gibi, Kürtçe icra edilen şarkılarda sosyalizm ideolojisine net bir gönderme vardır. Diğer taraftan bu göndermelerde SSCB dönemi lideri Lenin’e karşı bir güzellemenin de olduğu görülmektedir. Bu durum her ne kadar farklı yorumlamalara sebebiyet verse de; bu göndermelerden de Kürtlerin eşitlik ihtiyacını, “sosyalizm” ideolojisi çerçevesinde aradıkları şeklinde bir çıkarım yapılabilir. Diğer taraftan çatışmanın çözümüne dair çözümlemeler ileri süren şarkılarında varlığından bahsedilebilir. Nitekim hem Kürtlerin ötekileştirilmelerine hem de çatışmanın çözümüne işaret etmesi dolayısıyla Rezan Bedil’in “Em Kurdin” -Biz Kürdüz- isimli şarkısı bu bağlamda kayda değerdir:

Biz Kürdüz

“Biz Kürdüz yaralı

Biz Kürdüz sevdalı

Biz Kürdüz barış isteyenleriz...” (**Rezan Bedil**)

Rezan Bedil’in bu şarkısından da açıkça anlaşılacağı gibi, “yaralı” ifadesi, Kürtlerin ötekileştirilmesine, kimliklerinin ve öznelliklerinin tanınmamasına işaret etmektedir. Bunun yanında kültürel olarak Kürtlerin kendilerine bir ifade mekanı bulamadıkları da bu metafor üzerinden okunabilir. Diğer taraftan “Biz Kürdüz barış isteyenleriz...” ifadeleri de çatışmanın çözümüne dair bir yorum olarak değerlendirilebilir.

Çalışma için incelenen Kürtçe şarkıların hemen hepsini örnekleyen bir şarkı üzerinden gidildiğinde Kürtçe müzik ve Türkiye’deki toplumsal gerçeklik arasında bulunan girift ilişki daha iyi anlaşılabilir. Bu şarkı Şivan Perwer’in dört dilde -Türkçe / Kürtçe / Arapça / İngilizce- okuduğu “Lo Mamo” isimli şarkıdır. Bu şarkının sözlerine bakıldığında genel olarak çatışmayı çözmeye dönük bir söylem geliştirildiğinden bahsedilebilir. Nitekim bu şarkıda geçen “Gel be ey eşit din kültür ve toprak kardeşliği” ifadesi bile burada anlatılmak istenen şeyi pekiştirmektedir.

Dili ve müziği yasaklı olan Kürtlerin 1923-1991 yılları arasındaki ve özellikle de 1990’lı yıllardaki toplumsal konumları ve bu toplumsal konumlarının ihlalleri sadece Kürtçe şarkılar içinde problematize edilmemiştir. Nitekim daha önce de ifade edildiği gibi Kürt dilinin yasaklı olması dolayısıyla Kürtçe icra edilemeyen müzik, Türkiye’deki diğer müzikal formlar içinde de ifade mekânı bulmuştur. Bu bağlamda arabesk ve özgün müzikal formlar içinde de Kürtlerin ötekileştirilmesine dair temalara rastlanmaktadır. Bu doğrultuda bir arabesk sanatçısı olarak bilinen İbrahim Tatlıses’in “Ben İnsan Değil miyim?” isimli şarkısının Kürt müziğinin müzikal söylemlerine benzer bir söylem taşıdığı söylenebilir:

Ben İnsan Değil miyim?

“Ben insan değil miyim?

Ben kulun değil miyim?

Tanrım,

Dünyaya beni sen attın

Çile çektirdin

Derman arattın

Madem unutacaktın,

Beni neden yarattın

Bende mutlu olmak istemez miydim?

Şu yalancı dünyada

Yüce adalet böyle olur mu?

Tanrı kulunu hiç unutmaz mı?” (İbrahim Tatlıses)

Tatlıses’in seslendirdiği “Ben İnsan Değil miyim?” isimli bu şarkı, Türkiye’deki ötekileştirilmiş bütün grupların sesi olarak okunabilir. Nitekim arabesk formuna ait olan bu şarkının Türkiye’deki ekonomik adaletsizliğe ve gecekondü problemine işaret ettiği şeklinde bir çıkarım yapılabilir. Ancak bütün bunlarla birlikte bu şarkının aynı zamanda Kürtlerin ötekileştirilmesine de bir yanıt olarak okunabileceği ileri sürülebilir.³⁹ Bunun yanında bir özgün müzik sanatçısı olan Ahmet Kaya’nın “Gururla Bakıyorum Dünyaya” isimli şarkısında geçen şu ifadelerin de toplumsal ve müzikal öteki olarak Kürtlere işaret ettiğinden bahsedilebilir:

³⁹ Kürtçe müzik dinleyen ve icra eden müzisyenlerle yapılan yüz yüze görüşmelerde; arabesk müzikal formuna ait olan Tatlıses’in “Ben İnsan Değil miyim” isimli şarkısının genel olarak Türkiye’deki ötekileştirme ve toplumsal problemlere işaret etmesinin yanında Kürt toplumunun ötekileştirilmesine de işaret ettiği şeklindeki ifadelerle de karşılaşılmıştır.

Gururla Bakıyorum Dünyaya

“Çünkü ben sevdiğim kızı
Yaşamak gibi
Ki şiirini yazamayan
Ve türküsünü söyleyemeyen halkım gibi
Binlerce ve binlerce kurşunlanan halkım gibi
Zincirlere vurulan
Savaşlara yollanan
Vergilere bağlanan halkım gibi
Felç olmuş yalnızlıklara bırakarak
Büyük acıların ve gözyaşının içine bırakarak
Şiirlerimin bir bıçak gibi ısıldadığı
Devrim türkülerini
Ve başkaldırmayı öğreten dudaklarını
Bir kere olsun öpmeden
Bir kere olsun tutamadan kaygısızca
Serin bir yaz gecesi gibi ürperen ellerini
Hatta boynunu ve ayak bileklerini
Bilemeden bilemeden bilemeden
Vurdum yüreğimi şanlı kavgaya
Barışın ve özgürlüğün dağlarına yürüyorum işte...” **(Ahmet Kaya)**

Kaya’nın bu şarkısından da anlaşılacağı üzere şiirini okuyamayan ve türküsünü söyleyemeyen halk, bazı sol gruplara işaret ettiği gibi aynı zamanda Kürt toplumuna da işaret etmektedir. Ahmet Kaya’nın bu şarkıyla aynı doğrultuda ilerleyen ve Kürt toplumunun içinde bulunmuş olduğu sorunlar silsilesine işaret eden pek çok şarkısının olduğundan bahsedilebilir. Nitekim öncelikle kültürel direniş ve sonrasında ise bir eşitlik ve özgürlük arayışı olarak Kaya’nın şarkılarında da Kürt toplumunun ötekileştirildiğine dair yoğun bir müzikal söylemin olduğu göze çarpmaktadır. Bu bağlamda “ötekinin sesi” olarak Kaya’nın “Başkaldırıyorum” isimli şarkısındaki şu ifadeler, burada anlatılmak istenen kültürel direniş meselesini özetlemektedir:

Başkaldırıyorum

“Başkaldırıyorum
Ben bir bıçak ucuyum
Kavga vermiş halkına

Başkaldırıyorum işte hey!
Varın benim farkıma
Yine söylüyorum
Gözü bağlanmış korkulardan
Yasaklardan baskılardan
Asla irkilmiyorum
Çünkü kan emici yarasadan çıldırdım

Başkaldırıyorum
Ben bir namlu ağzıyım
Omuz vermiş halkına
Başkaldırıyorum işte hey!
Herkes varsın farkına...” (Ahmet Kaya)

Ahmet Kaya’nın bu şarkısında geçen “Ben bir namlu ağzıyım... Omuz vermiş halkına... Başkaldırıyorum işte hey! Varın benim farkıma...” ifadelerinden de açıkça anlaşıldığı gibi, Kaya’nın şarkılarının Kürt toplumu için açık bir şekilde direnişin sembolü olduğundan bahsedilebilir. Diğer taraftan Ahmet Kaya’nın şarkılarında da Kürt müziğine ait şarkılarda olduğu gibi yoğun bir şekilde özgürlük ve eşitlik arayışının olduğu söylenebilir. Bu açıdan Kaya’nın “Beni Tarihle Yargıla” ve “Diyarbakır Türküsü” isimli şarkılarındaki şu ifadeler, burada anlatılmak istenen duruma örnek olarak gösterilebilir:

Beni Tarihle Yargıla

“Titrek bir mum alevinin havaya bıraktığı bulanık bir is
Ve göz gözü görmez bir sis değildik biz
Beni bilimle anla iki gözüm, felsefeyle anla
Ve tarihle yargıla

Ahh... Ben hasrete tutsağım, hasretler tutsak bana
Bıyığımdan gül sarkmaz, bıyık bırakmak yasak bana
Mahpus bana, sus bana, yağlıkilmek boynuma
Sevgili yerine koynuma idamlar alır, idamlar alır yatarım...” (Ahmet Kaya)

Diyarbakır Türküsü

“Diyarbakır etrafında tanklar var
Kuşatmışlar dört bir yandan kenti ordular

Kalkacak neredeyse ayağa surlar, surlar
İstemezler gün görmeden ölesem aman.

Namlular göğsümüze dayandı, dayandı
Gece bastı gene zulüm dadandı vay vay
Yağlı ilmik boynumuza dolandı, dolandı
İsterler ki gün görmeden ölesem aman...” (Ahmet Kaya)

Kaya’nın yukarıdaki iki şarkısında da geçen “Yağlı ilmek boynuma dolandı” ifadesi açık bir şekilde Kürt toplumunun toplumsal alandaki ikincil konumuna işaret etmektedir. Kaya’nın şarkılarının bir bütün olarak Türkiye’de ötekileştirilen her kesimden karşılık bulduğu bilinmektedir. Ancak özel olarak incelendiğinde Kaya’nın şarkılarında Kürt toplumuna yoğun bir göndermenin olduğu görülmektedir. Nitekim Kürt dilinin ve de Kürt müziğinin yasaklı olmasına dair; Kaya’nın müzikal söylemlerinde de yoğun bir eleştirinin olduğu gözlemlenmektedir. Bu açıdan Kaya’nın “Halkların Kardeşliği Adına”, “İçeriden Çıkacak Birazdan Adam” ve “Kaçak ve Annem” isimli şarkılarından Kürtçe ve Kürt müziğinin yasaklı olmasına dair yaptığı eleştiriler açıkça görülmektedir:

Halkların Kardeşliği Adına

“Bu dağlarda vuruldu boyunduruk
Kınalı türkülerin boynuna
Halkların kardeşliği adına
Bu dağlardadeşildi gebe kadınların karnı
Bu dağlarda boğazlandı istiklal-i tam
Oysa namlular daha soğumamıştı...” (Ahmet Kaya)

İçeriden Çıkacak Birazdan Adam

“Kitaplar sobada yanmış,
Ah sazlar duvarda kalmış
Güzelim şarkılar yağmalanmıştır...” (Ahmet Kaya)

Kaçak ve Annem

“Suç oldu suç üstüne
Her şarkım her yazım

Vuruştum türkülerle
Kanla beslendi sazım...” (Ahmet Kaya)

Kaya’nın bu şarkılarında geçen “Bu dağlarda vuruldu boyunduruk, kınalı türkülerin boynuna”, “Güzelim şarkılar yağmalanmıştır” ve “Suç oldu suç üstüne her şarkım...” ifadeleri direk olarak Kürtçe ve Kürt müziğine işaret etmektedir. Nitekim Kaya’nın bu şarkılarında işlediği şey açık bir şekilde Kürtlerin ötekileştirilmesine dair bir eleştiri olarak okunabilir. Bunun yanında Kaya’nın “Kürt” kelimesini kullanmadan yaptığı, ancak içinde “Kürt” ve “Kürdistan” ifadeleri geçen şarkılardan daha fazla yankı uyandıran şarkıları da mevcuttur. Bu bakımdan Kaya’nın “Başım Belada” isimli şarkısında geçen “Üzerime kan sıçramış doğarken” ifadesi, “Amenna” isimli şarkısında geçen “Kısa çöp uzun çöpten hakkını alacak elbette” ifadesi, “Bize Kalan” isimli şarkısında geçen “Bize kan, bize ter, bize gözyaşı” ifadesi, “Olmasaydı Sonumuz Böyle” isimli şarkısında geçen “Dedim ya; hiç yoktan susturuldu şarkımız” ifadesi ve “Selam ederim halkıma” isimli şarkısında geçen “Selam ederim halkıma, baş eğip el bağlamasın...” ifadesi Kaya’nın Türkiye’deki Kürt meselesine işaret ettiğini göstermektedir.

Kaya’nın şarkılarındaki eleştirinin, Türkiye’deki politik ortamın baskısı ile doğru orantılı olarak geliştiğinden bahsedilebilir. Nitekim Kaya’nın eşi ve aynı zamanda Kaya’nın şarkı sözlerinin büyük bir çoğunluğunun yazarı olan şair Yusuf Hayaloğlu’nun kardeşi Gülten Kaya (Hayaloğlu) ile mülakatlardan oluşan kitapta, “Ahmet Kaya’nın zirvede olduğu yıllarda, gündeminde Kürt sorunu vardı...” (Kaya, 2005:203-205) ifadeleri yer almaktadır. Kaya’nın gündeminde hep Kürt sorunu vardı denilebilir. Ancak yukarıda da ifade edildiği gibi şarkılarında “Kürt” ifadesi geçmediği halde Kaya’nın Kürt toplumu tarafından bu kadar dinlenmesinin sebebi, eleştirilerinin çatışma değil de çözüm odaklı olmasına bağlanabilir.

Kaya, “Kürt” ve “Kürtçe” kelimelerini şarkılarında kullanmasa da 1999 yılında bir ödül töreninde yaptığı konuşmada kullanmıştır. Kaya, bu konuşmasında; “Kürt asıllı olduğum için önümüzdeki kasette Kürtçe bir şarkı yapıyorum ve Kürtçe bir de klip çekiyorum...” ifadelerini dile getirmiş ve bu ifadeler, tarihe “çatal olayı” olarak geçmiştir. Nitekim bu olaydan sadece bir gece sonra Kaya’nın müziği TV ve radyolardan silinmiştir. Kısa bir süre sonra ise Kaya, resmi ve resmi olmayan

suçlamalardan dolayı ülkeyi terk etmek zorunda bırakılmıştır. Kaya bu olaydan yaklaşık bir sene sonra Paris’te vefat etmiştir (Freemuse, 2006:37-39). “Çatal Olayı” Kaya’nın, sürgünün ve “linç” girişimlerinin nesnesi olmasına neden olmuştur. Özelde Kaya’nın bu durumunu, genelde ise politik olan ile mücadeleye girip yurt dışına çıkmış/kaçmış/sürülmüş olan herkese ses veren Kaya’nın “Gayri gider oldum” (Lan Gardeş Bu Nasıl Yara) isimli şarkısı, Türkiye’de Kürt toplumunun içinde bulunmuş olduğu ikincil konumu özetlemektedir:

“Lan gardeş bu nasıl yara

Lan gardeş bu nasıl yara

Kanar her yerimden

Sövülmüşüm

Dövülmüşüm

Kovulmuşum ben

Siktir çekilmişim yani

Kendi öz yurdumdan

Çeker giderim...” (Ahmet Kaya)

Kaya’nın bu şarkısından da anlaşılacağı gibi “dövülen”, “sövülen” ve “kovulan” kişi, Kürt varlığına işaret etmektedir. Nitekim Çatal Olayı’ndan sonra, Ahmet Kaya da kovulma eyleminin nesnesi olmuştur. Ancak Ahmet Kaya’nın öznesi olduğu “Çatal Olayı” Türkiye’de Kürt müziğinin neden icra edilemediğini tartışmaya açmıştır denilebilir. Kaya’nın Türkiye’den sürülmesine neden olan bu olayla birlikte Kaya, Şivan Perwer ve Ciwan Haco’nun diasporada yaptığını Türkiye sınırları dâhilinde yapmış ve Kürt müziği meselesini Türkiye’de tartışmaya açmıştır. Kürtçe’nin önünde bir yasak olmadığı halde Kürtçe şarkı söylemenin ve Kürtçe kayıt yapıp piyasaya sürmenin zor olduğu 1991-2002 yılları arasında Ahmet Kaya, Kürt varlığının ve de Kürtçe müziğin Türkiye’de tartışmaya açılmasını sağlamıştır. Şunda hiç şüphe yok ki; müzisyenler ve müzik, hiç kimsenin aşamadığı toplumsal sınırların ötesine geçen bu sınırları değiştiren bir yetiye sahiptirler. (Ronström, 1992:172) Bu açıdan özgün müzik sanatçısı olarak Ahmet Kaya’nın, Kürt müziği sanatçısı olarak Şivan Perwer ve Ciwan Haco’nun (vd) ve de arabesk müzik sanatçısı olarak İbrahim Tatlıses’in (vd), şarkılarla ve müzikle Türkiye’deki Kürtlerin aleyhine olan toplumsal sınırları değiştirdikleri ve

Kürt bireyini Türkiye sınırları içinde görünür kıldıkları ve de en nihayetinde Kürtlere Türkiye’de bir kültürel mekân açtıkları ifade edilebilir.

Kürt müziği dendiği zaman toplumsal sınırların ötesine geçen Şivan Perwer, Ciwan Haco, İbrahim Tatlıses (ve diğer bazı arabesk sanatçıların) ve Ahmet Kaya’nın şarkılar ve müzik ile Kürt meselesine bağlı bir eleştirel düzlem oluşturdıklarından açıkça bahsedilebilir. Bu eleştirel düzlemde şarkılar ve müzik üzerinden yeni kültürel mekânlar açan bu sanatçılar, yeni açtıkları bu cepherlerde yeni öznellikleri de beraberinde getirmişlerdir. Bu bağlamda “ötekinin sesi”ni müzikal bir halde dile getiren bu sanatçıların Türkiye’de ötekileştirilen Kürt toplumunu “nesnelikten” “özneliğe” doğru bir yolculuğa çıkardıkları söylenebilir. Bu durumla paralel olarak Amerika’daki ötekilerin sesi olarak Blues (Sullisan, 2014:6-35), Jamaika’daki ötekilerin sesi olarak Reggae (Sharma, 1996:34) ve İngiltere’deki ötekilerin sesi olarak U2 müziğinin (McCarthy, 2012:2; Rolston, 2001:49-50) “yeni bir ses” icadından bahsedilirken, Türkiye’de ise Ahmet Kaya, Şivan Perwer ve Ciwan Haco’nun “yeni bir ses” icat ettikleri ileri sürülebilir.

Müzik yeni politik enerjiler ortaya çıkarmaktadır (Neuman, 2008:1). Bu açıdan Kürt müziğine odaklanıldığında Şivan Perwer’in, Ciwan Haco’nun ve Ahmet Kaya’nın Türkiye’de müzikal öteki olarak Kürtlerin durumunu değiştirecek ve Türkiye’de Kürtlerin birer kültürel - politik özne olarak tanınacakları durumu sağlayacak yeni bir politik enerji ortaya çıkardıklarından bahsedilebilir.

Nihayetinde müziğin, Kürt hareketinin bugüne gelmesinde önemli bir etken olduğu söylenebilir. Kürtlere ana dilde müzik ve özel eğitim yapmalarına izin verilmesinde ve Kürt kimliğinin görünür kılınmasında müziğin ve bahsi geçen sanatçıların büyük bir paylarının oldukları ileri sürülebilir. Her alanda olduğu gibi, müzikal alanda da öteki olan Kürtlerin müzik ve şarkılar sayesinde toplumsal anlamı yeniden kodifike ettiklerinden söz edilebilir. En nihayetinde bir azınlık ya da alt kültür olarak Cumhuriyet’ten sonra gürültü olarak kabul edilen Kürtlerin seslerinin büyük oranda bestelendiği ifade edilebilir.

SONUÇ VE GENEL DEĞERLENDİRME

Tartışma konusu müzik olduğunda; bugün olduğu gibi tarihin her döneminde de müziğin ve müzisyenin üzerinde, muktedir olanın bir güç mücadelesi olduğu söylenebilir. Antik Yunan'dan beri her dönemde müziğe toplumsal ortamda özel bir konumun verilmesi bu önermeyi doğrulamaktadır. Sokrates'ten Adorno'ya kadar müziğe büyük bir önem atfeden ve müziğin penceresinden toplumsal gerçekliğin analizine soyunan pek çok düşünür olmuştur. Nitekim mitlerden dinlere, dinlerden ideolojilere kadar her dönemde müziğin politik olanla sürekli bir bağıntı içinde olduğu bilinmektedir. Bu açıdan toplumu incelemek için müziğe devamlı göndermelerin yapıldığı da gözden kaçırılmamalıdır.

Müzik ve gürültü kavramları kültüre ayna tutmaktadır. Müzik kültüre ayna tutarken; bir toplumdaki hâkim kültürün sesi ya da sesler topluluğu müziğe ve müzikal forma işaret etmektedir. Diğer taraftan aynı toplumdaki azınlık ve (bazı) alt kültürlerin sesi ya da sesler topluluğu ise gürültü olarak kavramsallaştırılmakta ve müzik ve gürültü arasındaki bu sınırlar genel olarak politik olan tarafından belirlenmektedir. Politik olanın herhangi bir şarkıya, müzikal forma ya da enstrümana koyduğu sansür, direk olarak müzikal ötekileştirmeyi göstermektedir. Bunun hemen arkasından ise ilgili şarkının, müzikal formun ya da enstrümanın kavramsallaştırılması ile beraber toplumsal alandaki müzikal ötekileştirme olayı sürdürülmektedir.

Müzikal ötekileştirme, bir toplumda herhangi bir niteliğinden (renk, etnik köken, din, cinsiyet vd.) dolayı toplumun merkezi aidiyet odağı içine giremeyen herhangi bir toplumsal “grup-cemaat-cemiyet-vd” için ortaya çıkabilir. Amerika'da siyahîlerin müzikal form ve enstrümanları (etnik), Almanya'da Yahudilerin müzikal formları (dini), Birleşik Krallık'ta İrlandalıların müzikal formları (etnik), Sri Lanka'da Tamil azınlığının müzikal formları (etnik), Amerika'da Holly Near'ın şarkıları (cinsel) ve nihayetinde Türkiye'de Kürtlerin müzikal form ve enstrümanları (etnik) müzikal ötekileştirmenin nesneleri olarak sıralanabilirler. Buradan hareketle bu toplumlarda müzikal ötekileştirmenin nesnesi olan bu toplumsal grupların müzikal formlarının ve enstrümanlarının gürültü olarak tanımlandıkları söylenebilir.

Toplumu incelemek için “teorik bir alet” olarak müzik, bireylerin müzikal aidiyetler sayesinde toplumdaki herhangi bir grupla bağ kurmaları açısından önemlidir. Bu durum

müzikal toplumsallaşma olarak açıklanabilir. “Dinlediğin neyse sen o’sun” önermesinden hareketle müziğin, bireylerin gündelik hayatında ve politik olan başta olmak üzere bireylerin davranışlarının oluşmasında ve şekillenmesinde önemli bir yer tuttuğu ifade edilebilir. Bunun yanında “teorik bir alet” olarak müzikten yola çıkılarak bir toplumdaki yöneten ve yönetilen arasındaki olumlu ve olumsuz ilişki tipine ve bu ilişkilerin doğasına dair de pek çok şey söylenebilir. Bu anlamda müziğin teknik tarafından (müzikolojiden) ziyade söz varlığı üzerinden diğer bir ifade ile müzikal söylemler üzerinden gidildiğinde ilgili toplumdaki değer setleri net olarak okunabilir. Çünkü müzikal değer ve toplumsal değerın bitişik olduğu ileri sürülmektedir.

Müzikal değer ve toplumsal değerin bu bitişik hali, bir toplum içindeki herhangi bir probleme karşı, herhangi bir toplumsal grubun yanıtını, bir şarkı içinde görebilmeyi de mümkün kılmaktadır. Diğer bir ifade ile “Şarkılar, politik olanın eleştirisini de bünyesinde barındırmaktadır” denilebilir. Bu anlamda Amerika’daki kölelik problemini Blues şarkılarından, Sri Lanka’daki Tamil azınlığının problemini MIA’nın şarkılarından, Türkiye’deki Kürt azınlığının problemlerini ise Şivan Perwer, Ciwan Haco ve Ahmet Kaya’nın şarkılarından görmek ihtimal dâhilindedir. Şarkılardan toplumsal ve politik çıkarımların yapılabilmesi, müziğin icra edildiği zamanın politik ekonomisini kendi bünyesinde barındırması ile açıklanabilir.

Müzik kendi zamanının politik ekonomisini bünyesinde taşımaktadır. Müzik bu eylemi kendi içinde taşıdığı kültürel mekân ve kültürel özneler aracılığıyla dışa vurmaktadır. Bu açıdan her müzikal formun kendi bünyesinde bir eleştirel düzlem, kültürel mekân ve kültürel özne taşıdığından bahsedilebilir. Müzikte mekânın ve öznenin içlemleri incelendiğinde; müziğin, doğduğu kültüre dair kamusal ve özel mekânlara işaret ettiği gözlemlenmektedir. Bu bağlamda müziğin dinleyicisinde bir mekân ve öznellik çağrışımı yaptığı söylenebilir. Diğer bir ifade ile “Müzik dinleyicisini özneleştirmektedir” denilebilir.

Müzik dinleyicisini özneleştirmekte ve ona tahayyülü bir mekân sağlamaktadır. Bu mekân ise belirli bir süre sonra yeni toplumsal öznellikleri beraberinde getirmektedir. Burada verilecek en iyi örnek ise Türkiye’de arabesk müziğin ilk çıktığı dönemlerde gürültü olarak tanımlanmasına rağmen özellikle 1990’lardan sonra Özal ile birlikte yeni öznellikleri inşa etmesidir.

Müzik, müzikal formlar, enstrümanlar ve şarkılar sayesinde politik olanı dolayımıyarak anlatmaktadır. Müziğin politik olanı dolayımıyarak anlatmasına verilebilecek pek çok örnek vardır. Ancak burada verilecek en iyi örnek, “Şarkı Devrimi” olarak bilinen olaydır. Sovyetlere karşı Estonya’da müzik önderliğinde yürütölen bir toplumsal hareketle birlikte Estonya, 1991 yılında devrimi gerçekleştirerek başarılı olmuş ve bu olay tarihe “şarkı devrimi” olarak geçmiştir. Buradan hareketle müziğin mevcut iktidar ilişkilerini yansıttığından ve aynı zamanda yeni iktidar ilişkileri ortaya çıkardığından bahsedilebilir.

Müziğin politik olanı dolayımıyarak anlatmasına iktidar ve muhalefet ilişkileri, devrimler, müzikal hayali cemaatler olarak uluslar, müzik ve kimlikler ve de müzik ve toplumsal hareketler örnek olarak gösterilebilirler. Müzik politik olanla temelden ilişkili olan bu meselelere bağılı bir platform oluşturarak politik olanı dolayımlamakta ve eleştirel bir söylem geliştirmektedir. Bu durum ise müzisyenin toplumsal kodlama modeli kullanmasına bağılı olarak açıklanabilir. Müzisyen, toplumsal ve politik olanı müzik içinde diğör bir ifade ile şarkı içinde işleyerek kodlamaktadır. Bu açıdan müzikal kodun açımlanması ile birlikte, ilgili toplumdaki iktidar ilişkileri başta olmak üzere, politik olanla ilişkili olarak pek çok şey söylenebilir.

Müziğin politik olarak dolayımладыğı ilk unsur şüphesiz ki iktidardır. Müzik, bugün olduğı gibi tarihin hemen her döneminde muktedirin konumuna bitişik olarak da hareket etmiş ve muktedir olanın konumunu korumak için söylem geliştirmiştir. Bu açıdan müziğin, mitler döneminde mitin alanını kutsayan, dinler döneminde dinleri ve ibadetleri geliştiren ve yücelten ve de ideolojiler döneminde ideoloji ve piyasanın konumunu pekiştiren bir söylem geliştirdiğinden bahsedilebilir. Özellikle kayıt teknolojisinin gelişmesi ile beraber ise müziğin, piyasa ve liberal kapitalizmi önceleyen bir yerde konumlandığı ileri sürölebilir.

Müzik iktidarın yanı sıra iktidara muhalif bir alan olarak da tanımlanabilir. Muktedirin karşısında durabilmek için bugün olduğı gibi tarihin hemen her döneminde müzik ve şarkılar ile iktidara karşı söylem geliştirilmiş ve bu eylemlerin bir çoğunda başarılı olunmuştur. Makro iktidar dengelerinin yanında müzik, mikro iktidar dengelerini de değıştiren bir enstrüman olarak nitelendirilebilir. Nitekim Amerika’da siyahîlerin aleyhine olan iktidar ilişkilerinin Blues ile başlayan ve rap / hip hop müzikal formlarına

kadar gelen müzikal formlar aracılığıyla değiştirildiği ifade edilmektedir. Bununla birlikte modern dönemde siyasal davranışın yönünü değiştirmeye ve belirlemeye yönelik eylemlerde bile müziğin sürekli kullanıldığı bilinmektedir.

Müzik siyasal davranışı yönlendirmede etkilidir. Çünkü bir şarkıyı dinlemek ya da dinlemeyi reddetmek politik bir davranışa işaret etmektedir. Bu açıdan müziğin bazen bir enstrümanla, bir müzikal formla ya da bir şarkı ile müzikal bir hayali cemaat yarattığından bahsedilebilir. Modern devrimlerden sonra müziğin cemaat oluşturucu bu etkisi bütün toplumların önderlerince kullanılmıştır. Çin’de “Guyoue” olarak ortaya çıkan bu arayış, Türkiye’de Atatürk’ün ulusal müzik yaratma çabalarından ve Türk Beşleri’nin, Musiki Muallim Mektebi’nin uygulamalarından ve de Zeki Öngör’ün ifadelerinden açıkça anlaşılmaktadır.

Bir şarkıyı, bir enstrümanı ya da bir müzikal formu dinlemek müziko-linguistik bir cemaate aidiyeti göstermektedir. Bu bağlamda müziğin cemaat oluşturucu etkisi sadece hayali cemaatler olarak uluslar ekseninde değil, cinsiyet, etnik köken, alt kültür ve diğer pek çok aidiyet bağı ekseninde de ortaya çıkmaktadır. Bu durum ise müziğin kimliğe bir anahtar rolü oynamasına bağlanabilir. Müzik, onu dinleyene bir kimlik atfettiği gibi onu dinlemeyi reddedene de bir kimlik atfetmektedir. Bu durum bir devlet yapılanması için de geçerlidir. Bir devlet yapılanmasının icra edilmesine ve dinlenmesine izin verdiği ve izin vermediği (sansürlediği/yasakladığı) müzikal formlar, şarkılar ve enstrümanlar üzerinden ilgili devlet yapılanmasının rejim kimliği hakkında da pek çok şey söylenebilir. Buradan hareketle bir devlet yönetiminin demokrasiye yakınlığı ya da uzaklığı, sansürlediği müzikal alanlar üzerinden okunabileceği gibi, sansürlediği müzikal alanların müzikal söylemleri üzerinden de okunabilir.

Politik olanın izin verdiği ve vermediği müzikal formlar, enstrümanlar ve şarkılar üzerinden gidildiğinde otoritenin demokrasi ile olan ilişkisine dair pek çok şey dile getirilebilir. Bu bağlamda demokrasi eksikliğinden doğan toplumsal hareketlerle de müziğin yoğun bir ilişki içinde olduğundan bahsedilebilir. Bu duruma verilecek en iyi örnek ise Berlin Duvarı’nın yıkılmasında rock müzikal formunun ve rock müzisyenlerinin etkisidir. Berlin Duvarı’nın rock müziği ve müzisyenlerince aşındırıldığı ve henüz duvar yıkılmadan rock müziğinin bu suni sınırı aştığı ifade edilmektedir.

Müziğin politik olarak dolayımldığı en önemli unsur, bir toplumdaki ötekilere ses vermesi diğer bir ifade ile “ötekinin sesi” olarak bir müzikal formun tezahürüdür. Ötekinin sesi olarak bir müzikal formun, enstrümanın ya da şarkının tezahürü, özellikle modern dönemde herhangi bir niteliğinden dolayı ötekileştirilmiş bir grubun bir şarkı ile öteki olma halini dışa vurmasıdır. Ötekinin sesi olarak bir müzikal formun tezahürü, ilgili müzikal formun gürültü olarak etiketlenmesini ve de sansürlenmesini beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda bir toplumda sansürlenmiş müzikal formlar, enstrümanlar ve şarkılar, müzikal ötekileştirmenin doğuşuna işaret etmektedir. Bu açıdan Amerika’da Blues’un, Jamaika’da Reggae’nin, İngiltere’de U2 Grubu’nun icra ettiği müziğin ve nihayetinde Türkiye’de arabesk, sanat, özgün ve Kürt müziği sansürünün müzikal bir ötekiye işaret ettiğinden bahsedilebilir. Müzikal ötekileştirilmenin sürdürülmesi ise yine politik olan tarafından ilgili müzikal formlara ve enstrümanlara “gürültü” isimleri verilmesi ile yapılmaktadır. Bu açıdan Türkiye’de Osmanlı (Divan) Müziğine (bugün Türk sanat müziği olarak bilinen müziğe) Bizans aksiyonu isminin verilmesi, arabesk müziğe dolmuş müziği isminin verilmesi ve Kürt müziğine özellikle Kürt dili üzerinden “Kart Kurt” sesleri ve “bölücü” müzik isimlerinin verilmesi burada ifade edilmek istenen durumu özetlemektedir.

Müzikal ötekileştirme meselesi diğer bir ifade ile müzik ve gürültü arasındaki girift ilişki Türkiye örneğinde analiz edildiğinde Türk devriminden önce ve Türk devriminden sonra olarak iki başlık altında bu durum incelenmelidir. Çünkü Cumhuriyet’ten önce Osmanlı döneminde bütün müzikal formların ve enstrümanların özgürce icra edildiğinden ve dinlenmelerinin önünde herhangi bir engelin olmadığından bahsedilebilir.

Osmanlı İmparatorluğu döneminde genel olarak dört farklı müzikal formun varlığından söz edilmektedir. Bunlar; Saray (Divan) müziği, Mehter (Asker) müziği, Tekke (Cami) müziği ve Halk (Köy / Taşra) müziği olarak sıralanmaktadır. Bu müzikal formların kendi içinde mikro biçimleri olduğu gibi, bu müzikal formlara işaret eden enstrümanlar da vardır. Örneğin “kanun” direk olarak saray müziğine işaret ederken, “kös” ve “zurna” mehter müziğine işaret etmekte, “def” ve “kudüm” tekke müziğine işaret etmektedir. Son olarak “bilur”, “tenbur” ve “arbani” halk müziği içinde Kürt bölgesine ve Kürtlere işaret ederken, “tulum” halk müziği içinde Karadeniz bölgesine ve Lazlara

işaret etmektedir. Bunlar gibi pek çok enstrümandan ve müzikal formdan bahsedilebilir. Bu açıdan Osmanlı İmparatorluğu'nda bölgesel olarak bu enstrümanların üretiminin, icrasının ve de dinlenmesinin önünde bir engelin olmadığı ileri sürülebilir. Ancak bu durum, Cumhuriyet ile beraber tam olarak değişmiştir.

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte ulus devlet düşüncesi etrafında şekillendirilen müzikal alan, müzikal hayali cemaat olarak Türklüğün oluşturulması için yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Öncelikle radyolardan ve devletin resmi belgelerinden Osmanlı'ya dair geçmişin bir bütün olarak reddi, hemen akabinde azınlık ya da alt kültürlerin bir bütün olarak reddini beraberinde getirmiştir. Kendi dönemi içinde bakıldığında ulus devlet oluşturmak için gerekli görülebilecek olan bu eylemler, bugünün gözlüğünden bakıldığında “gürültü”leştirilen müzikal form ve enstrümanlarla belirli toplumsal grupların ikincil bir toplumsal konuma sürüklediklerini diğer bir ifade ile bu toplumsal grupların müzikal ötekileştirmenin nesnesi olduklarını göstermektedir. Nitekim Osmanlı'dan önce toplumsal olarak çok sesli ancak müzikal olarak tek sesli olan müzikal alan, Cumhuriyet'ten sonra toplumsal olarak tek sesli ancak müzikal olarak çok sesli bir alana doğru dönüştürülmüştür.

Cumhuriyet sonrası dönemde Atatürk'ün söylemlerinden de anlaşıldığı gibi, bir Türk ulusu oluşturmak için müzikal alan yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Ulusal müzik inşası için her yola başvurulmuş Avrupa'dan müzikologlar getirtilmiş ve onlara ulusal bir Türk musikisi inşa etmek için belirli programlar hazırlattırılmıştır. Bütün bu uygulamalar sırasında ise bu coğrafyaya ait olan ve antropolojik olarak bu coğrafyaya işaret eden müzikal formlar, enstrümanlar ve şarkılar hep birden ötekileştirilmişler, diğer bir ifade ile gürültüleştirilmişlerdir.

Türkiye'de müzikal alanda gürültü olarak etiketlenen ilk müzikal form ve enstrümanlar, Osmanlı divan müziğine ait olan müzikal form ve enstrümanlardır. Cumhuriyetle birlikte Türk Ocakları, Halkevleri ve Köy Enstitüleri gibi yeni açılan eğitim kurumlarında Osmanlı müziğine ve halk müziğine ait olan enstrümanların müzik icralarına eşlik etmesine bile izin verilmediği görülmektedir. Cumhuriyet'ten sonra kurulan Musiki Muallim Mektebi'nde ise uzun bir dönem bir Doğu ezgisini icra etmek, okuldan atılmak anlamına gelmiştir.

1923'ten sonra yaklaşık bir elli (50) yıl Osmanlı geçmişine ait müzikal formların icrası ve dinlenmesi kimi zaman yasaklı olmuş kimi zaman ise “meyhane müziği” gibi kavramsallaştırılmalarla gürültüleştirilmişlerdir. Cumhuriyet'in gürültüleştirdiği müzikal formlardan başka biri ise Kürt müziğidir. Kürt müziği Cumhuriyet ile beraber Kürt dilinin varlık alanından silinmesi ile beraber gürültüleştirilmiştir.

Kürtler Cumhuriyet'in Türkleştirme programlarına dâhil olsalar da Kürt varlığı, dili ve müziği üzerindeki sansür 1991 yılına kadar sürmüştür. Kürtlerin müzikal alanda inkârı, Kürtçe şarkı söylemenin ve Kürtçe bir kaset bulundurmanın ceza-i müeyyide doğurması gibi uygulamalar genel olarak göze çarpan unsurlardandır. Kürtlerin içinde bulundukları bu durum, Özal ile beraber değişmiştir. Özal'ın “Benim babaannem hiç Türkçe konuşmamış bir Kürt'tür” ifadesini dile getirmesi ve 1991 yılında 2932 sayılı “Türkçe Dışındaki Diğer Dillerin Kullanımı Hakkındaki Kanunu” yürürlükten kaldırması Kürt dili ve de Kürtçe müzik üzerindeki engelleri kaldırmıştır. Ancak toplumsal algının Kürtçeye dair olumsuz tavrı Türkiye'de Kürtçe müziğin icrasını 2000'li yıllara kadar engellemiştir.

2000'li yıllara kadar Kürtçe dili ve Kürt müziğinin üzerindeki sansür ve Kürtçe müziğin icrasının ve de dinlenmesinin önündeki engel, müzikal öteki olarak Kürt müziğine işaret etmektedir. Kürt müziği üzerindeki bu sansür, Kürt dilinin ve Kürt müziğinin kavramsallaştırılmaları ile devam ettirilmiş ve Kürt müziğinin müzikal alandaki ötekiliği bu sayede sürdürülmüştür. Kürt dilinin “Kart Kurt” sesleri ile isimlendirilmesi ve Kürt müziğinin “bölücü müzik” olarak tanımlanması, müzikal ötekileştirmeyi toplumsal alanda meşrulaştırmıştır. Bu durum Kürt dili ve müziğinin sansürlenmesi üzerinden okunduğu kadar, Kürt müziğinin müzikal kodu açıldığında da açık bir şekilde görülmektedir.

Kürt müziğinin müzikal kodu açıldığında -Kürt müziğinin müzikal söylemleri incelendiğinde- Kürtlerin toplumsal ve müzikal öteki olma halleri net bir şekilde anlaşılmaktadır. Bu açıdan Şivan Perwer başta olmak üzere, Civan Haco, Rezan Bedil ve Beytoca gibi sanatçıların şarkılarına bakıldığında bu durum açık bir şekilde gözlemlenmektedir. Diğer taraftan Türkiye'de Kürt dilinin yasaklı olması nedeniyle Kürt müziğinin bir dönem arabesk ve bir dönem de özgün müzik içinde ifade mekânı bulduğundan bahsedilebilir. Bu bağlamda arabesk müzik içinde özellikle İbrahim

Tatlises'in ve özgün müzik içinde Ahmet Kaya'nın müzikal söylemlerine bakıldığında da bu durum net bir şekilde görülmektedir. Brader isimli sanatçının "Em Ji İnsanın"-Biz de İnsanız- isimli şarkısından, İbrahim Tatlises'in "Ben İnsan Değil miyim" isimli şarkısından ve Ahmet Kaya'nın "Sen İnsansın" isimli şarkısından anlaşılacağı üzere, bu şarkılarda temel olarak insani bir ayrımcılığa ve Kürtlere uygulanan ötekileştirilme uygulamalarına işaret edildiği ileri sürülebilir.

Bu çalışma için incelenen ve Kürt dili icra edilen şarkılara bakıldığında "azad"-özgürlük-, "eşitlik", "zincir", "esaret" ve "kölelik" gibi metaforların müzikal söylemlere açık bir hâkimiyetinden bahsedilebilir. Bu bağlamda Kürt müziğinin müzikal kodu açıldığında özellikle kültürel öznelik ve kültürel mekan olarak Kürtlere işaret eden metafor ve deyimlerin de yoğunlukta oldukları ifade edilmelidir. Diğer taraftan Kürt müziği merkezinde Şivan Perwer, Ciwan Haco ve Ahmet Kaya'nın Türkiye'deki Kürtlerin içinde bulunmuş oldukları sorunları tartışmaya açtıklarından bahsedilebilir. Buradan hareketle Şivan Perwer ve Ciwan Haco gibi sanatçıların Türkiye'deki Kürt meselesini diasporada tartışmaya açtıkları söylenebilir. Diğer taraftan Ahmet Kaya'nın özellikle "Çatal Olayı" ile beraber genelde Kürt meselesini özelde ise Kürt müziği üzerindeki sansür meselesini Türkiye sınırları içinde tartışmaya açtığından söz edilebilir.

Şivan Perwer, Ciwan Haco ve Ahmet Kaya özelinde ve Kürt dilinde müzik icra eden bütün sanatçılar genelinde, müziğin Türkiye'deki Kürt hareketinde önemli bir yer tuttuğu ifade edilebilir. Diğer bir deyişle Türkiye'de Kürt öznelliğinin ve kimliğinin tanınmasında bu sanatçıların ve müziğin etkisi görmezden gelinemez. Bunun yanında iktidarın paylaşılması bağlamında da bu sanatçıların büyük etkilerinin olduğu ileri sürülebilir. Son olarak bu sanatçıların Türkiye'de uzun dönem "gürültü" olarak nitelenen Kürt varlığını – dilini ve de müziğini "bestelediklerinden" diğer bir ifade ile tanınabilir kıldıklarından bahsedilebilir.

Bir şarkı, toplumsal bir problemin altını çizebilir. Bir şarkı, toplumsal bir probleme bağlı bir platform inşa ederek eleştirel bir düzlem oluşturabilir. Bir şarkı, toplumsal bir problemin çözümüne işaret edebilir. Bu ifadelerden de anlaşılacağı gibi müzikal bir eser, çıktığı toplumla ilgili büyük bir bilgi içermektedir. Bu açıdan bir azınlık ya da alt kültürün sesine kulak vermek, toplumsal alandaki çatışmayı önleyebilir. Müzik ve

gürültü diyalektiğinden bakıldığında, öznel bir reaksiyonla, bir ses ya da ses topluluğu (bir şarkı, bir enstrüman ya da bir müzikal form) direk olarak gürültü olarak etiketlenebilir. Ancak gerçek bir demokraside bir sesin ya da ses topluluğunun müzik ya da müzikal form olarak değerlendirilebilmesi için ilgili sesin tarihi ve kültürel temellerinin incelenmesi gerekmektedir.

Bir toplumda gürültünün varlığı ile demokrasinin varlığı ters orantılıdır. Diğer bir ifade ile bir toplumda gürültü olarak değerlendirilen sesler çoğaldığında, demokrasi kapasitesinin azalacağı söylenebilir. Nitekim demokrasi ideal bir yönetim biçimi olarak tanımlanırsa; her sesin meşru görüldüğü bir ortamda müzikal alanın demokratikleştirilmesi sayesinde bir toplumda ideal demokrasi düzleminin oluşturulabileceği ifade edilebilir. Bu açıdan gürültü ve müzik arasındaki sınırların politik olan yerine, kültürel değerler tarafından belirlenmesi, bir toplumdaki demokrasi çıtasının yükseltilmesini beraberinde getirebilir. En nihayetinde ötekinin sesi olarak Kürt müziğinin “gürültü” olarak etiketlenmesi yerine Kürt müziğinin söylemsel ve notasyonel olarak incelenmesi, Kürtler ve Kürtleri temsil ettiği iddiası ile ortaya çıkan (sivil-siyasal-askeri) örgütler ile Türkiye’nin içinde bulunmuş olduğu sorunların çözümünde daha etkili olabilir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adelt, Ulrich. (2007), **Black, White and Blue: Racial Politics of Blues Music in The 1960's**, PhD Thesis, University of Iowa.
- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2011), **Sosyolojik Açılımlar**, Çev. M. S. Durgun ve A. Gümüş, Bilgesu Yayınları, Ankara.
- Akalın, Bedri. (1945), **Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi Kılavuzu**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Akan, Nesrin. (2012), **Platon'da Müzik**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Akay, Ali. (1991), **Komu-m-lar**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Alaner, A. Bülent. (2000), **Tarihsel Süreçte Müzik**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.
- Alpagut, Uğur. (2010), **Müzik Sorunlarına Bakışta Atatürk' ün İzleri**, Bilim ve Ütopya Kitaplığı, Ankara.
- Anderson, Paul Allen. (2006), **Ralph Ellison's Music Lessons**, Cambridge University Press, Cambridge.
- Anderson, Benedict. (2007), **Hayali Cemaatler – Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, Çev. İskender Savaşır, Metis Yayınları, İstanbul.
- Aries, Philippe. (1991), **Batılının Ölüm Karşısında Tavrıları**, Türkçesi: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara.
- Aslan, İzzet. (1949), **Müzik Davamız ve Sanat Konuşmaları**, Bugün Matbaası, Adana.
- Attali, Jacques. (2014), **Gürültüden Müziğe**, Çev. Gülüş Gülcügil Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Ayas, Güneş. (2014), **Musiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi, Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim**, Doğu Kitabevi, İstanbul.

- Bayrak, Mehmet. (2004), **Kürdoloji Belgeleri II**, Öz-Ge Yayınları, Ankara.
- Berkes, Niyazi. (2010), **Türkiye’de Çağdaşlaşma**, Yayına Hazırlayan: Ahmet Kuyaş, YKY, İstanbul.
- Born, Georgia. & Hesmondhalgh, David. (2000), **Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music**, University of California Press, California.
- Brindley, Erica Fox. (2012), **Music Cosmology and The Politics Of Harmony in Early China**, State University of New York Press, Albany.
- Brown, Courtney. (2008), **Politics in Music – Music and Political Transformation From Beethoven to Hip Hop**, Farsight Press, Atlanta.
- Cangal, Nurhan. (2011), **Müzik Formları**, Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Cassirer, Ernst. (2005), **Kültür Bilimlerinin Mantığı Üzerine**, Türkçesi: Milay Köktürk, Hece Yayınları, Ankara.
- Çalışlar, Reşat. (2008), **Arabesk Anarşi**, Güncel Yayıncılık, İstanbul.
- Çelik, Serkan. (2014), **Apollon ve Müzik**, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Christensen, Dieter. (1966), **Kurdish Folk Music From Western Iran**, Indiana University Archives, Indiana.
- Çifci, Yusuf. (2013), **Self Oryantalizm ve Türkiye’de Kürtler**, Orient Yayınları, Ankara.
- Daver, Bülent. (1993), **Siyaset Bilimine Giriş**, Siyasal Kitabevi, Ankara.
- Dellaloğlu, Besim F. (2014), **Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum**, Say Yayınları, İstanbul.
- Demir, Ömer. & Acar, Mustafa. (2002), **Sosyal Bilimler Sözlüğü**, Vadi Yayınları, Ankara.
- Doğan, Mehmet. (1978), **Batılılaşma İhaneti**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

- Dursun, Davut. (2008), **Siyaset Bilimi**, Beta Yayınları, İstanbul.
- Düzenli, Pehlul. (2014), **İslam Kültür Tarihinde Musiki**, Kayıhan Yayınları, İstanbul.
- Eğribel, Ertan. (1984), **Niçin Arabesk Değil**, Süreç Yayıncılık, İstanbul.
- Eldem, Burak. (1985), **Bob Marley Reggae -Güçsüzlerin Tarihi Biçimlendirme Savaşımı ve Jamaika’da Evrensel Bir Müzik Olgusu**, İmge Yayınları, İstanbul.
- Eliot, W. C. (1993), **The Confessions of St. Augustine**, Translated By. Edward B. Pusey, The Easton Press, Norwalk.
- Ergin, Nihat. (1999), **Yıldız Sarayında Müzik – Abdülhamid II Dönemi**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Finkelstein, Sidney. (1986), **Müzik Neyi Anlatır**, Çeviren: M. Halim Spatar, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Foucault, Michel. (2011), **Özne ve İktidar**, Çevirenler: Işık Ergüden ve Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Gazimihal, Mahmut R. (1943), **Bursa’da Musiki**, Bursa Yeni Basımevi, Bursa.
- Gazimihal, Mahmut R. (1957), **Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalkınışı**, Maarif Basımevi, İstanbul.
- Gellner, Ernest. (2008), **Uluslar ve Ulusçuluk**, Çev. Büşra Ersanlı ve Günay Göksu Özdoğan, Hil Yayınları, İstanbul.
- Glesne, Corrine. (2013), **Nitel Araştırmaya Giriş**, Çeviri Editörleri: Ali Ersoy ve Pelin Yalçınoglu, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Gökalp, Ziya. (1923), **Türkçülüğün Esasları**, Milli İhtimaiyat Kütüphanesi, Sayı 1, Ankara.
- Grunberger, Richard. (1971), **A Social History of The Third Reich**, Weidenfeld and Nicolson, London.

- Güngör, Nazife. (1993), **Arabesk – Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik**, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Habora, Bülent. (1995), **The Arabesk Türkiye**, B. Habora Yayınları, İstanbul.
- Hassan, Mahmoud M. (2001), **The History of Kürdîsh Music**, Editor: Mohammad H. Baqî, Iraq.
- Hebdige, Dick. (1979), **Subculture – The Meaning of Style**, Routledge, London and New York.
- Herzhaft, Gerard. (2005), **Blues**, Türkçesi: İsmail Yerguz, Dost Yayınları, Ankara.
- Karpat, Kemal H. (2008), **Osmanlı Modernleşmesi, Toplum – Kuramsal Değişim – Nüfus**, Çevirenler: Akile Zorlu Durukan, Kaan Durukan, İmge Kitabevi, İstanbul.
- Karşıcı, Gülay. (2014), **Müzik Beğenisinde Kültürel Etkenler**, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Kaya, Ferzende. (2005), **Başım Belada**, Gam Yayınları, İstanbul.
- Kaygısız, Mehmet. (2000), **Türklerde Müzik**, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- Kızılcılık, Sezgin. (2000), **Frankfurt Okulu**, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Kolukırmık, Kubilay. (2012), **Türk Müzik Tarihinde Darü'l Elhan**, Orion Kitabevi, Ankara.
- Konfüçyus. (1998), **Büyük Bilgi – Müzik Hakkında Notlar**, Çev. Muhaddere N. Özerdim, MEB Yayınları, İstanbul.
- Kotarba, Joseph A. & Merrill, Bryce. & Williams, J. Patrick. & Vannini, Philip. (2013), **Understanding Society Through Popular Music**, Routledge, New York.
- Kutluk, Fırat. (1997), **Müzik ve Politika**, Doruk Yayınları, Ankara.
- Love, Nancy. (2006), **Musical Democracy**, State University of New York Press, New York.

- Maalouf, Amin. (2010), **Ölümçül Kimlikler**, Çev. Aysel Bora, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Marx, Karl. (2007), **Felsefenin Sefaleti**, Çev. Ahmet Kardam, Sol Yayınları, İstanbul.
- Marx, Karl. (2012), **Kapital – Ekonomi Politiğin Eleştirisi, I. Cilt, Sermayenin Üretim Süreci**, Çev. Mehmet Selik ve Nail Satlıgan, Yordam Kitap, İstanbul.
- Minorsky, V. & Bois, Th. & Mac Kenzie, D.N. (2004), **Kürtler ve Kürdistan**, Çeviren: Kamuran Furatlı, Doz Yayıncılık, İstanbul.
- Muhammed Emin Zeki Beg. (2012), **Kürtler ve Kürdistan Tarihi, Tarihin Eski Devirlerinden Günümüze**, Türkçesi: Vahdettin İnce, Mehmet Dağ, Reşat Adak, Şükrü Aslan, Nubihar Yayınları, İstanbul.
- Neuman, W. Lawrence. (2006), **Toplumsal Araştırma Yöntemleri – Nitel ve Nicel Yaklaşımlar I Cilt**, Çeviren: Sedef Özge, Yayın Odası, Ankara.
- North, Adrian C. & Hargreaves, David J. (2006), **Problem Music and Self Harming, Suicide Life, Threat Behaviour**.
- North, Adrian C. & Hargreaves, David J. (2008), **The Social and Applied Psychology of Music**, Oxford University Press, New York.
- Oakley, Giles. (2004), **Blues Tarihi – Şeytan'ın Müziği**, Çeviren: Aydemir Özgül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Orwell, George. (2010), **Hayvan Çiftliği**, Çev. Celal Üster, Can Yayınları, İstanbul.
- Özbek, Mehmet. (2014), **Türk Halk Müziği El Kitabı I**, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Öztürk, Mustafa. (1985), **Müzik Ailesinin Nefreti Heavy - Metal, Punk, New Wave**, Ayko Yayınları, Ankara.
- Peşeng, Remzi. (2011), **Dördüncü Bakış Kürt Milliyetçiliği'nin Alt Yapısal Analizi Cilt 1**, Hıvda İletişim Yayınları, İstanbul.

- Plato. (1961), **The Collected Dialogues of Plato Including The Letters**, E. Hamilton and H. Cairns (eds), Pantheon Books, New York.
- Pratt, Ray. (1994), **Rhythm and Resistance: The Political Uses of American Popular Music**, Washington Smithsonian Institution Press, Washington.
- Rousseau, Jean Jacques. (2011), **Melodi ve Müziksel Taklit İle İlişki İçinde – Dillerin Kökeni Üstüne Deneme**, Çev. Ömer Albayrak, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul
- Russel, Bertrand. (1990), **İktidar**, Çev. Mete Ergin, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Sartori, Giovanni. (1993), **Demokrasi Teorisine Geri Dönüş**, Çev. Tunçer Karamustafaoğlu ve Mehmet Turhan, Türk Demokrasi Vakfı Yayınları, Ankara.
- Say, Ahmet. (2002), **Müzik Sözlüğü**, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Saygun, A. A. (1987), **Atatürk ve Musiki**, Sevdâ Cenap And Vakfı Yayınları, Ankara.
- Siegmester, Elie. (1938), **Music and Society**, Critics Group Press, New York.
- Soykan, Ömer Naci. (1991), **Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno İle Bir Yolculuk**, Ara Yayıncılık, İstanbul.
- Stokes, Martin. (2012), **Türkiye’de Arabesk Olayı**, Çeviren: Hale Eryılmaz, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Street, John. (2012), **Music and Politics**, Polity Press, Cambridge.
- Tanrıkörur, Cinuçen. (2003), **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tanrıkörur, Cinuçen. (2005), **Türk Müzik Kimliği**, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Thompson, Katrina Dyonne. (2014), **The Racial Politics of Music and Dance in North American Slavery**, Library of Congress Cataloging in Publication Data, University of Illinois Press, Urbana Chicago.
- Tilly, Charles. (2004), **Toplumsal Hareketler**, Çev. Orhan Düz, Babil Yayınları, İstanbul.

- Tolstoy, L. N. (2013), **Sanat Nedir**, Çev. Mazlum Beyhan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- TRT. (1978), **Atatürk İlkeleri – Programlar ve Müzik Konularında Uyulması Gereken Esaslar ve Alınacak Tedbirler**, Basılı Yayınlar ve Kitaplık Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Türkmen, Mustafa Nuri. (2009), **Osmanlı’da Askeri Müzik – Mehter**, AVK Yayın Dağıtım, İstanbul.
- Türköne, Mümtaz’er. (2007), **Siyaset**, Lotus Yayınları, Ankara.
- Uçan, Ali. (1946), **Atatürk ve Köy Enstitülerinde Müzik Eğitimi**, Akdeniz Opera ve Bale Kulübü Derneği, Ankara.
- Uslu, Mustafa. (2009), **Cumhuriyet’in İlanından Günümüze Türkiye’de Müzik Eğitimi Üzerine Bir Çalışma**, Marmara Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Uzun, Mehmed. (2005), **Abdalın Bir Günü**, Kürtçeden Çeviren: Selim Temo, İthaki Yayınları, Ankara.
- Uzun, Mehmed. (2006), **Dicle’nin Yakarışı I – Dicle’nin Sesi I**, Çeviren: Muhsin Kızılkaya, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Ün, Ekrem Zeki. (1978), **Liselerde Müzik**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Ünal, Şeref. (2003), **Devletler Hukukuna Giriş**, Yetkin Yayınları, Ankara.
- Yıldırım, Vural. & Koç, Tarkan. (2008), **Müzik Felsefesine Giriş**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Weber, Max. (1958), **The Rational and Social Foundations of Music**, Translated and Edited By: Don Martindale, Johannes Biedel ve Gertrude Neuwirth, Southern Illinois University Press, Newyork.

Sürelî Yayınlar

- Abdulrahman, Vahal A. (2009), “Letters of The Diaspora: Ambassador of Kürdish Poetry, Badal Revo Mizari”, **Kürdish Herald, Volume 1, Issue 1**, pp. 15-16.
- Agocs, Kati. (2005), “The Mechanics of Culture: New Music in Hungary Since The System Change”, **AY**, pp. 121-139.
- Aijiki, Natsumi. (2009), “Past, Present and Future of Kürdish Music”, **Kürdish Herald Volume 1, Issue 1**, pp. 14-15.
- Akbulut, Hüseyin. (2002), “2000’li Yıllarda Türkiye’de Kùltür ve Müzik Politikaları, Bu Dönemde Gerçekleştirilen Projeler”, **21. Yüzyılın Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu Bildiri Kitabı**, Sevda – Cenab And Müzik Vakfı, Ankara.
- Akbulut, Hüseyin. (2012), “Anadolu Aydınlanma Devriminde Atatürk’ün Müzik Devrimi”, **Cumhuriyet’in İnşa Sürecinde Atatürk ve Müzik**, Yayına Hazırlayanlar: Temuçin F. Ertan ve Çağla D. Tağmat, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Aksoy, Bülent. (1985), “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi Cilt 5**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aksoy, Ozan. (2009), “Şivan Perwer and Kurdish Music: I would return Turkey to contribute to Peace”, **Kurdish Herald, Volume 1, Issue 2**, pp. 9-11.
- Aksoy, Ozan. (2011), “Music of The Kurdish Alevi Diaspora in Germany: Struggling ‘with’ and ‘for’ Multiple Identities”, **Perspectives on Europe, Autumn 41:2**, pp. 96-99.
- Aktaş, Abdullah Onur. (2012), “Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik”, **Önce Müzik Vardı - Doğu Batı Dergisi Sayı 62 İçinde**, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Alaner, Bülent. & Baloğlu, Çiğdem. (2011), **Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşma Hareketleri İçerisinde Müzik, Müzik Yayınları – Yayıncıları ve Pişano Yazılmış 14 Eser**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

- Ani, Kelechi Johnmary. & Aro, Gilbert Chukwu. & Okorie, Gilbert Monday. (2014), “Music as A Tool For Peaceful Political Socialization in Nigeria”, **Mandyeng: Journal of Central Nigeria Studies**, pp. 131-142.
- Antonie, Hennion. (2013), “Music and Mediation, Toward A New Sociology of Music”, Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton, **The Cultural Study of Music, A Critical Introduction**, Routledge, pp. 249-260.
- Aslan, Demo Ahmet. (2012), “Erken Cumhuriyet’in Kimlik ve Müzik Siyaseti”, **Cumhuriyet’in İnşa Sürecinde Atatürk ve Müzik**, Yayına Hazırlayanlar: Temuçin F. Ertan ve Çağla D. Tağmat, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Bayrak, Mehmet. (2002), “Şarkıların Dili ve İşlevi”, **Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları – Müzik, Dansü Şarqiye Kurdi**, Hazırlayan: Mehmet Bayrak, Özge Yayınları, Ankara.
- Beauchesne, Nicholas L. (2011), **The Question Of Youth Sovereignty: A Knowledge Synthesis of The Sociocultural Politics Of Identity Formation and Musical Literacy**, Prepared For The TRU Office of Research Innovation and Graduate Studies The Undergraduate Student Research Experience Award Program (UREAP), Faculty of Arts, Thompson Rivers University.
- Belge, Murat. (1978), **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri**, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, İstanbul.
- Berker, Ercüment. (1978), **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri**, Boğaziçi Üniveritesi’nde Düzenlenen Açık Oturum Metinleri, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, İstanbul.
- Bilir, Olgun. (2012), “Bir Güç Alanları Sistemi Olarak Müzik Toplum İlişkisi”, **Önce Müzik Vardı - Doğu Batı Dergisi Sayı 62 İçinde**, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

- Bere, Wonderful G. (2008), **Urban Grooves: The Performance Of Politics in Zimbabwe's Hip Hop Music**, Unpublished PhD Thesis, New York University.
- Born, Georgina. (1987), "Modern Music Culture: On Shock, Pop and Synthesis", **New Formations Number 2 Summer**, pp. 51-78.
- Boyd, Todd. (2004), "Check Yo Self Before You Wreck Yo Self: The Death of Politics in Rap Music and Popular Culture", **In That's Joint! The Hip Hop Studies Reader**, Ed. M. Forman and M. A. Neal, Routledge, New York, pp. 325-340.
- Brace, Timothy Lane. (1992), **Modernization and Music in Contemporary China: Crisis, Identity and The Politics of Style**, Unpublished Phd Thesis, The University of Texas.
- Budak, Ogün Atilla. (2012), "Atatürk'ün Türk Müzik Devrimi Düşüncesi", **Cumhuriyet'in İnşa Sürecinde Atatürk ve Müzik**, Yayına Hazırlayanlar: Temuçin F. Ertan ve Çağla D. Tağmat, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Bulut, Hakkı. (1988), "Arabesk Müzik", **1. Müzik Kongresi Bildiriler – Sorular - Cevaplar**, Kültür ve Turizm Bakanlığı – Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Candan, Menderes. & Hunger, Uwe. (2008), "Nation Building Online: A Case Study of Kurdish Migrants in Germany", **German Policy Studies, Volume Four, Number 4**, pp. 125-153.
- Cangal, Nurhan. (1988), "Müzikte Çoksesliliğin Gereği", **1. Müzik Kongresi Bildiriler – Sorular - Cevaplar**, Kültür ve Turizm Bakanlığı – Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Cantek, Levent. (2005), **Gündelik Yaşam ve Basın (1945-1950): Basında Gündelik Yansıyan Tartışmalar**, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Carrieri, Alessandro. (2013), "The Voice of Resistance in Concentrationary Music", **Political Perspectives, Volume 7, (2)**, pp. 44-60.

- Cebe, Rohat. (2012), “Dengbejlik ve Melizma Tekniği”, **Batman University Journal of Life Sciences, Volume 1, Number 1**, ss. 1153-1160.
- Currie, James. (2012), “Music and The Politics of Negation”, **Musical Meaning and Interpretation**, Robert S. Hatten Series Editor, Indiana University Press, Indiana.
- Çavuşoğlu, Aslı. (2012), “Platon’un Bekçileri: Bir Eğitim Aracı Olarak Müzik”, **Önce Müzik Vardı - Doğu Batı Dergisi Sayı 62 İçinde**, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Çiçek, Özgür. (2011), “The Fictive Archive: Kurdish Filmmaking in Turkey”, **Alphaville: Journal of Film and Screen Media 1**, pp. 1-18.
- Christensen, Dieter. & Blum, Stephan. (2002), “Kürt Müziği”, **Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları – Müzik, Dansü Şarqiye Kurdi**, Hazırlayan: Mehmet Bayrak, Özge Yayınları, Ankara.
- Christensen, Dieter. (2010), “Music and Migration: Kurds in Berlin”, in CORTE-REAL, Maria de Sao Jose (ed.), **Migrações Journal – Special Issue Music and Migration, No:7**, Lisbon: ACIDI, pp. 187-201.
- Çetinkaya, Yalçın. (1998), “Müziğin Değişimi – Değişimin Müziği”, **Yeni Türkiye**, Sayı 23- 24.
- Curtis, Andy. (2005), “Nationalism in The Diaspora: A Study of the Kürdîsh Movement”, **Nationalism, Ethnicity And Conflict**, Universiteit Utrecht.
- Dale, Pete R. W. (2010), **Anyone Can Do It: Traditions of Punk and The Politics of Empowerment**, Unpublished PhD Thesis, Newcastle University.
- Davis, Michael T. (2005), “An Evening of Pleasure Rather Than Business – Songs, Subversion and Radical Subculture in the 1970’s”, **Journal For The Study of British Cultures, Vol. 12/2**, pp. 115-126.
- DeNora, Tia. (2002), “The Role of Music in Intimate Culture: A Case Study”, **Feminism and Psychology SAGE, Vol. 12 (2)**, pp. 176-181.

- Doğaner, Yasemin. (2002), “Atatürk Döneminde Radyo”, **TürklerC. 18**, Yeni Türkiye Yayınları.
- Dönmez, Rasim Özgür. (2012), “Constructing Kürdîsh Nationalist Identity Through Lyrical Narratives in Popular Music”, **Alternative Politics, Vol. 4, No:3**, pp. 318-341.
- DPI. (2013), **Turkey’s Kurdish Conflict: An Assessment Of The Current Process**, Democratic Progress Institute, London.
- Eaton, David. (2012), “The Influence of Music on Self and Society”, **World Peace: An Exploration of The Significance of God for a World in Crisis**, Conference in Washington.
- Ekpa, Aniedi E. (2012), “The Dynamics of Music and Culture in Traditional Ibibio Society of Nigeria”, **African Research Review, An International Multidisciplinary Journal, Ethiopia, Vol 6 (2), Serial No: 25**, pp. 90-101.
- Englert, Birgit. (2008), “Ambiguous Relationships: Youth Popular Music and Politics in Contemporary Tanzania”, **Stichproben, Winter Zeitschrift Für Kritische Afrikastudien, Nr: 14**, pp. 71-96.
- Ergin, Sabahattin. (1988), “Türk Milli Musikisi Çağdaşlaşmanın Neresindedir?”, **1. Müzik Kongresi Bildiriler – Sorular - Cevaplar**, Kültür ve Turizm Bakanlığı – Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Ervine, Jonathan. (2008), “Citizenship and Belonging in Suburban France: The Music of Zebda”, **ACME Editorial Collective: An International E-Journal For Critical Geographies**, 7 (2), pp. 199-213.
- Esgin, Ali. (2012), “Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?”, **Önce Müzik Vardı - Doğu Batı Dergisi Sayı 62 İçinde**, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Eyerman, Ron. & Jamison, Andrew. (1995), “Social Movements and Cultural Transformation: Popular Music in the 1960’s”, **Media, Culture & Society, Vol 17**, pp. 449-468.

- Ferguson, R. James. (2003), "The Transnational Politics of Cuban Music and Cuban Culture", **The Bulletin of The Centre for East - West Cultural and Economic Studies, Volume 6, Issue 1**, pp. 1-19.
- Frith, Simon. (2003), "Music and Identity", **Questions of Cultural Identity**, Edited By: Stuart Hall and Paul Du Gay, Sage Publications, London.
- Gamez, Nora. (2013), "Rap is War: Los Aldeanos and The Politics of Music Subversion in Contemporary Cuba", **Trans-Revista Transcultural De Musica Transcultural Music Review 17**, pp. 1-23.
- Ghaderi-Mameli, Soheila. (2007), "Kurds in The Islamic Republic: A Survey", **GA Shia Power**, pp. 251-263.
- Gilliam, Tanji. (2005), "Hip Hop and Politics", **Black Youth and Politics Project**, University of Chicago.
- Glasser, Sylvia. (1989), "Is Dance Political Movement", **The Dance Journal**, pp. 112-122.
- Gong, Hong-Yu. (2008), "Music, Nationalism and The Search for Modernity in China, 1911-1949", **New Zealand Journal of Asian Studies 10, 2, December**, pp. 38-69.
- Gray, Katelin. (2010), "Music and Dance: Timeless Mediums in Uganda", **Xavier Journal of Politics, Vol. I, No: I**, pp. 78-83.
- Grenier, Line. & Guilbault, Jocelcyne. (1990), "Authority Revisited: The Other in Anthropology and Popular Music Studies", **Ethnomusicology, Vol. 34, No: 3**, pp. 381-397.
- Griffiths, David J. (1999), **Somali and Kurdish Refugees in London: Diaspora, Identity and Power**, Unpublished PhD Thesis, University of Warwick.
- Güneş, Cengiz. (2012), **The Construction of Exemplarity and the Contemporary Myth of Resistance in the Kurdish Nationalist Discourse**, BRISMES Annual Conference Paper.

- Güvenç, Muna. (2011), "Constructing Narratives of Kurdish Nationalism in the Urban Space of Diyarbakır Turkey", **TDSR Volume XXIII, Number I**, pp. 25-40.
- Haig, Geoffrey. (2003), "The Invisibilization of Kurdish: The Other Side of Language Planning in Turkey", In: Conermann, S. & Haig G. (eds), **Die Kurden: Studien Zu Ihrer Sprache, Geschichte und Kultur: EB**, Verlag, pp. 121-150.
- Halam, Huw. (2013), **Political Sound – National Socialism and Its Musical Afterlives**, Unpublished PhD Thesis, University of London.
- Helsinki, Watch. (1993), **The Kurds of Turkey: Killings, Disappearances and Torture, A Division of Human Rights Watch**, Washington.
- Hershey, Alex. (2007), **Music, The Non-Governmental Actor Changing Political Policy: Have We Failed the Power of Music**, Honors Projects, University of Rhode Island.
- Hesmondhalgh, David. (2011), "Towards a Political Aesthetics of Music", **Proceedings of the IASPM Berelux Conference – Popular Music: Theory and Practice in The Lowlands**, Netherlands, pp. 7-18.
- Hirsch, Paul M. (1971), "Sociological Approaches to The Pop Music Phenomenon", **American Behavioral Scientist**, 14:3, pp. 371-388.
- Hill, Julia. (2006), **The GAP and The Human Rights: Turkey's Successes and Conflicts with Sustainable Development in the Kurdish Region of Southeast Anatolia**, Unpublished PhD Thesis, University of Oregon.
- Homan, Share. (2010), "Governmental as Anything: Live Music and Law and Order in Melbourne", **Perfect Beat: The Pacific Journal of Research Into Contemporary Music and Popular Culture Vol 11, Issue 2, Equinox Publishing, London**, pp. 103-118.
- Humphreys, Jere T. (2013), "Relationships Between Popular Music and Democracy: Implications for Popular Music Pedagogy", **Music Education Research International, Vol 6**, pp. 1-14.

- Ighile, Mark. (2012), "A Conceptual Approach To The Study of Song and Music in Benin Society", **Venets: The Belogradchik Journal For Local History, Cultural Heritage and Folk Studies, Volume 3, Number 1**, pp. 93-111.
- Işık, Ayhan. (2009), "Sözlü Tarih ve Kürtlerde Sözlü Tarih Çalışma Örnekleri", **Toplum ve Kuram 2**, ss. 175-194.
- İzday, Mehrdad. (2002), "Geleneksel Kürt Dansları", **Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları – Müzik, Dansü Şarqiye Kurdi**, Hazırlayan: Mehmet Bayrak, Özge Yayınları, Ankara.
- Jenkins, Rasheedah. (2008), **The Songs of Black (Women) Folk: Music, Politics and Everyday Living**, Unpublished PhD Thesis, Louisiana State University.
- Johnson, Henry. (2002), "Balinese Music, Tourism and Globalization: Inventing Traditions within and Across Cultures", **New Zealand Journal of Asian Studies 4, 2**, pp. 8-32.
- Jones, Steve. (1989), "Technology, Sound and Popular Music", **Paper Presented At The Annual Meeting Of The International Communication Association, Francisco**, pp. 1-21.
- Jones, Steve. (1991), "Ban(ned) in The USA: Popular Music and Censorship", **Journal of Communication Inquiry 15:1**, pp. 73-87.
- Kallioniemi, Kari. & Karki, Kimi. (2009), "The Kalevala, Popular Music and National Culture", **Journal of Finnish Studies, Volume 13, Number 2**, pp. 61-72.
- Kearney, Daithi. (2009), "I can't believe the News today': Music and the Politics of Change", **Chimera Vol 24**, pp. 122-140.
- Keith, Negus. (1996), "Globalization and The Music of the Public Spheres", - Sandra Broman and Annabelle Sreberny – Mohammedi eds. **Globalization, Communication and Transnational Civil Society**, Hampton Press, New Jersey, pp. 179-195.

- Kınacı, Mesut. (2012), “Eski Yunan Dünyasında Müzik ve Müzisyenler”, **Önce Müzik Vardı - Doğu Batı Dergisi Sayı 62 İçinde**, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Kodallı, Nevid. (1988), “Günümüzde Milli Müzik Anlayışımız”, **1. Müzik Kongresi Bildiriler – Sorular - Cevaplar**, Kültür ve Turizm Bakanlığı – Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Koret, Peter. (2007), “Past, Present and Future in Buddhist Prophetic Literature of The Lao”, **Buddhism Power and Political Order**, Edited by Ian Harris, Routledge, London.
- Korkmaz, Mehmet. (2002), “Çifte Standardın Adı Kürdübesk: Özü Kürt, Sözü Türk”, **Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları – Müzik, Dansü Şarqiye Kurdi**, Hazırlayan: Mehmet Bayrak, Özge Yayınları, Ankara.
- Landinfo. (2011), “Kurds in Syria: Groups at Risk and Reactions Against Political Activists”, **Country of Origin Information Centre, Report No:16**.
- Lawson, Bill E. (2005), “Microphone Commandos: Rap Music and Political Philosophy”, **Hip Hop and Philosophy**, Edited By: Derrick Darby and Tommie Shelby.
- Lee, Pei-Ling. (2010), “From Discord to Harmony? A Textual Analysis of Political Theme Songs in Contemporary Taiwan”, **Intercultural Communication Studies XIX:3**, pp. 188-201.
- Lemos, Luis. (2011), “Crossing Borders, (Re) Shaping Gender, Music and Gender in a Globalised World”, **E – Cadenos, 14**, pp. 200-210.
- Leu, Lorraine. (2006), “Music and National Culture: Pop Music and Resistance in Brazil”, **P:Potuguese Cultural Studies, Winter**, pp. 36-44.
- Long, Christopher P. (2007), “Socrates and The Politics of Music: Prelude of the Republic”, **Polis Vol. 24, No:1**, pp. 70-90.

- Lönnblad, Irene. (2012), **Political Elements In The Music of MIA**, Unpublished MA Thesis, Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies, University of Helsinki.
- Lundberg, Dan. (2010), "Music As Identity Marker: Individual vs Collective", **Music and Migration**, pp. 30-43.
- Malsisani, M. (2006), **The Past and The Present Of Book Publishing in Kurdish Language in Turkey**, Next Page Foundation.
- Martiniello, M. & Lafleur, J. M. (2001), "Ethnic Minorities' Cultural and Artistic Practices as Forms of Political Expression: A Review of The Literature and A Theoretical Discussion on Music", **Journal of Ethnic and Migration Studies**, pp. 1-25.
- McCarthy, Dean. (2012), **Building Ireland's Cultural Identity: Politics, Economics and Diaspora**, MA Music Industries, Popular Music as Culture, MED7011.
- McClary, Susan. (1989), "Constructions of Gender in Monteverdi's Dramatic Music", **Cambridge Opera Journal**, Vol. 1, No:3, pp. 203-223.
- McLoone, Martin. (2004), "Punk Music in Northern Ireland: The Political Power of - What Might Have Been -", **Irish Studies Review**, Vol 12, No: 1, pp. 29-38.
- Middleton, Richard. (2000), "Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other", **Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music**, Edited By: Georgia Born and David Hesmondhalgh, University of California Press, California.
- Mikkonen, Simo. (2007), **State Composers and The Red Courtiers – Music, Ideology and Politics in the Soviet 1930's**, University of Jyväskylä.
- Mills, Sherryll. (1996), "Indigenous Music and The Law: An Analysis of National and International Legislation", **Yearbook of Traditional Music**, Vol. 28, pp. 57-86.

- Minucci, Sara. (2009), "Music Makes Politics, Live Aid and Live 8 As Tool of International Politics", **Communication Management Quarterly, Broj 13, Godina IV**, pp. 111-117.
- Mohammadi, Samira. & Bahari, Cafar. & Bahari, Shahla. (2013), "Examine the Role Of the Local Music of Kurd North Khorasan Nomads in Attracting Tourists", **Reef Resources Assessment and Management Technical Paper, Pramt Vol. 38(2)**, pp. 466-472.
- Moore, Christopher. (2009), "Music and Politics, Performance, and The Parradigm of Historical Contextualism", **Music & Politics 4, Number 1, Winter**, pp. 1-11.
- Morgan, Andy. (2013), "Music, Culture and Conflict in Mali", **A Report for Freemuse, An Overview of How Music and Musicians in Mali are Faring After the Rebellion in the North**, The Islamist Takeover and the Military Coup in The South.
- Morrison, Steven J. & Demorest, Steven M. (2009), "Cultural Constraints on Music Perception and Cognition", **Cultural Nevrosience – Cultural Influence on Brain Function, Edited By: Joan Chiao**, pp. 67-77.
- Moultisby, Portia K. (1983), "Soul Music: Its Sociological and Political Significance in American Populer Culture", **Journal of Popular Culture, 17:2**, pp. 51-60.
- Muller, Patrick. (2003), "Painting Dvorak: Musical Blueprints for Identity and Culture", **Selected Papers from the 2003 SVU North American Conference, Cedar Rapids, Iowa**, pp. 1-7.
- Munkittrick, David. (2010), "Music as Speech: A First Amendment Category Unto Itself", **Federal Communications Law Journal, Vol. 62**, pp. 665-690.
- Naerland, Torgeir Uberg. (2014), **Music and The Public Sphere: Exploring the Political Significance Of Norwegian Hip Hop Music Through The Lens Of Public Sphere Theory**, Unpublished PhD Thesis, University of Bergen.

- Nalbantoğlu, Hasan Ünal. (2002), “Müzikte Fay Hatları”, **21. Yüzyılın Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu Bildiri Kitabı**, Seveda – Cenab And Müzik Vakfı, Ankara.
- Neuman, Dard. (2008), “Music, Politics and Protest”, **Music and Politics 2, Number 2 / Summer**, pp. 1-22.
- Nezan, Kendal. (2002), “Kürt Müziği”, **Kürt Müziği, Dansları ve Şarkıları – Müzik, Dansü Şarqiye Kurdi**, Hazırlayan: Mehmet Bayrak, Özge Yayınları, Ankara.
- Nooshin, Laudan. (2009), “Prelude: Power and The Play of Music”, **Music and the Play of Power in the Middle East, North Africa and Central Asia, Ashgate Publications**, pp. 1-31.
- Nyairo, Joyce. & Ogude, James. (2005), “Popular Music, Popular Politics: Unbwogable and The Idioms of Freedom in Kenyan Popular Music”, **African Affairs 104 / 417**, pp. 225-249.
- Nwaneri, Chris M. (2012), “The Relative Efficacy of Music and Culture in National Development”, **The Nigerian Journall of Research and Production Volume 21, No 1, November, 201**, pp. 1-7.
- O’Connel, O. & John, M. (2010), “Introduction: An Ethnomusicological Approach to Music and Conflict”, **Music and Conflict**, Edited By: Connel and John Morgan, **University of Illionis Press**, Urbana.
- Okay, Erdoğan. (1988), “Türkiye’de Yaşayan Müzik Türlerinin Ulusal ve Evrensel Normlar Açısından Teknik ve Öz Analizi”, **1. Müzik Kongresi Bildiriler – Sorular - Cevaplar**, Kültür ve Turizm Bakanlığı – Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Okay, Erdoğan. (2002), “21. Yüzyılın Başında Türkiye’de Müzik”, **21. Yüzyılın Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu Bildiri Kitabı**, Seveda – Cenab And Müzik Vakfı, Ankara.
- Omid, Mohammadzade. & Youran, Maryam. & Bazayr, Ahmad. & Bagheri, Mahmmod. (2014), “Semantic and Anthropologic Analysis of ‘HURA’ song in

the Culture of ILAM”, **International Journal of Language Learning and Applied Linguistics World**, Volume 6 (1), pp. 136-150.

Onay, Ersin. (1988), “ Türkiye’de Yaşayan Müzik Türlerinin Ulusal ve Evrensel Normlar Açısından Teknik ve Öz Analizi”, **1. Müzik Kongresi Bildiriler – Sorular - Cevaplar**, Kültür ve Turizm Bakanlığı – Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.

Ouashu, Leila. (2009), “Arsi Oromo Society Viewed Through Its Wedding Music”, **In Proceedings of the 16 th International Conference of Ethiopian Studies**, Ed. By: Svein Ege, Harold Aspen, Birhanu Teterra and Shiferaw Bekele, Trondheim, pp. 1235-124

Öğüt, Vefa Saygın. & Etil, Hüseyin. (2012), “Bir Geçiş Döneminde Müziğin Kalp Çarpıntıları: Sosyal Dönüşümler ve Varoluşsal Tipler”, **Önce Müzik Vardı - Doğu Batı Dergisi Sayı 62 İçinde**, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

Öktem, Kerem. (2014), “The Nation – State’s Blurred Borders: Erdoğan and The Emergence of Kurdistan in Turkey”, **IPC Journay**, pp. 1-11.

Paris, Jeffrey. & Ault, Michael. (2004), “Subcultures and Political Resistance”, **Peace Review 16:4, December**, pp. 403-407.

Penalta, Judith B. (1997), **The Kurds in Canada: A Question of Ethnic Identity**, Unpublished MA Thesis, Carleton University, Ottawa.

Petmua, Dimitria. (2009), “The Protection of Stateless Persons in Detention”, **The Equal Rights Trust**, London.

Pham, Thailan. (2003), **Articulating Feminism and Politics: Third Wave Feminism in Pop Music**, Unpublished M.A Thesis, The University of Georgia.

Pirebon, Chiara. (2011a), “The Role Of Music in The National – Bolshevik Organization: A Web-Based Analysis”, **International Journal Of Social Sciences and Humanity Studies Vol 3, No: 2**, pp. 95-104.

- Pierebon, Chiara. (2011b), **Youth Political Organizations and Music: The Case Of St. Petersburg**, Working Papers Centre For German and European Studies.
- Reigle, Robert F. (2013), "A Brief History Of Kürdish Music Recordings in Turkey", **Hellenic Journal of Music Education and Culture**, Volume 4, Article 2, pp. 1-19.
- Reitov, Ole. & Korpe, Marie. (2004), "Not To Be Broadcasted", **Sound of Change – Social Political Features of Music in Africa**, Editor: Stig – Magnus Thorsen, Sida Studies 12, pp. 70-86.
- Richardson, Jeanita W. & Scott, Kim A. (2002), "Rap Music and Its Violent Progeny: America's Culture of Violence in Context", **The Journal of Negro Education**, Vol. 71, No:3, pp. 175-192.
- Rinderle, Peter. (2010), "Solving the Antinomy Between the Aesthetics and The Politics of Music", **Proceedings of The European Society for Aesthetics**, Vol 2, pp. 443-453.
- Rolston, Bill. (2001), "This is not a Rebel Song: The Irish Conflict and Popular Music", **Race and Class** Vol. 42(3), pp. 49-67.
- Roman, William J. (2008), **Silence and Screams: Nueva Cancion and Its Impact on Political Movements in Chile, Argentina and Uruguay**, Unpublished MA Thesis, Ball State University, Muncie.
- Ronström, Owe. (1992), "The Musician As A Cultural Aesrwrhic Broker", In Ake Daun, Billy Ehn, Barbro Klein (eds), **To Makethe World Safe For Diversity**, Botkyrka, Invandraminnesarkivet Serie A:5, pp. 163-174.
- Rosenberg, Tiina. (2013), "The Soundtrack of Revolution Memory, Affect and The Power of Protest Songs", **Culture Unbound**, Volume 5, pp. 175-188.
- Saldanha, Arun. (2002), "Music, Space, Identity: Geographies of Youth Culture in Bangalore", **Cultural Studies** 16 (3), pp. 337-350.

- Sarıtaş, Siyem Ezgi. (2010), **Articulation of Kurdish Identity Through Politicized Music of KOM's**, MA Thesis, The Department Of Media and Cultural Studies, Middle East Technical University.
- Sartwell, Crispin. (2010), "Art and Politics", **American Society for Aesthetics – An Association for Aesthetics, Criticism and Theory of The Arts**, Volume: 30, Number 3 Winter, pp. 1-3.
- Scaiff, Martin. (2014), "Democracy and Music Education – Playing with the Power and Identity", **Contraditorio Think Tank Working Paper 14/30**.
- Scheding, Florian. (2013), "I Only Need The Good Old Budapest: Hungarian Cabaret in Wartime London", **Twentieth – Century Music and Politics**, MPG Books Group, UK, pp. 211-230.
- Secor, Anna. (2004), "There is an İstanbul That Belongs to me: The Citizenship, Space and Identity in the city", **Annals of the Association of American Geographers**, 94 (2), pp. 352-368.
- Serazio, Michael. (2008), "The Apolitical Irony of Generation Mash-Up: A Cultural Case Study In Popular Music", **Popular Music and Society Vol. 31, No. 1, February**, pp. 79-94.
- Sharma, Sanjay. (1996), "Noisy Asians or 'Asian Noise'?", **Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music**, Edited By: Sanjay Sharma, John Hutnyk and Ashwani Sharma, Zed Books, London.
- Sharma, Ashwani. (1996b), "Sounds Oriental: The (Im)possibility of Theorizing Asian Musical Cultures", **Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music**, Edited By: Sanjay Sharma, John Hutnyk and Ashwani Sharma, Zed Books, London.
- Songar, Ayhan. (1988), "Türk Müziği İle Batı Müziğinin Ses Sistemlerinin 'İnformatif' Değer Bakımından Karşılaştırılması", **1. Müzik Kongresi Bildiriler – Sorular - Cevaplar**, Kültür ve Turizm Bakanlığı – Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.

- Soykan, Ömer Naci. (2012), “Müzik Nedir? Felsefi Bir Araştırma”, **Önce Müzik Vardı - Doğu Batı Dergisi Sayı 62 İçinde**, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Stahl, Gerry. (1976), “Attuned to Being: Heideggerian Music in Technological Society”, **Boundary 2, IV**, pp. 637-664.
- Steben, Barry D. (2010), “The Culture of Music and Ritual in Pre-Han Confucian Thought: Exalting the Power of Music in Human Life”, **This Paper Prepared in Japanese for the International Symposium on “Ritual and Music in East Asia as A Shared Culture Throughout East Asia”**, pp. 105-124.
- Street, John. (2002), “Bob, Bono and Tony B: The Popular Artist As Politician”, **Media Culture and Society 24**, Sage Publications, pp. 433-441.
- Street, John. (2003), “Fight The Power: The Politics of Music and The Music of Politics”, **Government and Opposition**, Blackwell Publishing, Oxford UK, pp. 113-130.
- Street, John. (2005), “Culture as Art, Art as Politics: The Case of Music”, **ECRP Joint Sessions of Workshops 13**, Granada, pp. 1-25.
- Street, John. & Hague, Seth. & Savigny, Heather. (2007), “Playing To The Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation”, **Political Studies Association 10**, pp. 1-17.
- Strong, Tracy B. (2010), “Music, the Passions and Political Freedom in Rousseau”, in Stanley Hoffmann and Christie McDonald, Eds. **Rousseau and Freedom**, Cambridge University Press.
- Sullisan, Megan. (2014), “African-American Music as Rebellion From Slavesong to Hip Hop”, **No Knowledge About Publishing Place**, pp. 21-39.
- Sun, Muammer. (1978), **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri**, Boğaziçi Üniversitesi’nde Düzenlenen Açık Oturum Metinleri, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, İstanbul.

- Suvakoviç, Misko. (2013), “Aesthetics, Politics and Music in the Context Of Critical Theory”, **New Sound, International Journal of Music** 42, Belgrade, pp. 17-27.
- Şentürk, Nezihe. (2012), “Cumhuriyet’in Özgün Eğitim Kurumları Halk Evleri ve Köy Enstitüleri Bağlamında Birlikte Müzik Yapmanın Önemi”, **Cumhuriyet’in İnşa Sürecinde Atatürk ve Müzik**, Yayına Hazırlayanlar: Temuçin F. Ertan ve Çağla D. Tağmat, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.
- Tagg, Philip. (2001), “Popular Music Studies – Bridge or Barrier?”, **Paper Delivered At Symposium La Musica Come Ponte Fra Popoli, Organised by Istituto Per I Educazione Musicale in Lingua Italiana**, Bolzano, Saturday 7 November, 1998, pp. 1-11.
- Talpash, Olesia. (1997), **Towards The Righting of Music History: Re-Thinking the Concept of Nationalism in Western Music Historiography**, Unpublished M.A Thesis, University of Alberta.
- Tanrıkorur, Cinuçen. (1978), **Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Doğrudan ve Dolaylı Etkileri**, Boğaziçi Üniversitesi’nde Düzenlenen Açık Oturum Metinleri, Boğaziçi Üniversitesi Türk Müziği Kulübü Yayınları, İstanbul.
- Tanrıkorur, Cinuçen. (1999), “Müziğimiz ve Popülarite”, **Köprü Dergisi**, Yaz.
- Tekelioğlu, Orhan. (1996), “The Rise Of A Spontaneous Synthesis: The Historical Background of Turkish Popular Music”, **Middle Eastern Studies, Vol 32, No 2**, pp. 194-215.
- Thompson, Brian C. (2014), “Nationalism and Music: Theory and The Way Forward”, **New Opportunies and Imposes: Theorizing and Experiencing Politics, Politsci 13 Political Science Conference**, pp. 206-213.
- Torres, Cecilia A. R. (2008), “The Construction of Identity and Musical Identity: A Literature Review”, **Visions of Research in Music Education, Vol. 11**, p. 1-11.

- Troka, Donna. (2002), “You Heard My Gun Cock’: Female Agency and Aggression in Contemporary Rap Music”, **African American Research Perspectives**, pp. 82-89.
- Troutman, John William. (2004), **Indian Blues’: American Indians and the Politics of Music, 1890-1935**, Unpublished PhD Thesis, The University of Texas.
- Tsitsishvili, Nino. (2004), “The Embryo of Change: Heavy Rock in the Musical Culture of Georgia”, **In the Second International Symposium on Traditional Polyphony, 23-27 September 2004, Tbilisi, Georgia Proceedings**, Eds. Rusudan Tsurtssumia and Joseph Jordania, pp. 505-512.
- Tsitsishvili, Nino. (2007), “Social and Political Constructions of Nation – Making in Relation To The Musical Styles and Discourses Of Georgian Duduki Ensembles”, **Journal Of Musicological Research - 26**, pp. 241-280.
- Tucker, Joshua. (2009), “Sounding Out A New Peru: Music, Media and Citizenship in The Andean Public Sphere”, **Diagonal: Journal of The Center For Iberian and Latin American Music Volume 2**, pp. 1-8.
- Turgut, İhsan. (1988), “Arabesk ve Modernizm”, **1. Müzik Kongresi Bildiriler – Sorular - Cevaplar**, Kültür ve Turizm Bakanlığı – Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara.
- Uçan, Ali. (2002), “21. Yüzyılın Başında Türk Müzik Kültürünün Uygarlık Temelleri”, **21. Yüzyılın Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu Bildiri Kitabı**, Sevda – Cenab And Müzik Vakfı, Ankara.
- UNHRC. (2014), **The Kurdish Question, Medium’14**, United Nations Human Rights Council, Background Guide.
- Veringa, Florence. (2004), **Where Words Fail, Music Speaks The Use of Music During Election Campaigns**, Unpublished M.A Thesis, Universiteit Antwerpen.
- Verne, Markus. (2011), “Heavy Conditions, Power Metal in Madagascar”, **Paper for Marie Curie Actions and German Research Council**, pp. 1-12.

Yudan, Chen. (2013), "Play China in Europe: The Chineseness' Constructed by Music",
One International Relations or Many? Multiple Worlds, Multiple Crises,
University of Warsaw.

Zhang, Lei. (2010), "The Politics Of Representation and Subversion in Victorian
Soundscape: An Ideological Study of Music", **Journal of Cambridge Studies**
Vol. 5, No: 4, pp. 48-60.

Wade, Peter. (2005), "Understanding Africa and Blackness in Colombia", **Afro Atl 11**,
Music and The Politics of Culture, pp. 351-378.

Widdess, Richard. (2012), "Music, Meaning and Culture", **Empirical Musicology**
Review, Vol 7, No: 1-2, pp. 88-94.

Diğer Yayınlar

A.İ. (2005), Syria Kurds in the Syrian Arab Republic One Year After The March 2004 Events, **Amnesty International March**.

Başer, Bahar. (2013), **The Kurdish Diaspora in Europe: Identity Formation and Political Activism**, Boğaziçi University – TÜSİAD Foreign Policy Forum, Research Report.

Christensen, Dieter. (2007), “Music in Kürdîsh Identity Formations”, **Congres Des Musiques Dans Le Monde de l’islam**, ASSİLAH, pp. 1-6.

Freemuse. (2006), “And The ‘Beat’ Goes On – Censorship in Turkey”, **Music Will Not Be Silenced**, Third Freemuse World Conference On Music and Censorship, İstanbul.

GIDP. (2005), **Profile of Internal Displacement: Turkey**, Global IDP Project, Switzerland.

Hilton, Rodi. (2011), **For Kurds in Turkey – Autonomy in Music**, New York Times, 01/06/2011.

HRFT. (1999), **Turkey Human Rights Report**, HRFT Annual Report.

HRFT. (2000), **Turkey Human Rights Report**, HRFT Annual Report.

ÖZGEÇMİŞ

Yusuf Çifci, 1986 yılında Yozgat'ın Yerköy ilçesinde doğdu. İlköğrenimini Yerköy'de bitiren Çifci, ortaöğrenimini Ankara Anadolu Tapu ve Kadastro Meslek Lisesi'nde tamamladı. Gazi Üniversitesi Tapu ve Kadastro Meslek Yüksekokulu'ndaki ön lisans eğitimini 2006 yılında sonlandıran Çifci, lisans öğrenimini Kars Kafkas Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi alanında 2010 yılında tamamladı. Sakarya Üniversitesi'ndeki yüksek lisans çalışmasını 2012 yılında “Türkiye’de Self Oryantalizmin Nesnesi Olarak Kürtler” isimli teziyle bitiren Çifci, halen Sakarya Üniversitesi'nde Siyaset Bilimi alanında doktora çalışmalarına devam etmekte ve “Ötekinin Sesi: İktidar ve Müzik İlişkisi Bağlamında Kürt Müziğinin Söylemsel Analizi” başlıklı doktora tezini hazırlamaktadır.