

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

**DÜŞÜNÜMSEL MODERNİTE BAĞLAMINDA KİMLİK İNŞASI:  
“MINOR EMPIRE” ÖRNEĞİ**

Hazırlayan  
Cemrenur ÜNSÜR

Danışman  
Doç. Dr. Aykut Barış ÇEREZCİOĞLU

İzmir/2021

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “*Düşünümsel Modernite Bağlamında Kimlik İnşası: ‘Minör Empire’ Örneği*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../.....

Cemrenur ÜNSÜR

İmza

**TUTANAK**

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ...../...../..... tarih ve ..... sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin ..... maddesine göre yüksek lisans öğrencisi Cemrenur Ünsür'ün "**Düşünümsel Modernite Bağlamında Kimlik İnşası: 'Minör Empire' Örneği**" konulu tezi incelenmiş ve aday ...../...../..... tarihinde, saat ..... 'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

**BAŞKAN****ÜYE****ÜYE**

## ÖZET

Pozitivizm eleştirisi, büyük anlatıların reddi, medya kültürüyle birlikte bireyin tüketici konumu rolünün değişmesi ve toplumsal dönüşüm; moderniteden postmoderniteye, endüstriyel kapitalizmden geç kapitalizme geçiş noktalarından tartışılmıştır. Toplumsaldan kültürel geçiş olarak da adlandırılan bu dönemde düşünümsel modernite kavramını ortaya atan Giddens (1991) bu yeni ‘post-geneksel’ düzende toplumsal kimliklerin, devamlı üzerinde çalışılan ve muhakeme edilen düşünümsel projeler haline geldiğini belirtir. Giddens (2014), özdüşünümselliğin belirli öz sorgulamalarla geliştiğini söyler. Yazara göre özdüşünümselliği oluşturan sorgulamalar; “şu anda gerçekte olan nedir, ne düşünüyorum, ne yapıyorum, ne hissediyorum” gibi öz sorgulamalardır.

2010 yılında Özgü Özman ve Ozan Boz’un Türkiye’den Kanada’ya yerleşmesi ve orada müzik yapmaya başlamasıyla kurulan Minör Empire grubu, müziksel düzeyde *World Music* ve *Fusion* türlerine yakın bir çizgi gösterirken *Türk Halk Müziği*’ni; elektronik, progresif ve caz müzik öğeleriyle bir arada kullanır. Yaptığı müziğe ‘kendilerini ifade etmek’ değeri atfeden grup, sadece kendilerine ait olan ve kategorize edilemeyecek bir müzik için çabaladığını vurgular. Bu müziği, “zıt olan iki şeyi; geleneksel olanı alıp müziğin şu anda bugünkü bilgilerle yapabileceği en ileri seviyeye, progresif unsurlarla, bir araya getirerek onları birlikte var etmek” şeklinde tanımlar ve buna “Coexistence” adını verir.

Bu çalışmada; Minör Empire grubunun, müziksel düzeyde yakın olduğu türleri kendi müziğinde reddetmesinden hareketle geliştirdiği stratejiler sonucunda yaptığı müziği “Coexistence” olarak adlandırması, düşünümsel modernitede kimlik inşası bağlamında incelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Düşünümsel Modernite, Kimlik, Bir Arada Var Olma, Dünya Müziği, Oryantalizm, Postkolonyal Teori

## ABSTRACT

Positivist critique, denail of grand narattives and the consumer role of the indivisual has been discussed from the points of transformation from industrial capitalism to late capitalism. Giddens (1991) proposes the concept of reflexive modernity. The concept of reflexive modernity states that social identities have become reflexive projects that constantly studied and judged. Giddens argues that self-reflexivity developes with self-inquiries. According to the author questions that constitute self-reflexivity are self-inquiries.

Minör Empire band founded in 2010 by Ozgu Ozman and Ozan Boz in Canada. The band combines the elements of *World Music*, *Fusion*, *Electronic Music* and *Jazz* with *Turkish Folk Music*. The band states they are making music to express themselves. The band members claim that the music they made cannot be categorized and only belongs to them. They use the term of “Coexistence” in the sense of bringing the opposite elements together and creating together.

In this paper the concept of Coexistence will be examined in the context of identity construction the reflexive modernity.

**Keywords:** Reflexive Modernity, Identity, Coexistence, World Music, Orientalism, Postcolonial Theory

## ÖNSÖZ

Yaptıkları müzik ile ilgimi çeken Minör Empire grubuyla Türkiye turneleri sırasında, İzmir'deki konserlerinde tanıştım. Gerek konser performansları esnasında gerek ise konser sonrası grup ile yaptığım sohbette müziklerine duyduğum ilgi, akademik bir araştırma merakına dönüştü. Yüksek lisans ders aşamasında Prof. Dr. Ayhan Erol hocamdan aldığım “Müziğin Kültürel Çalışmaları” adlı derste “küreselleşme” ve “kimlik” kavramları ile çalışmanın ilk adımları atılmış oldu. Daha sonrasında görüşme malumatlarından çıkarımlar ve danışman hocamın yönlendirmeleriyle konunun bağlamı “düşünsel modernite” olarak belirlendi. Çalışmanın önemli bir bölümünü Ekim 2020’de, 3. Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu’nda, “Düşünsel Modernitede Kimlik İnşası: Minör Empire Örneği” başlığı ile sundum.

Bu çalışmanın örnek olayı olarak görüşme sorularını açıklıkla yanıtlayan Minör Empire üyeleri; Özgü Özman, Ozan Boz, Chris Gartner, Rob Joannis ve Scott Neary’e teşekkürlerimi sunarım. Çalışma fikrimi ilk sunduğumda konuya farklı açılardan bakmamı sağlayarak yol gösteren ve akademik merakıma yön veren, örnek aldığım çok kıymetli danışman hocam Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioğlu’na teşekkürü bir borç bilirim. Her zaman, her koşulda olduğu gibi bu süreçte de desteklerini benden esirgemeyen sevgili ailem, iyi ki varsınız.

## İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>

### 1. BÖLÜM

#### ORYANTALİZM ve POSTKOLONYAL TEORİ PERSPEKTİFİNDE “WORLD MUSIC”

1.1. World Music: Tanım ve Teorik Tartışmalar.....	7
1.2. Kültürel Ötekinin İnşası: Oryantalizm.....	18
1.3. Postkolonyal Teori.....	22

### 2. BÖLÜM

#### DÜŞÜNÜMSEL MODERNİTEDE KİMLİK İNŞASI

2.1. Düşünümsel Modernite.....	27
2.2. Düşünümsel Bir Kimlik Göstereni Olarak Müzik.....	30

**3. BÖLÜM**  
**DÜŞÜNÜMSEL MODERNİTE BAĞLAMINDA KİMLİK İNŞASI:**  
**“MINOR EMPIRE” ÖRNEĞİ**

<b>3.1. Minör Empire.....</b>	<b>35</b>
<b>3.2. Minör Empire ‘World Music’e Karşı.....</b>	<b>43</b>
<b>3.3. Yeni Bir Tanım Olarak ‘Coexistence’.....</b>	<b>46</b>
<b>3.4. Kimlik İnşasında Düşünümsellik: ‘Coexistence’.....</b>	<b>49</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>54</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>56</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b>	

## GİRİŞ

Bu çalışmanın örnek olayı olan Minör Empire; Özgü Özman (solist) ve Ozan Boz'un (prodüktör ve gitarist) Toronto'da müzik yapmaya başlamaları ile kurulur. Albüm kaydı ve canlı performanslarda yerli ve yabancı diğer müzisyenlerle de çalışan grubun, seslendirdikleri anonim parçaların yanı sıra kendi besteleri de mevcuttur ve albümlerinde bu parçalar da yer alır. Grup, Anadolu ezgilerini ve türkülerini Batı pop müzik unsurlarıyla birlikte yorumlamalarıyla müziksel düzeyde *World Music* ve *Fusion* gibi pratiklere yakın bir çizgide durur. Kendilerini tanımlarken, özellikle de dijital müzik paylaşım medyalarında kendiler ile ilgili bir kategori seçmek durumunda kaldıklarında *World Music*, *Elektronik Müzik*, *Psychedelic*, *Avangard Folk*, *Prograsif Folk* gibi başlıkları (title) tecih ettiklerini belirtirlerken kendi yaptıkları müziğin kategorize edilmesine karşı olup kendilerinin de kategorize edilemeyecek bir müzik yapma çabası içinde olduklarını vurgular. Yaptıkları müziği tanımlarken hâlihazırda var olan tanım ve başlıkları (title) kullanmayıp özellikle de *World Music* ve *Fusion* tanımlarını reddederek yeni bir tanım ihtiyacı ile kendi argümanlarını oluşturarak *Coexistence* olarak adlandırırılar. Ozan Boz, *Coexistence* kavramını “geleneksel olan ile bugünkü şartlarda müzikte yapılabilecek en ileri olan prograsifi, birbirini dönüştürmeden, değiştirmeden, ezmeden, kendi kimlikleriyle bir araya getirmek” olarak tanımlar ve ekler:

*“Albümlerde yer alan mesela kanun bir taksim yaptığı zaman, solo yaptığı zaman ben ona mesela bir caz grubundaki bir saksofonistin özgürlüğünü veriyorum. Ve aranjmanı öyle bir yapıyorum ki müziğin içinde, davulun altında, basın arkasında ezilmesin tam üstüne onlarla birlikte ‘kafa kafaya’ var olabilsin. Buna da İngilizcede şey diyorum ‘Coexistence’. Yani ikisinin bir arada var olması. Füzyon değil. Eriyip birbirlerine buluşmaları değil. ‘Coexistence’, birlikte var olmaları diye bir şey var”*  
(Minör Empire ile görüşme, 03/05/2018).

*Coexistence* kavramı ise sadece Minör Empire grubunun kullandığı bir kavram değildir. Kavram öncelikle reklamcılık ve pazarlama alanlarında, reklam ve pazarlama ürünlerinin, marka düzeyinde birlikte var olma stratejilerini hem tanıtım hem de hukuki alanları kapsayacak şekilde düzenlemek amacı taşıyan bir içerikle kullanılır. Uluslararası Ticari Markalar Birliği (INTA) tarafından yapılan tanıma göre; birlikte var olma

sözleşmesi (coexistence agreement), iki ya da daha fazla kişinin benzer işlerin herhangi bir karışıklık ihtimali olmadan bir arada bulunabileceği konusunda anlaşmasıdır (Thomsen'den Akt. Kılıç, 2017: 80). “Birlikte var olma”nın hukuki niteliği, bu çalışmanın örnek olayına yakın bir anlam gösterir. Grubun beyanlarından hareketle *Coexistence*'in, varlığın temsiliyeti konusunda bir anlam içinde yer alması, felsefedeki varoluşçuluk akımını düşündürür.

Sartre'a göre Heidegger, insan-gerçekliğinin birçok uğrağını keşfetmiştir. Bu uğraklar, “dünya”, “içinde olmak” ve “varlık”tır (Gürsul, 2013: 82). Heidegger dünyayı, “ ‘insan-gerçekliğinin, olduğu şeyi kendine duyurmasını sağlayan’ olarak betimlemiştir; ‘içinde-olma’yı ‘Befindlichkeit’ (bulunma) ve ‘Verstand’ (anlama)’ olarak tanımlamıştır. Geriye, varlıkların, yani insan-gerçekliğinin dünya-içindeki-varlığını kazandığı kipten söz etmek kalır. “Heidegger bize bunun ‘Mit-Sein’ olduğunu söyler; yani ‘... ile-varlık’, ‘birlikte-varlık’. Böylece insan-gerçekliğinin varlık özelliği, varlığını başkaları ile olmasıdır” (Sartre, 2009: 334).

Heidegger (2008:124), başkalarıyla söz konusu hem varoluşun belli bir dünya içinde “birlikte”-mevcut-olmak gibisinden ontolojik bir niteliğe sahip olmadığını söyler. Yazara göre “Birlikte” dendiğinde, Dasein'sal bir nitelikten, “hem” dendiğindeyse dünya içinde varoluşun bir şey için bakışa sahip ilgilenmenin varlıksal aynılığından bahsedilmektedir. Dünya-içinde- varoluşun bu birlikteselliğinin zemini üzerindeki dünya, zaten hep başkalarıyla paylaştığımız dünya olmak durumundadır. Dasein'in dünyası birlikte-dünyadır. İçinde-var-olmak demek, başkalarıyla birlikte-olmak demektir. Onların dünya-içindeki bizatihi-varlığına birlikte-Dasein denir (Heidegger, 2008: 124). Dasein kendi varlığını hep kendi varlığı bakımından konu ettiği için Dasein'in varlığına başkalarıyla birlikte-olma da aittir. Dolayısıyla birlikte-olma bakımından Dasein, öz olarak başkaları uğruna “var”dır (Heidegger, 2008: 129).

Dasein'in dünya-içinde-varolma ile aynı derecede asli olan şu iki yapısına kavuşturacaktır bizi: birlikte-olma ile birlikte-Dasein. Hergünkü kendi -olmanın hali, bu varlık minvali üzerine dayanmaktadır. Onun açık hale getirilmesiyle hergünlüğün

“öznesi” diyebileceğimiz şey, yani herkes görünür kılınacaktır (Heidegger, 2008: 119-120).

Kocaman (2017: 502) Dasein’ın ilişkisinin sadece kendi varlığı ile olan ilişkisi olmadığını belirtir. “İnsanın yalıtılmış bir varlık değil de birlikte varolan bir yapıya sahip olduğunu belirten Heidegger, yan yana varolan özneleri kastetmemektedir. Bu birlikte varolma ontolojik bir varolmadır. Yani varlıksal olarak birbirimize bağlı olmaktır ki bu bağlılık ontolojik koşullarımızdan kaynaklanmaktadır. Yani aynı ontolojik koşulları taşıyoruz ve bu koşullar içerisinde de birbirimize bağlıyız” (Kocaman, 2017: 502).

Sartre (2009: 336) Heidegger’in teorisini bulunması gereken çözümün kendisinden çok, çözümün işaretini sunduğunu belirtir. Sartre’a (2009: 336) göre “Birlikte-varlığın” “için-varlığa” bu biçimde ikame edilmesini koşulsuz kabul edecek bile olsak, böyle bir ikame işlemi bizim için temeli olmayan sıradan bir olumlama olarak kalacaktır.

Heidegger ile birlikte, “birlikte-varlık”ın başka bir anlamı vardır: *“Benimkinden başka bir insan-gerçekliği dünyanın içinde olmanın sonucu olan bir karşılıklı mücadele ve tanınma ilişkisini göstermez. Bir bilgi de değildir, başkası ile birlikte derinlerde duyumsanan ortak bir varoluştur. Daha çok bu dünyanın keşfedilmesi için bir tür ontolojik dayanışmayı ifade eder”* (Sartre 2009’dan Akt. Gürsul, 2013: 83). Sartre’a göre bunun anlamı, başkasının nesne olmamasıdır. Benimle olan bağlantısı içinde insan-gerçekliği olarak kalır. Beni kendi varlığım içinde belirleyen varlık, onun dünya-içindeki varlık olarak kavranan salt varlığıdır (Gürsul, 2013: 83). *“Heidegger’de başkasının benim bilincimle kökensel ilişkisi sen ve ben değil “biz”dir. Heidegger’in birlikte-varlığı, bir bireyin başka bir birey karşısındaki açık ve seçik konumu değildir, bilgi değildir, birlikte varoluştur (coexistence)”* (Sartre, 2009’dan Akt. Gürsul, 2013: 83). Sartre (2009: 337); “Heidegger neden “birlikte-varlığın” bu ampirik ve ontik tespitinden kalkıp benim ‘dünya-içinde-varlığımın’ ontolojik yapısı olarak birlikte-varoluş konumuna geçmeye hakkı olduğunu sanmıştır? Ve bu birlikte-varoluş [coexistence] ne tür bir varlığa sahiptir?” sorularını sorar.

Bu noktada bireysel varlığın anlamı aslında diğerlerinin varlığıyla ilgili olur. Benzer şekilde kimlik inşası da “öteki”den yola çıkarak kimliğimizi ayırttığımız veya farklılaştırdığımız durumda ortaya çıkar.

Görüşmelerde ulaşılan verilere göre Minör Empire’ın yaptıkları müziğe attıkları değerin; ‘kendilerini ifade etme biçimi’, ‘kendilerinin yansıması’ şeklinde olması, kimliklerini müzik üzerinden inşa ettiğini gösterir. “Kim oldukları” veya “kim olmadıkları” üzerine düşünüp müziklerinde buna uygun stratejiler geliştirirler. Grup üyeleri müziksel kimliklerini inşa ederken, müziksel düzeyde yakın durdukları türleri reddedip kendilerini bu türlerden farklılaştıran argümanlar geliştirir ve eylemlerine yansıtır. Modern yaşamın icat edilmiş gelenekleri olarak, müziksel pratikler çerçevesinde bir araya gelen insanlar, belirli bir kollektivite oluşturacak şekilde birleşirler. Bu birleşmeler ortak bir kimliği oluştururken, kimi gruplar ve bireyler kendi farklılaştırıcı unsurlarını “icat ederler” (Çerezcioglu, 2012: 20). Minör Empire örneğinde bu icat kendi adlandırmalarıyla ‘Coexistence’ olarak karşımıza çıkar. Kendilerini farklılaştıran argümanlar yaratıp kendilerini yeni bir adlandırmayla tanımlayan grup üyeleri, bütün bunları düşünce ve eylemlerini sürekli olarak birbiri üzerine yansıtmak suretiyle yapar. Bu kimliklenme eylemindeki nedensellik bağlantısı, çalışmanın merkez kavramı olan düşünümselliğin işletilebildiği noktaları oluşturur. Düşünümsellik, insan eylemlerinin tanımlayıcı bir karakteristiğini oluşturur ve tüm insanlar rutin olarak yaptıkları şeyin nedenleriyle onu yapmanın ayrılmaz bir parçasını oluşturacak şekilde bağlantılı kalır (Giddens, 2018: 42). Bu sebeple, çalışma içinde ayrıntılı biçimde ele alınacağı gibi Minör Empire’ın müziksel kimlik inşası, düşünümsellik bağlamında düşünülebilir.

Görüşmelerde ulaşılan verilere göre tarihsel düzlemde kendilerine kadar gelen müziksel isimlendirme biçimlerini, sadece belirli müziksel başlıkları (title) reddeden grup aynı zamanda bu başlıklara yüklendiğini var saydıkları kültürel anlamları da reddeder. Bu kültürel anlamlar *World Music*’in bir söylem olarak Batılı tarafından kullanıldığına ve Batılı’nın Doğulu hakkında bilgi üretirken belirli tahakküm kodları ve kültürel hiyerarşi içerdiğine gönderme yapar. Said, “Doğu” hakkında Avrupa’da üretilen ve dolaşıma sokulan “bilgi”nin ne ölçüde kolonyal “iktidar”a eşlik ettiğine dikkat çekerek “kolonyal söylem” incelemelerinin temellerini atan Oryantalizmi biçimlendirir (Loomba, 2000: 64).

Grup; *World Music*, *Füzyon* tanımlarını reddederken oryantalist yaklaşıma karşı bir argüman geliştirir. Karşı çıkış şeklini oluşturan bu argümanlar tarihsel olarak kendinden önceki eleştirel perspektifin devamıdır ve bu perspektifin temeli postkolonyal teori ile atılır. Postkolonyal teori, marjinalleştirilmiş çevreden gelen siyasal ve kültürel deneyimin Batı'nın siyasal, entelektüel ve akademik hegemonyasına ve nesnel bilgi protokollerine karşı koyabilecek genel bir kuramsal mevzidir (Smith, 1998'den Akt. Young, 2016: 88).

Bu çalışmada Minör Empire'in müziksel çizgisinin *World Music*'e yakın olması ve kendilerini tanımlama noktasında bu tanımlı reddetmesinden hareketle Birinci Bölümde *World Music* tanım ve teorik tartışmalara yer verilecek, bu tartışmaların beraberinde gelen *Oryantalizm* kavramına değinilecek, Oryantalizm sonrasında gelişen, grubun da reddediş biçimindeki eleştirel perspektife zemin hazırlayan *postkolonyal teori* tartışılacaktır. İkinci Bölümde Minör Empire'in var olan ve müziksel düzeyde eşleştiği kavramları eleştirel perspektiften reddedip kendilerini kendi argümanlarıyla tanımlamaları, müzik üzerinden *düşünsel modernitede* kimlik inşası bağlamında incelenecektir. Üçüncü Bölümde Minör Empire'in görüşme verileri, önceki bölümlerde incelenen kavramlarla bağlantılı olarak tartışılacaktır.

Tez çalışması sürecinin önemli bir bölümünün küresel Covid-19 Salgını kısıtlamalarına denk gelmesi sebebiyle Minör Empire grubu ile yapılan görüşmelerden ikincisi; dijital medyalar yoluyla, alan çalışmasının gerektirdiği görüşme tekniklerine uygun biçimde; eş zamanlı olarak ve kayıt altına alınarak yapılmış, görüşmelerin ardından görüşme çeviri yazımları gerçekleştirilmiştir.

## 1. BÖLÜM

ORYANTALİZM ve POSTKOLONYAL TEORİ PERSPEKTİFİNDE

“WORLD MUSIC”

# 1. BÖLÜM

## ORYANTALİZM ve POSTKOLONYAL TEORİ PERSPEKTİFİNDE “WORLD MUSIC”

### 1.1. World Music: Tanım ve Teorik Tartışmalar

*World Music* ilk bakışta kabaca Batı müzik kültürü bileşenleriyle, Batı dışı toplumların müzik kültürü bileşenlerinin bir arada sunumu olarak görülebilir (Gürkan, 2016: 1455). Batılı popüler müzik ile Batılı olmayan popüler müziklerin içinde bulunduğu pek çok müzik kültürü etkileşerek yeni sentezler üretir (Erol, 2009: 234). Bohlman (2015: 9), hiçbir sınır olmadan neredeyse her şeyin *World Music* olarak adlandırılabilceğini belirtir. *World Music*; kutsal, seküler ya da ticari olabilir, icracıları bir yandan otantizmi vurgularken öte yandan o müziği olabildiğince fazla pazara sokmak için araçlara büyük ölçüde bel bağlayabilir. Tüketiciler, diledikleri gibi kullanabilir; onu kendilerinin kabul edip ona bağlanabilir ya da yabancılığından zevk alabilir (Bohlman, 2015: 9).

Müziğin toplumsal kimliklerle olan ilişkisi küreselleşmeyle birlikte güç kazanır. Teknoloji, medya ve popüler kültür hareketlerinin toplumsal alışverişe hız vermesiyle müzikal kimlikler sürekli bir parçalanma ve kaynaşma (füzyon) haline gelir (Feld, 2004: 81). Özellikle ses kayıt teknolojilerindeki gelişmelerle küresel akışa geçen müziğin, aynı zamanda ticari dolaşıma girmesi, müzik endüstrisinin de pazarını genişletmesi anlamına gelir. *World Music*'in popüler müzik olarak pazarlandığı yıllara denk düşen 1980'lerde kayıt şirketi yöneticileriyle reklam uzmanları Anglo-Amerikan ve Avrupa dışındaki popüler müzikler için yeni bir isme ihtiyaç duyar. *World Beat*, *World Fusion*, *Etnopop*, *New Age* gibi isimler denenir fakat en geçerli isim *World Music* olur (Bohlman, 2015: 14).

MTV'nin “tek dünya, tek imaj, tek kanal” sloganı, küreselleşmenin farklılıklardan beslenen ve bunları yerel ihtiyaçları karşılayacak biçimde organize eden yayılma mantığının somut bir göstereni olur (Çerezcioglu, 2011: 125). Mitchell'e (1993) göre MTV küresel müzik pazarında başat rol oynar ve *World Music* biçiminin formülü;

yerelliği ve farklılığı vurgulayan görsel imajlar, ezgi çizgisinde yerel ezgilerin hakimiyeti, buna karşın ritmik yapı, bas ve klavyeli çalgılarda batılı pop müziğin ana unsurlarının kullanımı şeklindedir (Akt. Çerezcioğlu, 2011: 127). Ancak Batı dışı müziklerin müzik endüstrisine entegre edilmesi, MTV ile birlikte yerelin popüler müzik olarak kategorize edilmesinden de önceye dayanır.

Çelikcan (1996) ses kayıt teknolojisinin gelişmesi ile müzik endüstrisindeki önemli bir farklılaşmaya dikkat çeker. Romantik Dönem boyunca yaprak nota basımı doğrultusunda ev içi müzik pratiklerinin ihtiyaçlarına göre şekillenen endüstri, bu işleyişle tüketicuyu aynı zamanda icracı konumunda tutar. Plak endüstrisinin gelişimi sırasında elektrikli mikrofon kayıtlarıyla seslerin daha temiz hale gelmesi ve pikapların yaygınlaşması ise tüketicileri icracı konumundan dinleyici konumuna geçirir. Önceleri Tin Pan Alley’de yaprak notaların tanıtımı için üretilen bu plaklar, daha geniş kitlelere ulaşmak için üretilmeye başlanır. Dinleyicinin müziğe dans ederek eşlik etmesi yoluyla satışı arttırmayı amaçlayan üreticiler, Afro-Amerikan ritim ve melodilerine yönelir (Çelikcan, 1996: 42). 1900’lerin başlarında ticari kayıt endüstrisine hakim olan şirketler; Amerika’da (sonradan RCA olan) Victor Talking Machine Company, (sonradan CBS olan) The Columbia Phonograph Company ve Edison Company’dır. Avrupa’da ise (sonradan EMI olan) British Gramophone Company, (sonradan Polygram olan) The German Lindstrom Company ve French Pate Company endüstriye hakim olur. Bu altı şirketin yanında özellikle de Avrupa’da yer alan daha küçük kuruluşlar da çalışma halindedir (Malm 1992’den Akt. Çerezcioğlu, 2011: 118).

Küresel düzeyde endüstriyel akış faaliyetlerine başlayan plak şirketleri hem Batı’nın kendi içindeki hem de Batı dışındaki yerel unsurları Batı pazarına entegre etmek üzere yapılırlar. Müzik endüstrisinin olduğu ve henüz küreselleşme kavramının olmadığı 19. yüzyıl sonu itibarıyla büyük şirketlerin yerel ilgiyi de gözetmesiyle birlikte küreselleşmeye dair bazı stratejilerin gelişmeye başladığını Malm (1993) şöyle anlatır:

*“Gramophone Company, uluslararası şubeler için girişimlerde bulunurken, Amerikalı bir çalışanını yeni pazarlar açmak, şubeler kurmak ve yerli müzikleri ile ilgili bilgi toplamak amacıyla Hindistan ve diğer Asya ülkelerine gönderir. Şirket, 1907 itibarıyla Ermenistan, Gürcistan, Ukrayna, Rusya*

*İmparatorluğu, İskenderiye, Fas, Cezayir, Tunus, Yakın Doğu, Türkiye, Yunanistan ve Arnavutluk gibi pek çok ülkenin yerel pazarlarıyla da ilgilenebilir düzeyde şubeleşme gösterir. Böylelikle endüstri ilk zamanlarından başlayarak sadece batı dünyasının talepleriyle sınırlı kalmamış olur. Batı dışı dünyanın yerellerindeki malzemeleri ne şekilde işleyeceğine, bu yerellere nasıl ulaşacağına ve buralardaki müziksel unsurları nasıl batı pazarına dahil edebileceğine ilişkin fizibilite çalışmalarına başlar. Avrupalı ve Amerikalı dinleyicilerin ilgisini çekecek yerel kayıtlar, endüstrinin yapılanmaya başladığı ilk yıllar itibarıyla önemli bir ilgi odağı olur. Sadece Avrupalı ve Amerikalı dinleyiciler değil, Avrupa ve Amerika'da yaşayan farklı etnik kökündeki dinleyiciler için de bu kayıtlar önemlidir. Yavaş yavaş görünürlük kazanan yerel düzeyde kayıt girişimleri de endüstrinin işleyişinde önemli rol oynar” (Akt. Çerezcioglu, 2011: 119).*

Büyük şirketlerin yerel kültürleri bir kaynak olarak görmesi bu şirketleri *Blues, Caz, Tango, Bossa Nova, Hint film müzikleri* ve *Reggae* gibi türlere yöneltir. Küçük şirketler ise büyük şirketlerin risk alma rolünü üstlenerek deneme mahiyetinde bu türlerin üretimini yapar (Malm 1993'den Akt. Çerezcioglu, 2011: 119). Küçük Şirketler aynı zamanda büyüklerin bayilik görevlerini de üstlenir. Bu bayilikler, büyüklerin dünya üzerindeki yerel bölgelere ulaşabilmelerini sağlar. Aynı zamanda batılı müzik türleri ve üslupları da batı dışı dünyanın yerel bölgelerine ulaşmaya başlar. Her iki şirket biçimi de kendisine tahsis edilen roller çerçevesinde, küresel ve yerel arasındaki ilişkinin aracıları haline gelir (Çerezcioglu, 2011: 122).

Fonografin icadıyla birlikte müzik kayıt endüstrisinin ticarileşmesi 1950 ve 1960'lı yıllarda üçüncü dünya tabirini yeni bir pazarlama anlayışıyla kategorize eder. İlkel, egzotik, etnik, folk, geleneksel gibi çeşitli etiketlerle satılan kayıtlar buna örnek sayılabilir (Feld, 2004: 84). Ticari potansiyelinin 1980'lerde hızla geliştiği *World Music*; Beatles'ın Ravi Shankar ile reklama yönelik çalışmaları, Paul Simon'ın Güney Afrikalı müzisyenlerle hazırladığı *Graceland* (1986) albümü, David Byrne'ın Latin müzisyenlerle yaptığı *Rei Momo* (1989) albümü ile müzik endüstrisinin finanse ettiği çalışmalar olarak öne çıkar (Feld, 2004: 85). Erlmann (2004: 170), 1990'lardan itibaren *World Music* unsurlarının bugün John Zorn'un yaptıklarını örnek göstererek Avangard Caz'a, Andreas Vollenweider'in *Book of Roses* ve Hector Zazou'nun *Les Nouvelles Pollyphonies Corses* gibi New Age albümlerine ve hatta Hip Hop'a yayıldığını söyler. Aynı yıllarda önce ticari

LP'ler, ardından CD'ler halinde satılan *World Music*, büyük bir ticari iş haline gelir (Bohlman, 2015: 73).

Batı'nın yerel unsurlarla etkileşime geçmesinin müzik endüstrisinin başlangıcı olan 1900'lerin başına tekabül ettiği daha önce belirtilmişti. Plak endüstrisiyle birlikte büyük şirketlerin hem yerelin ilgisini gözeterek Batı dışını da bir pazar olarak görmesi hem de yerel unsurları Batı'ya satabilecekleri ürünlere dönüştürmesini henüz küreselleşme kavramları yokken küreselleşmenin çeşitli ipuçlarını verdiği söylenebilir.

Giddens (2018: 68) küreselleşmeyi uzak yerleşimleri birbirlerine, yerel oluşumların millerce ötedeki olaylarla biçimlendirildiği ya da bunun tam tersinin söz konusu olduğu yollarla bağlayan dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması olarak tanımlar. Bunun diyalektik bir süreç olduğuna vurgu yaparak yerel oluşumları biçimlendiren çok uzak ilişkilerin tam tersi doğrultuda yönelebileceğini de belirtir. Tomlinson, küreselleşmenin modern yaşamı karakterize eden, hızla gelişen ve giderek yoğunlaşan karşılıklı bağlar ve bağımlılıklar ağına işaret ettiğini söyler (2004: 12). “Birbirine bağlanmışlık” toplumsal-kurumsal ilişkiler, ulusal sınırlar arasında malların, bilginin, insanların ve pratiklerin giderek artan bir biçimde “akışı”, teknolojik gelişmelerin sağladığı uluslararası hızlı hava taşımacılığı gibi daha “somut” bağ kurma biçimlerinde görünürlük kazanabilir (Tomlinson, 2004: 13). Tomlinson, küreselleşme kuramına genel anlamda düşen görevin, bu karmaşık bağlantılılık durumunun hem nedenlerini anlamak hem de bu durumun çeşitli toplumsal varoluş alanları için hangi anlamlara geldiğini saptamak olduğunu belirtir (2004: 13).

Robertson (1999) ise küreselleşme ile birlikte dünyanın tek bir mekana doğru küçüldüğünden bahseder. Bu küçülmeye birlikte farklı yaşam düzeylerinin birbiriyle konuşur hale geldiği karmaşık bir toplumsal bir durum olduğunu belirtir (Robertson, 1999'dan Akt. Balcı, 2006: 28). Robertson'ın küreselleşmeye “farklılıkların bir aradalığı” boyutunu katmasının, onun modern köklerini göz ardı ettiği anlamına gelmez. Zira ulus-devlet, birey, evrensellik gibi kavramlar küresel alanın bileşenleridir ve etkileşim halinde varlıklarını sürdürürler (Balcı, 2006: 28). Kültürü bütünleştirici olarak değil farklılıkları göstermek için kullanan Robertson (1999) kavramı küreselleşme analizlerinde merkeze

alır. Küreselleşmeyi aynılaştırma ya da Batı hegemonyası ile bu hegemonyaya karşı olma bağlamında yorumlamanın en önemli sebebinin kültürün göz ardı edilip küresel toplum kuramı yerine küresel ekonomi ile açıklanmaya çalışılması olduğunu söyler (Akt. Balcı, 2006: 30). Robertson'a göre (1999) dünya tek bir mekan haline gelerek küreselleşirken toplumlar "görecelileşerek eşitlenir" ve tüm toplulukların bu mekanda yer alabilmesini sağlayan farklılıklar ve yerellerin "bir aradalığı" doğar. Farklı kültürlerin etkileşimi sonucu Robertson'un belirttiği "küresel kültür" oluşur (Balcı, 2006: 31). Robertson ayrıca küreselleşmeyi modernitenin bir sonucu olarak değerlendirmeyip modernitenin sadece bir aşaması olduğunu belirtir.

Parsons'ın (yıl yok) teorik yaklaşımıyla düşünüldüğünde küreselleşme, modernleşme sürecinin bir uzantısı olarak yorumlanabilir (Kömeçoğlu, 2002: 12). Giddens da (1995) küreselleşmenin kapitalist modernitenin kendisini ekonomik, politik ve kültürel bağlamda yeniden inşası olduğunu belirterek modernitenin bir sonucu olduğunu söyler (Giddens, 1995'ten Akt. Erkızan, 2002: 66). Yetim (2002: 130) ise küreselleşmenin tüketim kültürünü ön plana çıkarmasından dolayı kültüre ilişkin değerlendirmelerde "kültürel homojenleştirici bir araç" olarak tüketim işlevinin belirginleştiğini söyler. Çerezciöglü (2011) küreselleşmenin kapitalizmin bir uzantısı olduğu argümanından yola çıkan Jameson ve Harvey gibi teorisyenlere göre modernite ve postmodernitenin kapitalizmin iki evresini temsil ettiğini belirtir. Onlara göre kapitalist birikimin temel mantığı işlemeye devam ettiğinden, modernitenin postmoderniteye dönüşümü, kapitalizmin post kapitalist ya da post endüstriyel bir çağa dönüşümü değildir (Çerezciöglü, 2011: 89). Kapitalizmin doğasında bir değişim dalgası vardır. Bir materyalin başka bir materyale dönüşmesi, var olan kültürel formasyonun başka bir formasyona doğru farklılaşmasını da ifade eder (Wood 1999'dan Aktaran Çerezciöglü, 2011: 89). Çerezciöglü bu yaklaşıma göre küreselleşmenin kapitalizmin dönüşmesinden başka bir şey olmadığını belirtir ve bu perspektifin küreselleşmeye, tarihsel süreç içerisinde çok farklı yüzlerini göstermiş olan kapitalist yayılma ve ilerleme mantığının "modern" görünümü olarak yaklaştığını söyler (2011: 89).

Bütün bu fikirler küreselleşme tartışmalarının temelini oluşturan “tek tipleşmeye” mi “farklılaşmaya” mı sorularını oluşturur. Bu iki soruyu Çerezcioğlu şu şekilde irdeler:

*“Küreselleşmenin yerelleri ortadan kaldırdığı, batıdan gelen ve tüm dünyayı batı eksenli bir tektipleşmeye iten bir süreç olduğu endişesi oldukça yaygındır. Öyle ki bu endişe kimi çevreler için, endişe olmanın ötesinde ‘aşikar’ bir durumdur ve bu sebeple küreselleşme; ‘üzerine tartışma gereği bile olmayan kültürel ve ekonomik bir batı (hatta Amerika) emperyalizminin ta kendisidir’. Ancak küreselleşme süreci çerçevesinde gündelik hayatları etkileyen, bireysel kimliklerin ve grup kimliklerinin yeniden şekillenmesini sağlayan kimi süreçler ve bunlara ilişkin geliştirilen kavramlardan hareketle, küreselleşmenin bir tek tipleşmeden çok, oldukça geniş bir farklılıklar alanı yarattığı da rahatlıkla savunulabilir. Küreselleşme ve beraberinde getirdiği unsurlar sadece batı dünyasına ait malların, finansın, fikirlerin, ideolojilerin, kültürel ürünlerin dünyaya yayılması değil, batı dışı dünyanın pek çok unsurunun da dünya geneline yayılmasını da sağlar. Başka bir deyişle yerel kültürlerin küreselleşmeyi etkilediği, hatta yerellerin, küreselleşme adı verilen sürecin olmazsa olmazı olduğu, pek çok çalışmada sıklıkla vurgulanır. Batıdan dünyanın kalanına tek taraflı bir süreç olduğu düşünülen küreselleşmenin aslında böyle olmadığına, batı dışındakilerin de bu sürece dahil olduklarına yönelik ciddi örnekler ve teorik argümanlar ortadadır” (Çerezcioğlu, 2011: 88).*

Küreselleşme özelinde yapılan tektipleşme tartışmaları müzik endüstrisi üzerinden *World Music*’e de sirayet eder. Müzikal küreselleşmeyle birlikte çeşitliliğin hem arttığı hem de azaldığına dair fikirlerin olduğunu söyleyen Feld (2004: 82), seslerin heterojenliği ve homojenliğinin içerdiği anlamlara dikkat çeker. Bu tartışmada “endişeli taraf” olarak adlandırdığı tarafın kayıt endüstrisindeki kapitalist konsantrasyonun ve rekabetin önceden “saf”, “gerçek” ya da daha az metalaştırılmış üretimlerden daha az sanatsal, daha ticari ürünlere geçtiği şüphesinden bahseder (2004: 89). Feld (2004) endişeli tarafın fikirlerini Appadurai (1996) ve Attali’nin (1985) argümanlarını da derleyerek şöyle aktarır:

“Endişeli taraf, *World Music*’in etnisiteyi küresel popüler kültürün ‘finans ayağı’ ve ‘medya ayağı’na<sup>1</sup> (Appadurai, 1996) ve müziğin endüstriyel ekonomisinin gürlütüsü ya da yönlendirilmiş şiddeti<sup>2</sup> (Attali, 1985) içine yerleştirerek, onun metalaşmasına katkıda bulunduğu konusunda ısrar eden hikayeler anlatıyor. Endişeli anlatılar etnisitenin metalaştırılmasına direnmenin neredeyse mümkün olmadığını söylüyor ve bunun yerine, onun küreselleşen pratikler ve kurumlar içindeki hegemonik konumunu anlamaya çalışıyor” (Feld, 2004: 90).

*World Music* terimini, çok yönlü anlamlarının kavranması için bir araya gelen çok çeşitli müzik türlerinin tipolojisine ihtiyaç duyulan ve belirsiz göndermeleri olan bir etiket olarak açıklayan Guilbault ise (2004: 117) yereli *World Music* aracılığıyla tanımladığı makalesinde iki yaklaşımdan bahseder. Küresel kültürü bugün sadece yerellerin ulus-ötesi pazarlar için savaş verdiği bir mücadele alanı olarak düşünüldüğünü belirten yazara göre yerellerin küresel pazara girmesine ilişkin ilk yaklaşım; sanayileşmemiş ülkelerin yereli tanımlarken homojenleşme karşısında kültürel kimliğini kaybetme korkusuna bağlı olarak “koruma” refleksini geliştirmeleridir. İkinci yaklaşım ise yerel kimliği yeniden tanımlayarak “tanıtım”larını yapmak için bir fırsat olarak görmeleridir (Guilbault, 2004: 115). Yerel kimliği kaybetme korkusu, politikacı ve toplumsal eylemcilerin bir kısmı için yereli ve geleneksel kültürleri tanıtmayı hedefleyen kamu politikaları geliştirmeye ve bazı durumlarda ise uydularla gelen yabancı medya programlarının istilasına karşı çeşitli korumacı önlemler oluşturmaya dönük bir ilgiye dönüşür (Guilbault, 2004: 116).

Müzik endüstrisinin etnik müzikleri ticarileştirmesi ile Feld’in bahsettiği “endişeli taraf”ın korkusunun; ticarileşme karşısında Guilbault’ın bahsettiği yereli koruma refleksini geliştirdiği söylenebilir. Koruma refleksi doğrultusunda sanayileşmekte olan ülkelerde hükümet projeleri ve özel kurumlar, küreselleşmenin üstesinden gelmek için müzik endüstrisi dahil pek çok sektörde kendi halkının gerekli

<sup>1</sup> Feld bu cümleyi Arjun Appadurai, 1996’dan alıntılar: “Modernity at large: Cultural dimensions of globalization”, Minneapolis: University of Minnesota Press.

<sup>2</sup> Feld bu cümleyi Jacques Attali, 1985’ten alıntılar: “Noise: The political economy of music”, Minneapolis: University of Minnesota Press.

maharetleri geliştirmesi için workshopları ya da uzun dönemli kursları finansal olarak destekler (Guilbault, 2004: 117). Bu alanda uluslararası pazarlarla bağlantısı olan yöneticiler ve dağıtımçıların yanı sıra uluslararası telif hakları avukatları gibi yeni meslek kategorileri oluşur (Guilbault, 2004: 117). Feld (2004: 91) “endişeli taraf”ın yerlileşmeyi aynı zamanda küreselleşmeye ve kültürel emperyalizmin içindeki eğilimlere ya da artan kültürel homojenleşmeye karşı direnen bir cevap olarak gördüğünü belirtir.

Yerel kültürel sermaye ve kimliğin “tanıtım”ına yönelen Guilbault’ın bahsettiği diğer yaklaşıma göre yereller bir yandan -baskın kültür olarak nitelediği- Batı’nın aygıtlarını ve kaynaklarının avantajlarını kullanır; üretim, pazarlama ve dağıtımda en son teknolojiyi ve bilgiyi kendine mal ederek küresel piyasada duyulan ana akım müziklerin birçok müzikal özelliğini öne çıkarır (Guilbault, 2004: 119). Diğer yandan *Zouk*, *Rai*, *Soukous* gibi *World Music* etiketi altında yer alan biçimler gibi belirli bir kültürün müzikal özelliklerinin öğelerini baskın müzikal geleneklerle bir bütün haline getirmeye çalışmadan yan yana koyar. Böylece yerel ürünler hala açık bir şekilde tanınır halde kalır (Guilbault, 2004: 119). Kendi geleneksel müziklerin öğelerini yan yana koymanın ötesinde baskın geleneklerin müzikal dilini benimseyerek Batılı ülkelerin ağlarına girmek için ticari anlamda kullandıklarını belirten Guilbault (2004: 126) sadece tanınmak için değil aynı zamanda bu işleyişe katılmak isteğini arttıran dünya hareketinin bir parçası olmak suretiyle ilişkili oldukları yerel kültürlerin yeniden konumlanmasına katkıda bulunduğunu belirtir.

“Endişeli taraf” olarak nitelediği yaklaşım karşısına “kutlayan anlatılar”ı yerleştiren Feld (2004: 89) bu tarafın Batılı popun sömürülmesi yaklaşımından hareketle sınırlı, sabit ve özcü kimliklere karşı füzyon formlarını vurguladığını belirtir. Tam da bu nokta biraz önce anlatılan Guilbault’ın (2004) bahsettiği yerel kimliklerin kendilerini tanıtırken Batı kanalına girmek için baskın kültürlerin aygıtlarını kullanarak ticarileşen yerellerin, bir yandan kendi kimliklerini korumaya devam etmelerine işaret eder. Feld (2004: 90) aynı zamanda “kutlayan anlatılar”ın melez müziklerin üretilmesine odaklanıp esnek kimliklere pozitif vurgu yapmasını açık direnişin eşitleyiciliği olarak açıklar. Küreselleşmeyi normalleştirerek “geleneğe” nelere mal olacağı, yaratıcılık, buluşlar ve esneklik ile halledilebilecek yüzeysel bir maliyet olarak sunduklarını belirtir ve ekler:

*“Felsefeci ve müzisyen olan David Rothenberg, Chronicle of Higher Education’da müziğin teknoloji ve küresel kalkınmadaki yeri üzerine yaptığı bir yorumda ‘Şüphesiz, dünya geliyor ve hiçbir gelenek aynı kalmayacak’ diyor; ‘ama, farklı müzikal sesler tek bir küresel monotonlukta silinip gitmek zorunda değiller. Gelişme diye bir şey varsa bu, birçok sesin neşeli ve kaotik karışımını içerecektir; bir müzik çalıyor ve kimse nerede biteceğini bilemiyor.’ Sean Barlow ve Bonniq Eyre’in AfroPop! Adlı kitaplarındaki ‘sonsuz yaratıcı sohbet’ olarak karakterize ettikleri gibi; World Music’i kutlayan anlatılar geçmişin doğal kararlılığının güçlü bir gelecek olasılığı içinde yankılandığını hayal eder” (Feld, 2004: 90).*

Feld (2004: 91) birbirine karşı olan “endişeli taraf” ve “kutlayan anlatılar”ın bulunduğu noktayı ikisinin de müzikal geleceklere yönelik iyimserliği olduğunu söyler. Kısa zaman içinde World Music çeşitlilik vaadinin, antitezi olan tek bir World Music hayaletinde asılı kaldığının farkında olan bu anlatıların ikisi de tahmin edilebilir müzikal metaların World Music dolaşımına gittikçe hakim olduğu bir dünyada, diyalektik bir gereklilik olarak müzikal çoğunluğu kapsar (Feld, 2004: 91). Erlmann (2004: 171) ise bütün bu tartışmalara itiraz ederek türdeşleşmeyi ve farklılaşmayı müzikal küreselleşmenin yas tutulacak, reddedilecek ya da gereklilik olarak talep edilecek birbirini dışlayan özellikleri olarak değil, geç kapitalizmin müzikal estetiğinin ayrılmaz unsurları olarak görür.

Robertson’ın (1999) toplumsal kültürü merkeze alan küreselleşme tanımında dünyanın tek bir mekan haline gelerek toplumların “görecelileşerek eşitlenmesi” ve tüm toplulukların bu mekanda yer alabilmesini sağlayan farklılıklar ve yerellerin “bir aradılığı”nın doğarak “küresel kültür” kavramının oluşması (Balci, 2006: 31); Feld’in (2004) füzyon, melez müzik üretimi ve esnek kimliklere yaptığı vurgu ile Guilbault’ın (2004) bahsettiği ticarileşerek Batı kanalına giren yerellerin tanınırlığını sürdürmesi noktasında eşleşir. Bu blok hegemonik mücadelede direnişin eşitleyiciliğine vurgu yaparken küreselleşmenin ekonomik boyutlarını reddetmez. Guilbault’ın söz ettiği üzere ticari olma nosyonunu, farklılığı koruyarak tanınma amaçlı kullanır. Hutnyk (2004: 147) ise kültürel erişimin türdeşleştiriciliğine rağmen (sınırlanan ve özenle pazarlanan bir şekilde) kültürel farklılığın varlığından bahseder.

Küreselleşmeyi kapitalist modernitenin ekonomik, politik ve kültürel bağlamda yeniden inşası (Erkızan, 2002: 66) olarak tanımlayan Giddens gibi teorisyenlerin bu yaklaşımı; Feld'in bahsettiği küreselleşmeyle birlikte ticarileşen müzik endüstrisinin yerelleri/etnisiteleri homojenleştirici ve metalaştırıcı etkisi fikriyle örtüşür. Yetim'in (2002: 130) küreselleşmenin tüketim kültürünü ön plana çıkarmasından dolayı kültüre ilişkin değerlendirmelerde tüketim işlevinin "kültürel homojenleştirici bir araç" olarak belirginleştiği vurgusu; Feld'in (2004) müzikal küreselleşmede seslerin homojenleşmesi fikrini ekonomik açıdan kültürel yorumda destekler. Ayrıca Giddens'in küreselleşmeyi, yerel oluşumları biçimlendiren çok uzak ilişkilerin tam tersi doğrultuda yönelebilecek diyalektik bir süreç olduğu vurgusu (2018: 68); Feld'in (2004) bahsettiği etnisitenin küreselleşen pratikler ve kurumlar içindeki hegemonik konumunu anlama çabasına denk düşer.

Bu kısma kadar *World Music*'in ilk örnekleriyle "ne olduğu" ya da "ne olmadığı"ndan, yerellerin Batı ile ilk etkileşiminden, küreselleşme tartışmalarının *World Music*'deki görünümünden ve bu noktada müziğin "tektipleşme" ya da "çeşitlenme" fikirlerinden bahsedildi. Bundan sonraki kısımda *World Music* bir terim olarak ele alınıp çeşitli noktalardan tartışılacaktır.

Ticari müzik endüstrisi perspektifinden *World Music* bir "etiket" olarak düşünüldüğünde Bohlman'ın (2015: 16) deyiimiyle "Batı tarafından hayal edilen" bir hal alır. Guilbault (2004) *World Music* kategorisinin oluşumunu, yerel unsurların müzik endüstrisi ile birlikte ticari dolaşıma girmesiyle ilişkilendirir. 1980'lerden itibaren azınlık grupları arasında ortaya çıkan çok yönlü dağıtım ağları baskın kültürlerin müzik endüstrisi üzerindeki tekellerini kaybetme korkusuna sebep olur (Robins 1989'dan Akt. Guilbault, 2004: 114). Guilbault'a göre (2004) bu korkunun sonucunda Batı, müzik endüstrisindeki alt grupları denetim altında tutmak için Anglo-Amerikan olmayan tüm müzikler için "öteki" tanımlaması yapıp farklılığı sıradanlaştırarak *World Music* kategorisi altında toplar ve bu kategori, baskın kültürlerin ekonomik pazarını geliştirirken kontrol aracı olarak da işlerlik kazanır (Guilbault, 2004: 123-128). Bu etiketleme, biz ve onlar; merkez/çevre, üst kültür/alt kültürler, aşkın kültür karşısında etnik kültürler bağlamında tasavvur edilen iki taraflı pazar kavramına dayanmayı sürdüren sömürge

sonrası/yeni sömürgeci geleneği yansıtır (Guilbault, 2004: 123). Daha önce bahsedilen fikirlere göre küreselleşmenin, Batı'dan gelen ve tüm dünyayı Batı eksenli bir tektipleşmeye iten kültürel, ekonomik bir Batı (hatta Amerika) emperyalizmini ifade etmesi (Çerezcioglu, 2011: 88), *World Music* etiketinin küreselleşme temelinde açıklaması olur. Yerel unsurların kategorize edilerek ticari alanda yer almasının popüler müzikteki tezahürü olarak Grammy müzik ödüllerinde *World Music* kategorisinin oluşması gösterilebilir. Bohlman (2015: 77); *World Music*'in tarihsel doku içerdiğini, geçmiş ve gelenekle ilişkili gönderme ve hatırlatmalarda bulunduğunu kastederek *World Music* kategorisi altında verilen Grammy ödüllerinin, 1980'ler ve 1990'lar boyunca "En İyi Tarihsel Kategorisi" olarak belirlenen ödüllere de kaynaklık ettiğini belirtir.

Diğer yandan *World Music* teriminin akademiye 1960'lar itibariyle Batılı olmayan müziklere dönük araştırmalara gönderme yapmak üzere etnomüzikoloji terimine alternatif olarak girdiğini belirten Feld (2004: 83), Batılı olmayan ya da etnik açıdan "öteki" olarak değerlendirilen müziklerin Batılı olanlardan ayrılmaya devam ettiği akademi dünyasında katı bir bölünmenin yeniden üretilmesine yardımcı olduğunu söyler. Müzik ile *World Music* birbirinden ayrışırken genel olarak sömürgeleştirme ile sömürge arasındaki ilişkiye dokunulmamış olur (Feld, 2004: 83).

Bu yaklaşım Batılı akademinin bir inceleme nesnesi olarak müziği de belirli bir değer hiyerarşisine göre konumlandırıp incelemeye tabi tuttuğunu da düşündürür. Feld (2004: 83) terimin "etno-" önekinin, Batı'nın "öteki"lerini ikame ettiğini belirtir. "Etno" kavramı, Batı müziği dışında olan müzikler anlamında "öteki" müziklere ilişkin bir terim olarak kullanılır, bu tanımın paralelinde ise etnomüzikoloji, Batı müziği dışındaki müziklere ilişkin çalışmalar bağlamında "Öteki Müzikoloji" ("other musicology") olarak adlandırılır (Meer 2005'ten Akt. Işıltan 2019: 52). Kerman'ın (1985) etnomüzikoloji tanımında ise alan Batılı olmayan müziklere ait çalışmalar olarak belirlenir ve bu bağlamla etnomüzikolojin Batı'ya ait olmayana temsil etmesiyle "öteki" kavramını içinde gizli olarak barındırır (Kerman, 1985'den Akt. Işıltan 2019: 52).

Bohlman (2015: 66) etno-müzikbilimcilerin Batı ile ötekiler arasındaki uzamı "yüksek" ve "düşük" kültür arasındaki uzam, "sözel" ve "yazılı" "kültür" arasındaki,

“popüler” ile “elit” arasındaki, “tarihi olan” insanlar ile “tarihi olmayan” insanlar arasındaki, “modern öncesi” ile “modern” arasındaki ya da bizim çağımızda “modern” ile “postmodern” arasındaki uzam olarak açıklar. Bütün bu terimlerin ve onların oluşturduğu kavramsal çiftlerin belirgin bir biçimde Batılı kökenlere sahip olduğunu, terimlerden birinin gözlemciye denk düşmesiyle diğerinin gözlemlenen konuma yerleştiğini belirtir. Bu durum ise araştırmacı ve araştırma nesnesi arasındaki ayrımı derinleştirir (Bohlman, 2015: 66).

## 1.2. Kültürel Ötekinin İnşası: Oryantalizm

Akademik literatürde Bohlman’ın bahsettiği bu uzam ve temelinde yatan “öteki” işaretinin kültürel bir hiyerarşi yaklaşımıyla ele alınması ve teorik konumlanması öncelikli olarak *Oryantalizm* bağlamında gelişir. Said (2013: 11) Doğu’yu “*Avrupa'nın en büyük, en zengin, en eski sömürgelerinin mekanı, uygarlıkları ile dillerinin kaynağı, kültürel rakibi, en derin, en sık yinelenen öteki imgelerinden biri*” olarak tanımlar. Doğu; Avrupa’nın karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği, deneyimi olarak kendini tanımlamasına yardımcı olur (Said, 2013: 11). Doğu’nun aynı zamanda Avrupa’nın maddi uygarlığı ile kültürünün bütünleyici bir parçası olduğunu vurgulayan Said (2013: 11), Oryantalizmin bu bütünleyici parçayı; kültür, hatta ideolojik düzlemde, bir söylem biçimi olarak -bu söylemi destekleyen kurumlar, sözcük ve imge dağarcığı, araştırmalar, öğretiler, hatta sömürge bürokrasileri ve sömürge biçimleriyle birlikte- dile getirdiğini söyler. Oryantalizm "Doğu" ile (çoğu zaman) "Batı" arasındaki ontolojik ve epistemolojik ayrıma dayanan bir düşünme biçimi olup, Avrupa kültürünün gücünü ve kimliğini, kendini bir tür ikamesi, hatta yeraltı benliği olan Doğu karşısında konumlandırarak kazanır (Said, 2013: 12-13).

Batı için Doğulu, kendi hakkında bilgi üretmekten yoksundur ve Batı Doğulu’yu geleneksel yapısından koparıp yeniden kurarak bilgi ve hakikatini yeniden ürettiği Doğu sayesinde var olur (Yıldırım, 2002: 141). Bu anlamda Oryantalizm, Doğu’yu işaretleyerek Batı’yı merkez haline getiren “ötekileştirme” işlemidir (Mutman 2002’den Akt. Yıldırım, 2002: 141). Keyman’a göre (2002: 21) “öteki”yi söylemsel bir kurgu

olarak ele alan Oryantalizm, Batılı modern benliğin kurulma sürecinin içsel yapısını anlatır. Keyman (2002: 22), Oryantalizmin Batı-Doğu, Birinci Dünya-Üçüncü Dünya, modern-geleneksel arasında çizilen epistemolojik ve ontolojik karşıtlık temelinde hareket ederken yapılanın farklı olanın açıklanması ya da anlaşılması olmayıp Batılı modern benliğin anlatılması, bireyselliğinin ve akılcılığının meşruiyetini sağlaması olduğunu belirtir. “ ‘Öteki’ bir nesne ya da bir varlık değil, ‘söylemsel bir kurgu’dur. Oryantalizm; kurumsal, siyasal, ekonomik, kültürel, söylemsel ve tarihsel olarak Batı epistemolojisinin Doğu’yu algılama, onu söylemsel olarak kendi zıttı olarak kurma, böylece kendi benliğini hegemonik benlik olarak evrenselleştirme süreci, farklı olanın söylemsel olarak ötekileştirilmesi eylemidir” (Keyman, 2002: 22).

Said, Oryantalizmi şekillendirirken Gramsci’nin *hegemonyası* ile Foucault’nun *söylem* kavramını sentezler. Said (2013: 13) Oryantalizmde söylemin önemini “*Oryantalizm bir söylem olarak incelenmedikçe, Aydınlanma sonrasında Avrupa kültürünün Doğu’yu siyasal, sosyolojik, askeri, ideolojik, bilimsel, imgesel olarak çekip çevirebilmesini -hatta üretebilmesini- sağlayan o müthiş sistemli disiplinin anlaşılması olanaksızdır.*” cümlesiyle vurgular. Böylece Oryantalizmi bilgi-iktidar ilişkisinde Foucault’un söylemsel yaklaşımıyla şekillendirir.

Foucault’ya (yıl yok) göre bir temsil sistemi olarak söylem, dil yoluyla bilgi üretir ve anlamı inşa eder (Hall, 2017: 59-60). Foucault, bu insanın iktidar tarafından yapıldığını vurgulayarak bilgi ve iktidar arasında kurduğu ilişki ile Gramsci’nin hegemonya kavramıyla benzeşirken Hall ise bazı noktalarda farklılaştığından bahseder. Gramsci’nin hegemonya olarak nitelediği güç formu; özel sosyal grupların, diğer grupların onayını kazanmak ve hem düşüncede hem de onun pratiğinde bir tür üstünlük elde etmek için ideolojik de dahil olmak üzere farklı şekillerde mücadele etmesidir ve ekonomik çıkarlara ve sınıfsal toplum modeline indirgenemez (Hall, 2017: 65). Gramsci’nin (1971) hegemonyası, zor kullanma ve rızanın birleşimi aracılığıyla başarılan iktidardır ve yönetici sınıflar yalnızca güç ya da zor kullanarak değil, aynı zamanda yönetilmeye “gönüllü” olarak boyun eğen özneler yaratarak tahakküm kurar (Loomba, 2000: 48). Bu yüzden Gramsci (1971) için ideolojiler, yalnızca maddi gerçekliğin yansımaları olmayıp bireysel kolektif varoluşun tüm boyutlarında belirgin biçimde

bulunan hayat anlayışlarıdır (Loomba, 2000: 49). Şaylan (2016: 333) ise Foucault'nun bilgiyi iktidar moduna indirgerken modern kapitalist topluma gönderme yaptığı ve aynı zamanda toplumsal düzenin dağınık yapısına dikkat çektiğinden bahseder. Postmodern aşamaya geçen toplumlarda birey; disipline edici, koruyucu ve normalleştirici bir iktidar ızgarası içine hapsedilmiş bulunur. Bu iktidar ızgarasının işlevi; insan tutum ve davranışlarını yargılamak, düzeltmek, ölçmek ve değerlendirmek olarak tanımlanır (Şaylan, 2016: 333).

Hall (2017: 67) da Foucault'nun (1980) güç tanımını “*bir zincir şeklinde iş görmez*”, “*ağ benzeri bir işleyiş yoluyla yayılır ve uygulanır*” şeklinde aktarır ve gücün yukarıdan aşağı yayılmadığı veya bir kaynaktan doğmadığını vurgularken aynı zamanda bilgi formları oluşturup söylem ürettiğini belirtir. Böylelikle Foucault'ya göre anlatımın merkezinde duran dil bilgiyi dağınık iktidar tahakkümleriyle kurar ve bu yüzden bilgi kendi içinde gizli bir hiyerarşik yapı barındırır.

Loomba (2000: 64) da Said'in bilgiyi iktidarın işlemleriyle derinden bağlantılı olarak gördüğünü belirtir. Said'in “Doğu” hakkında Avrupa'da üretilen ve dolaşıma sokulan “bilgi”nin ne ölçüde kolonyal “iktidar”a eşlik ettiğine dikkat çekmesine vurgu yaparak “kolonyal söylem” incelemelerinin temellerini atan Oryantalizmi biçimlendirdiğini söyler ve ekler:

*“Söylem analizi, iktidarın nasıl da gündelik hayatlarımızı düzenleyen dil, edebiyat kültür ve kuramlar aracılığıyla işlediğini görmemize izin verir. Said, iktidara ilişkin bu genişletilmiş tanımı kullanarak kolonyal otorite hakkındaki dar ve teknik bir kavrayıştan uzaklaşabildi ve kolonyal otoritenin Şark hakkında bir “söylem” üreterek –yani, edebi ve sanatsal üretimde, politik ve bilimsel eserlerde ve daha özgül olarak da şarkiya incelemelerinde belirgin olan düşünme yapıları yaratarak- nasıl iş gördüğünü gösterebildi. Said'in temel tezi şudur: şarkiyatçılık ya da şark ‘incelemesi’ nihai olarak, gerçekli hakkında, tanıdık olan (Avrupa, Batı, ‘biz’) ile yabancı olan (Şark, Doğu, ‘onlar’) arasında iki kutuplu bir karşıtlığı geliştiren yapıyla politik bir vizyondur”* (Loomba, 2000: 67-68).

Foucault'ya göre bilginin dil yoluyla üretilirken belirli iktidar tahakkümleri içermesi ve böylelikle bilginin kendi içinde hiyerarşik bir yapı barındırması, Said'in

kolonyal söylem incelemelerinin temelini atan Oryantalizmini şekillendirir. Buradan hareketle Said, Batı'nın Doğu'yu kurgularken dilin belirleyiciliğinden bahseder ve kullanılan dilin içerdiği kolonyal tahakküm kodlarına dikkat çeker. Doğu'ya ilişkin yapılan çalışmalar aslında Batı'nın kendini tanımlaması amacı taşır ve Doğu indirgemeci yaklaşımla ele alınıp nesne haline getirilir. Bu yüzden Doğu-Batı, ilkel-modern, geleneksel-ileri gibi kavramlar her zaman Batı'nın kendini konumlandırışıyla ilgilidir. Burada Batı'nın oryantalist çalışmalarındaki en temel motivasyonları Doğu üzerinde tahakküm kurma isteği olduğu belirgindir. Doğu üzerindeki tahakküm sadece ekonomik, politik ve sosyal düzeyde kalmaz. Tahakküm bilişsel düzeyde de kurulur. Batı dışının da kendini kategorize etmesi oryantalist söylemin ciddi bir bilişsel kolonileştirilme girişimi olarak iş görür. Doğulu da artık kendini Doğulu olarak tanımlar (Çerezcioglu, 2018: 32-42). Bu noktada kelime anlamı “kendi kendini Doğululaştırmak” (Durna 2004'ten Aktaran Bezci ve Çiftçi, 2012: 143) olan *self Oryantalizm* kavramı karşımıza çıkar. Temel çıkış noktası akademik bir ‘nesne’likten, bir güç söyleminin nesnesine dönüşen Doğulu'nun bu nesneleştirme işini yalnız başına yürüttüğünün söylenmesi olan *self oryantalizm* (Bezci ve Çiftçi, 2012: 146), oryantalist hegemonyayı besler (Dirlik 1996'dan Aktaran Bezci ve Çiftçi, 2012: 143). Batı-dışı toplumların “Batılılaşması”, esasen kendi değişimlerinin Batı toplumlarının değişim kodlarına tabi hale gelmesidir (Sarıbay, 2004: 103). Sarıbay bu durumun Batı-dışı toplumların Batı toplumlarınca hem oryantalize edilmesine hem de Batı-dışı toplumların kendi kendilerini oryantalize etmesine yol açtığını belirtir (2004: 103). Kendi kendini oryantalize etme, geçmişin özcü bir biçimde politize edilmesinin bir sonucu olduğu açıkça görülebilir (Sarıbay, 2004: 83).

Said'e göre (1989) Oryantalizm kolonyalizmi meşrulaştırmak için Batı'nın girişimidir (Kaya, 2017: 651). Said'in eserlerinde Doğu tasvirinin kolonicilik ve emperyalizm ile alakalı olduğu görülür (Türer 2002: 156). Said (2001), kültür ile emperyalizmin bir arada düşünülmesi gerektiğini ve bunu da oryantalizm ile yaptığını vurgular (Tutal, 2002: 128). Bütün bunlar ile beraber kolonyalizm, emperyalizm ilişkisine değinilecek sonrasında ise postkolonyal teori ve eleştirilerinden bahsedilecektir.

### 1.3. Postkolonyal Teori

Loomba (2000: 18), empeyalizim ile birbiri yerine de kullanılan *kolonyalizim*, Oxford English Dictionary'e (OED) göre "yerleşke" anlamına geldiğini ve başka topraklarda yerleşmeler de Roma yurttaş sayılmaya devam eden Romalılara gönderme yapan Latince "colonia" sözcüğünden geldiğini belirtir. Sözcük OED'de şu anlamı taşır: "*Yeni bir yöreye yerleşen, anayurtlarına tabi halde ya da onunla bağlantısını koruyarak bir topluluk oluşturan bir grup insan; yerleşimi ilk olarak gerçekleştirenlerin soyu ve ardılları tarafından bu şekilde oluşturulan topluluk, anayurtla bağlantıyı koruduğu sürece 'colonia' denir*" (Loomba, 2000: 19).

16. yy'dan beri imparatorlukların başka yerlerdeki toprakları fethetmesini Avrupa kökenli modern kolonyalizmden bağımsız düşünülemediğini vurgulayan Loomba, eski kolonizm ile modern kolonyalizm arasındaki farkı Marksist teoriye göre kapitalizmin ortaya çıkışı ile açıklar. Loomba'ya göre (2000: 21) modern kolonyalizm fethedilen yerlerin ekonomilerini yeniden yapılandırmış, insan işgücünü ve hammaddelerini kendi çıkarları doğrultusunda kullanırken aynı zamanda fethedilen yeri bir pazar olarak kullanmıştır. Loomba bu durumu şu şekilde açıklar:

*"Köleler Afrika'dan Amerika'ya gönderildi, bunlar Avrupa'da tüketilen şekeri Batı Hindistan plantasyonlarında ürettiler; Hindistan'da üretilen ham pamuk, elbise yapımında kullanılmak üzere İngiltere'ye aktarıldı, bu mamul malların daha sonra Hindistan'a satılmasıyla sonuçta bu ülkenin giysi üretimine zarar verdi. İnsanlar ve malzemeler hangi yönde akarsa aksın, karlar daima 'anayurda' akıyordu"* (Loomba, 2000: 21).

Buradan hareketle kolonyalizm, toprak ve ekonomiye zora dayalı biçimde el koyma ve Avrupa kökenli kolonyalizm örneğiyle, kapitalizmini ateşleyebilmek için kapitalist olmayan ekonomilerin yeniden yapılandırılmasıdır (Loomba, 2000: 39). Loomba (2000), kolonyalizmin kültür üzerindeki etkisinin, onun ekonomik süreçleriyle çok bağlantılı olmasına rağmen kültürel süreçlerin de en az ekonomik süreçler kadar eksiksiz ve derinlemesine teorileştirilmediği sürece bu ikisi arasındaki ilişkinin anlaşılamayacağını vurgular ve ekler:

“Son yıllarda araştırmacılar arasında en hareketli tartışılan konu bu iç bağlantıydı. Kolonileştirilmiş ülkelerin entellektüelleri hem kolonyal baskının mevzilendiği yerler hem de kendi direnişlerinde başvurabilecekleri hayati araçlar olarak kendi kültürlerini çeşitli yönlerden sorgulayıp durdular. Bunun sonucunda kolonyalizmin analiz edilebilmesi için, kapitalizmi anlamak amacıyla geliştirilmiş olan kategorilerin (örneğin, sınıf) gözden geçirilmesinin yanı sıra, ‘kültür’ ya da ‘ideoloji’ alanı ile ‘ekonomi’ ya da ‘maddi gerçeklik’ alanı arasındaki bağlantının yeniden incelenmesinin de gerektiği ortaya çıktı” (Loomba, 2000: 43).

Tarihte sömürgecilğe, emperyalizme ve Avrupa merkezciğe karşı en etkin muhalefeti, sömürgelerden ve sömürgelikten yeni kurtulan uluslardan gelen veya bu bölgelerde yaşayan aktivistler ve aydınların yapmıştır ve onların eleştirileriyle Batı’da geliştirilen eleştiriler müttefik biçimde muhaliflik düzeyi taşır (Young, 2016: 85). Young bu muhalefetin *postkolonyal* döneme taşındığından bahseder (2016: 85). Said’in Oryantalizm’de anlattığının tam tersine bir hamleyle, Batılı akademik kurumların tarihte ilk defa Batı’nın karşısında bir yere mevzilendiğini vurgulayan Young (2016, 86) postkolonyal öznelerin Batı akademi dünyasında tarihte ilk defa bilgi üretiminin nesnelere yerine, özneleri haline geldiğine de dikkat çeker. Üç Kıta’da üretilen bilgi biçimleri, kültürel ve siyasal pratiklerin tarihte ilk defa diğerleriyle hemen hemen eşit bir kuramsal statüye sahip olduğunu belirtir.

2. Dünya Savaşı sonrası iktidar koltuğunun değişmesiyle Batı’nın Doğu’ya karşı olan tavrında iyileşme olmaz aksine metodolojik çeşitlilikle daha da acımasız bir politika uygulanır (Kaya, 2017: 658). Kaya, Söz konusu savaştan sonra Doğu’nun, bağımsızlığına kavuştuğu söylemlerinin gerçeği yansıtmayıp tersine gizil bir politikayla Batı’ya (Amerika başta olmak üzere) olan bağımlılığı derinleştirerek devam ettiğini ve bu anlamda Doğu’nun hiçbir zaman bağımsızlığına kavuşamadığını söyler (2017: 658). Young (2016: 59) da Avrupalı emperyalist güçlerin kullandığı doğrudan tahakküm biçimleri, 1945’ten sonra sürdürülemez hale geldiğini söyler ve postkolonyalin, sömürgecilikten yani doğrudan yönetim vasıtasıyla tahakküm kurmayı amaçlayan bir emperyalizmden sonra geldiğini belirtir. İkinci Dünya Savaşıyla beraber ikinci sistemin başladığını belirten Young (2016: 60) sistemin başladığı günden itibaren iktidar

ilişkilerinin, iktidar ilişkilerine karşı nasıl direnileceği ve bu ilişkilerin nasıl dönüştürüleceği üzerine ortaya çeşitli kuramların atıldığını vurgular.

Chibber (2016: 13), *postkolonyal* çalışmaların temelini Batı-dışı literatürlerin marjinalleşmesini aşmak için atıldığını belirler. Smith de (1998) postkolonyal eleştirinin marjinalleştirilmiş çevreden gelen siyasal ve kültürel deneyimin Batı'nın siyasal, entelektüel ve akademik hegemonyasına ve nesnel bilgi protokollerine karşı koyabilecek genel bir kuramsal mevziye dönüştüğünü belirtir (Smith, 1998'den Akt. Young, 2016: 88). Bu yüzden deneyim temsili olarak kültür ve kültürün belirleyiciliğine karşı kültürel eleştiri daima sömürgecilik karşıtı ve postkolonyal kuramın temel uğraşları arasında yer alır (Young, 2016: 88).

Postkolonyal kuram; sömürgeciliğin söylemsel ve ideolojik seviyelerde, genel kuramsal ve söylemsel ilkeler uyarınca tartışılabilir, değerlendirilebilir ve eleştirilebilir benzer bir sistem kurup kurmadığını irdeler (Young, 2016: 23). Loomba (2000: 29) postkolonyalizmi, kolonyalizmden sonra meydana gelen ve kolonyal egemenliğin ölümünü gösteren bir durum olmadığını, kolonyal tahakküme karşı koyma ve kolonyalizmin geride bıraktığı çeşitli miraslar olarak düşünmek gerektiğini belirtir. Postkolonyalizm sömürgecilik ve emperyalizme karşı verilen mücadelenin siyasal ve kültürel tarihinin günümüze uzanan yankılarından hareketle geliştirilen bir dizi eleştirel kavramın, muhalif siyasal kimliğin ve hedefin tarifini yapmak üzere ortaya çıkar (Young, 2016: 93). Postkolonyalin Batılı ve Batı dışı arasındaki etkileşimin diyalektiğine vurgu yapan Young (2016: 77) hem sömürsüzleştirmenin genel tarihsel hakikatlerine ve egemenliğin kararlı bir biçimde kazanılmasına hem de iktisadi ve siyasal tahakkümün sürdüğü yeni bir emperyalist bağlamın içine doğan ulusların ve halkların gerçeklerine işaret ettiğini söyler.

Chibber (2016: 14) ise postkolonyal çalışmalara dair iki önemli noktadan söz eder. İlki postkolonyal çalışmaların edebi çözümlemenin ötesine geçerek diğer disiplinlerde de yer bulma çabası, ikinci olarak da teorinin sadece sömürge tarihine çalışma değil aynı zamanda siyasal pratiğe de olanak sağladığı iddiasında olduğudur. Postkolonyal çalışmalar yakın zamanda toplumsal alana doğru yayılır böylelikle

kendisini sadece pozitif bir kuram olarak değil aynı zamanda radikal bir eleştiri olarak da konumlandırır (Chibber, 2016: 15).

Postkolonyal eleştiri, dünyada faaliyet gösteren baskıcı güçleri ve dayatmacı tahakkümü odağına alır. Sömürgecilik karşıtı siyaset, yeni-sömürgecilik, ırk, toplumsal cinsiyet, milliyetçilikler, sınıf ve etnisiteler postkolonyal eleştiri sahasının sınırlarını çizer (Young, 2016: 15). Young, postkolonyal eleştirinin geçmişteki baskı ve zulmün günümüzle olan ilişkisine duyduğu ilginin, bu eleştiriye daima kılavuzluk ettiğini vurgular (2016: 15). Postkolonyal kuram maddi, doğal, toplumsal ve teknolojik kaynaklara eşit erişimin mümkün kılınmasını; iktisadi, kültürel, dini, etnik veya toplumsal cinsiyet temelli tahakküm biçimlerine karşı koyulmasını; kolektif siyasal ve kültürel kimliklerin telaffuz ve beyan edilebilmesini terkip etmeye ve çeşitli özgürleştirici siyasetleri birbirine eklemlenmeye uğraşan doğrultu sahibi bir entelektüel üretimi teşekkül ettirir (Young, 2016: 15).

Postkolonyal eleştiri, Batı-dışı toplumların marjinalleştirilmiş ve ötekileştirilmiş görünümüne karşı çıkış yaratarak sadece akademik bir yönelim olmanın da ötesine geçer. Bu eleştiri içerisinde konumlanan akademisyenler sadece bir bilimsel bilgi üretmekle kalmayıp, iktidar ve tahakküm ilişkilerine eleştirel bir ideolojik bakışı da temsil ederler. Bu açıdan bakıldığında, Batı'nın kültürel düzeyde Batı-dışı olana bakışını eleştirme geleneğini yaratmış olurlar. Herhangi bir şekilde Batı'nın kültürel tahakkümü ya da öteki olarak işaretlediği kültürel birimleri 'kullanma' ve 'gösterme' biçimine yönelik eleştiriler, postkolonyal eleştiri ile bağlantılıdır. Bireylerin postkolonyal eleştiri bağlamında kendilerini belirli bir bakış biçimine konumlandırmaları modern dünyada yaşayan bireylerin, kendi eylemlerini ve düşünme biçimlerini, adeta kendi varlıkları ve ifade ediş biçimleriyle ilişkili bir neden-sonuç bağlantısallığında organize etmeleri ile yani modernitenin düşününsellik olarak adlandırılan yapısıyla ilişkilidir.



## 2. BÖLÜM

### DÜŞÜNÜMSEL MODERNİTEDE KİMLİK İNŞASI

## 2. BÖLÜM

### DÜŞÜNÜMSEL MODERNİTEDE KİMLİK İNŞASI

#### 2.1. Düşünümsel Modernite

Hala modern çağda yaşadığımızı savunan Giddens (yıl yok) postmodernlik gibi yeni kavramlar icat etmenin yeterli olmadığını, bunun yerine toplum bilimlerinde şimdiye kadar belirli ve özgül nedenlerden dolayı yetersiz şekilde anlatılmış olan modernliğin kendi doğasına bakmak gerektiğini düşünür (Akt. Saygın, 2016: 71). Buna göre Giddens (2018: 14) modern toplumsal kuramları geleneksel toplumsal düzenden ayıran süreksizleri “değişim hızı”, “değişim alanı” ve “modern kurumların kendine özgü doğası” olarak belirler. Ulus devletın siyasal sistemi, üretimin cansız güç kaynaklarına büyük ölçüde bağımlı olması ya da ürünlerin ve ücretli emeğin tam anlamıyla metalaştırılması gibi bazı modern toplumsal biçimler, önceki tarihsel dönemlerde hiç görülmemektedir (Giddens, 2018: 14). Giddens (2018: 23), modernliğin dinamik doğasının kaynaklarını “zaman-uzam uzaklaşması”, “yerinden çıkarma” ve “düşünümsellik” olarak sıralar. Yazara göre bu kaynaklar küreselleştirici etkiye sahip modern dünya ile geleneksel dünyanın ayrılmasını ifade eder.

Pozitivizm eleştirisi, büyük anlatıların reddi, medya kültürüyle birlikte bireyin tüketici konumu rolünün değişmesi ve toplumsal dönüşüm; moderniteden postmoderniteye, endüstriyel kapitalizmden geç kapitalizme geçiş noktalarından tartışılmıştır. Toplumsaldan kültürel geçiş olarak da adlandırılan bu dönemde *düşünümsel modernite* kavramını ortaya atan Giddens (1991), modernitenin gücünün zayıflamasına katkı yapan etkenlerin, çağdaş bireyleri hem kendileri hem de çevrelerini saran dünya konusunda daha eleştirel hale getirerek güçlendirdiğinden bahseder. Kimliğin kuruluşundan, kültürel inançların ve toplumsal duyarlılıkların edinilmesine kadar toplumsal pratiğin her düzeyi artık ‘verili’ görülmek yerine faillik ve yapı, birey ve gündelik olan arasındaki müzakere süreçlerinin sonucudur. (Giddens 1991’den Akt. Bennett, 2005: 86).

Düşünümsellik, insan eylemlerinin tanımlayıcı bir karakteristiğini oluşturur ve tüm insanlar rutin olarak yaptıkları şeyin nedenleriyle onu yapmanın ayrılmaz bir parçasını oluşturacak şekilde bağlantılı kalır (Giddens, 2018: 42). Modernitenin özünde gelenek-ötesi bir düzen olduğunu belirten Giddens (2010: 35), düşünümselliğin yerinden-çıkarcı mekanizmalara eşlik eden zaman ve mekânın dönüşümü toplumsal hayatı yerleşik ilkeler veya pratiklerin etkisinden uzaklaştıran bağlam olarak ele alır. Yazara göre düşünümsel modernite, toplumsal etkinliğin çoğu yanının ve doğayla maddi ilişkilerin yeni malûmatlar veya bilgiler ışığında sürekli gözden geçirilmeye açık olmasını ifade eder. Önceki kuşakların deneyimlerini içerdiği ve sürdürdüğü için geleneksel kültürlerde geçmişe saygı duyulduğunu vurgulayan Giddens (2018: 42) geleneğin düşünümsel davranış izlenmesiyle topluluğun zaman-uzam düzenlemesinin bir araya getirilme tarzlarından biri olduğunu belirtir. *“Gelenek, bütünüyle durağan değildir, kültürel mirasını kendinden önce gelenlerden devralan her yeni kuşak tarafından yeniden icat edilmek zorundadır. Değişimin herhangi bir anlamlı biçime sahip olabileceği birkaç ayrılmış geçici ve uzamsal sınırların bulunduğu bir bağlama ait olduğundan, değişime çok fazla bir direnç göstermez”* (Giddens, 2018: 42).

Beck (2019: 232), geleneğin modernleşmesi ile sanayi toplumunun modernleşmesi arasındaki ayırım gereğince bilim, uygulama ve kamusal alan ilişkisinde, basit ve düşünümsel olmak üzere birbirinden farklı iki durumdan bahseder. Basit modernleşme, geleneksel toplum biçimlerinin sınıai toplum biçimleri tarafından çözülmesi ve devralınmasını; düşünümsel modernleşme ise, sınıai toplum biçimlerinin başka modernlikler tarafından çözülmesini ve devralınmasını ifade eder (Beck 1999’dan Akt. Sarıbay, 2004: 124). Basit modernlikte sanayi-öncesi gelenekler, düşünümsel modernlikte sanayi toplumunun gelenek ve güvencelerinin çözülme ve devralma sürecinin nesnesi haline gelir. Basit modernlikteki ‘ereksel rasyonellik’in yerini düşünümsel modernlikte riskler, tehlikeler, bireyselleşmenin ve küreselleşmenin vücut verdiği ‘yan etkiler’i olarak aradaki farkı oluşturur (Beck 1999’dan Akt. Sarıbay, 2004: 124).

Düşünümsel modernleşme teorileri çerçevesinde iki tür düşünümsellikten söz edilebilir. İlki, kişilerin yapının kural ve kaynakları üzerine düşünmesi olan “yapısal

düşünümsellik”, ikincisi dışsal kontrolün yerini otokontrole bırakmasıyla, kişinin kendi üzerine düşünmesi anlamına gelen “öz düşünümselliktir” (Lash 1997’den Akt. Oğuzhan, 2008: 13). Giddens (2010) benliğin, dış etkiler tarafından belirlenen pasif bir varlık olmadığını belirtir. Yazara göre bireyler, kendi bireysel-kimliklerini biçimlendirirken, eylemlerinin özel bağlamları ne kadar yerel olursa olsun, sonuçları ve içerimleri bakımından küresel düzeydeki toplumsal etkilere katkıda bulunur ve bu etkileri doğrudan artırır (Giddens, 2010: 12). Giddens benliğin düşünümselliği adı da verilen öz düşünümselliğin belirli öz sorgulamalarla geliştiğini söyler. Giddens’a göre öz düşünümselliği oluşturan sorgulamalar; “şu anda gerçekte olan nedir, ne düşünüyorum, ne yapıyorum, ne hissediyorum” gibi öz sorgulamalardır (Giddens 2014: 104). Giddens (2010: 103), Durkheim’dan (1984) şu şekilde alıntılar: *“geleneksel kültürlerde ‘birey’ kesinlikle yoktur ve bireysellik ödüllendirilmez. Sadece modern toplumların ortaya çıkışıyla ve daha özelden, işbölümünde farklılaşmayla birey ilgi odağı haline gelmiştir.”*

Giddens’ın (2010: 104) temel derdi modernitenin ayırt edici özelliğinin bireyin mevcudiyeti ve hatta bu yüzden benlik olmadığı üzerine kuruludur. Yazar, her kültürde "bireysellik" ve bu yüzden, farklı anlamlarda, bireysel potansiyellerin geliştirilmesinin - farklı sınırlar dahilinde- değerli olduğunu belirterek modernitenin ayırt edici bir özelliği olarak "birey", "benlik" ve hatta "bireysel-kimlik"ten söz etmekten ziyade, daha derin ayrıntılara girmeye çalışmanın gerekli olduğunu söyler ve maddeler halinde şu şekilde açıklar:

“1) Benlik bireyin sorumlu olduğu bir refleksif tasarım olarak görülebilir. Benlik olduğumuz veya olmadığımız şey değil, aksine bizzat kendi yaptığımız bir şeydir.

2) Benlik, geçmişten beklenen geleceğe doğru bir gelişim çizgisi oluşturur. Birey geçmişini beklenen (organize) bir gelecek ışığında gözden geçirerek içselleştirir. Benliğin gelişme çizgisi ömrün farklı evrelerinin bilişsel olarak farkında olmaktan kaynaklanan bir iç-bütünlüğe sahiptir. Dış dünyadaki olaylardan ziyade ömür Gestaltçı anlamda egemen ‘şekil’ haline gelir [ön plana çıkar]. Tüm dış olaylar veya kurumların -sadece ömrün bir biçime sahip olması ve açıkça öne çıkması anlamında- daha belirsiz oldukları tamamen doğru değildir; ancak dış olaylar sadece benlik-gelişimine destek sağladıkları, engelleri

ortadan kaldırdıkları ve karşılaşılabilecek belirsizliklerin bir kaynağı oldukları durumlarda davetsizce benliğe nüfuz ederler.

3) Benliğin refleksivitesi kapsayıcı olduğu kadar süreklidir. Bireyden, her an veya en azından düzenli aralıklarla, kendini olup bitenler temelinde sorgulaması istenir. Birey, bilinçli olarak sorulan bir dizi soruyla başlayarak, ‘değiştirmek için bu andan nasıl faydalanabilirim?’ sorusunu sorma alışkanlığı kazanır” (Giddens, 2010: 104).

Giddens (2018: 43) düşünümsel modernitenin fark, dışlama ve marjinalleştirme ürettiğine dikkat çekerek düşünce ve eylemin sürekli olarak birbiri üzerine yansıtılmasıyla sistemin yeniden üretiminin temeline yerleştiğini vurgular. Bu çalışmanın örnek olayını oluşturan Minör Empire, müziklerinde kategorizasyonu reddederek dışlama ve marjinalleştirme üretir. Grup, geliştirdiği stratejileri eylemlerine yansıtması ve kendini tanımlama biçimiyle düşünümsel davranış sergiler.

Harris (2004), altkültür çalışmalarında gençlik kültürünün geniş bir sosyal değişim yaratamamasının sebeplerini araştırdığı makalesinde Black Metal Scene’i örnek olay alır. Sebep olarak müziğin depolitikleştirici bir kategori olarak refleks-antifleks şeklindeki inşasını işaret ederek olayı özdüşünümsellik bağlamında inceler. Heldt (2012), Working Title Films tarafından yapılan romantik komedilerdeki pop müzik kullanımını araştırdığı makalesinde, özdüşünümsel müzik kullanımının filmlerde İngilizliğin inşa edilmesinin arka planında tartışıldığından söz eder. Tieber ve Wintersteller (2020) ise özdüşünümselliğin erken sesli film döneminde, özellikle müzikal konular etrafında dönen filmlerde, Avusturya-Alman sinemasının önemli bir özelliği olduğundan bahseder. Bu örnekler düşünümselliğin başka çalışmalarda nasıl ele alındığı hakkında fikir verir.

## **2.2. Düşünümsel Bir Kimlik Göstereni Olarak Müzik**

Kimlik, bir şeye ait olma ihtiyacının belirmesiyle karşımıza çıkar. İnsanın “kendisini ne olarak/neye dayanarak tanımladığı” ya da “kendisini diğerlerinden ayırt eden özelliklerin neler olduğu” sorularının yanıtları genellikle sosyal psikolojiktir

(Güvenç 1993'ten Akt. Kaplan, 2013: 35). Psikolojide kimliği nitelemek üzere kullanılan “benlik” kavramı; bireyin kendisinin saydığı ve sosyo-affektif bir değer atfettiği özellikler bütünü olarak “kim olduğunu” tanımlama biçimini ifade eder (Bilgin, 1994: 208). Birey kim olduğunu bilmek isterken ve tanımlarken aslında kim olmadığından da yola çıkar. Buna göre Bilgin, benliğin insanın kim olduğu hakkında kafasında var olan imajları kapsadığını söylerken insanın benliğini, onun içinde varolan ve keşfedilmeyi bekleyen gizli bir varlık gibi görmek yerine, kişiler arası ilişki içinde oluşan ve gelişen bir öz-imağ veya bilinç olarak görmek gerektiğini vurgular (1994: 210). Benzer şekilde Schiffauer (1997) de kimliğin, kişinin ne olduğuyla değil, ne olmadığıyla -durumla değil, kişinin ondan ne çıkardığıyla- ilgili olduğunu söyler (Akt. Greve, 2006: 207).

Kimliğin hem bir tür kalıplaşmış davranış biçimi olduğunu hem de olmadığını düşünen Hall (1998) kimliklerin asla tamamlanamaz, asla bitirilemez olduğunu ve öznellik halinde daima inşa halinde bulunduğuna dikkat çeker (Akt. Erol, 2009: 216). Buna göre kimliğin daima oluşum halinde olduğunu belirten Erol (2009: 216), Habermas'tan şu şekilde alıntılar: “çok sayıda insanın olmak istediği ya da olduğu şey olan kimlik verili bir şey değildir, ancak aynı zamanda her zaman kendi projemizdir” (Larrian 1995'ten Akt. Erol, 2009: 216).

Erol (2009: 220), kolektif kimliği belirli bir insan grubunun kendisi hakkındaki bilinci ve duygusu ile ilişkilendirir. Topluluğun kendine özgü niteliklere sahip olduğu ve bir tekillik (singularite) taşıdığı yönündeki bilinci ve aidiyet duygusu olduğunu vurgular. Assmann (2015: 142) ise benzer şekilde ortak kimlik ya da biz kimliği dendiği zaman, bir grubun yarattığı ve üyelerinin özdeşleştiği imge olduğunu belirtir. Grup aidiyetinin, bireyler üstündeki etkilerini araştırırlar, bireylerin grup yaşantıları içinde sosyalleştiği, grubun özelliklerini, norm ve kurallarını benimsemeye gittiği, grubun bireylere sosyal karşılaştırma mekanizmalarıyla bir referans çevresi sunduğu sonucuna varırlar (Erol, 2009: 217).

Kişinin müzik dinleme tercihi, bir müzik olayına dahil olma durumu, müzik yaparken kendini içinde konumlandığı türe özgü davranışlar sergilemesi müzik üzerinden kendini anlamlandırdığı ve ifade ettiği sonucunu verir. Belirli bir kolektivitinin

içinde kendini diğer kolektiflerden ayırarak o kolektivitinin gerekliliklerini yerine getirir. Kendine ait hissedeceği bir alan yaratır. Bu doğrultuda kolektif kimlik bir grubun öteki gruplardan farklı olduğunu ortaya koyma ve bunu vurgulama talebidir (Erol, 2009: 223).

Çerezcioğlu, (2013: 165) müzik tercihinin pek çok birey için kimliğin bir işaretleyicisine dönüştüğünü belirtir. Bireyler kendi kimliklerini oluştururken ve kendilerini birlikte yaşadıkları “ötekilere” ifade ederken, kimliklerine ilişkin pek çok simgesel unsur kullanırlar. Bireylerin müzik tercihleri de aynı giyim-kuşam, takı-aksesuar, renk ve saç tercihleri gibi kimliklerine ilişkin önemli simgesel gösterenler içinde yer alır (Çerezcioğlu, 2013: 165). Benzer şekilde birçok folk festivali, pek çok yaygın ortak paydaya, en çok da yiyecek, giyim ve folk müzik gibi etnik kimliğin etkin biçimine indirgenir (Bohlman 1988’den Akt. Dönmez, 2011: 158).

Çerezcioğlu’na göre (2012: 12) kolektif kimlik içerisinde dahi birey ya da grubun kendini farklılaştırma ihtiyacı, mikro düzeylerde de olsa devam eder. Birey ya da grup, mensubu olduğunu hayal ettiği bu kolektivite içinde de farklılaştırarak daha “özgün” tanımlar peşinde koşabilir. Kimliğin sürekli yeniden inşasında, içinde yer alınan kolektivitelerin niteliğinin ya da niceliğinin önemi yoktur. Dolayısıyla insanlar kimliklerini hem kadim aidiyet biçimlerinden (dinsel, etnik vb) hem de modern yaşamda ‘icat edilen’ yeni kültürel pratiklerden hareketle sürekli müzakere ederler.(Çerezcioğlu, 2012: 12).

Müzisyenlerin, kendi gerçekleştirdikleri müziksel pratiklere özellikle ‘tür’ çerçevesinde isim verme davranışları da bu çerçevede düşünülebilir. Modern yaşamın icat edilmiş bir kimliklenme girişimi olarak müziksel davranışın isimlendirilmesi, müzisyenlerin kendilerini belirli bir tür ya da üslup çerçevesinde kendilerini tanımlamaları ve aidiyetlerini oluşturmalarında iş görür. Müzisyenler, gerçekleştirdikleri müziksel pratikleri kimi zaman önceden tanımlanmış ve sınırları çizilmiş bir ‘tür’ şemsiyesi altında tanımlayıp, bu türün geniş ölçekli aidiyeti içinde konumlanırken kimi zaman da ilişkili oldukları türlerin kimi ‘sınırlamaları’ olduğu düşüncesiyle kendi özgünlüklerini vurgulamak için alt tür ya da üsluba dayalı icatlarda bulunabilir. Bu

Çalışmanın rnek olayını oluşturan grup yeleri, tam da bu son cümlede belirtilen bir davranış geliştirir.



**3. BÖLÜM**  
**DÜŞÜNÜMSEL MODERNİTE BAĞLAMINDA KİMLİK İNŞASI:**  
**“MINOR EMPIRE” ÖRNEĞİ**

### 3. BÖLÜM

## DÜŞÜNÜMSEL MODERNİTE BAĞLAMINDA KİMLİK İNŞASI: “MINOR EMPIRE” ÖRNEĞİ

#### 3.1. Minör Empire

Bu çalışmanın örnek olayı olan Minör Empire, 2010 yılında Özgü Özman ve Ozan Boz'un Türkiye'den Kanada'ya yerleşmesi ve orada müzik yapmaya başlamasıyla gerçekleşen bir projedir. Grup, müziksel düzeyde daha çok *World Music*, *Avangard Folk*, *Prograsif Folk* türlerine yakın bir çizgi gösterirken *Türk Halk Müziği*'ni; elektronik, pschedelic ve caz müzik öğeleriyle bir arada kullanır. 2011'de 14 parçalık *Second Nature*, 2017'de 13 parçalık *Uprooted* albümlerini yayımlayan grubun anonim parçaların yanı sıra kendi besteleri de mevcuttur ve albümlerde yer alır. 2011 *Kanada Folk Müzik Ödülleri*'nde “Yılın Dünya Müzik Grubu” ödülünü, 2012 *Bağımsız Müzik Ödülleri*'nde “Yılın Dünya Müzik Grubu/Sanatçısı” ödülünü kazanan grup, *Uprooted* albümüyle *Kanada Folk Müzik Ödülleri*'ne aday gösterildi. Grup San Francisco'da caz kulübü olan Yoshi's, Ottawa'daki National Arts Centre, Banff Centre for the Arts, Harbourfront Centre in Toronto gibi yerlerde konserler verir. *Hillside Festivali*, *Luminato Festivali*, *Sunfest*, *Vancouver Folk Müzik Festivali*, *Calgary Folk Müzik Festivali* ve *JAZZ.FM91 World Müzik Festivali* gibi festivallere katılır. JAZZ FM'de ödüllü bir belgesel dizisi olan *Identities*'de yer alır.<sup>3</sup>

İsimlerinde, coğrafi olarak Asya Minör'e ve minör akorlara referans olduğunu belirtip ‘Empire’ kelimesini “Kendi kurallarını belirleyen insan grupları” olarak tanımlayarak kendi müziklerindeki duruşlarına atfederler ve Anadolu'da kurulmuş olan büyük-küçük birçok imparatorluğa gönderme yaparlar.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> <http://minorempire.net/about/>

<sup>4</sup> <https://www.amerikaninsesi.com/a/halk-müziğinin-anadolu-dan-kanada-ya-uzanan-tınısı-minor-empire-/4699492.html/>

2011’de yayımladıkları ilk albümleri *Second Nature*’da parça sıralaması şu şekildedir:

1. Yüksek Yüksek Tepeler
2. Ozan’s Psyche
3. Divane Aşık Gibi
4. İsmail’s Spell
5. Bülbülüm Altın Kafeste
6. Zülûf Dökülmüş Yüze
7. Second Nature
8. Haydar Haydar
9. Selim’s Anatomy
10. Sen Bu Yaylaları Yaylayamazsın
11. İsmail’s Soul
12. Keklik Dağlarda Çağlar
13. Dostum Dostum
14. Fırat Türküsü

Albümde yer alan ikinci, dördüncü, yedinci, dokuzuncu ve on birinci parçalar yerel çalgılarla yapılan ön taksimdir. Bir sonraki parça için açış niteliği taşır. “Yüksek Yüksek Tepeler” ve “Zülûf Dökülmüş Yüze”de kanun, “Divane Aşık Gibi” ve “Sen Bu Yaylaları Yaylayamazsın”da klarnet, “Bülbülüm Altın Kafeste” ve “Keklik Dağlarda Çağlar”da ud ara taksim yapar. “Dostum Dostum” “Fırat Türküsü”, “Zülûf Dökülmüş Yüze” ve “Haydar Haydar”da dinlerken adeta gitar solosu izlenimi veren fakat ilerleyen

bölümlerde aktarılabacak görüşme verilerine göre grup için birer solo değil aranjmanın parçası niteliği taşıyan gitar icrası belirgindir. “Fırat Türküsü”nde darbuka baskın bir biçimde ritmi yürütürken ambient seslerle atmosferik hava yaratılır ve üzerine kanun taksim yapar.

Albümde altyapıyı bas ve elektrik gitar kurar, elektronik ve süreğen sesler ile ambient müzik unsurları elde edilir. Ritmi darbuka, bendir, tef ve ziller yürütürken açış taksimini ud, klarnet, bağlama ve kanun yapar. Ağırılığın Türk müziği çalgılarında olduğu sololarda, çeşitli elektronik sesler ‘dem ses’ adı verilen süreğen seslerin icralarında tercih edilir. Vokal, Türk Halk Müziği pratiklerinden alışık olunan yöresel söyleyişle performans sergilerken Türk Müziği çalgılarından biri vokale unison eşlik eder.

2017’de yayımladıkları ikinci albümleri *Uprooted*’da parça sıralaması şu şekildedir:

1. Dünya
2. Yurtsuz
3. İki Keklik
4. Ağ Elime Mor Kınalar Yaktılar
5. Tohum
6. Bahar
7. Güneş Türküsü
8. Mendilimin Yeşili
9. İstanbul’dan Üsküdar’a Yol Gider
10. Babam
11. Selanik Türküsü

## 12. Uyuttum Atları

## 13. Tutam Yar Elinden

Albümün Dünya, Yurtsuz, Tohum, Bahar, Güneş Türküsü, Babam ve Uyuttum Atları adlı parçaları grubun kendi besteleridir. Bu bestelerden sözlü olan; “Dünya”, “Yurtsuz”, “Bahar”, “Güneş Türküsü”, “Uyuttum Atları” parçalarında bas, elektrik gitar ve perküsyon altyapıyı oluştururken elektronik ve süreğen sesler ile ambient hava yakalanır. Vokal, parçayı yerel ezgilere yakın nağmelerle seslendirir ve yerel çalgı kullanılmaz. Sözsüz olan; “Tohum” ve “Babam”da bas ve elektrik gitar altyapıyı oluştururken elektronik ve süreğen seslerle ambient müzik uzlaşmaları sağlanır. Bir sonraki şarkı için intro niteliği taşır. “Mendilimin Yeşili”nde trompet solo yapar. “İki Keklik” ve “Selanik Türküsü”nde dinlerken adeta gitar solosu izlenimi veren fakat ilerleyen bölümlerde aktarılabilecek görüşme verilerine göre grup için birer solo değil aranjmanın parçası niteliği taşıyan gitar icrası belirgindir. Bu parçalar içinde yerel çalgılara yer verilmez. “İstanbul’dan Üsküdar’a Yol Gider”, “Tutam Yar Elinden” ve “Ağ Elime Mor Kınalar Yaktılar”da sololar kanundadır ve elektrik gitar da eşlik eder.

Bu albüm ilk albüme göre elektronik seslerin yoğun kullanımı, elektrik gitar partlarının ve trompet solosunun uzunluğu dolayısıyla daha progresif sayılabilir. İlk albümde darbuka, bendir, tef ve zili daha çok duyarken bu albümde bu çalgıların yanı sıra; Geleneksel Japon savaş davulu olan taiko, Latin perküsyon çalgısı timbal, Küba ve Nijerya yerel çalgısı bata gibi diğer yerellere ait çalgılar da kullanılır. Türk Halk Müziği çalgılarından yalnızca kanun kullanılır ve ilk albümdeki gibi vokale unison şekilde eşlik etmez. Vokal ise hem anonim eserleri hem de kendi bestelerini, Türk Halk Müziği pratiklerinden alışık olunan yöresel söyleyişle seslendirir.

Albümde yer alacak parçaları grubun vokalisti Özgü Özman konseptte uygun bir şekilde seçtikten sonra grubun prodüktörü ve gitaristi Ozan Boz altyapı ve aranje sürecini şu şekilde açıklar:

*“Özgü onu etkileyen türküleri seçiyor. Zaten Özgü kendisini etkileyen türküyü seçip söylediği zaman o da beni etkiliyor. Yani öyle bir şey var. Orada bir*

*'genunity'<sup>5</sup> var. Aslına uygun, kendisi gibi söylüyor. O bana bir gerçeklik otantisite veriyor. Otantiklik veriyor. O beni şey yapıyor yönlendiriyor yani. Ondan sonra türkünün harmonik yapısı yani gidişi, seyrinin üzerine anlattığı hikayeye göre nereye gidebilir bu, nereye kadar götürebiliriz. Biz Özgü'yle şey diyoruz bizim bir bu grubun müziğinin biraz önce anlattığımız bütün elementlerden oluşan bir evreni var. Bu evrende en öteye ne kadar götürebiliriz bu türküyü o şekilde aranjman işleri yürüyor*" (Minör Empire ile görüşme, 03/05/2018).

Bu anlatımıyla Boz, türkülerin geleneksel halleri olarak tahayyül ettiği "aslına uygunluk" düzeyindeki bağlantıyı vokal çizgisi bağlamında kurar. Böylelikle bu bağlam, *otantisite* göstereni olarak karşımıza çıkar.

Otantisite, geçmişteki bir şeyin "aslına uygunluğuna" ilişkin bir iddiadır. Bu iddia kültürde derin kökleri bulunduğu varsayımından türer ve temsil biçimi genel olarak söylemdir (Erol, 2015: 204). Erol'a göre kültür içindeki kişi, topluluk, nesne ya da pratik, zamanla değişikliğe uğramakta ve bozulma tehlikesi ile karşı karşıya kalmaktadır ve değişime direnen kişi ya da kişiler tarafından korunan kültür de otantik olarak tanımlanır. Erol (2015: 206) otantisitenin, geçmişe yönelik arzu ve yargı yüklü bakışın bir ürünü olduğunu belirtirken diğer yandan da "bugünle" ilgili eleştirel bir yorum taşıdığını da belirtir. Bu yüzden otantisitenin özü koruma çabasının yanında "iyi" ölçütünün de olduğunu vurgular. Yazar otantisite söylemini, kendine özgü ve kendine atıfta bulunan bir hakikat iddiası taşıyan modern bir davranış olarak belirler. Bu yüzden geçmişe ait olduğu kadar, geçmişin bugünde somutlanması, korunması ve canlandırılması ile aslında bugüne ait bir mesele olduğunu belirtir. Boz'un, vokal çizgisi bağlamında kurduğu aslına uygunluğun otantisite göstereni olarak karşılık bulması, Erol'un da belirttiği üzere özün korunması ve bugünde canlandırılması anlamını taşır. Vokal hattına atfedilen "aslına uygunluk" ve "hakikilik" değeri, albüm betimlemelerinde de görüldüğü üzere kanun/klarnet/ud/bağlama/darbuka/bendir/tef kullanımları ile elektro gitar/tropmet/bas çerçevesinde de görülür. Bas ve elektrik gitarın çaldığı riff ve icra biçimleri, trompet solosu ve elektronik seslerin kullanımı; progresif, psychedelic, ambient, elektronik ve caz müzik türleri arasındaki bağlantıyı oluşturur. Bu bağlantı ve Türk Halk Müziği

<sup>5</sup> Genunity: Özgünlük, hakikilik, içtenlik.

çalgılarının ritmik ve ezgisel katmanları; yerel/geleneksel düzeyde “aslına uygun” şekilde yerelle ilişkili kalarak vokal çizgisinin otantisite işaretleyiciliğine yakın bir yerde durur.

Albümlerini overdub<sup>6</sup> kaydettiklerini söyleyen Boz, bunun Özgü Özman ile ikisinin projesi olup müzik, aranje, haklar ve fikirlerin ikisine ait olduğunu fakat kayıt ve canlı performans aşamasında diğer müzisyenlerle çalışma içine girdiklerini belirtir. İlk albüm *Second Nature*'da Michael Occhipinti (gitar), Chris Gartner (bas), Debashis Sinha (perküsyon), İsmail Hakkı Fencioğlu (ud), Didem Başar (kanun), Sidar Demirer (bağlama), Selim Sesler (klarnet); ikinci albüm *Uprooted*'da Michael Occhipinti (gitar), Chris Gartner (bas), Ben Riley (davul), Mark Kelso (davul), Patrick Graham (perküsyon), Lina Allemano (trompet) gibi müzisyenlerle çalışmışlardır.<sup>7</sup> Kayıtta yabancı müzisyenlerin sürece nasıl dahil olduklarını Özman şu şekilde açıklar:

*“Kayda başlayana kadar müzisyenlere sözlerin çevirisini vermiyoruz. Önce biz parçanın ruhunu ifade eden bir vizyon geliştiriyoruz. O parçanın evrenine, seslerine, dinamiklerine, aranjman seyahatine karar veriyoruz. Bunu dokümente eden bir demo hazırlıyoruz ve müzisyenlerle bu evren içinde iletişim kuruyoruz. Tam kayıt öncesi de sözlerin çevirisinden ve parçaya ilham veren olaylardan bahsediyoruz. O şekilde ilk tepkilerini kayıt altına alabiliyoruz. Ve o aşamada teknik her şey yerleşmiş olduğu için dikkatlerini dağıtacak bir şey de olmuyor, tek yapmaları gereken hislerini aktarmak. Ozan da yapımcı olarak aradığı aciliyet hissini yakalamış oluyor.”<sup>8</sup>*

Canlı performanslarında aranjmanların kayıttaki ile aynı olduğunu fakat soloların uzayabildiğini, kayıttaki çalgıları canlı performansta da aynen kullanmaya özen gösterdiklerini söyleyip yine de kayıt ve canlı performansın birbirlerinden çok farklı olduğunu belirtirler. Bu durumu Boz şu şekilde açıklar:

*“Albümde ben kendimi sınırlamıyorum prodüksiyon olarak hiçbir zaman gelenekselci olmadım albüm yapımında. Bütün imkanları kullanıyoruz. Ama canlı*

<sup>6</sup> Overdubbing: Daha önce kaydedilmiş sesleri dinleyerek farklı kanala başka sesler kaydetme işlemi (Önen, 2014: 167).

<sup>7</sup> <http://minorempire.net/about/>

<sup>8</sup> <https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/minor-empire-baskalarinin-direttigi-kurallara-aldirmiyoruz/>

*çalarken üç duvar var. Dördüncü duvar seyirci. O bir kısıtlama getiriyor. Ama o kısıtlamayı aşip aynı hisleri yaratmaya çalışıyoruz. Enerjiyi. Bunu enstrümantasyonu daha farklılaştırarak daha zenginleştirerek yapıyoruz. Mesela davulcu arkadaş elektronik de çalıyor akustik de çalıyor. Herkesin birkaç fonksiyonu oluyor. İşte Chris bas çalıyor ama arada mesela ambient şeylere de yardımcı oluyor. Rol dağılımı. Çünkü albümdekini aynen yapmaya kalksak mesela yirmi otuz kişi olmak zorundayız. Ekonomik yanı da var bunun. Ama aynı şeyi vermeye çalışıyoruz” (Minör Empire ile görüşme, 03/05/2018).*

Minör Empire ile yapılan görüşmelerde turnelerine eşlik eden Chris Gartner (bas), Rob Joannis (davul) ve Scott Neary'nin (gitar); Geleneksel Türk Halk Müziği ve ezgileri ile nasıl tanıştıkları, bu ezgilere yaklaşımları, bu proje ile ilgili fikirleri, hem projedeki yerelliğe kültürel olarak yabancı olup hem de projenin içinden bir müzisyen kimliği taşımaları bu tez çalışması için önem kazanır. Gartner ve Joannis Geleneksel Türk Halk Müziği ve yerel tınılarla daha önceden tanışık olduklarını belirtir. Gartner, Türk Halk Müziği'ni ilk dinlediğinde değişik bulduğunu ve Yunan müziği ile bazı benzerlikler fark ettiğini dile getirir. Joannis ise uzun zaman boyunca dünyanın her yerinden farklı müzikler dinlediğini ve özellikle Hint Müziği ile yakın olduğunu fakat şarkıların bu projedeki gibi çalındığını hiç duymadığını söyler. Aynı zamanda Türk Halk Müziği'ni ilk duyduğunda aksak ritimleri fark ettiğini ve bunun kulağa zorlayıcı geldiğini belirtir. Neary ise Türk Halk Müziği ile ilk kez bu projeye tanıştığını söyleyip bu projede Türk halk müziği ezgilerinin elektronik rock'ın içerisine yerleştirilmiş olduğundan bahseder ve şu şekilde ekler:

*“Benim için bu yeni bir dili taklit etmeye benziyor ve bu gerçek bir dil değil ancak müzikal bir dil. Bir manzara ve yeni bir kelime haznesi, melodik, armonik ve ritmik. Ve sanki tanıdık olduğun rock, caz ve ifadelerden farklı bir yere sıçramak. Bildiğim, tanıdık olduğum şeyler ile yeni örnekler, yeni ve tanıdık gelmeyen şeyler arasında böyle doğru bir köprüünün olması hoş. Eşit bir şekilde yapmaya çalışıyorum” (Minör Empire ile görüşme, 03/05/2018).*

Bu projede yaptıkları müziği farklı müziklerin karışımı olduğunu söyleyen Gartner, müziklerindeki caz ve rock unsurlarından da bahseder. Bu kültüre ait olmayıp bu kültürün müziğini yaptığındaki düşüncelerini şu şekilde ifade eder:

*“Kuzey Amerika şeyinden geliyor, sanki bir aynayı diğer bir kültüre karşı tutmak gibi ilginç, biliyor musun? Ve ben bu kültüre ait değilim ve bunun keyfini çıkarabilirim. Herhangi bir yerden ve kalabalığın kendi halk müziklerini duydukları için beni takdir ettiklerini duyabilirim. Bu farklı kültürleri temsil etmek veya aynayı geri tutmak, bunun gibi bir şey diyebilirim” (Minör Empire ile görüşme, 03/05/2018).*

Müzikte meydana gelen belli başlı süreçlerden biri ve iki toplum ya da müzik kültürlerinden türlerin kaynaşarak yeni bir türü biçimlendirdikleri zaman *senkretizm* ortaya çıkar (Kaemmer 1993'den Akt. Akkaş, 2013: 5). Akkaş (2013: 11) senkretizmin artış hızı ve görünürlük kazanmasına neden olarak küreselleşmeyi işaret eder. Minör Empire'nin müziğindeki yerele kültürel açıdan yabancı olan müzisyenlerin “tanıdık olan ile tanıdık olmayan arasında kurulan köprü”, “farklı kültürleri temsil etmek” şeklindeki ifadeleri; iki kültür arasındaki bu temas ile ortaya çıkan müziği ve bu müziği temsil etme biçimlerini ifade eder.

Yurtdışı canlı performanslarında Türkiye'deki ile aynı aranjman, müzisyen ve çalgı kullandıklarını hiçbir fark olmadığı, farkın dinler kitle tarafından olduğunu vurgularlar. Özman, yurtdışındaki konserlerde her parça öncesi parçanın şiirsel çevirisini yapıp hikayesini anlatarak aradaki dil engelini minimuma indirdiklerini fakat müzikte anlatılmak istenenin ton ve dinamiklerle anlatılabildiğini, sözlerin kelime kelime anlaşılmasının çok önemli olmadığını savunur.<sup>9</sup> Türkiye'deki dinler kitlenin türküleri de bilmeleri sebebiyle katılımcı olduklarını, yurtdışı konserlerinde ise sadece dinlediklerini ve dikkat seviyesinin orada daha yüksek olduğunu Özman şu şekilde açıklar:

*“Oradakiler pür dikkat dinliyorlar. Burada da pür dikkat dinliyorlar ama bildikleri şarkı olduğunda direkt katılıyorlar. Ben okeyim onunla. Türkiye'de pek çok müzisyenin şikayet ettiğini biliyorum ama bence problem yok orada. Katılımcı buradakiler. Oradakiler de pür dikkat izliyorlar” (Minör Empire ile görüşme, 03/05/2018).*

---

<sup>9</sup><https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/minor-empire-baskalarinin-direttigi-kurallara-aldirmiyoruz/>

Küreselleşen müzik; yerel müziklerin bir arada sunulabildiği, yerelliklerden beslenen zorla ve tek yönlü bir küresel akışını ifade etmeyen farklı yerellerin talep ettiği müziktir (Gürkan, 2016: 1455). Minör Empire örneği, yerellerin uzak mesafedeki bir başka kültüre mensup kişileri, müzikleri ve pratikleri nasıl talep ettiğini gösterir. Küresel ilişkilerin bir dünya sistemi, ortak bir dünya paylaşımı gibi tüm dünyayı kapsayıcı bütünlüğe işaret ettiğini vurgulayan Çerezcioglu (2011: 98) diğer yandan küresel ilişkilerin ve küresel yapılanmanın önemli bir bölümünü yerel olanın yani “bütünden farklı olan”ın cazibesini oluşturduğunu belirtir. Yazara göre bu cazibe, farklı olan unsurların küresel dolaşıma girmesiyle ilgilidir. Özman’ın sözünü ettiği dinler kitlenin “pür dikkat” izleyici konumda olması küresel dolaşıma giren yerelin, cazibesine ilişkin sonucu olarak karşımıza çıkar.

### 3.2. Minör Empire ‘World Music’e Karşı

Dinleyici kitlelerini “eklektik” olarak tanımlayan grup, dinleyicilerinin Batı Asyalı, İranlı, Çinli, Amerikalı olduğunu, Kanada’daki dinleyicilerinin de çoğunu öğrencilerin oluşturduğunu ve yetmişli yılların hippie kuşağından etkilenen dinleyicilerinin de olduğunu söyler. Yurtdışındaki dinleyicilerin Türk çalgı ve motiflerine, vokal süslemelerine ilgi duyduklarını belirterek yabancı dinleyici üzerindeki gözlemlerini şu şekilde açıklar:

*“Dikkatlerini şu çekiyor: çok yabancı bir müzik ama onlara çok ulaşılabilir geliyor. Bu kadar farklı bir müzik bizi nasıl içine çekebiliyor ama nasıl bunun aranjmanları sayesinde çekiyor. İşte geçen gün bir yerde bir review vardı aynen dediği de oydu ‘bu müziği her şeyi yabancı bize ama niye dinliyoruz?’ İşte çünkü production o şekilde yapılıyor. O yüzden. Şimdi elektroniği var, caz elementleri var - biz caz olsun diye yapmıyoruz- ama yani onların dinlediği şeyi de düşünüyor. ‘Ben rock dinliyorum’ diyor, ‘caz dinliyorum diyor’, bir de diyor ‘bana çok yabancı bir müzik World Music dinliyorum’ diyor. Yani seviyorlar” (Minör Empire ile görüşme, 03/05/2018)*

Önceki bölümde Feld'in (2004: 81) vurguladığı, müziğin toplumsal kimliklerle olan ilişkisinin küreselleşmeyle birlikte güç kazanması ve teknoloji, medya, popüler kültür hareketlerinin toplumsal alışverişe hız vermesi sonucu müzikal kimliklerin sürekli bir parçalanma ve kaynaşma haline gelmesi; Özman'ın bahsettiği eklektik dinler kitlede görünürlük kazanır. Özman'ın sözünü ettiği dinler kitlenin Türk çalgı ve motiflerine gösterdikleri ilginin sebebini, kendilerine yabancı geldiğini göstermesi; yine önceki bölümde bahsedilen müzik endüstrisi üzerinden *World Music*'e de sirayet eden tektipleşme tartışmalarını düşündürür. Müzikal küreselleşmeyle birlikte çeşitliliğin hem arttığı hem de azaldığına dair fikirlerden bahseden Feld (2004: 82), “kutlayan anlatılar” olarak nitelediği tarafta melez müziklerin üretilmesine odaklanıp esnek kimliklere pozitif vurgu yaparak farklılıkların ulaşılabilirliğine dikkat çeker. Farklılığıyla ilgilenilen ve müzikal küreselleşmeyle ulaşılabilir olan müziğin dinleyiciyi içine çekmesinde Özman'ın aranjmanları işaret etmesi; Guilbault'ın (2004: 119), yerellerin kendi kimliğini tanıtmak ve küresel işleyişe dahil olmak için Batı'nın aygıt ve kaynaklarının avantajlarını kullanması fikriyle örtüşür. Yerellerin, geleneksel müzik öğelerini üretirken Batı'nın müzikal dilini benimsediklerine dikkat çeken Guilbault (2004: 119); *World Music* etiketi altında yer alan biçimlerin, belirli bir kültürün müzikal özelliklerini, Batı'nın müzikal gelenekleriyle bir bütün haline getirmeye çalışmadan yan yana koymakta olduklarını, böylece yerel ürünlerin hala açık bir şekilde tanınır halde kaldıklarını belirtir. Minör Empire'in üretiminde Batı'nın aygıtlarını kullanıp müzikal dilini benimseme durumu, aranjman kısmında görünürlük kazanırken; vokal hattına ve geleneksel çalgılara atfedilen aslına uygunluk değeri, yerel olanın tanınırlığını sürdürmesini sağlar.

Grup *World Music*'i, “anlamadıkları ve kategorize edemedikleri birbirinden alakasız her müziğin bir araya toplanması” şeklinde tanımlar ve bu kategorizasyonu “kolaycılık” olarak değerlendirir. Özman, *World Music*'e karşı yaklaşımını şu şekilde açıklar:

*“Ben açıkçası World Music tanımına katılmadım hiçbir zaman. Bana şey gibi geldi. Hiçbir kategoriye sığdırılmayan müzikleri World Music kategorisine koyuvermişler gibi geldi. Kanada'da Amerika'da o tür bir yaklaşım var. Dünya'nın herhangi bir yerinden etnik müzikle ilgisi olmayan müzikler de bizim kategoride görülebiliyor. Kategorize edemedikleri şeyi, bir torba düşün oraya koyuyorlarmış*

*gibi geliyor. O yüzden ben o tanıma çok katılmıyorum” (Minör Empire ile görüşme, 03/06/2020).*

Özman’ın World Music tanımı, önceki bölümde değinilen Guilbaut’ın (2004: 117) World Music’i çok yönlü anlamlarının kavranması için bir araya gelen çok çeşitli müzik türlerinin tipolojisine ihtiyaç duyulan ve belirsiz göndermeleri olan bir etiket olarak tanımlamasıyla eşleşir. Ayrıca Özman’ın World Music için “kendilerine yabancı olan, kategorize edemedikleri bütün müzikleri, aynı torba içine koyuvermek” şeklindeki benzetmesi; Guilbault’ın (2004: 123-128) vurguladığı Batı’nın, müzik endüstrisindeki alt grupları denetim altında tutmak için Anglo-Amerikan olmayan tüm müziklerin, “öteki” işaretiyle farklılıkları sıradanlaştırarak *World Music* kategorisi altında topladığı yaklaşımına örnek teşkil eder.

Grup, yaptıkları müziği “geçmişten ziyade geleceğe dair” olarak niteler ve yeni bir tanım ihtiyacını vurgulayarak kendileri için *World Music* tanımını reddeder. Özman şu şekilde açıklar:

*“Yeni bir kavram açılması gerektiğini düşünüyorum. Ben kendimizi World Music kapsamında değerlendirmiyorum. Sonuçta bizim sektörümüzde bizi nasıl tanımladıklarını kontrol edemiyoruz tabi. Sonuçta İngilizce ya da Fransızca dışında bir dilde olduğumuz için muhtemelen uzun süre World Music diyecekler yeni bir tanım ortaya çıkana kadar. Ama ben bizi o kategoride değerlendirmiyorum” (Minör Empire ile görüşme, 03/06/2020).*

Özman müzik endüstrisi içerisinde yaptıkları müziğin tanımlanış şekillerini kontrol edemediklerini belirtirken “İngilizce ya da Fransızca dışında bir dilde olduğumuz için” ifadesiyle World Music kategorisinde değerlendirildiklerini vurgulaması, postkolonyal eleştiri perspektifine dayanır. Chibber’in (2016: 13), postkolonyal çalışmaların temelini Batı-dışı literatürlerin marjinalleşmesini aşmak için atıldığını belirlemesi; Özman’ın “İngilizce ya da Fransızca dışında bir dil” değıminden, Batı dışı dillerdeki müziklerin marjinalleştirildiğı ve Özman’ın da buna karşı çıktığı anlaşılır.

### 3.3. Yeni Bir Tanım Olarak ‘Coexistence’

Yaptıkları müziğe ‘kendilerini ifade etmek’, ‘kendilerini yansıtmak’, ‘kendi hikayelerini anlatmak’ değerleri atfedene grup, müzik yaparken belirli bir sound elde etmeyi amaçlamayıp ‘bugüne kadar biriktirdiklerini filtrelemeden, hiçbir şekilde sokmadan olabildiğince doğal şekilde bir araya getirmeye çalıştıklarını’ söyler. Yaptıkları müziğin sadece kendilerine ait olup kategorize edilemeyecek bir iş olması için çabaladıklarını vurgularken dijital platformda kategorize etmek zorunda kaldıklarında *World Music*, *Elektronik Müzik*, *Psychedelic*, *Avangard Folk*, *Prograsif Folk* gibi başlıkları (title) seçtiklerini belirtirler. Fakat asıl olarak yaptıkları müziğe kendi tanımları: “zıt olan iki şeyi; Geleneksel olanı alıp müziğin şu anda bugünkü bilgilerle yapabileceği en ileri seviyeye, progresif olarak niteledikleri unsurları bir araya getirerek onları birlikte var etmek”.

Kategorize edilemeyecek bir müzik yaptıklarını vurgulayıp hâlihazırda var olan tanımları kullanmayan Minör Empire’a göre “bir formül üzerine yapılan müzik” olan *Füzyon*’u Özman şu şekilde açıklayarak müziklerinde reddeder:

*“Füzyon bana biraz formül gibi geliyor. Onu da o yüzden reddediyorum. Çünkü biz başta özellikle bu işe girişirken füzyon olmasın hani yabancı bir grubun atıyorum -Led Zeplin çok severim ama- Led Zeplin’i tutup da ne bileyim bir oryantal melodiği alıp da rock müzik yapması gibi bir şey istemedik. O füzyon. O da ayrı bir kategori yanlış filan değil. Ama bizim yaklaşımımız o değildi. O yüzden o şekilde kategorize edilmeye karşıyız” (Minör Empire ile görüşme, 03/06/2020).*

Grup, bu argümanlardan hareketle kendi varlıklarını konumlandırma ve kendilerini kimliklendirme konusunda, var olan kimlik kategorilerini (World Music, füzyon, etnik caz gibi) reddederek kendilerine ait bir kimlik biçimi geliştirmeye çabalar. Az sonra görülecek görüşme verilerinden de anlaşılacağı üzere tarihsel düzlemde kendilerine kadar gelen müziksel isimlendirme biçimlerini, sadece belirli müziksel başlıkları (title) reddetmekle kalmazlar aynı zamanda bu başlıklara yüklendiğini var saydıkları kültürel anlamları da reddederler.

Batı Müziği ve Doğu Müziğinin “birbirlerini değiştirmeden, dönüştürmeden, birbirlerinin üstüne çıkmadan var olmaları, Türkülerin kendi kimliğini koruyarak, progresif öğelerle yan yana durmaları” tarifiyle Boz, yaptıkları müziği yeni bir adlandırmayla ‘Coexistence’ olarak tanımlar. Boz’un ve dolayısıyla Minör Empire’in ‘Coexistence’ tanımı, kendi yaptıkları müziği adlandırma çabasının yanında müziksel pratiklerin endüstri tarafından adlandırma ve kullanım biçimini eleştiren bir perspektif taşıır. Bu anlamda Boz ‘Coexistence’ı şu argümanlarla açıklar:

*“Albümlerde yer alan mesela kanun bir taksim yaptığı zaman, solo yaptığı zaman ben ona mesela bir caz grubundaki bir saksafonistin özgürlüğünü veriyorum. Ve aranjmanı öyle bir yapıyorum ki müziğın içinde, davulun altında, basın arkasında ezilmesin tam üstüne onlarla birlikte ‘kafa kafaya’ var olabilsin. Buna da İngilizcede şey diyorum ‘Coexistence’. Yani ikisinin bir arada var olması. Füzyon değil. Eriyip birbirlerine buluşmaları değil. ‘Coexistence’, birlikte var olmaları diye bir şey var”* (Minör Empire ile görüşme, 03/05/2018).

Bu argümanlarda dikkat çeken nokta, özellikle yerel/geleneksel çalgıların, kendi yapıyor oldukları müzikteki yerini ya da ağırlığını anlatırken Boz’un, Batı çalgılarını referans alarak bu çalgıları konumlandırmaya çalışmasıdır. “Taksim yapan çalgıya saksafoncunun özgürlüğünü vermek” gibi az öncede aktarılan görüşme verisi, üstü kapalı biçimde önceki benzer müziksel pratiklerde bu tip özgürlük alanının geleneksel/yerel çalgılara verilmiyor olduğu izlenimini de uyandırır. Benzer biçimde “müziğın içinde basın ya da davulun altında ezilmemesi”ni sağlayan bir aranje biçimi olarak anlattığı kendi aranjman şekillerinde de tarihsel düzeyde önceki aranjelere gönderme yapan ve sözü geçen çalgıların davul-bas gibi çalgılar altında ezilmiş olabildiğine dayalı bir düşünme biçimi varmış hissi vermektedir. Minör Empire üyeleri, kendilerine daha bu şekilde organize edilmiş bir soru sorulmadan, tam da bu oluşın düşünceleri doğrular nitelikte şunları söyler:

*“Yetmişlerden beri füzyon tanımı var. Cazla mesela Hint müziğini birleştirdiler, karıştırdılar ama cazcılar yaptı bunu. Amerikalı cazcılar getirdiler Hint müziğini aldılar, bir tane sitar koydular, bir melodi çaldırtılar sonra terk edip gittiler. Yani süs olarak kullandılar. Ben bunu yapmak istemiyorum. Ben bunun tam tersine tam tersine demiyim de Batı müziğiyle Doğu müziğının tam -ben buna kafa kafa*

*diyorum- tam 'kafa kafaya var olmaları' var olacakları bir platform yaratmaya çalışıyorum. Yani Türk müziği Batı müziğinin yanında ezilmesin, şeklini de değiştirmesin kendi kimliğiyle var olsun. Batı müziği de kendi kimliğiyle var olsun ama biz bunların arasında tam aynı böyle beş parmaklar birbirine nasıl oturur şu şekilde, öyle temel bir yer bulalım ama orada da yaratıcı olabilelim” (Minör Empire ile görüşme, 03/05/2018).*

Müzik endüstrisi Minör Empire’ı; grubun karşı çıktığı etiketle, *World Music* etiketiyle, lanse ederken grup kendilerinin nasıl etiketlendiğini kontrol edemediklerini belirtir. Diğer yandan ise tarihsel düzeyde kendilerinden önceki “World Music” aranjmanlarında, Batı çalgılarına verilen “özgürlüğün” geleneksel-yerel çalgılara verilmediği argümanından hareketle Batı müzik unsurlarının yerel olanı “ezdiği” fikrini geliştirirler. Bu fikir Young’ın (2016: 15), geçmişteki baskı ve zulümün günümüzle olan ilişkisine duyduğu ilginin kılavuzluk ettiğini vurguladığı postkolonyal eleştiri perspektifinde gelişir. Postkolonyal eleştiri, dünyada faaliyet gösteren baskıcı güçleri ve dayatmacı tahakkümü odağına alır. Sömürgecilik karşıtı siyaset, yeni-sömürgecilik, ırk, toplumsal cinsiyet, milliyetçilikler, sınıf ve etnisiteler postkolonyal eleştiri sahasının sınırlarını çizer (Young, 2016: 15). Chibber (2016: 15), postkolonyal çalışmaların yakın zamanda toplumsal alana doğru yayıldığını böylelikle kendisini sadece pozitif bir kuram olarak değil aynı zamanda radikal bir eleştiri olarak da konumlandığını belirtir. Grubun yaptıkları müziği tarif ederken *“Türk müziği Batı müziğinin yanında ezilmesin, şeklini de değiştirmesin kendi kimliğiyle var olsun”, “kanun bir taksim yaptığı zaman, solo yaptığı zaman ben ona mesela bir caz grubundaki bir saksofonistin özgürlüğünü veriyorum”* şeklindeki ifadeleri postkolonyal eleştiri perspektifinde değerlendirilebilir.

Türkiye’de doğup büyüüp, Kanada’ya yerleştiklerine vurgu yapan Özman ise ‘*Coexistence*’ı, içinde büyüdüğü müzik ile şimdi dinlemeyi seçip kendilerini adapte ettikleri müziği “eğip bükmeden, birbirlerine ezdirmeden bir arada tutmak” şeklinde açıklar:

*“Örneğin Batı müziğinde bizim türkülerini aldıkları zaman, aksak ritimleri kullanmadan... Mesela alıyor ritmi 4/4’lüğün üstüne oturuyor. Aksak ritmini almadan kullanıyor. Biz öyle istemedik. Melodinin otantik bir yapısı var, biz onu*

*alacağız, o o şekilde kalacak, onu değiştirmeyeceğiz, otantisitesini bozmayacağız. Ama modern, bizim sevdiğimiz ne varsa onları da koyacağız. Onları da basitleştirmeyeceğiz. Mesela Batı müziğinin harmonileri pek çok açıdan karmaşık. Onları da basitleştirmeyeceğiz. Mesela bir Türk dinleyicisi anlasın diye, sevsin diye yapmayacağız. Bir Batı dinleyicisi de dinlediğinde zevk alacak, yeni şeyler duyacak, alışkın olduğu müziğin farklı boyutlarına dalecek. Kompleksliğinden hoşlanacak, zevk alacak. Aynı zamanda bir Türk dinleyicisi de dinlediği zaman enstrümanların makam gidişlerinin zevkine, tadına varacak. İkisini de sulandırmadık. Sek” (Minör Empire ile görüşme, 03/06/2020).*

Özman’ın “alıyor ritmi 4/4’lüğün üstüne oturtuyor, aksak ritmini almadan kullanıyor” ifadesi, kendilerine benzer müzik pratiklerinden “farklılaştıkları” noktayı belirlediği gibi yerel çalgı ve ezgilere atfettikleri otantisite değerini de tekrar vurgular.

### **3.4. Kimlik İnşasında Düşünümsellik: ‘Coexistence’**

Görüşme verilerinde görüldüğü üzere Minör Empire’ın yaptıkları müziğe atfettikleri değer; ‘kendilerini ifade etme biçimi’, ‘kendilerinin yansıması’ şeklinde olması, kimliklerini müzik üzerinden inşa ettiğini gösterir. Müziksel kimliklerini, başta *World Music* olmak üzere diğer müziksel tanımları reddederek ‘*Coexistence*’ olarak tanımlamaları; biraz sonra aktarılabilecek olan görüşme verileri ve onların değerlendirmelerinde daha net biçimde görüleceği gibi düşünümsel modernite bağlamında düşünülebilir.

Minör Empire’ın var olan tanımları reddetmesinin belli bir nedene bağlı olması ve bu nedenin, müziklerinde belirli bir eyleme dönüşmesi; önceki bölümde bahsedilen Giddens’in düşünümsellik tanımındaki gibi eylemin tanımlayıcı karakteristiğini oluşturur ve nedeniyle onu yapmanın ayrılmaz bir parçasını oluşturacak şekilde bağlantılı kalır (2018: 42). Bu bağlantı; grubun kategorize edilemeyecek bir müzik yapma çabası, *World Music* tanımını reddetmesi, yeni bir kimlik inşası ihtiyacı ve bu doğrultuda ‘*Coexistence*’ tanımını çerçevesinde düşünülebilir.

'Coexistence'ı analitik bir yaklaşımla şekillendirmediklerini Özman, parça seçerken öncelikle türkünün vokal ve bağlama ile dinlediğini ve türküyü yalın haliyle aldığını belirtir. Sonrasında ise o anki dinledikleri müzik türü ve unsurlarıyla bir araya getirdiklerini şu şekilde anlatır:

*“Orkestrasyonu yapılmış türküleri de pek dinleyemiyorum açıkçası. Yalın şekliyle hoşuma gidiyor. O şekilde alıyoruz. Ondan sonra türkünün girdisini, çıktısını, incik cincik, her şeyini öğrendikten sonra, hemen özümsemişimizi düşündükten sonra bir kenara bırakıyoruz. Ondan sonra ben şu anki müzik zevkimle, şu anki dünyamla bunu nasıl birleştiririm diye düşünüyorum. Nasıl yan yana koyarım diye düşünüyorum. Mesela Tutam Yar'da o sıra savaş davullarını çok dinliyorduk. Enstrümantasyonu yoğun, gürültülü şeylere çok dalmıştık Türkiye'deki kötü dönem sonrası. Türkiye'de olup bitenlerin bize yansması diyeyim. Onlarla ilgili bir şeyler yapmak istiyorduk. Bu türkünün ruh hali buna gider dedik. O iki elementi birleştirdik mesela. Benim için bu Coexistence. Türkiye'de türküyü o şekilde görmüyor olabilirler. Ama ben o şekilde yaşadım. O şekilde kendimden bir şeyler kapmak istedim. İki element de gerçek olmalı. Formüle bir şekilde değil bu tamamıyla içgüdüsel. Formüle edilmeden ama kesinlikle o anda beni etkileyen şeyleri o şarkıda görmem gerekiyor” (Minör Empire ile görüşme, 03/06/2020).*

Özman, müziklerinde kullandıkları Batı müzik türlerinin; rock, caz, elektronik müzik, progresif ve deneysel olduğunu söyler. Parçaların vokal hattındaki ezgilerinde; geleneği temsil etme, devam ettirme gibi bir iddiasının olmadığını vurgulayan Özman, Türkünün en yalın halinin gerçekliği verdiğini belirtir. Komaların gerçekliği yansıtmasından dolayı vokal hattına herhangi bir formül uygulamadan doğal haliyle seslendirdiğini söyler:

*“O türküyü sevmemin sebebi yalın hali, o yalın halini sevdiysem seviyorum. Samimiyetini yakaladıysam, o söyleme tarzından ayrılmak istemiyorum. Çünkü gerçekliği veren o. Komalar, zamanlama... Mutlaka değiştiriyorum, kendimden bir şeyler katıyorum ama ben caz biliyorum, caz vokal tekniği ekliyorum şeklinde değil. Türkünün bir seyri var kafamda zaten. Mutlaka oraya ya aykırı oluyor, şarkının hikayesine uymuyor. Ben onu formüle etmiyorum, muhtemelen o yüzden de geleneksele yakın bir şey çıkıyor. Neyse o şekilde” (Minör Empire ile görüşme, 03/06/2020).*

Grubun geleneği sürdürme iddiası olmamasına rağmen yerel çalgılar ve vokale atfedilen “hakikilik” değeri doğrultusunda geleneksel ezgilere bağlı kalarak Batı müziği unsurlarını bir araya getirmesi; Giddens’in (2018: 46) geleneğin, düşünümsel davranış izlenmesiyle topluluğun zaman-uzam düzenlemesinin bir araya getirilme tarzlarından biri olduğu vurgusunu düşündürür. Ayrıca gelenek bütünüyle durağan değildir ve kültürel mirasını kendinden önce gelenlerden devralan her yeni kuşak tarafından yeniden icat edilmek zorundadır, değişime fazla direnç göstermez (Giddens, 2018: 46). Minör Empire örneğinde geleneğin düşünümsel davranışlarla yeniden icat edildiği söylenebilir.

Özman, parçalardaki doğaçlamaların ağırlıklı olarak yerel çalgılarla yapıldığını, diğer çalgıların doğaçlama yapan çalgıyı parlatma görevi üstlendiklerini söyler. Dinlerken adeta gitar solosu izlenimi yaratan kesimlerdeki gitar icrası, grup üyeleri için birer solo değil aranjmanın parçası olarak işaretlenir;

*“İki albümde de benim bildiğim kadarıyla tek enstrüman solo yapar. Zaten her şarkıda bir enstrüman solo yapar, diğerleri onu tamamlar. Şöyle bir fark var; ilkinde daha çok yerel enstrüman vardı dolayısıyla ve hemen hemen her parçada onlara solo koyduk. Selim Seslerin çaldığı parçalarda hem ön taksim hem ara taksimler... ikinci albümde o biraz daha gömüldü, belki biraz daha çaktırmadan yaptık onu. ‘İstanbul’dan Üsküdar’a mesela kanun solosudur o. Ama kanun solosunu yapmadan önce Ozan altyapısını zaten tamamlamıştı. Ozaninkiler aranjmanın parçası olarak her zaman orada olacaklar. Kanun solosu değişken. Kanuncu arkadaşımızın ne kadar agresif çaldığını bildiğimiz için o şarkıların da enerjisi belliydi zaten. ‘Tutam Yar Elinden’, ‘Ağ Elime Mor Kınalar Yaktular’ onlarda gitarlar solo değil aranjmanın bir parçası. Kanuncu arkadaşımızın çok büyük ustalığı orada. Kanunlar oradaki sololar. Kanun solosunun olmadığı, gitar sololar aranjmanın bir parçası. Doğaçlamalar daha çok yerel çalgılarda” (Minör Empire ile görüşme, 03/06/2020).*

Yukarıdaki görüşme verisinden anlaşılacağı üzere grup müzik yaparken belirli stratejiler geliştirir. Geliştirdiği stratejiler ve reddettiği argümanlar ise yeni bir kimlik ihtiyacı doğrultusunda şekillenir, eylemlerine yansır. Bu stratejiler ve kendilerini kendi kavramlarıyla tanımlamaları; önceki bölümde bahsedilen Lash’ın (1997) özdeşünümselliğindeki otokontrol, kişinin kendi üzerine düşünmesine ve Giddens’in

(2010: 104) refleksif benliğindeki “olunan veya olunmayan şey”in aksine bireyin “kendi yaptığı şey”e örnektir.

İlk albümde yerel çalgıları daha çok kullanmalarının, çalıştıkları müzisyenlerle ilgili olduğunu ve yerel çalgıları ön plana çıkarıp parlatmak istediklerini bu yüzden de yerel çalgılara ön taksim ve ara taksim ayırdıklarını söyleyen Özman, ikinci albümde ise yerel çalgı sololarının parça içine gömülü olduğundan bahseder. 2012 sonrası dünya ve Türkiye’de yaşanan olayların kendilerini etkilemesi sebebiyle ikinci albümün daha sert olduğunu, bunun da çalgı seçimlerini etkilediğini belirtir. Özman iki albüm arasındaki değişim ve farklılıkları şu şekilde açıklar:

*“İlk albümde vokalde ben daha dingin hissediyordum. İkinci albümde tamamiyle fırtınalı bir beş yıl süreci, 2012’den sonra Türkiye’nin durumu dolayısıyla tamamen farklı hissediyorduk. [...] Çok farklı insanlardık. İkinci albüm büyük bir mücadele sürecinin yansıması. Savaş albümü diyorum. Ölümle yaşam arasındaki bir savaşın hikayesi ikinci albüm. İlk albüm daha dingin bir yerden geliyordu. İkinci albüm biraz daha karanlık bir yerden geliyor. İki albüm arasında çok şey yaşadık Dünya’da. Enstrüman seçimimizde de etkili oldu. Daha sert enstrümanlar seçmek istedik. Kanun müzisyenimiz farklıydı. Daha agresif çalan bir arkadaş. Klarneti çok isterdim ama Selim Sesler artık yaşamıyor. O yüzden açıkçası Selim Sesler dışında kimseyle çalışmak istemedim. Aranjmanlar sonrası nasıl bir tarz olacağı konusunda fikrimiz oldu. Savaş davulları ve gitar olacaktı ve onu yumuşatmak istemedik”*  
(Minör Empire ile görüşme, 03/06/2020).

İki albüm arasındaki farkın ‘değişen dünya düzeni, zor zamanların geçirilmesi ve grubun dinledikleri müziklerdeki değişiminin çalgı seçimlerine ve sound özelliklerine yansıması’ şeklindeki nedenleri; Giddens’in (2010: 35-104) bahsettiği düşünümsel modernitenin yeni malumatlarla sürekli gözden geçirilmeye açık doğası ve refleksif benliğin her an veya düzenli aralıklarla kendini olup bitenlerle sorgulaması temelinde oluşur. Böylelikle Minör Empire örneğinde de görüleceği üzere Giddens’in (1991’den Akt. Bennett, 2005: 86) belirttiği gibi düşünümsel modernitede kimlikler, devamlı üzerine çalışılan ve muhakeme edilen düşünümsel projeler haline gelir.

World Music tanımını reddederek yaptıkları müziği; Doğu ile Batı müziğinin “yan yana”, “kafa kafaya”, “birbirini eğip bükmeden”, “kendi kimlikleriyle, birlikte varolmaları” şeklinde yeni bir adlandırma ile ‘Coexistence’ olarak tanımlayan grup, Özman’ın belirttiği üzere Doğu-Batı ikiliğinde kendilerini ikisine de ait hissetmediğini vurgular:

*“Tamamen hiçbir yere ait hissetmiyorum kendimi. Doğu’ya, Batı’ya... Kabul etmediğim, edemeyeceğim şeyler var. Ayrıca kendimi kutuya koymak da istemiyorum. Biz dünya vatandaşıyız diye düşünüyorum. Şu anda da hiç kimse kendini bulunduğu yerlere ait hissetmiyor. Hissedemez. Garip bir süreçten geçiyoruz. İkisine de ait hissetmiyorum”* (Minör Empire ile görüşme, 03/06/2020).

Düşünümsel modernitenin fark, dışlama ve marjinalleştirme üretmesi (Giddens, 2018: 43); grubun kategorize edilemeyecek bir müzik yapma çabası ve kendine ait bir tanım ortaya atması ile ilişkilendirilir. Grup, müziklerin kategorize edilmesini reddederek kategorizasyonu kendi müziklerinde dışlamış olur ve kendi tanımlarını yaratarak özgül ve biricik olduğunu vurgular, kendini marjinalleştirir.

Minör Empire örneğinde düşünümsel modernite bir mekanizma olarak işlerken öncelikle meşruluk zemini olan yapı içine konumlanır ve neden sonuç ilişkisi işler. Bu neden sonuç ilişkisi işlerken birey kendi içinde biricikliğini, özgünlüğünü vurgulayacağı bir kategoriye daha yaratır ve bunu da bir neden sonuç ilişkisi içerisinde gerçekleştirir. Reddediş ve karşı çıkışlarını marjinalleştirilmiş çevreden gelen postkolonyal eleştiri perspektifinde yapan grup; aynı zamanda müziklerinde belirli özgül stratejiler geliştirerek kendilerini, marjinalleştirilmiş çevreden de marjinalleştirmiş olur.

## SONUÇ

Minör Empire, müziksel kimliğini inşa ederken “ne olduğundan” ve “ne olmadığından” yola çıkarak World Music tanımına ve altında yatan kültürel anlamına karşı bir eleştirel perspektif geliştirir. Geliştirdikleri bu perspektif, görüşme verilerinden çıkarımlarla “Batı gözüyle kurulan ‘öteki’ye ve Batı dışının kategorize edilmesi”ne karşıdır ve kültürel olarak “öteki”nin inşasının akademideki tanımı olan *Oryantalizm* ile eşleşir. Sonrasında postkolonyal çalışmalara yön veren bu perspektif, dünyada faaliyet gösteren baskıcı güçleri ve dayatmacı tahakkümü odağına alır. Sömürgecilik karşıtı siyaset, yeni-sömürgecilik, ırk, toplumsal cinsiyet, milliyetçilikler, sınıf ve etnisiteler postkolonyal eleştiri sahasının sınırlarını çizer (Young, 2016: 15). Smith (1998), postkolonyal eleştirinin marjinalleştirilmiş çevreden gelen siyasal ve kültürel deneyimin Batı’nın siyasal, entelektüel ve akademik hegemonyasına ve nesnel bilgi protokollerine karşı koyabilecek genel bir kuramsal mevziye dönüştüğünü belirtir (Akt. Young, 2016: 88). Bu yüzden deneyim temsili olarak kültür ve kültürün belirleyiciliğine karşı kültürel eleştiri daima sömürgecilik karşıtı ve postkolonyal kuramın temel uğraşları arasında yer alır (Young, 2016: 88). Minör Empire’in *World Music* reddinin akademik zeminde *postkolonyal eleştiri* etkisinde geliştiği söylenebilir. Müziksel kimlik inşasında kendilerine ait argümanlar geliştirerek kendilerini diğerlerinden farklılaştırır.

Grup ‘*Coexistence*’i “*Doğu ve Batı müziğinin birbirini ezmeden, birbirini değiştirmeden, yan yana, birlikte var olmaları*” şeklinde açıklar. Vokal hattına “gerçeklik” değerli atfederek otantisite göstereni olarak sunar. Albüm ve parça analizlerinde; vokalin Türk Halk Müziği pratiklerinden alışık olunan yöresel söyleyişle performans sergilediği, ağırlığın yerel çalgılarda olduğu soloların, taksim karakteriyle çaldığı, yerel çalgıların Türk Halk Müziği pratiklerindeki vokal-çalgi ilişkisindeki gibi vokale unsion şekilde eşlik ettiği ve Türk Halk Müziği çalgılarının perküsyonda aksak ritimlerle çaldığı görülür. Altyapıyı elektrik gitar, bas gitar, davul ve elektronik sesler oluşturur ve altyapı, elektrik gitar partları ve tropmet solosu; elektronik, avangard, progresif ve caz müzik türlerindeki kullanımlarıyla benzerlik gösterir. Bu doğrultuda grubun ‘*Coexistence*’ tanımı ve tarifindeki gibi her çalgının ait olduğu türdeki karakteriyle parça içinde kullanıldığı görülür. Kendi müziğini tanımlamak için ortaya

yeni bir kavram atması, bu kavramın kendince bir tarifinin olması ve bu tarif ile müziksel strateji geliştirip davranışlarını buna göre yönlendirmesi; bütün bunları yaparken var olan müziksel tanımları ve kategorileri reddetmesiyle Minör Empire, düşünömsel bir kimlik inşa eder.



## KAYNAKÇA

### Kitaplar:

ASSMANN, Jan (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (çev. Ayşe Tekin), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

BECK, Ulrich (2019). *Risk Toplumu: Başka Bir Modernliğe Doğru* (çev. Kazım Özdoğan, Bülent Doğan), İstanbul: İthaki Yayınları.

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

BİLGİN, Nuri (1994). *Sosyal Bilimlerin Kavşağında Kimlik Sorunu*, İstanbul: Kibrit Kitabevi.

BOHLMAN, Philip V. (2015). *Dünya Müziği* (çev. Hakan Gür), Ankara: Kültür Kitaplığı 148.

CHIBBER, Vivek (2016). *Post-Kolonyal Teori ve Kapitalizmin Hayaleti* (çev. Afife Yasemin Yılmaz), İstanbul: İletişim Yayınları.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2018). *Müzik İncelemesine Eleştirel Yaklaşım*, İzmir: Eylül Sanat Yayıncılık.

ÇELİKCAN, Peyami (1996). *Müziği Seyretmek: Popüler Müzik-Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu*, Ankara: Yansıma Yayınları.

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

EROL, Ayhan (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

GIDDENS, Anthony (2010). *Modernite ve Bireysel Kimlik* (çev. Ümit Tatlıcan), İstanbul: Say Yayınları.

GIDDENS, Anthony (2018). *Modernliğin Sonuçları* (çev. Ersin Kuşdil), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

GREVE, Martin (2006). *Almanya'da "Hayali Türkiye'nin" Müziği* (çev. Selin Dingiloğlu), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

HALL, Stuart (2017). "Temsil İşi" (çev. İdil Dünder), *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (ed. Stuart Hall), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

HEIDEGGER, Martin (2008). *Varlık ve Zaman*, (çev. Kaan H. Ökten), İstanbul: Agora Kitaplığı.

KAPLAN, Ayten (2013). *Kültürel Müzikoloji*, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

LOOMBA, Ania (2000). *Kolonyalizm Postkolonyalizm* (çev. Mehmet Küçük), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

SARTRE, Jean-Paul (2009). *Varlık ve Hiçlik* (çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen), İstanbul: İthaki.

SAİD, Edward W. (2013). *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları* (çev. Berna Ülner), İstanbul: Metis Yayınları.

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

ŞAYLAN, Gencay (2016). *Postmodernizm*, Ankara: İmge Kitabevi.

TOMLINSON, John (2004). *Küreselleşme ve Kültür* (çev. Arzu Eker), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

YOUNG, Robert J. (2016). *Postkolonyalizm: Tarihsel Bir Giriş* (çev. Burcu Toksabay Köprülü, Sertaç Şen), İstanbul: Matbu Kitap.

### **Basılmamış Kaynaklar:**

AKKAŞ, Seher (2013). *Senkretizm Bağlamında Karadeniz Rock Olgusu: Grup Marsis Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2001). *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi*, Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Ayhan Erol, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

GÜRSUL, Erdal (2013). *Heidegger ve Sartre’da Varoluş-Öz Kavramlarının İlişkisi Açısından Hümanizm Sorunu*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Doç. Dr. Çetin Türkyılmaz, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Ankara.

İŞILTAN, Aslıhan (2019). *Müzikolojide Yenilik ve Eleştirelilik Bağlamında ‘Yeni Müzikoloji’*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Seyit Yöre, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul.

### **Dergi ve Makaleler:**

BALCI, Ali (2006). “Roland Robertson, Küreselleşme ve Kültür”, *Bilgi Dergisi*, 25-36.

BEZCİ, B. – ÇİFTÇİ, Y. (2012). “Self Oryantalizm: İçimizdeki Modernite ve/veya İçselleştirdiğimiz Modernleşme”, *Akademik İncelemeler Dergisi*, Cilt 7, Sayı 1, 139-166.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2012). “Benzerlik ve Farklılığın Müzik Yoluyla Eşzamanlı İnşası: Anatolian Death Metal”, *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, Sayı 9, 11-21.

ÇEREZCİOĞLU, Aykut Barış (2013). “Popüler Müzik ve Gündelik Yaşam Deneyimi”, *Folklor/Edebiyat*, Cilt 19, Sayı 75, 159-172.

DÖNMEZ MUSTAN, Banu (2011). “Bölgesel Müzik Kültürleri İçinde Bulunan Etnik Kimlik Kodları Üzerine Analitik Bir Değerlendirme”, *ODÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, Cilt 2, Sayı 3, 149-164.

EARLMAN, Veit (2004). “Küresel Tahayyülün Estetiği: 1990’larda World Music Üzerine Düşünceler” (çev. Özgür Akgül). *Dans Müzik Kültür: Folkloru Doğru*, Sayı 65, 169-192.

ERKIZAN, Hatice Nur (2002). “Küreselleşme ve Kültür”, *Doğu Batı – Düşünce Dergisi*, Yıl 5, Sayı 18, 61-75.

FELD, Steven (2004). “World Music için Tatlı Bir Ninni” (çev. Özlem Aslan, Seda Köksal), *Dans Müzik Kültür: Folkloru Doğru*, Sayı 65, 81-111.

GUILBAULT, Jocelyne (2004). “Yereli World Music Aracılığıyla Yeniden Tanımlamak Üzerine” (çev. Ülker Uncu), *Dans Müzik Kültür: Folkloru Doğru*, Sayı 65, 113-130.

GÜRKAN, Barış (2016). “Küreselleşmenin Müziği – Müziğin Küreselleşmesi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt 9, Sayı 44, 1446-1457.

HARRIS, Keith Kahn (2004). “The ‘Failure’ of Youth Culture: Reflexivity, Music and Politics in the Black Metal Scene”, *European Journal of Cultural Studies*, Vol 7, 1, 95-111.

HELDT, Guido (2012). “ ‘...there’s no music playing, and it’s not snowing’: Songs and Self-Reflexivity in Curtisland”, *Music, Sound, and the Moving Image*, Vol 6 (1), 73-91.

HUTNYK, John (2004). “Adorno Womad’da: Güney Asya Crossover’ları ve Melezlik Bahsinin Sınırları” (çev. Şirin Özgün, Taylan Şengül), *Dans Müzik Kültür: Folkloru Doğru*, Sayı 65, 131-168.

KAYA, Yunus (2017). “Oryantalizm – Postkolonyalizm ve Sanat”, *İdil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 30, 647-665.

KEYMAN, E. Fuat (2002). “Globalleşme, Oryantalizm ve Öteki Sorunu 11 Eylül Sonrası Dünya ve Adalet”, *Doğu – Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 5, Sayı 20 (2), 11-32.

KILIÇ, Ahmet Hasan (2017). “Markaların Birlikte Varolma Sözleşmesi”, *Ticaret ve Fikri Mülkiyet Hukuku Dergisi*, Cilt 3, Sayı 2, 77-96.

KOCAMAN, Ayşe Çiğdem (2017). “Martin Heidegger’de ‘Birlikte Varolma’ ve Dasein’in Kendini ‘Herkes’de Yitirmesi”, *Kent Kültürü ve Yönetimi Hakemli Elektronik Dergi*, Cilt 10, Sayı 4, 500-511.

KÖMEÇOĞLU, Uğur (2002). “Küreselleşme, Modernleşme, Modernlik”, *Doğu Batı – Düşünce Dergisi*, Yıl 5, Sayı 18, 11-27.

SAYGIN, Arda Umut (2016). “Anthony Giddens’in Sosyolojisinde Modernliğin Boyutları”, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, Cilt 1, Sayı 2, 69-80.

TIEBER, Claus – WINTERSTELLER, Christina (2020). “Writnig with Music: Self-Reflexivity in the Screenplays of Walter Reisch”, *Arts*, Vol 9 (1), 13.

TUTAL, Nilgün (2002). “Edward Said’in Oryantalizmi Nasıl Okunuyor?”, *Doğu – Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 5, Sayı 20 (2), 117-137.

TÜRER, Celal (2002). “Ralph Waldo Emerson’un Oryantalizmi”, *Doğu – Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 5, Sayı 20 (2), 155-173.

YETİM, Nalan (2002). “Küresel Üretim Yapılanmasına Kültürel Yanıtlar: Ulusal – Yerel?”, *Doğu Batı – Düşünce Dergisi*, Yıl 5, Sayı 18, 129-139.

YILDIRIM, Ali Kemal (2002). “Edward Said’in Şarkiyatçılık Düşüncesine Eleştirel Bir Bakış”, *Doğu – Batı Düşünce Dergisi*, Yıl 5, Sayı 20 (2), 139-152.

**Görüşmeler:**

Minör Empire ile görüşme, 03/05/2018, İzmir.

Minör Empire ile görüşme, 03/06/2020, çevrimiçi görüşme.



## ÖZGEÇMİŞ

### **Kişisel:**

**Ad, Soyad:** Cemrenur ÜNSÜR

### **Eğitim:**

**Lisans:** 2017 - Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü.

**Lise:** 2013 - Balıkesir Cumhuriyet Anadolu Lisesi.

### **Sempozyumlar:**

**2017 -** 8. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, “**Analog Kayıt Otantisitesi: Ferit Odman Örneği**”, Kütahya Güzel Sanatlar Derneği.

**2020 -** Uluslararası Online Etnomüzikoloji Sempozyumu, “**World Music’in Oryantalizm Bağlamında Etnomüzikolojiye Yansımaları**”, Etnomüzikoloji Derneği.

**2020 –** 3. Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu, “**Düşünsel Modernitede Kimlik İnşası: Minör Empire Örneği**”, Etnomüzikoloji Derneği.

### **Üyelikler:**

**2020 –** Etnomüzikoloji Derneği / Association of Ethnomusicology – Üye.