

T.C
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI

PROTESTAN RİTÜELLERİNDE POPÜLER MÜZİK PRATİĞİ: İZMİR ÇAĞDAŞ
TAPINMA SCENE

Yüksek Lisans Tezi

Hazırlayan:
Uğur ASLAN

Danışman:
Doç. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin

İZMİR/2015

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Protestan Ritüellerinde Popüler Müzik Pratiği: İzmir Çağdaş Tapınma Scene**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

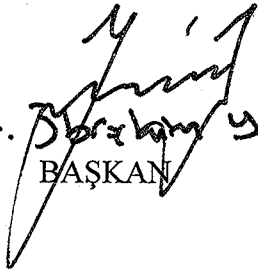
....../....../2015

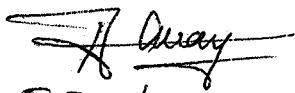
Uğur ASLAN

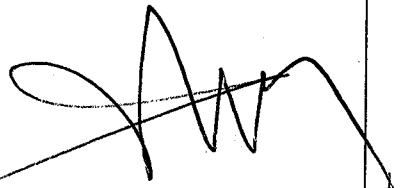
TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün **27.10.2015** tarih ve **29**... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'nin **22**...maddesine göre **Müzik Bilimleri** Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi **Uğur ASLAN**'ın "**Protestan Ritüellerinde Popüler Müzik Pratiği: İzmir Çağdaş Tapınma Scene**" konulu tezi incelenmiş ve aday **13.11.2015** tarihinde, saat **14:30** da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra **60**... dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projenin **BASARILI**.....olduğuna oy **birliği**.... ile karar verildi.


Doç. Dr. Berkhan Y. YAKOELİN
BAŞKAN


Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY
ÜYE


Doç. Dr. Levent
ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ASLAN

Adı: UĞUR

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Protestan Ritüellerinde Popüler Müzik Pratiği: İzmir Çağdaş Tapınma Scene

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Popular Music Practice in Protestant Rituals: Izmir Contemporary Worship Scene

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: G.S.E.

Yıl: 2015

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

☒

Dili: Türkçe

Doktora:

☐

Sayfa Sayısı: 80

Tıpta Uzmanlık:

☐

Referans Sayısı: 56

Sanatta Yeterlilik:

☐

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Doç. Dr.

Adı: İbrahim Yavuz

Soyadı: YÜKSELSİN

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Scene
- 2- Çağdaş Tapınma Müziği
- 3- Çağdaş Hristiyan Müziği
- 4- Tapınma Müziği
- 5- Protestan Kilisesi

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Scene
- 2- Contemporary Worship Music
- 3- Contemporary Christian Music
- 4- Worship Music
- 5- Protestant Church

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum: Evet ☐Hayır ☒

ÖZET

Bu tez, bireyler ve topluluklar arasındaki ilişki bağlamında Protestan kiliselerindeki popüler müzik pratiklerini inceler. Bu araştırma başlıca iki soru üzerine kuruludur. Birinci soru, anaakım (*mainstream*) popüler müzik tür/biçemlerini kilise ibadetlerinde kullanmak hem Dünya genelinde hem de yerel yerlerde aynı dinsel kimliği paylaşan Protestan imanlıları arasında köprü kurar mı? İkinci olarak, kutsal mekanlarda popüler müzik yapmak ve bunu dinsel ritüellerde kullanmak kutsal popüler müzik ve müzik sceneleri özelinde Protestanlar arasında birlik yaratma açısından imanlıları nasıl etkiler.

Araştırma katılımcı gözlem, derinlemesine görüşmeler, literatür incelemesi ve etnografik yazı gibi nitel araştırma metodlarını içerdi. Etnografik araştırma Ekim 2014'ten başlayarak dokuz ay boyunca İzmir sınırları içerisinde konumlanan ve İzmir Çağdaş Tapınma Scene'i ve ortak dinsel etkinliklerle ilişkili bağlantılara sahip olan Protestan kiliseler arasında yapıldı. Alan çalışmasının veri analizlerine dayanarak, İzmir Çağdaş Tapınma Scene'i paylaşılan aynı müzik kavrayışı ve sahip olunan aynı dinsel kimlik ve inanç bağlamında oluşturan birkaç unsur vardır.

Scene kavramı müzik aktiviteleri, müzik sürecinin üretim ve tüketim sürecini, insan gruplarına ve örgütlenmelere başvurulmuş olarak isimlendirmeye alışmıştır. Buna rağmen, topluluk ve örgütlerin inançları, müzik dışı unsurlar tarafından desteklenen müziksel anlamın fikir birliği gibi müzik dışı bileşenler, edimsel ve söylemsel bilinçle scene'in yaratılması ve yeniden yaratılmasında rol oynar. Böylelikle müziksel yaklaşımın yanı sıra toplulukların inançları ve değerleri ile iletişim kuran ve yapı ve birimin genel resimde cisimleştirilmesi özelinde scene yaratımına katkıda bulunan müziksel olmayan bileşenler vardır. Scene, bu bileşenlerle de anlam kazanır.

Türk Çağdaş Tapınma Müziği, küreselleşme süreciyle birlikte farklı bölge, yer ve kıtalardaki scene'ler ile ilişki içerisinde olup bu doğrultuda şekillenmektedir. İzmir'de Türk Çağdaş Tapınma Müziği'ni pratik eden kiliseler ise böylelikle farklı yerlerdeki scene'lerle ilişki içerisinde oldukları ve bu ilişkiyle şekillenmeleri sebebiyle bir yerellerarası (*Trans-local*) scene olarak görülür.

ABSTRACT

This thesis investigates the popular music practices in Protestant churches in the context of relationship between communities and individuals. This research is mainly based on two questions. First is that does using mainstream popular music genre/styles in church services build bridges between Protestant believers who share the same religious identity both across the globe and local places. Secondly, how to make popular music in sacred places and to use it for religious rituals influences believers in terms of sacred popular music and creates unity between Protestants specific to music scenes.

The research involved qualitative research methods such as participant observation, in-depth interviews, literature review and ethnographic writing. Ethnographic research is conducted among Protestant Churches where are located in Izmir territory and have connections related to Izmir Contemporary Worship Scene and common religious events since October 2014 for nine months. On the basis of data analysis of field work, There are several factors that constitute of Izmir Contemporary Worship Scene in both sharing the same understanding of music and in the context of having same religious identity and belief.

Although the concept of scene is used to refer to music activities, production and consumption of music process as applied to groups of people and organizations, constituents out of music play role in creating and recreating the scene by practical and discursive consciousness such as consensus on musical meaning which is supported by non-musical factors, belief of community and organizations. Thus, there are non-musical constituents that promote to create scene in specific to get in contact with values and belief of communities and embodiment of structure and agency in a general picture besides musical approach. Scene has a meaning with these constituents as well.

Turkish Contemporary Worship Music has connections with scenes in which are placed in different region, place and continents by globalization process and it takes form in this direction. Thus, churches which are practicing Turkish Contemporary Worship Music in Izmir are considered as a trans-local scene due to have connections with scenes which are placed in different places and are shaped by this connections.

ÖNSÖZ

Öncelikle bu çalışmanın var olmasının en temel sebebi benim popüler müzik-din ilişkisi üzerine var olan merakımdır. Dünyevi- kutsal gibi iki karşıt kavramın birbirine bu kadar yakın olup aynı zamanda iki kavram arasındaki ayrımın çok ince ve hassas bir çizgiyle çizilmiş olması beni çalışmanın başından itibaren etkiledi. Bu olguyu Protestanlar özelinde incelememin birkaç farklı sebebi var. Hisarlı Ahmet Kongresi'nde Protestanların tapınmalarını ele alan sunumları izlemem, sınıf arkadaşımın İzmir'de popüler müzik yapan kiliselerin olduğundan bahsetmesi ve bunun yanı sıra Protestan arkadaşımın olması beni bu olguyu araştırmaya çekti.

İlk olarak, çalışma süresince bana bütün içtenlikleriyle yardımcı olan bütün Protestan kardeşlere, müzisyenlere sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Onların özverileri ve sürekli yardımcı olma çabaları sayesinde bu tez tamamlandı. Bunun yanı sıra ise Işık Kilisesi topluluğuna, gençlik grubuna ve kilise önderleri Stephen Harris ve Matt Black'a ayrıca teşekkür ederim.

Çalışmam boyunca bana yol gösteren, bilgi ve deneyimleri sayesinde bu çalışmayı daha değerli kılan tez danışmanım Doç. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin'e teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca eğitimim sırasında kendilerinden aldığım derslerle bu disiplin içerisinde 6 yıldır sayelerinde birçok bilgi edinip, sadece akademik hayatıma değil aynı zamanda günlük hayatımda da kendimi geliştirmemde yardımları olan Prof. Dr. Ayhan Erol ve Doç. Dr. Ali Cenk Gedik'e ayrıca şükranlarımı iletirim.

Yaklaşık olarak 9 aylık alan çalışması boyunca tezin ilerleme aşamasında bana en büyük yardımları sağlayan, sadece bu çalışma için değil aynı zamanda bana her konuda abilik, ablalık eden ve hatta her şeyimi paylaşabileceğim kardeşlerim olduğu için Mike Tison ve Alev Balcı Tison'a minnettarım. İyi ki sizleri tanımışım. Bunun yanı sıra hangi ruh durumunda olursam olayım, her gördüğümde enerjisiyle beni daha da mutlu eden Işık Kilisesi'nin güler yüzlü tapınma lideri Martijn Van Den Heuvel'e teşekkür ederim. Ayrıca Türkiye'de olmamasına rağmen, binlerce kilometre uzaktan bana severek yardımcı olan Dr. Mike Buckley'e çok teşekkür ederim. En zor anlarımda yanımda olamasa bile beni her zaman destekleyen, motivasyon ve umut veren her şeyime, Ermela Tanuçi'ye sonsuz teşekkür ederim. Ayrıca meleklerin bir tanesi anneme ve kız kardeşime her zamanki desteklerinden dolayı çok teşekkür ederim. Sizin sevginiz yeter.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
KAPAK	i
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DOKÜMASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
TABLolar LİSTESİ.....	x
EKLER LİSTESİ	xi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: KURAMSAL ÇERÇEVE OLARAK SCENE.....	6
1.1. Yerel (<i>Local</i>) Scene.....	13
1.2. Yerellerarası (<i>Trans-Local</i>) Scene	14
1.3. Sanal (<i>Virtual</i>) Scene	15
2. BÖLÜM: BİR PROTESTAN İBADET BİÇİMİ OLARAK ‘ÇAĞDAŞ TAPINMA MÜZİĞİ’ (<i>Contemporary Worship Music</i>)	18
2.1. Kutsal Popüler Müzik Pratiği Olarak ‘Çağdaş Hristiyan Müziği’ (<i>Contemporary Christian Music</i>)	20
2.2. Çağdaş Hristiyan Müziğinin Kilise İbadetine Uyarlanması: Çağdaş Tapınma Müziği (<i>Contemporary Worship Music</i>).....	24
2.3. Tapınmanın Özü ve Çağdaş Tapınma Müziği İle İlişkisi	27

3. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE PROTESTANLIK VE ÇAĞDAŞ TAPINMA MÜZİĞİ 31

3.1. 1990’lar 2000’lerde Türkiye’deki Protestanlar	33
3.2. 1970’lerden Günümüze İzmir’deki Protestan Kiliseler ve Çağdaş Tapınma Müziği	35
3.2.1. Tanrı’yı Yüceltelim: Ortak Bir Çağdaş Tapınma Repertuarı	36
3.2.2. Türk Çağdaş Tapınma Müziği ve Sanal-Gerçek Topluluk İlişkisi	38
3.3. Türk Çağdaş Tapınma Müziğinin Özellikleri	41
3.3.1. Metinsel (<i>Textual</i>) İçerik	41
3.3.2. Çalgılama ve Seslendirme Özellikleri	45
3.3.3. Yerel Özellikler	46

4. BÖLÜM: İZMİR ÇAĞDAŞ TAPINMA SCENE (İZMİR CONTEMPORARY WORSHIP SCENE)..... 49

4.1. İzmir Çağdaş Tapınma Scene’inde Rol Alan Protestan Kiliseler	54
4.2. Bir Beden Olarak Tanrı’ya Tapınma: İzmir Tapınma Akşamı (İTA).....	65
4.3. İzmir Çağdaş Tapınma Scene’in Müziksel Özellikleri	68
SONUÇ	71
KAYNAKÇA	74
EKLER	80

ÖZGEÇMİŞ

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Bireysel ifade içeren tapınma şarkıları.....	40
Tablo 2: Tapınma şarkılarında toplumsal ifade içeren sözler	41-42

EKLER LİSTESİ

EK 1: Audio ve Video Örnekler CD'si.....	79
---	-----------

GİRİŞ

Ekim 2014’te başladığım bu çalışmada başlangıçtaki amacım, Protestan kiliselerinde popüler müzik pratiklerinin işlevlerini araştırmaktı. Öncesinde beni bu konuyu araştırmaya iten iki önemli olay oldu. İlki yüksek lisans ders aşamasındayken sınıf arkadaşlarımdan birisinin “Alsancak’taki bir kiliseden gitar, keman sesleri geliyordu. Pop müzik yapıyorlar.” demesiydi. Bir diğer olay ise 2014 yılında katıldığım Hisarlı Ahmet Kongresi’nde, Hristiyan ibadetlerinde popüler müziğin kullanımı ile ilgili yapılan sunumlardı. Böylelikle bu konu çok daha ilgimi çekti ve bunun sonucunda ben de Protestanlar özelinde dinsel ritüellerde popüler müzik pratiklerini ele alacak bir çalışma yapmaya karar verdim.

Alan çalışması için seçmiş olduğum Işık Kilisesi’ne ilk geldiğimde bu tarz bir kilise ibadetine tamamen yabancı birisiydim. Aynı şekilde Hristiyanlık kavramlarına da yabancılık duyuyordum. Ancak gerek bütün bir ibadete gerekse de tapınma müziklerine atfedilen anlamlar, yüzeyin çok daha derininde hem kültürel hem de ruhsal olguların varlığını gösteriyordu. Kiliseye gitmemin sebebi ibadet sırasında kullandıkları müziklerdi. Ancak çalışma ilerledikçe bu müziklerin ibadetten tamamen bağımsız olmayan, diğer olgularla hatta Hristiyan teolojisiyle iç içe geçmiş, çok boyutlu olarak ele alınabilecek bir gerçeklik olduğunu gördüm. Bu noktada verilmesi gereken karar çok açıktı; Tapınma müzikleri tek başına ele alınamazdı. Tapınma müziklerinin, kilisede verilen vaazlar, kilisenin ruhsal anlayışı ve topluluğun kültürel davranışları arasındaki karmaşık ilişkiler ortaya konulmadan ele alınması, çalışma için büyük eksiklik oluşturacaktır. Dolayısı ile alan çalışmaları süresince yapılan gözlem ve görüşmelerin analizi bu karmaşık yapıyı ortaya koymayı amaçlar.

Müziğin tek başına ele alınmayıp, bütünlük içerisinde yer alan bir öge olarak görülmesi analiz için karşımıza iki görüşü ortaya çıkarmaktadır. Birincisi, sistem içerisinde yer alan öğelerin teker teker kendi başına anlam yaratabileceği fikri, ikincisi ise sistem içerisindeki öğelerin aralarındaki ilişki ile resmedilmesi ve anlamın ortaya çıkarılmasıdır. Protestan ayinlerinde müziğin bir amaç doğrultusunda kullanılması ve imanlıların müziğe inançlarıyla ilgili anlamlar yüklemeleri müziğin, müzik dışı olgularla da ilişkili olduğunu gösterir niteliktedir. Nitekim tapınma müziklerinde

ilahilerin sözleri, ezgiden daha ön planda tutulur ve imanlılar müziğin yanı sıra inançlarıyla ilgili güçlü, çarpıcı ve etkileyici sözler duymak isterler. Müzik belirli bir tını ve sözlerin içeriğiyle birlikte imanlılar için bir ifade aracı ve Hristiyanlık kimliğini oluşturan bir unsur haline gelmektedir. Bu ortak inanç ve kültürel paylaşım doğrultusunda Protestanlar tapınma edimlerini belirli mekanlarda (kiliseler, ev toplantıları, kilise kampları vb.) yerine getirirler. Bunun yanı sıra topluluklar bu pratiklerini diğer kilise ya da gruplarla temas halinde bulunarak ve kimi zaman da ortaklaşa düzenlenen etkinliklerle gerçekleştirirler. Protestanlar açısından ortak bir müziksel kimliği ve tanımlamayı meydana getiren en önemli unsurlardan birisi kiliseler arası iletişimidir. Her ne kadar bunda küreselleşme, teknoloji ve müzik endüstrisi gibi unsurların etkisi bulunsa da belirli bir yer ya da şehirde bulunan ve aynı inanca sahip olan toplulukların yüz yüze iletişimleri belirli mekanlardaki müzik pratiklerini biçimlendirir. Böylelikle o yerle ilişkili olarak tanınabilen bir tının ortaya çıktığı görülür. Söz konusu olgu bu çalışmada ‘Scene’ kavramı ile tanımlanacaktır.

Daha geniş biçimde 1. Bölümde ele alınacak olan scene, belirli bir müziksel zevkin paylaşılması ile birlikte kültürel üretim ve tüketimin gerçekleştiği olguları ele almada oldukça iş gören bir kavram olarak karşımıza çıkar. Scene kavramının, literatürde iki biçimde kullanıldığı görülür. Bunlardan birincisi ‘altkültür’ (*subculture*) ya da ‘topluluk’ (*community*) gibi kavramların yerine kullanılan ve müziğin var olduğu farz edilen sosyokültürel birlikleri tanımlamaktır. İkinci kullanım alanı ise müziğin ilişkilerini bir mekan ya da coğrafya içerisinde ele alıp kuramlaştırmak üzerinedir.

Araştırma alanı, belirli bir kent (İzmir) ile sınırlandırıldığı ve bu kent içerisindeki kiliselerin ortak bir üretim ve tüketimi sonucu ortaya çıkan müziksel pratikleri incelendiği için scene’in bir mekanla ilişkili olarak tanımından hareket edilmiştir. Bu bağlamda scene bu çalışmada Peterson ve Bennett (2004) tarafından kategorize edilmiş üç ana başlığı dikkate alınarak işletildi. Bunlar, mekanla ilişkili olarak oluşturulan yerel (*local*), yerellerarası (*trans-local*) ve sanal (*virtual*) scene kavramlarıdır. Yerel scene daha çok yerel sounda odaklanırken yerellerarası scene kavramı küresel süreçleri de dikkate alarak bir analiz biçimi geliştirir. Sanal scene ise sanal ortamlardaki toplulukları incelemeye yarayan bir kavram olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışmada ise İzmir içerisinde yer alan Protestan kiliselerinin tapınma sırasında icra edilen müziklerin hem küresel ve yerel etkilerle biçimlenen bir scene yaratımının aktörler ve müzik dışı unsurlarla nasıl ortaya çıktıkları sorusu çalışmayı yönlendirmiştir. Bu bağlamda araştırma, İzmir’de yer alan ve ibadetlerinde Çağdaş Tapınma Müziği’ni (*Contemporary Worship Music*) kullanan Protestan kiliselerin sahip oldukları ilişkiler doğrultusundaki toplumsal örgütlenmeleri de dikkate almayı gerekli kıldı. Belirli bir tip Hristiyan müziğinden bahsetmek her ne kadar zor olsa da daha en başta bahsettiğim veriler, topluluğun ruhsal anlayışının teolojik farklılıkları Hristiyan kimliği altında farklı müzikli ibadet biçimlerini doğurduğunu anlamamı sağladı. Elbette bu durumda kültürel farklılıklar da göz önünde bulundurulmalıydı.

İlgili toplumsal çevrelerce kiliselerin ibadetlerinde kullanılan popüler müzik pratiklerini nitelendiren ‘Çağdaş Tapınma Müziği’ (*Contemporary Worship Music*) 1960’lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri’nde ortaya çıktı ve zamanla Dünya’nın bütün geneline yayıldı. Çağdaş Tapınma Müziği aynı zamanda ‘Övme Ve Tapınma Müziği’ (*Praise and Worship Music*) olarak da bilinir. Çağdaş Tapınma Müziği, *rock*, *hip-hop*, *pop* gibi anaakım (*mainstream*) türleri içeren bir Çağdaş Hristiyan Müziği (*Contemporary Christian Music*) tipidir. Bu bağlamda Çağdaş Hristiyan Müziği en genel çerçevede Hristiyan kimliği ile pop müzik pratiklerini içeren bir müzik türü olarak tanımlanabilir. Son yıllarda mega kiliselerin artması, tapınma sırasında popüler müzik icrası için yeni binaların inşa edilmesi, ses teknolojilerinin kullanılması ve pop müziğin ‘kutsal’ ortamda kutsallık atfedilerek deneyimlenmesi Çağdaş Tapınma Müziğinin gittikçe popülerleşmesine etki eden unsurlardandır. Kiliselerde popüler müzik pratiklerinin kullanılmasının bir diğer önemli sebebi ise imanlıların müzik aracılığıyla inançlarını günlük yaşamda da gerçekleştirmeleri ve kiliseye yeni insanları çekerek katılımı arttırmaktır. Çağdaş Tapınma Müziği’nin içerdiği üç kelime bu olguyu tanımlayabilecek temel zemini bize sağlar. ‘Çağdaş’ terimi, bu biçimin geleneksel olandan farklılaştığını ve geleneksel tapınma müziklerinin tersine vurguyu öznelliğe, resmi olmamaya, kendiliğindenliğe ve coşkunluğa verdiğini gösterir (Chou ve Russell, 2006: 33). ‘Tapınma’ terimi ise tamamıyla Hristiyan teolojisiyle ilişkili olup bu olgunun dinsel yönüyle ilgilidir. Tapınmanın özü Tanrı’ya övgüler sunmak ve onun huzuruna

çıkmaktır. İmanlılar tapınma sırasında kendilerinden Tanrı'ya bir şeyler verdiklerine inanırlar. Müzikli tapınma sırasında ise Tanrı'ya kendi dillerinde söyledikleri ilahiler aracılığıyla övgüler sunduklarını ve kendilerini O'nun önünde alçaltıp Tanrı'yı yücelttiklerini söylerler. Çağdaş Tapınma Müziği'nde müziğin kilise ibadetinde kullanılması sebebi ile belirli toplumsal/kültürel kriterler göz önünde bulundurulur. İbadet sırasında yaratılmak istenen düzen müzik için de geçerlidir. Bu sebeple müziğin topluluk tarafından kabul edilebilir olması, tapınma liderinin müziksel uygunluğu sağlaması, topluluk tarafından söylenebilir ilahilerin seçilmesi, çok geniş dağara sahip olursa bile topluluk tarafından iyi bilinen ilahilerin seçilmesi gibi özelliklerle tapınma müziklerinin kilise ibadetine uyarlanması söz konusudur.

Bu çalışma İzmir'deki Protestan topluluklarının tapınma müziklerini inceler. Çalışmaya Işık Kilisesi'nin ibadetleri ile başlandı ancak sonradan İzmir İli içerisindeki diğer Protestan kiliseleri ile olan paydaşlık ve ayrıca sahip olunan ortak tapınma müzikleri ve ibadet şekli bu çalışmayı daha geniş bir boyutta incelemeyi gerektirdi. Sadece tek bir Protestan kilisesini incelemek belirli bir sınır içerisinde yer alan sadece bir ögeyi incelemek anlamına gelecekti ki 'yapı'yı açıklamak mümkün olmayacaktı. Çünkü İzmir'deki bütün imanlılar dinsel görüş anlamında birbirleriyle ilişki içerisinde ve ortak değerler aracılığıyla birbirleriyle iletişim halindedirler. Bununla birlikte çalışmanın sınırlılığı açısından scene'i oluşturduğu düşünülen ve İzmir'de yer alan ve yalnızca birbirleriyle ilişki içerisinde olan kilise ve topluluklar ele alındı.¹

Bu çalışmanın konusunu oluşturan İzmir Çağdaş Tapınma Scene'i, birbirleriyle yakın ilişkiye, ortak tapınma müziği dağarına ve popüler müzik pratiğinin işlendiği tapınma biçimine (*style*) sahip olan 13 kiliseden oluşur. İzmir Çağdaş Tapınma Scene'indeki 13 kilisenin tapınma müzikleri dağarı genellikle Türkçe'ye çevrilmiş olan ilahilerden oluşur. Bütün kiliselerin kullandığı iki kitap vardır ve bunlar 'Rab'be Tapınalım' ve 'Tanrı'yı Yüceltelim' başlıklı kitaplardır. Tapınma sırasında ilahiler genellikle orijinal tondan çalınır ve bu ilahiler ne çok tiz ne de çok bas sesler içeren

¹ İzmir Çağdaş Tapınma Scene'inin dışında olan ve bu scene içerisinde yer alan kiliselerle ilişki içerisinde bulunmayan birkaç ev topluluğu ve Protestanlığın farklı tarikatlarına ait olan kiliseler vardır. Bu topluluklar dini pratiklerini bu scene'den izole bir şekilde sürdürmektedirler. Bu sebeple İzmir Çağdaş Tapınma Scene'in içerisinde ele alınmamışlardır.

ezgilerden oluşur. Tapınma sırasında sert bir sound yaratacak çalgılar kullanılmaz ve ilahiler *musematic*² yinelemeye dayalı olarak karakterize edilir. Tekrarlama, tapınma sırasında sıklıkla başvurulmuş bir yoldur ve scene'in soundunu belirleyici unsurlardan birisidir. Bunun yanı sıra tapınma sırasında çalınacak ilahiler hızlı tempodan yavaş tempoya doğru sıralanır. İzmir Çağdaş Tapınma Scene'ini oluşturan kiliselerin paydaşlığını gösteren en önemli göstergelerden bir tanesi ise İzmir Tapınma Akşamı'dır (İTA). Bu etkinlikte bütün kiliseler bir ortamda bir araya gelip sadece müzikli tapınma ile Tanrı'ya tapınırlar. Bütün bu özellikler doğrultusunda sadece müziksel paydaşlığın değil fakat dinsel kimlikle beraber müzik dışı unsurların da içerisinde yer aldığı ve oluşturduğu bir İzmir Çağdaş Tapınma Scene'inden bahsetmek mümkündür.

² Tin Pan Alley ile başlayan süreçle birlikte popüler müzikte sıklıkla görülen yineleme biçimidir. Cümle üzerine kurulu tekrarlar yerine riff gibi daha küçük birimlerin tekrarlanmasını belirten bir kavramdır.

1.BÖLÜM

KURAMSAL ÇERÇEVE OLARAK ‘SCENE’

1970’lerin başından bu yana araştırmalarını Kültürel Çalışmalar (*Cultural Studies*) olarak adlandırılan alan içinde yürüten araştırmacılar popüler müzik, sosyal eylem ve kolektif kimlik arasındaki ilişkiyi anlamaya ve bu bağlamda kuramsal modeller koymaya çalışmaktadırlar. Başlangıçtaki baskın paradigma Birmingham Okulu’ndan (*Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*) ödünç alınan altkültür (*subculture*) kavramıydı.³ “Birmingham Okulu’nin altkültür kuramı ilk olarak belirli bir tarihsel noktadaki İngiliz gençlik kültürünü incelemek için geliştirilmiştir. Bu nedenle kavramın diğer coğrafi, tarihsel, kültürel ve sosyal alanlar içindeki analitik değeri sınırlıdır. Bir başka önemli eleştiri noktası Birmingham Okulu’nun inceleme nesnelerinin yönlerini kendi kuramsal varsayımları ile çok fazla önceden belirlemiş olabildiği hakkındadır” (Moberg, 2009: 41-42). Bu kavram 1980’lerde eleştirilmeye başlandı. Bu eleştiriler genellikle bir konunun cinsiyet açısından eksik kalması, ampirik kanıtların eksik olması ve sınıf temelli bir olgu olarak gençlik kültürünün sert yorumlandığı üzerinde yoğunlaştı (Bennett, 2010: 95). Nitekim “Birmingham Okulu’nda bazı popüler müzik kültürleri görmezden gelinmiştir. Birmingham Okulu’nun altkültür kuramı, insanların ilişkide olmayı seçebileceği belirli altkültürlerin farklı derece ve farklı yollarını ele almakta başarısız olmuştur. Birmingham Okulu, insanların altkültürle ilişkili olmalarını sürekli ciddi bir mesele olarak görmüş ve onların bunu eğlence için de yapabileceklerini göz ardı etmiştir” (Moberg, 2009: 43). Ancak şunu da belirtmek gerekir ki belirli bir dönem altkültür kavramı oldukça iş görmüştür. Fakat sonradan altkültür kavramının, incelediği nesneleri belirli konular açısından eksik bırakması ve kültürün sadece tüketim sürecine odaklı olarak incelenmesi araştırmacıları farklı bir kuramsal çerçeve çizmeye ve yeni kavramsal arayışlara sürüklemiştir. 1990’larda ise altkültür kuramları yerini izlerkitlenin müziği nasıl temellük edip

³ “Altkültür, 1950’ler ve 60’larda teorik ve kavramsal çerçeve olarak kent sosyolojisinde Chicago Okulu tarafından geliştirildi. 1970’lerin ortalarında Chicago Okulu’nun çalışmalarının üzerine altkültür kavramının farklı kuramsallaştırılmış versiyonları Birmingham Okulu tarafından geliştirilmiştir” (Moberg, 2009: 41-42).

(*appropriation*) kullandığını ve anaakım (*mainstream*) topluma karşı direnişin stratejilerini anlamak için yeni kavramsal modellere bıraktı (Bennett, 2010: 95).

Altkültür kavramındaki yetersizliklerin tartışılmaya başlanması ile birlikte 1990'lı yıllardan başlayarak literatürde iki kavram daha dolaşıma sokuldu: *Scene* ve *Neo-tribe* (Yeni Kabile). Neo-tribe kavramı tıpkı altkültür gibi insanların tüketim süreçlerine odaklanan bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte neo-tribe, modern grup kimliklerinin değişken ve geçici ilgilerinin üzerine odaklanması konusunda faydalı olması (Hesmondhalgh, 2005: 24) sebebiyle altkültür ile arasında fark yaratır. “Neo-tribe, popüler müzik kültürlerinin insanların bir *tribal-type* modası olarak geçici bir süreliğine birlikte oldukları etkinlikleri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Michel Maffesoli'nin (1996) geliştirdiği bu kavram değişken, geçici ve gevşek bağlantılı olarak ortak bir bağlılığın, belirli bir ideoloji ya da değer paylaşımaması ile karakterize edilmiştir” (Moberg, 2009: 44-45). Bu bağlamda geçici ilişkilerin kurulduğu festival, konser gibi etkinlikleri neo-tribe kavramıyla ele almak mümkündür. Scene kavramı ise altkültür ve neo-tribe'nin tersine kültürel ürünlerin sadece tüketim sürecine değil, aynı zamanda üretim sürecini ele alarak karakterize edilmiştir. Bu bağlamda araştırmacıya incelenen nesneyi daha esnek bağlamda araştırma olanağını sunar.

1990'larla birlikte çalışmalarda ‘scene’ kavramının sıklıkla kullanıldığı görülür. Alt kültür (*Subculture*) ve neo-tribe (yeni kabile) kavramları öncelikle müzik tüketim süreçlerinin analizinde kullanılırken, ‘scene’ kavramı müziksel aktivitelerin daha geniş spektrumlarıyla ilişkilidir ve performans, üretim, pazarlama, tanıtım ve dağıtım da içerir. Orijinal olarak ‘scene’ kavramı kentsel ya da kırsal bir mekanda yer etmiş müzik pratiklerinin kümelerini tanımlar (Bennett 2010: 96). ‘Scene’nin “bir müzik etkinliğini ya da zevkini paylaşma gibi ortak noktalara sahip olan insan gruplarını adlandırmak için müzisyenler ve müzik fanları, müzik yazarları ve araştırmacılar tarafından kullanılan terim” (Cohen 1999:239) şeklindeki tanımı aracılığıyla, belirli bir müzik türü ve içerisindeki biçimleri kapsayacak şekilde kavramsallaştırılması mümkündür. Ancak bu noktada karşımıza scene kavramının hem günlük yaşam hem de akademik olmak üzeri iki farklı kullanımı karşımıza çıkmakta.

Kahn-Harris'e (2007) göre "scene modern günlük yaşamda genellikle 'hayat tarzının ifade edilen belirsiz kavramları' olarak kullanılır. Örneğin insanlar kendilerini bir şeyden, genellikle bir durumdan uzak hissettiklerinde 'bu benim scene'im değil' şeklinde kullanırlar" (Aktaran Moberg, 2009: 41). İnsanlar, scene'i bir yaşam tarzı olarak, diğerleriyle ortak zevkleri paylaşmanın yanı sıra bu kavram aracılığıyla belirli bir gruba ait olma duygusu üzerinden kendi kolektif kimliklerini de ifade eder ve yeniden düzenlerler. Scene'nin bir yaşam tarzı olarak görülmesi insanların bunu günlük yaşam pratiklerinde kullanması anlamına gelmektedir. Paylaşma odaklı insan grupları yani topluluklar, müziği de bir kültür olarak günlük yaşamlarında kullanırlar. Bennett'e göre toplulukların müziği günlük yaşamlarında kullanmalarının scene ile yakın ilişkisi olduğundan bahseder:

Toplulukların scene kavramıyla ilişkili olarak müziği günlük yaşamlarında kullanmalarının iki ana nedeni vardır. Birincisi yerellik üzerinden yaratılan müzik biçimleri topluluk için metafor haline gelir ve bu müzik onlara bir bölgeyle birlikte kimlik, yer ve temsil kaynağı sunar. İkincisi ise müzikal hayatın topluluğun önemine bir 'romantik' yapı olarak odaklanmasıdır. Yani paylaşılan yerel deneyimin ortaklığından yoksun olan bireyler arasında müziğin kendisini bir 'hayat yolu' ve topluluk için temel bir anlam olarak tasarlayabilmesidir (2004: 224).

Bennett'in bahsetmiş olduğu iki neden somut gerçeklik olarak kentsel ya da kırsal bölgelerde görülebilir. Nitekim insanların kendisini ait hissettikleri ve scene olarak tanımladıkları olgulara yaklaşımları tamamıyla gündelik yaşam, hayat tarzı ve kolektif kimlik odaklıdır. Ancak sosyal gerçekliklerden yola çıkarak scene kavramının, analiz formu, kuramsal yaklaşımlar ve ele alınabildiği perspektifler aracılığıyla akademik çalışmalardaki işleniş kavramın gündelik yaşamdaki kullanımından farklıdır.

Scene kavramı popüler müzik kültürünün ara bağlantılarını önceden belirlemeksizin bütün merkezdeki unsurların karşılıklı bağılıklarına dikkat çeker ve bütüncül yaklaşımı ve analiz formunu farklı kuramsal yaklaşım ve perspektif kombinasyonlarını ortadan kaldırmaksızın teşvik eder (Moberg, 2008: 83). Herhangi bir

kültürden bahsettiğimiz zaman ele alınması oldukça güç olan bir alan anlaşılacaktır. Bu sebeple scene kavramının ara bağlantılarını belirleyeceği bir olgu, bir merkez ve unsurlarının belirli olduğu, önceden sınırlandırılmış bir alan gerekmektedir. Scene kavramı ancak bu şekilde incelenen olguyu kontrol altına alabilecektir. Bu açıdan scene içerisindeki etkinliklerinin nasıl işlediği üzerine düşünülmesi gerekmektedir. “Scene, yerel etkinlik kümelerini çerçeve içine almak ve tüm dünyaya yayılmış olan pratikleri birleştirmek için kullanılır. Ayrıca scene, eş anlamlı olarak küreselleşmiş sanal haz toplulukları için yüz-yüze toplumsallığı göstermekte işlev görür” (Straw, 2001: 248). Straw’ın bu görüşü doğrultusunda, scene’nin bir yandan ele alacağı kümeyi kısıtlamaya meyilli olduğunu ve diğer yandan ise ona bir birlik attettiğini görebiliriz. Birliğin atfedilmesi insan grupları, kitle, toplum gibi kavramlar üzerinden gerçekleşmektedir. Ancak bir scene’nin ortaya çıkması için kitle tek başına yeterli değildir.

Scene, ortaya çıkması için kültürel üretim, bir ortaklama, kaynaklar organizasyonu ve yalnızca aktörler ilişkili olduğunda ortaya çıkan heves gerektirir. Aktörler ise ilişkili yetenekleriyle ve kaynaklarla başka bir bağlantı bulmalıdır. Buna ek olarak iletişim kanalları, eylemler birleştirilmiş ve yapısal olarak koordine edilmişse ve düşünceler, yenilikler, hikayeler ve kolektif kimlikler yaygınsa geçerlidir. Yani yüz insanın bağımsız olarak bir projeyi sürdürmeleri scene’i yaratmaz. İnsanlar birbirini etkilemeli ve biri diğeri üzerinde etki bırakmalıdır (Crossley, 2009: 26).

Nitekim Cohen’in (1972) de belirttiği gibi scene’nin gelişmesinde, scene’nin içerisindeki fiziksel ve topluluk ilişkileri önemlidir (Aktaran Spring, 2004: 51). Scene bu ilişkilerle anlam bulur ve devamlılığını sürdürür. Topluluğun ilişkileri kadar bu ilişkilerin müzikle alakalı olarak hangi düzlemler ve formlar üzerinden gerçekleştiği de önemlidir. Bu bağlamda scene için topluluk, müzik, mekan, durum, estetik gibi farklı unsurların etki ettiği bir kavram olduğu söylenebilir. Moberg’e göre “bir popüler müzik scene’i, müziğin belirli bir formundan çok daha fazlasını kapsar. Aslında bir scene belli sayıda insanın belirli bir mekanda, belirli bir tür müzik için paylaşılan ortak tutkuyla bir araya gelip, geniş çeşitli pratiklerin, söylemlerin, estetiğin ve stillerin belirli müzik formuyla ilişkili olarak geliştirilmiş ve oluşmuştur” (2008: 83).

Straw , scene teriminin birkaç nedenle kültürel analizde kullanıldığını belirtir:

Bunlardan ilki yükümlülüğünü yerine getirmeyen etiket olarak kesin sınırları görünmez ve esnek olan kültürel birlikler için terimin verimliliğidir. Scene, faydalı olarak esnek ve anti-özselleştirilmiştir ve bunu pratikler kümesi ya da yakınlıklar arasındaki bir bulanık tutunumları incelemekten fazla kullanmayan kişileri gerektirir. Scene terimi, olguları daha sabitlenmiş olarak ele alır ve kuramsal olarak sınıfların sıkıntılı birliklerinin bağlantılarını kesme kapasitesine sahiptir. Aynı zamanda scene, hem topluluğun sahip olduğu yakın ilişkiyi hem de şehir yaşamının akıcı kozmopolitanlığını çağırıştırır (2001: 248).

Scene kavramıyla birlikte ele alınan bir topluluk, müzik pratiği ya da durum, kavramın sahip olduğu “akışkanlık, gevşeklik, kozmopolitlik, süreksizlik” (Erol, 2009: 232) aracılığıyla daha geniş spektrumlarda ortaya çıkartılabilir.

Scene ayrıca sosyalliğin kuşattığı ilgiler ya da şehrin kültürel yaşamında devam eden yenilikler ve deneyimlerle ortaya çıkar (Straw, 2004: 412). İnsanlar sosyalliklerini şehir yaşamında ortak ilgileri paylaşarak, kültür üretimi ve tüketimi ile her alanda gösterirler. Bu bağlamda bir kültürel scene’den bahsedilecek olursak kültürel yaşamda yer eden ve sosyalliğin gerçekleştiği mekandan (*space*) söz etmek gerekir. Nitekim son zamanlardaki popüler müzik incelemelerinde ‘yer’, ‘mekan’ ve ‘yerel’in scene ile ilişkisinin olduğu görülür (Erol, 2009: 235). Bu açıdan Kahn-Harris’in (2004) mekan temelli scene tanımlaması bize sosyal yaşamda kültürel üretim ve tüketim süreciyle ilişkili bir bakış açısı kazandıracak cinstendir. Kahn-Harris’e göre “scene, üyelerin ‘düşünümselliklerinin’ (*Reflexivity*) tasarlanmış ve tasarlanmamış sonuçları ile üretilen bir mekandır. Giddens (1984) düşünümselliği ‘insanların sergilediği eylemlerin kesintisiz izlemi’ şeklinde tanımlar. Giddens, düşünümselliğin mikro-faaliyetini ‘yapılaşmanın’ makro sürecine sosyal yeniden üretiminde, kurallar ve kaynakların tekrarlamalı olarak ilişkili gösterildiği ‘yapıyı’ tartışarak bağlar” (Aktaran Kahn Harris, 2004: 98). Bu bakış açısından hareketle, insanlar günlük yaşamda sergiledikleri kesintisiz eylemler sonucu düşünümselliği ve sonuç olarak ise üretilen bir mekan olarak scene’leri yaratırlar. Scene yaratımında ise en az mekan kadar önemli olan bir diğer

unsur ise anlamdır. Ancak bir anlam üretimi ile bir scene yaratılır ve devamlılığını sağlar. Kahn-Harris (2007), scene teriminin hem kurumsal bir ayırt ediciliği hem de öz-bilinci olan bir alanı tanımladığında, scene üyeleri için anlamlı olabileceğini belirtir. Mekanla ilgili olarak ise bize *scenic* ‘yapı’ ve ‘inşa’ olmak üzere iki boyutlu bir çerçeve sunar ve bu iki boyutun önemli bir derecede her ikisi olmadıkça scene’nin belirli bir mekana başvurduğunu belirtir (Aktaran Moberg, 2008: 83). Kahn-Harris, ‘*scenic* inşa’ (*scenic construction*) ve ‘yapının’ (*structure*) farklı formlarının bütün müzik scene’lerinin önemli unsurlarını inşa ettiğini belirtir ve bu iki boyutun içerdiği biçimleri ayrı ayrı şu şekilde işler:

Üç ana *scenic* inşa biçimi vardır:

- 1-) İç Söylemsel İnşa (*Internal Discursive Construction*): Scene üyeleri söylemsel olarak scene’i kendine özgü bir mekan olarak inşa ettiğinde ortaya çıkan seviyedir. Böylelikle scene, diğer scene üyeleri için ‘görülebilir’ ve ‘tanınabilir’ olmaktadır.
- 2-) Dış Söylemsel İnşa (*External Discursive Construction*): Bu biçim scenelerin kendi dışından (e.g. anaakım medya aracılığıyla) söylemsel olarak inşa edilmiş olabileceği yolları ele alır.
- 3-) Estetik İnşa (*Aesthetic Construction*): Scene’ler hem iç hem de dışsal olarak görülebilen belirli müzikal ve farklı estetik anlayışı inşa ederler. (Aktaran Moberg, 2008: 84).

Kahn-Harris’in aktarmış olduğu inşa biçimleri, scene’nin üretimiyle ilgili olup hangi unsurlarla belirlendiğini ve şekillendiğini gösterir. Bu bağlamda bir scene’nin inşa boyutu onun gözlenebilir, okunabilir özellikleriyle ilişkilidir ve ‘mekan’ bileşeni inşa biçimlerinde önemli yer tutar. *Scenic* yapı ise inşa gibi scene’nin hangi unsurlarla belirlendiği ve şekillendiğini açıklamanın yerine scene’in kendi dışındaki unsurlarla ilişkisini gösterir.

Kahn-Harris, *scenic* yapının beş ana biçimi üzerine tartışır. Bunlardan birincisi ve belki de en önemlisi *scene*'ler arasındaki farklı biçimler ve 'altyapıdır'(*infrastructure*). Örneğin kayıt şirketleri, dağıtım kanalları ve sahneye ait olan medya. Bazı *scene*'ler daha bağımsız kuruluşlar geliştirirler ve ayrıca özerkliğin daha yüksek derecesini kurarlar.

İkinci biçim 'kararlılık' (*stability*) sorusu üzerinedir ve *scene*'ler diğer *scene*'ler içinde kaybolmadan ya da asimile olmadan farklı *scene*'ler olarak yönetmeyi nasıl devam ettirirler. Uzun süreli *scene*'ler genellikle daha güçlü doğal kuruluşlar ve altyapı formları geliştirirler.

Üçüncüsü, *scene*'ler ayrıca 'diğer *scene*'lerle ilişki' konusunda çeşitlilik gösterirler. Benzer müziksel estetiğe sahip *scene*'lerin daha yakın ilişkiler kurmaları ve karşılıklı olarak birbirlerini etkilemeleri daha olasıdır.

Dördüncü form ise Pierre-Bourdieu'nun çalışmasına dayanan, Kahn Harris'in ise bazı *scene*'lerde diğerlerinden daha fazla ortak olabileceğini söylediği 'sermaye' kavramıdır. *Scene*'ler çoğu kez kendi 'kültürel sermaye' biçimlerini de yaratırlar.

Beşinci biçim, *scene*'lerin 'üretim ve tüketim' konusunda ayrılmalarıdır. Enerjik ve yüksek üretime sahip *scene*ler ürettikleri müzik için mutlaka çok büyük pazarlar oluşturmazlar (Aktaran Moberg, 2008: 84).

Scene'ler kolektif karmaşık ölçüler yükseldiğinde tanınan ve ortaya çıkmaya eğilimli olan kolektif eylem biçimleridir (Crossley, 2009: 26). Bu sebeple bir *scene*'nin *scenic* yapısı içerisindeki kolektif eylemlere bağlı olarak bir ilişki söz konusudur ve bu ilişki *scene*'nin kendi içinde olabileceği gibi farklı bir *scene* ya da *scene* dışı farklı bir unsurla da olabilmektedir. Sonuç olarak ise *scenic* inşa ve yapı biçimleri aracılığıyla *scene*'nin içerdiği olguların düzenli kategorileri yapılabilir. Bu bağlamda *scene* aktivitelerinin kültürel analizinde, *scene* aracılığıyla çevrelenen pratikler kümesinin düzenlilikleri bize görünenin de ötesinde bulunan durumları anlama olanağını sağlar.

Scene'nin, ele aldığı pratikler kümesi olarak "hem yerel hem de küresel ilişkisi kurulabilen bir müzik türüne/biçemine; hem de aynı yer/mekan içerisindeki(kent, bölge, ulus) birbirinden farklı müzik biçemlerinin o yer/mekan ile kimliklendirilmesine gönderme" (Erol 2009:234) yapması aracılığıyla iki farklı bağlamda kullanılabilmektedir. Scene kavramı belirli türler için bölgesel, ulusal ve küresel skalada geliştirilebilir. "Peterson ve Bennett'e (2004) göre scene'in akademik araştırmalarda üç farklı okunma perspektifi vardır. Bunlar yerel (*local*), yerellerarası (*trans-local*) ve sanal (*virtual*) dır" (Aktaran Bennett, 2004: 226).

Scene terimi 1950'li yıllarda, ilk kez cazla ilişkili olarak bu türü temsil edecek şekilde 'Caz Scene' olarak kullanıldı. Bunun yanı sıra bir yer ya da bölgeye ilişkin sound'u tanımlamak amacıyla da bu terim kullanılabilmektedir. Sözgelimi *Seattle Rock Scene*, *Yeni Zelanda Rock Scene* gibi (Cohen, 1999: 239). Bunun yanı sıra sanal scene'ler, Web 2.0 kullanımının artışıyla doğru orantılı olarak ortaya çıkmıştır. Sanal scene'lerin ortaya çıkışındaki önemli noktalardan birisi küreselleşmedir ve bu durum yerel, yerellerarası scene'leri de etkilemektedir. 'Scene' kavramı, "yerel ve küresel arasındaki ilişkiler üzerindeki tartışmalarla ve dinamik, değişken, coğrafi hareketli (*geographically mobile*) olarak" (Cohen 1999:247,248) müzik pratiklerini ele alabilir. Bu noktada 'yerel' (*local*) olarak adlandırılacak müzik ya da sound'la 'anaakım' (*mainstream*) olarak adlandırılan ve küresel dolaşımda yer alan kültürler ve müzikler arasındaki ilişki önemli bir yer etmektedir.

1.1 Yerel (*Local*) Scene

Yerel scene'ler bir bölge, şehir veya yer ile ilişkili olarak tanımlanabilir, görünebilir bir müziksel zevk, estetik ve sound yarattıklarında ortaya çıkarlar. Bu noktada vurgunun yerelde olması önemli bir unsurdur. Scene'nin 'anaakım' (*mainstream*) kültürlerle ilişkisi yerel bağlamlarda ortaya çıkmasında etkilidir. Çünkü insanlar anaakım kültürlerin bazı unsurlarını kimi zaman temellük ederken kimi zaman ise bunları reddederler. Bu kabulleniş ya da reddediş aracılığıyla yerellikle ilişkili kimlikler oluşturulur. Nitekim Clarke'a (1990) göre scene'ler, 'anaakım' kültürlerin tersine özünde olan otantiklik ve statik karakteriyle kolayca ayırt edilebilir (Davis, 2006: 64).

Sara Cohen (1999), Liverpool'daki rock müzik pratiklerini 'yerel scene' olarak isimlendirmenin birçok yolu olduğundan bahseder. Liverpool'da rock müzik yapan belirli sayıda müzisyen ve grup olması, her bir grubun dört ya da beş müzisyenden oluşması ve oturtumun belli olması, çoğunlukla kendi bestelerini seslendirmeleri gibi özelliklerle 'yerel scene' karakterize edilmiştir. Bunun yanı sıra scene üyelerinin yerle bağlantılı olarak kayıt marketleri, prova yerleri, kayıt stüdyolarının yanı sıra ortak bir mit, jargon ve şakalaşma yollarının gruplar ve aktiviteleriyle ilişkili olması merkezi yerdedir. Böylelikle yerel scene'ler farklı yerel ortamların yapısal ve materyal koşulları ile müzisyenler, izlerkitle ve scene'nin ilişkili olduğu diğer aktörler ile ortaya çıkar (Cohen, 1999: 240-241).

Yerel scene'ler, kolektivitinin daha küçük skalada gerçekleşen müziksel üretim ve tüketim süreçlerini ele alır. Böylelikle odak noktası olarak yerel sound'u seçer. Cohen'e göre (1999) "yerel müzik üretimi parçalanmışlıktan ve ihtilaf çıkarmaktan ziyade, ortaklaşa ve işbirliği sonucu ortaya çıkan bir şey olarak karakterize edilebiliyorsa; scene'nin kalbi ve özü olarak işlev gören ve müzik etkinliğini teşvik eden iyi bir yerel performans mekanı varsa; kimliklendirilebilir ve farklılaştırılabilir bir yerel müzik sound'u ve biçimi mevcutsa, yerellik nosyonu daha rahat atfedilir" (Aktaran Erol, 2009: 243). Bu durumun otantiklikle olduğu kadar yerelle ilişkili kimlikle de bağlantısı kurulabilir. Kente özgü sosyal, ekonomik ve politik etmenler aracılığıyla yerel sound'la beraber yerel scene 'popüler', 'tanınmış' hale gelebilir ve bu yerel ekonomiyi de oldukça etkiler. Sözelimi her yıl binlerce turist Nashville ve New Orleans'a bu kentlerin country müzik ve caz ile olan ilişkisi sebebiyle gitmektedir (Bennett, 2004:228).

1.2 Yerellerarası (*Trans-Local*) Scene

Yerellerarası scene kavramı, ilgiyi sadece scene'lerin içerdiği yerel unsurlara vermek yerine, scene'i küreselleşmeyi de hesaba katarak iki yönlü inceler. Nitekim Marranci'nin (2003) belirtmiş olduğu gibi 'yerel' kavramı onun tersi olan 'küresel' kavramı ile yorumlanmalıdır (Marranci, 2003: 101). "Yerellerarası scene'ler kavramı, birçok açıdan yerel müzik scene'lerine odaklanan çalışmaların eleştirilerine bir yanıttır.

Bu eleştiriler yerel kavramsallaştırmanın bir sosyal ve kültürel sınırlı mekanının, küresel medya çağında dolaşımı yoktur iddiası üzerinden yürümüştür” (Bennett, 2004: 228). Bunun sonucu olarak ise akademisyenler yerel scene kavramıyla ilgili eleştirilerini küresel süreci görmezden gelmesi ve tamamıyla yerel unsurlara, yerel müziksel gereçlere odaklanması üzerinden yapmışlardır. Bennett’e (2000: 195-196) göre müzik araştırmacılarının bazıları “yerelliğin eleştirisi, küresel ve yerel arasındaki ilişkiye gönderme yapmak için küresel medya ürünlerinin ve malumatın içinde yer alan kolektif temellüklerin ve yerleşmiş yeniliklerin parametrelerini yeniden biçimlendirmek için tasarlanan bir dizi terimi kullandılar (Aktaran Bennett 2004: 228).

Kahn-Harris’in (2007) scene için önermiş olduğu beş ‘yapı’ biçimi, yerellerarası scene ile oldukça ilişkilidir. Scene’ler gerek diğer scene’lerle gerekse de küresel medya ve pazarla ilişki içerisinde olabilir ve bu durum scene’in dışarıdan düzenlenmesi olarak açıklanır. Yapının beş biçiminde yer alan ‘altyapı’ (*infrastructure*); kayıt şirketleri, dağıtım kanalları ve medya ile ilişkiliydi ve bu noktada scene’in küresel bağıntısı devreye girebilir. Bunun yanı sıra diğer bir önemli nokta ise scene’in küresel unsurlardan nasıl beslendiğidir. Bu bağlamda Kruse’nin (1993) yerellerarası (*translocal*) terimine yüklediği anlam bize scene bağlamında temel bir görüş sağlar. “Kruse (1993) yerellerarası terimini, genç insanların bir yandan başka bölgelerde, ülkelerde ve kıtalarda ortaya çıkan paralel müzikal zevk ifadelerine ve biçimsel tercihlere bağlanabilme duygularını sürdürürken diğer yandan belirli yerel bağlamlar içindeki müzik ve biçimsel kaynakları temellük ettikleri tarzı tanımlamak için kullanır” (Aktaran Bennett, 2004: 229). Bu bağlamda yerellerarası scene kavramıyla, bir scene’nin kendine özgü yerel özellikleriyle birlikte kendisini diğer scene’lerden ayırmasının yanı sıra herhangi bir şekilde küreselleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan ürünlerle ve bu süreçle ilişki içerisinde olduğu anlaşılır.

1.3 Sanal (*Virtual*) Scene

Dijital teknolojinin bir iletişim aracı haline gelmesiyle, dijital teknoloji araştırmacılar için sorunsallaşan yeni bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak Murthy’nin de belirttiği gibi, bu durum etnografi için yeni yönlerin açılması için

potansiyeldir (2008:837). İnternet ortamında “alıcı(lar)” ve “gönderici(ler)”in olması iletişimin varlığına işaret eder. Böylelikle çeşitli ifade biçimlerinin kullanımıyla internet, anlamların yaratıldığı bir ortama dönüşür. İfade biçimleri ile çeşitli anlamların yaratılması aracılığıyla ele alınabilecek birçok olgu da ortaya çıkar ve bu olgular özellikle iletişim bilimlerinin inceleme nesnesini oluştururlar.

1990’ların ortalarından itibaren artan internet kullanımıyla birlikte insanlar sanal ortamlarda da kolektiviteler oluşturmaya başlamıştır. Hatta internetin geniş kullanım alanıyla insan grupları dünyanın herhangi bir yeriyle iletişmekte, üyeler Dünya’nın çeşitli bölgelerinden olabilmektedirler. Nitekim Rheingold’un (2000) ‘sanal topluluk’ kavramı internet temelli ortaya çıkan sanal scene’leri nitelendirir. Sanal scene’lerde yüz yüze iletişim zorunlu olmamakla beraber insanların katılımı ‘geleneksel’ topluluklara nazaran daha kolaydır. Çünkü insanların aynı fikri paylaştıkları kişileri aramak yerine internet ortamında kendi düşüncelerini arayarak aynı düşüncede olan insanlarla aynı ortamı paylaşmaktadır (Rheingold, 2000: 11).

Roza Emilia Barna’nın (2011), “*Online and offline rock music networks: a case study on Liverpool, 2007-2009*” adlı doktora tezi, Peterson ve Bennett’in (2004) önermiş olduğu yerel (*local*), yerellerarası (*trans-local*) ve sanal (*virtual*) scene (Aktaran Bennett, 2004: 232) kavramlarındaki ayrımların sınırlarını daha geçişken hale getirir. Barna’ya göre, yerel olarak gerçekleşen bir müzik üretim süreci sanal ortamla ilişkili olduğunda daha uzak mesafedeki yerlerle ilişki içerisinde olabilir. Bundan sonra ise yerelde (*local*) olduğu kadar yerellerarası (*trans-local*) üzerinde de işletilebilir. Bunun daha da ötesinde sanal scene’ler sadece sanal değildir. Sanal müzik etkinlikleri aynı zamanda çevrimiçi ve çevrimdışı, ekonomik ve sembolik ilişkileri her zaman içinde barındırır (2011: 24). İnternet küreselleşme sürecinde önemli işlevleri olan bir olgudur. Dünya genelinde ana akım olarak adlandırılan olguda yer eden müzisyenler, gruplar ve DJ’ler yapacakları etkinlikleri, müzik pratiklerini internet üzerinden paylaşabilmekte ve böylelikle dünya genelinde fanlara sahip olabilmektedirler. Bu bağlamda yerel olan bir müzik türü ya da biçimi internet aracılığı ile farklı yerel scene’lerle ilişki içerisinde olabilir. Bir scene’e dahil olan müzisyenler online olarak sanal scene’lerde daha geniş fan kitlelerine seslenebilmektedirler. Sözgelimi St. John

(2009) DJ'ler ve kolektivitelerini, sound sistemlerinin hareketlerini yerellerarası ve yerel müzik kültürleri arasındaki ilişkilerin analizleri ile ortaya çıkarır ve bu insan ve müzik hareketlerinin internetin sağladığı olanaklar aracılığıyla ortaya çıktığını söyler (Aktaran Barna, 2011: 25).

2. BÖLÜM

BİR PROTESTAN İBADET BİÇİMİ OLARAK ‘ÇAĞDAŞ TAPINMA MÜZİĞİ’ (CONTEMPORARY WORSHIP MUSIC)

Bir ifade aracı olarak müzik, dindarlığın hem bireysel hem kolektif bir dışavurum biçimi olmuştur. Bu nedenle müzik dinsel pratiklerde her zaman önemli bir rol oynar (Clark, 2006: 465). Bunun yanı sıra müzik, dinsel kimliklerin bir temsil aracı olarak da iş görür. Bu bakış açısından hareketle dinin toplumsal ve kültürel bir olgu olarak ele alınabileceğini söylemek gerekir. Nitekim Eller’e göre dinin sosyal ve kültürel doğasındaki işlevlerinden birisi de bireysel ihtiyaçları, özellikle psikolojik ve duygusal ihtiyaçları tamamlamaktır. Din, korku ve umutsuzluk yerine rahatlık, umut, muhtemelen sevgi ve kesinlikle bir kontrol hissi sağlar (2007: 10). Müzik bir kimlik temsiliyeti sağladığı gibi bahsi geçen bu psikolojik ve duygusal ihtiyaçları sağlama işlevi görür. De Nora’ya (2000) göre “müzik, kültürel araç olarak insanların kendi kimliklerini, ortamlarını ve duygusal durumlarını yönetmede önemli bir rol oynar ve duygusal durumla ilişkili olarak anlam, müziksel ses, dinleyici dikkatinin kalitesi, müziğin bulunduğu konumsal ve bağlantısal ortam, belirli anılar gibi karmaşık etkileşimlerle kuruludur” (Aktaran Lynch, 2006: 486). Bireyler müzik özelinde dinsel kimliklerini, bu etkileşimler doğrultusunda oluştururken bu durumun topluluklar açısından önemini de göz ardı etmemek gereklidir.

Müzik geçmişten beri dinsel topluluklar için önemli bir kültürel kaynak ve pratik olmuştur. Müziğin hizmet ettiği işlevler: dinsel kimliği güçlendirmek, dinsel gruplar arasında kolektivitinin oluşturulması, teolojik ifadenin anlamına göre davranılması, kutlama, protesto ve ağıt, altkültürel kaynak sağlamak ve baskın dinsel kimliklere karşı pratiklerin gerçekleştirilmesi ve dinsel deneyimin bir odağı ve uyandırıcısı olarak hizmet edilmesi şeklindedir (Lynch, 2006: 482).

Dinsel pratiklerle ilişkili olan müzik, bu işlevler aracılığıyla insanların günlük yaşamlarında yer eder.

Hristiyanlık, Dünya’nın her yerine yayılmış durumda olan ve Katolik, Ortodoks ve Protestan olmak üzere üç mezhepten oluşan bir dindir. Elbette bu üç mezhep, kendi

içerisinde homojen olup benzer pratiklere sahip değildir. Ancak Hristiyanlığın, bu üç mezhep açısından ortak inancı İsa Mesih'in öğretisi ve uygulamaları, Kutsal Kitap'ın üstünlüğü ve değişmezliği, İsa'nın kurtarıcı ve Tanrı olduğu düşüncesi, imanla birlikte İsa'da yaşam, tapınma ve dua, Tanrı Ruhu'nun (kutsal ruh) varlığı, topluluk oluşturma ve o topluluğa aidiyet, tanıklık ve müjdeyi yayma görevidir. Farklılığı yaratan unsurlar ise toplulukların Kutsal Kitap'a bakış açısı ve yorumlaması, vaftiz şekli, tapınma biçimi, kadınların liderliği ve görevleri, karizmatik hareketi- farklı dillerde konuşma pratiği, kurtuluşa yeniden doğma ve yaşam tarzı standartlarıdır. Böylelikle bu üç mezhep içerisinde farklı gruplaşma ve tarikatlaşmalar, farklı akımlar ve hareketler ortaya çıkmaktadır. Hem kültürel hem de inançsal olarak ortaya çıkan bu farklılıklar doğrultusunda kilisede yer bulan müzik de birbirinden çok farklı olabilmektedir. Nitekim Neto'ya (2010: 195) göre "Hristiyan müziğini tanımlamak kolay bir iş değildir. Hristiyan kiliseleri birinci yüzyıldan beri müziğin farklı formlarını kullanmaktadır. Bu sebeple Hristiyan müziği ortaçağ kilise müziğinden (*plainchants*) rock gruplarına, çoksesli koral ilahiler ve korolara kadar çok farklı olabilir". Bu nedenle 'Hristiyan Müziği' denildiğinde tek bir müziksel pratikten söz etmek mümkün değildir. Bunlardan birisi de, bu çalışmanın inceleme konusunu oluşturan ve 20. Yüzyılın ortalarından başlayarak Protestan kiliselerinde icra edilmeye başlanan popüler müzik pratikleridir. Çağdaş Hristiyan Müziği (*Contemporary Christian Music-CCM*) olarak adlandırılan ve farklı popüler müzik biçimlerini içeren bu tür, medya, müzik endüstrisi, teknoloji, kiliseler arası ilişkiler ve küreselleşme sürecinin sonuçları ile Dünya geneline yayılmış ve Hristiyan toplulukları tarafından kabul görmüştür. Ancak popüler müziğin Hristiyan ritüellerine uyarlanması ile geleneksel- çağdaş, kutsal-dünyevi, bireysel-kurumsal gibi ikilikler (*binary*) etrafında tartışmaların gündeme geldiği görülür.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında dinsel çeşitlilikteki büyüme, kilise müziğindeki çeşitliliğin de artmasına sebep oldu ve böylelikle koro, ilahi ve eski koro dağarlarının yanı sıra *Folk*, *Rock*, *Reggae*, *Urban*, *World* ve *Dance Music* türleri yer aldı (Jones ve Webster, 2006: 9). Bu sürecin sonrasında ise geleneksel ilahilerden ayrılan ve popüler müzik pratiklerinin biçimsel özelliklerini taşıyan yeni bir müzik türü ortaya çıktı. Sanga (2006) Hristiyanlıkla ilişkili olan popüler müzik pratiklerini geleneksel Batı

kiliselerinden ayırmak için popüler kilise müziği terimini kullanır. Ancak ister geleneksel ister popüler türde olsunlar bu müzikler Philip Bohlman'ın deyişiyle 'kutsal müziklerdir'. Bohlman'a göre 'kutsal popüler şarkılar' "yerel ve küresel kategorileri yıkarlar. İnsanlar bu şarkıları CD-ROM'larında (günümüzde internet, spotify gibi olanaklarla) dinleyerek şarkıların kutsal taraflarını tanımlarlar" (2003: 290). Böylelikle dinlenen popüler müzik, insanların dinsel kimlikleriyle ilişkili olup onların kutsal taraflarını temsil eden bir yapıya dönüşür. Bunun yanı sıra Bohlman'a göre diğer bir önemli nokta kutsal müziğin mekanla olan ilişkisidir.

Kutsal müzik, içinde yoğun ve yaygın katılımı ile kutsal deneyim yakınlığının açık olduğu mekanlar yaratır. Kutsal mekanın birinci çeşidi ilk bakışta sabit görünümündedir. Sınırları çizilmiş ve en yüksek derecede sabit olan bu kutsal ortamlarda kutsal müzik pratikleri gerçekleştirilir. Bunun karşısı olarak ise tekrarlanan yeniden tanımlama ve yeniden sınırlamaya maruz kalan ya da akışkan kutsal mekanlar vardır. Bu ikinci çeşit ise takip eder ve geçişe olanak sağlar (2003: 292).

Bu bağlamda düşünüldüğünde, kilise dışında (dini bayramlarda sokak ya da alışveriş merkezi gibi), stadyum konserleri ya da kilise kampları gibi farklı ortamlarda icra edilen Hristiyan inancıyla ilişkili popüler müzik, kutsal mekanın ikinci çeşit kullanımına daha uygun yapıdadır ve bu bağlamda da geleneksel olandan ayrılmaktadır. Bu noktadan itibaren bahsi geçen Hristiyanlıkla ilişkili popüler müzik pratikleri için hem medya ve izlerkitle tarafından adlandırılan ve araştırmalarda da bu doğrultuda isimlendirilmiş olan Çağdaş Hristiyan Müziği (*Contemporary Christian Music- CCM*) adlandırması tercih edilecektir.

2.1. Kutsal Popüler Müzik Pratiği Olarak 'Çağdaş Hristiyan Müziği' (*Contemporary Christian Music*)

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan yeni dinsel akımlar, 20. Yüzyılın ikinci yarısında hem klasik batı müziğinde hem de popüler müzikte meydana gelen değişiklikler, Rock'n Roll ve sonrasında gençlerin önemli rol oynadığı karşıt kültürün (*counter-culture*) Çağdaş Hristiyan Müziği'nin ortaya çıkmasında rolü vardır. Çağdaş

Hristiyan Müziği, incilin mesajı ve popüler müziğin eşleşmesiyle ortaya çıkan bir türdür (Abelman, 2006: 209). Bu durumda bu müziğin fonksiyonu çok açıktır: “Hristiyan ideolojisini daha çağdaş müzikal zevklerle tanıtmak ve Hristiyan toplulukları arasındaki uygunluğu popüler performans pratiklerinden faydalanarak sürdürmek” (Dumbauld, 2012: 1). Hristiyan ideolojisini, yani ‘Tanrı’nın müjdesini’ yaymak Hristiyanların, özellikle ise Protestanların ve Hristiyanlığı yaymaya yönelik odaklanan Evangelist’lerin görev olarak gördüğü bir olgudur. Çağdaş Hristiyan Müziği ise bu ideolojiye hizmet etmenin yanı sıra Hristiyan kimliğinin bir temsil aracı olarak iş görür.

Çağdaş Hristiyan Müziği’nin Dünya genelinde tanınan şarkıcılarından Passion ve Chris Tomlin’in verdiği bir konser sırasında seslendirdiği “*God’s Great Dance Floor*” (Ek-1, Video 01) adlı şarkıda, izlerkitle ve sanatçıların hareket ve davranışlarının yanı sıra müziği dinleyen bir kişi eğer daha önce böyle bir dini etkinlikle karşılaşmamışsa şaşırma ihtimali çok yüksektir. Bu durum bu türle ilişkili konserlerde rastlanılan bir durum ve bu konserlerde müzikal unsurlar dahil olmak üzere izlerkitlenin davranışları ve mekan sıradan bir rock konserinden tamamen farksız görünmektedir. Ancak video ile ilgili yapılan yorumların kutsal-dünyevi ikiliği arasındaki tartışmaları içerdiği görülür. Sözelimi *Joe Marine* adlı kullanıcı “Umarım bugünün Hristiyanları dünyevi etkinliklere çok fazla bulaşmazlar. Bu durum gitgide günümüzdeki herhangi bir konsere dönüşüyor. Hillsong (tanınmış bir Çağdaş Hristiyan grubu) zaten Şeytan’a satılmıştı. Umarım bu, bugünün tüm Hristiyanların olayı değildir.” Yorumunu yapmıştır. Bu yoruma karşıt görüş olarak sunulan yorumlar ise aynı zamanda bu türün savunucularının müziğe ilişkin kültürel sermayelerini ve bu popüler müzik türünün ‘kutsal’ tarafını gösterir niteliktedir. *TheDapter* adlı kullanıcı “Umarım bu devam edecek, Onlar Tanrı’ya kendi müzikleriyle tapınıyorlar. Tanrı için bir konser mi? Bu sesler bana bu dünyadan değilmiş gibi geliyor.” Yorumunu yaparken *Tasha Nicole*, *Joe Marine* ile aynı fikirde olmadığını söylemektedir. O’na göre “ Bu konser sadece farklı görünmekle kalmıyor farklı da hissettiriyor. Günümüz Rock konserleri çok fazla agresif ve doğrudan doğruya tuhaf. Bu konser ise aşk dolu, pozitif ve şarkılarda ruhu ve enerjiyi hissedebilirsiniz. Bu konser hiçbir suretle dünyevi değildir.” *Tasha Nicole*’un dile getirdiği “Bu konser hiçbir suretle dünyevi değildir.” ifadesi ile Çağdaş Hristiyan

Müziği'nin izlerkitle tarafından sadece dünyevi olarak ya da dinlenilecek bir müzik biçemi olmadığı, aynı zamanda izlerkitlenin dinsel kimliğiyle ilişkili olup sözlerin de buna hizmet ettiği anlamı çıkarılabilir.

Lynch'e (2006) göre "kurumsal dinin reddiyle beraber geleneksel dinsel ritüellere katılım azalmaktadır. Bu aynı zamanda kiliseye katılımın azalmasında belli olduğu gibi çocuklarını kiliseye vaftiz olmak için getirenlerin ya da evlenmek için kiliseyi seçenlerin sayısının da azalmasında kendini gösterir" (2006: 481). Nitekim Partridge'ye göre, dinsel inanç ve kimliklerin geleneksel formları genç erişkinler tarafından *uncool* olarak görülüyor ve belirli dinsel genç altkültürlere sınırlandırılmış olmaktadır (Lynch, 2006: 483). Gençlerin daha eski topluluklara katılma eğiliminin az olmasının olası nedenlerinden birisi çağdaş tapınma biçiminin tercih edilmesidir (Chou ve Russell, 2006: 46). Böylelikle genç kesimi hedef alarak, medya ve müzik endüstrisi ile dinsel içerikli popüler müzikler dolaşıma sokulmuş oldu.

Çağdaş Hristiyan Müziği, Amerika merkezli olarak ortaya çıkan ancak günümüzde küresel süreç ile birlikte 'yersiz yurtsuzlaşan' bir müzik türüdür. "Bu türe erken katkılardan birisi Geoffrey Beaumont'un 1956'da yayınlanan *Folk Mass* adlı kitabı olup, ritim ve 'beat' gruplarıyla kombine edilmiş geleneksel ilahi düzenlemelerinden ve kendi bestelerinden oluşuyordu. Sonrasında karizmatik uyanışıyla *çağdaş folk* ve *soft rock* biçimleri geniş bir şekilde uyarlandı. Bu zamanda ilahileri içeren *Sound Of Living Water* (1974) ve *Songs Of Fellowship* (1981) adlı kitaplar vardı" (Jones ve Webster, 2006: 11). 'Karizmatik hareket' (*Charismatic Movement*) bu türün ortaya çıkmasında önemli rol oynayan Hristiyan akımlarından birisidir. Karizmatik hareket ayrıca 'Neo-pentekostalizm' olarak bilinir. 1960'lı yıllarda Kuzey Amerika temelli olarak başladı ve bugün Dünya genelinde yaygındır. Modern kökeni Pentekostalizm'dir⁴ ve ona benzer bir yapıdadır. Grup tapınması üzerindeki vurgu ve ruhsal armağanların kullanılmasıyla karakterize edilmiştir. 1980 yılında ana laik akımlardan birisi oldu ve Vatikan tarafından tanındı (The Oxford Dictionary of the

⁴ Pentekostalizm, Protestan inancında Kutsal Ruh ile vaftiz olma ve böylelikle Kutsal Ruh sayesinde Tanrı'yla bireysel ilişki kurulduğuna inanılan bir yenilenme akımıdır. Günümüzde Hristiyanlar Kutsal Ruh'un geldiği gün olarak Pentekost bayramını kutlarlar. Daha fazla bilgi için bkz. Blumhofer (1993)

Christian Church, 2005: 324). İzmir’de yaşayan ve bu türün ortaya çıktığı döneme tanıklık eden Mike Tison, Çağdaş Hristiyan Müziği ile ilgili şunları söylemektedir:

Kilisede bu tür müziğin kullanımının karizmatik hareketiyle başladığını söyleyebilirim. 1970’lerde bizim Amerika’daki kilisede sadece birkaç ilahi söyleniyordu. Sonra Integrity adında bir firma albüm çıkardı. Sonrasında birkaç albüm daha olmaya başladı ve çoğaldı. En sonunda ise Dünya geneline yayıldı ve şu anda sadece karizmatik kiliselere ait denemez. Tabii ki bunda kiliseler arası ilişki de çok önemli. Kiliseler arasında sürekli bir paylaşım var. (Görüşme, 20.01.2015).

Çağdaş Hristiyan Müziği’nin ilk müzisyenleri çok az da olsa bir ticari başarı gösterdiler. Ancak yine de Hristiyanlar çağdaş türe uzak duruyordu. Genel izlerkitle ise Hristiyan şarkı sözlerine uzak duruyordu ve müzik kayıt üretimi teknik olarak kalitesizdi. Bu kayıtların dağıtımı çoğunlukla Hristiyan kitabelerine yapılıyordu (Gormly, 2003: 254). Böylelikle o zamana kadar olagelmiş Hristiyan kilise müziği üzerinde karar kılınan fikir birliği, 1970’lerin sonu ile 1980’lerde hızlı bir şekilde ortadan kalktı (Jones ve Webster, 2006: 11). Artık popüler müziğin de dini ibadetlerde yer aldığı yeni bir tür vardı. Çağdaş Hristiyan Müziği geniş aralıkta ‘altkültürler’ (biçem) içermektedir. Bunlar *Rock*, *Metal Rock*, *Ritim ve Blues*, *Hip-hop* ya da *Rap*, *Country*, *Reggea* ve *House Dance Music*’tir. Çağdaş Hristiyan Müziği, 1990’ların sonunda milyar dolarlık bir girişimle ticari başarıya ulaştı ve *Rock*, *Country*, *Urban Contemporary*, *Pop* ve *Rap*’in ardından en popüler altıncı müzik kategorisi oldu (Gormly, 2003: 254). Çağdaş Hristiyan Müziği’nin Hristiyan toplulukları arasındaki bu başarısıyla şarkılar yavaş yavaş bireysel kütüphanelere ve kilise ibadetlerine yayılmaya başladı.

Çağdaş Hristiyan Müziği’nin kilise ibadetlerinde kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, bu türün bir biçemi olan, kiliselerin ayinlerinde pratik ettikleri ve belirli ortak müziksel özellikleri taşıyan Çağdaş Tapınma Müziği (*Contemporary Worship Music*) ortaya çıktı. Çağdaş Tapınma Müziği, vokal olarak deneyimsiz kilise toplulukları tarafından kolaylaştırılarak icra edilmeye başlandı (Dumbauld, 2012: 5). Böylelikle

Çağdaş Hristiyan Müziği türü ile ilişkili olan ve kiliselerde popüler müzik pratiği odaklı olarak ibadet ve tapınmada kullanılan bu biçem ortaya çıkmış oldu. Bu müzik biçemi, hem kendi içsel müzikal olarak hem de standartlaşmış ve diğer pratiklerden ayırt edilebilir olarak tanımlanabilir durumdadır. Çağdaş Tapınma Müziği'ni ele alırken, müziksel unsurlar ve sözlerin yanı sıra kilise ibadetleri de göz önünde bulundurulmalıdır. Çünkü bu biçemle ilişkili olarak bu üç unsur birbiriyle sıkı sıkıya ilişki içerisinde.

2.2. Çağdaş Hristiyan Müziği'nin Kilise İbadetine Uyarlanması: Çağdaş Tapınma Müziği (*Contemporary Worship Music*)

Çağdaş Tapınma Müziği'nin gelişiminde Çağdaş Hristiyan Müziği'ni kullanarak popüler müzik biçemlerinde ibadet eden kilise kültürü ile bu müziği Dünya geneline yayan karizmatik hareketinin etkisi vardır. Aynı zamanda Övgü ve Tapınma (*Praise And Worship*) olarak da bilinen bu biçem, 1970'lerin ortalarından itibaren Pentekostal'ların ve diğer 'karizmatik' kiliselerin Pazar ibadetlerinde kullanılmaya başlandı. 1980'li yıllarla beraber artık bu biçem, karizmatik olmayan kiliselerde de yaygınlaşmaya ve Pazar ibadetlerinde kullanılmaya başlandı. 1980'lerden bu yana Protestan kiliseler arasında Çağdaş Tapınma Müziği'ne ilgi artmaktadır. 1990'ların sonunda Amerika'daki Protestan Kiliselerinin %31'i bu müziği Pazar ayinlerinde kullanırken 2003 yılında satılan 47.1 milyon Hristiyan albümlerinden %11.1'lik bölümü Çağdaş Tapınma Müziği oluşturuyordu (Woods ve Walrath 2007).

Kilise ibadetlerinde, tapınma zamanında popüler müzik pratiklerinin yapılmasıyla birlikte, mekan, topluluk, inanç ve ibadetler Çağdaş Hristiyan Müziği'nin kilise ibadetine uyarlanmasıyla Çağdaş Tapınma Müziği'nin var olmasına olanak sağlamıştır. Bu durumda teolojik içerikli olmanın yanı sıra müzikal farklılıklarla da Çağdaş Tapınma Müziği şekillenmiş ve kiliseye katılan imanlılar tarafından karakterize edilmiştir. Nitekim "Pazar ibadeti için müzik programı planlayan kilise üyeleri sadece farklı jenerasyonlarla ilişkili olarak Hristiyanlığı yaratmakla sorumlu değil, aynı zamanda Hristiyanlık ideolojisini hem kültürel hem de dilsel uygunlukla sunmayı amaçlarlar" (Dumbauld, 2012: 1). Çağdaş Tapınma Müziği'nde dini deneyimlerin

başarıyla gerçekleşmiş olması için kültür ve dilsel unsurlar oldukça önemlidir. Gow’a göre bu türün dinleyicileri “sadece pozitif müzik değil, aynı zamanda güçlü mesajlar da duymayı umarlar” (Gow, 1999: 19). Bu durum izlerkitlenin dinsel, ruhsal tarafını temsil eder ve onların kimliklerini temsil eden en önemli unsurlardan birisidir. Kimi zaman şarkıların sözlerine verilen önem ezgiden daha fazla olduğu gibi, bu durumda ezgiler sözlerin ifade edilmesine hizmet eden bir araç olarak görülür. İnsanların kilise ibadetlerine katılmalarında ve dinsel pratiklerini yerine getirmede kültürle ilişkili olarak müziksel unsurlar etkili olduğu kadar dilsel unsurlarda önemlidir ve katılımcıları bulunduğu topluluğa bağlama yetisine sahiptir. Stephen Warner’e göre (1997), “müzik ve duygu, dilsel ve diğer kültürel sınırlarla arasında köprü kurabilir” (Aktaran Clark, 2006: 476). Warner’in bu görüşü, Çağdaş Tapınma Müziği özelinde, Hristiyanların kendilerini temsil etme ve inançlarını Hristiyan olmayanlara anlatma yolunda müziğin önemine vurgu yapar. Çağdaş Tapınma Müziği, çoğunlukla seslendirildikleri ülkelerin ana dillerine çevrilerek icra edilir ve bu durum dilin önemine vurgu yapar.

Ed Stetzer’in *Christianity Today* adlı dergide yayımlanan “Tapınma Liderlerime Bir Mektup”(İnternet Kaynağı 01) başlıklı makalesinde müziğin kilisede kolayca tartışılabilir bir konu olabileceğinden ve bunun için izlenmesi gereken ‘uygun’ yolun neler olduğundan bahseder. Makalede bahsedilen belirli sayıda ilahilerin düzenli olarak çalınması ve ‘kendi’ ilahileri olması, söylenebilir ilahilerin seçilmesi gibi özellikler, kilisede tapınma sırasında bir düzenin olması gerektiği ve amaçlanan tapınmanın oluşturulmaya çalışıldığını bize gösterir. Bu durum müziksel bağlamda Çağdaş Tapınma Müziği’nin doğasından ötürü Çağdaş Hristiyan Müziği’nden farklı olduğunun bir kanıtıdır. Çünkü tapınma sırasında bir topluluğun varlığı, kilisenin teolojik anlayışı ve tapınmayı nasıl kavradıkları, çoğu zaman müziklerin kilise ibadetlerine uyarlanmasını gerektirmektedir.

Müzik bağlamında “Çağdaş Tapınma Müziği genellikle Çağdaş Hristiyan Müziği’nden daha basittir. Çağdaş Tapınma Müziği’nde daha az modülasyon, daha çok tekrar ve daha dar melodik aralık vardır. Üç ila beş Çağdaş Tapınma şarkısı sık sık tapınma sırasında arka arkaya çalındığı için besteciler ilahiler arasındaki armonik, ritmik ve tempo farklarını en aza indirmeye çalışırlar” (Dumbauld, 2012: 5). İlahilerin

bu uyarlanması, tapınmaya topluluk olarak katılmayı sağlama amaçlıdır. İzmir Alsancak'ta bulunan Işık Kilisesi önderlerinden Stephen Harris'in sözü topluluk olarak tapınmanın önemini gösterir niteliktedir:

Biz elbette yalnız kaldığımızda da tapınıyoruz. Ancak bir araya gelip tapınmak çok daha etkili ve Tanrı'da bunu istiyor. “Diri taşlar olarak ruhsal tapınağınızı kurun” sözü bunu ima eder. Biz topluluk olarak tapınarak Tanrı'yı yücelttiğimizde kutsal ruh aramızda dolaşıyor ve Tanrı'yı hoşnut ediyoruz. Bunun yanı sıra fark ettiysen müzik bittikten sonra da “Tapınmaya şimdi bağış toplayarak devam edeceğiz” denmiştir. Yani Tanrı'ya kendimizden bir şeyler vermek demek ona tapınmaktır. Tapınma sırasında da içimizdekileri sözler aracılığıyla Tanrı'ya veriyoruz. Onu yüceltiyoruz. Bütün varlığımızla Tanrı'nın önüne çıkıyoruz. (Görüşme, 9.11.2014).

Çağdaş Tapınma Müziği'nin özelliklerinden bir diğeri ise ilahilerdeki tekrarların sıklığıdır. Middleton'a (2010) göre “iki farklı tekrar biçimi vardır. Bunlar *musematic* yineleme ve *discursive* (dolambaçlı) yinelemedir. *Musematic* yineleme riff gibi küçük birimlerin tekrarlanmasıdır. *Discursive* yineleme ise cümle seviyesinde daha uzun birimlerin yinelenmesidir” (2010: 16-17). Kısa rifflerin daha ısrarlı yinelemelerinin ilahilerde kullanılması insanlar üzerinde daha güçlü etkiler yaratır. Çağdaş Tapınma Müziği ise bu sebeple *musematic* yinelemeye sıklıkla başvurur.

Müzikteki tekrarlamaların fazla olmasının bir sebebi de ilahilerin sözleriyle ilgilidir. Sözgelimi Işık Kilisesi'nin Pazar ibadetlerinde sıklıkla müzisyenlik yapan Mike Tison müziksel tekrarın, sözlerle yakından ilişkili olduğunu söylemektedir. Ona göre:

İnsanlara iletilecek olan İncil mesajları sözlerdedir. Tapınma zamanında sözler sıklıkla tekrarlanır ve insanlar ilahileri okurken aynı zamanda dua da etmiş olurlar. Müziksel tekrar ise bu sözlerin hafızalarında kalmasına yardımcı olur. Gördüğün gibi müzik burada da bir araçtır. Asıl önemli nokta sözlerdir. (Görüşme, 20.01.2015).

Çağdaş Tapınma Müziği'nde tekrarlamamanın olduğu kadar vokal tarzı da önemlidir. Nitekim Neto'nun "Çağdaş Hristiyan Müziği ve 'Övme ve Tapınma' Biçemi" (*Contemporary Christian Music and the "Praise and Worship" Style*) (2010) başlıklı makalesi bu biçim içerisindeki ortak vokal karakteristiklerini ortaya koyar. Neto'ya göre Çağdaş Tapınma Müzisyenleri daha dar aralıkları kullanır ve doğaçlamaya çok yer verilmez (2010: 196).

"Çağdaş Tapınma Biçemi, geleneksel tapınma biçiminin tersine öznelliğe, resmi olmamaya, kendiliğindenliğe ve coşkuya daha fazla vurgu yapar. Göze çarpan Çağdaş Tapınma Biçemi'nin kullanımıyla karakterize edilmiş ve birçok Hristiyan topluluklarına benzer biçemi uygulamaları için meydan okuyan mega kiliselerin yükselişi son birkaç on yılda ortaya çıkmıştır. Birçok Hristiyan topluluğu, yeni üyeleri etkilemek ve dinsel ibadetlere katılımı arttırmak amacıyla Çağdaş Tapınma Biçemi'ni etkili bir yol olarak görüyorlar" (Chou ve Russell, 2006: 33). Ancak bunun yanı sıra Çağdaş Tapınma pratiğini gerçekleştiren imanlılar için, günlük hayatlarında da sıklıkla yer eden bu ilahiler, onların Tanrı'yla ilişkilerinde bir araç olarak kullanılır. Tapınma zamanında ise bu ilahilerle birlikte Tanrı'nın övüldüğü ve O'nunla yüz yüze gelindiği inancı hakimdir. Bu sebeple popüler müziklerin tapınmaya uyarlanmasında, tapınmanın içerdiği teolojik öğretiler ve topluluğun kavrayışı ön planda tutulur.

2.3. Tapınmanın Özünü ve Çağdaş Tapınma Müziği İle İlişkisi

Tüm inanç biçimlerinde olduğu gibi Hristiyanlık inancında da tapınma, dini sistemi oluşturan ve bu yapı içerisindeki en önemli bileşenlerden birisidir. "Din, insan ile kutsalları arasında kurulan iletişimin sürekli olması, yaygınlaşması ve kurumsallaşmasıdır. Bir sosyal grubun üyelerinin aynı kutsala yönelmeleri, aynı inanca ve ibadet pratiklerine sahip olmaları halinde orada bir dinden söz etmek mümkündür" (Bal, 2014: 51). Bu sebeple ister tapınmadan ister dua gibi farklı dini unsurlardan bahsedecek olursak, sosyal grubun var ettiği bu olguları yine onların kavrayışları etrafında ele almak gerekir. Bu noktada tapınma ve kutsal mekan olarak kiliselerde ibadet sırasında kullanılan tapınma müzikleri, Durkheim'in de belirttiği üç öge (inanç-ibadet-grup) (Aktaran Bal, 2014: 150) ile ele alınacaktır.

Protestanlar, tapınma zamanında Tanrı'nın huzuruna çıktıklarına, O'nu övdüklerine ve O'na hayatlarından kurbanlar sunduklarına inanırlar. Müzikli tapınma zamanında Tanrı'ya sundukları, O'nu överken kendi dillerinden çıkan güzel sözlerdir. Bu bağlamda Çağdaş Tapınma Müziği, ruhsal konularla ilişkili olan ve aynı zamanda insanlar ile kutsallar arasında kurulan iletişimde araç işlevi gören bir olgudur. Nitekim Mike Tison, tapınma müzikleri ile ilgili şunu söylemektedir:

Tapınmanın özü müzik değildir ve müzik sadece bir araçtır. Tapınma bizim hayatımızla ilgili ve sadece Pazar günü yapılan bir pratik değil. Müzik ise bunun sadece bir kısmını oluşturuyor. Tapınmanın anlamı Tanrı'ya hayatımızdan kurbanlar sunmak demek. Tapınma sırasında ise O'na sözlerimizi kurban ediyoruz. Bu yüzden sözler oldukça önemli ve dolayısıyla incilin mesajını içeren kısım da sözlerdir. Çoğu zaman denk gelmişsinizdir insanlar tapınma zamanında dua da ederler. Çünkü tapınmanın amacı Tanrı'yla konuşmak ve O'nu övmektir. (Görüşme, 20.01.2015)

Çağdaş Tapınma Müziği'ni diğer popüler müzik türlerinden ayıran dikkat çekici noktalardan birisinin 'tapınma' olgusu olduğu görülür. Nitekim Gow'a (1999) göre "müzikal sound'un anlamlardan ziyade çağrışım duygularına en uygun olarak, açıkça 'Hristiyan' ya da 'Dünyasal' denebilecek bir müzik biçemi yoktur" (1999: 25). Böylelikle Çağdaş Hristiyan Müziği ve Çağdaş Tapınma Müziği'ni farklılaştıran ve sınırlarını belirleyen durum, ilahilerin sözleri, insanların ilahilere yüklediği anlam ve müziğin üretim ve tüketim sürecindeki amaçtır. Hem müzikal üretim ve tüketim sürecine dahil olan ve rol alan hem de bir imanlı olarak kilisede tapınma lideri olarak görev yapan Martijn Van Den Heuvel, tapınma ile müzik arasındaki ilişkiyi şöyle anlatmaktadır:

Tapınma lideri olarak benim amacım da bu topluluğa liderlik etmek. Bu benim hizmetim. Ben sadece buna aracılık ediyorum. Şimdi Kordon'da olan bir topluluğun kiliseye gitmek istediğini düşün ve yolu sadece ben biliyorum. Onlara be "Bu yönden, şu yönden" gibisinden yolu tarif ederim onlar da arkamdan gelirler. Bende tapınma zamanında bunu yapıyorum. "Şimdi bu kısmı

söyleyeceğiz”, “şimdi tekrar” gibisinden işaretler veriyorum. Ancak bunun anlamı ben “Tanrı’ya ulaşılacak yolu biliyorum” demek değil. Yanlış anlama. Ben sadece toplulukla birlikte müzikte de düzeni sağlayarak Tanrı’ya layık bir düzen sağlamak ve düzenli olarak (tapınma grubu da dahil) O’nu yüceltmek istiyorum. Yani bu bir şov değil. Çoğu kişi “Aaa müziğe bak eğleniyorlar, coşuyorlar” falan diyebilir ancak bu yanlış. Bizim burada önemimiz yok. Bizim amacımız Tanrı’ya tapınmak. Bu yüzden benim görevim biraz riskli ve tehlikeli olabiliyor (Görüşme, 17.12.2014).

Van Den Heuvel’in tapınma ile ilgili belirttiği iki nokta göze çarpar. Birincisi, tapınma sırasında belirli bir düzenin sağlanması ve topluluk halinde Tanrı’nın huzurunda bulunulmasıdır. Tapınma sırasında yapılacak her şey Kutsal Kitap’a dayanmalıdır ve Tanrı’nın hoşuna gidecek şekilde tapınılmalıdır. Tapınma sırasında belirli bir düzen yaratma çabası buradan gelmektedir. İkincisi ise, en ön planda Tanrı’nın hoşnut edilmesi olduğu için müzisyenlerin kendilerini arka planda tutmalarıdır. Bu durum müzik yapma edimini de etkilemektedir. Müzisyenlerin gereğinden fazla dikkat çekmemeye çalışması ve bunun bir şov olmadığını belirtmeleri, tapınmanın özüne dair önemli sayılabilecek bir diğer yaklaşımdır.

Tapınma, genel anlamıyla insanların kendi hayatlarından Tanrı’ya kurbanlar sunmaları olmaları nedeniyle, bu olgu sadece müzik ile sınırlandırılmaz. Sözgelimi müzikli tapınmanın ardından topluluk arasında dolaştırılan bağış kutusuna katkıda bulunmak da bir tapınma şeklidir. Protestanlık inancında ise tapınmalar genellikle müzikli tapınmayla başlar ve ardından bağış kutusu, vaaz, Tanrı’nın sofrası (ekmek ve şarap) ve dua zamanı gibi dinsel pratikler ile devam eder. Ancak tabii ki Protestanlık mezhebi içerisindeki farklı akım ve tarikatların tapınma sırasındaki müzik pratiğinde belirli farklılıklara neden olabilir. Chou ve Russell’e (2006: 36) göre “Çağdaş Tapınma Biçemi, karizmatik hareketle birçok önemli karakteristikleri paylaşır. İkisi de soyut düşünce gücünü ihmal ederken duygusal ifadeye vurgu verir. İkisi de resmi ritüellere ya da soyut inançlara uymadan daha ziyade dinsel hissiyatın enerjisine ve spontaneliğe odaklanır”. Bu durum karizmatik kiliselerde dahil olmak üzere, bu biçemi kullanan kiliseler arasındaki bazı ortak teolojik görüş birliğini gösterir. İzmir’de yaşayan ve

Protestan olan Ozan Can, kiliseler arasındaki tapınma farklılığından bahsederken hem Protestanlar arasındaki teolojik görüş birliğini belirtir hem de Protestanlar dışındaki ‘diğer’ imanlılar ile aralarındaki farkı vurgular:

Bizim müzikler Katoliklerden çok daha farklı ve çok daha enerjik. Katolikler müzik aracılığıyla Tanrı’nın huzuruna çıkmanın çok ciddi olduğunu düşünüyorlar ve bunu topluluk olarak yapıyorlar. Bizde bu durum daha bireysel. (Görüşme, 12.10.2014).

Çağdaş Tapınma Müziği’ni kiliselerinde kullanan toplulukların, belirli kurallardan bağımsız olduğunu ve bu doğrultuda tapınma sırasında daha esnek davranış sergiledikleri görülür. Sözgelimi tapınma sırasında aynı ilahide zıplayan ya da alkışlayarak eşlik edenler olduğu gibi kimileri ellerini havaya kaldırarak tapınmaya eşlik etmektedir.

3.BÖLÜM

TÜRKİYE'DE PROTESTANLIK VE ÇAĞDAŞ TAPINMA MÜZİĞİ

Anadolu topraklarındaki Hristiyanlık faaliyetlerini cumhuriyet öncesine kadar dayandırmak mümkündür. İlk Hristiyanlık faaliyetlerinin Osmanlı Devleti döneminde başladığı görülür. “Osmanlı topraklarında ilk örgütlü Protestanların gelişi Moravya Kilisesi (*Moravian Church* veya *United Brethren*) misyonerleri ile olmuştur. Bu misyonerler 1740 yılında İstanbul’a gelmişler ve bazı yerel kilise yetkilileri ile görüşmüşlerdir” (Topçu, 2006: 20).

Protestanların, Müslümanlar üzerinde propaganda yapmalarının Osmanlı Devleti tarafından engellenmesi sebebiyle 1908 yılına kadar Müslümanlar arasında neredeyse hiç propaganda yapamamışlardır. Ancak yıllar geçtikçe misyon politikalarında değişiklikler olmuştur. O dönemler Anadolu’da oldukça etkin çalışan ABCFM (*American Board of Commissioners for Foreign Missions*) isimli Amerikan misyoner teşkilatının İstanbul’daki misyonerleri tarafından 1910-1913 yıllarında yayımlanan haftalık *The Orienté* isimli dergi, misyoner kimliğinden uzaklaşmış, bununla da kalmayarak çoğulcu bir Osmanlıcılık düşüncesini savunmuştur (Malkoç, 2006: 72).

“Birinci Dünya Savaşı’nın ilk yıllarında Anadolu’da Amerikan Board’a bağlı 151 misyoner ve 1.204 misyoner yardımcı, 137 kilise, 8 kolej, 46 ortaokul ve lise, 369 ilkokul bulunmaktaydı. Birinci Dünya Savaşı sonunda Amerikalı misyonerlerin sayısı 36’ya düşmüş, 1918 yılında okullar ve kiliselerin büyük bir kısmı kapanmıştır.” (Haboubi, 2010: 39). Birinci Dünya savaşı öncesinde de Protestanların bulunduğu şehirlerden bir tanesi İzmir idi. Güngör’e (1999) göre, “1760’lı yıllarda İzmir’de Protestanların, Hollanda, İngiliz ve Alman konsolosluklarındaki ibadet yerleri haricinde herhangi bir kiliseleri bulunmuyordu”. Pınar’a (2001: 85) göre, “elçiliklerin himayesinde yaşayan ve çoğunluğu ticaretle uğraşan Protestan topluluğun üyeleri daha sonra ülkeye gelecek Protestanlara yardımcı olmuşlardır” (Aktaran Malkoç, 2006: 53). “1898’de İzmir’de üçü küçük olmak üzere dört Protestan kilisesi bulunmaktadır. Ayrıca

aynı dönemde İzmir’de 265 Protestan’ın varlığından söz edilmektedir. Aynı yıllarda İstanbul’da da 14 Protestan Şapeli vardır” (Malkoç, 2006: 71).

“Osmanlı devleti tarafından tanınan ilk Protestan kilisesi, 1847 yılında kurulan İstanbul Ermeni Kilisesi’dir. Bunu İzmit, Adapazarı, Trabzon, Erzurum, Antep ve Van’da Ermeni Protestan kiliselerinin açılması izlemiştir, 1850 yılında ise Osmanlı devletinde yaşayan Protestan Ermeniler Sultan Abdülmecit tarafından dini cemaat olarak kabul edilerek hukuki bir statü kazanmışlardır. Daha sonraki dönemin önemli gelişmelerinden biri ise 1858’de Kitabı Mukaddes’in Ermeni harfleriyle Türkçe olarak basılmasıdır. Bu olayların da etkisiyle giderek artan Protestanlar 1914’e gelindiğinde Ermeniler içinde 51.000 kişiye kadar ulaşmışlardır” (Şenel ve Ata, 2014: 696). Birinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan göçler ve Cumhuriyet’in kurulmasıyla birlikte Protestanların faaliyetlerinde azalma görülür. Birinci Dünya Savaşının ardından Anadolu’da bulunan Protestan kurumlarının yurtdışına nakledilmeleriyle birlikte “1923’te ABCFM toplantısında birçok misyonerin imzalayarak Ankara Hükümetine gönderdiği niyet bildirgesi, içinde yer alan ağır ifadeler yüzünden misyonerlerin durumlarını zora sokmuştur. 1928’de üç kızın Bursa’da Hristiyan olmasıyla Bursa Kız Okulu kapatılmıştır. Maraş misyonerleri de, Alevi oldukları sanılan bir Hristiyan topluluk oluşturdıkları gerekçesiyle sınır dışı edilmiştir” (Malkoç, 2006: 73-74).

Topçu, misyonerlerin erken cumhuriyet dönemindeki durumları hakkında şunları söyler:

Cumhuriyet’in ilanından sonra yeni yönetim, yabancılara ve dini kurumlara şüphe ile bakmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında misyonerlerin durumları üç dönem halinde değerlendirebilir. Cumhuriyetin kuruluş yılları olan 1920-1924 döneminde misyoner kuruluşların hukuki dayanakları Türk iç hukuku sınırları içine çekilmiştir. 1924-1927 yıllarını içine alan ikinci dönemde idari ve hukuki tedbirlerle misyonerlerin çalışma alanları daraltılmış, gereken şartlara uymayan okullar kapatılmış ve pek çok misyonerlik kuruluşunun çalışmalarına son verilmiştir. Bir kısımda yeni şartlara uymayı kabul etmiş ve çalışmalarına laik ortamda devam etmişlerdir. 1927 yılından sonraki üçüncü dönemde açık kalan

misyoner okulları ve hastanelere ağır vergiler konulmuş ve çalışmaları zorlaştırılmıştır (2006: 26-27).

Protestanların zorlaştırılan koşullarıyla beraber misyonerlik çalışmaları da oldukça zor bir hale gelir ve Protestan çalışmalarındaki bu durgunluk 1960'lı yıllara kadar sürer. "Türkiye, Nato'ya kabul edildikten sonra Batı ittifakı ile yakınlaştı ve bu durum misyonerleri yeniden canlandırdı. Protestanların Hristiyanlığı yayma faaliyetleri 1961'den sonra ve özellikle 1980'li yıllarda tekrar canlandı. Bazı eğitim ve sağlık kurumları Sağlık ve Eğitim Vakfı (SEV) tarafından yeniden açıldı" (Haboubi, 2010: 53).

"1927 Nüfus Sayımına göre Türkiye'de, 4421'i İstanbul'da olmak üzere 6658 Protestan bulunurken bu sayı Amerikan misyonunun iddiasına göre 1950'lerde Türkiye'de yaklaşık 2500 kişilik bir Hristiyan topluluğu olduğu yönündedir" (Malkoç, 2006: 90-91). 1960'lı yıllarla beraber Türk İsa Mesih İnanlı sayısı artış göstermiş ve "1986 yılında çoğunluğunu Türk Protestanların oluşturduğu ve ilk resmi organizasyon olarak kabul edilebilen bir Türk Protestan Kilisesi kurulmuştur" (2006: 95).

3.1. 1990'lar ve 2000'lerde Türkiye'deki Protestanlar

1960'lara kadar yaşanan durgunluğun ardından 1980'lerden itibaren artan ve 1990'lı yıllarda ise oldukça belirginleşen kiliseler arası ilişkiler görünür olmaya başladı. Bunun bir sonucu olarak Protestan Kiliseler Derneği Kuruldu. "Protestan Kiliseler Derneği", 1989'da kilise önderlerinin 'Temsilciler Kurulu' (TeK) olarak bir araya gelmesi ile başlayıp 'Türkiye Protestan Kiliseler Birliği'ne dönüşmesi ve 23.01.2009 tarihinde dernekleşmesi ile oluşmuştur (İnternet Kaynağı 02). Protestan Kiliseler Derneği'nin tüzüğünde yer alan dernek amaçları:

- 1) Türkiye çapında Protestan Hristiyanların paylaşım, temsil ve dayanışma örgütü olmak;
- 2) Kiliseler arasında sevgi ve saygıdan kaynaklanan bir birlik ve işbirliği ortamı sağlamak
- 3) Protestan Kiliselerin T.C yasaları önündeki hukuksal konumlarını izlemek ve saptamak (İnternet Kaynağı 03).

Bu dernek aracılığıyla Türkiye sınırları içerisinde bulunan Protestan Kiliseler arasındaki ilişkiler güçlenmekle kalmadı aynı zamanda yayımlanan “Ortak İnanç Bildirgesi” (İnternet Kaynağı 04) ile kiliseler arasında Hristiyanlığın temeli olarak görülen unsurlarla teolojik anlamda da kiliseler arasında birlik sağlandı.

Protestan Kiliseler Derneği'nin 2010 yılında yayımladıkları *'Tehdit'mi, Yoksa Tehdit Altında mı? Türkiye'deki Protestanların Yasal ve Sosyal Sorunları* isimli raporda, Türkiye'deki Protestanlara ilişkin bu bilgiler yer almaktadır:

Türkiye'deki Protestan Toplumu yaklaşık olarak 3000-3500 kişiden oluşmaktadır. Toplum üyelerinin büyük bir kısmını geçmişte ateist olan veya İslam dinine mensup olan kişiler, küçük bir kısmını ise Ermeni, Süryani ve Rum kökenli Türkiye Cumhuriyeti vatandaşları oluşturmaktadır. Büyük çoğunluğu İstanbul, Ankara ve İzmir'de olmak üzere, irili ufaklı yaklaşık 100 kilise topluluğu vardır. Bu cemaatlerin %50'si kamusal görünürlüğü olmayan, “ev topluluğu” adı verilen, kendi evlerinde ibadetlerini gerçekleştiren, üye sayısı 10-15 kişi olan topluluklardan oluşmaktadır. Diğer topluluklar ise kamusal görünürlüğü olan bir toplantı yerinde toplanmaktadır. Protestan toplulukların kurduğu, 1 vakıf, 22 dernek, bu derneklere bağlı 5 temsilcilik bulunmaktadır. Geri kalan toplulukların herhangi bir tüzel kişiliği bulunmamaktadır (Protestan Kiliseler Derneği, 2010: 5).

Türkiye'de günümüzde, hem 1960'lardan itibaren gelişen ortam hem de Cumhuriyet öncesi Osmanlı Devleti döneminde bulunan ve varlığını sürdüren kiliseler, Protestan kiliselerinin yapılanmalarında rol oynamaktır. Malkoç (2006), Protestan kiliselerini yapılanma biçimlerine göre şu şekilde sıralar:

- a. Osmanlı döneminde Protestanlaştırılan Ermeni ve Süryani gibi azınlıkların kurduğu ve günümüze kadar gelen kiliseler,
- b. Osmanlı zamanında misyonerler tarafından kurulan, elçiliklerin ve konsoloslukların himayesinde çalışmalarını sürdüren kiliseler,

- c. Özellikle büyük şehirlerde, “Uluslararası...” adıyla kurulmuş olan, mezhepçiliğin belirgin olmadığı ve çoğunluğunu yabancı uyruklu kişilerin oluşturduğu Protestan kiliseleri,
- d. Sonradan Protestan olan Türklerin çoğunlukta bulunduğu kiliseler,
- e. Uluslararası Protestan mezhep veya akımların Türkiye’deki kolu olan kiliselerdir” (2006: 95-96).

3.2 1970’lerden Günümüze İzmir’deki Protestan Kiliseler ve Çağdaş Tapınma Müziği

İzmir’deki Protestan hareketlerinin 1970’li yıllardan başlayarak arttığı söylenebilir. 1972 yılında Türkiye’ye beş yıllığına gelen ve ardından 1997 yılından 2012 yılına kadar ikinci kez İzmir’de yaşayan Dr. Mike Buckley, İzmir’deki kilise ve toplulukların gelişim sürecini yakından gözlemleyen birisi. Buckley’in aktardıklarına göre 1972 yılında geldiğinde İzmir’deki tek Protestan ibadethanesi, Alsancak’ta bulunan ve bugün de hizmet veren St. John Anglikan Kilisesi’dir. St. John Anglikan Kilisesi, İngilizce konuşan küçük bir grupla Pazar ayinlerini gerçekleştiriyordu. Nitekim aynı durum bugün için de geçerlidir. St. John Anglikan Kilisesi ayinlerini İngilizce dilinde gerçekleştirmektedir (Görüşme, 12.02.2015).

Anglikan Kilisesi’nin yanı sıra 1972 yılında İzmir’in Karşıyaka semtinde toplanan az miktarda İsa Mesih İnancısı ya da meraklısı vardı. Yapılan ev toplantılarına katılan 3 ila 10 kişi arasından muhtemelen 3 ya da 4 kişisi imanlı oluyordu. İzmir’de yeni toplulukların ortaya çıktığı ve yeni kiliselerin kurulduğu on yıllık sürecin 1990’lı yıllar olduğu söylenebilir. Bu süre içerisinde birçok kilise kurulmuş ve topluluklar kendi aralarında iletişim halinde olmaya başlamışlardı. Yine Dr. Mike Buckley’in görüşmemizde belirttiğine göre, 1997 yılında Türkiye’ye geri döndüğünde gördüğü tablo çok daha farklıydı. 30’un üzerinde imanlının oluşturduğu ve bir Türk öndere sahip bir grup, Karataş’ta ve küçük bir grup da Çiğli’de toplanıyordu. Çiğli’de toplanan grup sonradan Karşıyaka’ya taşındı ve bugün Çarşı’da toplanan bir kilise oldu. Aynı yıllarda aylık olarak Bornova semtinde bir evde toplanmaya başlamış küçük bir grup daha sonra bugün de varlığını sürdüren Bornova Protestan Kilisesi’ni oluşturdu. Ayrıca yine o

yıllarda daha sonra Işık Kilisesi'ni kuracak olan Amerikalı bir aile ile Alman bir aile Buca semtinde toplanıyordu. 1997 yılında ise İzmir'de yaklaşık 40-50 imanlı vardı ve bunların çoğu Karataş Kilisesi'ne katılıyordu (Görüşme, 12.02.2015).

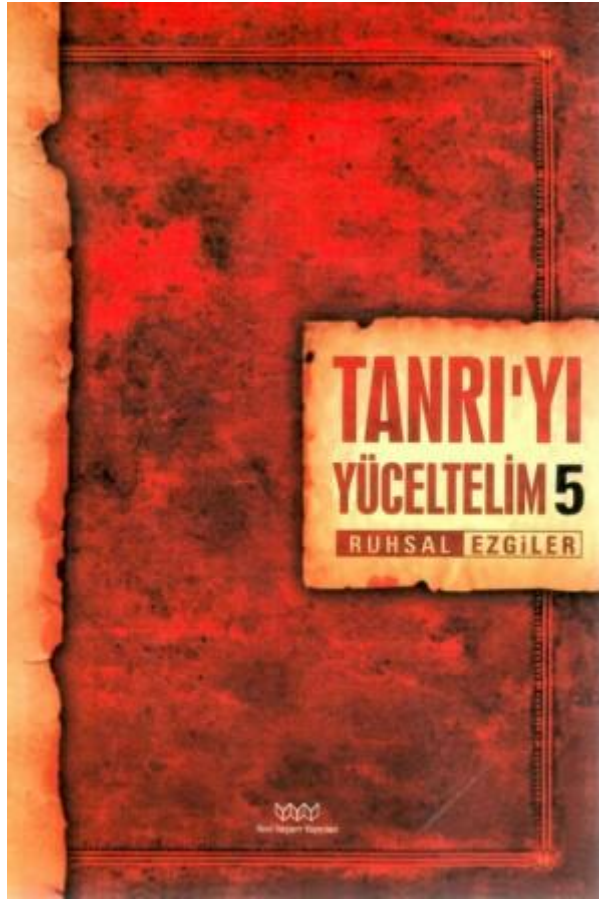
2015 yılı itibariyle İzmir'de 90'lı yıllara göre birbirleriyle daha fazla ilişki içerisinde bulunan 13 Protestan kilisesi bulunmaktadır. Çoğunlukla büyük şehirlerde bulunan Protestanların ise İzmir'deki sayısı yaklaşık 1000 kadardır. Bugün için kiliselerin ortak noktalarından bir tanesi ise ortak tapınma dağıdır. Bu dağın tarihsel gelişiminin ise İzmir Çağdaş Tapınma Scene'nin oluşumunda önemli bir etkisi vardır.

3.2.1. Tanrı'yı Yüceltelim: Ortak Bir Çağdaş Tapınma Dağı

1990'lı yıllarda oldukça küçük gruplar halinde olan Protestan kiliseler, birbirleriyle aralarında çok az iletişim olmasına rağmen tapınma zamanı için ortak ilahileri içeren ve yaklaşık olarak o zamanlar 200 ilahiden oluşan 'Tanrı'yı Yüceltelim' adlı kitabı kullanıyorlardı. Bu kitaptaki ilahiler genellikle İngilizce ilahilerin Türkçeye çevrilmesinden oluşmuştur ve çeviriler Thomas Cosmades tarafından yapılmıştır. Ancak bunun yanı sıra bu kitap erken dönem Çağdaş Tapınma Müziği Türk bestecilerinden, Almanya'da yaşayan ve kendi sözleriyle Türk Müziği melodilerini kullanan Erol Özer ve Ali Yazar'ın ilahilerini de içermektedir. Bu yıllarda aynı zamanda "Batı'da" bestelenen yeni ilahiler de Türkçeye çevrilerek tapınmada kullanılıyordu (Görüşme, 12.02.2015).

Protestan Kiliseler Derneği'ne göre "Türkiye'deki Protestan toplumunun tarihini 1970'ten önce ve sonra olmak üzere iki dönemde incelemek gerekmektedir" (Protestan Kiliseler Derneği, 2010: 9). Dönüm noktasının 1970 yılı ile ilişkilendirilmesinin sebebi, bu yıldan sonra Müslüman kökenli birkaç kişinin Hristiyanlığı seçmesi, birkaç Süryani ve Ermeni kökenli Türkiye Cumhuriyeti vatandaşının bir araya gelmeleri, ibadet dilinin Türkçe olarak benimsenmesi ve Türk Protestan topluluğunun ortaya çıkmasıdır (2010: 9). Nitekim 'Tanrı'yı Yüceltelim' isimli tapınma şarkılarını içeren kitabın ilk basımı da 1970'de yapılmıştır. Bu kitap günümüze kadar düzenli olarak genişleyerek gelmiştir (Görüşme, 12.02.2015). Bu sebeple Türkçe ibadetin ve tapınma için Türkçe ilahilerin

kullanılması Türk Protestan tarihinde bir dönüm noktasıdır ve Çağdaş Tapınma Müziği'nin Türkiye'de ortaya çıkması da bu dönüm noktasında rol oynamaktadır.



Fotoğraf 1. Çağdaş Tapınma Dağarı'nı içeren Kitap: Tanrı'yı Yüceltelim'in Kapağı⁵

1970'lerden önce, tapınma için Wesley tarzı⁶ ilahilerin karışımı ve Suriye, Ermeni ve Ortodoks gibi azınlık kiliselerinden geleneksel Orta Doğu ilahileri kullanılıyordu. 1970'li yıllardan sonra ise 'Tanrı'yı Yüceltelim' tapınma için kullanılan kaynak olmaya başladı. Hem 1970'lerdeki imanlılar grubu hem de 1990'lardaki topluluklar tapınmanın çok basit biçimlerini ilahiler ve doğaçlama dualarla gerçekleştiriyorlardı. Nitekim Türkçe tapınma şarkılarının yeni yeni ortaya çıktığı yıllarda büyük şehirlerden uzaktaki kırsal alanlarda ilk Türkçe ilahiler tapınma

⁵ Tanrı'yı Yüceltelim 5, Yeni Yaşam Yayınları <http://ephesuskitap.com/urun/tanriyi-yuceltelim-5/> Erişim Tarihi: 31.07.2015

⁶ Çoğu bugün de bilinen ve icra edilen 6.000'den fazla ilahinin bestecisi olan Charles Wesley'in (1707-1788) kendi ismiyle bilinen ilahi tarzıdır.

zamanında genellikle gitar eşliksiz, bazen de bağlama eşliği ile çalınıyordu (Buckley ile Görüşme, 12.02.2015). Bağlama eşlikli çalınan tapınma şarkıları sonradan müzik endüstrisi yoluyla dolaşıma sokulmuştur. Sözgelimi Cem Kervan'ın (*Geoff C*) *Dem Geldi Dem* isimli albümü (İnternet Kaynağı 05) ve kilise önderi İhsan Özbek'in *Duymadınız mı!* isimli albümü (İnternet Kaynağı 06) Türk Halk Müziği türünde bestelenen tapınma şarkılarını içermektedir.

Türkiye'de Çağdaş Tapınma Müziğinin kullanımı ve dağarın oluşturulması için Çağdaş Hristiyan Müziği'nin tanınan müzisyenlerinden Graham Kendrick 1997 yılında İstanbul'da bir seminer verdi. Bu seminerin başlıca amacı Türk müzisyenleri Türkçe Tapınma şarkıları bestelemesine teşvik etmektir (Görüşme, 12.02.2015). Günümüz için her ne kadar çeviri ilahiler çoğunlukta olsa da Kayra Akpınar, Onur Yöş, Işıl Aksünger, Vedat Pektaş ve Adrienne Neusch gibi Türkçe Tapınma şarkıları besteleyen müzisyenler Türkçe Tapınma dağarına katkı yapmaktadırlar. 'Tanrı'yı Yüceltelim' adlı kitabın, hemen hemen çoğu Protestan tapınma şarkılarını içermesine rağmen kiliseler arası iletişim ve internet bu biçimin Protestanlar arasında genişlemesinde oldukça etkisi vardır.

3.2.2 Türk Çağdaş Tapınma Müziği ve Sanal- Gerçek Topluluk İlişkisi

Çalışmanın konusu gereği her ne kadar İzmir'deki Protestan Kiliselerin dinsel pratikleri ele alınacak olsa da bu kiliselerin küreselleşmenin bir sonucu olarak etkileşim ağı sadece İzmir'le sınırlı değildir. Öncelikle bu kiliseler hem kent içinde hem de kent dışındaki kiliselerle gerek sanal gerek gerçek yaşamda iletişim halinde olmaktadır. Bunun yanı sıra Türkçe Çağdaş Tapınma şarkılarının kiliseler arasında paylaşımı internet aracılığıyla çok daha hızlı bir şekilde gerçekleşmektedir.

Bir şehirdeki kiliseler birbirleriyle ayda bir yapılan etkinlikler, dua toplantıları ya da birlikte tapınma zamanıyla bir araya gelebildikleri gibi farklı bir kilisenin üyesi olsalar bile şehirde bulunan diğer Protestan kiliselerin Pazar ayinlerine katılabilmektedirler. Bu sebeple belirli bir şehirde yaşayan Protestanların gerçek yaşamda, yüz yüze iletişimi ve kendi aralarındaki paylaşımı gözle görünür bir biçimde açıktır. Ancak söz konusu farklı şehirlerde yaşayan Protestanlarla yüz yüze iletişim

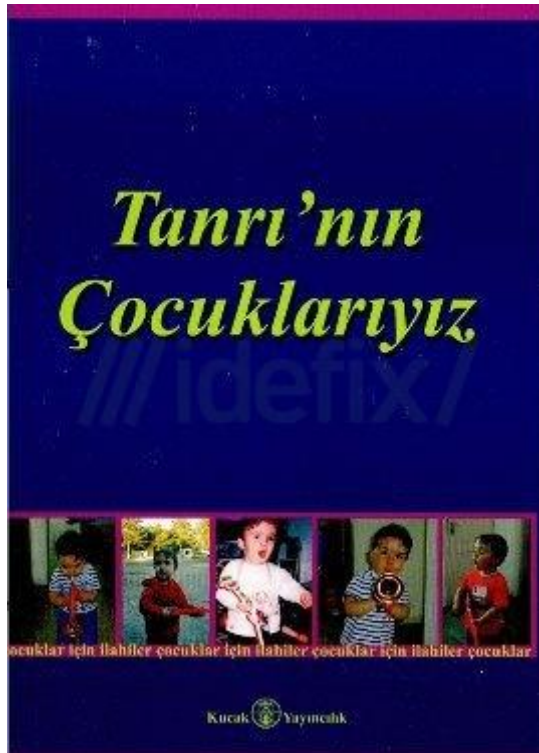
halinde olma olunca bu durum kilise kampları, çeşitli atölye çalışmaları gibi daha uzun süreli etkinlikler aracılığıyla gerçekleşmektedir. Sözgelimi İzmir’de bulunan Işık Kilisesinin 30 Nisan- 3 Mayıs 2015 tarihleri arasında İzmir’in Selçuk ilçesinde Arvalya Kampı’nda düzenledikleri aile kampına İstanbul Yaşam Kilisesi de katıldı. Işık Kilisesi ve Yaşam Kilisesi Karizmatik Kiliseler olduğu için hem teolojik olarak hem de tapınma düzeni anlamında birbirine yakın görüşe sahip kiliselerdir. Ancak bu tür etkileşimler, kiliselerin bulunduğu bölgelerde edindikleri yeni kültürel deneyimleri birbirleriyle paylaşma ve kültür alışverişi (*cultural exchange*) açısından, müzik özelinde Çağdaş Tapınma biçimin Türkiye’de şekillenmesinde önemli bir rolü vardır.

Protestan kiliseler arasındaki yüz yüze iletişim sadece Türkiye sınırları içerisindeki kiliselerle sınırlı değildir. Sözgelimi Nisan 2015’te Avustralya’dan İzmir’e gelen bir grup Protestan bir hafta boyunca İzmir Yaşayan Söz Kilisesinin ibadet ve toplantılarına katıldı. Bu bir haftalık sürede Yaşayan Söz Kilisesinde çeşitli dua ve tapınma zamanları yapıldı ve hatta bu etkinliklerin süresi normalden daha uzun sürdü. Yapılan bütün ritüeller ise sadece bu duruma özgü İngilizce olarak yapıldı. Tıpkı Işık Kilisesinin aile kampında olduğu gibi bu bir haftalık sürede de iki grup arasında hem kültürel hem de manevi (ruhsal, teolojik) anlamda paylaşımlar oldu.

Facebook, Twitter gibi sosyal medyaların yanı sıra telefon ve WhatsApp gibi iletişim amaçlı kullanılan uygulamalar, yüz yüze iletişime görece daha sürekli, daha esnek ve hızlı bir haberleşme aracı olarak Çağdaş Tapınma Scene’de oldukça etkin kullanılır. Bu durumun tanıklığını yine Işık Kilisesinin Arvalya Kampı’nda düzenlenen aile kampında görmek mümkündür. Aile kampına katılan ve Yaşam Kilisesi üyesi olup İstanbul’da ikamet eden Mark Zealey, İngiltere’de eğitim görmüş bir bilgisayar programcısı. Bugün (2015) Türkiye’deki çoğu tapınma liderlerinin, Hristiyan müzisyenlerin, kilise önderlerinin ve Mesih İnancılıların kullandığı Yaşam Kilisesi ilahi sitesini Mark Zealey kurmuştur ve bu siteyi kiliselerle sürekli ilişki halinde kalarak genişletmeye devam etmektedir. Kiliselerde müzisyenler tarafından yeni bestelenen Türkçe tapınma müzikleri varsa bu ilahileri akorları, sözleri ve ilahinin bir kaydıyla birlikte siteye (İnternet Kaynağı 07) yüklemektedir. Türkiye’nin farklı yerlerinde bestelenmiş olan bu parçalar ise Yaşam Kilisesi’ne internet üzerinden e-mail yoluyla

iletilmektedir ya da ilahi sitesi üzerinden irtibat kurularak yapılmaktadır. Bugün itibariyle ilahi sitesinde ‘Tanrı’yı Yüceltelim’ isimli kitaptaki bütün ilahiler dahil olmak üzere Zealey tarafından toplanan tapınma şarkılarıyla birlikte toplam 1758 ilahi bulunmaktadır.

Yaşam Kilisesine ait olan ilahi sitesinin Tapınma Önderi (*Worship Leader*) isimli telefon uygulaması da bulunmaktadır ve bu uygulamayı yapan kişi de Mark Zealey’dir. Bu uygulamada Tanrı’yı Yüceltelim ve çocuklar için bestelenmiş ilahileri içeren Tanrı’nın Çocuklarıyız kitabı dahil olmak üzere 1.200’den fazla tapınma şarkısı İngilizceleriyle birlikte yer almaktadır. Hem site hem de uygulamada ilahiler farklı tonlara transpoze edilebilmekte ve bir ayın/toplantı için bir ilahiler dizisi oluşturabilmektedir (İnternet Kaynağı 08). Böylelikle Protestanların sıklıkla başvurduğu iki kaynak internet ve teknoloji sayesinde topluluklara sunulmaktadır. Bu bağlamda internet teknolojileri ortak bir dinsel kimliğe sahip kişiler (Protestanlar) için ortak bir kaynak sunarak müziksel pratiklerini beslemektedir. Aynı zamanda bu tür program ve uygulamalar kiliselerin müzik pratikleri doğrultusunda güncellenerek de şekillenmektedir.



Fotoğraf 2. Çocuklar için bestelenmiş ilahileri içeren kitap: Tanrı'nın Çocuklarıyız kitabının kapak fotoğrafı⁷

3.3. Türk Çağdaş Tapınma Müziğinin Özellikleri

Çağdaş Tapınma Müziği, müziksel tını, oturtum, şarkı sözü gibi özellikler aracılığıyla diğer türlerden ayırt edilebilmektedir. Benzer bir durumun Türk Çağdaş Tapınma Müziği'nde geçerli olup olmadığını çözümlemek amacıyla müzik analizi yapılmıştır. Müzik analizi aracılığıyla kilisedeki dinsel pratiklerin müzikle ilişkisi kurulup, müziğin teolojik ve kültürel anlamda kilisede nasıl yer ettiği ortaya çıkarılmıştır.

Türk Çağdaş Tapınma Müziği'ni metinsel ve müziksel olarak iki bağlamda ele almak mümkündür. İlahilerin metinsel yapısı bize topluluğun inancını nasıl ifade ettiğini ve ilahilerin teolojik yönüyle ilişkili olarak Protestanlık inancında ilahilere nasıl anlamlar yüklendiğini bize gösterir. Müziksel içerik ise bu olgunun daha çok kültürel yönüyle ilişkili olup, imanlılar açısından etkin bir biçimde nasıl kültürel anlam yaratıp bunu pratik ettikleri açısından önem taşır.

3.3.1 Metinsel (*Textual*) İçerik

Çoğu çeviri olan Türkçe Tapınma Müziği dağarının, şarkı sözleri özelinde oldukça spesifik, ayırt edilebilir bir özelliği vardır. Tapınma müziği bestecileri, yeni bir ilahi bestelerken çeşitli yollar ve yöntemler kullanabilmektedirler. Kimi zaman besteciler kutsal kitabın belirli ayetlerine atıfta bulunarak bestelerken, kimi zaman bir imanlı olarak kutsal kitaptaki inançlara gönderme yaparak ve genelde Tanrı'ya övgü içeren sözler yazmaktadırlar. İster çeviri, ister Türkçe olsun parçaların içerdiği belirli söz ve söz öbekleri, Türk Çağdaş Tapınma dağarının metinsel anlamda ortaklaştığı dikkat çekici noktalardan birisidir. Sözelimi “sen iyisin bana” alıntısı Haykırmak İsterim, Sen İyisin, Çağırırım! Merhamet Elini Uzat Bana, Sen Rab İsam, Ne Zamana Dek Ya Rab gibi parçalarda geçmektedir. Buna benzer sıklıkla kullanılan alıntılar

⁷ Tanrı'nın Çocuklarıyız, Ankara: Kucak Yayıncılık <http://www.idefix.com/kitap/tanrinin-cocuklariyiz-kolektif/tanim.asp?sid=T4ELE2ADG6N5I2NI61T4> Erişim Tarihi: 05.08.2015

“Sevgisi/Sevgin ne harika”, “Rab İyidir”, “Rab’be Övgüler, Yücelik”, “Görkemli Tanrı”, “O, ölümden dirildi”, “Sonsuz, güçlü Tanrı” gibi doğaötesi varlıkları övmeyi ve yüceltmeyi amaçlayan ve aynı zamanda insanoğlunun kendisini alçalttığı sözleri içerir. Bu tür sözlerin sıklıkla kullanılması toplulukların dinsel inançlarıyla ilişkilidir. Nitekim bazı ilahilerde ‘Rab’ ya da ‘Tanrı’ yerine ‘Baba’ kelimesinin kullanılması Hristiyanlık inancına göre aynı varlığa gönderme yapar. Ancak ‘Baba’ kelimesinin kullanılmasıyla kimi Protestanlar tapınma sırasında ya da dua zamanında Tanrı ile daha yakın ilişki kurduklarını belirtir ve bu kelimeyi kullanmayı tercih ederler. Bu durum tapınma şarkı sözlerine yansır.

Protestanların ibadetlerinde, Katolik ve Ortodokslara göre bireyselliğin daha ön planda olduğu söylenebilir. Bu sebeple Türk Çağdaş Tapınma dağarındaki ilahiler, sözlerine göre ‘bireysel’ ifadeyi ön planda tutan ilahiler ile ‘topluluk’ olarak ifade edilen sözleri içeren ilahiler olmak üzere iki grupta incelenebilir. Bireysel ifadeyi ön planda tutan ilahilere örnek olarak Övgü ve Yücelik (Ek-1, Audio 01), Haykırmak İsterim, Harika ne Harika (Ek-1, Audio 02), Müjde Bu Rab (Ek-1, Audio 03), Senden Başka Yok, Yüce Lütuf (*Amazing Grace*) (Ek-1, Audio 04) gibi ilahiler örnek olarak gösterilebilir. Aşağıdaki tabloda gösterilen ilahiler, içerdiği bireysel ifadeleri örneklendirmek bakımından seçilmiştir. İlahilerin özellikle İzmir’deki Protestan Kiliseler tarafından seslendiriliyor olması da göz önünde bulundurulmuştur.

İlahi Adı	Bireysel İfade İçeren Sözler
Övgü ve Yücelik	“Ellerimi kaldırıyorum”, “Adını yüceltirim”
Haykırmak İsterim	“Şefkat ve merhamet beni izleyecek”, “Söylerim çünkü sen iyisin”, “Dans ederim çünkü sen iyisin”
Harika, Ne Harika	“Merhamet ettin bana çarmıhta”, “Güzel Rabbim hayranım”, “Seviyorum seni Rab”, “Güzel Rabbim, canım seni över”
Müjde Bu Rab	“Müjde bu Rab hayatını feda etti sonsuz kurtuluşun için”, “O’nu tüm gücümle

	överim”
Senden Başka Yok	“Adım adım yürürüm”, “Yolunu izlerim”, “Dans ederim önünde”
Yüce Lütuf (<i>Amazing Grace</i>)	“Suçluyken kurtuldum”, “Kör gözlerim de açıldı”, “Tutsaklıktan özgür oldum”, “Yüce Tanrı’m O beni kurtardı”
Gör O’nun	“Kralım benim için öldü”, “Tamamlandı, kurtarıldım”, “Artık ben özgürüm”
Ben Zayıfken Sen Gücümsün	“Aradığım hazinesin”, “Benim herşeyimsin”, “Rab seni asla bırakmam”
İman Edip Rabbe Geldim	“İman edip Rabbe geldim, kararımı ben verdim”, “Baba, Oğul, Kutsal Ruh’la vaftiz oldum”, “Köle idim sen kurtardın”
Beni Sakla	“Beni sakla kucağında”, “Koru beni güçlü ellerinle”, “Sakin olur bilirim Rabsin”, “Huzur bulur canım Rabde”

Tablo 1: Bireysel ifade içeren tapınma şarkıları

Yukarıda verilen ilahiler, bireysel ifade içeren ilahilerden yalnızca birkaçıdır. Ancak Protestanların doğaötesi ile bireysel ilişkiyi nasıl kurduklarını göstermeleri açısından bu ilahiler oldukça dikkat çekicidir. Ayrıca verilen bu örnekler, diğer bireysel ifade içeren ilahilerin özelliklerini anlamamızı sağlar ve çoğunlukla bireysel ifade içeren ilahiler, sözler bakımından aynı karakterdedirler. Protestanların tapınma anlayışında bireysellik, tapınma düzenini belirleyen özelliklerden birisidir. Bu sebeple bu durum sadece şarkı sözlerinde ifade edilmekle kalmayıp tapınmanın geneline etki etmektedir. Tapınma zamanında, aynı ilahide kimileri elini havaya kaldırabilirken, kimileri zıplayıp, dans edebilmektedir. Topluluk olarak belirlenmiş uyulması zorunlu kurallar bulunmamaktadır. Bu bağlamda Protestanlar daha esnek bir tapınma anlayışına sahiptir. Bunun temel sebeplerinden birisi ise topluluk olarak tapınmanın yanı sıra bireyselliğin de ön planda tutulmaya çalışılmasıdır.

Protestanlar bireysellik kadar topluluk olarak bir araya gelme ve ibadet etmeyi önemsemektedirler. Bunun sebebi her ne kadar sosyal örgütlenmeler, aynı kimliği paylaşma ve kültürel arka plan olsa da, dinsel anlamda kutsal kitaba göre topluluk

olarak ibadet etmenin belirtilmiş olması etki eden bir faktördür. Protestanlar kutsal kitabı sadece okumakla kalmayıp hayatlarına geçirmeye ve uygulamaya çalışırlar. İnançlarının bu yönüyle ilişkili olarak çeşitli tapınma şarkılarının sözleri bireysellikten çok topluluk üzerindeki söylem üzerinde durmaktadır. Bu ilahilere örnek olarak aşağıdaki tabloda belirtilen ilahiler ve içerdiği ‘biz’ vurgusu ile topluluk aidiyetini belirten söz öbekleri gösterilmiştir.

İlahi Adı	Toplumsal İfade İçeren Sözler
Övgü ve Onur	“Herkes diz çökecek bir gün önünde”, “Tapınalım sonsuz krala”
Ey Göklerdeki Babamız	“Ey göklerdeki babamız”, “Gündelik ekmeğimizi bugün bize sağla yine”, “Kurtar bizi kötülükten”
Rab Tanrımız	“Rab Tanrımız”, “Vaatlerin değerli bize güç verir”, “Rab İsa, seni takip ederiz”
Hozana, Hozana, Hozana Göklerdeki	“İsmiini yükseltiriz”, “Kalbimiz hamtla dolu”
Değişmeyen Sadık Kalan	“Bizim için kırbaçlandın sen”, “Yaşam tacı sen bize verdin”, “Çarmıhta akan kanın, yaşam verir bize sonsuzca”
Gelin Bakın	“Gelin bakın Tanrımız ne büyük”, “Sevinelim tüm yaptıklarına, kudretle o yanıtlar bizi”, “Biz haykırırız”, “Tanrımız gibisi yok”
Tanrımız Yüce	“Tanrı bizden yanaysa, kim bize karşı olur?”, “Tanrımız bizimleyse, kim bizi durdurur”

Tablo 2: Tapınma şarkılarında toplumsal ifade içeren sözler

Tapınma şarkıları, toplumsal ifade içeren sözler aracılığıyla kolektif aidiyeti güçlendirir ve böylelikle tapınma zamanlarında topluluk olarak ibadet etme edimine hizmet eder. Nitekim kimi ilahilerde sözlerin bir kısmını kilise topluluğu, diğer kısmını

ise tapınma grubu söyleyerek ‘çağrı-yanıt’ (*call-response*) biçiminde seslendirilmektedir. Sözelimi Rab Tanrımız isimli ilahide geçen “Evet” ve “Amin” sözlerini sadece topluluk söylemekte ve o anda tapınma grubu gerek çalarak gerekse de söyleyerek topluluğa eşlik etmemektedir. İlahinin devamında ise tapınma grubuyla topluluk ilahiye birlikte seslendirmektedir. Çağrı-yanıt biçiminde seslendirme sadece toplumsal ifade içeren ilahilere özgü bir özellik değildir. Topluluk olarak tapınmanın gerçekleştirilmesi amacıyla bu yöntem bireysel ifade içeren ilahilerde de kullanılabilir. Oluşturulan iki grup kimi zaman tapınma grubu-topluluk şeklinde olurken kimi zamanda kızlar-erkekler şeklinde olmaktadır.

3.3.2 Çalgılama ve Seslendirme Özellikleri

Türk Çağdaş Tapınma Müziği, gerek dağar gerekse de kiliselerdeki müzik icrası, çalgılama ve uyarılama bakımından Türk Çağdaş Hristiyan Müziği türünden etkilenmekte ve şekillenmektedir. Türk Çağdaş Hristiyan Müziği, alevi deyişlerinden sufi geleneğine, pop müzikten rock’a kadar geniş bir yelpazede çeşitli tür ve biçimleri içermektedir. Bu bağlamda Türk Çağdaş Tapınma Müziği de benzer karmaşıklığa ve çoğu zaman da senkretikliğe⁸ sahip bir biçim olarak karşımıza çıkar. Her kilisenin genelde tapınma zamanı için kullandığı çalgılar sabit ve çok nadiren değişkendir. Bu sebeple her bir kilisenin kendine özgü bir soundu ve müzik anlayışı vardır. Ancak Türkiye’deki Protestan kiliseler ve tapınma şarkılarını kategoriler haline getirecek olursak en genel biçimiyle iki farklı gruptan bahsetmek mümkündür. Birinci grup, Türk katılımcıların yoğunlukta olduğu ve tapınma için Türkçe bestelenmiş ilahileri Türk Müziği çalgıları ile icra eden kiliselerdir. İkincisi, yabancı uyruklu ve Türklerin ya da sadece yabancı uyruklu katılımcılardan oluşan ve genelde Türkçeye çevrilmiş olan Batı tarzında bestelenmiş, bilinen Çağdaş Tapınma/Hristiyan Müziklerinden oluşmuş dağarı kullanan kiliselerdir. Müziğin üretiminde ve tüketiminde rol alan insanların bahsi geçen iki gruba ait olmaları sebebiyle Türk Çağdaş Tapınma Müziği ve Türk Çağdaş Hristiyan Müziği bu iki grubun kültürel sınırları etrafında şekillenmekte ve yeniden üretilmektedir. Ancak bu noktada müziğin günlük yaşamda bireysel olarak kullanımı ve

⁸ Kültürlerin birbirleriyle kültürel alışveriş içinde olarak birbirleriyle birleşme ve etkileşme içinde olarak oluşturdukları melez formlar ‘senkretikleşme’ olarak adlandırılır. Holton (2013) senkretik formların özellikler popüler müzik ve din alanında görüldüğünü belirtir.

topluluk olarak ibadet sırasında kullanımı şeklinde ayırmadan bahsetmek gerekecektir. Çünkü bu noktada hem müziksel anlamda hem de Protestanların inançları bakımından Türk Çağdaş Tapınma Müziği ile Türk Çağdaş Hristiyan Müziği arasında fark ortaya çıkacaktır. Böylelikle bu iki müzik arasındaki sınırları daha görünür kılmak mümkün olacaktır.

Çağdaş Tapınma Müziği ile Çağdaş Hristiyan Müziği arasındaki farklardan bir tanesi müziğin kullanım alanı ve amacıdır. Mike Tison'un belirttiğine göre kilisede icra edilen müzik ile tapınma şarkılarının bulunduğu CD ve kayıtların amacı aynıdır. Ancak tek fark insanların kayıtları daha bireysel olarak günlük hayatlarında tapınma için kullanmalarıdır (Görüşme, 20.01.2015). Kilisede icra edilen tapınma şarkıları ise bireysellikten çok topluluğun müziksel, kültürel ve dinsel değerlerini göz önünde bulundurarak seçilmiş ve uyarlanmış ilahilerdir. Bu bağlamda imanlıların bireysel olarak üretim ve tüketimde bulundukları kayıtlar, CD'ler ve internet üzerindeki parçalar bu kullanım amacına göre bestelenmiş ilahilerdir.

3.3.3 Yerel Özellikler

Türk Çağdaş Hristiyan Müziği, bir tür olarak Çağdaş Tapınma Müziği biçemiyle ilişki içerisinde. Bunun en önemli sebeplerinden bir tanesi ise bu müzikleri dinleyen, anlamlandıran, pratik eden, üreten ve tüketen insanların aynı dinsel kimliğe sahip olmalarıdır. Protestanların kiliselerde dini ibadet için pratik ettiği müzikler, bireysel deneyimlerin yanı sıra internet, medya, müzik endüstrisi ile bireyler ve kiliseler arası iletişim sonucunda ortak değerlerle yaratılmış bir kültürü ortaya çıkarmaktadır. Böylelikle Çağdaş Tapınma Müziği edimi ortaya çıkar ki bu biçim Türk Çağdaş Hristiyan Müziğinden ayrı olarak görülemez. Çünkü bu türün yaratımında rol alan aktörler aynı olmakla birlikte tek fark müziğin kullanım alanı olarak Türk Çağdaş Hristiyan Müziğinin daha geniş bir kategoride görülmesi ve sadece topluluk olarak müziğin pratik edilmesine değil de bireysel olarak insanların günlük yaşamlarında bu müziği kullanma yollarını içerir. Böylelikle müzik pratiği bağlamında Türk Çağdaş Hristiyan Müziği ile Türk Çağdaş Tapınma Müziği arasında farklı icra biçimleri görülebilmektedir. Sözgelimi Turgay Üçal'ın bestelediği 'Başlangıçta Söz Vardı' (Ek-1,

Audio 05) isimli ilahi, yapısı gereği herhangi bir tapınma zamanı için kiliselerde kullanılmaz. Yuhanna 1:1'i referans olarak gösteren bu ilahi ney taksimi ile başlar ve bu sırada bir şiir okunur. Türk Sanat Müziği türünde icra edilen bu ilahi sadece müzik anlamında değil, aynı zamanda şarkı sözü olarak da dönüştürülmüştür. Sözgelimi Protestanların sıklıkla kullanmayı tercih etmediği “Allah” sözcüğü, bu parçada “Tanrı” yerine kullanılmıştır. Böylelikle hem ulaşılmak istenen Müslüman kitleye yabancılık yaratılmamış olur hem de İslami arka plana (*background*) sahip olan Türk Protestanların da günlük yaşamlarında dinleyebileceği bir müzik biçemi ve sözleri yaratılmış olur. Benzer bir durumu Cem Kervan'ın ‘Sevinelim’ (Ek-1, Video 02) isimli ilahisinde görmek mümkündür. Alevi deyişleri biçeminde olan bu müzikte, sözler de müziğin kaynağı olan Alevi deyişlerine “Şah efendim, Dost efendim” gibi sözlerle atıfta bulunmaktadır. Böylelikle müziksel ve dinsel anlamda senkretikleşmeyi bu örnekte görmek mümkündür.

Türk Çağdaş Tapınma Müziği dağarında bulunan ‘Ey Tanrım Gökler Üstüne Yüksel’ isimli Ali Yazar’a ait olan ilahi, kiliseler arasındaki ilahilerin farklı pratikleri ile kayıtlar arasındaki ayrımı gösteren örneklerden bir tanesidir. Bu ilahi, kimi kayıtlarda (Ek-1, Audio 06) Türk Halk Müziği oturtumunda, 4/4 lüğe benzer bir usûl olan sofyan usûlü (düm teke) ile ve şarkıcının geleneksel biçimde vokal icrasıyla gerçekleştirilirken Türk Müziği icrasına ağırlık veren kiliseler ile Batı biçeminde müzik yapan kiliseler arasında da müzik icrası bakımından farklar görülür. ‘Ey Tanrım Gökler Üstüne Yüksel’ (Ek-1, Audio 07) isimli ilahiyi Batı biçeminde icra eden kiliselerdeki fark ilk olarak oturtumda görülebilir. Bu tür kiliselerde değişmeyen çalgı olarak piyanonun kullanımı her ilahide görülür. Bunun yanı sıra ikiden fazla vokalin bulunması ve bu vokallerin kadın-erkek olarak oluşturulması bu tür kiliselerin icra ettiği müziklerin bir diğer özelliğidir. Kimi zaman bu örnekte de olduğu gibi batı müziği çalgıları ile *bağlama*, *darbuka* gibi Türk Müziği çalgıları bir arada kullanılarak senkretik bir müzik ortaya çıkabilmektedir. Türk Müziği çalgılarını kullanan ve bu müziği tapınma için icra eden kiliseler genellikle Türk Müziği tarzında bestelenmiş Türk Çağdaş Tapınma/Hristiyan Şarkılarını CD kayıtlarındaki müziksel niteliklere yakın bir şekilde icra etme eğilimindedir. Bu bağlamda ilahilerin ezgi ve süslemeleri, ritim ve usûlleri ile solo

icraları çoğu zaman Türk Müziği icrasını gerçekleştiren kiliseler bakımından kayıtlardakinin benzeri şeklinde icra edilmeye çalışılır. Karataş Kilisesinde icra edilen ‘Ey Tanrım Gökler Üstüne Yüksel’ (Ek-1, Audio 08) ilahisi *bağlamanın* eşlik ettiği bir flüt solo ile başlar. Ardından *bendir* ve *zilli defin* ritim eşliği ve katılımcıların alkışları ile ilahi icra edilir.

Kiliseler kolektif olarak benimsedikleri tapınma biçimiyle müzik üretiminde rol alırken aynı zamanda benzer pratikleri üreten ve Türk Çağdaş Tapınma/Hristiyan Müziği içerisinde bulunan diğer unsurlardan yararlanmakta ve tapınma için kullanılmaktadırlar. Bu sebepten dolayı müzik pratiklerinin çeşitliliğinin sebebi bir paradoks olarak görünebilir. Çünkü bahsi geçen karşıt ilişkiler ve birden fazla birimin varlığı, bu yapıyı daha da karmaşık hale getirmektedir. Bu çeşitliliği ve karmaşıklığı müzik pratiklerinde görmek mümkündür. Söz gelimi Türk Halk Müziği türünde bestelenen Ali Yazar’ın ‘Tanrı Sevgidir’ (Ek-1, Audio 09) isimli parça, aynı zamanda rock oturtumu (Ek-1, Audio 10) ile icra edilerek birbirinden farklı biçemlerde tapınma müziklerini kullanan kiliseler için alternatif oluşturur. Benzer örnekleri Erol Özer’in ‘Bütün Dünya Senin Olsa’ isimli Türk Halk Müziği türündeki icrasında ve pop oturtumu ile kilisede yapılan icrada görebiliriz. Bu iki örnekte (Ek-1, Audio 11 ve Audio 12) oturtumdan vokal tekniğine kadar birçok bakımdan farklılıklar olduğu görülür. Müzik icrasındaki bu çeşitlilik, kiliselerin ortak sağduyu perspektifi doğrultusuyla birlikte kiliseler arası ilişkiler ve bir kent ya da bölgedeki kültürel dizgelerin yeniden şekillenmesiyle gözlemlenebilir olgular ortaya çıkarır. Bunun bir sonucu olarak hem edimsel hem de söylemsel bilincin yer ettiği belirli bir sınır içerisinde tanımlanabilen müzik pratikleri ortaya çıkar. İzmir Çağdaş Tapınma Scene’i de söylemsel ve edimsel bilinçle ortaya çıkan ve tanımlanabilen bir olgudur.

4. BÖLÜM

İZMİR ÇAĞDAŞ TAPINMA SCENE (*İZMİR CONTEMPORARY WORSHIP SCENE*)

İzmir'deki Protestan Kiliselerinin dinsel ve kültürel pratikleri Türkiye'deki Protestanların büyük çoğunluğu ile benzerdir. Ancak bazı ayırt edici özellikler bakımından diğer bölge, şehir ya da ülkedeki Protestanlardan farklıdırlar. Bunun en belirgin örneği ise Tanrı Sözü'nü İzmir'de yayma, İzmir için dua etme gibi eylemlerin yanı sıra kültürel anlamda bu sınırı belirleyen İzmir'deki kiliseler arası ilişkilerdir. Nitekim misyonerlikte bile insanları kiliseye çekmenin en önemli yolu onların kilisede kültürel anlamda bir ortaklık bulmalarıdır. Bu bağlamda kiliseler arası ilişkiler ile İzmir'deki imanlılar ve onların ulaşmak istediği kitlenin kültürü, İzmir'de bulunan kiliselerin kültürel pratiklerini biçimlendirmelerinde rol oynayan iki ana özellik olduğu söylenebilir.

Türkiye'deki Protestan kiliselerin Çağdaş Tapınma Müziği için kullandıkları kaynak her ne kadar internet ve 'Tanrı'yı Yüceltelim' gibi kitaplar olsa da çoğu kilise kendi kiliselerinde sıklıkla kullandığı yeni bestelenen ilahileri tek bir kitap haline getirmeye ve kimi zaman da bunu internet üzerinden paylaşmaya başladıkları görülmektedir. İzmir Çağdaş Tapınma Scene'ini (bundan sonra İÇTS kısaltışı ile anılacaktır) dikkate aldığımızda bu scene'i oluşturan kiliselerin dağar kaynağı olarak iki kitabı kullandığı görülür. Bunlardan biri 'Tanrı'yı Yüceltelim' diğeri ise Işık Kilisesi'nin çeşitli ilahileri bir araya getirerek oluşturduğu 'Rabbe Tapınalım'dır. Mike Buckley'e göre, Işık Kilisesi, 1990'ların sonuna doğru, tapınmalarında sadece modern Batı ilahilerin çevrilmiş biçimlerini icra ediyordu. Bunun sonucu olarak ise bir Alman ve bir İngiliz müzisyen 'Rabbe Tapınalım' isimli kitabı derlemeye başladılar (Görüşme, 12.02.2015). İzmir Çağdaş Tapınma Scene'inde dağar anlamında internet kaynaklarının kullanımının yanı sıra ilahi seçiminde bu iki kitabın sıklıkla kullanıldığı görülür. Özellikle 'Tanrı'yı Yüceltelim' kadar geniş olmayıp daha spesifik ilahilerin seçimiyle düzenlenmiş olan 'Rabbe Tapınalım' kitabı İzmir'deki Protestan kiliseleri için önemli bir kaynaktır.

Ortak bir dağarın ve ilahi kaynağının bulunması daha önceden belirtildiği gibi yalnızca İzmirli Protestanlara ait bir özellik değildir. Bu ortak kaynağı Türkiye’deki bütün Protestan kiliseler kullanmaktadır. Bu noktada İÇTS’yi oluşturan bir özellik olarak ilahilerin ortak kaynağı gösterilemez. Ancak ibadet için seçilecek olan ilahilerin kiliseler arası diyalog ile belirleniyor olması scene’yi oluşturan etkenlerden yalnızca bir tanesidir. Sözelimi İÇTS’de her iki ayda bir İzmir’deki tüm kiliselerin katılımıyla düzenlenen 05 Kasım 2014 tarihli ‘İzmir Tapınma Akşamı’ (İTA) sonrasında yaşananlar bu farklılıkları anlamamız bakımından önemli ipuçları içeriyordu. O akşam Türk Çağdaş Hristiyan Müziği’nin bilindik ismi olan Adrienne Neusch konuktu. Aslında Ankara’da ikamet eden Neusch yeni çıkan albümünü tanıtmak ve İzmir’deki imanlıların tapınma akşamında onlarla birlikte tapınmak için bu etkinliğe katıldı. İTA’nın Kasım ayındaki bu etkinliğine ev sahipliğini Alsancak’ta bulunan St. John Anglikan Kilisesi yaptı ve bu etkinlikte Adrienne Neusch’un yeni albümünün satışı da yapıldı. Ancak asıl dikkat çekici olay İTA’nın ardından gerçekleşti. İzmir’deki Protestan kiliseler arasında Adrienne Neusch’un yeni ilahileri ibadetlerde yer bulmaya başladı. Bütün Protestanların ortak olarak bir arada düzenledikleri bu etkinlik aracılığıyla scene’i oluşturan toplulukların tapınmalarının bu yeni albüm ile nasıl şekillendiği açıkça gözlemleniyordu. Bu da bir scene’in içerisinde yer alan topluluk ya da topluluklarca birlikte deneyimlenen etkinlikler aracılığıyla biçimlendiğini ve diğer scene’lerden ayırt edilebildiğini ve görünür hale geldiğini göstermektedir. Ayrıca dış söylemsel inşa ve kutsal mekanda icra edilen Çağdaş Tapınma Müziği’ne yapılan yeni ekleme çıkartmalarla İÇTS’nin müziksel içerik olarak zaman içinde yeniden düzenlendiği de açıkça görülmektedir.

Her ne kadar İÇTS kullanılan iki kitapla birlikte ortak bir dağara sahipmiş gibi görünse de kiliselerin Pazar ibadetinde hem topluluğun ilahilere daha fazla aşına olması hem de müzik açısından tapınma grubunun daha fazla çalarak müziksel anlamda düzenin daha fazla oturduğu birkaç ilahi sıklıkla çalınır. Sözelimi toplam 1758 ilahiden yalnızca bazıları çalınır. Kiliseler, hem teolojik anlayışlarına hem de müziksel anlamda hoşlarına gidebilecek ilahileri Pazar ayinlerinde kullanırlar. İlahi seçimiyle ilgili Mike Tison şunları söylemektedir:

Kilise ayinlerinde ilahi seçiminin Hristiyan teolojisiyle çok yakından ilgisi var. Kilisenin öğretilerine göre bu ilahiler değişmekte. Kutsal Kitap (eski antlaşma ve yeni antlaşma) çok uzun bir kitap. Kilisenin bütün kitabı öğretmesini bekleyemezsin. Bu yüzden kiliseler bu kitabın hepsine değil de belli noktalara odaklandığını ve bunlar üzerine konuştuklarını görürsün. Bu yüzden bir kilise sana bütün kutsal kitabı öğretemez. Sana onların gözünden İsa Mesih'i nasıl algıladıklarını öğretir. Kiliselerin anlayışı ibadet için ilahi seçiminde oldukça önemlidir. Sözgelimi bazı ilahiler ruhun armağanlarından bahseder ve ruhun armağanlarının bugün için olmadığına inanan kiliseler bu ilahileri seslendirmeyi tercih etmezler (Görüşme, 20.01.2015).

Kilisenin teolojik anlayışının yanı sıra müziksel anlamda duygusal ihtiyaçlarını karşılayabilecek ilahi seçimi de önemli yer tutar. Sözgelimi çoğu Protestan, özellikle karizmatik kiliseler, müzikle tapınmayı duygusal bir deneyim olarak kabul ederler. Mike Tison bu durumu şu şekilde açıklar:

Karizmatik kiliselerde müziğin çok daha önemli olduğunu görürsün. Bu gerçekten böyledir. Özel yapım binalar, duvarlara sesin yankılanmaması için koyulan soğurucular, ses sistemleri... Bunun sebebi insanların tapınma deneyimini duygusal bulmalarından kaynaklanıyor. Birçok kişiden “Bu kilisenin ibadeti şu kiliseden daha kötü. Çünkü müziği hissetmedim.” Gibisinden sözler duyuyorum. Sözler kadar müziğin de önemli olduğunu ve bunun duygusal bir deneyim olduğunu düşünenler var. Ancak bence tapınma ruhsal temelli olmalı. Bu görüş farkının kiliselerin ibadetlerine yansıdığını da görürsün (Görüşme, 20.01.2015).

Bu tür farklılıklar temelinde İÇTS’de yer alan kiliselerin müzik pratikleri anlamında ayrıştığını görürüz. Ancak buna rağmen bu scene’in birliğine atıfta bulunacak hem teolojik hem de müziksel birçok unsur vardır.

Teolojik anlamda kiliseler arasında çeşitli inanç farklılıkları olsa da inançlarının temelini oluşturan İsa Mesih, Üçlü Birlik (Baba, Oğul, Kutsal Ruh), vaftiz, Rabbin Sofrası (ekmek ve şarap) gibi dinsel unsurlar bütün kiliseler arasında ortak inançsal

değerdir. Bu durum İÇTS içinde önemli rol oynayan bir unsurdur. İzmir'deki Protestan kiliseler birbirlerinden farklı görüş ve inançlara sahip olsalar da en nihayetinde hep birlikte İsa Mesih'in bedenini oluşturduklarını ve farklı kiliselerin ise vücudun farklı organları olduğunu, bu nedenle de işlevinin daha farklı olduğunu söylerler. Teolojik anlamdaki farklılık, müzikli tapınma içinde kendisini gösterir. Farklı tapınma şeklini benimseyen kiliseler, ilahilere yükledikleri benzer dinsel anlamlar ile İÇTS'yi oluştururlar.

İzmir'deki Protestan Kiliseler müziksel tapınmalarına göre iki gruba ayrılabilir. Birinci grupta sıklıkla İngilizceden Türkçeye çevrilen ve Batı tarzında bestelenmiş ilahileri tapınma için kullanan kiliseler (Işık Kilisesi, Yaşayan Söz Kilisesi, Diriliş Kilisesi gibi yabancı uyruklu imanlıların sıklıkla katıldığı kiliseler) vardır. İkinci grupta çeviri ilahiler kullansalar bile Türkçe bestelenen ilahileri de bir o kadar sıklıkla kullanan, Türk Müziği çalgılarına tapınma zamanında yer veren kiliseler (Karataş Kilisesi, Yeni Doğuş Kilisesi ve Buca Baptist Kilisesi gibi Türk imanlıların yoğunlukta olduğu kiliseler) yer alır. İÇTS de bu iki müziksel kaynağa göre şekillenir. Bunun yanı sıra tapınma zamanında profesyonel olmayan müzisyenlerin icrası, çalgı sololarının kullanılmaması, elektro gitar gibi sert bir sound yaratacak çalgıların tapınma grubunda yer verilmemesi, davulun nadiren ve bunun yerine kimi zaman *darbuka*, *bendir* gibi ritim çalgılarının kullanılması İÇTS'nin sound'la ilişkili özelliklerindendir.

Will Straw, Jeder Janotti Junior (2012: 5) ile yaptığı görüşmede, scene çalışmalarında bir scene'in diğer scene'ler ile karşılaştırılarak çözümlenebileceği önerisini sunar. Bu karşılaştırmanın ise müzik ile ilgili olduğu kadar belirli müzik dışı aktiviteler etrafında oluşan sosyal aktiviteler ve altyapılar ile gerçekleştirilmesini önerir. Bu öneriden yola çıkarak İÇTS'nin Avrupa ve Amerika'daki scene'lerle kıyaslanması durumunda en dikkat çekici unsurun sound ve mekan ilişkisi çerçevesinde olduğu görülür. İÇTS'de her ne kadar Türkler yer alsın da Türkiye dışından gelen yabancı uyruklu kişiler scene içerisinde etkin bir rol oynarlar. Bunun bir sonucu olarak insanlar kendi ülkelerindeki Çağdaş Tapınma Scene'i ile ilgili deneyimlerini İzmir'deki deneyimleri ile kıyaslama yoluna gidiyor ve kimi zaman da oradaki pratikleri İzmir'de çeşitli müziksel değişiklikler ve uyarlamalarla kullanmayı tercih ediyorlar. Böylelikle

yabancı kişiler açısından İÇTS için benzerlik ve farklılık bağlamında iki farklı öğeler kümesi ortaya çıkar ki bu scene'i diğer scene'lerden ayıran kendine has olma durumu burada yatar. Sözelimi California'lı olup üniversiteyi İngiltere'de okuyan Joel Elliston, yaklaşık 1 yıldır İzmir'de ikamet etmektedir. Elliston, hem Amerika hem de İngiltere'deki Protestan kiliselerinde Çağdaş Tapınma biçimini deneyimlemiş birisi olarak İzmir'deki Çağdaş Tapınma Scene'inin farklılıklarını açıkça görebilmektedir. Elliston müziksel anlamdaki farkı şu şekilde anlatmaktadır:

İngiltere ve Amerika'da gittiğim kiliselerde aynı tarz ilahiler seslendiriyorlar. Bazı ilahiler de aynı. Ancak burada yerel ilahiler de var galiba. Ben onları kulaktan ayırabiliyorum (Görüşme, 30.11.2014).

Elliston'un sözünü ettiği yerel ilahiler, Türkçe bestelenmiş ilahilerdir. Bu bağlamda müzisyen olmayan birisinin de ayırt edebileceği farklı bir sound'un varlığı İÇTS'yi görünür kılan unsurlardan birisidir. Bir diğer önemli unsur ise müzik-mekan ilişkisi bağlamında tapınma müziklerinin pratik edildiği yerlerdir. Yurtdışındaki kiliselerde bu müziği deneyimlemiş olan kişiler, mekan ile ilgili olarak farklılığı ve müzik ile ilişkisini belirtmektedirler. Sözelimi Avrupa ve Amerika'daki birçok ülkede kiliseler tapınma müziğini de göz önünde bulundurarak özel yapım binalara, ses yalıtım sistemlerine, ses sistemlerine ve çeşitli teknolojik aygıtlara sahiplerdir. Ancak Türkiye'nin hem siyasi-politik durumu hem de Protestanların mekan ile ilgili yaşadığı sorunlardan dolayı kiliseler bu tür olanaklara sahip değildir. Bu sorunun ise tapınma grupları açısından elde edilmek istenen sound anlamında ortaya çıktığı görülür. Sözelimi Işık Kilisesi Tapınma Lideri Martijn Van Den Heuvel mekan ile ilgili yaşadığı sorunu şu şekilde dile getirmektedir:

Kilisede isteğim sound'u yaratmak benim için imkansız. Kilisenin yapısı buna elverişli değil. Tavanı çok yüksek ve ses açısından uygun değil. Eğer akustik çalgılar kullanacaksan çok iyi bir ortam ama ses sistemiyle birlikte bir ses bulutu oluşuyor. Bu hiç iyi bir şey değil. Mesela Hollanda'daki kilisede 8 kişilik bir müzisyen grubuyduk ve oradaki sesi bir duymayı çok isterdim. Mükemmel bir sound vardı. Bu tür müzikleri kullanan kiliseler özel binalara sahipler ve

teknolojiyi sonuna kadar kullanıyorlar. Türkiye’de henüz bu yok (Görüşme, 17.12.2014).

İzmir özelinde ise 1980’li yıllardan itibaren çeşitli mekanlar, işhanları ve depolar kiralayarak ibadetlerini sürdüren Protestanlar açısından, kiliseler arası yapacakları dua toplantısı ya da tapınma akşamı gibi etkinlikler açısından ibadet yapılacak mekanın önemli bir sorun haline geldiği görülür. Bu noktada müziğin niteliği dışında mekanın kapasitesi gibi unsurlarda göz önünde bulundurulmaktadır. Bu sebeple bu tür etkinliklerin Işık Kilisesinin ibadet yeri olarak kullandığı St John Anglikan Kilisesi, Buca Baptist Kilisesi, Diriliş Kilisesi, Yeni Doğu Kilisesi gibi uygun mekanlara sahip kiliselerde gerçekleştiği görülür. İÇTS’de gerçekleştirilen Pazar ibadeti haricindeki etkinliklere değinmeden önce bu scene içerisinde rol alan kiliselerden bahsetmekte fayda vardır.

4.1. İzmir Çağdaş Tapınma Scene’inde Rol Alan Protestan Kiliseler

İzmir’deki Protestan kiliseler dediğimizde küçük boyutlu ev topluluklarından kendilerine ait binaları olan kiliselere kadar geniş bir yelpazede tablo çıkar karşımıza. Ancak bu çalışmada olguyu scene kavramıyla ele almak ve çalışmanın sınırlandırılması bakımından yalnızca İzmir’de Protestan kiliseler arasında düzenlenen ortaklaşa dua, tapınma ve ritüellere katılan kiliseler incelendi. İÇTS’de yer alan Protestan kiliseler bir ay dua toplantısı, sonraki ay İzmir Tapınma Akşamı (İTA) şeklinde izledikleri sırayla kiliseler arası ritüelleri gerçekleştirirler. Bunun dışında Pazar ayinleri için farklı bir kiliseye üye olanlar da diğer kiliselerin ritüellerine katılabilmektedir. Böylelikle scene içerisindeki geçişken sınırların ve akışkanlığın hangi scene birimleri içerisinde olduğu ortaya çıkarılabilir. Scene dışında görülen Protestan kiliselerin ise bu yapıya dahil edilmemesinin sebebi diğer Protestan kiliselerle daha az ve hatta neredeyse hiç temas halinde olmaması ve bir nevi izole bir şekilde ritüellerini sürdürmeleridir. Bu kiliselerin büyük çoğunluğu ev topluluklarıdır. İzmir’deki Protestan kiliselerinden bir tanesi Yeni Doğu Kilisesi’dir.

Yeni Doğu Kilisesi Amerikalı Protestanlar tarafından 1995 yılında İzmir’de kurulmuştur. 2003 yılına kadar Alsancak’ta bulunan St. John The Evangelist

Anglikan Kilisesi'nde öğleden sonraları bir araya gelmişlerdir. İbadetlerini Türkçe yapmaktadırlar. Kilise 2003 yılının Nisan ayında, daha önce Işık Kilisesi'nin ibadethane olarak kullandığı Konak, Cumhuriyet Bulvarı'nda bulunan bir işhanına taşınmıştır. Pazar ibadetlerine devam eden üye sayısı 2005 yılında 30-40 kişi kadardır. Ancak özel günlerde bu sayı 70-80'e çıkmaktadır. Üyelerin çoğunluğu gençlerden oluşur. (Malkoç, 2006: 213-214).



Fotoğraf 3. Yeni Doğu Kilisesi'nin ritüellerini gerçekleştirdiği bina, Basmane- İzmir⁹

İzmir'in Basmane mevkiinde bulunan Yeni Doğu Kilisesi, kendi özel binasına sahip birkaç kiliseden bir tanesidir. Bunun yanı sıra Yeni Doğu Kilisesi, sahip olduğu vaftiz havuzu sebebiyle birçok kilise tarafından vaftiz törenlerinin düzenlendiği bir mekan haline gelmektedir. Vaftiz törenlerinde de topluluk olarak ilahiler söylenir ve bu mutluluk paylaşılır. Vaftiz olan kişinin iman ederek ve İsa Mesih'in kanı aracılığıyla

⁹ <http://www.yenidoguskilisesi.org/haritasi.html> Erişim Tarihi: 05.08.2015

kurtulduğu düşüncesiyle bütün kilise ailesi olarak vaftiz töreni gerçekleştirilir. Protestanlar, vaftiz töreninin ruhsal olduğu kadar sembolik olduğunu da söylerler. Bir kişi zaten iman ettikten sonra vaftiz olur. Vaftiz töreni ise bunu açıkça herkese duyurmaktır. Vaftizle birlikte kilise üyeliğine büyük bir adım atılmış olunur. Bu tür geçiş ritüellerine ev sahipliği yapan Yeni Doğu Kilisesi böylelikle vaftiz törenlerinde kiliseler tarafından gerçekleştirilen müzik pratiklerine de ev sahipliği yapmaktadır. Vaftiz törenlerinde söylenen ilahiler Protestanların sahip olduğu iki kitap içerisinden seçilir. Ancak çalınacak ilahiler, vaftiz olacak kişi tarafından ve hem müzik olarak hem de sözler olarak kendi imanı ve müzik zevkini temsil edebilecek ilahiler seçilir.

Yeni Doğu Kilisesi, Pazar günkü ibadetine ise Tarihi İznik İman İkrarı ile başlar. Bunu kilise önderlerinden birisi okur ve Kutsal Kitap'tan okuma yapılır ve ilahilere geçilir. Tapınma zamanında “Rabbe ellerimizi kaldırırız ve O’nu alkışlarımızla yüceltiriz”(İnternet Kaynağı 09) diyerek İzmir’deki bütün Protestan Kiliselerin tapınma zamanında sergilediği ortak davranışı sergilerler. Tapınmanın ardından Rabbin Sofrası (Hristiyanların İsa’yı anmak amacıyla ekmek yiyip, şarap içtikleri dinsel tören) sunularak İsa Mesih’i anarlar ve ardından dua zamanı olur. Verilen vaazın ardından bağışlar toplanır ve bereket duası edilerek ibadet sona erer. İbadet sonrasında ise paydaşlık zamanı olarak isimlendirilen kilisenin çay salonunda sohbet ve çay zamanı gerçekleştirilir (İnternet Kaynağı 09).

Yeni Doğu Kilisesi de İzmir’deki diğer Protestan kiliseleriyle aynı dağara sahiptir. Tapınma zamanına başlarken, tapınma lideri topluluğu ayağa kalkmaya ve Tanrı’ya tapınmaya davet eder. İlahilerin hepsi topluluk ayaktayken söylenir. Tapınma zamanında *darbuka* ve *def* gibi bu topraklarda yaygın kullanılan çalgılarla da eşlik edilir. Bu çalgıların yanı sıra gitar kullanılırken ilahiler en az iki kişi tarafından seslendirilir. Bütün tapınmalarda olduğu gibi Yeni Doğu Kilisesinin tapınma zamanında topluluğun müziğe eşlik etmesi beklenir.

Bugün Karataş Kilisesi olarak bilinen topluluk “1979–80’de düzenli bir ev toplantısı başlamıştır. Bu küçük grup daha sonra 1982–83’de İzmir’deki tarihi kiliselerden ikisinin toplantı salonlarında toplanabilmiştir. 1983 yazında, Montrö

Meydanı yakınlarındaki eski Flaman Kilisesinde (bu dönemlerde ve de halen Hollanda dışında bir ülkenin konsoloslüğünca kullanılmaktadır) toplanabilme izni alınmış ve 1991 yazına kadar Pazar ibadet toplantıları burada sürdürülmüştür. 1984 yazında, topluluğun bir yönetim düzeni ihtiyacı nedeniyle toplulukça bir süreliğine dua, oruç ve öğretiş sonunda, bir çoban ve gözetmenler atanmıştır. 1991 yazında topluluk bir yıl kadar evlerde toplanmış ve ardından iki yıl kadar da İzmir’de yaşayan Koreliler’in ibadet için kullandığı bir apartmanın zemin katında bir araya gelmiştir. 1988 yılından sonra kendi toplantı yerleri için birikimler yapmaya başlayan topluluk 1994 ilkbaharında Karataş mevkiinde bir apartmanın zemin ve bodrum katından oluşan bir işyerini satın alarak halen kullanmakta olduğu kendi toplantı yerine taşınmıştır” (Malkoç, 2006: 196-197).

Karataş Kilisesi İzmir’in Karataş semtinde sahil tarafındaki bir evin zemin katında bulunur ve Karataş İsevi Evi olarak da bilinir. İzmir’deki en eski Protestan topluluklarından bir tanesidir ve günümüzde özellikle Türk imanlıların sıklıkla gittiği bir kilise konumundadır. Aralık 2014’te düzenlenen kiliseler arası dua toplantısı bu kilisede yapılmıştır. Böylelikle İÇTS’de Karataş Kilisesi de yer almaktadır. Bu durumun bir diğer kanıtı ise tapınma sırasında icra edilen ilahilerdir. İlahiler, İÇTS’de yer alan kiliselerin dağarını oluşturan iki kitaptan seçilmedir. Katılımcıların sıklıkla Türk olması sebebiyle tapınma zamanı için ilahiler daha çok Türkçe olarak bestelenmiş ve çeviri olmayan ilahilerdir. Ayrıca *darbuka*, *def*, *kanun* ve *bağlama* gibi Türk Müziği çalgılarının kullanılması bu durumun sebeplerinden birisi olarak görülebilir.

Dr. Mike Buckley’in görüşmede belirttiğine göre, 1997 yılında Türk bir önderi olan, Türkçe ibadet gerçekleştiren bir kilise olan Karataş Kilisesi, o yılda İzmir’de bulunan 40-50 imanlıdan çoğuna sahipti (Görüşme, 12.02.2015). Bugün de (2015) Karataş Kilisesi, geniş bir topluluğa ve İzmir Çağdaş Tapınma Scene’inde baskın bir role sahiptir.

Işık Kilisesi 1994 yılında Amerikalı aile Chris ve Claudia ile Alman aile Helmut ve Judith aracılığıyla bir ev topluluğu olarak temelleri atıldı. Kilise 1996 yılında büyüyen toplulukla bir binanın 6. Katına, 2003 yılında Konaktaki bir iş merkezinin 6.

Katına taşındı. 2007 yılından itibaren ise Pazar ibadetlerini St. John Anglikan Kilisesi'nde yapmaktadır (İnternet Kaynağı 10). Bugün İzmir'deki en geniş Protestan topluluğa sahip olan Işık Kilisesi'nin yaklaşık 200 kadar katılımcısı ve Alsancak, Karşıyaka ve Urla olmak üzere üç yerde kilisesi bulunmaktadır. Karşıyaka ve Urla kiliseleri 'ana' grup olarak adlandırabileceğimiz Alsancak topluluğundan ayrılarak oluşturulmuştur. Sözgelimi kilisenin Karşıyaka temsilciliğini aynı zamanda kilisenin kurucularından olan Helmut üstlenmektedir. Alsancak'ta St. John Anglikan Kilisesinde toplanmaya devam eden topluluğun iki önderi ise Stephen Harris ve Matt Black'tir.



Fotoğraf 4. Işık Kilisesi'nin ritüellerini gerçekleştirdiği St. John The Evangelist Anglikan Kilisesi, Alsancak, İzmir.

Işık Kilisesinde Türk Protestanlar bulunmasına rağmen Türk olmayan Protestanlar çoğunluktadır. Bu sebeple Işık Kilisesi, "İzmir Uluslararası Işık Kilisesi"

olarak da bilinmektedir. Amerika, İngiltere, Avustralya, Zimbabwe, Haiti, Güney Kore, Almanya, Hollanda, Madagascar gibi ülkelerden katılımcıların olduğu bu kilisede çoğunlukla İngilizceden Türkçeye çevrilmiş olan ilahiler kullanılmaktadır. Işık Kilisesinde tapınma grubunda hizmet eden Seba Tanır, kendisiyle yaptığım görüşmede bu durumu şu şekilde açıkladı:

İlahiler günün konseptine göre belirleniyor. Bazen de vaazın içeriğine göre. Hristiyan kardeşlerimizin bestelediği ilahileri repertuara koyuyoruz. Zaten öyle bir repertuar kitabımız var. Bu kilisede yabancılar çoğunlukta o yüzden İngilizce bestelenmiş ilahileri Türkçeye çevirip seslendiriyoruz. Bazı kiliseler bunu yapmıyor. Sadece Türkçe besteleri kullanıyorlar çünkü katılımcıların hepsi Türk. Yabancılar bu İngilizce ilahilere daha aşinalar o yüzden onlar için söylemesi daha kolay (Görüşme, 9.11.2014).

Kilisenin Pazar toplantısı bazen küçük bir açılış konuşmasıyla başlarken bazen tapınma müzikleriyle başlar. Tapınma müzikleri, tapınma grubu tarafından icra edilir ve bu grubun sabit üyeleri yoktur. Grup üyeleri tapınma lideri tarafından seçilmektedir. Tapınma lideri ve kilise önderleri grup üyelerini seçerken özenli davranmaya çalışırlar. Çünkü tapınma grubunun kiliseyi temsil ettiğini ve kiliseye gelen kişilerin buna dikkat ettiğini düşünürler. Sözgelimi tapınma grubunda Hristiyan olmayan birisinin yer almasına izin vermezler. Oturtumda değişmeyen çalgılar gitar, basgitar ve piyanodur. Bazen bu çalgılara ek olarak bazen keman kullanılabilmektedir. Tapınma grubunda birden fazla solist vardır. Solistlerin sayısı ise 2 ile 4 arasında değişkendir. Tapınma liderinin önderliği aracılığıyla topluluk, ilahilerin ezgilerini takip etmektedir. Aynı zamanda projektör aracılığıyla şarkı sözleri slaytta topluluğa gösterilmektedir. Tapınma müziklerinde yinelemelere sıklıkla başvurulmaktadır. *Musematic* yineleme (Riff gibi küçük birimlerin yinelenmesi) biçiminin kullanılmasıyla orijinal ilahinin 3 ya da 4 dakika olduğu ilahiler tapınma sırasında 6 ila 10 dakikaya kadar uzayabilmektedir. Kimi zaman belirli riffler yinelenirken üzerine İncil'den alıntılar ya da dualar okunabilmektedir. Alıntı ve dualar ise çoğunlukla şarkı sözünün bağlamıyla ilişkili olmaktadır.

Işık Kilisesi'nin yapılanması hizmet takımları şeklindedir. Her ne kadar kilise önderlerince yönetiliyor olsa da yaşam grupları, gençlik grubu gibi yapılanmalarla hizmet etmekte ve bu küçük gruplarla kiliseye eklemlenmektedirler. Bu grupların da başında bir lider olur ve üyeler arasındaki her hangi bir sorun ilk olarak bu grup içerisinde çözümlenmeye çalışılır. Eğer bir sonuç alınamazsa bu durum kilise önderlerince çözümlenmeye çalışılır. Bu gruplar haftanın belli günleri kendi aralarında toplanmakta ve ibadet etmektedirler. Yapılan bu ev toplantılarında ibadet Pazar ayininde izlenen sırayla gerçekleşir ve ritüele müzikli tapınmayla başlanır.

İzmir Buca Baptist Kilisesi 1999 yılında İzmir'de ev toplantılarıyla ibadetlerine başlamıştır. Daha sonra Alsancak'ta bir apartman dairesi kiralanmış ve burada 1999 yılından 2000 yılına kadar bir yıl süreyle ibadet edilmiştir. Daha sonra tekrar ev toplantılarına başlanmıştır. Bu sırada İzmir Valiliğine İzmir'de boş bulunan bir kilisenin cemaatlerine tahsis edilmesi yönünde resmi müracaatta bulunulmuştur. Dönemin Valisi ve Vali Yardımcısı inanç turizmi çerçevesinde Buca Belediyesi'ne ait kültür ve sanat merkezi olarak kullanılan eski Protestan Kilisesinin bakım ve onarımını üstlenmek koşuluyla bu kilisenin topluluğa tahsis edilebileceğini belirtmişlerdir. 2001 yılında Buca Belediyesi yoluyla İzmir Valiliğine yapılan başvuru sonucu İçişleri ve Dışişleri Bakanlığından topluluğun kilisede ibadet edebileceği bildirilmiş ve topluluk Nisan 2001'den günümüze kadar Buca'daki (Anglikan) Protestan Kilisesi binasında ibadetlerine devam etmektedirler (Malkoç, 2006: 154-155).

Kilisenin önderi Mesut Ertan Çevik'e göre topluluk 50-60 kişiden oluşmaktadır. Pazar günü ibadetin yanı sıra Perşembe günleri toplulukla Kutsal Kitap okumaktadırlar (İnternet Kaynağı 11).



Fotoğraf 5. Buca Baptist Kilisesi, Buca-İzmir.¹⁰

İzmir’deki Protestan kiliseler arasında Buca Baptist Kilisesinin en önemli özelliği sahip olduğu alanın genişliği ve kilise binasının ibadetler için elverişliliğidir. “Kilisenin binası, bahçesi ve mezarlığıyla oldukça büyük bir yerleşim alanına sahip olması diğer Protestan ya da Hristiyan mezheplerinden insanlarla etkinliklerin yapılmasına da olanak verir” (Şenel ve Ata, 2014: 698). Nitekim Mayıs 2015’teki İTA ve Şubat 2015’te kiliseler arası düzenlenen dua toplantısı bu kilisede düzenlenmiştir. Buca Baptist Kilisesi, sahip olduğu uygun yerleşim yerinden dolayı bu tür kiliseler arası etkinlikler için tercih edilen mekanlardandır.

“Duaların ayakta okunduğu gibi İlahilerde de çoğunlukla herkes ayağa kalkar ve ilahinin sözlerini bir projektörün yansıttığı perdeden okuyarak eşlik etmeye çalışır. Böylece tüm cemaatin ilahilere katılması sağlanır. İlahiler sırasında bazıları el çırparak, ellerini yukarıya kaldırıp sallanarak ya da ellerine aldıkları tefle müziğe eşlik ederler” (Şenel ve Ata, 2014: 701). Buca Baptist Kilisesi’nin tapınma biçimi ne Karataş Kilisesi kadar Türk beste icrasına ağırlık veren ne de Işık Kilisesi kadar çeviri ilahi ağırlıklı bir yapıdadır.

¹⁰ <http://www.erolsasmaz.com/?oku=572> Erişim Tarihi: 05.08.2015

Diriliş Kilisesi İzmir'in Alsancak mevkiinde Bornova Sokakta yer alır. İki katlı eski bir binayı ibadet yeri olarak kullanırlar. İbadetleri Pazar günü saat 11 de başlar ve saat 2'ye kadar sürer. Yaklaşık olarak üç saat süren Pazar ibadeti, İzmir'de bulunan diğer Protestan kiliselerinden farklı ve biraz daha uzundur. Bunun önemli bir kısmını ise tapınma zamanı oluşturur ve tapınma zamanı diğer Protestan kiliselerinden daha uzun sürer. Diriliş Kilisesi'nin kendisine ait bir binasının olması ve mevkii olarak Alsancak'ta bulunması çeşitli kiliseler arası etkinliklerin burada yapılmasına olanak sağlar. Sözgelimi her Perşembe günü Protestan gençler arasında yapılan 'Kampüs Gençliği'ne Diriliş Kilisesi ev sahipliği yapar.

'Kampüs Gençliği', imanlı ya da Protestanlığa meraklı üniversite gençlerinin bir araya gelerek gerçekleştirdikleri bir toplantıdır. Bu toplantı gençlerin bir araya gelerek gerçekleştirdiği bir toplantı olması sebebiyle konsept olarak Pazar ayin/toplantılarından daha farklıdır. Toplantı gençlerin birlikte belirledikleri bir oyunu oynayarak başlar ve bu oyuna katılmak istemeyenler çay ya da kahve ikramlarından faydalanırlar. Oyunun ardından ise ibadet, müzikli tapınma ile başlar. Tapınma sırasında herkes ayağa kalkar ve projektörün yansıttığı perdeden şarkı sözlerini okuyarak ilahilere eşlik edilir. Tapınmanın ardından ise önceden belirlenen haftanın konuşmacısı İncil çalışmasından ziyade umut, özgürlük gibi konular üzerine vaaz verir. Konuşmacı, konuşmanın sonunda tartışma zamanı için yaklaşık üç soru belirler. Bunun ardından katılımcılar arasında 3'erli 4'erli gruplar oluşturur ve bu sorular üzerinden bir tartışma yapılır. Tartışmanın ardından ise toplantı sona erer ve ardından hep birlikte waffle yemeye gidilir.

'Kampüs Gençliği'nde tapınma için seçilen ilahiler her ne kadar o gün verilecek vaazla ilişkili olsa da, ilahilerin seçimi konusunda Pazar ayinlerine göre biraz daha esnek davranılabilmektedir. Sözgelimi bu toplantı için topluluğun şarkı sözlerinin içeriği olduğu kadar müzik anlamında da hoşlarına gidecek ilahiler seçilir. Çok nadiren tapınma zamanında elektronik davulla ilahilere eşlik edilir. Herhangi bir çalgı çalan gençler varsa onların tapınma grubuna katılımı teşvik edilir. Bu sebeple bu toplantı sırasında gitarın yanı sıra yan flütten fagota kadar birçok çalgı tapınma için

kullanılmıştır. Bu bağlamda Kampüs Gençliği, Pazar ayinlerinden tapınma konusunda ayrışır.

Diriliş Kilisesinin Pazar ayininde tapınmaya yaklaşık bir saat zaman ayırarak İzmir'deki kiliseler arasında belki de en uzun tapınma zamanını gerçekleştirmesi, İÇTS içerisinde de önemli bir yer eder. Çünkü Diriliş Kilisesi bu tutumunu sadece Pazar ibadetiyle sınırlı tutmaz. Diriliş Kilisesi'nin yapmış olduğu ilahi kayıtlar bunun bir göstergesidir (İnternet Kaynağı 12). Nitekim bu kayıtlar sound anlamında İÇTS'nin özelliklerini taşır niteliktedir. Profesyonelliğin önemli olmaması, çalgı olarak gitarın sıklıkla ön planda olması gibi özellikler bu kayıtların özelliği olduğu gibi tapınma zamanında da müzik, bu kayıtların özelliklerini taşımaktadır.

İzmir'in Bornova semti, öğrenci nüfusunun fazla olması sebebiyle İzmir'deki Protestanların sıklıkla ikamet ettiği, ev toplantılarının yapıldığı ve kiliselerin bulunduğu bir bölgedir. Bornova'da İzmir Çağdaş Tapınma Scene'i içerisinde değerlendirilen ve diğer Protestan kiliselerle ilişki içerisinde olan, ortak etkinliklere katılan iki topluluktan bahsedilebilir. Bunlar Bornova Protestan Kilisesi ve Yaşayan Söz Kilisesidir.

Bornova Protestan Kilisesi, 1996 yılı Nisan ayında bir ev toplantısıyla başlamıştır. İlk başladığı zaman Bornova'da bulunan 4 yabancı aile ve iki yerli aileden oluşuyordu. 1999 yılında Bornova merkezinde bir dükkan ibadet yeri olarak kiralanmış ve ilgili makamlara bildirilmiştir. 2005 Nisan ayında, sanayi metro durağının arka tarafında bulunan kendi binasına taşınmış ve bildirim yapılmıştır. İbadet tarzı ve öğretiler bakımından bağımsız bir Reform Kilisesidir. ABD, Kore ve Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarından oluşan 40–50 kişilik bir topluluktur. Sadece Pazar günleri ibadet amacıyla bir araya gelinir (Malkoç, 2006: 214).

Brezilyalılar başta olmak üzere Latin Amerikalı misyonerlerin öncülüğünde kurulan Yaşayan Söz Kilisesi İzmir'in Bornova semtinde, Süvari Caddesi üzerindeki bir dükkanda ibadetlerini gerçekleştirir. Birçok imanlının Bornova'da oturması sebebiyle burada çeşitli Protestan toplulukları etkin olarak çalışmaktadırlar. Bu topluluklardan bir tanesi de Yaşayan Söz Kilisesidir. Her ne kadar Yaşayan Söz Kilisesi'nde Türkçe ibadet

etseler de İzmir'deki Protestan kiliseler arasında en sık İngilizce tapınma zamanı gerçekleştiren kiliselerden birisidir. Bu bağlamda yurt dışından İzmir'e gelen Protestan gruplarının sıklıkla katıldığı kilise olma durumundadır.

Yukarıda bahsi geçen kiliselerin yanı sıra Çağdaş Tapınma biçimini kullanan ve kiliseler arası düzenlenen ortak etkinliklere katılan kiliselerden, scene içerisinde bulunmaları ve yapının diğer birimleriyle etkileşim halinde olmalarından dolayı bahsetmek gerekmektedir. Bu kiliseler Çiğli Smyrna Kilisesi, İzmir Protestan Kilisesi, Balçova Protestan Kilisesi, Selçuk Kilisesi, Buca İsa Mesih Ev Topluluğu ve Çamdibi Ev Topluluğudur.

Çiğli Smyrna Kilisesi, İzmir'in Çiğli mevkiinde yer almaktadır ve kiliseler arası çeşitli toplantılara katılarak İzmir Çağdaş Tapınma Scene'i içerisinde yer alır. Pazar ibadeti genellikle saat 12'de başlar ve Pazar ibadetine yanı sıra hafta içi her Çarşamba ve Perşembe Kutsal Kitap çalışması yapılır ve Cumartesi günleri Korece ve İngilizce sohbet zamanı vardır (İnternet Kaynağı 13).

İzmir Protestan Kilisesi 2002 yılının Kasım ayında İzmir Karşıyaka'da kurulmuştur. Calvinist Reform Kilisesi çizgisindedir. Kilisenin resmi kuruluş tarihi 02 Şubat 2003'tür. Kilise, Presbiteryen¹¹ yönetim sekline yakın bir idare sekliyle yönetilmektedir. Çoğulcu bir idare sekli vardır. Kararlar ihtiyarların çoğunluğuyla alınır ve uygulanır. Bütün ihtiyarlar kilise yönetiminde eşit yetkiye sahiptir. Vaftiz yetişkinlere suya tamamen batırma seklinde uygulanır (Malkoç, 2006: 215).

Buca İsa Mesih Ev Topluluğu ve Çamdibi Ev Topluluğu, İÇTS içerisinde oldukça yeni olan ve bu scene'ye ortak etkinliklere katılımı ile yer alan kiliselerdir. Türkiye'deki çoğu Protestan kilisenin ortaya çıkışı ev toplantılarıyla başlamak ve ardından topluluğu büyütürken ev dışı farklı bir mekan bulma şeklinde gerçekleşmiştir. Topluluk belirli bir büyüklüğe geldikten, yeteri kadar öndere sahip ve hizmet

¹¹ Presbiteryenler, Presbiteryen Kilisede insanların kendi temsilcilerini seçerek oluşturdukları bir temsili yönetim vardır. Bu yöneticiler genellikle daha yaşlı ve deneyimlidir. Bu nedenle kilise "yaşlı" anlamında Yunanca bir sözcükten türetilen "presbiteryen" olarak adlandırılmıştır. Presbiteryenlerin ibadetleri arasında Kutsal Kitap ve ilahiler okuma, dua etme, vaaz verme vardır (Temel Britannica, 1993: 150).

konusunda farklı bir topluluğu oluşturacak konuma geldiğinde, Işık Kilisesi örneğinde gördüğümüz gibi farklı bir kilisenin kurulması gerçekleşir.

4.2 Bir Beden Olarak Tanrı'ya Tapınma: İzmir Tapınma Akşamı (İTA)

İzmir'deki Protestan kiliselerin ortaklaşa her ay düzenli olarak gerçekleştirdikleri iki önemli etkinlik vardır. Bu etkinlikler kiliseler arası dua toplantısı ve İzmir Tapınma Akşamıdır (İTA). İzmir'deki Protestanların bir araya gelerek ibadet ettikleri bu etkinlikler aynı zamanda İÇTS içerisinde önemli bir rol oynamaktadır. Çünkü bu ibadet zamanlarında İzmir'deki Protestan kiliselerin ortak inanç, tapınma özelliklerinin karakteristik yapıları açıkça ortaya çıkmakta ve İÇTS'nin görünürlüğü daha da belirginleşmektedir. Her ne kadar tapınma müzikleriyle daha fazla ilişkili olan dinsel ritüel İTA olsa da dua toplantılarında da ibadete müzikli tapınma ile başlanması çalışmanın inceleme nesnesi açısından önem arz etmektedir.

Dua toplantıları ve İTA her ay biri yapılacak şekilde kiliselerce ayarlanmaktadır ve her bir etkinliğe her ay farklı bir kilise ev sahipliği yapmaktadır. Bu şekilde paylaşım sadece dinsel, kültürel olmanın yanı sıra mekânsal anlamda da gerçekleşir. Dua toplantıları tıpkı Pazar ayinleri ve ev toplantılarında olduğu gibi müzikli tapınma ile başlar. Müzikli tapınma zamanının hem dinsel bir amacı olduğu gibi aynı zamanda topluluk olarak ibadet sırasında birliğin sağlanması ve dikkatlerin ritüele çekilmesi gibi bir amacı da vardır. Tapınmanın dinsel amacı ise bu zamanda Tanrı'nın huzurunda olmak, O'na övgüler sunmak ve yüceltmektir.

Dua toplantılarında, toplantıya katılan kiliseler hangi konularda dua edilmesini istediklerini birer temsilci aracılığıyla bildirirler. Bu kişiler genelde kilise önderleri olabildiği gibi sıradan bir üye de olabilmektedir. Ardından belirtilen konular için farklı kiliselerin üyelerinden oluşan 3'lü 4'lü gruplar oluşturularak dua edilir. Farklı kilise üyelerinin bir araya gelmesinin sebebi ise dua toplantılarının amacı olan İzmir'deki Protestanların bir araya gelerek büyük bir topluluk olarak dua etmektir. Dua konuları kiliselerin kendi içlerindeki icraatları için olabileceği gibi güncel konularla da ilgili olabilmektedir. Edilen duaların ardından kiliseler duyurularını da bu toplantı sırasında yapabilmektedirler. Kiliselerin bu tür toplantılarda yaptıkları duyurular daha çok

kiliseler arası yapılacak olan ya da kendi etkinlikleri bile olsa farklı kiliseden katılımların olabileceği etkinliklerdir. Dua toplantıları genellikle yaklaşık bir saat sürmekte ve toplantı bitiminde bütün kiliselerin Pazar ayinleri sonrası yaptığı gibi çay saati olmaktadır. Bu tür zamanlar da Protestanların sosyalleşmeleri, kültürleşmeleri ve dinsel anlamda paylaşımda bulunmaları, scene içerisindeki önemli bir unsurdur. Bahsi geçen etkileşim ve paylaşımların daha çok müzik odaklı olduğu diğer bir etkinlik ise İTA'dır.

İTA yaklaşık olarak 6-7 yıldır İzmir'li Protestanlar arasında düzenlenmektedir. Tıpkı dua toplantısında olduğu gibi her İTA farklı bir kilisenin ev sahipliği ile yapılmaktadır. İTA'nın dinsel önemi, Protestan toplulukların teolojik farklılıklara rağmen bir araya gelip "İsa Mesih'in bedeni" olarak birlikte tapınmaktır. Nitekim 01.03.2015 tarihinde Işık Kilisesinin Pazar ayininde Alev Balcı Tison İTA duyurusunu yaparken "Evet biz bir aileyiz! Ancak bizim başka akrabalarımız da var ve biz bu akrabalarımızla her ay bir araya geliyoruz." diyerek hem İTA hem de dua toplantılarının İzmirli Protestanların birlik olma açısından ne derece önemli olduğunu vurguladı. Bu bağlamda farklı akım ve tarikatlaşmalara rağmen temel inançlar doğrultusunda uzlaşının sağlandığı bir mezhep olarak Protestanlar, ortak tapınma biçimiyle de İÇTS'yi oluştururlar. Daha önce de bahsedildiği gibi İzmir'deki Protestan kiliselerin tapınma zamanında kullanmış oldukları müziklerin dağar kaynakları ortak olmasına rağmen tapınma zamanında müzik icrası, oturtum ve ilahi seçimi farklı olabilmektedir. Her nasıl teolojik bağlamda temel inanç biçimleri baz alınarak dua toplantısı ve İTA düzenleniyorsa, müzik konusunda her topluluğun kabul edebileceği müzik biçimleri de İTA'da icra edilebilmektedir. Bu sebeple İTA'da icra edilen müziği İzmir'deki Protestan kiliselerin ibadetlerinde tercih ettikleri biçimsel özelliklerin bir arada kullanılarak senkretikleştirilmesi şeklinde tanımlamak uygun olacaktır. İTA'da Türkçe bestelenmiş ilahiler kadar çeviri ilahilere de yer verilir. Ayrıca gitar, bas gitar, piyanonun yanı sıra *darbuka*, *def* gibi Türk Müziği çalgılarına da yer verilir. Bu yolla hem Batı tarzında tapınma müziklerini seslendiren kiliselere hem de de Türkçe bestelere ve Türk Müziği üslubuna ağırlık veren kiliselere yakınlık sağlanır. Böylelikle Çağdaş

Tapınma Biçimini daha kapsayıcı ve genel kitleyi etkileyebilecek bir icra türü şeklinde kullanırlar.

İTA'da odağın sadece birlikte tapınmada olması ve müziğin bu etkinlikte merkezi bir rol oynaması sebebiyle dağar seçimi bütün kiliselerin teolojik olarak üzerinde uzlaşa sağladıkları ve kendi ayinlerinde kullandıkları ilahiler arasından yapılır. İlahilerim seçimi İTA'nın konusu doğrultusunda gerçekleşir. Her bir etkinlik için bir konu belirlenir ve bu konuyla ilişkili olan ilahiler İTA'da icra edilir. Bunun yanı sıra kiliseler arasında birlikteliği vurgulayacak somut nesneler İTA'da kullanılır. Her bir İTA için belirli bir konu seçildiği gibi bir renk de seçilmektedir. Böylelikle İTA'ya katılan Protestanların hepsi olmasa da seçilen renkte giyinerek gelenlerle birlikte, orada bulunanların aynı cemaate, gruba ait olduğu ve dinsel kimliklerinin aynı olduğu mesajı verilir.

İTA'da ilahilerin seslendiriliş sırası kiliselerin çoğunun yaptığı gibi sözlerin içeriğinin yakınlığı ve tempoya göredir. Bunun yanı sıra ilahilerin tonu da sıralanışta önemlidir ancak sözlerin içeriği ve tempo kadar değildir. Tapınma zamanında ilahilerin genellikle ara verilmeden arka arkaya çalınması sebebiyle ton önem kazanmaktadır. Bu sebeple farklı bir ilahiye geçişte ton olarak geçişin daha rahat olacağı ve katılımcıların çok keskin geçişler duymayacağı şekilde ilahiler sıralanır ve icra edilir. Bu yol çoğu kiliselerin tapınmaları için izlenen yollardan birisidir ancak bazı kiliseler ilahiler arasına boşluklar koyarak ilahi dizilimini yapar ve icra ederler. Bu boşluklar elbette çok uzun zamanlı aralıklar değildir. İTA'da ilahilerin seslendiriliş biçimi ilk izlenen yola daha yakın görünmektedir. İTA'da hizmet edecek olan tapınma grubu farklı kiliselerin tapınma grubunda hizmet eden kişilerden oluşturulmaktadır. Böylelikle birlik olma vurgusu müzik yapma ediminde de görülür ve bu müzik biçiminin Protestanlar olarak dinsel kimlikle birlikte paylaşıldığı, yeniden oluşturulduğu ve pratik edildiği anlaşılır. Bu durum kilise önderleri tarafından da desteklenmektedir. Nitekim İTA ve dua toplantısı olmak üzere kiliselerin ibadetleri, topluluğun durumu ve önderlerin izledikleri tutumların değerlendirilmesi açısından her ay İzmir'deki bütün kiliselerin önderleri bir toplantı düzenler ve bir araya gelirler.

4.3. İzmir Çağdaş Tapınma Scene'in Müziksel Özellikleri

İzmir Çağdaş Tapınma Scene'i, Türk Çağdaş Tapınma Müziğiyle ilişkili olarak iki kategori altında oluşur. Birincisi Türk Müziği tınları ve bestelerinin sıklıkla yer bulduğu tapınma biçimidir. İkincisi ise Batı tarzı bestelenmiş olup Türkçeye çevrilmiş olan ilahilerin ve Türkçe olarak bestelenmiş popüler biçemlerdeki kullanıldığı tapınma biçimidir. Bu bölümde, bu iki biçemin sahip olduğu tınlar kategoriler içerisinde açıklanacak. Ardından ise İTA ve dua toplantıları gibi geniş katılımlı etkinliklerde nasıl bir tınıya dönüştüğü üzerinde durulacaktır.

Batı tarzında bestelenmiş Çağdaş Tapınma Müziklerini ibadetlerinde icra eden kiliselerin göze çarpan en önemli unsuru oturtum ve çalgılamadır. Oturtum ve çalgılama, bu tür kiliseleri Türk Müziği tınlarını kullanan kiliselerden ayıran unsurlardan birisidir. Bu tür kiliselerde sabit olan ve her tapınmada kullanılan çalgılar piyano ve gitardır. Akustik gitar eşliği bütün kiliselerin sıklıkla kullandığı bir yöntemdir. Piyano çoğunlukla bas ve akor eşliğiyle ilahilere dahil olur. Ancak tapınma grubunda bas gitar varsa piyano eşliği sadece akorlarla yapılmaktadır. Temposu düşük olan parçalarda eğer elektronik piyano kullanılıyorsa piyano üzerinde *strings/others* modu seçilerek daha uzun akor sesleri basılır. Böylelikle katılımcıların ilahi sırasında dua ederken duygusal deneyimlerinin kuvvetlendirilmesi amaçlanır. Gerek Türkçe bestelenmiş gerekse de Türkçeye çevrilmiş ilahiler birbirine yakın tonlardadır. Bu durum amatör müzisyenlerin de tapınma grubunda yer almalarına ve basit çalma yöntemi ile ilahilere eşlik etmesini kolaylaştırır. İlahilerin farklı tonlara transpoze edilmesi sıklıkla başvurulmuş bir yol değildir. Yapılan transpozeler ise dağarın içerdiği ve sıklıkla kullanılan tonlara (Do majörden Sol majöre ya da Sol Majörden Mi Majöre gibi) yapılmaktadır. İlahilerin A bölümünün ezgileri Türk Müziği çalgılarını kullanmayan kiliselerde bazen gitarla icra edilir. Ancak bu durum genelleştirilemez ve seyrek görülür.

Türk Müziği icrasını gerçekleştiren kiliseler, biçimsel özellik olarak diğer kiliselere göre daha farklı bir noktadır. Bu durum öncelikle müziğin yapısı gereği kaynaklanmaktadır. Tonal müzik yerine makamsal müzik icrası, ritim yerine usül

kullanımı bu farklılığın temel sebebidir. Bu tür kiliseler dağardaki Türkçeye çevrilmiş ilahileri icra etmek yerine Türkçe bestelenmiş parçaları icra etmektedirler. Yani çeviri ilahileri Türk Müziği biçimine uyarlama yöntemine başvurulmaz. Türk Müziği çalgılarını kullanan kiliselerde ilahilerin ana ezgilerinin Türk Müziği çalgılarıyla duyurulması sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Ezgiyi icra eden çalgılar genelde *bağlama*, *ney*, *kanun* gibi solo icraya müsait olan çalgılar olmaktadır. Bunun yanı sıra gitar, piyano gibi çalgıların kullanımı da görülebilmektedir. Böylelikle senkretik bir müzik olarak Çağdaş Tapınma Biçemi icra edilmiş olmaktadır. Nitekim bu tür kiliseler Türkçe bestelenmiş, TSM ya da THM'den farklı olarak popüler müzik biçimlerini ve oturtumunu içeren ilahileri de ibadet zamanında kullanılmaktadırlar. Türkçe bestelenmiş olan bu Çağdaş Tapınma şarkıları her iki kilise kategorisinin ortak dağarı olarak kullanılmaktadır. Bu ilahiler, bütün kiliselerin bir araya geldiği ve ibadet ettiği İTA ve dua toplantıları için müzik özelinde kaynaştırıcı bir unsur olarak iş görürler.

İTA, müzik odaklı bir etkinlik olup bütün kiliselerin bir araya geldiği ve tapındıkları bir ibadet zamanıdır. Katılımın farklı kiliselerden olması sebebiyle, İTA için müzik özelinde uzlaşının sağlandığı, üzerinde daha fazla düşünülmüş özel bir tını yaratılmak istenmektedir. İTA için batı çalgıları kadar Türk Müziği çalgılarına da yer verilmektedir. Bu etkinlikte, Batı tarzındaki müzikleri pratik eden kiliselerin Pazar ayinlerinde kullandığı çalgılardan daha fazla çalgının tapınma grubunda olduğu görülür. Sözgelimi nadiren kullanılan bas gitar, org ve hemen hemen hiç kullanılmayan davul İTA'da kullanılır. Bunun yanı sıra *Darbuka*, *Bendir*, *Def* gibi Türk Müziği çalgılarına da yer verilir. Böylelikle daha geniş bir orkestra yaratılarak Pazar ayinlerinden farklı bir tını elde edilir. İTA için seçilen ilahiler Türkçeye çevrilmiş ilahilerden olduğu kadar Türkçe bestelenmiş ilahilerden de oluşmaktadır. Türkçeye çevrilmiş olan ilahiler ise oturtumda Batı tarzı çalgılar olmasına rağmen Türk Müziğinden etkilenilerek uyarlanır ve icra edilir. Sözgelimi 05.11.2014 tarihinde St. John Anglikan Kilisesinde düzenlenen İTA'da icra edilen 'Överim' (Ek-1, Video 03) isimli ilahide, yukarıda bahsi geçen bütün özellikleri görmek mümkündür. Bunun yanı sıra davul ile darbukanın aynı zamanda geleneksel Türk ritimleri ile eşlik etmesi ilahinin İTA'ya olmasının yanı sıra Türkiye'deki Protestan kiliselerin ibadetleri için de uyarlandığını bize gösterir. 'Överim'

isimli ilahinin Arnavutluk'taki bir Protestan kilisesinde Arnavutça *Po Te Kesh Besim Sa Nje Kokerr Sinapi* (Ek-1, Video 04) ismiyle icra edilmesinin yanı sıra ritmin Balkan müziklerinin tipik özelliklerini barındırması, ilahilerin farklı yerelliklere göre nasıl uyarlandığını gösterebilen örneklerden bir tanesidir. Bu bağlamda ilahilerin kilise ibadetlerine uyarlanmasıyla tınısal bağlamda scene'in tınısal bileşenleri yaratılmış olur.

SONUÇ

İzmir’de Çağdaş Tapınma Müziğini ibadetlerinde kullanan Protestan kiliselerin scene olarak tanımlanmalarının en önemli sebebi hem müzik hem de müzik dışı unsurlar konusunda büyük ölçüde ortaklıklar taşımalarıdır. Bütün Protestan kiliselerin ortak dağardan faydalanması ve benzer pratiklerle müzik yapması hem tını hem de genel müziksel özellikler olarak scene’i görünür kılar. Ortak dağar bütün kiliseleri ortak bir müziksel paydada birleştiren unsurların başında gelir. Böylelikle kiliseler ortak dağar aracılığıyla, aynı değerleri taşıyan topluluklar olarak bütün kolektifleri birleştirici bir üst kimlik olarak Protestanlığı temsil ederler. Bahsi geçen bu dinsel kimlik İzmir Çağdaş Tapınma Scene’i içerisinde birimler arasındaki birliği sağlayan kavramlardan birisidir.

Türk Çağdaş Tapınma Müziği, küreselleşme süreciyle birlikte farklı bölge, yer ve kıtalardaki scene’ler ile ilişki içerisinde olup bu doğrultuda şekillenmektedir. Bu bağlamda metinsel ve müziksel olarak kendine has özellikler barındırsa da Çağdaş Tapınma Müziği karakterini taşımaktadır. Türk Çağdaş Tapınma Müziği dağarındaki ilahiler metinsel yapısına göre ‘bireysel’ ve ‘topluluk’ vurgusuyla iki kategoride ele alınır. Müziksel anlamda ise geleneksel çalgılarla yaratılan ‘yerel tını’, anaakım popüler müzik türleri icrasını içeren tapınma biçemi ve bu iki biçemin senkretikleşmesi sonucu ortaya çıkan kendine has tını ile üç farklı kategori altında ele alınabilir.

Paylaşılan dinsel kimliğin sonucu olarak ortak inançla birlikte ortak müzik yapma edimi İzmir Çağdaş Tapınma Scene’inde görülür. İTA ve dua toplantıları bunun en belirgin örneklerindendir. İTA ve dua toplantılarında bütün Protestanlar bir araya gelerek ortak inanç doğrultusunda ‘İsa Mesih’in Bedenini’ oluşturdıklarına inanırlar. Bu etkinliklerde tapınma grubu farklı kilise üyelerinden oluştuğu gibi yapılan müzik, etkinliğe katılan farklı toplulukların kabul edebileceği ve kültürel sermayeleri doğrultusunda müziğe dahil olabileceği şekilde icra edilir. Bu bağlamda scene içerisinde dinsel kimlik ile ilişkili olarak Geertz’in (1973) tanımıyla “insanların ortaklaştığı inançlarda bulunan müzik ile kavrayışları, yani ortak sağduyu perspektifi” (Aktaran

Kaemmer, 1993: 1) aracılığıyla kültürel pratikler dizgesi içerisindeki müzik ve müzik dışı bileşenleriyle yerine getirilir.

İzmir Çağdaş Tapınma Scene'inde insanların ortaklaştığı bir diğer unsur ise mekandır. Bohlman'ın (2003) sıklıkla dile getirdiği kutsal mekan- kutsal müzik ikilemi, İzmir Çağdaş Tapınma Scene'i içerisinde kutsal mekan olarak kilisenin yer alması ve nadiren bu mekanın sınırlarının genişletilmesi görülür. Kilise dışı mekanların, kilise kampları ya da ev toplantıları olması sebebiyle önceden bahsi geçen ortak dinsel inançlar aracılığıyla bu mekanlara o anlık kutsallık atfedilir. Benzer durumu kutsal müzik olarak Çağdaş Tapınma Müziğinde de görmek mümkündür. Bu müziğin scene içerisinde icra edildiği yer olarak mekan önemli bir yer etmektedir ve bu noktada müzik ve mekana kutsallık atfedilir. Belirli mekanlarda bu müziğin pratik edilmesi İzmir Çağdaş Tapınma Scene'ini mekanlarla sınırlandırılmış ve görünür kılan bir yapı içerisinde algılamamızı sağlar. Böylelikle mekan aracılığıyla düzenlilikler (*regularities*) scene içerisinde ortaya çıkarılır.

İzmir Çağdaş Tapınma Scene'i ortaklaşmalar doğrultusunda oluştuğu gibi müziksel anlamda da paylaşılan yerel bir tınıdan bahsetmek de mümkündür. Yerel tınının oluşmasında kiliseler arası etkileşimin yanı sıra medya ve internet aracılığıyla dolaşımda olan Türkçe ve farklı dillerdeki Çağdaş Hristiyan/Tapınma Müzikleri yer eder. Bunun yanı sıra şehir dışından ya da yurtdışından gelen Protestan topluluklar ve misyonerler ile geçici süreliğine düzenlenen kamp gibi etkinlikler ve İzmir içerisindeki kiliselerin kendi aralarında düzenledikleri İTA ve dua toplantıları etkilidir.

İzmir Çağdaş Tapınma Scene'in belirli, ayırt edilebilir bir yerel tınısı olmasına rağmen Türkiye'deki diğer kentler (İstanbul, Ankara gibi) ile sıklıkla benzerlikler taşımaktadır. Bunun sebebi İzmir Çağdaş Tapınma Scene'i oluşturan kiliselerin farklı kentlerdeki kiliselerle ortaklıkların ve iletişimin bulunmasıdır. Ayrıca İzmir Çağdaş Tapınma Scene'i küreselleşme sürecinin etkisiyle birlikte medya ile Dünya'nın herhangi bir yeriyle iletişim ya da etkileşim halinde olabilmektedir. Benzer durum diğer kentler için de geçerlidir ve bu etkileşimin neresiyle ve nasıl gerçekleştiği yerel tınıyı etkilemektedir. Ancak şunu da belirtmek gerekir ki aynı noktayla aynı şekilde etkileşim

gerçekleşse bile insanların algı ve deneyimlerinin birbirinden farklı olması sebebiyle kültürel pratikler birbirinden farklı olmaktadır. Bu sebeple her bir scene kendi biricikliğini korumaktadır.

Scene'i bir yapı olarak betimleyecek olursak, yapı içerisindeki birimlerin kendi içlerindeki işleyişinin yanı sıra, birbirine eklemlenmiş birimlerin aralarındaki ilişki ile yapı belirlenir. Bu bağlamda herhangi bir birimde meydana gelecek değişiklik yapıyı etkiler. Böylelikle İzmir Çağdaş Tapınma Scene'inde müziksel unsurlar, kiliselerin bireysel dinsel pratikler ve müzik icralarının yanı sıra diğer kiliselerle olan etkileşim ile anlam kazanır. Scene içerisindeki diğer birimler ise müzik endüstrisi, medya, internet ve sanal scenelerdir. Bunun sonucu olarak İzmir Çağdaş Tapınma Scene'i, İzmir ile sınırlı kalmaz ve yapının alanı daha geniş bir çerçeveye ile tanımlanır. Bu sebeple İzmir Çağdaş Tapınma Scene'i, küresel süreçler dikkate alınarak tanımlanacak olursa yerellerarası (*Trans- Local*) scene kavramı ile açıklanmaya ve ele alınmaya uygundur.

KAYNAKÇA

- ABELMAN, Robert (2006). "Without Divine Intervention: Contemporary Christian Music Radio And Audience Transference", *Journal Of Media And Religion*, 5:4, pp. 209-231.
- BAL, Hüseyin (2014). *Din Sosyolojisi: Din Olgusu, Dini Gruplar, Yöntem*, Ankara: Sentez Yayıncılık.
- BARNA, Roza Emilia (2011). *Online And Offline Rock Music Networks: A Case Study On Liverpool, 2007-2009*, Doktora Tezi, Dan. Sara Cohen ve Hae-Kyung Hum, University Of Liverpool School Of Music, Liverpool.
- BENNETT, Andy (2004). "Consolidating The Music Scenes Perspective", *Poetics* 32, pp. 223-234.
- _____ (2010). "Introduction to Part Three", *The Popular Music Studies Reader*, (ed: Andy Bennett, Barry Shank ve Jason Toynbee), New York: Routledge Publication, pp. 95-97.
- BLUMHOFER, Edith L. (1993). *Restoring The Faith: The Assemblies Of God, Pentecostalism, And American Culture*, Illinois: University Of Illinois Press.
- BOHLMAN, Philip (2003). "Sacred Popular Music Of The Mediterranean The Journey To Jerusalem", *Mediterranean Music*, (Ed: Goffredo Plastino), New York: Routledge, pp. 287-306.
- CHOU, Hui-Tzu Grace, RUSSELL, Raymond (2006). "The Effects of Organizational Characteristics On The Adoption of The Contemporary Worship Style Among Taiwanese Congregations", *Review of Religious Research*, Vol. 48, No.1, pp. 33-49.
- CLARK, Lynn Schofield (2006). "Introduction To A Forum On Religion, Popular Music and Globalization", *Journal For The Scientific Study Of Religion*, Vol. 45, No.4, pp. 475-479.
- COHEN, Sara (1999). "Scenes", *Key Terms in Popular Music and Culture*, (Ed: Bruce Horner, Thomas Swiss), Oxford: Blackwell Publishers, pp. 239-250.
- CROSSLEY, Nick (2009). "The Man Whose Web Expanded: Network Dynamics In Manchester's Post/Punk Music Scene 1976/1980", *Poetics* 37, pp. 24-49.
- DAVIS, Joanna R. (2006). "Growing Up Punk: Negotiating Aging Identity In A Local Music Scene", *Symbolic Interaction*, Vol. 29, Issue.1, pp. 63-69.

- DUMBAULD, Ben (2012). "Worship Music And Cultural Politics In The Chinese-American Church", *Ethnomusicology Review*, Volume. 17,
<http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/590> erişim tarihi: 07.12.2014.
- ELLER, Jack David (2007). *Introducing Anthropology of Religion: Culture To The Ultimate*, New York: Routledge.
- EROL, Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- GORMLY, Eric (2003). "Evangelizing Through Appropriation: Toward A Cultural Theory On The Growth Of The Contemporary Christian Music", *Journal Of Media And Religion*, 2:4, pp. 251-265.
- GOW, Joe (1999). "Rockin', Rappin', And Religion: Programming Strategy On Z Music Television", *Popular Music And Society*, 23:2, pp. 17-27.
- HABOUBİ, Ferida (2010). *Anglo-Sakson Protestan Teşkilatlarının Türkiye'deki Faaliyetleri (1950-2000)*, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Yard. Doç. Dr. Ali Karaca, Marmara Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.
- HESMONDHALGH, David (2005). "Subcultures, Scenes Or Tribes? None Of The Above", *Journal Of Youth Studies*, 8:1, pp. 21-40.
- JONES, Ian, WEBSTER, Peter (2006). "The Theological Problem of Popular Music For Worship In Contemporary Christianity", *Crucible The Jurnal of Christian Social Ethics*, pp. 9-16.
- JUNIOR, Jeder Janotti (2012). "Interview- Will Straw And The Importance Of Music Scenes In Music And Communication Studies", *E-compos, Brasilia*, Vol: 15, No: 2.
- KAEMMER, John E. (1993). *İnsan Yaşamında Müzik: Müzik Hakkında Antropolojik Perspektifler*, Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music, Austin: University of Texas Press'den yayınlanmamış çeviri, çev: Yetkin Özer, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.
- KAHN-HARRIS, Keith (2004). "The Failure of Youth Culture: Reflexivity, Music and Politics In The Black Metal Scene", *European Journal of Cultural Studies*, Vol 7(1), pp.95-111.

- LYNCH, Gordon (2006). "The Role of Popular Music in the Construction of Alternative Spritual Identities and Ideologies", *Journal for the Scientific Study of Religion*, 45(4), pp. 481-488.
- MALKOÇ, Mustafa Numan (2006). *Günümüz Türkiye'sinde Protestanlık*, Doktora Tezi, Dan. Prof. Dr. Zeki Arslantürk, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı, Felsefe ve Din Bilimleri Bilim Dalı, İstanbul.
- MARRANCI, Gabrielle (2003). "Pop-Rai: From A 'Local' Tradition To Globalization", *Mediterranean Mosaic*, (Ed. Goffredo Plastino), New York: Routledge, pp. 101-120.
- MIDDLETON, Richard (2010). "In The Groove Or Blowing Your Mind: The Pleasures Of Musical Repetition", *The Popular Music Studies Reader*, (Ed: Andy Bennet, Barry Shank ve Jason Toynbee), New York: Routledge, pp. 15-20.
- MOBERG, Marcus (2008). "The Internet And The Construction Of A Transnational Christian Metal Music Scene", *Culture And Religion, An Interdisciplinary Journal*, 9:1, pp. 81-99.
- _____ (2009). *Faster For The Master: Exploring Issues Of Religious Expression And Altarnative Christian Identity Within The Finnish Christian Metal Music Scene*, Abo: Abo Akademi University Press.
- MURTHY, Dhiraj (2008). 'Digital Ethnography: An Examination Of The Use Of New Technologies For Social Research', *Sociology*, Volume 42(5), pp. 837-55, BSA Publications Ltd.
- NETO, Leon (2010). "Contemporary Christian Music and the "Praise and Worship Style", *Journal of Singing- The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, Vol.67, No.2, pp. 195-200.
- PETERSON, Richard A., BENNETT, Andy (2004). Introducing the scenes perspective, in: Bennett A., Peterson R.A. (Eds.), *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*, Nashville: University of Vanderbilt Press.
- Protestan Kiliseler Derneği*, (2010). 'Tehdit'mi, Yoksa Tehdit Altında mı? Türkiye'deki Protestanların Yasal ve Sosyal Sorunları, İstanbul: Anadolu Ofset.
- RHEINGOLD, Howard (2000). *The Virtual Community: Homesteading On The Electronic Frontier*, Cambridge: MIT Press.

- SANGA, Imani (2006). "Composition Processes In Popular Church Music In Dar Es Salaam, Tanzania", *Ethnomusicology Forum*, Vol. 15, No.2, pp. 247-271.
- SPRING, Ken (2004). "Behind The Rave, Structure And Agency In A Rae Scene", *Music Scenes: Local, Translocal And Virtual*, (ed: Andy Bennet ve Richard A. Peterson), Nashville: Vanderbilt University Press.
- STRAW, Will (2001). "Scenes And Sensibillities", *Public*, Vol. 22/23, pp. 245-257.
- _____ (2004). "Cultural Scenes", *Laisir Et Societe/Society And Leisure*, 27:2, pp. 411-422.
- ŞENEL, Onur ve ATA, Yasemin, (2014), "Türkiye'de Protestan Müziği: İzmir Buca Baptist Kilisesi Örneğinde Müzik Ve İbadet", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:7, Sayı: 32, pp. 690-710.
- Temel Britannica*, (1993). Cilt:14, İstanbul: Ana Yayıncılık A.Ş.
- The Oxford Dictionary of the Christian Church*, (2005). New York: Oxford University Press.
- TOPÇU, Ömer (2006). *Protestanların Türkiye'deki Faaliyetleri*, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Yrd. Doç. Dr. Kürşad Demirci, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Ana Bilim Dalı, Din Sosyolojisi Bilim Dalı, İstanbul.
- WOODS, Robert, WALRATH, Brian (2007). "Introduction", *The Message In The Music: Studying Contemporary Praise And Worship*, (Ed: Robert Woods ve Brian Walrath), Nashville: Abingdon Press.

İnternet Kaynakları:

- 1-) Stetzer, Ed (2014). "A Letter to My Worship Leaders (Part 1)", The Exchange: A Blog by Ed Stetzer, 18 November 2014.
<http://www.christianitytoday.com/edstetzer/2014/november/letter-to-my-worship-leaders-part-1.html> Erişim Tarihi: 6.12.2014
- 2-) "Biz Kimiz? & Derneğimizin Amacı", Protestan Kiliseler Derneği
<http://www.protestankiliseler.org/> Erişim Tarihi: 02.03.2015
- 3-) "Protestan Kiliseler Derneği Tüzüğü", Protestan Kiliseler Derneği
http://www.protestankiliseler.org/?page_id=693 Erişim Tarihi: 03.06.2015
- 4-) "Ortak İnanç Bildirgesi", Protestan Kiliseler Derneği

http://www.protestankiliseler.org/?page_id=684 Erişim Tarihi: 31.07.2015

5-) Cem K (*Geoff C*), Dem Geldi Dem (*The Time Has Come*)

http://www.christiankitap.info/index.php?option=com_content&task=view&id=429&Itemid=87 Erişim Tarihi:15.11.2014

6-) Özbek, İhsan, Duymadınız mı! (*Haven't You Heard?*)

http://www.christiankitap.info/index.php?option=com_content&task=view&id=425&Itemid=87 Erişim Tarihi:15.11.2014

7-) Yaşam Kilisesi İlahi Sitesi

<http://ilahiler.yasamkilisesi.com/> Erişim Tarihi: 04.06.2015

8-) Tapınma Önderi (*Worship Leader*)- İlahi Kitabı uygulaması

<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.mzealey.worship.leader> Erişim Tarihi: 04.06.2015

9-) Yeni Doğu Kilisesi, Sık Sorulan Sorular

<http://yenidoguskilisesi.org/sik-sorulan-sorular/> Erişim Tarihi: 31.5.2015

10-) Hakkımızda, Işık Kilisesi'nin Tarihi

<http://isikkilisesi.org.tr/tr/hakkimizda/> Erişim Tarihi: 10.06.2015

11-) İzmir Buca Baptist Kilisesi önderi Mesut Ertan Çevik: "İzmir Hoşgörü Kenti", Hristiyan Gazete, 18.08.2012.

<http://www.hristiyan gazete.com/2012/08/izmir-buca-baptist-kilisesi-onderi-mesut-ertan-cevik-izmir-hosgoru-kenti/> Erişim Tarihi: 05.06. 2015

12-) Diriliş Kilisesi İlahi Kayıtları, Youtube Çalma Listesi

https://www.youtube.com/watch?v=b98qLh5FPQA&list=PLPedKnfa6RdGC7nuc6IW_oHHyJzG5CIT6 Erişim Tarihi: 07.06.2015

13-) Çiğli Symrna Kilisesi, Etkinliklerimiz

<http://ciglismyrnakilisesi.org/etkinliklerimiz/> Erişim Tarihi: 07.06.2015

Görüşmeler

TISON, Mike; 20.01.2015

HARRIS, Stephen; 09.11.2014

VAN DEN HEUVEL, Martijn; 17.12.2014

CAN, Ozan; 12.10.2014

BUCKLEY, Mike; 12.02.2015

ELLISTON, Joel; 30.11.2014

TANIR, Seba; 02.11.2014

EKLER

EK 1: Audio ve Video Örnekler CD'si

Audio Örnekleri

Audio 01 – *Övgü ve Yücelik*

Audio 02 – *Güzel Rabbim*

Audio 03 – *Överim*

Audio 04 – *Yüce Lütuf*

Audio 05 – *Başlangıçta Söz Vardı*

Audio 06 – *Ey Tanrım Gökler Üstüne Yüksel*

Audio 07 – *Ey _ Tanrım_ Gökler Ustune Yüksel*

Audio 08 – *Ey Tanrım Gökler Üstüne Yüksel*

Audio 09 – *Tanrı Sevgidir*

Audio 10 – *Tanrı Sevgidir*

Audio 11 – *Bütün Dünya Senin Olsa*

Audio 12 – *Bütün Dünya Senin Olsa*

Video Örnekleri

Video 01 – *Passion- God's Great Dance Floor (feat. Chris Tomlin)*

Video 02 – *Cem Kervan- Sevinelim*

Video 03 – *Överim*

Video 04 – *Po Te Kesh Besim Sa Nje Kokerr Sinapi*

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Uğur ASLAN

Doğum Yeri ve Yılı: Antakya/ 1990

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Lisans Mezunu

Lisans: 2013, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı.

Lise: Özel Hatay Doğu Okulları

İş Tecrübesi:

Yayınları: ASLAN, Uğur (2014). “Şivan Perwer Özelinde Protest Müzikte Mikro-Milliyetçi Söylem” *V. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Tam Metin Kitabı*, Kütahya: Üç Mart Matbaa, pp. 457-465