

**T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANABİLİM DALI
GENEL SOSYOLOJİ VE
METODOLOJİ PROGRAMI**

**20. YÜZYIL KÜLTÜREL ALANINDA AVANGARD SONRASI
MÜZİKTEKİ “ARADALIK”LAR:
ARKIN ILICALI(MERCAN DEDE) VE MÜZİĞİ ÖRNEĞİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

Hazırlayan
20036071 Sinem GÖLEBAKAR

Danışman
Yrd. Doç. Dr. Aslı KAYHAN

İSTANBUL-2005

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ.....	II
ÖZET.....	IV
SUMMARY.....	V
1. GİRİŞ.....	1
2. SUFİZM TANIMI VE KÖKENLERİ.....	3
2.1. Türklerde Sufizm.....	5
2.2. Batılı Gözüyle Sufizm.....	9
3. AVANGARD SANATTAN POPÜLER OLANA GEÇİŞ.....	12
3.1. Yaratım ve Üretim Ayrımı Üzerinden “Kopuş”lar.....	18
3.2. Kültür Endüstrisi ve “Aynı”lıklar.....	22
3.3. Ne O , Ne O Olabilenler : “Arada”lıklar.....	25
4. MİNÖR OLUŞUMLAR	31
4.1. Eklektizm ve Müzik.....	38
4.2. Ney ve Bilgisayar.....	42
5. TÜRKİYE’DE “YENİ”YLE BİRLEŞEN SUFİ MÜZİĞİ VE İCRACISI.....	45
5.1. Arkın Ilıcalı ve Müziği.....	46
5.2. Dinleyici Bağlamında Farkların Biraradılığı.....	56
5.3. Popüler Olanla İlişkisi.....	57
6. SONUÇ.....	63
7. KAYNAKLAR.....	69
8. ÖZGEÇMİŞ.....	74

ÖNSÖZ

Müzik temel elemanları olan ses ve ritmin, evrenin ve insanın varoluş süreciyle bir olan geçmişinden dolayı en eski sanat dallarından biridir. İnsan bedeninin bir parçası olan ses ve ritm aynı zamanda duyguların bir ifade biçimi olarak ölümlerde yası, acıyı, düşünlerde sevinci, kutlamalarda coşkuyu aktarmanın yolu olarak görülmüştür. Bu anlamda müziğin seremoni ya da ayin gibi kamusal alanda karşılaştığımız kullanımları, toplumsal olan rolünü de açığa çıkartır. Bu yaklaşımla sosyolojiyle müzik sanatının “biraradalık”ı bu çalışmada sanatın toplumla ilişkilendiği noktadan bir bakışla yerini almaktadır.

Tarihsel süreç içinde, Doğu ve Batı toplumlarının geçirdiği ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin, bu toplumların karşılıklı ilişkilerinin “yeni”den tanımlanmasındaki rolü ve bu durumun sanat, özelde de müzik üzerinden ele alınması bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır. Özellikle de, günümüzde müzik alanında Doğu tınılarının Batı’da “yeni”den yankılanır oluşuna bu zeminin üzerinden bakılacaktır.

Bu bağlamda çalışmanın örneği olan Arkin Ilıcalı’nın adını duyduğunda “o da kim?” diye sormayan ilk kişi olan, bu çalışmanın olabilirliğine her buluşmamızda beni tekrar tekrar inandırmak zorunda kalan, her adımda desteğini esirgemeyen, danışmanım ve moral hocam Yrd.Doç.Dr. Aslı Kayhan’a çok teşekkür ediyorum.

Türkiye’de pekte rastlanmayan bir şekilde müziğe sosyolojik bir gözle bakabilme zeminini sunan, sanatla iç içe bir sosyolojiyi olanaklı kılan tüm yüksek lisans hocalarıma teşekkür ederim. Ayrıca öğrenci olmanın ötesinde bir birey olarak da sorunlarımla ilgilenen ve yardımını eksik etmeyen Prof.Dr. Güliz Erginsoy’a teşekkür ederim.

Yaşamı boyunca ve sonrasında da manevi ve maddi desteğini hep yanımda hissettiğim babam Mithat Gölebakar’a, eğitimimiz adına her türlü özveriyi hiç düşünmeden yapan, bana kattıkları için annem Sonay Gölebakar’a ve hep yanımda olup bana güç veren, sırdaşım, arkadaşım olan kardeşim Sena Gölebakar’a çok teşekkür ederim.

Çalışma sırasında soru işaretlerinin yoğunlaştığı ve çıkış bulamadığım noktalarda bana yeni yollar açan müzik alanındaki yardımlarından dolayı Prof. Ş. Şehvar Beşiroğlu'na, “minör” oluş gibi belirsiz bir durumu biraz olsun netleştirebilmemi sağladığı için Prof. Emre Zeytinoğlu'na ve tasavvuf hakkında verdiği bilgiler için Metin Bobaroğlu'na teşekkür ederim.

Bu bir yıllık çalışmanın bana kazandırdıklarının yanında kaybettirdikleri de oldu. Bu anlamda son olarak, ev hayvanlarına karşı olan önyargımı yıkan Şans' a teşekkür ederim.

ÖZET

Bu çalışmada, kültürel alan dönüşümleriyle ilintilendirerek müzikteki “yeni üretimleri” incelemeyi denedik. Bu incelemede öncelikle seçilen *sufi-techno*, *sufi-rock*...vb. gibi adlar altındaki türlerin müziksel yapılarından hareketle mistik geleneklerin Doğu ve Batı toplumlarındaki yeri ve müzikle ilişkisine bakmaya çalışılmıştır.

Ardından müzik tarihini genelde sanat tarihi içindeki Avangard dönüşümlerle birlikte değerlendirmeye çalıştık. Bir anlamda Avangard’ın zemin oluşturduğu teknoloji ile mistizmin bir arada olduğu eklektik yaklaşımlara müzik alanında konum aradık. Postmodern değerlendirmelerden de yararlanarak yapmaya çalıştığımız incelemede, Arkin Ilıcalı (Mercan Dede) müziğiyle tartışmamızı somutlaştırabildiğimiz bir örneği oluşturmaktadır. Çalışma bilimsel bir inceleme zeminine oturtulurken ise, eleştirel bir bakışta bunun bir parçası kılınmıştır.

Anahtar Kavramlar: Tasavvuf, Avangard, Sufi-Techno, Elektronik müzik, Minör, Fark, Biraradalık, Aradalık, Mercan Dede.

SUMMARY

In this study, our target is to discuss the “new productions” in music which are related to the cultural transformations. The “new productions” are chosen among some genres of music, such as Sufi-rock and Sufi- techno etc. To understand the musical construction of these genres, Sufism in eastern and western world are studied. In other word, we observed how Sufi tradition and music placed in the two different world are.

On the other hand, history of music together with avant-garde transformation in history of art is considered because we think that the “new productions” are based on the thought of avant-garde. Moreover, the “new productions”, which may be considered to be eclectic and which mixed the technology and mysticism, are tried to be found position in music. In these discussions, some times, the post-modern concepts help us more than the modern concepts. Arkin Ilıcalı (Mercan Dede) and his music are used to concrete our discussing as a sample.

Key Concepts : Sufism, Avant-garde, Sufi-techno, Electronic music, Difference, Minor, Togetherness, in betweenness, Mercan Dede.

1. GİRİŞ

Bu çalışmayı yapmaya kültürel alanda Türkiye özelinde önceden yapılan bazı çalışmalara bakarak¹, günümüz sosyal bilim kavrayışında sanatın kazandığı öncelikli konumla birlikte yeni bir açılım kazandığı düşüncesinden hareketle karar verdik. Bu çalışma kapsamında, sosyolojinin kültürel alana bakışı üzerinden, *sufi rock* vb adlarla tanımlanan müziği ve bunun bir örneği olan Arkın Ilıcalı (Mercan Dede) ve müziğini konumlandırmayı denedik.

Bu çalışmada yöntem olarak kuramsal alanda yapılacak olan bir taramayı seçtik. Elde edilen bulguların daha somut yorumu için ise, alana yönelerek seçtiğimiz müzisyenin önceden yaptığı röportajları araştırdık ve buradan yaptığımız alıntılarla çalışmayı sürdürdük. Tüm bu araştırmaları ve alıntıları ise, atıfta bulunmalar üzerinden “biraraya” getirdik.

Çalışmada öncelikle seçtiğimiz müzik türünün yapısı ve üretimlerin oturtulduğu düşünsel zemin nedeniyle sufizmi inceledik. Bunu da doğru bir hat üzerinden gerçekleştirebilmek adına, dinler tarihinin özellikle pagan dönemi üzerine genel bir bakışla İslamiyet’in bir kolu olarak sufizmin, Türklerle tanışmasından sonraki akışı ve Batı’da nasıl değerlendirildiği, nerede konumlandığı gibi sorulara yanıtlar ve günümüzdeki yorumlanış biçimleri için ip uçları aradık.

Daha sonra müziğin bir sanat olmasından hareketle, genel anlamda sanat tarihine bir göz gezdirdik. Toplumsallıkla oldukça ilişkili olan “Avangard” oluşumların günümüz üretimlerine zemin oluşturması nedeniyle yaşanan etkilerin haritasını çizebilmek adına, Batı’da Ortaçağ dönemine ve özellikle de sanatsal anlamda büyük hareketlenmelerin yaşandığı Rönesans dönemine kadar gittik. Bu verilerin ışığında, “Avangard” oluşumlardan popüler hareketlenmelere kadar giden sürece ve günümüzde karşımıza çıkan “yeni” müzik türlerinin bu oluşum içindeki yerlerini bulmaya yöneldik.

¹ Ali Akay, **İstanbul’da Rock Hayatı**,
Ali Ergur, **Portedeki Hayalet**,
Meral ÖZBEK, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski...vb.**

Sonra, günümüze daha yakın bir yerde konumlanmakta olan, özellikle müzikte postmodern bakışın etkisini hissettirdiği bir “oluş”u tanımlamaya çalıştık. Burada, bu oluş üzerinden günümüzde “eser” kavramı da yeniden tanımlanmakta, “iş”ler kendini var etmeye başlamaktadır. Müzik üretimlerinin de bütünlüklü kompozisyonlardan “an”la ilişkili üretilere dönüşmesi söz konusudur. Eklektik niteliği olan bu üretimler, “iş”ler, Doğu ile Batı’nın “biraradalık”ını kolaylaştırmaktadır. Tüm bu değişimin ışığında burada, “minör” oluş üzerinden çalışmamızın konusu olan müzik türüne konum aradık.

Ardından, müzik alanında bugüne kadar getirdiğimiz tarihsel oluşu Türkiye özelinde ele aldık ve çalışmanın temel örneği olarak Arkın Ilıcalı üzerinden değerlendirmeye çalıştık. Her alana yönelik çalışmada olduğu gibi burada da , bize ait tanım ve belirlemelerin bazıları müzisyen ve müziğiyle tam denk gelirken bazen pek örtüşmemek de hatta boşluklar kalmaktadır.

Sonuçta da, tüm bu incelemeleri bir durum değerlendirmesi yapıp bırakmayı istemedik ve eleştirel bir yaklaşımla inceledik. Bir nihayete erdirmek çabasından çok, “kendimiz” olanı sunmayı, bu yolda bir “iz” olmayı denedik.

2. SUFİZMİN TANIMI VE KÖKENLERİ

Sufizm kelimesini etimolojik olarak incelediğimizde farklı tanımlarla karşılaşırız. Bu tanımlardan biri, giydikleri **suf** denilen saf yün olan beyaz elbiseden kaynaklanır. Bir diğer tanım ise, camide veya Allah'ın huzurunda ilk sırada bulunanlara verilen *saff-ı evvel* kelimesinden gelmektedir . *Safa*'dan yani saflıktan geldiğini belirten tanımların yanı sıra bazı Batılı kaynaklarda kelimenin bilge anlamına gelen Grekçe *sophos*' tan geldiği de söylenmektedir.² Ancak aynı kaynaklarda bu konuya tartışmalı yaklaşıldığı görülmekte ve tarihsel olarak *sophos* kelimesinden gelmesinin mümkün olmadığı vurgulanmaktadır. Dolayısıyla tanımlardan en yaygın olarak kabul göreni ilk olarak belirttiğimiz tanımdır. Batı'da Sufizm, İslam düşüncesinde ise Tasavvuf olarak tanımlanan bu kavram din ve felsefe temelli bir anlayışı açıklamak için kullanılır.

İslam dini, toplumsal düzenden, insanın bireysel olarak eylemlerine kadar her türlü durumu belli kurallarla düzenlemiştir. Kamusal alanın da özel alanın da işleyişini bu kurallar belirlemektedir. Bu keskin yasaların içinde Tasavvuf (sufizm) dini özellikler barındırarak ama onları kendi geleneğinin içinde eritip, değerlendirirken farklı bir var oluş yakalayıp felsefeye yaklaşarak İslam felsefesi içinde de önemli bir yer edinmiştir.

Bunu biraz daha açarsak, Tasavvuf dinin dogmalarını, ileri sürdüğü ilke ve kuralları yani yasaklamaları, buyrukları, ödevleri, yaptığı açıklamaları ve kullandığı sözcükleri, altında bambaşka ve derin anlamlar yatan dış görünüşler, örtüler, kabuklar olarak görür.³ Mutasavvıfın (sufinin) yaptığı ise hakikati bu derin anlamların altında bulmaya çalışmaktır. Bu noktada ise filozofun çabasına benzer bir çaba harcamaktadır. Ancak bunu yalnızca “bilimsel” bilgi ile değil sezgi ile de birleştirerek yapmaktadır. Bu yönüyle de mistik, metafizik yanı ağır basarak modern felsefenin kavrayış biçiminden uzaklaşmaktadır.

² Annemarie SCHİMMELE, **İslamın Mistik Boyutları**, Çev.Ergun Kocabıyık, 30.

³ Selahattin HİLAV, **100 Soruda Felsefe**, 109.

Tasavvufun temel inancını, varolan her şeyin kaynağında Tanrı'nın bulunduğu fikri oluşturur. Ancak bu anlayış Heptanricilik'in (panteizm) temelinde bulunan doğanın Tanrı'laştırılması anlayışıyla aynı değildir. Heptanricilik Tanrı'yı etkin yaratıcı güç olarak belirlemekle birlikte, onu dünyayla özdeşleştiren öğretiler. Heptanrici görüş bazen Tanrı'yı az çok aşkın sayar ya da en azından ona ayrı bir varlık ular bazen de Tanrı'yı tümüyle onun yaratmış olduğu dünyada içkinleştirir. Tanrı'yı dünyayla bir sayanlar özellikle doğacı ya da maddeci heptanricilerdir. Tarihin ilk heptanricileri Stoa filozoflarıdır.⁴ Stoa felsefesi Doğu'dan gelmiş kimseler tarafından Atina'da oluşturulmuş bir öğretiler.⁵ Belki de bu nedenle İslam düşüncesi içindeki felsefi yaklaşımların bazılarında Stoacılık etkisi görülmektedir.

Aynı zamanda Yeni Platonculuk da bu anlayışta etkisini göstermektedir. Yeni Platonculuk Batı ve Doğu mistizminin kaynaklarından biridir. Başlıca düşünürü Platinos olan bu yaklaşımda, Platon dışında Aristoteles ve Stoa etkileri de görülmektedir. Plotinos Doğu ve Hint bilgelerine de büyük ilgi duymuş bunları yerlerinde görmek için yolculuklara da çıkmıştır.⁶ İslam düşüncesi ise tüm bu felsefi oluşumlardan etkilenmiş ancak, onları kendi inanç ve eğilimleri doğrultusunda şekillendirmiştir. Bu anlamda İslam düşüncesi içinde büyüyen Tasavvuf da, Tanrı'nın evrende görüldüğünü ama onunla özdeş olmadığını vurgular. Bu anlayış içinde de tek Tanrılı dinlerin tümünde olduğu gibi Tanrı'nın evrenden ayrı ve bağımsız bir varlığı bulunmakta, aşkın bir varlık olarak tanımlanmaktadır.

Tasavvuf bir din öğretisi olarak, felsefesinin temelinde Tanrı inancı olan ve yöntem olarak sezgiyi kullanarak bir yaşam biçimi durumuna getiren anlayıştır. Tasavvufun bir yaşam biçimi olarak algılanması bizim bu öğretilere sosyolojik açıdan da bakmamızı sağlar. Dünya nimetleri içinde nefsine hakim olmaya çalışan, "ben"inden kurtulan mutasavvıfın, kendi yolunu izlemek isteyenleri birleştirdiği mekanlar tarihte onları daha açık bir şekilde inceleyebileceğimiz alanlardır.

⁴ Afşar TİMÜÇİN, **Felsefe Sözlüğü**, 171.

⁵ Macit GÖKBERK, **Felsefe Tarihi**, 92.

⁶ A.g.k., 117.

Abbasiler döneminde zirveye çıkan İslam kültürü bu dönemde yüzlerce çeviri ile bilim, felsefe, edebiyat, sanat gibi alanlarda da zenginleşiyordu. Yunancadan, Süryaniceden, Farsçadan yapılan bu çevirilerle mutasavvıflar da kendi düşünsel kaynaklarını geliştiriyorlardı. Mutasavvıfların bu şekilde bir araya gelişleri, Max Weber'in de değindiği küçük burjuva tekkelerinin oluşumunu hazırlıyordu. İbadetlerin gerçekleştirildiği bu mekanlar aynı zamanda sanat, eğitim ve günümüz anlamında sivil toplum hareketinin de olduğu ortamlar durumunu alıyor, ayrıca meslek loncası işlevini de görüyordu. O gün için sanat kadar önemli bulunan zanaatta burada öğreniliyordu. Bu öğretinin önemli isimlerinden biri olan Mevlana (Muhammed Celaledin Rumi) da yaşadığı dönemde felsefesi ve onu yaşama aktarış tarzıyla toplayıcı bir rol oynamıştır. Gitgide bir okul olma niteliği kazanan Mevlevilik, o dönemde çökmeye yüz tutan Selçuklu Devleti'nde de halkı birleştirici bir işlev üstlenmiştir.

Öte yandan, Tasavvufun köklerini Hz. Peygamber'e kadar götürmek mümkündür. O ve ardından gelenlerin inançlarını yaşayış biçimleri bize Tasavvuf felsefesini hatırlatmaktadır. Ancak bu yaşam tarzı Tasavvuf ismiyle anılmaya ilk olarak VIII. yüzyılda İran'da başlamış ardından Hindistan ve Pakistan'a kadar yayılmıştır. Bu yayılma büyük oranda tarikatların etkisiyle gerçekleşirken Türk toplulukları da bu yolla Tasavvufla tanışmıştır. Bu yayılmanın gelişimini anlayabilmek için öncelikle Türk topluluklarının tarihsel, toplumsal ve kültürel arka planına da bir göz atmamız gerekir. Tasavvuf araştırmalarının daha çok felsefe ve din temelinde gerçekleştirildiği bakış açısından hareketle bu tarihsel süreci daha uygun görülmektedir.

2.1. Türklerde Sufizm

Orta Asya' da yaşayan Türk toplulukları Göktürk devleti kuruluncaya kadar göçebe bir yaşam sürmekte ve şaman geleneğini uygulamaktaydı. Şamanizm, tam olarak sistemleşmiş bir din sayılmamakla birlikte toplumsal anlamda dinin yerine getirdiği işlevleri karşılamaktaydı. İnançlarını daha çok yaptıkları büyüler temeline oturturken törenlerinde ve ibadetlerinde dansı kullandıkları bilinmektedir. Şamanizmin bu çalışma için önemi, ilerleyen bölümlerde değinilecek olan

“sema” törenlerinin köklerinin burada bulunmasındadır.

M.S. VIII. yüzyılda, kurulan Uygur devletiyle Şamanizm’den Budizm’e bir geçiş yaşandı. Bu geçişin nedeni, coğrafi olarak yaşanan genişlemelerin yarattığı dönüşümlerdir. Şaman geleneklerini korumakla birlikte Çin’e doğru yaşanan bir genişlemeyle Budizm⁷ ve Maniheizm⁸ ile tanışılmış ve onların etkileri de inanç uygulamalarına yansımıştır.

Bu süreç, X. yüzyılda kurulan Karahanlı Devleti’nin İslamiyet’i kabul etmesiyle inanç bağlamında köklü bir değişime uğrasa da, toplumsal pratiklerin ayrıntılarında önceki inanışların etkileri yoğun bir şekilde devam edecektir. Bu köklü dönüşümün en önemli niteliği Arap-Fars kültürünün etkisini göstermeye başlamasıdır.

Büyük Selçuklu Devleti XI. yüzyılda kurulurken resmi dini İslam, resmi dili ise Farsça kabul ederek günümüze kadar gelen Türk-İslam anlayışının temellerini de atmaktaydı. Ardından Anadolu Selçuklu Devleti ve Osmanlı İmparatorluğu bu Arap, Fars, Türk etkileşimli yapıyı zenginleştirerek devam etmişlerdir. Türklerin tarihte yaşadıkları tüm inanç sistemleriyle harmanlanan İslamiyet zengin bir inanç ortamı oluşturmuştur. Bu ortamda, Tasavvufun ve daha özelde Tasavvuf müziğinin Osmanlı topraklarında da bir miras olarak etkisini yoğun bir şekilde devam ettirdiği görülmektedir.

Tüm bu süreç, Türk toplumlarının ne tür inançlarla ve geleneklerle çeşitlenmiş olduğunun ve bu renkleri günümüze değin dine, topluma, sanata nasıl kattıklarının bir anahtarı gibidir. Bu anahtar bize belki de çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, günümüz eklektik oluşumlarında ne tür geçmiş etkilerinin olduğunun kapısını açacaktır.

⁷ Budizm: Sakyamuni’nin kurduğu öğretisi ve dinin adı, Buddha’cılık. M.Ö. 6. yüzyılın ikinci yarısında Hindistan’da Nepal ile Audh arasında ortaya çıkan bir öğretilir. (Meydan Larousse, cilt.III, s.435)

⁸ Maniheizm: Mani tarafından kurulan din, Mani’cilik. M.S. 3. yüzyılın ortalarında İran’da Mani tarafından ortaya atılan düşüncelerin sonradan bir din niteliği kazanmasıyla oluşmuştur. Daha sonra Manicilik içinde Hristiyan, İslam ve Buddha inançları birbiri içinde erimiştir. (Meydan Larousse, cilt.XIII, s.112)

Arapların önce İranlıları sonra onların batısında bulunan Türkleri müslümanlaştırmasından sonra Arap şiir ve musikisi Osmanlı müziğiyle birlikte kullanılmıştır. Doğal olarak bu etkileşim tek taraflı olmamış, özellikle kültürel alışverişlerini her zaman sürdüren Türk-İran toplumları birlikte zengin pek çok eser vermiştir. Bu eserlerin önemli örneklerinden bazıları da Tasavvuf müziğinde verilmiştir.

Etkileşimler İslamiyet'in kabulüyle yavaş yavaş yaşanmaya başlansa da Tasavvufi etkiler tam olarak Türk topraklarında Hoca Ahmed Yesevi ile görülmeye başlanır. Hz. Peygamber' in vefatından sonra bazı iç karışıklıklar yaşanmıştır ve bu durumdan zarar görenlerin bir kısmı Horosan' a yerleşmiştir. “Horasan erenleri” diye anılan bu Türkler bütünleşerek Hoca Ahmed Yesevi önderliğinde yarattıkları tasavvuf hareketiyle halka yayılmışlardır. Bu anlamda aslında, Türklerin İslamiyet'i öğrenişi de daha çok Tasavvuf aracılığıyla gerçekleşmiştir. XII. yüzyılın büyük velisi Hoca Ahmed Yesevi' nin eski şaman geleneğine dayalı müzik ve dansı Tasavvuf içinde kullanmasıyla XIII. ve XIV. yüzyılda Osmanlı imparatorluğu' nda önemli bir yer edinen Mevlevi “sema”sının da kökleri atılmış olur. Mevleviler gibi Alevilik ve Bektaşilik' de de benzer dansların bulunduğu ancak, onların biraz daha kapalı bir gelişim süreci yaşamaları nedeniyle dansın Mevlevilikle özdeşleştiği görülmektedir.

Müziğin iki büyük kolundan biri olan dini müzik, biri *camî öbürü tekke* müziği olarak ikiye ayrılır. Tekke müziği' de ⁹ kendi içinde Mevlevi müziği, Bektaşî müziği ve bu iki tarikatın dışında kalan tarikatların müziği şeklinde üçe ayrılır.¹⁰ Osmanlı İmparatorluğu'nda ise müzik beş koldan yayılmıştır : Mehterhane, mevlevihane, enderun, musiki esnafı loncaları ve özel meşkhaneler.¹¹ Biz bu çalışmada, Mevlevi müziği üzerinden bir yol izleyerek bugüne gelmeye çalışacağız.

⁹ Cinuçen TANRIKORUR, **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, 111-112.

¹⁰ Halil CAN, “Tasavvuf Musikisi”, 465.

¹¹ Bkz.(9), TANRIKORUR, 22.

Dini müziğin etkisini her iki kolda da gösterdiği bir diğer ayrım ise saray ve halk müziği ayrımıdır. Tekke müziğini ve onu etkileyen mutasavvıfları bu ayrım üzerinden değerlendirecek olursak, Mevlevi müziği saray tarafından desteklenen bir müziktir. Bu müziği icra edenlerde genellikle soylu ailelerden gelmektedir. Bektaşî müziği ise halk kökenli olup icracıları da yine halk içinden çıkmıştır. Bu ayrımında Mevlana'nın müziğini, yaptığı müziğin desteklendiği köken bakımından saray müziği olarak değerlendirebilirken (doğal olarak etkileri sarayla sınırlı kalmamıştır) Hoca Ahmed Yesevi ve Yunus Emre'nin müziğini ise halk müziği şeklinde tanımlayabiliriz.

Tasavvuf'da müzik, insanların ibadetlerini gerçekleştirirken yoğunlaşmasını (konsantrasyon) sağlayan bir araçtır. Müzik ve dansla dış dünyadan kopan insan, Tanrıyla dolaysız bir iletişim kurmakta ve sonrasında da kendini arınmış hissetmektedir. İslamiyet içinde müziğin haram olduğuna inananlara ise ibadetlerinin temeline müziği koymuş bulunan Mevlana'dan büyük tepkiler gelir. Mevlana için müzik evrensel bir dile sahiptir ve anlatılmak istenen, hissettirilmek istenen her zaman bu dil sayesinde yerine ulaşır.

Mevleviliğin estetik yanını müzik ve “sema” oluşturur. “Sema” anlayışının temelini ise dönüş, dönmek oluşturmaktadır; her şeyin döndüğü evrende insanın da bu dönüşe katılmasıdır. “Sema”, dolaysız olarak Allah'a ulaşmaktır. Mevlevilik, Mevlana'nın ardından, oğlu Sultan Veled tarafından babasının insanlık felsefesi ve yaşama tarzını sürdürmek için kurulmuş daha sonra kurumsallaşmıştır. İmparatorluğun en ücra köşelerine kadar yayılmış olan mevlevihaneler, insanı en “ham” durumundan alıp çeşitli bedenî, fikrî ve ruhî eğitim devrelerinden geçirerek “pişirdikten” sonra “insan-ı kâmil” durumuna getirmeye çalışan manevi ocaklardır.¹²

Tekke müziği kendi içinde önceden de belirttiğimiz gibi farklı kollara ayrılrsa da en yaygın olanlarından birinin Mevlevi müziği olmasında mensupları arasında padişah, vezir, şeyhülislam ve paşaların bulunuşunun etkisi büyüktür.¹³ Bu durum

¹² Bkz.(9), TANRIKORUR, 109.

¹³ Bkz.(9), TANRIKORUR, 27.

Mevleviliğe bir tür resmi kimlik kazandırırken tasavvufu onaylamayan medrese düşüncesine karşı da güçlü kılmaktadır. Osmanlı müziğinin zirvede olduğu XVIII. ve XIX. yüzyılda, Mevlevi müziği de III. Selim ve II. Mahmut gibi padişahların desteğiyle zirveye çıkmış, önceki yüzyıllarda bestelenen on üç Mevlevi ayinine karşılık XIX. yüzyılda kırk iki ayin bestelenmiştir.¹⁴

2.2. Batılı Gözüyle Sufizm

Batı' nın Tasavvufla tanışması Emeviler dönemine kadar gitmektedir. O dönemde Emevi Hanedanlığı sınırlarında bulunan İspanya, İtalya, Sicilya Batı' ya Tasavvuf' u taşımıştır. Ancak bu etki, 1492'de İspanya' nın İslam dininin yaygın olduğu topraklardan ayrılmasıyla biraz azalmıştır. Abbasi Hanedanlığı' nın kurulmasıyla da İslamiyet dışarıya, dış kültürlerle karşı tutucu bir tavır sergilemeye başlamıştır. Bu durum da karşılıklı etkileşimi kesintiye uğratmıştır.¹⁵

Günümüze geldiğimizde, bu geleneğin Batılı gözüyle anlamlandırılması Doğu'da yapılan tanımlamalardan çok büyük farklılıklar içermemektedir. Bununla beraber Tasavvuf tartışmalarında onun İslam'ın içinden gelişen bir yaklaşım mı, yoksa İslam'dan farklı bir oluşum mu olduğu sorusu da gündeme gelmiştir.

Bir görüş Tasavvuf'un İslam öncesinde doğmuş olan mistik, manevi oluşumları da kendi içinde barındırdığı ve bir anlamda Tasavvuf'un Budizm, Zen, Kabala vb. gibi öğreti ve inanışların İslamî formu olduğu şeklindedir. Burada ortaya konulan Batınîlik¹⁶ üzerine yerleşen bir dünya dinleri düşüncesidir.¹⁷

Bu tartışmalar içerisinde, geleneksel Batı düşüncesindeki İslam dinine olan olumsuz yaklaşımın Tasavvuf' a da aynı bakışı getirdiğini söylemek mümkündür. Tasavvuf' un aykırı yanı, bu olumsuz bakışta onu sıradan halk yığınlarının bir dini ve içinde diğer din ve yerel kültürlerden alınmış hurafe unsurlar taşıyan bir inanış

¹⁴ Bkz.(9), TANRIKORUR, 30.

¹⁵ Mehmet KAYGISIZ, **Türklerde Müzik**, 64.

¹⁶ Batınîlik *batın* kökünden gelerek “iç” anlamında kullanılmaktadır. Mistik yaklaşımları içermektedir. Dışarıya kapalı olan bu gelenek, Yunanlılarca *Hermetik Öğreti* diye de adlandırılmaktadır. Bu açıklamaya örnek olarak Gnos , Kabala ve Tasavvuf gelenekleri alınabilir.

¹⁷ Bkz.(15), KAYGISIZ, 85.

biçimi olarak tanımlar.¹⁸

Bir diğer bakış açısı ise, İslam'ın içsel dinamiklerinin bu inancı yarattığını belirtir. Burada, İslamî metinlere dayanan bir Tasavvuf anlayışı ortaya çıkar. Batılı araştırmacılardan bu alanda en duyulmuş isimlerden biri olan Annemaria Schimmel, çalışmalarını daha çok İslam'la bağdaşmış bir Tasavvufda yoğunlaştırmıştır. Benzer şekilde William Chittick' de İslam'la Tasavvuf arasındaki bağı vurgulamıştır. Eserinde de, Tasavvufun temelinde bulunan nefsin köreltilmesi ilkesinin dünyanın batı yüzünün unutulmasıyla mümkün olacağını vurgular.¹⁹

Her şeyin bir doğu yüzü ve bir batı yüzü vardır. Eğer biz batı yüzüne bakacak olursak , güneşten hiçbir iz bulamayız , çünkü o batmıştır. Ancak doğu yüzüne bakacak olursak güneşi tüm göz alıcılığıyla görürüz.²⁰

Bu metafordan yola çıkarak belki de gerçekten bugün Batı dünyasının bu şekilde içsel, manevi değerlere yönelişinin nedenlerini görebiliriz. Aydınlanmadan bu yana kendini yalnızca görünenle sınırlayan Batı, mistik olanın sınırları içersinde insani ya da ruhani arayışları olan bir yönelime girmiştir. Bu arayışlarda günümüz insanını en çabuk kavrayan, öğretinin kendisinden çok pratikleri olmuştur. Bu pratiklerin en yaygın alanı ise Tasavvuf' un meditasyon genel adı altında toplanabilecek bedensel ve ruhsal rahatlama, arınma yöntemleri ve müziğidir. Burada da müziği daha geniş bir kesimi kapsayacak biçimde görmekteyiz.

Müziğin bu kavrayıcı yanı, bir sanat dalı olarak insan dünyasındaki ayırıcı yerinden gelmektedir. Müziğin salt ses olarak insanda ve doğada var olma biçimi, yaratılışı açıklamaya çalışan felsefeler için önemli bir veri olmuştur. Eski Yunan' dan bu yana evrenin ve insanın uyumu müzikle görünür kılınmaya çalışılmıştır. John

¹⁸ William CHITTICK, **Tasavvuf**, Çev.Turan Koç, 83.

¹⁹ A.g.k., 61.

²⁰ A.g.k., 56.

Cage bir röportajında yönetmen Oscar Fischinger’in kendisine söylediği bir cümleyi aktarır. “Dünyadaki her şey bir ruha sahiptir ve bu ruh titreşimler sayesinde işitilebilir duruma gelir.”²¹

Aydınlanmaya kadar Skolastik düşünceyle varlık ve varoluş sorunlarını tartışan Batı, ağırlıklı olarak metafiziğin sınırlarında kalmıştır. Aydınlanmanın bilimsel anlayışı ise, gözle görülebilir ve ölçülebilir olanın sınırlarında kalıyordu. Bu süreçte, insan da duygu ve duygularından ayrılan “saf usu” kullanan bir varlığa dönüşmekteydi. Sanayi devriminin dönüştürdüğü kentler ve kentli insan artık neredeyse tamamen maddi olanla ilişkideydi. Maddi dünyanın sıkıştırdığı bu noktada farklı yönelimler söz konusu olmakta ve yansımalarını sanatta da gördüğümüz etkiler yaşanmaktadır.

Bu yönelimler içersinde, ilerleyen bölümlerde daha çok üzerinde duracağımız “eski” ye dönüşler görülmektedir. XX. yüzyıl başlarında, Tasavvuf da bu anlamda bir yeniden ele alınış sürecine girmiştir. Çağın bakış tarzı olan her türlü sesin müziğe dahil edilebilmesi anlayışına, Hintli şeyh ve müzisyen İneyet Han’ın eserlerinde de rastlanmaktadır. İneyet Han, modern müzik içinde önemli bir konumu olan Debussy’ nin müziğe yeni bir şeyler katma çabasını haklı bulurken, Scriabin ile yaptığı bir görüşmede de eksik kalan bazı yönleri nedeniyle mekanik duruma gelen müziğin yaşadıklarını vurgulamıştır.²² Eski Yunan müziğiyle Doğu müziği arasında da büyük benzerlikler olduğuna inanan İneyet Han, bir anlamda bu paralellikten de yararlanarak Tasavvuf’ u da eserleriyle tekrar tanıtmakta ve öğretileri New Age çevrelerinde sık sık konferanslar veren oğlu Pir Vilayet İneyet Han tarafından da aktarılmaktadır.²³

²¹ John CAGE, “ Söylediğim Her Şey Yanlış Anlaşılabilecek”, 26.

²² Hazret İneyet HAN, **Sufizm ve Sanat**, Çev.Nur Yener, 134.

²³ Bkz.(18), CHITTICK, 84.

3. AVANGARD SANATTAN POPÜLER OLANA GEÇİŞ

Müzikle insan arasındaki ilişki ve etkileme gücünün diğer sanat dallarından farklı ve daha yoğun olduğuna önceki bölümde de kısaca değinmiştik. Burada bu ilişkinin yolculuğunu izleyerek geri dönüşler de yaparak yaşadığı gelişimi ve bugünkü biçimine kadarki sürecini inceleyeceğiz.

Müziğin insana olan bu yakınlığı “ses” bağı üzerinden gerçekleşmektedir. Bu nedenle Eski Yunan’dan bu yana, geçerliliği hala olan ses titreşimlerinin insan bedeni, çalgılar ve havadaki devinimleri üzerine kuramlar geliştirilmiştir. Bu önemli ve ardılları üzerine etki bırakmış olan düşünürlerden biri, Pythagoras’ tır. Yunan müzik geleneklerinin kuramsal oluşumlarında Pythagoras’ın aritmetik, geometri ve gökbilim konusundaki kuramlarının çok önemli bir yeri bulunmaktadır. Pythagoras, müzikteki armoninin sayılar arasındaki uyumdan geldiğini düşünmekteydi. Bütün geometrik devinimler ve sayısal düzen müziksel bir armoniyi oluşturmaktaydı.^{24 25}

İlerleyen yüzyıllarda benzer görüşler tekrar karşımıza çıkmaktadır. Ortaçağ müziğinde, Aristoteles ve Pythagoras kuramlarının bileşimini yaparak geleneksel müzik kuramlarını oluşturacak olan Boetius da bu düşünürlerden biridir. Boetius’un gelenekselci düşüncesi, Rönesans’ın ilk belirtilerinin başladığı dönemlerde bile etkili olmayı sürdürmüştür. İlerleyen dönemlerde de etkilerini gördüğümüz müzik ve felsefe adamı Boetius’un düşüncesini şöyle özetleyebiliriz. Kutsal us her şeyi, sayıların düzenine göre uyum içinde yerleştirmiştir. Müzik de bu noktada insan ruhunun evrenin ruhuyla armonik ilgi içinde olmasını sağlar. Yani, ona göre müzik de dünyayı düzenleyen sayıların biliminden başka bir şey değildir.

Bu müzik türlerinde belirleyici olan armoni ilkeleri, bütün güzelliklerde olduğu gibi güzelin kendinde var olan aşkın özellikle ve kutsal düzenin uyumuyla ilgilidir. Bu uyum fikri, görünen dünyadaki armoni ve uyum ilgisi içinde,

²⁴ Afşar TİMUÇİN, *Düşünce Tarihi*, 125.

²⁵ Pythagoras, M.Ö. 580-500 yılları arasında Yunanistan’da yaşamış bir filozoftur. Matematik, gökbilim ve müzik alanında birçok görüş ortaya koymuştur. Bir tarikat görünümü kazanan düşüncesi İtalya ve İskenderiye’de büyük etkiler yaratmıştır. (Afşar TİMUÇİN, *Düşünce Tarihi*, 738)

görünmeyen dünyadaki Tanrı modeli fikrine gönderme yapan her şeyi içine alır. Yani Boetius tüm bu çalışmalarda, Tanrı fikriyle bilimi uzlaştırmaya çalışır.²⁶

Bazı yönleriyle bu anlayış çalışmamızın da konusu içinde olan Tasavvuf anlayışıyla ilişkilidir. Tasavvuf anlayışı içinde de önemli bir yeri olan doğayla olan uyum, bu düşünceler içindede kendini göstermektedir. Aynı zamanda dini müziğin temel anlayışı olan, hem ortaçağ dini müziğinde hem de Tasavvuf anlayışında karşımıza çıkan ortak nokta, yüce duyguları, ölçülülüğü, temizliği, alçakgönüllülüğü anımsatmasıdır, müzik de bunun bir aracı gibidir.

Sanat ve daha özel bir alanı olarak incelediğimiz müzik, içinde bulunduğu tarihsel sürecin getirdiği değişim ve dönüşümlerden etkilenmektedir. Buradan bakılacak olursa , IX.-XI. yüzyıllar feodal sistemin doruğa ulaşırken bir yandan da modern çağa ilişkilerin kurulmaya başlandığı dönemlerdir. Buna bağlı olarak daha karmaşıklaşan toplumsal yapı ve üretim biçimleri, Ortaçağ'ın uygarlaşma yolundaki en belirgin adımlarıdır. Çünkü ekonomik atılımlar, demirin tarımda kullanılmasıyla bu alanda başlayan gelişmeler, toplumsal yapıya da yansiyordu. Özellikle X. yüzyıldan sonra daha da karmaşıklaşan üretim biçimleri ve ticaretin gelişmeye başlaması önemli adımlardı. Ticaretle birlikte yeniden ortaya çıkan kentler artık bambaşka bir yapısal özellik taşıyordu. Buralar yalnızca ticari amaçlı yerleşim yerleri değil, yerleşik insanının kültürel ve sosyal yapısından başlayan farklılıklarla, başlı başına kendine özgü yönetim sistemini de yaratan birimler durumuna gelmişlerdir. Feodalliğin de bu durum karşısında zayıflamaya başlaması serflik sisteminin yavaş yavaş çözülmeye başlaması sonucunu doğurmuştur.

Aynı süreçte, Ortaçağ'dan modern çağa geçişi duyuran sanatsal hareketlilikler de belirgin biçimler altında oluşmaya başlar. Mimaride roman yapılar, edebiyatta ilk destanlar, ilk latince şiirler, müzikte *troubadour* ve *trouvère*'ler. Bütün bu sanat dalları bir bütünlük içinde hareket eder. Bu bütünlüğün temeli düşünsel ve toplumsal hareketliliklerdir.

²⁶ Aslı KAYHAN, **Ortaçağ Müziğinin Toplumsal Temelleri**, 39-40.

XII. yüzyılın bitimiyle Avrupa için yeni oluşumların çağı başlamış oluyordu. Kentlerde gelişen yeni sınıf kendi yaşam alanlarını tüm özerkliğiyle oluşturmaya başlıyordu. Kral Louis IV. döneminin sonlarına doğru, iyice yaygınlaşan özgürlük hareketleri, onun ölümüyle birlikte tümüyle başkaldırıya dönüşmüştür. Bu isyan aynı zamanda maddenin tinselliğe karşı mücadelesi anlamına da gelmekteydi.

Kentlerde burjuva sınıfının yükselişi, kırsal alana kadar yayılan ticaret yepyeni bir düşünsel anlayışı da beraberinde getiriyordu. Diğer sanatlarda olduğu gibi müzik sanatında da derinden gelen tepkiler ve yeni hareketlilikler başlamıştı.²⁷

Bundan sonra sanatsal ve düşünsel yaratılarda, geleneklerin toparlanıp derlenerek küçük eklemelerle yeniden üretilmesi reddedilmeye başlanır. Artık modern çağa yaklaşmaya başlandığını sezinleyen sanatçı ve düşünce adamları daha özgür yaratım biçimleri aramaya başladılar. Müzikte de besteciler bu yeni oluşuma Ars Nova yani “Yeni Sanat” adını verdiler. Bu akım tutucular ve yenilikçiler olarak iki kanat oluşturmuş ve büyük tartışmaları başlatmıştır.²⁸ Tüm çalışmalarıyla birlikte Ars Nova evrensel uzanımlı ilk kültürel hareketliliklerdir. Dini formların dışında gerçek insanın yeniden keşfinin başladığı bu akımla artık Rönesans kendini tümüyle yaratmaya başlamıştır. Bundan sonra gelen XV. yüzyıl, evrensel değerlerin üretimiyle birlikte müzikte de modernizmin ilk örneklerinin oluştuğu dönemdir.

XV. yüzyıl Avrupa’ya birçok felaket getirirken yepyeni bir dönemin de başlangıcı olmuştur. Ekonomik bunalımın yarattığı sıkıntılar, yoksulluğun, salgın hastalıkların artması ve halkın bu ağır yaşam koşullarına gösterdiği tepkilerin önemli bir boyuta çıkması tüm Avrupa’yı derinden sarsıyordu. Aynı zamanda bu yüzyıl büyük teknik atılımların da yapıldığı bir dönemdir. Bu teknik gelişmeler üretim ilişkilerini yeniden belirlemektedir. Kentlerde ticaret yaşamın vazgeçilmez parçası durumuna gelirken, açılan atelyeler, sanayi üretiminin başlangıcını oluşturur. Politik düzende, mutlak yönetimin feodallerle burjuva sınıfı arasında denge kurma çabaları yönetimin baskıcı niteliğini daha da arttırıyordu. Kentlerde tümüyle yerleşen sermayeci düzen ve bunun kültür değerleri karşı konulmaz bir gelişimi yaşıyordu.

²⁷ Bkz.(24),TİMUÇİN, 233.

²⁸ Bkz.(26),KAYHAN, 40.

Bu yeni yaşam biçiminde dinin karamsar ve insanı aşağılayan dünya görüşü, yerini insanı yücelten ve yaşamın tüm coşkularını renkleriyle birlikte algılayan bir bakışa bırakır, bu açıdan Eskiçağ düşüncesi yeniden yaşam bulmaktadır. Bu bakış açısında insan gerçekçi bir biçimde anlatılır ve betimlenir. XV. yüzyılın insanı, çağının teknik olanaklarından da yararlanarak Eskiçağ'ı yeniden gözden geçirir, döneminin gerçeğini ve insanını bu süzgeçten geçirerek gözler. Doğal olarak bu sanata ve felsefeye de böyle yansımıştır. Ortaçağ düşüncesindeki din ve ahlak kurallarının belirleyiciliğinden sonra bu bir devrimdir.

Müzik tarihinde Rönesans XV. yüzyıldan itibaren başlatılır. Daha doğrusu, Rönesans ruhunun ve tekniklerinin ilk örnekleri müzik sanatında bu yüzyılda verilmeye başlamıştır. Dünyanın yaşamaya, keşfedilmeye değer olduğunu vurgulayan görüş, dönemin insancıl ruhuyla birleşince müzikte de din dışı şarkılar ve dans müzikleri gündeme gelmiştir. Rönesans'ın dansı arttıran yaşam sevinci, müzik aletlerinin de çoğalarak ve çeşitlenerek bestelerde yer almasına sebep olmuştur. Bu dönemde çalgısal müzikte vokal müzikten bağımsız bir konuma kavuşmuş ve bir gelişim sürecine girmiştir.²⁹

Tüm bu hareketlenmelerin yaşandığı Rönesans'la birlikte başlayan dönem, XVII. yüzyılın usçu yönelimlerine bir geçiş oluşturmaktadır. Ancak bu geçiş tamamlanıncaya kadar arada yaşanan dönemde -Rönesans'ın ardından- farklı bir sanat akımı daha ortaya çıkmıştır. Bu akım Barok Sanat'tır.

Bu dönemin başlangıcı XVI. yüzyıl sonu olarak belirlenir. Dönem toplumsal anlamda, yeni bir ekonomik sınıfın yükselişine sahne olmaktadır. Bir yandan da siyasi egemenliğini henüz kuramamış olan bu sınıfın, sesini biraz da sanat yoluyla duyurmaya çalışarak feodal kalıplara örtük bir şekilde karşı koyduğu bir dönemdir.³⁰

Barok dönemde müzik, diğer sanat dallarında ve mimaride de gözlemlenildiği üzere süsleme ve karmaşıklığı ön plana çıkartmaktadır. Müzikal anlamda bu

²⁹ Evin İLYASOĞLU, **Zaman İçinde Müzik**, 16.

³⁰ Ali ERGUR, **Portedeki Hayalet**, 24.

karmaşıklık içinde, metnin müzikal ifadeyi belirleyici olabileceği hatta belirlemesi gerektiği vurgulanmaktadır. Bu bir anlamda kent soylu sınıfın politik ağırlığını hissettirebilmesinin bir yolu gibidir. Müzik bu noktada toplumsal olanla bağımlı bize bir kez daha sunmakta ve etkisini hissettirmektedir.³¹

Rönesans ile başlayan süreç “yeni”yi arama yolunda bilim ve sanatın birlikte hareket ettiği, coşkun bir araştırma çağıdır. Ancak XVII. ve XVIII. yüzyılda bu durum değişmiştir. Bu yüzyıllar bir durulma dönemidir. Biraz daha açarsak, Rönesans’ın ortaya koyduğu görüş, buluş ve ilkeleri sistemli bir düşünceyle derleyip düzenlemekten başka bir üretimin olmadığı yüzyıllardır.³² Benzer şekilde müzikte de Olgun(Geç) Barok dönem yaşanmıştır ve bir anlamda Aydınlanma anlayışına hazırlık olarak müziğin yapısı da tutarlılık, geniş bir soluk ve denge kazanmıştır.³³ Burada düşüncenin, tam bir bağımsızlık isteğiyle doğaya ve insana ussallık çerçevesinde eğilişini görmekteyiz.

Rönesans’tan bu yana geçiş, aşırı bireysellikten toplumsal birlik ve düzen fikrine, taşkın ve ölçüsüz arayışlardan ussal arayışlara geçiştir. Bilimsel düşüncenin yerleşmeye başlamasıyla, bilginin kaynağı Tanrı’da değil, maddi dünyada aranmaya başlanır. Bu bilimsellik anlayışı Aydınlanma felsefesiyle de yerleşik bir durum alır.³⁴ Bu anlayışla kilisenin yapaylığına karşı çıkılırken dinde de doğallık önem kazanır. Metafizik düşüncenin yerine sağduyu egemen olmaya başlarken, bireysel özgürlükler de otoritenin yerini almaktadır.

XVIII. yüzyılda müzikteki oluşumlarda bu büyük akımlardan etkilenmektedir. Bu dönemde gerçekleşen tarım ve sanayi devrimlerinin ardından ulaşım alanında da devrimler yaşanmaktadır. Ulaşım devrimiyle ticari anlamda dünya pazarı iç pazar durumuna gelirken aynı zamanda kültürel dolaşımda hızlanmaktadır.³⁵ XVIII. yüzyıl ortasında ve sonunda ideal müzik için uluslararası bir dil sergilemeli ve eğlendirdiği

³¹ A.g.k., 19.

³² Bkz.(5), GÖKBERK, 221.

³³ Bkz.(29), İLYASOĞLU, 35.

³⁴ Bkz.(24), TİMUÇİN, 316.

³⁵ Leo HUBERMAN, *Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla*, Çev.Murat Belge, 197.

kadar da soylu olmalı görüşü hakimdir. İnsancıl düşüncenin bu kadar öne çıktığı bir dönemde, seçkin insanlar yerine genel halk kitleleri önem kazanmıştır. İlk kez soyluların saraylarından başka mekanlarda geniş halk konserleri verilir olmuştur.³⁶

XV. yüzyılla başlayan ve doruğa Aydınlanma düşüncesiyle ulaşan usçu yaklaşımlar ve sonrasında yaşanan dönüşümler, insanın doğa üzerindeki egemenliğinin sanayileşmeyle artışına ve artık özgürleşen insanın ise bu yaşananlara sanat yoluyla getirdiği eleştirilere sahne olmaktadır.

XVIII. yüzyıl ve sonrasında düşüncenin ve sanatın hangi yönde geliştiğini kavramamızı sağlayacak durumlar birazda sanayi devriminin koşullarıyla açıklanabilir durumdadır. Sanayi devriminin kökleri feodal düzenin yavaş yavaş gerilediği ve yerini sermayeci anlayışın aldığı bir dönemde atılmaktadır.³⁷ Bu dönüşümler sanatın yaratım ve sunum sürecini de etkilemektedir. Feodal dönemde sarayın etkisi altında olan sanatçı, ilerleyen yüzyıllarda bir taraftan özgürleşirken diğer taraftan da gelişen sanayiyle bu seferde sermayeci düzenin etkisi altına girmektedir.

XIX. yüzyıl bu anlamda, sanat için bazı kopuşların yaşandığı ve Avangard hareketlerin başlamasına zemin hazırlayan bir dönemdir. Bu dönemde ilk karşı çıkışlar Romantik hareketle başlar. Romantizm, öncelikle XVIII. yüzyıldaki Klasik dönemin kuralcı sınırlarına bir karşı duruş olarak kendini ortaya koyar. Romantik sanatçı, düşlemler, imgeler içinde uçan, ulaşamayacağının peşinden koşan, kendine acıyan, anlaşılamamaktan yakınan, ruhsal iniş çıkışlarını yapıtlarına yansıtan sanatçıdır.

Klasik dönemde Eski Yunan ve Roma' dan esinlenen sanatçı, Romantik dönemle birlikte özün en çarpıcı şekilde ortaya çıkması için, biçimdeki kusursuzluk kaygısını bir yana bırakmış, içten gelen haykırışa ve bu anlamda Gotik sanata yönelmiştir. Bu yöneliş sırasında ise yüzyılın getirisi olan dönüşüm ve gelişimin çalkantılarından, toplum sorunlarından uzak durmuştur. Mekanikleşen XIX. yüzyıl

³⁶ Bkz.(29), İLYASOĞLU, 50-51.

³⁷ Bkz.(24), TİMUÇİN, 382.

toplumunda yaşamın gerçeklerinden kaçmayı ve sanatına sığınmayı tercih etmiştir.

Dinleyiciyle kurulan ilişkide yavaş yavaş farklılaşmaya başlamaktadır. Klasik dönemde sanatta başlayan dönüşüm burada ivme kazanmakta, özenle eğitilmiş küçük bir dinleyici kitlesi yerini eğitimsiz bir orta sınıf dinleyicisine bırakmaktadır. Dönemin bestecisi, bir yandan küçük kitlenin istekleri doğrultusunda sınırlı zevklere göre beste üretmekten kurtulurken, öte yandan hiç tanımadığı geniş bir kitleye seslenebilme kaygısına kapılmıştır.³⁸

XIX. yüzyılda etkili olan bir diğer akım ise Ulusçuluk akımıdır. Yüzyıl sonuna doğru sanayileşme tamamen etkisini gösterir duruma gelirken, yavaş yavaş sömürge olmaktan kurtulan uluslar ve aynı zamanda gelişen köy ve kasabalardaki halk kendi konuşma dili kadar dans ve şarkı geleneğini de su yüzüne çıkarmıştır. Böylece pek çok ülkede görülen İtalyan ve Alman müziğinin etkisi yerini kendi kimliklerinin sergilendiği bir müzik sanatına bırakmaktadır.

Tüm bu farklılaşmalar ve yeni oluşumlar bize XX. yüzyıl sanatının renkliliğinin ve çeşitliliğinin bir taslağını sunmaktadır.

3.1. Yaratım ve Üretim Ayrımı Üzerinden “Kopuş”lar

Sanat ve felsefe alanında sürekli bir arayış ve dönüşüm süreci yaşansa da, XX. yüzyıl yaklaşırken, bir yandan içinde yaşanan çağın zihniyetini sorgulayan diğer yandan yeni bir yüzyılın başlangıcından heyecan duyan sanatçılar “aykırı” seslerini yükseltmeye başladılar. Sanatçıların yaşanan dünyanın nesnel ve monolitik sunuluşuna ciddi ve köktenci itirazları vardı.³⁹ Modern hayatın yerleşmeye başladığı bu dönemde, konumunu iktidara paralel bir şekilde belirlememeyi seçen sanatçılar “Avangard” olanı temsil ediyorlardı. Bu anlamda ilk oluşumlar, başlangıç olarak bilinen tarih olan 1848’den önce romantizmin isyanıyla karşımıza çıkar. Sanatçının kendine ve topluma yabancılaşmasıyla burjuva düşüncü biçimi karşısında aldığı tavırları ifade eden hareketlenmeler gerçekleşir.⁴⁰

³⁸ Bkz.(29), İLYASOĞLU, 77-78.

³⁹ Bkz.(30), ERGUR, 44.

⁴⁰ Peter BÜRGER, *Avangard Kuramı*, Çev.Erol Özbek, 14.

Modern sanat sanatçının ve bireyin, üretim ilişkilerinin oyuncağı olmasını istemiyordu. Bu yüzden sanat, arayışların alanı olarak sürekli bir yıkım, ardından sürekli bir inşayı getirdi. XIX. yüzyılla başlayan süreçte görülen empresyonizm, dadaizm, fütürizm gibi akımlar var olan kavramlara saldırarak yerleşik olanı yerinden etme niyetiyle kendi öz tanımlarını kurma çabasına giriştiler. Akademinin ve sanatsal kurumların belirlediği kalıplar bu anlayışla yavaş yavaş yerinden ediliyordu. Hiçbir toplumsal rol ya da yapı tatmin edici değildi.

Modern sanat, toplumu değiştirme anlamında toplumsal amaçlar güdüyordu. Tüm bu yaşananlar kurumsallaşmanın, kalıpların, hiyerarşinin yavaş yavaş terk edilmesinin süreciydi. Bu noktada sanat alanında, yaratımla üretim arasındaki ayrım, sanatçıların bir kısmına yalnızca düzene destek olmamak adına, bir anlamda “anlaşılmaz” eserler yaptırır olmuştur. Modern dönemde yaşanan bu kopuşların yaratıcısı olan sanatçının amacı, burjuva toplumunun araçsal anlayış ve yönelimlerine en ters düşen unsurları kendisini varoluşun düzenleyici ilkesi durumuna getirmektir. Bu doğrultuda da izlenecek yol, var olan hayat pratiğine isyan eden estetik deneyimi pratiğe yöneltmektir.⁴¹

XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyılla birlikte sanatın her dalında olduğu gibi müzikte de kalıplar kırılmaya, deneysellik ön plana çıkmaya başlamaktadır. Her türlü sınır bilinçli olarak zorlanır olmuştur. Esin kaynağını bulmak isteyen sanatçı bu dönemde, her türlü araçtan yararlanıp farklı kaynaklara başvurmuştur. Bu yeniden inşa sürecinde, sanatlar arası üretimler özgürce kullanılabilir, bu da toplumsal normları dolayimli biçimde de olsa ifade bulduğu yeni bir tarz olarak kabul edilebilir. Bu deneyimler sayesinde sanatçı sanatını normlar sisteminin parçası olmaktan kurtarır.⁴² Bu duruma örnek olarak bu tarz çalışmalarda müzik sanatının kabul ettiği sesler dışındaki sesler yani doğada var olan saf sesler, doğada var olmayan sentetik sesler, hatta sessizlik bile bir araçtır müzisyen için.⁴³

XX. yüzyılda karşımıza çıkan “aykırı” diye tanımladığımız tarzlardan biri

⁴¹ A.g.k., 81.

⁴² A.g.k., 55.

⁴³ Bkz.(29), İLYASOĞLU, 197.

empresyonizm’(izlenimcilik)dir. Bu şekilde bestelerini oluşturan sanatçılar bir öyküyü, nesneyi doğrudan betimlemek yerine onun bellekte bıraktığı buğulu izlenimi duyururlar. Debussy, Ravel, Foure gibi sanatçılar bazı yapıtlarında müziği ince bir tül perdenin ardından duyuran bir teknik kullanarak böyle bir his yaratmak istemişlerdir.⁴⁴ Bu akımda Debussy “garip” akorlarıyla önemli bir konuma sahiptir. Ancak kompozisyonlarının tek işlevi kalıpları kırmak olmayıp Aydınlanmacı anlayışın kapsayıcılığının dışında kalan, yer yer lanetlenen öğelerin saklandıkları karanlıktan çıkarak sahnedeki yerini almasıdır.⁴⁵

Bir başka önemli dönüşümde XX. yüzyıl müzik sanatında Arnold Schönberg (1874-1951)’le yaşanmıştır. Rönesans’ tan beri gelişmekte olan tonalite kavramının yedi notalık skala içindeki kullanımı XX. yüzyıl başındaki bestecilere yetersiz gelmektedir. Dönemin bestecileri özgür olmayı, belli bir nota dizgisine bağlılıktan kurtulmayı istiyorlardı. Bu noktada da tam anlamıyla kaos ve anarşi ortamı yaşanıyordu.

Tüm bunlar yaşanırken, 1921 yılında Schönberg *atonaliteye* bir anlamda yeni bir düzen arayışıyla on iki ton müziğini getirerek, tonalitenin dağıtılan düzeninin yerine yenisini koyan kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. *Atonaliteyi* belli bir tona bağlı olmayış ya da birden çok tona bağlılık olarak tanımlar. Müziğini tanımlarken hiçbir kurama bağlanmadığını ve içinden gelen sesleri müziğine aktardığını belirten Schönberg’in eserleri de bunu bize açık bir şekilde anlatmaktadır.

Empresyonizm’in bilimsel yönelimlerini eleştiren bir şekilde ortaya çıkan ekspresyonistler(dışavurumcu) de içlerinden geleni dinliyorlardı. Bunu yaparken de geçmişle hiçbir paralellik taşımamaya, tarihten kopmaya çalışıyorlardı. Ekspresyonist, makine çağında kaybettiği ruhu ararken karanlığa, çılgılığa yöneliyordu. Bu yönelimle hareket eden müzisyenin de, iç dünyadaki, bilinç altındaki düşlemleri yalın, süssüz bir biçimde, içten geldiğince haykırması gerektiği düşünülüyordu. Bu anlayışın izlerini en iyi şekilde bulacağımız yöntem *atonaliteyken*, bu tarz yapıtlarla yankı bulan bestecilerde Arnold Schönberg, Alban

⁴⁴ Bkz.(29), İLYASOĞLU, 199.

⁴⁵ Bkz.(30), ERGUR, 45.

Berg ve Anton Webern' dir.⁴⁶

Bu sanat akımlarıyla eş zamanlı olarak ortaya çıkışını gözlemlediğimiz bir başka akım ise fütürizm' (gelecekçilik) dir. Fütürizm'de amaç, çağdaş makinelerin getirdiği hızlı devinimden kaynaklanan yeni yaşamın enerjik ve dinamik niteliklerini canlı bir şekilde sanata yansıtmaktır. Bu dönemde geçmişin duygusallığından arınıp teknoloji çağına övgü yağdıran sanatçı gündeme gelir. Artık sanatçı sokağa çıkmalı kalabalığa karışmalı, yaşamın içindeki sesleri sanatına yüklemelidir.⁴⁷ İtalyan fütürist müzikçi Balilla Pratella bu bağlamda müziğin özgürleşmesi için gerekenleri şu cümleyle vurguluyor ve anarmonizmin gerçekleştirilmesini bir zafer sayarak, çok sesliliği yaratmayı amaç ediniyordu. "Özgürlüklerin en mutlağında öğrenmek ve bestelemek için konservatuarları ve akademileri terk edin."⁴⁸

Avangard tarihi içinde sayabileceğimiz Amerikalı müzisyen John Cage' de tek biçimcilikten, bir örneklikten yakını olmuştur. Bu tek biçimciliği yaratan durum müzisyene göre, müziği yaparken sesleri değil dönemin üretim ve toplumsal ilişkilerini ön planda tutan yaratıcılık anlayışıdır. Bu nedenle Cage çalışmalarında sanatla yaşam arasındaki ayrımı bulanıklaştırmıştır. Kompozisyon oluşturmak için katı kuralların gerekli olmadığını kanıtlayan bestecilerden biridir. Şansa bırakılmış müzik ve raslamsallık Cage'in buluşları arasındadır. Yine kendi müziğini üretebilmek için "hazırlanmış piyano" adını verdiği özgün bir piyano da yapmıştır.

Dadaist ise modern dönemde kendiside nesneleşen özneyi, nesneler dünyasıyla birleştirir olmuştur. I. Dünya Savaşı'yla yaşanan gereksiz vahşeti protesto ederken, sezgiselin ve doğaçlamanın rüzgarıyla hareket etmiştir.

II. Dünya Savaşı sonrası dönemde Amerika'da doğan minimalizm de bu bölüm içinde ismi bulunması gereken akımlardan biridir. Ancak bu akım üzerine ayrıntılı bilgi döngüsel ritimleriyle benzeştigini gördüğümüz Tasavvuf müziğiyle birlikte ilerleyen bölümlerde verilecektir.

⁴⁶ D.J. GRAUD-C.V. PALISCA, **A History Of Western Music**, 694.

⁴⁷ A.g.k., 231.

⁴⁸ Balilla PRATELLA, "Fütürist Müzikçilerin Manifestosu", Çev.Selahattin Hilav, 85.

1800’ lerin ikinci yarısından itibaren karşılaştığımız tüm bu akımları açıklamanın ve aktarmanın zorluğunu bilerek ve birazda haddimizi aşarak tek cümleyle ifade edecek olursak amaç, yapılmamış olanı yapmak, yaşanmamış şekilde yaşamaktır.

3.2. Kültür Endüstrisi ve “Aynı”lıklar

Modern toplumun egemen anlayışına karşı çıkan sanat akımlarıyla birlikte iktidarın hükmetme aracı olarak sanat da kendini üretmeye devam ediyordu. XX. yüzyılın başında kapitalist sistem Ford otomobil fabrikalarında kurulan montaj hattı ve uygulanan Taylorist ⁴⁹ yaklaşımların izinde yeni bir yaşamı oluşturmaya çalışıyordu. Bu şekilde yerleşik hale gelen “modern” yaşamın bireyi ise önceki bölümde de değindiğimiz üzere “başka bir dünya mümkün” diyerek yeni sanat anlayışları yaratıyordu.

Bununla birlikte modern zamanlar büyüünün, batıl inancın, kaderin elinden kurtardığı insanı bilimselliğin yarattığı kapitalist dünyanın hizmetine bırakıyordu. Dokunduğu her şeyi metaya çeviren kapitalizmin yarattığı birey başka bir dünya yerine yaşadığı dünyayı “kutsal”laştırmaktadır. Metanın aldatıcı görüntüsü insanları büyüleyerek nesnelerin sergilendiği yerleri hac alanlarına dönüştürmektedir. ⁵⁰ Alışveriş merkezleri, pasajlar, vitrinler modern yaşamın bize sunduğu, yalnızca bakan gözün egemenliğinin olduğu yerlerdir. Kullanım değerinin yerini değişim değerine bırakarak, her şeyin tek bir şeye indirgendiği mekanlardır. Artık nesnenin tek derdi alıcı olana, tüketiciye kendini beğendirmektir. Bu anlamda piyasanın uşağıydı , çünkü hizmetindeydi.

Bu oluşumla ilgili Frankfurt Okulu temsilcilerinin düşünceleri oldukça önemli bir yer tutmaktadır. Sanayileşme sürecinin sanatsal ve günlük alana bu şekilde yansımaları “kültür endüstrisi” dedikleri bir kavramla açıklamaktadırlar. Adorno ve

⁴⁹ Taylorizm(Bilimsel İşletme): İş veriminin artırılması ve kâr maksimizasyonunun sağlanması için çalışma ve dinlenme saatlerinin, iş düzeni ve iş ilişkilerinin bilimsel ölçülere göre ayarlanabileceğini savunan görüş. (Ö.DEMİR-MACAR, Sosyal Bilimler Sözlüğü,38.)

⁵⁰ Walter BENJAMİN, **Pasajlar**, Çev.Ahmet Cemal, 94.

Horkheimer, “kültür endüstrisi”ni reklamcılıkla birlikte işleyen ve insanların yönlendirilmesini kolaylaştıran bir durum olarak tanımlamaktadırlar.⁵¹ Bu anlayış göre, bir şeyi yapma ya da bırakma, kullanma ya da yok etme, onu kabul etme ya da onu yadsıma olanağının bir gereksinim olarak kavranıp kavranmadığı onun yürürlükteki toplumsal kurallar ve çıkarlar için istenebilir ve zorunlu olarak görülüp görülemeyeceğine bağlıdır. “Kültür endüstrisi”nin koşullarında reklamlar ile uyum içinde dinlenmek, eğlenmek, davranmak ve tüketmek, başkalarının sevdiklerini sevmek ve nefret ettiklerinden nefret etmek gibi yürürlükteki gereksinimler işlemektedir.⁵²

Kapitalizm, kurallarını kendisinin belirlediği bir dünyada devletin kurumlarından bu sistemin gerekleri doğrultusunda yararlanır. Kültürü de bireyin var olan düzeni kabul etmesi hatta onunla özdeşleşmesi için kullanır. Medya ve diğer öğelerle bazı davranış biçimleri yüceltilerek sunulur ve birey bireyselliğini oluşturmada verili olanı almak zorunda bırakılır. Kitlelere istediği değil “istemek zorunda oldukları” sunulur. Merkezi devletin gözünden belki kaçabilecek olan ihtiyaçlar, bireysel bilincin denetiminden çoktan uzaklaştırılmıştır. Kültür endüstrisince açıklanan her şey insanları kaçınılmaz şekilde tüm bunların yapılış nedeni olarak yeniden üretir.⁵³ Bu şekilde aklını kullanan değil, aklı sayesinde kullanılan birey yaratılmış olur.

Kapitalizm öncesi dönemde *aura* sahibi olan sanat yapıtı ne kadar yakında bulunursa bulunsun uzak olandı. Sanat yapıtının bu uzaklığı onun biricikliğinin ve gerçekliğinin göstergesiydi. Bu biriciklik aynı zamanda onun bulunduğu mekanın biricikliğinden de kaynaklanıyordu. Yeniden üretim teknikleri sanat yapıtının şimdi ve buradalığını elinden alırken onu geleneğinden de kopartmış oluyordu. Sanat yapıtının değeri belirlenirken onun ticaretten üstün olduğu düşünüldüğü için manevi oluşum süreci göz önünde bulunduruluyordu. Bir nesnenin manevi değeri ise ancak

⁵¹ Tom BOTTOMORE, **Frankfurt Okulu**, Çev. Ahmet Çiğdem, 56.

⁵² Herbert MARCUSE, **Tek Boyutlu İnsan**, Çev. Aziz Yardımlı, 24-25.

⁵³ T.W. ADORNO-M. HORKHEİMER, **Aydınlanmanın Diyalektiği 2**, Çev. Oğuz Özügül, 15.

büyük ya da din gibi araçlarla açıklanabilir durumdadır.⁵⁴ Modern toplumda önemini kaybeden bu açıklama teknikleri nedeniyle sanat yapıtını da kendini diğer metaların arasında bulmuştur. Bu durumda sanat yapıtının biricikliğinden kaynaklanan kült değeri ortadan kalkınca laikleşen sanat yapıtı politikanın estetikleşmesine zemin hazırladı.⁵⁵ Kült değerinden boşalan yeri alan politika yeniden üretim tekniklerinin yardımıyla kültürü bir endüstri durumuna getirdi.

Modern sanayi toplumuna dair Frankfurt Okulu düşünürlerinin eleştirilerine - genelde düşünsel anlamda benzer görüşlere sahip olmamakla birlikte- paralellik gösteren düşüncelere sahip bir isim de Weber'dir. Weber teknolojik rasyonalite ya da rasyonalizasyonun, insan denetiminin ötesinde toplumu biçimlendiren soyut bir gücü olduğuna değiniyor. Bu rasyonalizasyon, toplumun tamamen araçsal toplumsal ilişkiler tarafından belirlenmesine neden olur. Bu da bir “demir kafes” , bireysel yaratıcılık ve şahsi değerleri uzaklaştıran “mekanize edilmiş bir taş kesilme” durumunu yaratır. Bu anlamda birey özgürlükten uzak, sistem içinde, sistem tarafından şekillendirilmektedir.⁵⁶

Tüm bu teknolojik dönüşüm ve teknikler sanatın kendine özgü gerçekliğini terk etmesini ve tüketim metaları arasına girmesini sağladı. Sanat yapıtının meta durumuna gelmesi onun da diğer ürünler gibi anonimleşmesine neden oldu. Üretenin öneminin olmadığı her şeyin değişim değeriyle ifade edildiği bir ortamda, sanatçı da artık diğerlerinden biri durumunu alır. Herkesin alanında yer alan bir hiç kimsedir.

Kitlesel üretimle bu kadar ilişki içinde bulunan sanat popüler kültür diye adlandırılan bir oluşumu hazırlar. Ancak popüler kültürle ilgili tartışmalarda tek yönde gerçekleşmemektedir.

Örneğin, yeni bir müzik grubu çıktığı zaman gençliğin kendi hayatına ve değerlerine uygun bir var oluş tarzını müziğiyle sunar. O grubun “tutulması” ise sunduğu şeyin kitleye bir şeyler söylediği orandadır. Dolayısıyla insanlara

⁵⁴ John BERGER, **Görme Biçimleri**, Çev.Yurdanur Salman, 19-21.

⁵⁵ Bkz.(50), BENJAMİN, 77.

⁵⁶ Bkz.(51), BOTTOMORE, 43.

yaşadıklarına ilişkin bir söz sunmak zorunludur.⁵⁷ Bu sunuş bazen iktidarın söylemleriyle paralellik kursa da , ilişki yalnızca bundan ibaret değildir. Burada “tutulmak” denen durum onaylansın ya da onaylanmasın bir boşluğun doldurulması anlamındadır. Dolayısıyla böyle bir gerçekliği açıklamak, “popüler” olana olumsuz bir bakışla yaklaşıldığında ve yaşananlar edilgin bir kitle üzerinden okunduğunda olanaksız duruma gelir. Bu anlamda başka bakış açıları üzerinden içinde bulunduğumuz duruma yeniden bakarak değerlendirmek gerekmektedir.

3.3. Ne O , Ne O Olabilenler: “Arada”lıklar

Popüler kültüre ait soruların temelinde, modern kapitalist toplumun *hegemonik* tahakkümüne direniş olarak mı, yoksa destek olarak mı değerlendirilebileceği ayrımı yatar.⁵⁸ Burada popüler kavramının farklı kullanımlarının olmasının, bizi bu tür sorulara yönelttiğini düşünebiliriz. Tanımlardan ilki, “yaygın olarak beğenilen, tüketilen” anlamındaki kullanımıdır. İkinci tanım ise, “halka ait” anlamında kullanılandır.⁵⁹ Bu tanımları biraz açarak günümüze kadar ki şekillenişine ve müzik üzerindeki etkisine bakmak günümüzde yerini bulmak istediğimiz, çalışmamız kapsamında incelediğimiz müzik türünü anlamaya da yardımcı olacaktır.

Olumsuz anlamda eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşanlar yani, ilk tanımı kullananlar ona aşağı, değersiz ve güdülenmiş anlamını da katarak yukarıda bahsettiğimiz sorunun ikinci kısmını gündeme getiriyorlar. Böylece popüler kültür ile kitle kültürü kavramlarını birbirine denkleştiriyorlar. Popüler kültür, böyle bir durumda boş zaman pratikleri olarak değerlendirilebileceği gibi ideolojik olarak da sömürülme ve denetim altına alınma olarak tanımlanabilir bir durum alıyor.⁶⁰

Eleştirel Okul’ un önemli kuramcılarından Adorno , kitle kültürü ve popüler olan üzerine yaptığı genel eleştirileri müzik özelinde de yapmakta ve bu anlamda popüler müziği olumsuzlamaktadır. Adorno’nun bu eleştirisini kısaca özetlersek, düşünür bu müziğin en önemli özelliklerinden birini *standartlaşma* olarak

⁵⁷ Murat BELGE, *Tarihten Güncelliğe*, 303.

⁵⁸ David ROWE, *Popüler Kültürler Rock ve Sporda Haz Politikası*, Çev.Mehmet Küçük, 22.

⁵⁹ Meral ÖZBEK, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 81.

⁶⁰ Bkz.(58), ROWE, 20.

tanımlamaktadır. Bu “standartlaşma”nın bütün ve parçalar arasındaki ilişkiyi özel olmaktan çıkardığını vurgular. Müziği tanımlanabilir ve birbirinin yerine geçebilir bir duruma getirir olduğunu söyler. Böyle bir müzikte, dinleyici kendiliğinden “yapı”yı tamamlamaya hazır durumdadır. En karmaşık popüler müzik ürünleri bile ardında daima düzeni yansıtan bir maskeyle var olur, kendisi olarak değil. Tüm bunlar da dinleyiciyi düşünmekten alıkoyan bir sürecin yaşanmasına neden olur, diyerek onu kültür endüstrisinin bir parçası kılar.⁶¹

Var olan yaklaşımlar bazı soruları yanıtsız bıraktığında yeni yaklaşımlar geliştirmek ya da yönelimleri yeniden gözden geçirmek gerekmektedir. Bu açıdan, popüler müziğin olumlu anlamda ele alınışına yani “halka ait” olmasına değinebiliriz. Ancak böyle bir değerlendirmede de “halka ait” olma, çok geniş açılımlara neden olup, kastedilmeyen durumlarında dahil olmasına yol açabilir. Bu durumda, tüm yapıp etmeler dahil edilir bir durum alır ki bu da bizim sorumuza yanıt oluşturmaz.

Burada Stuart Hall’ un tanımını eksen olarak alabilir ve izlenen yolu bu duruma göre çizebiliriz. Bu çalışma kapsamında “popüler” olanı, Hall’ un tanımından yararlanarak kullanacağız ve bu tanımın dışında kalan kullanımları da belirteceğiz. Hall’ un iki “popüler” tanımı, çerçevesinde şekillenen ve tam da günümüzün eklektik oluşumunda bir karşılık bulan iktidarın etkisini göz ardı etmeyen ama halkı da dışlamayan yaklaşımını izleyebiliriz.⁶²

Postmodern diye tanımlanan bir zamanda yaşarken, belki de artık her şeyi Aydınlanma’ dan beri süre gelen neden sonuç mantığı içinde değerlendirmek yerine, biraz daha karmaşık ilişkiler olduğunu kabullenmek gerekir. Böylece popüler kültürü ve özelde popüler müziği oluşturucu öğeleri de, ne durağan olan ancak, ne de apaçık olan ve içerisine gömülü oldukları toplumsal süreçlerden ve yapılardan yalıtılamayacak haz verici bir biçimler, anlamlar ve pratikler öbeği olarak ele

⁶¹ Theodor ADORNO, “Popüler Müzik Üzerine”, Çev.Evren Çelik, 69-75.

⁶² Bkz.(59), ÖZBEK, 87.

alabiliriz.⁶³ Hall, popüler kültürü bir mücadele ve aynı zamanda da bir kabullenme(rıza) alanı olarak sunar. Popüler kültür, toplumsal sistemin bir dayatması da olsa insanların kendileri için ürettiği bir oluşum da olsa, bazen mücadelenin, bazen kabullenmenin, bazen de aynı ürün üzerinden farklı okumaların zeminini oluşturur.

Örneğin, bugün *clup* müziği diye tanımlanan ve popüler müzik içinde konumlandırılan *techno*, *rap*, *hip&hop* gibi türlerin dinlenilebilmesi için özel zaman ayrılması ve uygun mekanların oluşturulması gerekmektedir. Yani, “ciddi müzik”i dinlemek için gerekli olan şartlar bu müzikleri de dinleyebilmek için gereklidir. Hatta belki de ironik olmakla birlikte gelişen teknoloji sayesinde “ciddi müzik” diye tanımlanan ve bize özel konser salonlarıyla “elit” bir dinleyici topluluğunu çağrıştıran müzik türleri, bugün evlerde CD’ler aracılığıyla bizlere sunulmaktadır. Böylece aradaki ayrımında giderek silikleştiğini görüyoruz.⁶⁴

Popüler müziği eleştirenler, ciddi müzikte ki müzisyen ile dinleyici arasındaki ilişkiyi farklı bir şekilde konumlandırırlar; dinleyici burada bilinçlidir. Popüler müzikte ise, dinleyici müzisyen ilişkisi tanımlanırken kültürel “arılığın” yokluğundan söz edilir. Ancak, buradaki ilişki sanıldığı gibi ticarî alanın kapsayabileceği bir ilişki değildir.⁶⁵

Buradaki ilişki karşılıklı özdeşleşmelerle kurulur. Bir *rock*, *rai* ya da arabesk dinleyicisinin benzer bağlarla müzisyene bağlanması gibi. Var olan bu bağı, düzene ait olmama ve kendini bir yere, şeye ait hissetme adına yeni düzlemler arama olarak tanımlayabiliriz. Afrika’dan Fransa’ya göç eden birinin *rai* ile ya da kırdan kente göç eden birinin arabeskle yaşadıklarının tanımı gibidir. Bir *asimile* süreci olarak görülebileceği gibi küçük gruplar halinde ayrılıkçı bir tavır olarak da okunabilir.⁶⁶ Bu süreçler yaşanırken kapitalizmin, iktidarın ve diğer güç odaklarının etkisi de göz ardı edilmemeli ancak tek belirleyici olduğu da düşünülmemelidir.

⁶³ Bkz.(58), ROWE, 21.

⁶⁴ Tahir ABACI, **Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ da Müzik**, 70.

⁶⁵ Bkz.(58), ROWE, 34.

⁶⁶ G. LİPSİTZ, “Göç ve Asimilasyon: Rai , Reggae ve Bhangramuffin”, 128.

Avangard hareketlerin oluşumuyla başladığımız, kitle kültürü ve geç kapitalizmin halk kültürü diye de tanımlanan popüler kültürle devam ettiğimiz yolculuğumuzda, bugüne geldiğimizde de farklı yaklaşımlar bulunduğunu görüyoruz.

Bunlardan ilki, “avangard” denen oluşumların sonunun 60’ lı yıllarla geldiğini düşünen yaklaşımlardır. Burada, Bürger’ in bugünün “avangardist”i için söylediklerine değinebiliriz. “Avangardist” artık eskisi gibi lanetli, asi, serkeş, hayalperest, anarşist değildir. “Yüksek kültür” “avangard”ı müzeleştirip modern sanat tarihine eklemlerken “aşağı kültür” de “avangard” stratejileri kendine mal eder. Bu anlayış aslında bize bugün popüler müzik denilen müziğin tanımını hatırlatır; üst sanat ürünlerini alt düzeydeki öğelerle birleştiren, daha çok eğlenceyi içeren ticari bir müzik türünü. Bu müzik de kendini 60’lı yıllarla birlikte hissettirir olmuş *rock* müzik dahil olmak üzere bir şekilde sisteme eklemlenmişlerdir. Önceleri içinde isyan barındıran, tehlike barındıran bu müzik türleri zamanla “asici” çocuklara, dönüştürülmüşlerdir.⁶⁷

İncelediğimiz müzik türlerini bu noktadan hareketle değerlendirecek, Amerika ve İngiltere gibi büyük müzik şirketlerine sahip olan ülkelerin güçlü yerel müzikleri alarak onları işleyip sonra, aynı yerlere sattıkları ve bu şekilde üçüncü dünya ülkelerini sömürmenin yeni yollarını açmış oldukları bir anlayışın yayıldığını söyleyebiliriz.⁶⁸ Bu durum, tıpkı Wallerstein’ın “dünya sistemi kuramı”nda bize açıkladığına benzer şekilde, gelişmiş ülkelerle periferi ülkeler arasındaki ilişkide olduğu gibi, üçüncü dünya ülkelerinde üretilip yine üçüncü dünya ülkelerinde satılması durumudur.

Bugünün müziğini “avangard” bulmayan bir başka yaklaşım da, onu postmodern diye tanımlayanlardan geliyor. Bu dönem, “avangard” hareketlerin zayıfladığı, geçmiş çizgisinin unutmaya eğilimlerinin gözlemlendiği, köktenci hareketlerin parçalandığı, kullanılan malzemelerin çeşitlendiği ve birbirine uymadığı bir dönem olarak tanımlanıyor. Sanat yapıtlarının giderek daha alçak gönüllü oldukları, artık

⁶⁷ Bkz.(15), KAYGISIZ, 379.

⁶⁸ Bkz.(15), KAYGISIZ, 397.

skandal aramadıkları ve skandallara da neden olmadıkları, büyük estetik projelere yönelmedikleri bir zamandayız.⁶⁹ Postmodernizm hiçbir görüşü savunmamaktadır, bu bağlamda polemiğe de yanaşmamıştır, çünkü ne olursa olsun her şeyi içinde eriteceğine inanmıştır.⁷⁰

“Avangard” hareketler sürekli yenilik arama girişimindeyken, postmodern anlayış eskiyi koparıp öteye geçme yerine giderek anımsamaya yer veren bir davranış olarak karşımıza çıkmaktadır. Müzik alanında uygulanmaya çalışılan durum türdeş olmayan, darmadağın olmuş, bir bütünden çıkmış ama yinede doğurgan bir deneydir.⁷¹ Eklektik yapısı da bahsettiğimiz anımsama ve türdeş olmamanın bir sonucu olarak karşımıza çıkar. Parçalanmış, atomize olmuş bir toplumda tek yol olması olanaksızlaşırken insanların hayata bakışındaki farklılıklarda ortak yola girmeyi engellemektedir.⁷² Bu nedenle, “avangard”ın yöneldiği bütünlük ve köktenlik ilkesine burada rastlanmamaktadır. Bürger’ in sözünü ettiği “minör”le “majör” yönlerin yani halk ile seçkin olanın birleşimi bu müziğin temelidir.

Bu bahsettiğimiz özellikleri neo-avangard olarak tanımlayanlar da bulunmaktadır. Aynı zaman da bu anlayış, “avangard”ın farklı bir şekilde de olsa hala var olduğunu kabul eden anlayıştır. Örneğin Hal Foster, bugün sanatla hayatın yeniden kavuştuğunu ve bunun “avangard”ın koşullarında değil kültür endüstrisinin koşullarında yaşandığını vurgular. Ancak, bunun “avangard” tarihine eklemlenen bir süreç olduğu belirtir.⁷³

Burada Foucault’ nun iktidar teorisinde, küresel dünyanın içinde muhalefet ve direnmenin, bütünlükler, kimlikle kapanmalar üzerinden değil de küresel dünyanın içinden gerçekleştirilebilecek bir şey olarak tanımlaması bugünün sanatı için konum belirlemede de etkili olabilmektedir.⁷⁴ Bu da bize, değişen temsil anlayışıyla birlikte

⁶⁹ B.R.CHEVASSUS, **Müzikte Postmodernlik**, Çev.İlhan Usmanbaş, 13.

⁷⁰ A.g.k., 102.

⁷¹ A.g.k., 15.

⁷² Ali AKAY, **Kapitalizm ve Pop Kültür**, 49.

⁷³ Bkz.(40), BÜRGER, 26.

⁷⁴ Bkz.(72), AKAY, 178.

artık yaptıklarını meşrulaştırmaya çalışan iktidarın halktan talep beklemesini, bu anlamda halkın da sisteme dahil edildiği bir dönemi getirir. Bu dahil ediliş sırasında talepler, her zaman Adorno' nun vurguladığı şekilde sahte bir bireysellik değil sistemin pek de hoşnut olmayacağı şekillerde de gerçekleşebilir. Örneğin, *arabesk* bir dönem devletin resmi kanalında yasaklı durumdayken bir anlamda, etkisini azaltmak için sistemin bünyesine dahil edilir olmuştur. Bu onu sistemle birlikte işliyormuş gibi gösterse de aslında, karşılıklı etkileşimlerin yaşandığı bir süreç oluşmaya başlar. Böyle bakarsak Foucault, muhalefetin kendisi de iktidarın içinde yer almak zorunda derken günümüz sanatçısını tanımlar gibidir.

Dinleyici ise, burada talepleriyle oldukça belirleyici durumdadır. Özellikle, doğaçlamanın yapıldığı müzik türlerinde dinleyicinin tepkileri çok önemlidir. O, şahit olduğu şeyin yaratılışını etkileyebilir.⁷⁵

“Avangard” hareket kapalılığı ve sonunda yalnızca ussal bir sanata dönüşmüş olmasıyla kendini dinleyici kitlesinden yavaş yavaş koparmış çok sınırlı bir tanıdıklar çevresine sıkışıp kalmıştır.⁷⁶ Oysa, günümüz müziği bu tarz etkilenimlere açıktır, onun yalnızca bir ticaret müziği mi yoksa sanat değeri taşıyabilen bir müzik mi olduğu durumunda ince ayrımlar söz konusudur. Müzikte göndermeler dinleyiciler tarafından algılanmıyorsa o zaman, boşa giden bir iletişim daha doğrusu iletişimsizlik gerçekleşir ve müzik de yalnızca bir eğlence müziğine dönüşür.

Sufi-elektronika ya da *sufi-techno* ...vb. gibi “biraradalık”lara değindiğimiz bu çalışmada, onları nasıl tanımlamak gerektiği konusunda bir sorun yaşanmazken -çünkü yapılan tanımlar bu türleri de içerebilir durumdadır- sorun bu tanımlara bir isim koymada başlar. Popüler müzik, postmodern müzik ya da neo-avangard müzik hepsi de kapitalizmin nimetlerinden yararlanan, ardında büyük politik ya da felsefi temeller barındırmayan, eklektik, dinleyiciyle daha yakın ilişkilerin kurulduğu müzikler. Dahası bir dönemi anlatan müzikler.

⁷⁵ Derek BAILEY, *Doğaçlama*, Çev.Ali Bucak, 72.

⁷⁶ Bkz.(69), CHEVASSUS, 19.

4. MİNÖR OLUŞUMLAR

“Minör” çerçevesinde tanımlanan bir oluşu anlayabilmek için, öncelikle postmodernizme değinmek gerekmektedir. XX. yüzyıl başlarında bütünüyle yerleşen modernizm, yüzyılın sonlarına doğru dönüşmekte ve ileri modernizm, postmodernizm gibi isimlerle anılmaya başlamaktadır. Postmodernizm kendini kaçış, fark, tekrar gibi kavramlarla tanımlarken modernizmin tüm sabitliklerinden uzak kalmaya çalışmaktadır.

Modernite, Aydınlanma düşüncesinin ilerleme fikrinin de desteğiyle tarih ve gelenekle kopuşu aktif biçimde hedefliyordu. Bu anlamda sürekli “ilerleme”, “gelişme” adına her türlü oluşum heyecanla karşılanır ve desteklenirken ivme kazanan sanayileşme de kapitalist sistemin güçlenerek yerleşmesini sağlıyordu. Modernitenin özellikleri, kapitalizm ve sanayileşmenin özellikleri olarak belirlenen oluşumlarla paralellik göstermektedir. İş bölümü, kültürel rasyonalizasyon, fabrika sistemi ve makineleşme, problem çözmede evrensel düzeyde bilimsel yöntemlerin kullanılması, zaman disiplini ve ertelenmiş doyum, bürokrasi ve kurallarla idareyle toplumsal ve coğrafi bakımdan hareketli iş gücü modernitenin özelliklerini tanımlar durumdadır. Modernite, sosyal ve ekonomik yaşama gelip geçiciliği, parçalanmışlığı ve kargaşayı getirmektedir.⁷⁷

Modernizm ise özellikle estetik yönü ağır basan, genellikle sanat ve edebiyatta meydana gelen büyük çaplı değişimleri tanımlayan, sonsuz ve değişmez olanın ne olduğu konusunda yeni bir rol ve atılım yaratan bir harekettir. Ancak modernizm, yalnızca sanatla ilgili olarak görülmemelidir. Aynı zamanda teknolojik, politik ve ideolojik değişimlerden etkilenmiş ve onları etkilemiş oldukça geniş kapsamlı bir oluşturdur. Bu anlamda rekabet koşulları altında ürettiği sanat yapısının piyasada kendine özgü bir yeri olmasını isteyen sanatçı, Benjamin’in de deyişiyle özgün ve benzersiz olabilmek için gizemli bir atmosfere sahip olmalıydı. Sanatın amacının

⁷⁷ Gordon MARSHALL, **Sosyoloji Sözlüğü**, Çev.Osman Akınhay-Derya Kömürcü, 195.

kendi kendini gerçekleştirmek olduğuna inanan modern sanatçı, bir anlamda “elitis” diye tanımlanabilecek bir aydınlar sanatı yaratmakta ve bu yönüyle de “devrimci” özelliğini yavaş yavaş yitirmeye başlamaktadır.⁷⁸

Postmodern yaşam da modern yaşamdakine benzer şekilde kendini kapitalizmin koşullarında var etmektedir. Ancak, modernizm kendini var olan sistemin sınırlarının dışında konumlandırmak için çaba harcarken postmodernizm hedeflediklerini yani kendi oluşunu da sistemi de dışlamadan var oluş yolunu seçmektedir. Sanayi alanında gerçekleşen bir oluşum olarak değerlendirebileceğimiz postfordizmin amaçladığı, her talebe uygun üretim gerçekleştirebilmek, ürün çeşitliliği gibi yaklaşımlar, postmodern anlayışın zeminini oluşturarak toplumsal ve sanatsal anlamdaki hareketlenmelerde de kendini hissettirmektedir. Bu anlamda “çoğulculuk”, “fark” ve bu farklara rağmen “biraradalık” gibi kavramlar gündeme gelmektedir.

Postmodernizm kavramını keşfeden kişi olmasa da (bu kavramı ilk kez kullanan Arnold Toynbee’dir), özellikle 1960’lardan sonrasını postmodern dönem diye tanımlayan kişi ise Lyotard’dır. Düşünür bu dönemin modern dönemden farkını “büyük anlatı” şeklinde tanımlanan ve bir anlamda evrensel nitelikler taşıdığına inanılan “homojen proje”lerin artık etkisini yitirdiği bir dönem olmasıyla açıklar. Burada “büyük anlatı”lardan sıyrılan ileri kapitalist toplum sakinleri artık eylemlerinin değerinin olmadığı, önermelerinin doğruluğunun bir garantisinin olmadığı, yalnızca “dil oyunları”nın gözlemlenip kültürel alanda hiçbir ekonomik kısıtlamanın bulunmadığı bir dünyada yaşamaktadır.⁷⁹

Postmodern oluşumlarla ilgili çalışmalara baktığımızda karşılaştığımız bir diğer isim ise Fredric Jameson’dır. Jameson değerlendirmesinde geç ya da ileri kapitalist sistemin koşullarında tanımlanan postmodernizmle ilgili her konunun, bugün çok uluslu kapitalizmin doğasına ilişkin açık ya da örtük politik bir tavrı işaret

⁷⁸ David HARVEY, **Postmodernliğin Durumu**, Çev.Sungur Savran, 36.

⁷⁹ Bkz.(77), MARSHALL, 592.

ettiğini belirtir. Postmodern dönemde sanata politik ve eleştirel bir anlam yüklendiğini ya da zaten var olan anlamın gün yüzüne çıktığını vurgular. Postmodernistler çalışmalarında üretim sürecine duyarlı oldukları kadar bu sürecin ürettiklerini araç olarak da kullanmaktadırlar. Bu yaklaşımlarıyla da, kapitalist sistemin politik anlayışı olan “her şeyin mübah” olduğu fikri bir anlamda, onun kurallarıyla belirlenmiş olan postmodern yaşamda ve sanatta da kendini hissettirmektedir.⁸⁰

Sanat, postmodern dönemde yaşamın kendisine dönüşmekte, yaşam ise sanat kadar “özgür” ve “özgün”leşmektedir. Postmodern anlayış ütöpik bir görüş olan “hayal ettiğin şey elde edebileceğin şeydir” cümlesinin izinde, yaşamın içinde barındırdığı tüm sınırları ortadan kaldırarak yeni yollar, yönler açmaktadır.⁸¹

Modern yaşam, düzen ve anlam gibi kavramlarla belirlenmekte ve bu durumda da Batıyla dünyanın geri kalan kısmı arasında bulunan güç farkını arttırmaktadır. Postmodern yaşamda ise kaos ve saçmalıklarla belirlenimin tercih edilmesi nedeniyle, bu güç farkının etkisi biraz da olsa azalmaktadır. Bu durumun nedeni, kaos ortamında oluşumların tek bir formülle açıklanmasının, her durumun tek bir anlama karşılık gelmesinin olanaksızlığıdır.

Postmodern yaşam böyle kaotik bir ortamda, hiçbir cemaatin olmadığı bir yerde belki de bir arada olma ihtimali pekte bulunmayan insanları, fikirleri bir araya getirebilmekte ve kendi cemaatini oluşturmaktadır. Burada söz konusu olan, Ferdinand Tönnies’in tanımladığı anlamda homojen bir topluluğa denk gelen, doğal yollarla oluşan bir birleşim olarak cemaat(*gemeinschaft*) değildir. Tönnies’teki anlamıyla cemaatte kişisel iradenin hiçbir rolü yoktur. Karşılıklı dayanışma söz konusudur ve bireysel “aykırılıklar” dışlanmayla cezalandırılır. Bireyin iradesi topluluğun iradesi tarafından silinmiş durumdadır.

Cemaatin yapısı özellikle, Aydınlanma düşüncesi ve ardından gelen modern yaşam içinde birey fikrinin ön plana çıkmasıyla yavaş yavaş silinmiştir. Sistemin koşullarında “yalnızlaşan” ve “yabancılaşan” birey, postmodernizm zemininde

⁸⁰ Fredric JAMESON, “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği”, 59-116.

⁸¹ Bkz.(77), MARSHALL, 593.

kendini yeniden bir yerlere ait hissetme “şans”ını kendi yaratma girişiminde bulmuştur. Bu bağlamda oluşan “postmodern cemaat”lerde de “fark”larına rağmen “bir arada” bulunan gruplara rastlanmaktadır. Bu durum ise, çalışmamızın da konusu dahilinde olan *underground* ve *club kültürünü* konumlandırmamıza ve değişik sosyal sınıf ve statüdeki kişileri bir araya getirme gücünü nereden bulduğunu anlamamıza yardımcı olacaktır. Postmodern anlayışın bu anlamda *fark* fikrine yer verışı, onun beraberinde gelen “biraradalık”, “minör”, “tikel” gibi kavramlar çevresinde tanımlanan bir oluşumla kendini hissettirmektedir.

Postmodern anlayış, modern olanın içinden çıkan ancak, ondan farklı olan yanlarını ortaya koymaya çalışan ve tüm bunları gerçekleştirirken de sürekli kendini modernle ilişkilendiren durumdadır. Bu süreç bizi bugün anlamaya çalıştığımız “minör” oluşların -bir anlamda- ilk örneklerine götürmektedir. XIX. yüzyılın ortalarında Nietzsche ve daha sonra onun izinden gidenlerin “faust insan” şeklinde tanımladıkları modern insan, gücünden ve üstünlüğünden gurur duyan, tüm öteki insanî tarzları kendisinden aşağı olarak değerlendiren modern çağ imgesine kazanmıştır.”⁸²

Burada Nietzsche kültür alanında bazı sınıflandırmalar yapmaktadır; *artistik* kültürler, *trajik* kültürler ve *sokratik* kültürler. İlki gerçek karşısında dayanamayan, gerçekten kaçan, yaşayabilmek için gerçeği değiştirenlerin yaptığı değerlendirmelere dayanan kültürlerdir. Karamsar görüşlerin ortaya konduğu bu kültür biçimine Nietzsche örnek olarak Budizm’i verir. Çalışmamız kapsamında da, ilişkilendirdiğimiz bir takım mistik geleneklerin törenleriyle *club* “etkinlik”lerinin benzerlikleri de bu tanım üzerinden kendini ele vermektedir. Günümüz bireyi benzer şekilde, gerçeklikten kaçmanın yolunu bu tür grupları yaratarak, onlara kendini dahil etmekte bulmuştur.

İkincisi, bilmenin ve bilimin sınırsız gücüne inanmasalar da kendilerini bir var olma koşulu olarak bilmek zorunda olan insanların ortaya koyduğu kültürdür. Filozof bu kültüre örnek olarak Yunan kültürünü verir. Sonuncusu ise, “insan usu”nun ve

⁸² Zygmunt BAUMAN, *Yasa Koyucular ile Yorumcular*, Çev.Kemal Atakay, 137.

“bilim”in sınırsız gücüne kayıtsız şartsız inanların yaptıkları değerlendirmelere dayanan *sokratik* kültürlerdir. Bu sonuncusu aynı zamanda, Nietzsche’nin kendi çağının insanı olan modern insan, “faust insan” için düşündüklerini de içerir durumdadır. Filozofa göre, modern dönem aynı zamanda “faust insan”a tamamen zıt olan Rousseau’nun insanının, zenginliklerden ezilmiş, rahipler tarafından ve kötü eğitimden bozulmuş, kendi kendinden utanan insanın da dönemidir. Marx’ın “yabancılaşmış insan” dediği insan ise, Nietzsche ve Rousseau’da sözü edilen bu iki farklı insan tipini de kapsayan modern insandır. Dönemin bu yarattığı, insanı bu şekilde dönüştürmesi, modernitenin eleştirilen yönlerinden birini oluşturmaktadır.⁸³

Modern yaşamla ilgili diğer eleştiri ise psikoloji alanından gelmektedir. Freud, “bilinç dışı” ve “cinsellik”le ilgili çalışmalarıyla modern dönemde önemli bir konum edinmiş ve psikanalizin kurucusu olarak görülmüştür. Freud yaşadığı modern dönemi, “gerçeklik ilkesi”nin “haz ilkesi” üzerinde egemenlik kazandığı ve bunun sonucu olarak insanların özgürlüklerinin bir kısmından vazgeçtikleri bir dönem olarak tanımlar. Bu bölümde değineceğimiz ve günümüzdeki “postmodern cemaat”leri biraz da olsa temellendirmemize yardımcı olacak modern dönemde yaşayan bir diğer isim ise Freud’un manevi oğlu ve psikanalizin mirasçısı olarak gördüğü Jung’tır.

Jung, Freud’un öğrencisi olmakla beraber ayrıldıkları noktalar da bulunmaktadır. Bunlardan ilki *libido*⁸⁴ kavramıdır. Freud bu kavramı yalnızca cinsellikle tanımlarken Jung diğer insan faaliyetlerinin de etkilerine değinmiştir. İkinci ayrım kişiliği etkileyen faktörler noktasındadır. Freud bu faktörleri çocukluk yaşantılarıyla sınırlarken Jung çocukluk kadar geleceğe yönelik ümitlerimizin, tutkularımızın, hedeflerimizin de etkileri olduğunu düşünmektedir.

Son ayrım ise Jung’ın bilinç altıyla Freud’tan daha fazla ilgilenmesidir. Jung bilinç altını çok daha yoğun bir şekilde araştırmış ona yeni bir boyut eklemiştir. Zihni üç bölüme ayıran Jung, ilk bölüme bilinç, ikinci bölüme kişisel bilinçaltı, üçünü bölüme ise kollektif bilinçaltı adını vermektedir. Bilinç, algıları ve anıları

⁸³ İoanna KUÇURADI, *Nietzsche ve İnsan*, 135-136.

⁸⁴ D.P. SCHULTZ-S.E. SCHULTZ, *Modern Psikoloji Tarihi*, Çev.Yasemin Aslay, 486.

kapsarken çevremize adapte olmamızı mümkün kılıp gerçeklikle bağlantı kurmamızı sağlamaktadır. Jung bu noktada bilinç üzerine yoğun çalışmalar yapılmasını eleştirirken, bilinçaltının yanında bilincin ikinci planda bulunduğunu vurgular ve iki çeşit bilinçaltı düzeyinden bahseder. Bunlardan ilki kişisel bilinçaltıdır. Anılardan, dürtülerden, arzulardan, silik algılardan ve bireyin yaşamındaki bastırılmış ya da unutulmuş sayısız deneyimden oluştuğunu belirtir. Jung’a göre zihnin en derin düzeyi ve bizim çalışmamız için önemli olan sınıflamanın son kısmı ise kolektif bilinçaltıdır. Burada birey tarafından bilinmeyen, “hayvan atalarımız” da dahil olmak üzere daha önceki tüm nesillerin birikimli deneyimleri bulunur. Genel evrimsel deneyimlerden oluşur ve kişiliğin temelini teşkil eder. Tüm insanlıkta böyle ortak bir bilinçaltından söz edebilmeyi de “evrim teorisi” ile olanaklı kılar.⁸⁵

Günümüz toplumunda birey, kendini bir yerlere ait hissetmek anlamında “yapay cemaat”lerini oluştururken görünürde olmayan ancak, belki de kolektif bilinçaltı aracılığıyla aktarılan bir istekle bunu gerçekleştirmektedir. Özellikle, sanat bağlamında bu durumu değerlendirirsek, aralarında hiçbir ortaklık bulunmayan, tek bağlayıcı noktanın müzik olduğu “farklı” bireyler aynı müzikte benzer şeyler bulabildiklerine göre bunun nedenini, belki de herkeste bulunan kolektif bilinçaltı ile açıklayabiliriz.

Modern insan yasaların belirlediği sınırlarda şekillendirilirken insanın, insan ruhunun sayısız yaratıcılığının ortaya koyduğu bir çok kültürel ürün, yaşantılar, gereksinimler ise göz ardı ediliyordu. Bu sürece karşı çıkanlar arasında, önceki bölümde de değindiğimiz ve “avangard” olarak tanımladığımız yönelimler bulunmaktadır. “Avangard” sözcüğü “öncü” anlamına gelmektedir ve burada moderniteye karşı olmakla birlikte yine de onun temel ilkeleriyle evrensellik ve -bir anlamda- homojenlikle ilişkili olarak kitlesel bir sonuca ulaşma amacıyla yola çıkış söz konusudur. “Avangard”ın iç çelişkisi ve bu yüzden de, günümüzde etkisinin ilk ismini duyurduğu günlere oranla azalmasının ve -bir anlamda- “dönüşerek” kendini var etmesinin nedenleri de burada bulunmaktadır. “Avangard”, “öncü”lük ettiği

⁸⁵ A.g.k.,487.

politik, felsefi ve yaşama dair değerlerin kitleye yayılmasını ve takip edilmeyi isterken diğer yandan anlaşılamazlığını ve farklılığını sürdürmek istemiştir. Burası da modernle postmodern duruşlar arasındaki farkın ortaya çıktığı yerdir.

Özellikle sanat alanında, XX. yüzyılın ikinci yarısından sonra karşımıza çıkan ve postmodern diye tanımlanan oluşumların farkı, artık bize neyin ileri neyin geriye doğru olduğunu söyleyecek “öncü” kıtaların bulunmamasıdır. Bu hiç kimsenin kimseye yol göstermediği ve hiç kimsenin kimseyi takip etmek zorunda olmadığı bir oluşumdur. Postmodern dönemde “avangard”tan söz etmek güçleşmektedir. Günümüzde de benzer tutumlara rastlanmaktadır. Ancak, modern dönemin ilerlemeci zaman anlayışının yerini alan postmodern “an”lar içinde bu yaklaşım bir tavırdan çok bir duruş olacaktır. Gerçekleştirilen karşı çıkışlar ise, “küçük gerilla” hareketleri olarak tanımlanmaktadır, bazı patlamaların olduğu fakat bir sonraki patlamanın ne zaman ve nerede gerçekleşeceğini hiç kimsenin kesin olarak bilemediği oluşumlardır.⁸⁶

Tüm bu postmodern anlayış içerisinde, “minör”(azlık) oluş kendi kendini meydana getirmektedir. “Minör” oluş “majör” olanın karşıtı ya da azınlık anlamında bir kullanıma açık değildir, bu bir “arada kalma” durumudur. “Majör” oluşumlar arasında kalındığında “ne o, ne o olma” ama aynı zaman da ikisinden de fazla bir şey olma durumudur. Bu durumu bazı örneklerle daha anlaşılır kılabiliriz. İlk örneğimizi dil üzerinden verebiliriz. Deleuze ve Guattari’nin birlikte gerçekleştirdikleri “minör” edebiyat üzerine olan çalışmada, Kafka’nın kullandığı dilin “arada”lık durumu değerlendirilmiş ve bu anlamda bir örnek olarak bizlere sunulmuştur. “Minör” oluş sırasında birey önce kendi “yerli”liğini, az gelişmişlik noktasını, kendi taşra ağzını, kendi üçüncü dünyasını, kendi çölünü bulmalıdır.⁸⁷ Ardından “majör” olanla karşılaşma noktasında “minör” kendini yaratır.

⁸⁶ Bkz.(82), BAUMAN,140.

⁸⁷ G.DELEUZE-F.GUATTARİ, **Kafka Minör Bir Edebiyat İçin**, Çev.Özgür Uçkan-Işık Ergüden, 28.

Kafka üzerine gerçekleştirilen bu çalışmanın dışında, daha gündelik yaşamın içinden bir örnekle de bu oluşu açıklayabiliriz. Kendi ülkesi dışında bir ülkede sorun yaşayan ve çözümü çok iyi bilmediği o yabancı dille bulmaya çalışan biri örneğimizin kahramanıdır. Böyle bir durumda, ana diliyle yabancı dili birlikte kullanıp iletişim için tüm olanakları zorlayarak iki dilden de farklı ancak belki de çok daha fazla şeyler anlatan bir dil yaratır. Bu “minör” bir dildir. Yine başka bir örnek ise, müzik alanından verilebilir ki bu da seçtiğimiz müzik türünü neden böyle bir başlık altında değerlendirdiğimizi açıklar durumdadır. “Majör” bir anlatı olarak değerlendirebileceğimiz sufizm tarihi ve sufi müzikle Batı’da kendine ait bir konumu olan elektronik müziği bir arada kullanan bir müzisyen, ikisi de olmayan farklı bir şey yapmakta ve belki de tek tek onların anlatabileceğinden daha çok şey anlatmaktadır.

“Minör”lük bu örneklerde de görüldüğü gibi tek olduğu, tam da yaratana özgü olarak “o”, “yaratanın kendisi” olduğu zaman “minör”dür. “Minör” bir oluş örnek alınarak gerçekleştirilen diğer oluşlar ise “majör” olana giden yolun basamaklarını oluşturur. Her minör oluş altında politik bir şeyleri de barındırır durumdadır. O “arada”lık durumunun süreci içinde gerçekleşen “dönüşüm” genellikle çok da masum olmayan bir oluştur. Burada modern yaşamın genel oluşumlarının yerine tikellikleri, “büyük anlatılar” yerine küçük yaratıları yeğleyiş söz konusudur. Postmodern zemin, modernliğin bize sunduğu ve yalnızca egemen anlayışın bir yansıması olan “büyük anlatılar” yerine, bireyin kendi olanı yansıttığı “tikellikler” ve “minör” olanlardan yana bir konumlanışı olanaklı kılar. Buradan, ayrıntılarına değinerek müzik özelinde “minör” oluşumları değerlendirerek devam edebiliriz.

4.1. Eklektizm ve Müzik

Eklektizm kendine postmodern anlayışın parçacıklı dünyasında yer bulmakta zorlanmamıştır. Postmodern dönemde “yeni” olan yalnızca eskinin yeniden kullanıma sokulmuş durumu, “eski” ise yeniden kullanıma sokulmayı bekleyen demektir. Bu tarz bir anlayışın sanata ve özelde müzik üzerine yansıması da benzer şekilde karşımıza çıkmaktadır. Postmodern sanatta, eklektik oluşumlarla modern olanın “yeni fetişizmi”ne, sürekli yaratım ve çabuk tüketimle oluşturulan kültürel

endüstrileşmeye imha edici etkiler yapılmaktadır.^{88 89}

Sanata bu şekilde yaklaşımlar ve bir anlamda “minör”, “sanat dışı” malzemelerle sanatını gerçekleştirme, İkinci Dünya Savaşı sonrasında PopArt (Pop Sanat) adı altında yaygınlaşan bir durumdur. PopArt, İngiltere ve Amerika’da birbiriyle ilişkisi olmaksızın aynı zamanda ortaya çıkmıştır. Bu sanatçıların inancı, eğer sanatta günlük yaşama dair bir şeyler istiyorlarsa ifade aracı olarak kitle iletişiminde kullanılan klişeleri ve imgeleri sanatlarına taşımaları gerektiğidir.⁹⁰

Amerika da İngiltere’dekinden farklı olarak PopArt grup halinde değil de bağımsız çalışan sanatçıların deneysel araştırmalarının bir sonucu olarak gelişmiştir. Amerikan PopArt’ı içinde değerlendirilebilecek sanatçılardan biri Andy Warhol’dur. Sanatçı gündelik yaşamı ve tüketim toplumunu yansıtan konulara yöneldiğini amerikan halk kültürünün en belirgin simgelerinden olan Campbell marka çorba kutularını sanatında kullanarak gösterir ve bunları seri röprodüksiyonlar halinde gerçekleştirerek bizlere sunar.⁹¹

Çoğaltımlar ya da kullanılan malzemelerin seçimi sırasında *avangard*’ın politik temelli sanatında rastladığımız figürlere de rastlamaktayız. Ancak burada var olan anlamlarının içi boşaltılmakta ve onlara başka başka anlamlar yüklenmekte bazen de boş bırakılarak dinleyenin, izleyenin keşfine açık bırakılmaktadır. Modern dönemde göze verilen önem de, sanatçıya ve dinleyiciye kattığı fazladan özgürlük nedeniyle postmodern dönemde yerini yavaş yavaş kulağa bırakmaktadır. “Göz” modern dönemin denetleyici yapısını simgelerken diğer yandan da denetlenenlerin de görmek için değil de yalnızca seyretmek için kullandıkları bir organ konumundadır. Michel Foucault’nun hapisaneler bağlamında tanımladığı *Panoptic*

^{88 89} Zygmunt BAUMAN, **Parçalanmış Hayat**, Çev.İsmail Türkmen, 52; Steven CONNOR, **Postmodernist Kültür**, Çev.Doğan Şahiner, 225-226.

⁹⁰ Semra GERMANER, **1960 Sonrası Sanat**, 10.

⁹¹ A.g.k., 15.

yapıya benzer bir yapıyla yönetilen modern insan görülmeden gözetim altında tutulabiliyordu. İktidarı elinde bulunduranlara avantaj sağlayan bakan gözün hakim yapısı yönetilenleri ise sınırlamaktaydı.⁹²

Postmodern anlayış ise, yavaş yavaş bu yapıyı kırmakta ve işitmenin “özgür” ortamını tercih etmektedir. Müzik yapıtının sabit durumun ötesine geçişi sağlayan, sürekliliğin istikrarını bozan bir yapısı bulunmakta ve burada işitsellik “heterojenlik”e, “fark”a işaret etmekteyse de, bu durum ancak bireyin pasiflikten kurtulma çabasının da desteğiyle başarılı olacaktır. Etkin olma durumunu seçmeyen birey için “özgür”lük hiçbir yeredir. Postmodern yaklaşım “kaygan” zeminiyle modern olanın katı sınırlarını yumuşatarak “özgür”lüğü seçmeyi biraz daha kolaylaştırmaktadır.

XX. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte, postmodern anlayışın “özgür” zemininde bir araya getirdikleriyle kendi tarzlarını yaratan müzisyenler ve gruplar daha çok gündeme gelmektedir. Bu sanatçılar, elektronik müzikle özgün doğaçlamayı ve geleneksel motifleri “biraraya” getirerek “melez” müzikler oluşturmaktadır. Bu yaratımlar sırasında önceden de değindiğimiz gibi, politik anlamda bazı kaygılar taşınmakta ancak kitlesel yankılar oluşturmak gibi bir amaç güdülmeksizin, bireysel tepkiler ortaya konulmaktadır. Bu anlamda karşılaştığımız örneklerden biri Garrett List’tir. List, eklektik müziğin özgün ve önemli isimlerinden biridir. Rwanda 94 adlı albümünde, “soykırım” gibi kitlesel kıyımları gerçekleştirenlere ve yaşananlara göz yuman Batılı insana eleştirisini sunmaktadır.⁹³

Teknolojik getirilerin ekonomik sistemin çıkarları doğrultusunda kullanılmasına bireysel karşı çıkışlarını müziğiyle dile getiren John Oswald da benzer bir örnektir. Müzik dinleyicisi için değil, tüketici kitle için seri imalat yapan büyük plak şirketleri, teknolojik gelişmeleri kendi çıkarları doğrultusunda kullanmaktadır. Burada şirketler müziği yalnızca müzik olmaktan çıkarıp onu bir

⁹² Michel FOUCAULT, **Hapishane nin Doğuşu**, Çev.Mehmet Ali Kılıçbay, 296.

⁹³ Halil TURHANLI, **Anarşik Armoni**, 54-55.

“meta” durumuna getirmeye çalışırken, müzisyen bu girişime biraz olsun “darbe” etkisi yaratmak amacıyla müziğini kendi kaydetmekte ve çoğaltmakta bu şekilde de eleştirisini ortaya koymaktadır.

Kendine özgü yöntemlerle eklektik olarak bir araya getirdiği eski ya da yeni, klasik ya da çağdaş müzik parçalarını kullanarak hazırladığı albümleri, teknolojinin olanaklarından yararlanarak istediği kadar çoğaltan ve ticari bir kaygı gütmeksizin yakınlarıyla paylaşan Oswald, yukarıda da belirttiğimiz gibi teknolojiden pazarı tehdit eden, müzik endüstrisine meydan okuyan alternatif müzikler yaratmada da yararlanılabileceğini kanıtlıyordu.

Müzisyen, popüler müzik içinde sürekli tekrarlanan kalıpları ve kanıksanmış olanı yeni ilişkiler içinde sunarak dinleyiciyi edilgin bir tüketici olmaktan çıkarıyor. Burada kastedilen yeni ilişkiler, aynı müzik parçasını oluşturan farklı uzunluklardaki “parçacık”ların dinleyende bıraktığı değişik etkidir. Her tekrar aslından, ilk olandan “fark”lıdır. Bu durum özellikle Adorno’nun eleştirdiği anlamda, “standartlaşma” yaratan bir popüler müziğin yerini değişik bir oluşumun aldığını göstermektedir.

Tüm bu yapılanlar aynı zamanda müziği de “meta” olmaktan çıkarıp tüm dinleyicilerin ulaşabileceği bir “veri” durumuna getiriyor. Bu da yine, müzik endüstrisi için kazanç sayılabilecek her şeyin yok sayıldığı bir anlayışa işaret etmektedir. Daha sonra U2, Negativland⁹⁴ gibi gruplarda da benzer eğilimler görülmekte ve bir anlamda “ses yağmacılığı” ile eklektik oluşumlar gerçekleştirilmektedir. Burada “ses yağmacılığı” sonucunda artık ilk durumuna benzemeyen o parça, onu dilediği şekle büründüren sanatçının kendi deneyimlerinden, kendi olandan kattıklarıyla da “minör” bir müziği oluşturur.⁹⁵

Bu dönem aynı zamanda kapitalist sistemin de hız kazandığı, küreselleşmenin yaşandığı bir dünyada kendini “yersiz yurtsuz” diye tanımlayanların ve böyle hissedenlerin sesleri olan müzisyenlerin, postmodernizm ve eklektizmin

⁹⁴ www.atu2.com, www.negativland.com

⁹⁵ Bkz.(93), TURHANLI, 72.

nimetlerinden yararlandıkları bir dönemdir. “Yersiz yurtsuz”un değişik mekanlarda gezinmesi, konaklayıp tekrar yol almaları ve burada kendisine kattıklarıyla melez bir dili konuşmaya başlaması söz konusudur. Yersiz yurtsuz mekanların içinde değil sınırındadır ve bu yüzden kurallarına uymak zorunda değildir. Postmodernizmin yasa tanımazlığı içinde günümüz müzisyenleri de gezinmekte, konaklamakta, toplayıp birleştirmektedir.⁹⁶

4.2. Ney ve Bilgisayar

Dünya müziği içinde yerli olanın etkileri ve aynı zamanda yerli müzik üzerine olan etkileri değerlendirirken bize yol gösterici olacak bir kongre 1932 yılında Kahire’de gerçekleştirilmiştir. Arap dünyası için önemi büyük olan Kahire Kongresi’nde, Batı dünyasıyla Doğu’nun bir kez daha karşılaşması için zemin hazırlanmış ve bu ilişkilerin dünya müziği içindeki konumları tartışılmıştır. Bu kongrede, geçmişine tanıklık ettikleri Doğu’nun geleceği adına “öneri”ler vermek ve onu Batı müziği ve müzik aletleriyle kaynaştırmak istenmiştir. Batı’nın Doğu’ya nasıl uyarlanacağı tartışılmıştır. Bu tartışmalara Batılı ünlü besteciler, etnomüzikologlar ve oryantalistler de katılmıştır. Oryantalistlerin oturumlarına pek talep olmaması ve içinde çelişkiler barındırmasına rağmen bu kongre Arap müzik tarihinde yeni bir başlangıç oluşturmuştur.⁹⁷

Kongre kapsamında Arap müziği aralıklarının batı müziği aralıklarına dönüştürülmesi, on iki ton üzerinden belirlenmesi gibi kararlar alınmıştır. Kongrede bulunan ülkeler arasından, bu kararlara uyma konusunda Türkiye bazı karşı çıkışlarda bulunmuştur. Ancak Arap dünyası buradaki önerileri bir takım uyarlamalarla gerçekleştirmiş, böylece kendi popüler müziğini yaratmış hatta oldukça yaygınlaştırmıştır. Aslında bu uyarlamayı kabul ediş bir anlamda politik bir yayılmanın da izni durumundadır. Batı’nın Doğu üzerindeki “iyileştirme” projelerinin devamını meşrulaştırıcı bir iznin Doğu’nun kendisi tarafından verilmesi durumudur.

⁹⁶ Bkz.(93), TURHANLI, 150.

⁹⁷ P. V. BOHLMAN, *World Music*, 49-50.

Batı ile Doğu arasındaki yüzyıllarca süregelen ilişkiler, özellikle Aydınlanma sonrası süreçte bilginin, iktidarın kaynağı olması düşüncesi temelinde gerçekleşen ilişkiler Doğu'ya “iyi”yi, “yeni”yi götürmek onu “bilgilendirmek” adına girişimlerle devam etmiştir. Ancak XX. ortalarında Doğu'ya bakış -özellikle postmodern denilen anlayışı benimseyen sanatçılarda- değişmiş ve Doğu değiştirilmeye, dönüştürülmeye, yenilenmeye gerek görülmeksizin Batı dünyasında yerini almaya başlamıştır. Bu yeni müzik anlayışının sanatçıları, sufi müziğin estetik kategorileri içinde daha geniş bir yer almaya başlamasını sağlarken deneysel müzikte de mistik, dini öğeler gözlemlenir olmuştur. Böyle bir etkileşim sonucunda, Batılı bazı sanat akımları, kendi müzikleriyle Doğu kaynaklı sesleri, müzik aletlerini kullanarak yarattıkları müziklerini icra etmeye başlamışlardır. Örneğin, minimanilizm Amerika'da 1960'larda doğmuş bir tarz olmakla birlikte, minimalist eserler devrinsel şekilde yinelenen kalıplara dayanmakta ve burada sufi müziği, şaman törenlerinde rastladığımız dini müzikler, Hint müziği gibi müziklerle benzerlik göstermektedir.⁹⁸

Batı ile Doğunun bu şekilde kaynaştığı müziğe La Monte Young'ın çalışmalarında da rastlıyoruz. Parçalarında uzun süre tekrarlanan ses ve sessizlikleri kullanıp saksafonla cazı hatırlatırken, makamsal nitelikleriyle ise Hint müziğini çağrıştırır. Benzer şekilde Doğu kökenli müziklere olan ilgi, Doğu'nun aşkın inanç anlayışlarının etkisi ve bir anlamda “trans” etkisi yaratmaları nedeniyle de giderek artmaktadır. Bu anlayışı benimseyen ve müziklerine de yansıtan müzisyenler aracılığıyla -Rolling Stones'un üyesi olan Brian Jones ve Paul Bowles, William Burroughs gibi- bu tınıların Batı'da yer edinmesi sağlanmıştır. Ancak bu ilişki yalnızca batılı müzisyenlerin bu müziği taşımasıyla değil doğulu müzisyenlerin kendileri tarafından da kurulmaktadır.⁹⁹

Postmodernizmin etkileriyle geleneksel olanın yeniden gündeme geldiği yerde Amir Khusrau, Nusrat Fateh Ali Khan gibi doğulu isimler kendini Batı'da da var eder olmuştur. Ancak bu var ediş ne kadar kabullenme ve özümseme eşliğinde gerçekleşmektedir? Yoksa bu müzisyenler, yalnızca dünyanın bir yerlerinde bu tarz

⁹⁸ John SCHAEFER, “Huzurlarınızda Minimalistler”, Çev.Hira Doğrul, 68.

⁹⁹ A.g.m., 71.

müzikler yapan kişilerin yaşadığını göstermek amaçlı bir yerinden edişle sergilenen canlılar gibi, yaratılan “doğalina benzer” ortamlarda kendi müziklerini gerçekleştiren “yabancı”lar mıdır?

Yaşanan bu birliktelikler, belki isteyerek belki “zorla”da olsa karşılıklı anlamda kültürel bir alış veriş de beraberinde getirmektedir. Bu süreç bizlere pek çok “yeni” müzik çeşidini de sunmaktadır. Kavramaya çalıştığımız bu süreci, çalışmamızın konusu olan müzik türü üzerinden ele alarak devam edeceğiz.

5. TÜRKİYE’DE “YENİ”YLE BİRLEŞEN SUFİ MÜZİĞİ VE İCRACISI

Yaşadığımız dönemde, bireyin manevi yoksunlukları onu farklı arayışlara itmekte ve birey “huzur” bulmak umuduyla yer yüzünde bulunan değişik gelenek ve inançlara sarılmaktadır. Bu durum müzikte, postmodernizmin de olanaklarıyla Doğu kökenli geleneklerin Batı’nın teknolojiyle birlikteliği şeklinde ortaya çıkmıştır. “Batı’da Sufizm” adlı bölümümüzde Batı’nın bu gelenekle tanışıklığının yüzyıllar öncesine dayandığına değinmiştik. Günümüzde ise, Batı’da bu geleneğin izlerini taşıyan anlayışların ve müziklerin “yeni”den geniş bir kitleyi etkilemesini, bölümün ilerleyen kısmında daha yakından tanımaya çalışacağımız bu müziğin icracısı Arkın Ilıcalı şu şekilde yorumlamaktadır.

Susuzluğun olduğu yerde çeşme başında kuyruklar oluşur. Dünya inanılmaz bir hoşgörüsüzlük, adaletsizlik ve ayrımcılık mevsimini yaşıyor. Mevlana karşılıksız, ayrımsız, cömert bir serin pınar. Dili ve konusu zaman ve mekanla sınırlı değil. Hiçbir şeyin karşılıksız sunulmadığı Amerika’da insanlar bu cömertlik karşısında şaşırmış haldeler. İnanılmaz güzel bir enerji ve hareketlilik var.¹⁰⁰

Bu durumda, günümüz müziğini postmodernizm zemininde değerlendirecek olursak gelenekle ilişkinin “yeni”den ön planda olduğu bir oluşumu izlemekteyiz. Bu bağlamda bu müzikler, sufi müziğiyle teknolojik olanakların bir arada kullanıldığı yani, “biraradalık”ın ürünü olan müzikler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bölümde, incelediğimiz müzik türünün “aradalık” durumunu “minör” oluş üzerinden değerlendirirken icracısı olarak tanıtacağımız Arkın Ilıcalı’nın yaşadığı “aradalık” durumuna da değineceğiz ve bu oluşumun müziğine etkilerini inceleyeceğiz.

Türkiye’de müziğini geleneklerle ilişkilendirerek yapan, yaratan pek çok müzisyen bulunmaktadır. Bir anlamda farklarını ortaya koyan bu isimlerden bazıları, üflemeli çalgılar alanında Ömer Faruk Tekbilek ve Kudsi Erguner gibi isimlerdir ve tasavvuf müziğini Batı kaynaklı müziklerle “yan yana” kullanmaktadırlar. Biraz daha farklı olmakla birlikte Burhan Öçal’da, vürmali çalgılarla doğu ritimleri oluştururken Batılı tarz müziklerle de yan yanallığını sürdürmektedir. Ancak bu

¹⁰⁰ Göksan GÖKTAŞ, “Elektronica’nın En Genç Dedesi”, www.doublemoon.com.tr

isimler yan yanalığı gerçekleştirirken tek bir durumu temsil etmektedir. Bu durum ise, modern oluşum içinde karşımıza çıkan Türkiye’de de Batılılaşma süreci içinde gördüğümüz, doğu-batı sentezi girişimleri konumundadır. Kendi geleneğinden vazgeçmeden Batı’ya da ayak uydurabilme girişimidir.

Arkın Ilıcalı ise “farklı” müzikleri, “fark”ı kendinde “biraraya” getirmektedir. Bu yönüyle müzisyen postmodern bir zemine yerleşmekte ve oldukça “minör” bir oluşa imza atmakta yine aynı nedenden ötürü bu çalışmanın da “ana” örneği olma özelliğini taşımaktadır. Dolayısıyla, burada Arkın Ilıcalı’nın çalışmanın temelini oluşturması her ne kadar “tanınıyor” olsa da, “majör” olana doğru bir yolda olmaması yani, tam anlamıyla “minör”, “tikel”, “kendi” olması ve bu bağlamda “tek” olması ile de açıklanır durumdadır. Arkın Ilıcalı müziğiyle ülkemizde ve aynı zamanda dünyada bilinen nam-ı diğer DJ Arkın Allen yani Mercan Dede’dir.

5.1. Arkın Ilıcalı ve Müziği

Bursa’da doğan Arkın Ilıcalı, üniversite yıllarında Kubbealtı Cemiyeti’nde neyzen Ömer Erdoğan’ın öğrencisidir. Aynı dönemde tasavvuf müziği ve kültürünün bu dönemdeki önemli aydınlarından olan ve bendir enstrümanının yaşayan en büyük ustası kabul edilen Nezir Uzel’den de, bendir ve türk ritimleri eğitimi almıştır. Ebru sanatını öğrendiği, ney üstadı olarak bildiğimiz Niyazi Sayın’dan da fazlasıyla etkilenmiştir. Burada da izlediğimiz üzere, Mercan Dede’nin yaşamının Türkiye’de geçen dönemi sufi geleneğin incelikleriyle tanıştığı dönemdir. 1988 yılında göç ettiği Kanada ise yaşamının batı yüzünü oluşturacaktır. Türkiye ve ney aracılığıyla klasik Türk ve tasavvuf müziğiyle ilgilenen müzisyen Kanada’ya yerleştikten sonra ise DJ’lik, elektronik müzik ve batı müziğiyle tanışmıştır. Kanada’da güzel sanatlar üzerine lisans ve yüksek lisans eğitimi tamamlayan Arkın Ilıcalı, aynı üniversitede öğretim üyeliğine de başlamış ancak müzik çalışmalarının ağırlık kazanmasıyla oradan ayrılmıştır.

Arkın Ilıcalı İstanbul’da basın-yayın eğitimi alırken aynı zamanda fotoğrafla ilgilenmektedir. Bu dönemde “ney”le de ilgilenmekte ancak, hakkında ayrıntılı bilgiye sahip olma isteği bir fotoğraf sergisi için gittiği Kanada’da ortaya çıkmaktadır. Mesnevi’yi okumaya başlayan Ilıcalı, “ney”in hikayesiyle kendi

hikayesi arasındaki paralelliği ve bir anlamda “arada” kalmışlığını fark etmiştir. “Dinle, bu “ney” şikayet ediyor, ayrılıkları nasıl anlatıyor...”¹⁰¹ diye başlayan Mesnevi’de Mevlana “ney”in, yerinden edilmişliğini, ateşten ısıtılmış çelikle bağı delinirken çıkardığı dumanı, hüznü, acıyı, yalnızlığı anlatmaktadır. “Aslından uzak düşen kişi yine vuslat zamanını arar”¹⁰² demektir. Burada “ney” bir metafor ve anlatılan da insandır. Mevlana bu metaforla Tanrı’dan koparılmışlığın acısına ve bu dünyanın bir “sınav”, “geçiş” alanı olduğuna değinmektedir. Arkın Ilıcalı ise bu anlatımı kendi yaşamına uyarlamakta ve ortaya çıkan durumu şu cümlelerle aktarmaktadır.

Ney diyor, şikayet ediyor ayrılıklardan. Şikayet ediyor, çünkü vatanından kopartılmış bir kamışken, oradan kopartılıp başka yerlere götürülmüş. İşte ben de Kanada’nın en ücra yeri Saskatchewan’ dayım. Param yok, yabancı dil bilmiyorum. Neyin hikayesi ile benim hikayem arasında çok büyük bir örtüşme oldu. O yalnızlık, vatanından kopartılmışlık, kimsesizlik belki ney ile aramdaki o büyük ortaklıktan dolayı evde ney üflemeğe başladım ciddi olarak.¹⁰³

Arkın Ilıcalı, doğuya özgü Sufi müziğin mistik geleneğini çağdaş müziğin tınılarıyla harmanlayarak eski ile yeniye, Doğu ile Batı’yı birlikte kullanıyor. Sufi geleneğinin sanatına etkileri dışında düşünsel yanına da bağlılığıyla tanınan Ilıcalı, özgün bestelerinde Sufi müziğin, doğayla evrenin ritmlerine getirdiği mistik boyutu “isimsiz” müziğinde yansıtıyor.

Arkın Ilıcalı müziğinde sufi müziğin derinliğini ve ruhani boyutunu *elektronikayla* DJ kıvraklığıyla birleştirirken bu anlamda, organikle sentetiğin “biraradalık”ını bizlere sunmaktadır. Albümlerinde ve konserlerinde DJ’lik yaparken Arkın Allen ismiyle karşımıza çıkan müzisyen, elektronik müzikten yararlanmaktadır.

¹⁰¹ M.C. RUMİ, **Mesnevi**, Çev. Veled İzbudak, 1.

¹⁰² A.g.k., 1.

¹⁰³ Burç ULUÇ, “Gönül Kapınız Açık Olsun”, www.doublemoon.com.tr

Mercan Dede kimliğiyle yaptığı *ambient* ve sufi müzikte, elektronik yapılarla Klasik Türk müziği aletlerini “birarada” kullanmaktadır. *Ambient*, kendini *new age* müzik ve *techno* içinde gösteren bir tarzdır. *Techno* içinde karşılaştığımız ve bölümün ilerleyen kısımlarında sufi müzikle karşılaştırmalı olarak da değineceğimiz “trans durumu” *ambient* içinde de görülmektedir. Çok hızlı bir müzik olmamakla birlikte bu yönüyle dans ettiren bir müziktir. *New age* müzik ise, bazen caz bazen elektronik müzik tınlarını içinde barındıran eklektik bir oluşumla karşımıza çıkar. Zengin tekrarlarıyla ne zaman başlayıp ne zaman bittiği hissedilemeyen bir müziktir. Bu durumda yine, “trans” etkisi yaratmakta ve bu müzik türlerinin ilişkili olduğu tür olarak karşımıza çıkmakta ve Mercan Dede’nin müziğinde yerini almaktadır.¹⁰⁴

Müziyen *fusion*, *etnik fusion* türü müzik yapan Blueman kimliğiyle de karşımıza çıkmaktadır. *Fusion* iki tür müziği birleştirerek müzik yapma işine denir. İlk dönemlerinde, cazla klasik müziğin birleşimi için kullanılsa da bugün caz ve rock müziklerinin karışımını anlatır. Arkın Ilıcalı da bu kimliğiyle cazı elektronik seslerle buluşturarak müziğine katmaktadır.¹⁰⁵

Arkın Ilıcalı, “Açık Hava Konserleri” aracılığıyla daha da tanınır hale getiren kimliklerinden Mercan Dede’yi, İhsan Oktay Anar’ın “Puslu Kıtalar Atlası” ve “Kitab-ül Hiye” kitaplarında rastladığı bir kahramandan esinlenerek kullanmaya başlamıştır. Bu isimlerin dışında daha bir çok isme sahip olan Arkın Ilıcalı, bu durumu kendini oluşturan farklı parçaların dışı vurumu olarak yani “kendi” olarak tanımlıyor.

Mercan Dede ve diğer bütün isimler yap bozun küçük parçaları gibi.
Tek başına aslında bir anlamları yok. Onları anlamlı kılan o
altındaki haritanın üzerine koyduğunuzda çıkan resim.¹⁰⁶

Arkın Ilıcalı’nın müziğini yaparken “farklı” isimler kullanması postmodern anlayış içinde karşımıza çıkan “ego kaç” düşüncesi çerçevesinde tanımlanabilmektedir. Bu durum aynı zamanda, Tasavvuf inancı içinde

¹⁰⁴ Roy SHUKER, **Key Concept in Populer Music**, 11.

¹⁰⁵ Metin SOLMAZ, **Rock Sözlüğü**, 67.

¹⁰⁶ Beril YALÇIN, “Ney Oltasına Takılan Balık:Mercan Dede”, www.mercandede.com.tr

karşılaştığımız “benden kurtulma” durumuyla da benzerlik göstermektedir. “Anonimleşme” ile dinleyiciyle müzisyen arasında ön yargısız bir ilişki yakalamak kolaylaşmaktadır.

Müzisyenin bu çok kimlikli tavrında, postmodernizmin kapitalizmin bir sorunu olarak gündeme getirdiği şizofrenik yapının da örneğini görüyoruz. “An”lardan oluşan ve parçaların yan yanılığı ile işleyen postmodern yaşamda müzisyen de kendini bu çerçevede var etmektedir. Her isimle başka biri olmakta ama, hepsi kendisini ve müziğini oluşturmaktadır. Aynı zamanda bu tavrıyla müzisyen, Foucault’da gördüğümüz edebi ya da felsefi alanda yazarın etkisinin silinmesi adına girişilen çabanın bir benzerini müzik alanında uygulamaktadır. Böylece dinleyiciyle ön yargısız bir iletişim yolunu seçmektedir. Bu şekilde pek çok kimliğe sahip olarak “kimliksiz”leşmektedir. Bu bir yanıyla, günümüzün dünyası olan sıfatlarla ve etiketlerle çevrili dünyaya da bir başkaldırıyı ifade etmektedir.

Arkın Ilıcalı değindiğimiz üzere değişik isimlerle farklı müzikler yapmaktadır. Mercan Dede Ensemble, Arkın Allen, Secret Tribe, Arkın Allen & Scott Russell ve Blueman Quartet. Müzisyenin bu isimler altında yaptığı müziklerde verdiği mesaj hep aynıdır ancak kullandıkları sesler, aletler farklıdır. Arkın Ilıcalı, DJ’lik yaparken yüzünü Batı’ya dönmekte ve Arkın Allen kimliğine bürünmekte Mercan Dede’ye geleneksel Doğu çizgisini izlemektedir. Müzisyen Blueman Quartet grubunun farkını ise, doğu ritimlerini biraz daha *underground* dans müziğine (*drum&bass tekno tribal house, punk, caz, fusion*) taşıyan bir grup olmasında buluyor.

Arkın Ilıcalı, Blueman Quartet grubunun yaptığı müziği, teknik olarak olmasa da içerik olarak sufi müzikle benzeştirmektedir. Müzisyen underground dans müziğiyle sufi müzik arasında çok büyük bağlantılar olduğunu, içerik olarak aynı şeyi ifade ettiklerini ancak farklı sesleri kullandıklarını belirtmektedir. Bunu, postmodern zeminin “çok anlamlılığı”, aynı yaşamı farklı şekillerde okuma ve anlamlandırmayı mümkün kılan süreci içinde değerlendirebiliriz. Arkın Ilıcalı burada yaptığı müziği aynaya benzetiyor, “insanların yüzüne tutuyorsunuz herkes farklı şey görüyor” diyor. Bu tanımdan yola çıkarak Ilıcalı’nın müziğini *farklı* olanların “biraradalık”ı olarak tanımlayabiliriz. Kendisi ise bu durumu Mevlana’nın bir sözünden yararlanarak açıklıyor.

“Şaşı göz düzelip baktı mı aslında iki olan her şey tekrar tek olarak görünür”, her şeyin özü birdir ve tektir, onu çoğaltan yani parçalara bölüp ayıran biziz, oysa aşk ve sevgi ayırmaya değil birleştirmeye yönelik bir eylemdir. Ben müziğin özündeki insanı uyandıran, kendine yaklaştıran ve plastik dünyanın dertlerinden kısacık bir süre için dahi olsa temizleyen, arındıran sihirli gücüyle ilgileniyorum, müzik türleri bu anlamda önemli değil.¹⁰⁷

Farklı iki müzik türünü “tek” durumuna getiren, bu müziklerin içinde yakalayabildiğimiz geçişlere olanak veren “koridor”lardır. Burada, Arkın Ilıcalı’nın kurduğu benzerliklerden de yararlanarak vurgusunu yapacağımız bir takım paralellikler bulunmakla birlikte, doğru bulmadığımız belirlemelerden de söz edeceğiz.

Elektronik müzikte de, sufi müziğinde de karşımıza çıkan “trans durumu” yani kendinden geçiş ve “yeni”den kendini buluş süreci, bu iki müzik çeşidi arasındaki ortaklığın kapısını açan bir anahtar işlevi görür. Her iki müzik türü de insana, içinde var olabileceği bir ses çerçevesi yaratır. Burada ne yapılacağı ise müzisyenin ve dinleyenin özgür algılayışına, iradesine kalmış durumdadır.

Sufi müziğiyle elektronik müzik arasındaki bir başka benzerlik, ikisinin de içinde bulundukları kültüre bir alternatif oluşturmalarıdır. Elektronik müzik belli bir “alt kültür” çevresinde kendini var etmektedir. Bir anlamda önceki bölümde de değindiğimiz üzere yapay bir “cemaat” oluşumu söz konusudur. Bu yaratılmış gerçekliğin içinde *underground* müzik, kendini ait hissedeceği bir kültür oluşturmuş ve popüler kültüre alternatif yaratmıştır. Çalışmamız içinde “popüler kültür”ü Hall’un tanımı üzerinden bir yol izleyerek kullanmayı tercih ettik. Ancak burada kastedilen “tek biçimcilik”e götüren olumsuz anlamda yani Frankfurt Okulu düşünürlerinin kullandığı anlamda bir popüler oluşa alternatif yaratmaktır.

Tasavvuf geleneğinin de benzer şekilde, egemen olan inanç sistemine alternatif getiren bir yapısı, eleştirisi vardır. Burada “cemaat” duygusu, tasavvuf başlığı altında

¹⁰⁷ “Her Şey Sevgi ile Anlam Kazanır”, www.doublemoon.com.tr

bir araya gelen grupta da görülmektedir. Cemaat oluşturma bireyin kendine korunaklı bir yer edinme ihtiyacı ile ortaya çıkar. Tasavvuf inancı içinde oluşan cemaat de, dönüştürme amacı gütmeksizin “pasif” bir alternatif yaratma durumudur.

Bu iki müzik türünün de özü, her şeyin bir olduğunu ya da birleştirmeye ait bir isteği ifade etmesidir. Bu nedenle *tekno* müziğinin bir alt kolu olan *trans* müziğine *trans* isminin verilmesi de bir rastlantı değildir, bu isim tasavvuftakine benzer bir *trans* durumunu yansıttığı içindir. Sonuç olarak bu iki müzik türünün gerçekleştirmeye çalıştığı, “kendini” aktarabilmektir. Arkın Ilıcalı bu iki müzik türünü “biraraya” getirmenin amacını anlatmak için şu sözleri söylemiştir.

Vurmalılar kalp atışlarımız, neyler ise dudağımızdan her an çıkan nefesin ifadesi. Bunların karşılığını elektronik müzikte bulup ortaya koyduğunuzda o zaman çok insana dair, gerçek bir müziği icra etme olanağına sahip oluyorsunuz. Kendi kalp atışının ritmini dinlemeyen insanın dünyadaki her hangi bir müziği layığıyla anlamasının olanaksız olduğunu düşünüyorum ve tüm bunları bir şekilde DJ’liğin olanaklarıyla ortaya koymaya çalışıyorum.¹⁰⁸

“Biraraya” getirmeler sırasında elektronik müziğin olanakları da müzisyeni daha özgür kılmakta ve yan yanılığı kolaylaştırmaktadır, istenen sesler teknolojinin desteğiyle yaratılmaktadır. Küreselleşme, iletişimin hızlanması ve teknolojik olanakların etkisinin yaygınlaşması yaşadığımız dünyayı küçültmekte, bu anlamda “mekan”sızlaşma kendini hissettirmektedir. Müzikte bu durumun yansımaları ise, dünyanın her hangi bir yerinde -teknolojik olanaklarla- yaptığı bir müzik parçasını tüm dünyaya –yine- teknoloji aracılığıyla ulaştırabilmesinde görüyoruz. Arkın Ilıcalı teknolojinin müziğine kattıklarını şu sözleriyle açıklıyor.

Konya’da nasıl ney üfleniyordu örneğin? Orada bir su, rüzgâr sesi var. Elektronik müziğin verdiği imkânla Meram Bağlı’ndaki suyun sesini koyabiliyorum ney taksiminin altına.¹⁰⁹

Sözünü ettiğimiz iki müzik türü arasında bir benzerlik de, birleştiricilikleri bağlamındadır. Ancak burada, çalışmamız içinde kullandığımız *club* müziğiyle

¹⁰⁸ Bkz.(100), GÖKTAŞ, www.doublemoon.com.tr

¹⁰⁹ “Tüm Referanslar Mevlana’dan”, www.doublemoon.com.tr

underground müzik arasında açık bir ayrım getirmek, bunun üzerinden bu iki müzik türünün sufi müzikle aralarındaki ilişkisini değerlendirmek gerekmektedir. Arkın Ilıcalı böyle bir ayrım getiriyor mu ya da böyle bir ayrımın farkında mı bilemiyoruz. Bu durumun nedeni, müzisyenin hem *clublarda* hem de *underground* mekanlarda müziğini icra etmesi ve kendisiyle yapılan röportajlarda gözlemlerini, ilginç bulduğu örnekleri aktarırken mekana dair bir açıklık getirmemesidir.

Underground müzik ve mekanlar gerçek anlamda “marjinal” bir oluşa denk gelmektedir. Bu mekanlar “dışlanmış”ları, “öteki”leri barındırdığı için, kimlik bu oluşum içinde önemini yitirebilmektedir. Buralarda “dışarıda olma” durumu, bir tercih değil zorunluluğun sonucudur. Arkın Ilıcalı “dışarıda” kalanların bulunduğu *underground* bir mekanda siyahı, beyazı, zengini, fakiri, eşcinseli, yaşlısı, genciyle insanların bir cemaat duygusu içinde, bütün farklılıklarını unutup, o anı paylaşabilmeleri ve kimliklerine aldırmaksızın bir müzik etrafında heyecan ve enerji ile “birarada”, yan yana bulunabilmelerine değiniyor.

Ama *clublarda* böyle bir kimliksizleşme sürecinin tersine, herkesin giremediği hiyerarşik bir yapı bulunmaktadır. Bu durum ancak günümüzde, paranın “eşitleştirici” etkisiyle biraz olsun kırılmaktadır. Yani, parası olan ve dolayısıyla bu mekanlara girebilme olanağı bulan herkes yerini alabilmektedir. Ancak bu duruma rağmen, hala bazı ayrımlar da varlığını sürdürmekte, parası olduğu halde benzer köklere sahip olmayanlar bu mekanlarda “kırober” gibi isimlerle anılmaktadır. Bu nedenle, *clubların* bir parça *underground* nitelikler taşıma girişimiyle karşılaşılrsa da, özünde böyle bir benzerlik taşımadığı görülmektedir.

Elektronik müzikte hem müzisyen hem de dinleyici bağlamında “anonimlik”, kimliğin öneminin olmadığı bir yapı, DJ’le dinleyici arasında hiyerarşinin olmaması durumu bu müziğin çıkış sürecinin temel yönelimleridir. Bu bağlamda, elektronik müziğin çalındığı mekanları Arkın Ilıcalı’nın tasavvuf inancı içinde bulunan dergahlarla benzeştirdiği gözlemlenmektedir. Dergahlarda insana "gel ne olursan ol, yine gel" cümlesiyle çağrıda bulunulmakta, kapıdan girince kimseye inancı, nereden geldiği, ne yaptığı sorulmamaktadır. Bu durumun *underground* mekanlarda da önceden değindiğimiz üzere yaşandığını vurgulamaktadır.

Ancak bu durum günümüzde özellikle de DJ’le dinleyici arasındaki ilişkide yavaş yavaş silinmektedir. Markaların, paraların girdiği bir ortamda DJ’de artık “büyük paralar” kazanmakta, “meslek”ini dinleyicilere “tepeden bakan” özel kabinlerde yapmaktadır.

Müzik bağlamındaki benzerlikler ise, çıkış noktasından bu yana yaşanan değişimlere rağmen devam eden ender benzerliklerdendir. Doğu müziğinde meditasyona ilişkin, alttan sürekli devam eden tekdüze bir ritm vardır. Bu ritmin dinleyeni ilk olarak heyecanlandıran, ardından sakinleştiren son olarak da “trans” a sokan bir etkisi bulunmaktadır. Bu oluşum mıknaatıs etkisi yaratarak dinleyeni çekmektedir. Benzer etkileri elektronik müzikte de görmekteyiz.

Arkın Ilıcalı’nın bu “biraradalık”larla karşımıza çıktığı ilk albümü “Sufi Dreams” adını taşımaktadır ve bir üçlemenin ilk ayağını oluşturur. İkinci albümü olan “Journeys of a Dervish” ise, müzisyenin deyiimiyle kendi iç dünyasına seyahatini anlattığı için otobiyografik bir albümdür. Üçlemenin son ayağını ise “Seyahatname” oluşturmaktadır. Bu albümlerin ilk olmalarının dışında bir özelliği de, albümlerde sufi müziğin değişik kültürlerden müzisyenler tarafından icra edilmesidir. İlk albümüne İranlı Faroch Shams, ikincisine ise Amerikalı Luanne Hightower’ın katkıları gözlemlenmektedir.

Arkın Ilıcalı ilk üçlemesinin ardından, bir dörtlemenin ilk adımını atmış ve “Nar” albümünü hazırlamıştır. Bu albümde ise Hugh Marsh ile Göksel Baktagir’i, İhsan Özgen’i, doğu ile batıyı, geleneksel ile modern birleştirmektedir. Ancak bu anlamda bir birleştirme durumu ilk olma özelliği taşımamaktadır. Bu tarz oluşumlar modern dönem için de sık sık karşımıza çıkmakta, hatta sosyolojik anlamda da Ziya Gökalp gibi düşünürler tarafından “hars” ve “medeniyet” ayrımı üzerinden temellendirilmektedir. Arkın Ilıcalı’nın müziğini postmodern bir zemin üzerinden değerlendirdiğimiz bu çalışmada, bazı noktalarda ise bu tarz kopuşlarla karşılaşmaktayız. Kendisi ise müziğinde yaptıklarını anlatırken yaptığı tanımlama modern üzerinden değerlendirilebilecek durumdadır.

Ben doğunun aşk kandilini batıda da yakmaya çalışan bir insanım, o yüzden tüm projelerime Türk ve doğulu sanatçıları katıyor olmam bununla bağlantılı ve tabii bir de bir dünya vatandaşı olarak bu

topraklarda doğmuş olmamın benim kimliğime ve bunun sonucu olarak müziğime yansması beni mutlu ediyor, belki de kim olduğumdan mutlu olduğum içindir.¹¹⁰

Müziğinde bölümün başından beri sözünü ettiğimiz gibi Doğu ile Batı etkilerini “birarada” gördüğümüz Arkın Ilıcalı, yaptığını “gönül müziği” olarak tanımlıyor ve bu tanımla bizlerde “arabesk” çağrışımlar yaratıyor.

Arabesk müzikte de Doğu’yla Batı etkilerinin yan yanılığı görülmektedir. Bu durum Batı’nın temsili olan Klasik müzikte, yoğun olarak karşımıza çıkan keman gibi yaylı çalgılarla, Doğu’nun tınlarını yansıtan vurmaların yan yanılığı şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu oluşum, sanat anlamında özgün bir tarzı ortaya koyarken aynı zamanda politik anlamda da bir duruşun ifadesidir. Meral Özbek arabesk üzerine çalışmasında, “arabesk”i Hall’un popüler kültür tanımının da ışığında, Türkiye Cumhuriyeti’nin kültürel modernleşme süreci sırasında yaşadıklarının sonucunda bir mücadele alanı olarak ortaya çıkmış bir tarz olarak tanımlamaktadır. Bu yaşananlar Ali Akay’ın da değindiği üzere, Türkiye’de yaşanan modernleşme süreci içinde boş kalan alanlarda popüler kültürün kendini var ediş biçimleridir.¹¹¹

1960’lı yıllarla birlikte yoğunlaşan kırsal kesimden büyük kentlere doğru gerçekleşen göçle, kente “tutunamayanlar”ın, “arada” kalmışların sesi olan arabesk gibi incelediğimiz müzik türü de bir “aradalık” durumunu yansıtmaktadır. Arkın Ilıcalı da bu noktada yaptığı müzikle “arada” kalmışlığını kendi gibilerle paylaşmakta ve “gönlünün müziği”yle onlara seslenmektedir. Burada “kendî” oluşuyla, özgünlüğüyle bir anlamda politik bir tavır da ortaya koyup kendi gibilerin yolunu çizmektedir. Kendisi ise müziğini şu sözlerle tanımlıyor.

Yaptığım müziği ‘gönül müziği’ diye adlandırıyorum. Çünkü ne caz, ne rock, ne etnik müzik. Benim kalbimden gelen bir müzik, hayatımın, yaşadığım şeylerin yansması.¹¹² Gönül derken, gönül kavramının içerisinde insanın kim olduğunu bulma süreci de var.

¹¹⁰ Şener ÇETİN, “Hayalleriniz Kadar Büyüksünüz”, www.doublemoon.com.tr

¹¹¹ Bkz.(72), AKAY, 59.

¹¹² Fulya YASA, “Mercan Dede Bir Kitaptan Çıktı”, www.doublemoon.com.tr

Yunus Emre “Bir ben vardır bende benden içeri” demiş. Üzerinde düşünülmesi gereken, çok anlamlı bir söz bu.¹¹³

“Aradalık” durumunun müziğine verdiği yönü müzisyenin katıldığı festivallerde de görmekteyiz. Dünya çapında öneme sahip caz festivallerinden biri olan Montreal Caz Festivali’nde, binlerce kişiye ney dinletebilme şansını bu “aradalık” durumunun katkılarıyla sergileyebilmektedir. Benzer şekilde, türbanlı bir bayana DJ’lik hünerlerini gösterebilmesi yine müzisyenin yaşamışlıklarının ve kendisinin etkisiyledir.

Barındırdığı nitelikler, müzisyenin her yıl beş yüz grubun başvurduğu ve aralarından yalnızca yirmi tanesinin seçildiği Womex Dünya Müzik Festivali’ne katılmasını da sağlamıştır. Son olarak BBC Radio 3 ödülleri "Orta Doğu ve Kuzey Afrika" ve "Club Global" gibi dallarda aday olabilmesi, müziğinin o “arada” dilinin dünya tarafından nasıl bir kabullenme ve beraberinde beğeniyi de getirdiğini bizlere göstermektedir. Global Rhythm Dergisi’nin 2004 Eylül sayısına kapak olan ve kendisiyle röportaj yapılan Arkin Ilıcalı için derginin yazarlarından Alicia Cohen, izlediği konsere “uzun yıllardır gördüğüm en iyi performanstı” yorumunu yapıyor.

Arkin Ilıcalı müziğini yaparken yalnızca “kendi”si olduğunu, “gönlünün müziğini” yaptığını belirtirken geri dönüşümünü de bu olumlu yorumlar almaktadır. “Minör” bir oluşun “aradalık” durumu yani taraflardan ikisi de olmama ancak, onların tek başına anlattığından çok daha fazla şey anlatması durumu, Arkin Ilıcalı’nın müziğinde kendini en iyi şekilde göstermekte ve burada binlerce dinleyene ulaşmak mümkün olmaktadır. Bu “arada”lık durumunu yaşamında önemli bir yeri olan sufi felsefesi üzerinden vereceği bir örnekten de anlıyoruz. “Semazenler gibi bir ayağımız Anadolu topraklarında diğeri ile tüm dünyayı dolaşıyoruz.”¹¹⁴

¹¹³ Bkz.(103), ULUÇ, www.doublemoon.com.tr

¹¹⁴ Dalida ÖZATAY, “Ney Sesiyle Küçük Yaşlarda Tanışan Arkin Ilıcalı Şimdi Bütün Dünyanın Tanıdığı Ünlü Bir Müzisyen”, www.doublemoon.com.tr

“Aradalık” durumunu müzisyenin yaşamının her anında ve müziğinde gördüğümüz gibi, bu durumun yansımaları heterojen dinleyici topluluğu üzerinde de görüyoruz.

5.2. Dinleyici Bağlamında Farkların Biraradalığı

Süfi müzikle *elektronika* gibi değişik dinleyici kitlelerini çağrıştıran müzik türlerinin “biraradalık”ı, aynı zamanda farklı dinleyici kitlelerinin buluşmasına zemin hazırlamaktadır. Arkın Ilıcalı, dinleyici kitlesinin genellikle hangi isim altında ve nerede konser verdiğiyle ilintili olarak değiştiğini belirtiyor. Ancak, böyle bir belirlenimin yanı sıra verdiği çeşitli örneklerde “umulmadık mekan”larda “umulmadık dinleyici”lerle karşılaştığından da söz etmektedir.

Bu “biraradalık”ı olumlu bir durum olarak değerlendirirken, kapitalist sistemin ayrıştırıcı ve etiketleyici etkisini kırıncı bir durum olduğunu düşündüğü için hoşnutluğunu dile getiriyor. Bu anlamda Klasik Batı müziği dinleyenleri, *clubber*ları, dini müzik dinleyenleri, caz müziği dinleyenleri “biraraya” getiren çalışmalara imza atan müzisyen, sınıflayıcı bir dille yani biraz ironik olmakla birlikte mekanın dinleyicinin belirlenimine etkisini şu şekilde örnekliyor. “Açıkhava’da konser verdiğimizde, oturmalı olduğu için yaş ortalaması 35’e yükselebiliyor.”¹¹⁵

Türkiye’de bugün *clubberlık* “trend”i, “moda” olanı temsil etmekte ve bu bağlamda oldukça talep görmektedir. Ancak bu müziğin gerçek, oturmuş, kalıplaşmış bir dinleyici kitlesi bulunmamaktadır. Kitlesini yeni yeni oluşturmaya çalışan bu müzik, dünyanın pek çok yerinde yaşanana benzer bir süreci burada da yaşamaktadır. Başka “trend”lerin ortaya çıkması ve “moda”nın takipçisi olan kitlenin oraya kayışı sonucu bu müziğin gerçek dinleyicileri belirmeye başlayacaktır. Bu müziğin dinleyicilerle kurduğu ilişkiyi her türlü sınıfsal ve statüsel etkiden ayrı, yalnızca müziğin özü üzerinden kurulu bir ilişki olarak tanımlayan Ilıcalı’nın verdiği bir örneği burada aktararak bu müziğin dinleyici kitlesini biraz olsun anlayabiliriz.

Venue’de, sahnenin önünde, insanların dans ettiği yerde başları örtülü bir grup kız vardı ve kendi dünyalarında, kendilerinden

¹¹⁵ Bkz.(106), YALÇIN, www.doublemoon.com.tr

geçmiş bir halde dans ediyorlardı. Arkalarında punkçı bir başka grup. Ben onları seyrederken punkçı gençlerden biri, başörtülü kızlar biraz daha rahat etsin diye onlara yer açtı, yani arada çok güzel ve ince bir iletişimden doğan bir dostluk ortamı vardı. Aynı mekanda daha entellektüel bir grup, belki jazz festivalinin kitlesi sayılabilecek bir grup da aynı uyum içinde bu müziğe ve ortama eşlik ediyordu.¹¹⁶

Sufi müziği ve *elektronika* gibi, “farklı” iki müzik türünün yukarıda da değindiğimiz ortak bir özelliği olan birleştirici yönelimleri, dinleyici topluluklarının belirlenimi sırasında da benzer bir etki yaratmaktadır. Genel anlamıyla, müziğin doğası gereği tasavvuf gibi birleştirici bir özelliği olduğuna inanan Arkın Ilıcalı, Konya'daki bir konserinden dinleyicilerle ilgili ilginç bir örnek veriyor.

Şeb-i Aruz vardı. Bizimki neredeyse onun zıt kutbunda olan bir performans, hiç geleneksel değil. Baş örtülü, yaşları 45-70 arasında olan 25 kadar bayan geldi. Herhalde yanlış geldiler diye düşündüm. Bizim müziğimizin onlar için çok gürültülü olduğunu söyledim. "Biz biliyoruz sizi, bilerek geldik." dediler. Peki dedim, sahnenin sağ tarafında kolonların arkasında boş bir mekan vardı. Oturdular orada, sonra bir kısmı sahnenin önüne geçti. Biz DJ set yaptık, sert bir bölüm vardı. Huşu içerisinde seyrettiler, sonuna kadar kaldılar ve gelip konuştular. Bu çok heyecan vericiydi.¹¹⁷

Arkın Ilıcalı, dinleyicinin belirleniminde mekan kadar farklı kimlikler kullanmasının da etkili olduğunu belirtiyor. Türkiye’de DJ’lik kimliği olan Arkın Allen’le hitap ettiği *club* ve *underground* müziği dinlemeye başlayan genç bir kitlenin oluştuğunu belirten Ilıcalı, bu kitlenin yavaş yavaş müziğin içerisinde bir bütünlük olduğunu fark ettiğini düşünüyor. Bu anlamda “müziğin türü ya da adı değil içeriği önemlidir” diyor. Mercan Dede kimliğiyle ise, otuz yaş üstü ve Dünya Müziği ile ilgilenen bir kitleye hitap ettiğini böylece de, günümüz ortalama dinleyicisinden farklı bir dinleyici kitlesi oluşturarak “alternatif” diye tanımlanan bir müzik için geniş bir kitleye hitap ettiğini vurguluyor.

¹¹⁶ Elvan ŞAHİNOĞLU, “Aşkla ve Müzikle İç İçte Bir Yaşam”, www.doblemoon.com.tr

¹¹⁷ Bkz.(106), YALÇIN, www.doblemoon.com.tr

5.3. Popüler Olan ve Ilıcalı'nın Müziği

Popüler müziğe dair belirlenimlerin üç başlık altında toplandığına üçüncü bölümümüzde de değinmiştik. Kısaca hatırlayacak olursak, bu yaklaşımlardan ilki Frankfurt Okulu düşünürlerinin “güdüp-yönetme” şeklinde tanımladıkları olumsuz bir bakış açısıdır. Burada belirtmeliyiz ki, okulun düşünürlerinden Adorno'nun değerlendirdiği şekilde popüler müzikte karşılaştığımız sürekli tekrar eden, benzer müzikal kalıplardan oluşan “standart”laştırıcı etkinin incelediğimiz müzikte olmadığını görüyoruz. Arkın Ilıcalı'da müziğinin popülerle ilişkisi üzerine şu sözleri söylüyor.

Öncelikle zaten benim yapmaya çalıştığının özünde popüler kültüre karşı bir eleştiri, başkaldırı var, çünkü bu kültürün kafalarımızı boşaltıp bizi yalnızca enerjilerimizin kullanıldığı robotlara çevirdiğini düşünüyorum. Bunu yaparken inanılmaz bir ciddiyetle çalışıyor ama aynı zamanda asla kendimi gerektiğinden daha fazla ciddiye almamaya özen gösteriyorum. Ne söyleyeceğinizi iyi belirlemek, söylediğinizi de tamamen kendinize ait yeni ve zekice bir tavırla söylemek bence her şeyin başlaması için yeterli...¹¹⁸

İkincisi “popüler” olanın “halka ait” olduğunu savunan olumlayıcı bir bakıştır. Sonuncusu ise, Birmingham Okulu düşünürlerinin belirttiği anlamda bir “popüler” tanımıdır.

Bu çalışma kapsamında, incelediğimiz müzik türünün Birmingham Okulu'nun belirlenimi olan “popüler” tanımı üzerinden değerlendirilebilecek durumda olduğuna önceki bölümlerde de değinmiştik. Birmingham Okulu düşünürleri arasında isminden çokça söz edilen Stuart Hall, popüler olanı bir anlamda yukarıdaki iki tanımı bir arada kullanarak ancak eklemeler de yaparak değerlendirmektedir. Öncelikle, popüler müziğin müzik endüstrisiyle denk tutulması bu anlayış içinde benimsenmemektedir. Müzik endüstrisinin etkisi göz ardı edilmemekte ancak, tek belirleyici olarak da görülmemektedir.

Burada çalıştığımız müzik türünün de, alternatif denilebilecek bir tarz için oldukça geniş bir dinleyici kitlesine sahip olduğuna değinmek isteriz. Bu müzik

¹¹⁸ Bkz.(110), ÇETİN, www.doublemoon.com.tr

türünü, Frankfurt Okulu düşünürlerinin vurguladığı kitlesel üretim sonucu olarak daha çok dinleyiciye ulaşma üzerinden değerlendirecek olursak, yaşananın olumsuz anlamda tanımlanabilecek bir “popüler”lik olduğunu görüyoruz. Ancak Hall’un tanımında bu, daha az yadsınır bir durumdadır. Müzisyen de popülerliği şu şekilde yorumlamaktadır.

Popüler olmak kötü değil. Popülerliği kişiliğinde ve hayatında nereye oturttuğun, itici güç mü engel mi oldu, onu bilmek önemli. Müziğin amacı inandığın kavramları yaymaksa popüler olarak daha çok kişiye ulaşabilirsiniz.¹¹⁹

Hall açısından değerlendirmeye devam edersek, popüler müziğin diğer tüm sanatsal hareketler gibi toplum tarafından, değişim ve dönüşümlerin etkileriyle şekillenmekte olduğunu vurgulamaktadır. Bu oluşum sırasında, “alt kültür”e ait ürünler, Gramsci’nin *hegemonya* kavramsallaştırması ışığında farklı bir bakışla yeniden değerlendirilir durumdadır.

Popüler oluşumlar Hall tarafından tarihsel anlamda da değerlendirilmekte, kesintiler ve kırılışlarla ilerleyen, değişen bir yapısı olduğu vurgulanmaktadır. Bu yapı ise sosyo-ekonomik anlamda, yaşanan dönüşümlerden etkilenimi yani, bu müziğin toplumla iktidarın arasında olumlu ya da olumsuz anlamda gerçekleşen etkileşimini göstermektedir. Bu sürekli değişim, popüler müziğin türlü sınıfsal ve kültürel ayrımları hem gösterebilmesinden, hem de ortadan kaldırma potansiyelini taşımasından kaynaklanır.¹²⁰

Çalışma kapsamında, konumlandığı yeri bulmaya çalıştığımız müzik türü bu anlamda, popüler müzikle “farkı” içinde barındırması ama aynı zamanda, yarattığı yapay cemaatlerle de ortadan kaldırması bağlamında örtüşmektedir.

Sufi müziğin de, elektronik müziğin de ayrı ayrı içinde bulundukları kültüre alternatif oluşturdıklarına değinmiştik. Bu alternatif oluşturma durumu, özellikle elektronik müzik cephesinde “alt kültür”ler çerçevesinde gerçekleşmektedir. Bu

¹¹⁹ Selin ÖZAVCI, “En Yakın Arkadaşımın Bile Bilmediği Dört İsmim Daha Var”, www.doublemoon.com.tr

¹²⁰ Ayhan EROL, **Popüler Müziği Anlamak**, 102.

anlamda, “alt kültür”leri iki gruba ayırabiliriz. İlki ve daha yaygın olanı “estetik alt kültür” yani beğeni kültürüdür. Caz, *salsa*, *flamenko* gibi bazı etnik müzik türleri bu kategoride yer almaktadır. Bu müzikler tipik bir politik tavır göstermezler. Doğal olarak bir “alt gruba” ait olmanın getirdiği bir savunma, kendini ispatlama, acılarını aktarma durumu söz konusudur ancak bu durum yalnızca dile getirmeden ibarettir.

İkincisi ise, biraz daha “muhalif” bir karaktere sahiptir. *Punk*, *reggae* bu tarz içinde değerlendirilebilir. *Punk* “muhalif” tavrını anarşizm ideolojisiyle birleştirirken kültürünü de kargaşa yaratarak yaymaktadır. Rock’a alternatif olmak isteyen ancak daha sonra kendini bu başlık altında var eden bir tarz olarak *punk*, müziğinde de düzensizliği temel almıştır.

Benzer “muhalif” tavır, Jamaika müziği olan *reggae* için de söz konusudur. Avrupa’nın göç ve sonrasında asimilasyona zorladığı diğer halklar gibi olmayan Jamaika’lılar, kendi kültürlerini bu müzik ile devam ettirme girişiminde bulunmuşlardır. Bu düşünce çerçevesinde gelişen bir müzik olarak daha sonra tüm dünyada “tutunamayanların” ve “ezilenlerin” müziği olarak yaygınlaşmıştır.¹²¹

Bu müzik türleri “muhalif” karakterleriyle, alternatif ideolojilere de kültürel anlamda saf oluşturmaktadırlar. Bu tarz müzikler, bir toplumun “seçkin”leri tahakküm yapılarını kurarken buna gösterilen direncin bir boyutunu oluştururlar.¹²² İncelediğimiz müzik türü ise, önceden arabesk müzikle ilişkilendirirken de belirttiğimiz gibi bir anlamda “muhalif” bir tavır taşımakta ancak, bu durumu uç noktalara ulaştırmamaktadır. Dinleyiciyle kurulan ilişki özgünlük üzerinden gerçekleşmekte, burada da politik bir anlam kazanmaktadır. Arkın Ilıcalı ise tavrını şu cümlelerle ortaya koymaktadır.

Popüler kültür müziğin büyük bir kısmını almış durumda. Bizim yaptığımız alternatif. Mark Twain, "Çoğunlukla aynı safta olduğunuzu fark ettiğiniz anda hayatınızı gözden geçirmenin zamanı gelmiştir" diyor. Bizim yaptığımız müzik popüler değil. Dünyanın her yerinde bu müziği talep edenler azınlıkta olacaktır. O yüzden ben belki de çok tanınıyorum, bu da beni şaşırtıyor. Önemli olan ne

¹²¹ Bkz.(105), SOLMAZ, 91-93.

¹²² James LULL, “Giriş”, Çev. Turgut İbلاغ, 44-46.

kadar sayıda insana hitap ettiğiniz değil, ulaştığınız insanlarla aranızda gerçekten bir gönül bağı kurmanız.¹²³

Arkın Ilıcalı'yı buraya kadar olan bölümlerde konumlandırırken “minör” oluş üzerinden “tikel” bir durum olarak değerlendirdik. Ancak “alternatif” olma durumuna değindiğimiz bu noktada bazı belirlenimlerimizi sunmak isteriz. Ilıcalı müziğinde elektronik ve sufi müziğe ait sesleri “biraraya” getirmekte, ancak bunu gerçekleştirirken özgünlüğü bir noktadan sonra sınırlanmaktadır.

Elektronik müzik yapan bir müzisyen sesleri kendi yaratmakta, müziğinde kullandığı sesleri kendi yapmaktadır. Arkın Ilıcalı'nın müziği ise, belki de tam da bu nedenle elektronik yerine “teknolojik müzik” şeklinde tanımlanmalıdır. Çünkü müzisyen sesleri yaratmadan, hazır, kalıp seslerden yararlanmakta ve bunu da teknolojinin nimetleri aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Bu noktada da “alternatif” olmanın sınırları daralmaktadır.

Müziğin birbirine benzeyen ürünler verip taklitten oluşan bir yapısı yerine, yaratıcının kendini yansıtmaya gerektigine inanan müzisyen bu anlatımıyla “teknolojik müzik”in olanakları oranında “kendini” oluşunu ortaya koymaktadır. Müzisyen Doğulu sanatçıların ise, çoğunlukla burada yanılgıya düştüklerine değinmektedir. Batının popüler kültürüyle gözleri kamaşan doğulu sanatçıların, nasıl bir kültürel zenginliğe sahip olduklarını farketmeksizin taklide dayalı ürünler verdiğini belirtmektedir. Böyle ürünlerin ne Batı’da beğenildiğini ne de Doğu’da kalıcı olabildiklerini vurgulamaktadır.

Popüler oluş “tek biçimciliğe”, “taklit”e denk geldiği yerde sorunlu bir durum ortaya çıkmaktadır. Yalnızca “trend”lerin peşinden giden sanatçı yolunu kaybetmektedir. Arkın Ilıcalı “trend”ler hakkındaki düşüncelerini şu şekilde açıklamaktadır.

Trendlerden oldum olası uzak durmuş bir insanım, trendlerin daha ziyade yamuk aynalar gibi olduğunu düşünüyorum, en fazla 3 dakika vakit geçiriyorsun, ardından kendi gerçek görüntün ile karşılaşmak zorundasın, sıkılıyorsun, bıkıyorsun, bunalıyorsun, oysa

¹²³ Bkz.(114), ÖZATAY, www.doublemoon.com.tr

içindeki sevgi, samimi aşk ve muhabbet olan hiç bir şey bitip tükenmiyor, yitip saman yeli gibi uçmuyor.¹²⁴

Arkın Ilıcalı'nın yaptığı müzik, yüz yıllardan beri süregelen Tasavvuf geleneğini bir anlamda popülerleştirerek tüketime sokma noktasında eleştirilerle karşılaşmaktadır. Müzisyen yaptığından tüketilirlikten çok, daha tanınır, daha bilinir duruma getirmek olduğunu vurguluyor. Bu süreçte ise bazı şeylerin yeniden yaşamaya başladığını, popüler olmaktan çok tasavvufun yeniden hayata kavuştuğunu belirtiyor.

Bu “yeni” müzikte, Tasavvuf tarihsel süreç içinde gözlemlediğimiz anlamından farklılaşarak belki de, anlamının içi boşaltılarak “yeni”den kullanıma sokulmaktadır. Müzisyen, kendi inanış ve yaşanmışlıklarıyla şekillendirdiği bir oluşu bizlere sunmaktadır. Ancak, bu şekilleniş sırasında gelenek ne kadar bozulmaktadır, ne kadar saptırılmaktadır gibi sorular ise bu eleştirilerin temelini oluşturmaktadır. Galata Mevlevihanesi *neyin* çalınacağı mekan konusunda endişelerini dile getirirken, Kudsi Erguner de benzer şekilde eleştirilerini sunmaktadır.

Bu eleştiri yalnızca içinde bulunduğumuz toplum ya da zamanla ilgili değildir. Tarihin her döneminde ve her toplumda, inançlarını geleneksel kurallarla yaşamak isteyenler karşımıza çıkmakta, “fark”lı yorumlama çabaları da bu tarz eleştirilerle karşılaşmaktadır. Ancak “fark”ı arayanlar tüm karşı çıkışlara rağmen, varlığını sürdürmüştür ve sanırız sürdürmeye de devam edecektir.

¹²⁴ Özge ZEKE, “Zindanı Taştan Oyarlar İçinde de Partiyi Yaparlar”, www.doublemoon.com.tr

6. SONUÇ

Gezgin bir yolculuğa çıktığında, yaşayacaklarına dair bir takım fikirlere sahip olsa da yolculuğunun nasıl tamamlanacağını tam olarak bilemez. Yaşadıkları, karşılaştıkları, umdukları olabileceği gibi sürprizler de olabilir. Elindeki haritası gezgine kaybolmaması adına yardımcı olsa da, bazı yollar değişmiş, kapanmış, tıkanmış olabilir. Bu durumda gezgin kendi haritasını yaratır, yeni yollar arar. Bu çalışmanın sonunda ben de bir gezgin gibi yola çıktığımı fark ettim. Yolculuğa başlarken incelediğim müzik türü ve Arkın Ilıcalı'ya dair bazı fikirlere sahiptim, ancak çalışma ilerledikçe bu fikirlerin bazıları doğrulanırken bazıları da değişti, dönüştü hatta tamamen ortadan kalktı.

Bir televizyon kanalında izlediğim Arkın Ilıcalı röportajı bu yolculuğa çıkmaya karar verdiğim noktayı oluşturdu. Müzisyen kendini ve müziğini anlatırken, ben günümüzde bu müziğin oluşumuna nelerin etkili olduğunu, nasıl bir tarihsel sürecin onu bu noktaya getirdiğini düşünmeye başladım. Bu anlamda, elimdeki ara yolları tam belirlenmemiş, ilk haritada verili olanlar Türk ve Dünya sanat ve müzik tarihiydi. Bu iki yol ise Doğu ve Batı eksenli bir güzergahı izliyordu.

Türk müzik tarihi, kökleri oldukça eskiye dayanması nedeniyle uzun bir yol olmakla birlikte, bu çalışmada örneğimiz olan Arkın Ilıcalı'nın yaptığı müzikle ilişkisinden dolayı bu yolu Tasavvuf üzerinden izledim. Bu bağlamda öncelikle dinler tarihine baktığımda, tek tanrılı inanç sistemlerinin benzer anlayışları barındırdıkları, aşkın olan Tanrı ve onun bir yaratısı olan insan temelinde kurulu oldukları gördüm.

Modern döneme geldiğimde ise, kendini canlı ve cansız diğer tüm varlıklardan farklı gören ve kendini aşkınlıkla ilişkilendiren insan söz konusu olmaya başladı. Böyle bir mücadele alanında, modern insan bu tavrıyla her ne kadar iktidarın tek sahibi olma yolunda ilerlese de parçası olduğu bütünden tamamen kopmanın ve bu durumda yalnızlaşmanın olumsuz etkisiyle karşılaşmaktadır. Belki de bu nedenle günümüz bireyi, tekrar bir inanç arayışına dönme ve bu bağlamda dinler tarihi içinde

alternatif oluşturmuş olan doğu mistizmini yeniden değerlendirmeyi seçmektedir.

Bu anlamda, günümüzde hem Batı dünyasında hem de Doğu’da sıkça “yeni”den seçilir duruma gelen Tasavvuf geleneği, İslam dini içinde gelişen, ancak şaman ve pagan geleneklerini de içinde barındıran özelliğiyle insanı özgür kılan bir anlayışa sahiptir. Günümüz bireyi yaşamını dilediği gibi sürdürürken manevi yoksunluklarını da bu tarz inanç gelenekleri aracılığıyla giderebilmektedir. Bugün bu geleneğin “yeni”den canlanmasının temellerinden birinin de burada bulunduğu söylenebilir.

Tasavvuf geleneğinin ve müziğinin tarihsel sürecine bakarak bugüne geldiğimiz ve bu kadar gündemde oluşunu anlamlandırmaya çalıştığımız bu yolda ise farklı iki düşünce karşımıza çıkmaktaydı. Bunlardan iyimser olanı, Doğu’nun inançları ve gelenekleriyle bu şekilde gündeme gelişini, hak ettiği ancak yüzyıllardır bulamadığı değerın gün yüzüne çıkışı olarak görürken, kötümser olanı ise bu durumu “yeni” bir sömürü biçimi olarak ortaya koymaktadır.

Arkın Ilıcalı’nın müziğinde ise, Tasavvuf’la ilgi olarak düşünülen bu iki yaklaşım da kendini hissettirmektedir. Bir yanıyla müzisyenin de röportajlarında sık sık vurguladığı üzere, yoğun ticari kaygılar gütmeyen şirketlerle yürütülen çalışmalar olduğu için sömürü amaçlı bir kullanım engellenmektedir. Diğer yanıylaysa, yine de bu düzene hizmet eder durumdadır, çünkü daha çok dinleyiciye ulaşma anlamında kitleselleşme durumu beraberinde bu şirketlere kârı getirmekte ve böylece döngünün içinde kalış da devam etmektedir.

Dünya müziği üzerinden izlediğim yol ise, özellikle Batı dünyasının belirleyici etkisiyle dönüşümlerini yaşamıştır. Oldukça uzun olan bu yolun, sanatsal anlamda en çok hareketlenmelerin yaşandığı, politik anlamda da bir tavrın ifadesi olan akımların görüldüğü “Avangard” oluşumlar ve sonrasına denk gelen kısmını kat etmeye çalıştım. İlerlediğim yol beni, bugün ismini tam olarak koymakta zorlandıkları, farklı kaynaklarda neo-avangard, popüler ya da postmodern müzik şeklinde tanımlanan bir müziğe, günümüz müziğine getirmektedir.

Bu çalışmada günümüz müziğini ve özellikle de Arkın Ilıcalı’nın müziğini değerlendirirken, doğu-batı eksenli bu yol bazen modernizmin bazen de

postmodernizmin ışığıyla aydınlatılmaktadır. Modern yaşam içinde ortaya çıkan “Avangard” oluşumlarda görülen bütünsel ve kitlesel bir dönüşüm yaratma arzusu, toplumsal alanda yaşanan değişimlerin etkisiyle farklılaşmakta, küçük gerilla hareketleri şeklinde, “an”lık patlamalarla, günümüzün “Avangard”ını yani neo-avangard’ı yaratmaktadır. Burada Arkin Ilıcalı da müziğiyle bu oluşum içindeki yerini almaktadır.

Arkin Ilıcalı’nın müziğini taşıdığı özellikler nedeniyle, modern içinde konumlandırırken, farklı bir bakışla popüler müziğe yaklaşan, Birmingham Okulu üyelerinden Stuart Hall’un tanımı üzerinden de değerlendirilebilir. Hall popüler olanı tanımlarken, *hegemonya* kavramı üzerinden bir değerlendirmeye bir mücadele alanı yaratma durumundan bahseder.¹²⁵

Ilıcalı’da bu anlamda müziğiyle, “kendi” gibi “arada” kalmışlara alternatif sunmaktadır. Doğal olarak bunu sistemin alışlagelmiş diliyle yapmak yerine, kendi yarattığı dille gerçekleştirmekte ve bu durumda da Hall’da karşımıza çıkan “mücadele” anlayışını bir anlamda sergilemektedir. Müziği, bir başka yanıylaysa, modern yaşamın aidiyet duygusunu kaybetmiş bireyine postmodern anlayışın “yersiz yurtsuzluk” zemininde, tam olarak aidiyet duygusunu karşılıyor olmasa da, yapay bir cemaatleşmeyle “yeni” yollar çizmektedir.

Arkin Ilıcalı’nın yaptığı müziği ve kendini tanımlarken kullandığı kelimeler de, bu yolculuk sırasında oluşturmaya çalıştığımız sosyolojik çerçevenin anahtar kelimeleri gibidir. Müzisyen, sahnede “baş örtülü” bir kıza daha rahat dans etmesi için yer açan *punkçı* bir gençten bahsettiğinde ya da yurt dışında yaşarken hissettiği “aradalık” durumunu anlattığında, düşündükleri postmodernliğin “fark”, “biraradalık”, “minörlük” gibi kavramlarının da bu müziği konumlandırma da temel olabileceğiydi.

İlerlediğim doğu-batı eksenli bu yolda, Arkin Ilıcalı’nın durduğu noktanın çokta rastlantısal olmadığını incelediğim müzik tarihi bana gösterdi. Türkiye kapsamında Batı ile kurulan ilişki, modern dönem müzisyenlerinde

¹²⁵ Bkz.(59), ÖZBEK, 85.

“birleştirme”lerle, Arkın Ilıcalı’nın müziğinde ise “biraradalık”larla sağlanmış ve her zaman süregelmiştir.

Sanat alanında Türkiye özelinde izlediğim yol sürprizlere oldukça açık, macera dolu bir yoldu. Batı sanat tarihi kesin yadsıyışlar ve kabullenişler yaşamazken, Türkiye beklenmedik yollar izlemekteydi. Bu durumda gezgin olarak çıktığım yolun beni götürdüğü yerlere ve maceraya kapıldım.

Türkiye için, ilk modernleşme hareketleri ve Batı’ya yönelme Tanzimat’la birlikte başlamaktadır. Daha sonra Cumhuriyet’le başlayan modernleşme sürecinde ise toplumsal, politik ve ekonomik anlamda bütünsel bir dönüşüm tasarlanmakta ve sanat da bu değişimi ve ilerleyişi desteklemek adına çaba harcamaktadır. Bu değişim içinde müzik alanında, “Türk Beşleri”¹²⁶ ismiyle anılan müzisyenlerde de modernleşme anlamında Batı ile Doğu’yu sentezleme, ikisini birbiri içinde eriterek birleştirme girişimleri gözlenmektedir.

Bu müzisyenler, Batı müziğini ayrıntılarıyla öğrenebilmek adına yurt dışında eğitimlerini tamamlamış ve Türkiye’ye dönerek çok sesli müziği burada mümkün kılmaya çalışmışlardır. Geleneksel müzik birikimiyle Batı müziği tekniğini *birleştiren* Hasan Ferit Alnar kanun konçertosu yazarken, Ulvi Cemal Erkin “İrticaller ve Köçekçeler”i, Ahmet Adnan Saygun ise “Yunus Emre Oratoryosu”nu bu “birleştirme”ler zemininde hazırlamıştır.¹²⁷

¹²⁶ Cumhuriyet’in ilk yıllarında Atatürk’ün önderliğinde müzik konusunda bir devlet politikası oluşturulmaya başlandı. 1934’ten başlayarak da genç devletin inkılaplarından biri sayıldı. Yaklaşık yüz yıllık bir geçmişi olan saray orkestra ve bandosu Mızıkai Hümayun, 1924’te Ankara’ya aktarılıp Riyaseti Reisicumhur Musiki Heyeti’ne (Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası) dönüştürüldü. Cumhuriyet’ten önce ihmal edilen halk müziğine de değer verildi, ayrıca halk müziği motifleri çok sesli müzik içinde de kullanıldı. Yeni Türk musikisinin yaratılmasında kullanılacak olan halk ezgilerinin toplanması için 1925 Ağustos’unda derleme dizileri yapıldı ve notaya alınan ezgiler defter biçiminde yayınlandı. Bu anlamda 1940’ların ortalarında adlarını en çok duyuran beş genç besteci “Türk Beşleri” olarak tanıtıldı. Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Hasan Ferit Alnar, Cemal Reşit Rey.. O dönemde ve günümüzde de her biri usta birer besteci olarak kabul edilmekle birlikte, ulusal bir ekol oluşturmadıkları için de eleştirilmektedirler. (Çok Sesli Müzik, www.hurriyetim.com)

¹²⁷ Gönül PAÇACI, “Cumhuriyet’in Sesli Serüveni”, 28.

Benzer şekilde halk müziğinde de, birazda oryantalist bir yaklaşım içinde görebileceğimiz, yurt dışından getirilen bestecilerle halk türkülerini yeniden düzenlenme çabasına girilmektedir. Bu bağlamda, Macar besteci ve müzikolog Bela Bartok, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin ve Necil Kazım Akses'in de yardımlarıyla Adana yöresinde araştırmalar yapmış, “seçilmiş” köylülerle sonuçları çokta sağlıklı olmayan görüşmeler gerçekleştirilmiş ve derlemeler yapılmıştır.

Tüm bu girişimler, “millilik” anlayışı çerçevesinde oluşan, Ziya Gökalp'in hars ve medeniyet üzerinden temellendirdiği bir anlayışın müzik alanına uygulanmasının bir sonucudur. Hars, halk müziğiyle ilişkilendirilirken, medeniyet batı müziğidir. Bu anlamda modern olanın temeli olarak görülen batı tekniğiyle kendi kültürümüzü sentezlemek ve böylece “ileri” seviyelere ulaşmak temel amaçtır.

XX. yüzyılın başlarında ise, Türkiye’de “milli kültür” oluşturabilmek adına Doğu ve Osmanlı İmparatorluğu’yla ilgili tüm miras yadsınmaktadır. Yani aynı dönemde, Batı’da karşımıza çıkan -ancak tamamen bir yadsıma durumunu içermeyen- modern anlayışın beraberinde getirdiği sürekli “yeni”lik arayışı durumu Türkiye Cumhuriyeti’nde de söz konusudur. Geleneklerden ve inançlardan uzak, yalnızca birey üzerine kurulu “modern” bir yaşam arayışı. Ancak bu arayış XX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, postmodernlik denen anlayışın kendini yavaş yavaş hissettirmeye başladığı bir ortamda dönüşmekte ve tamamen “yeni” olanı bulmaktan çok “eski” olanı “yeni”den kullanıma sokma şekline bürünmektedir.

Örneğimiz olan Arkin Ilıcalı’nın da farklı kültürlerden gelen müzisyenlerle birlikte çalışması, onlarla ortak ürünler vermesi, modern Türkiye oluşurken sık sık karşımıza çıkan duruma denk düşmektedir. Ancak bu çaba daha çok, eklektik bir yaklaşımla, sufi müziğiyle elektronik müziği birbiri içinde eritmeyen, *farklı*larıyla “biraraya” getirdiği, postmodern şeklinde tanımlanabilecek bir oluşum içinde konumlanmaktadır.

Arkin Ilıcalı ve müziğinin kesin bir isimle konumlanamayışı bilinçli bir tercih etmeme durumudur. Bu müzikte “konumsuzluk” , “konum” olarak belirlenmiştir. Bu belirlenim, modern içinde tanımlanabilecek yönleri olsa da daha çok, postmodernlik

denen oluşumun yarattığı kaygan zeminde yer almaktadır. Ancak bu kaygan zemin beni korkutmuyor, çünkü böyle olunca maceraya açık bir yolculuk yaşanıyor. Gezgini olarak maceraperest yanımda hoşnut oluyor.

Burada düşlediğim yolculuğu yaparken, keşfettiklerimle ufku genişledi ve deneyimlerim düşünce dünyamda zenginlik yarattı. Yaşanan zorluklardan biri, yaptığımız belirlenimleri örneğimizden bire bir duyamamak ve atıfta bulunma durumunda kalmaktı. Bir diğer zorluk ise, yazdıklarımın bir seyahatname değil de, bilimsel bir çalışma olması nedeniyle bizi “sonuç” yazmaya itmesidir.

Burada söz ettiğimiz müzik türü bugün yaşayan ve etkileri kültürel alanda hala gözlemlenen bir “oluş” durumudur. Bu “oluş”a eleştirel bir yaklaşımla yönelirken, eleştirelliği daha da kolaylaştıran postmodern anlayışın, “an”lık oluşlarla ilerleyen zamanında, ilerlemeci, çizgisel bir bakış yitirilmekte bu durumda da “sonuç” anlamını kaybetmektedir. Bu nedenle yaptığımın, zemin kaygan olsa da çıktığım yolda, bir gezgini olarak, bizden sonra ilerlemek isteyenlere tutamak oluşturmak adına bir tür “seyahatname” yazmak olduğunu düşünüyorum.

7. KAYNAKLAR

Kitaplar

- ABACI, Tahir (2000), **Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ da Müzik**, Pan Yayınları, İstanbul.
- AKAY, Ali – FIRAT, Derya, vd, (1995), **İstanbul’da Rock Hayatı**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- AKAY, Ali (1999), **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- AKAY, Ali (2000), **Minör Politika**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- AKAY, Ali (2002 a), **Kapitalizm ve Pop Kültür**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- AKAY, Ali (2002 b), **Postmodern Görüntü**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- AYNİ, Mehmet Ali (2000), **Tasavvuf Tarihi**, Kitabevi, İstanbul.
- BAUMAN, Zygmunt (1996), **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, Çev. Kemal Atakay, Metis Yayınları, İstanbul.
- BAUMAN, Zygmunt (2000), **Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BAUMAN, Zygmunt (2001), **Parçalanmış Hayat**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BELGE, Murat (1997), **Tarihten Güncelliğe**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BENJAMİN, Walter (2002), **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, YKY, İstanbul.
- BERMAN, Marshall (2001), **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Bülent Paker-Ümit Aktuğ, İletişim Yayınları, İstanbul.
- BOBAROĞLU, Metin (2003), **Bâtınî Gelenek Hermetik ve Sanskrit Öğretiler**, Ayna Yayınevi, İstanbul.
- BOBAROĞLU, Metin (2004), **Dinle Ney’ den Tasavvuf Sohbetleri**, Ayna Yayınevi, İstanbul.
- BOHLMAN, Philip V. (2002), **World Music**, Oxford University Pres, New York.
- BOTTOMORE, Tom (1994), **Frankfurt Okulu**, Çev. Ahmet Çiğdem, Vadi Yayınları, Ankara.
- BOURRIAUD, Nicolas (2005), **İlişkisel Estetik**, Çev. Saadet Özen, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- BÜRGER, Peter (2004), **Avangard Kuramı**, Çev. Erol Özbek, İletişim Yayınları, İstanbul.
- CHEVASSUS, Beatrice Ramaut (2002), **Müzikte Postmodernlik**, Çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul.

- CHİTTİCK, William (2003), **Tasavvuf**, Çev. Turan Koç, İz Yayıncılık, İstanbul.
- CONNOR, Steven (2001), **Postmodernist Kültür**, Çev. Doğan Şahiner, YKY, İstanbul.
- CORBİN, Henry (2004), **İslam Felsefesi Tarihi Cilt 1-2**, Çev. Prof. Dr. Hüseyin Hatemi, İletişim Yayınları, İstanbul.
- DELEUZE, Gilles (2003), **İki Konferans**, Haz. Alpagut Gültekin, Çev. Ulus Baker, Norgunk Yayıncılık, İstanbul.
- DELEUZE, G.-GUATTARİ, F. (2001), **Kafka Minör Bir Edebiyat İçin**, Çev. Özgür Uçkan-Işık Ergüden, YKY, İstanbul.
- DELLALOĞLU, Besim F. (1995), **Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- DELLALOĞLU, Besim F. (2002), **Romantik Muamma**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- DEMİR, Ö.-ACAR, M. (1997), **Sosyal Bilimler Sözlüğü**, Vadi Yayınları, Ankara.
- ERGUR, Ali (2002), **Portedeki Hayalet**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- EROL, Ayhan (2002), **Popüler Müziği Anlamak**, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- FİSCHER, Ernest (1995), **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul.
- FOUCAULT, Michel (2000), **Hapishanenin Doğuşu**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara.
- GERMANER, Semra (1996), **1960 Sonrası Sanat**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- GÖKBERK, Macit (2002), **Felsefe Tarihi**, Remzi Yayınevi, İstanbul.
- GROUT, D.J. - PALİSCA, C.V. (1996), **A History Of Western Music**, W.W. Norton & Company, Inc., New York.
- HAN, Hazret İnyet (2001), **Müzik İnsan ve Evren Arasındaki Köprü**, Çev. Kaan H. Ökten-Tuğrul Ökten, Arıtan Yayıncılık, İstanbul.
- HAN, Hazret İnyet (2003), **Sufizm ve Sanat**, Çev. Nur Yener, Okyanus Yayınları, İstanbul.
- HARVEY, David (1999), **Postmodernliğin Durumu**, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul.
- HİLAV, Selahattin (2003), **100 Soruda Felsefe**, K Kitaplığı, İstanbul.
- HORKHEİMER, M.-ADORNO, T.W. (1996), **Aydınlanmanın Diyalektiği-Felsefi Fragmanlar 2**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- HUBERMAN, Leo (2002), **Feodal Toplumdan Yirminci Yüzyıla**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- İLYASOĞLU, Evin (1999), **Zaman İçinde Müzik**, YKY, İstanbul.

- KAYGISIZ, Mehmet (2000), **Türklerde Müzik**, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- KOZANOĞLU, Can (1995), **Pop Çağı Ateşi**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- KUÇURADI, İoanna (1999), **Nietzsche ve İnsan**, Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları, Ankara.
- LASSERRE, Pierre (1997), **Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri**, Çev. İlhan Usmanbaş, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- MARCUSE, Herbert (1986), **Tek Boyutlu İnsan**, Çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul.
- MARSHALL, Peter (2003), **Anarşizmin Tarihi**, Çev. Yavuz Alogan, İmge Kitabevi, Ankara.
- McGREGOR, Craig (1990), **Pop Kültür Oluyor**, Çev. Gürol Özferendeci, Logos Yayıncılık, İstanbul.
- MİMAROĞLU, İlhan (1989), **Günsüz Günce**, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- MİMAROĞLU, İlhan (1995), **Müzik Tarihi**, Varlık Yayınları, İstanbul.
- OCAK, Ahmet Yaşar (1996), **Türk Sufiliğine Bakışlar**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- OLGUNLU, Ali Canip (2004), **Ana Tanrıça'dan Hz. Mevlana'ya**, Simurg Kitapçılık, İstanbul.
- ÖZBEK, Meral (1999), **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- PURKİS, J.-BOWEN, J. (1998), **21. Yüzyıl Anarşizmi**, Haz. Ceren Yiğit, Çev. Şen Süer Kaya, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ROWE, David (1996), **Popüler Kültürler Rock ve Sporda Haz Politikaları**, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- RUMİ, Muhammed Celaledin (2001), **Mesnevi**, Çev. Veled İzbudak, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- SCHİMMELE, Annemarie (1999), **İslamın Mistik Boyutları**, Çev. Ergun Kocabıyık, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- SCHULTZ, D.P. - SCHULTZ, S.E. (2001), **Modern Psikoloji Tarihi**, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- ŞAH, Ömer Ali (2003), **Batı'da Sufi Gelenek**, Çev. Zeynep Bilen, Birey Yayıncılık, İstanbul.
- TANRIKORUR, Cinuçen (2003), **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, Dergah Yayınları, İstanbul.
- TİMUÇİN, Afşar (1992), **Düşünce Tarihi**, BDS Yayınları, İstanbul.
- TURANİ, Adnan (1999), **Çağdaş Sanat Felsefesi**, Remzi Yayınları, İstanbul.
- TURHANLI, Halil (2001), **Ütopyanın Sesleri**, Çivi Yazıları, İstanbul.

TURHANLI, Halil (2003), **Anarşik Armoni**, NeKitaplar, İstanbul.

WEBER, Max (1996), **Sosyoloji Yazıları**, Çev.Taha Parla, İletişim Yayınları, İstanbul.

WEBER, Anton (1998), **Yeni Müziğe Doğru**, Çev. Ali Bucak, Pan Yayıncılık, İstanbul.

WILLIAMS, Raymond (1993), **Kültür**, Çev. Suavi Aydın, İmge Kitabevi, Ankara.

Makaleler

ADORNO, Theodor (1999), “Popüler Müzik Üzerine”, Çev.Evren Çelik, **Toplumbilim**, 9, Mart:69-76.

CAGE, John (1999), “Söylediğim Her Şey Yanlış Anlaşılacak”, Der.ve Çev. Hira Doğrul, **Alışılmadık Sesler**, Dost Kitabevi, Ankara.

CAN, Halil (2003), “Tasavvuf Musikisi”, Haz. Cemil Çiftçi, **Tasavvuf Kitabı**, Kitabevi, İstanbul.

ERGUNER, Süleyman (2003), “19. Asır Neyzenleri”, Haz. Cemil Çiftçi, **Tasavvuf Kitabı**, Kitabevi, İstanbul.

JAMESON, Fredric (1994), “Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı”, Der. ve Haz. Nemci Zeka, Çev. G. Naliş -D. Sabunuoğlu, vd, **Jameson, Lyotard, Habermas Postmodernizm**, Kıyı Yayınları, İstanbul.

KALE, Nesrin (2002), “Modernizmden Postmodernist Söylemlere Doğru”, **Doğu Batı**, 19, Mayıs-Haziran Temmuz:29-51.

KAYHAN, Aslı (1999), “Ortaçağ Müziğinin Toplumsal Temelleri”, **İnsancıl**, 100, Şubat:39-40.

LİPSİTZ, G. (1999), “Göç ve Asimilasyon: Rai, Reggae ve Bhangramuffin”, Çev.Evren Çelik, **Toplumbilim**, 9, Mart:125-132.

LULL, James (2000), “Giriş”, Haz. James Lull, Çev. Turgut İbلاغ, **Popüler Müzik ve İletişim**, Çivi yazıları, İstanbul.

PAÇACI, Gönül (1999), “Cumhuriyet’in Sesli Serüveni”, Ed. Gönül Paçacı, Haz. Derya Özkan, **Cumhuriyet’in Sesleri**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

PRATELLA, Balilla (2003), “Fütürist Müzikçilerin Manifestosu”, Haz. Enis Batur, Çev. Selahattin Hilav, **Modernizmin Serüveni**, YKY, İstanbul.

YILDIRIM, Vural (2000), “Sufizm, Kavvali ve Nusret Fatih Ali Han”, **Folklor/Edebiyat Mistik Müzik Özel Bölümü**, VI, 21, 2000/1:115-121.

İnternet Siteleri

www.mercandede.com.tr

YALÇIN, Beril (01.01.2005), “Ney Oltasına Takılan Balık:Mercan Dede”, **DigiTV Magazine**.

www.doublemoon.com.tr

ÇETİN, Şener (24.06.2002), “Hayalleriniz Kadar Büyüksünüz”, **Melodi Online**.

GÖKTAŞ, Göksan (15.04.2002), “Elektronika’nın En Genç Dedesi”, **Stüdyo İmge Online**.

KÜLTÜR SERVİSİ (24.02.2001), “Tüm Referanslar Mevlana’dan”, **Cumhuriyet Kültür Servisi**.

KÜLTÜR SERVİSİ (06.06.2002), “Her Şey Sevgi İle Anlam Kazanır”, **İnsan Kaynakları Online Kültür Servisi**.

ÖZATAY, Dalida (06.12.2003), “Ney Sesiyle Küçük Yaşlarda Tanışan Arkın Ilıcalı Şimdi Bütün Dünyanın Tanıdığı Ünlü Bir Müzisyen”, **Akşam Gazetesi**.

ÖZAVCI, Selin (15.06.2004), “En Yakın Arkadaşlarımin Bile Bilmediği Dört İsmim Daha Var”, **Aktüal**.

ŞAHİNOĞLU, Elvan (01.02.2002), “Aşkla ve Müzikle İç İçe Bir Yaşam”, **Akademist**.

ULUÇ, Burç (06.03.204), “Gönül Kapınız Açık Olsun”, **CEO’s**.

YASA, Fulya (01.12.2003), “Mercan Dede Bir Kitaptan Çıktı”, **V.S**.

ZEKİ, Özge (01.08.2002), “Zindanı Taştan Oyarlar İçinde de Partiyi Yaparlar”, **Cosmopolitan**.

www.atu2.com

www.negativland.com

www.hurriyetim.com.tr

KÜLTÜR SERVİSİ, “Çok Sesli Müzik”.

Sözlükler

KILIÇOĞLU, S. - ARAZ, N., vd. (1992), **Meydan Larousse**, Sabah Yayınları, İstanbul.

MARSHALL, Gordon (1999), **Sosyoloji Sözlüğü**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.

TİMUÇİN, Afşar (2000), **Felsefe Sözlüğü**, Bulut Yayıncılık, İstanbul.

SHUKER, Roy (1998), **Key Concept in Populer Music**, Routledge, London&New York.

SOLMAZ, Metin (1998), **Rock Sözlüğü**, Pan Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1982 yılında İstanbul’da doğdu. İlköğrenimini ve orta öğrenimini İstanbul’da tamamladı. 1999 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji bölümünde lisans eğitimine başladı ve 2003 yılında mezun oldu. Aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı’nda yüksek lisans programına başladı. Kültürel çalışmalar, kent çalışmaları, sanat ve özelde müzik ile ilgili çalışmalar ilgi alanlarıdır.