

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MODERNLEŞME SÜRECİNİN HALK MÜZİĞİNE ETKİLERİ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Yücel HACIOĞULLARI**

Anasanat Dalı : Türk Müziği

Programı : Türk Müziği

HAZİRAN 2010

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MODERNLEŞME SÜRECİNİN HALK MÜZİĞİNE ETKİLERİ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Yücel HACIOĞULLARI
(415941019)**

**Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 02 Haziran 2010
Tezin Savunulduğu Tarih : 11 Haziran 2010**

**Tez Danışmanı : Yrd. Doç. Cihan YURTÇU (İTÜ)
Jüri Üyeleri : Prof. Adnan KOÇ (İTÜ)
: Yrd. Doç. Dr. Mehmet Ali ÖZDEMİR (MÜ)**

HAZİRAN 2010

ÖNSÖZ

Modernleşme Sürecinin Halk Müziği'ne Etkileri'ni konu alan bu çalışma; İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Bölümü'nde yüksek lisans tez çalışması olarak hazırlanmıştır.

Yüksek lisans tezimizde öncelikle, çalışmanın kapsamını belirleyen modernizm terimi, etimolojik olarak değerlendirilip tarihsel süreç içerisindeki çağrışımlarıyla ele alınmıştır. Modernizm süreci boyunca insanlığın ve sanat etkinliğinin yaşamak zorunda olduğu değişim ve dönüşüm, üç ana kategoride araştırılmıştır. Buna rağmen yan başlıklar olarak; küreselleşen dünya, postmodern kültür endüstrisi, müziğin çağdaş kayıt ve çoğaltım olanakları, fikir ürünlerinde ve dolayısıyla müzikte mülkiyet hakları (telif hakları) vs. gibi kimi kavramlara da tanımını yaparken “değişen ve dinamik bir yapıya sahiptir” dediğimiz halk müziğine etkileri bağlamında yer verilmiştir.

Çalışmamız, modernleşme sürecinin halk sanatına, özelde halk müziğine etkilerini genel olarak tespit etmeye çalışmak yerine, sürecin etki alanlarını sınırlayarak irdeleyecektir. Ana eksenimiz;

- Sanat ürününde ve özelde halk sanatında (türkülerde “beste” kavramı) “mülkiyet” meselesi,
- Teknolojik değişimin ve olanaklarının sanata (halk sanatı ve türkülere) etkileri,
- Çağdaş iletişim araçlarının halk türkülerine etkileri bağlamında olacaktır.

Beni bu konuyu seçmeye iten neden, kavramların ve disiplinlerin (özel olarak halk müziği kavramı) yeniden ve daima değişerek şekillendiği bu dönemde, değişime karşı ilk tepkimizi yeniden sorgulamak ve kavram kargaşası diye adlandırdığımız modernleşme sürecinin halk müziğine etkilerini bilimsel yöntemlerle yeniden anlamlandırmaya çalışmak olmuştur.

Yüksek lisans tezimiz, araştırma, inceleme, röportajlar ve gözlem metodlarından sonra masa başı çalışmalarıyla sonuca varmayı hedeflemektedir. Çalışmamız, konu başlığı çerçevesinde gerçekleşse de; halk sanatını ve müziğini etkileyen oluşumların bir çoğu hakkında detaylı bilgiler de vermektedir. Bu bilgilerin ışığında karmaşa gibi görülen kavramları da sosyal bilimlerin ilkeleriyle bir dizgeye oturtmaya çalışmaktadır.

Değerli bilgi ve tecrübeleriyle bana ışık tutan, tez danışmanım İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi Sayın Yrd. Doç. Cihan YURTÇU'ya teşekkür ederim.

İstanbul, 2010

Yücel HACIOĞULLARI

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ÖZET	xi
SUMMARY	xiii
1. GİRİŞ	1
2. MODERNLEŞME KAVRAMI VE SÜRECİN ÜÇ DÜŞÜNÜRÜ	3
2.1. Kavramsal Ve Kuramsal Çerçeve	4
2.2. Endüstriyel Toplum Ve Adorno'da Kültür Endüstrisi Kavramı	10
2.2.1. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno kimdir?	11
2.2.2. Kültür Endüstrisi kavramını yeniden düşünmek	15
2.3. Walter Benjamin'den Hareketle "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretim Çağında Sanat"	23
2.3.1. Walter Benjamin kimdir?	25
2.3.2. Mekanik yeniden üretim çağında sanat	28
2.4. Postmodern Dönem Baudrillard Ve Simülasyon Çağında Sanat	35
2.4.1. Jean Baudrillard kimdir?	37
2.4.2. Baudrillard'da simülasyon kavramı: "Tam Ekran"	39
3. TÜRKİYE'DE MODERNLEŞME	45
3.1. Niyazi Berkes Kimdir?	46
3.1.1. Niyazi Berkes ve "Türkiye'de Çağdaşlaşma Süreci"	48
3.2. Halk Müziği'nin Keşfedilmesi Ve Derlemeler	54
3.2.1. Halk Müziği'ni tanımlamak.....	55
3.2.2. Halk Müziği araştırmalarının tarihsel gelişimi.....	59
3.3. Halk Müziğinin Kitleselleşmesi	62
3.3.1. Radyo ve televizyon süreci.....	63
3.3.2. Halk türkülerini piyasalaştırma süreci	66
3.3.4. Çeşitlilik ve değişim	68
3.4. Bağlam	70
4. RÖPORTAJLAR	73
4.1. Türkülerde Mülkiyet Ve Telif Hakları Sorunu	73
4.2. Röportaj: MESAM Genel Sekreteri Ali Rıza BİNBOĞA	75
4.3. Kayıt Teknolojilerinin Halk Müziğine Etkileri	92
4.3.1. Kayıt teknolojileri tarihçesi	93
4.3.2. Röportaj: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzik Teknolojileri Öğretim Görevlisi Haydar Tanrıverdi.....	97
4.4. Kitle İletişim Araçlarının Türküler Üzerindeki Etkileri.....	102
4.4.1. Yücel Paşmakçı kimdir?	103
4.4.2. Röportaj: Yücel Paşmakçı	105

5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	113
5.1. Modernizmin Etimolojik, Kavramsal Ve Kuramsal Çerçevesi.....	113
5.2. Sanat Ürünüde Mülkiyet Sorununun Modernizm Süreci Bağlamında T.W.Adorno'nun Kültür Endüstrisi Kuramı Açısından İncelenmesi.....	114
5.3. Teknolojinin Olanaklarının Halk Müziği'ne Etkilerini Walter Benjamin'in Modernizm Eleştirisi Üzerinden İncelenmesi	116
5.4. Postmodern Dönemde Kitle İletişim Araçlarının Sanata Ve Halk Müziğine Etkilerinin Jean Baudrillard Düşüncesiyle Araştırılması	117
5.5. Modernizm Sürecinin Türkiye Coğrafyasındaki Etkilerini “Türkiye’de Çağdaşlaşma” Adlı Eseriyle Prof. Dr. Niyazi Berkes Ekseninde İrdelenmesi	118
5.6. Röportaj: Ali Rıza Binboğa - MESAM Genel Başkanı (Sanat Ürünüde Mülkiyet ve Telif Hakları)	120
5.7. Röportaj: Haydar Tanrıverdi – İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Kayıt Teknolojileri Öğr. Gör. (Teknolojik Değişim Sürecinin Halk Müziğine Etkileri	121
5.8. Röportaj: Yücel Paşmakçı – Derlemeci, İcracı, Eğitimci, Eski TRT Türk Halk Müziği Daire Başkanı (Modern İletişim Araçlarının Halk Müziğine Etkileri).....	122
KAYNAKLAR.....	123
ÖZGEÇMİŞ.....	123

KISALTMALAR

a.g.e.	: Adı geçen eser.
C.	: Cilt
Doç.	: Doçent
Dr.	: Doktor
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
İST.	: İstanbul
Mat.	: Matbaası
No.	: Numara
Öğr.	: Öğretim
Öğr. Gör.	: Öğretim Görevlisi
Prof.	: Profesör
Rep.	: Repertuar
s.	: Sayfa
Sn.	: Sayın
THM	: Türk Halk Müziği
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
THO	: Türk Halk Oyunları
C.I.S.A.C	: Center for International Security and Cooperation (Uluslararası Telif Birlikler Konfederasyonu)
MESAM	: Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği- Musical Work
MÜYORBİR	: Müzik Yorumcuları Meslek Birliği Owners' Society Of Turkey
TRT	: Türkiye Radyo Televizyonu
vb.	: Ve benzeri
vs.	: Vesaire
Yay.	: Yayınları
Yrd.	: Yardımcı
Yrd.Doç	: Yardımcı Doçent
M.E.B.	: Milli Eğitim Bakanlığı
G.S.G.M.	: Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü

MODERNLEŞME SÜRECİNİN HALK MÜZİĞİNE ETKİLERİ

ÖZET

Modernleşme Sürecinin Halk Müziği'ne Etkileri başlıklı bu çalışmada, kavramsal çerçevede uzlaşma sağlamak için öncelikle çalışma konusu kapsamında yer alan terimlere ilişkin açıklamalara yönelinmiştir. Genel itibarı ile insanlık tarihinin belkide en karmaşık, bir o kadar da üzerine en fazla düşünülmüş döneminin, insan hayatında, entelektüel ve sanat etkinliklerinde, müzikte, halk biliminde (folklor) ve en özelde halk müziğindeki tezahürlerinin araştırmasına yönelik bir tez hazırlamak, kuşkusuz kapsamı çok geniş bir sahada inceleme yapmayı gerektirmektedir.

Başlığımızı oluşturan sözcükler üzerinde en çok düşünüleni, kuşkusuz bir üst başlık olarak “modernizm” kavramıdır. Avrupa çıkışlı bu sözcük, kendi özgün koşullarına göre geçtiğimiz yüzyıl başından itibaren tüm dünya ölçeğinde, aslında bir üretim ve yaşam biçimi olarak yaşanmış ve yine bir kavram olarak çeşitli düşünürlerce tanımlanmaya çalışılmıştır. Tespit ve görüşlerini önemli bulduğumuz kimi düşünürlerin tanımlamalarına yer versek de bu çalışmada, modernizm kavramı, yine başlıkta adı geçen üç düşünür ekseninde (Adorno, Benjamin ve Baudrillard) ele alınmaya çalışılmıştır.

Modernizm sürecinin salt bir üretim biçimi olarak değil, kültür ve sanat hayatındaki tüm yansımalarıyla, sosyal bilimlerin tüm alt disiplinleriyle ele almayı hedeflemek, çalışmayı neredeyse kontrol edemeyeceğimiz kadar geniş bir alana yaymayı gerektirecektir. Bunun yerine çalışmamız şu üç ana koldan ilerlemeye çalışmaktadır ;

- a- Modernizm sürecinin halk türkülerinde yol açtığı “mülkiyet” ve telif hakları sorunsalı. Yine bu bağlamda, türkülerde “beste” kavramının ve “bestecilik” müessesesinin tartışılması.
- b- Modernite ekseninde ve teknolojik değişimin ve bu değişim olanaklarının halk sanatına etkilerinin tesbit ve tanımının yapılması.
- c- Modernizm sonrası iletişim araçlarının (özellikle radyo ve TV – MEDYA) halk sanatına etkilerinin araştırılması.

Kültür Endüstrisi Kuramı'yla yirminci yüzyıl düşününü derinden etkilemiş Thedor W. Adorno'nun tezleriyle, modernizm tanımını açılmaya çalışılmıştır. Endüstriyel toplumun, söyleşme ve metalaşma süreçlerinin sanatta ve özelde halk sanatındaki karşılıkları tesbit edilmeye çalışılmıştır.

Teknolojinin olanaklarıyla yeniden şekil alan sanatın ve çoğaltılmış – kopyalanmış bir “yeniden üretim biçimi olarak” sanat nesnesinin ontolojik sorgusu, ünlü düşünür Walter Benjamin'den hareketle ortaya konulmuştur. Teknolojik değişimin halk sanatındaki karşılıkları vurgulanmıştır.

Ve bir süreç olarak modernizmin, kendisini postmodern bir durum olarak sunduğu günümüzde, sanat ürününün (özel olarak halk türkülerinin) çağdaş iletişim olanaklarıyla (en temelde radyo ve TV - MEDYA) kurduğu ilişkiyi anlamak ve

tanımlamak için ünlü Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın tezleriyle konu genişletilmeye çalışılmıştır.

Tezimizin eksenini oluşturan üç düşünürle, Avrupa çıkış noktalı “modernizm” kavramı, yine Avrupa düşünürleri tarafından düşünsel çerçeveye alınmıştır. Ancak yapılması gereken, sürecin bizim coğrafyamız ve bizim toplumsal hayatımızdaki yansımaları araştırmak ve belgelemektir. Bu doğrultuda ünlü Türk sosyologu Niyazi Berkes ile modernizm kavramı yeniden ele alınmış ve sürecin kendi coğrafyamızdaki anlamı ve çağrışımları araştırılmıştır.

Hayatı algılama, kavrama ve tanımlama zahmetlerimizin zamana ve mekana bağlı değişip geliştiğini, “doğru” saydıklarımızın, kendi tözünü (cevher, değişmez gerçeklik) görece zaman ve mekana bağladıklarını, objektif ve bilimsel tarih süreci bize kanıtlamıştır. Tanımlarımızın, aslında yine yapıldığı dönemin, coğrafyanın ve toplumsal yapının siyasal ekonomik ve ideolojik yapılarınca koşullandığını artık biliyoruz. Nitekim bu çalışma, bir yanıyla yüzyıl başlarında yapılmış Türk Halk Müziği tanımlamasının konjonktürel, yani yaşadığı dönemi, toplumu ve ideolojiyi yansıtan içerikte olduğunu kanıtlamaya çalışmakla birlikte, bugünün yönelimlerini taşıdığını peşinen kabul etmektedir. Ve yine halk müziğimizin, gelişen ve değişen dünyada belki ilkelerinde değil ama alan ve kapsamında değişiklik yapılmasını önermektedir.

“Modernleşme Sürecinin Halk Müziği’ne Etkileri” isimli etki alanı ve çerçevesi hayli geniş yüksek lisans tez çalışmasında bir şekliyle adı geçen; küreselleşen dünya, postmodern kültür endüstrisi, müziğin çağdaş kayıt ve çoğaltım olanakları, fikir ürünlerinde ve dolayısıyla müzikte mülkiyet hakları (telif hakları) v.s gibi kimi kavramları da açmak gerekmektedir. Bütün bu sözcükler modernizm süreci ile insan hayatına alınan kavramlardır. Örneğin müzikte “beste” kavramı ve “bestecilik” kurumu kendi köklerini ortaçağa kadar derinleştirse de, bestecilikte kurumsallaşma, modernizm sürecinin bir sonucudur. Sanat ve fikir ürünlerinde sanatçının binlerce yıldır devam eden “taşıyıcılık” nosyonu, “ürünün sahibi” olma sürecine kişi ve kişi haklarının devletler ve anayasaları tarafından güvence altına alındığı modernitede geçiş yapmıştır. Mülkiyet hakları ve hukuku, binlerce yıldır yapılagelen söz söyleme ve müzik çalma-yapma geleneğini de (sözün taşıyıcısı olmaktan sahibi olmaya geçiş) doğrudan etkilemiştir.

Kapitalist üretim biçimi (Adorno’nun son aşaması olarak tanımlamaya çalıştığı “kültür endüstrisinde”) her şeyi bir metaya dönüştürürken sanat ürününü de piyasa değeri yüksek bir mal haline dönüştürmüştür. Çağdaş çoğaltım (kopyalama) ve iletişim (yayın organları - MEDYA; radyo-TV) olanaklarıyla artık daha da karmaşıklaşan “sanat ürününün metalaşması” sorunsalı, aynı kavramsal meseleleriyle halk müziği alanına da taşınmıştır.

Süreç, halk bilimi açısından bir sorundur çünkü tüm bu süreci açıklayacak yeni, daha kapsayıcı bir tanım (ya da tanımlar) yapmak gerekmektedir. Bir sorundur ve tüm sorunlar gibi ancak bilimsel metodoloji ile aşılması gerekmektedir.

EFFECTS OF MODERNIZATION PROCESS ON FOLK MUSIC

SUMMARY

In this study on Effects of Modernization Process on Folk Music, first explanations were searched for the terms that are used in the scope of the subject of study in order to provide a consensus on the conceptual framework. To prepare a paper for studying, in general terms, the manifestations of a period of the history of humanity which is maybe the most complex, and again maybe the one which is the most extensively considered, on human life, on the intellectual activities and art activities, on music, on folklore and especially on the folk music, doubtlessly necessitates research on a very large field.

Among the words making up our title, the “modernism” concept, as a subtitle, is beyond doubt the one which is the most extensively thought over. This European originated word, modernism, has been experienced in specific conditions on the world scale from the beginning of the former century on, as a mode of production and life, and various philosophers have tried to define this concept. Even if we also quote the definitions of some other philosophers whose evaluations and views we find important, in this study the concept of modernism has been taken up upon the axis of three philosophers who were also mentioned in the title (Adorno, Benjamin ve Baudrillard).

If we take the modernism process not just as a mode of production, but with all its reflections in the cultural and artistic life, and with all sub-disiplines of social sciences, the study would be so widespread that we would not be able to control it. Instead our study tries to advance on the following three main paths;

- a- Problematic of “property” and copyrights that modernism process has led up in folk songs. Discussing the concept of “composition” and “composership” in folk songs again in this context.
- b- Determining and defining the effects of modernity and technological changes and the opportunities they bring on folklore.
- c- Investigating the effects of the communication means developed after modernism (especially radio and TV – the media) on folklore.

Efforts were made to make the definition of modernism clear through the thesis of Thedor W. Adorno who has influenced the twentieth century thought throughly with his “Culture Industry Theory”. We have tried to determine the reflections of industrial society, reifcaiton and commoditization processes on art and especially on folklore.

Ontological questioning of art which is being re-shaped with the technological means and the art object which is a reproduced-copied “*mode of reproduction*” has been presented by advancing from the point of view of the famuous philosopher Walter

Benjamin. The reflections of the technological advancements on folklore has been emphasized.

And today when modernism as a process presents itself as a postmodern situation, the thesis of the eminent French philosopher Jean Baudrillard were used in order to understand and to define the relation that the art products (and especially the folk songs) establish with the modern communication means (first of all radio, TV, MEDIA).

With the three philosophers constituting the axis of our thesis, the “modernism” concept which is European originated, has again been taken within a conceptual framework by European philosophers. However what needs to be done was to investigate and to document the reflections of the process on our geography and our social life. Accordingly the concept of modernism has again been taken up with the eminent Turkish sociolog Niyazi Berkes and the meaning and the associations of the process in our own land has been explored.

Objective and scientific history has proven us that our efforts to perceive, to comprehend and to define life change with time and location, and that what we consider as “true” attributes its essence (substance, unchangeable reality) to the relative time and space.

We now know that our definitions are conditioned by the political, economical and ideological structure of the period, the geography and the social structure in which they have been made. Thus this study on the one side tries to prove that the Turkish Folk Music definition is cyclical, or in other words it reflects the period, the society and the ideology of that time, however on the other hand it approves in advance that this definition also bears today's tendencies. And again it proposes that changes should be made in maybe not the principles, but the scope and content of our folk music.

Again some concepts that are used in our postgraduate thesis named “Effects of Modernization on Folk Music” with a considerably wide scope and framework; namely globalizing world, postmodern culture industry, modern recording and copying possibilities of music, property rights in intellectual products and therefore in music (copyrights), etc. also need to be explained. All of these are concepts that have entered our life together with modernism. For instance although the concept of “composition” and “composership” roots back to the middle ages in music, institutionalization of composership is a result of the modernism process. The “carrier” notion of the artist in works of art and intellectual works that continues since thousands of years has changed into being the “owner of the product” in modernity where the individual and the individual rights have been secured by the states and their constitutions. Property rights and laws have directly influenced the tradition of singing and making music that dates back thousands of years (transition from being the carrier of the word to the owner of the word).

The capitalist mode of production (in the “culture industry” which Adorno tried to define as its last phase) while transforming everything to a commodity has also transformed the work of art to a commodity with high market value. The problematic of “commoditization of the work of art” which has become much more complex with the modern reproduction (copying) and communication means (broadcasting – MEDIA; radio - TV) has also been carried over to the area of folk music.

This process is a problem concerning folklore since a new and more comprehensive definition (or definitions) has/have to be made in order to explain all of this process. This is a problem and like all problems, it needs to be overcome with the scientific methodology.

1. GİRİŞ

Türk folklorunun ve halk müziğinin derlenmesi ve araştırmasına yönelik çalışmalar, batılı Avrupa ülkelerine kıyasla ülkemizde çok geç başlamıştır. Cumhuriyetin ilk dönemleriyle başlayan derleme ve tarama faaliyetlerinin sınırlı olduğunu, Anadolu'nun birçok yerleşim merkezini kapsamadığı için çalışmaların teknolojik yoksunluklar nedeniyle (özellikle ulaşım) kısmi yapıp tüm yurt genelinde yayılamamasının nedenleri bilinmektedir. Cumhuriyet tarihi içerisinde kurumsal ve bireysel olarak yapılan irili ufaklı faaliyetler tüm olanaksızlıklara rağmen büyük bir inancayla yurdumuz folklorunun ve ona bağlı olarak Türk Halk Müziği'nin genel hatlarının tespit edilmesine yardımcı olmuştur. Bütün derleme, araştırma, analiz, muhafaza ve en sonunda derlenen yerel türküyü aslına uygun taklit yolları geliştirerek yeniden üretme çabaları, aslında yine "batı" referanslarıyla öğrendiğimiz, düşünegeldiğimiz "folklor" çalışmalarının genel hatlarını oluşturuyordu. Bu başlıklar etrafında gezinen halk müziği çalışmaları, niyetindeki özveri ve samimiyet, malesef dönemin siyasi, ekonomik, ideolojik ve teknolojik koşullarıyla aslında yine kendi dönemini yansıtan tanımlamalar yapmış, kavramlar ve terimler ortaya atmıştır.

Yapılan tanımları ve bu tanımları doğuracak olan halk müziği araştırma, derleme, analiz, kayıt ve yeniden üretim çalışmalarındaki deneyim ve kazanımları yok saymak bugün yapacağımız (dolayısıyla bugünün enstrümanlarınca koşullanmış) tanımlamalarımızı da yok saymak anlamına gelecektir. Derlenmiş ve "anonim" (herkese ve hiç kimseye ait, dolayısıyla "halkın" ortak malı) olarak adlandırılmış herhangi bir türkünün aslında kayıtlı bir "sahibinin" olduğunun peşine düşmek, bize sadece mülkiyet hakları alanının genişletilmesine ilişkin argüman sağlayacaktır. Ya da çağdaş kayıt teknolojilerinin şekillendirdiği, böylelikle formunu, icra kapasitesini ve etkisini farklılaştırmış bir halk müziği enstrümanını yok saymak, anlamsız bir çaba olacaktır. Ve yine herhangi bir radyo, TV'de ya da günün koşullarına göre biçim değiştirecek olan herhangi bir ses taşıyıcısı tarafından yayınlanan bir halk türküsündeki deformasyonu tespit etmek, türkünün değişim süreci araştırılıp

incelenmeden yargılamak, hem acımasız, hem de bilimsel bir neticeye varmayan çabalar olacaktır.

Çalışmamızdaki amacımız tarihsel süreç içerisinde modernizmi ve modernizm sürecinin halk sanatında, özelde halk müziğindeki etkilerini alanını şu üç kategoride belirleyerek ilerleyecektir:

- Mülkiyet
- Teknoloji
- İletişim Araçları (MEDYA).

Bu çalışmada, Batı Avrupa kaynaklı olan kavramı (modernizm) ve kavramın insan hayatındaki (özelde en gelişkin insan etkinliği olan sanattaki) etkileri, üç düşünür;

- Thedor W. Adorno
- Walter Benjamin
- Jean Baudrillard izleğinde irdelenmiştir.

Kavram her ne kadar Avrupa çıkışlı olsa da bir tarihsel gelişim ve değişim süreci olarak modernizmin, Türkiye coğrafyasındaki anlamı ve gelişim süreci Prof. Dr. Niyazi Berkes’le izlenmeye çalışılmıştır.

Sürecin tezimizin konu başlığı uyarınca Türk Halk Müziği’nde görülen etkileri,

- Mülkiyet bağlamında, Ali Rıza Binboğa ile (MESAM Genel Başkanı),
- Teknolojinin olanaklarının halk müziğine etkileri bağlamında, Haydar Tanrıverdi ile (İ.T.Ü T.M.D.K Ses Kayıt Teknolojileri Bölümü Öğr.Gör.),
- İletişim araçlarını halk müziğine etkileri bağlamında, Yücel Paşmakçı (eğitimci, derlemeci, icracı ve T.R.T Türk Halk Müziği Daire Başkanı) ile yapılan röportajlarla belgelenmiştir.

Çalışmamız neticesinde modernizm sürecinin halk müziği üzerinde yarattığı sorunlara bilimsel yaklaşım ve çözüm yolları araştırılmış, konuya ilişkin çözüm yolları sonuç bölümünde sunulmuştur.

2. MODERNLEŞME KAVRAMI VE SÜRECİN ÜÇ DÜŞÜNÜRÜ

(Adorno – Benjamin – Baudrillard)

Modernizm sözcüğünün dilimizde ve dolayısıyla düşünce dünyamızdaki travmatik tartışılma süreci, kavramın Türkçe'ye çevrilmesinde veya (daha doğru bir ifadeyle) çevrilememesiyle başlamaktadır. Ne din, ne devlet geleneğinde, ne de Türk dilinde karşılığı olan Avrupa kökenli bir kavram olarak bu terimin, bu yabancı, hem de bozulmuş biçimi ile (çağdaşlaşma) girişimi, anlaşmazlıklara yol açmıştır (Berkes, 2008, s:36). Ne ki aslında ironik bir söylemle, herhangi bir disiplinde sorunu yaratanlar o disiplinin savunucuları ve disiplini oluşturanlardır aslında. Wittgenstein, “felsefi problem dediğimiz aslında dile getiriş problemimizdir” (Wittgenstein, 1994, s:35) derken aslında yine ironik bir biçimde bunu söylemektedir.

Türkçe'ye çeşitli sözcüklerle (asri, muassır, çağcıl, çağdaş, v.s.) çevrilen modernizm kavramının yarattığı anlaşmazlıkların altındaki düşünceye bakarsak, genel olarak iki farklı inancın yattığını görürüz. Bunlardan biri terimin geldiği din geleneğindeki (Hristiyanlık) durumun İslam geleneğinde de bulunduğu inancıdır. Öteki, bunun tersi, yani İslam geleneğinde böyle bir durum olmadığı için “laiklik” davasının İslam dinindeki toplumlarda yersiz, anlamsız olduğu görüşüdür. Bu görüşlerin ikisi de yanlış olduğu için terimin İslam - Türk toplumundaki anlamı ve geçerlik derecesi, gereği kadar kavranamamıştır (Berkes, 2001 s:119).

Yüksek lisans tez çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde modernite sözcüğünün, bir kavram olarak Türk Dili'ne çevirisinden (dile gelme) kaynaklanan problemlerine de yer verilmiştir. Bu bir düşünsel problem, hatta sorunsallar yaratmıştır. Çünkü yeni kurulacak olan sistemle ilgili çeviriyi yapanların niyetlerine (ideolojik farklılıklar) göre şekil alan çeviri çeşitliliğini bu süreçte izlemek mümkündür.

Ancak daha önce Avrupa çıkışlı kavramın yine Avrupa kaynaklı tarih, anlam ve kapsamına değinmemiz gerekmektedir.

2.1. Kavramsal Ve Kuramsal Çerçeve

Kavram, genel olarak Batılı olmayan toplumların “geleneksel toplum”dan “modern toplum”a doğru geçirmekte oldukları değişim sürecini ifade etmektedir. Bir kavram ve kuram olarak tanımını ve alanını belirlemek bugün oldukça zor görünmektedir. Nasıl ki aydınlanma çağıının ve Alman İdeolojisi’nin en önemli düşünürü Immanuel Kant’ın aydınlanmanın ‘henüz’ başladığını ilan etmesi gibi belki de kavramsal tanımlamayı yapmamızı güçleştiren, kuramsal çerçeve konusunda bizi zorlayan anlayış modernitenin süreklilik göstermesidir. Nitekim, Norbert Lynton Modern Sanatın Öyküsü adlı kitabında “modernizmin en temel sorunu onun sürekliliğidir” der ve bu durumu modernleşme sürecinin en temel sorunsalı olduğunu söyler (Lynton, 1982, s.12). Sorunsaldır çünkü halen olmuş olan, olma halinde olan olay için yargıda bulunmak hem zor hem de imkansız görünmektedir.

Bu bağlamda aslında modernite üzerine verdiğimiz yargılar, sürecin başlangıcından bugüne kadar ki değişiminin tespiti olacaktır.

Paradoksal olarak her tanım kendi karşıtını üreterek varlığını sürdürür ve aşılmayı bekler. Bugün modernite hakkında vereceğimiz hükümler de kuşkusuz bu yazgıyı paylaşacaktır.

Determinist bakış açısına göre toplumlar bir sistem olarak moderniteye çok basit anlamıyla üç aşamalı bir süreçle ulaşmışlardır: “geleneksel toplum”, “geçiş toplumu” ve “modern toplum” (Özbek, 1991, s:93). Buna göre, modern toplum; ekonomik kalkınmayı sağlamış, kültürel çoğulculuğu esas alan ve demokratik bir yönetime sahip olan toplumdur. Dolayısıyla bu özellikleri yapısında bulundurmayan bir toplum, “geleneksel” olarak nitelendirilmektedir (a.g.e, s:102).

“Modern” terimi, hem etimolojik olarak, hem de kavramın özellikle batı Avrupa dünyasındaki çağrışımları açısından Hans Robert Jauss tarafından derin ve kapsamlı bir biçimde araştırılmıştır. “Modern” kelimesi, Latince ‘modemus’ biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda resmen Hristiyan olan o dönemi, Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır. İçerikleri sürekli değişse de, ‘modern’ terimi hep, kendisini eski’den yeni’ye bir geçişin sonucu olarak görmek için, antik çağ ile kendisi arasında bir ilişki kuran dönemlerin bilincini dile getirmiştir (Jauss, 1993s:111).

Bazı yazarlar “modernlik” kavramını Rönesans’la sınırlarlar, ama bu tarihsel açıdan daraltılmış bir zaman diliminde kavramın çerçevesini çizmek demektir. İnsanlar, 17.

yüzyılda ünlü “Querelle des Anciens et des Modernes” zamanı Fransa’sında olduğu kadar, 12. yüzyılda Büyük Charles döneminde de kendilerini modern olarak değerlendirdiler. Yani, “modern” terimi, Avrupa’da, hep *yeni* bir dönemin bilincinin anlamını yüklenmektedir. İnsanın kendinden önceki çağlara ait olanlarla kendisi arasında yeniden gözden geçirilmiş bir ilişki kurduğu dönemlerde ortaya çıkmaktaydı modernite terimi; dahası, bu dönemlerde, hep eski (antik) çağ, belli birtakım taklitlerle yeniden oluşturulması gereken bir model olarak görülmektedir (Habermas, 1990, s:197).

Modernizm tanımı yapılırken, “mitos”la “akılcılık” arasındaki ayrım derinleştirilerek vurgulanıyor en genelde modernizm insanın, *akıl* sürecine girişı olarak tanımlanıyordu. “Modernliğin Eleştirisi” adlı eserinde Alan Touraine; “üç yüzyılı aşkındır düşünce ve davranışlarımızda böylesine temel bir öneme sahip olup da bugün sorgulanan, reddedilen ya da yeniden tanımlanan modernlik nedir?” diye sorduktan sonra, “en iddialı biçimiyle modernlik düşüncesi, insanın yaptığıyla bir olduğunun olumlanmasıdır” demektedir (Touraine, 2000 s:23).

Modernizm, ya da bizdeki bütün dilsel çeviri problemlerine karşın halâ “çağdaşlaşma”, 19. yüzyılın sonunda kültürel bir hareket olarak ortaya çıkan ve savaş sonrasında ilk yıllarında geri çekilmeye başlayan modern hareketin sanatını ve estetiğini ifade etmiştir. Kavramın Türkçe’ye çevrilişinde yaşanan tüm dilsel problemlere karşın aslında hep aynı şey söylenmek, hep aynı anlam yüklenmek istenmiştir. Modernite, ‘eski’ye karşı ‘yeni’yi ifade eden bir kavram olarak kullanılmıştır.

E.H.Gombrich’e göre, modern sanat, geçmişin gelenekleriyle tüm bağlarını koparmış ve o ana dek hiçbir sanatçının yapmayı bile düşünmediği şeyler yapmaya çalışan bir sanat olmuştur (Gombrich, 1986 s:9). Kuşkusuz bir kavram olarak modernizm, belli bir semantiği de ifade etmiştir. Bu semantiğin içinde belli öğeleri, örneğin pozitivizmi, teknosentrizmi, evrenselliği ve akılcılığı bulmak mümkün olmuştur (a.g.e).

Modernizm olguları tasvirle yetinmeyip, aynı zamanda onları yeni bir hayat anlayışından hareket ederek anlamlandırmaya çalışan, varlığın özüne giden bir sanat görüşünün doğmasını sağlamıştır (İpşiroğlu, 1989 s:19). Modernizm klasizme karşı

bilinçli olarak gelişmiş, deneyimin ve yüzeydeki görünüşün ardındaki gizli doğruyu bulmayı amaçlamıştır (İpşiroğlu, 1989 s:20).

Modern hareket, bir seri gittikçe marjinalleşen, avantgarde sancılar çekmeye başlayıp, aynı zamanda sürekli içine çekildiği kültürel-ticari akıma karşı verdiği direniş artık inandırıcılığını iyiden iyiye yitirince, bu çıkmaz sokaktan çıkış için bir kurtuluş aranmaya başlanmıştır (Touraine, 2000 s:23).

Düşüncenin evreni, dilin evrenidir. Ya da bir başka deyişle düşüncenin sınırları dilin sınırlarıdır. Veya Wittgeinstein gibi söylersek; “düşünce dildir” (Wittgeinstein 1994 s:12). Toplumsal bir olgu olan dil, 20. yüzyılın düşünce akımlarını şekillendirmiştir. Ya da tersinde düşünce dili şekillendirmiştir. Modern düşünürler, kendilerini eskiye karşı oluştururken (“mitos” a karşı “akıl”) daha başlangıçta dil ile ilgilenmiş, sonsuz gerçeklerin gösterimi için özel bir anlatım dili bulunması gerektiğini ifade etmişlerdir (İpşiroğlu 1989 s:21). Bütün bir karşı koyuşunu Descartes’in “*cogito, ergo sum*-düşünüyorum öyleyse varım”ı ile sloganlaştıran modern düşünce ve düşünür akla uygun olanı var sayar. Akla aykırı olan, akıl dışı olan, dile gelmeyen, dilselleştirilememiş olan her şeyi yok sayar.

Descartes, Yöntem Üzerine Konuşmalar’ında şunları söyler; “ Gerçeği aramak için uyacağım yasaların ilki, doğruluğunu açıkça bilmediğim hiçbir şeyi açıkça kabul etmemek... ve zihnimde, kendinden şüphelenmeme asla imkan bırakmayacak kadar açıklık ve seçiklikle belirenden başka şeye, hükümlerimde yer vermemekti” (Tura, 1988, s:5)

Modernizm sonrası olarak da adlandırabileceğimiz “postmodernizm” ise her olguyu, olayı dilsel bir ifade olarak ele alırken, herhangi bir nesne ya da üretimi metin olarak değerlendirmiştir (İpşiroğlu, 1989 s:25).

Lyotard’a göre, postmodern sanatçı veya yazar, felsefecinin konumundadır. Yazdığı metin, ürettiği çalışma ilke olarak daha önceden yerleşmiş kurallar tarafından yönetilemez; benzer kategorilerin metne ya da çalışmaya uygulanmasıyla belirleyici bir yargıya göre yargılanamazlar. Bu kurallar ve kategoriler sanat yapısının kendisi için aradığı kural ve kategorilerdir. O zaman yazar ve sanatçı, yapılacak olmakta olanın kurallarını formüle etmek için kuralsız çalışmaktadır (Lyotard, 1992 s:128). Postmodernistler dilin ve iletişimin doğası konusunda oldukça farklı bir teori benimsemişlerdir.

Modernistler, söylenmekte olanla (gösterilen ya da “mesaj”) bunun nasıl söylendiği (gösteren ya da araç/medya) arasında sıkı ve tanımlanabilir bir ilişki olduğunu varsaymışlardır. Post-strüktüralist (yapısalcılık sonrası) düşünce ise bunların sürekli olarak birbirinden koparak yeni birleşimler içinde bir araya geldiğini ileri sürmüşlerdir (Harvey, 2000 s:215). Buna göre, sanatın yansıttığı dünyada, nesnel gerçeklik gibi dilden bağımsız bir gerçeklik bulunmamakta, ancak bu, sanatçının yarattığı kurgusal bir sanatsal dille kurulmaktadır.

Modernizm kendinden önceki hakim düşünce anlayışına yine merkezci bir karşı koyuşla kendini oluşturmuş bir düşünce olmasına rağmen modernizm sonrası olarak adlandırılan “postmodern” durumda merkez tamamen yok edilmiş parçalanmıştır. Postmodern dönemde kullanılan dilin keyfiliği ve sanatçının farklı kullanımlarına açık olması, sanat eserinde aktarılan gerçekliğin herkes için geçerli bir gerçeklik olduğu düşüncesini imkânsız hale getirmektedir. Dolayısıyla postmodernist sanatta gerçeklik olarak kabul edilen bir olgu, en fazla belli bir topluluğun dilsel uzlaşımı olmaktadır (Lyotard, 1992 s:98).

Postmodern kuramın kökenleri F. de Saussure’un ortaya attığı biçimsel dilbiliminde yani yapısalcılıkta bulunabilmektedir. Daha önce de belirttiğimiz üzere akılcılık eksenli modernizm, kendisini ve kendi iktidarını geleneksel “mitos” a karşı kurarken dilin sınırlarını (dolayısıyla aklın sınırlarını) kendine alan olarak seçmiştir. Postmodern dönemde de aslında durum aynıdır. Derrida, Russell, Withgenstein ve Heidegger’in düşüncelerinde de odak noktası dil olmuştur (Lyotard, 1992 s:99).

1960’lı yılların sonunda Derrida’nın Martin Heidegger’i yorumlaması ile başlayan bir akım olan “yapıbozumculuk” bu noktada postmodernist düşünce tarzlarına güçlü bir itilim kazandıracak şekilde işin içine girmiştir. Yapıbozumculuk felsefesi bir konum olmaktan ziyade metinler hakkında düşünmeye ve bunları “okumaya” ilişkin bir tarz olmuştur (Harvey, 2000, s:110). Derrida, “anlam” ve “anlamlandırma” terimlerinin yıkımıyla sonuçlanan süreç için yapıbozumu terimini kullanmıştır. Göndericinin göstergeleri kullanırken nasıl değiştirdiğini göstermek için metinleri dikkatli bir şekilde analiz etmiştir. Bu süreci bir yazarın (gerçekte herhangi biri) bir metnin gerçek anlamını saptayabilir düşüncesinin yıkımı olan “öznenin ölümü” olarak isimlendirmiştir (Jameson, 2005 s:34).

Derrida, metinleri geriye doğru izleyerek, yazının ve dilin sınırlarını belirlemiş, metinleri tekrar gözden geçirerek yapısökümü veya yapıbozumu sistemiyle

açıklamaya çalışmıştır. Ancak yapıbozumu, farklı bir eğilimdir. Mesajın anlamı, nakledilirken değişebilmekte ya da kaybolabilmektedir. Bu anlamda, metin olarak fotoğraf ile aktarılan düşünceler, metini üretenin beynindeki anlatımdan farklılıklar taşımaktadır (Harvey, 2000 s:217). Yapıbozum felsefesine göre çevreyi algılayışımız, sadece bizim algılayışımızla ilgili olmakta, dünyanın doğru ve gerçek koşullarını yansıtmamaktadır. Bu bağlamda hiçbir şey tek ve değişmez bir anlama sahip bulunmamaktadır. Anlam daima bir parça kendi içinde gizlidir, bunun tersini savunmak da mümkün değildir. Bu düşünce biçimi postmodern bütün etkinlikler için de bütünüyle geçerli olmaktadır (Aral, 2002 s:11). Postmodernizmin metin okuma için önerdiği yapıbozum yöntemi, yerinden ederek ters çevirdiği fotoğrafı, başka bir deyişle irdelediği konuyu, yeniden inşa etmeyi reddetmektedir. Böylece postmodernizm, sanatta yer alan dış dünyaya ait zaman ve mekânın zihinde yeniden kurulmasına, somutlanmasına karşı çıkmaktadır.

Yeniden modernizm kavramına dönersek; kavramın bizim topraklarımızdaki anlamı ve kapsamı kıta Avrupa'sındaki algılanış biçiminden farklılık göstermektedir. Kapitalizme kendi başına geçemeyen Batı dışı toplumların değişme süreçlerini açıklamak üzere, II. Dünya Savaşı sonrası geliştirilmiş bir 'toplumsal değişme kuramı' niteliğindedir" (Özbek, 1991 s:90).

Modernleşme kuramı, zaman içinde çeşitli eleştirilere maruz kalmış, geleneksel olanla modern olanın birbirini reddi yerine, karşılıklı bir ilişki içinde, bir arada da var olabilecekleri yönünde yeni yaklaşımlar geliştirilmiştir.

"Modernleşme arayışı, gelenekselliğin yeniden canlanmasına da dayanır ve ondan güç alır. Yeni devletler (uluslar), özellikle siyasal otorite ve ekonomik kalkınma bakımından geleneği değiştirerek, ondan fazlasıyla yararlanırlar." (Jameson, 1992 s:19).

Çağdaşlaşma (modernizm) konusunda asıl sorun, "kutsal" sayılan alanın ekonomik, teknolojik, siyasal, eğitsel, cinsel, bilgisel yaşam alanlarında daralması, etkisizleşmesi sorunudur. Bu alanın (hiç değilse bazı kişilerin yaşamında) hemen hemen hiçe inmesi eğilimi olduğu için, bu karşı olanlar "gerici" adını hakederler (Berkes 2001 s:23).

Bu bağlamda, Türkiye'de yaşanan modernleşmenin, "milli modernleşmeci" bir kimlikle ortaya çıktığı ve geliştiğini söyleyebiliriz. "Yeni" devleti kuran kadroların,

her şeyden önce bir “millet” yaratma projelerinin var olduğu; dolayısıyla, bu projenin temel dayanaklarından birini, halk kültürünün oluşturduğunu biliyoruz. Neredeyse cumhuriyetin kurulduğu ilk yıllarda başlatılan folklor ve bu arada yerel müzik derlemelerinin, yaratılmak istenen “milli şuur”a, önemli miktarda malzeme sağlayacağı hususu, projenin mimarı olan kadrolarca ciddi şekilde umulmuş ve beklenmiştir (Berkes 2001 s:27).

Modernizm, yalnızca bir ekonomik örgütlenmenin değil, ona bağlı bütün bir üretim ilişkilerinin de adıdır aslında. İnsan hayatındaki tüm edimleri derinden etkilemiş bir sürecin adıdır aslında. Kültür hayatındaki ve dolayısıyla sanat hayatındaki etkilerini etkili bir biçimde kritize etmiş üç düşünce adamı ekseninde araştırmamıza devam edeceğiz. Theodor L.W. Adorno yüzyıl başında ortaya attığı “Endüstriyel Toplum” kavramıyla değişen ve şimdilerde tüketim toplumu adını daha çok yakıştırdığımız üretim ilişkilerinin, aynı zamanda düşün hayatımızı da nasıl etkilediğini irdelememiz açısından önemliydi.

Walter Benjamin, özgün, özerk ve orijinal (sahih) bir etkinlik olması nedeniyle insan etkinlikleri içerisinde en özel yere sahip olan “sanat”ın, teknolojinin olanaklarıyla çoğaltılmasının (yeniden üretim) sanat ürünü, sanatçı ve sanat izleyicisi açısından derinlemsine irdelemiş bir düşündürdür. Modernizmin bir neticesi olarak teknolojinin olanaklarının sanat etkinliği üzerindeki etkilerini sadece ontolojik değil, hemen tüm yönleriyle irdelediği ünlü “Pasajlar” adlı kitabındaki “Mekanik Üretim Çağında Bir Yeniden Üretim Biçimi Olarak Sanat Ürünü” adlı metni tez konumuzun ele alış mantığına çok önemli katkısı olmuştur.

Tez çalışmamızda modernizmin bir süreği olarak da anlamlandırılıp tanımlanmaya çalışılan ve fakat dilimizde ve düşünce dünyamızda modernizm sonrası olarak da adlandırılan “postmodern dönem, aynı zamanda iletişim araçlarının (önce radyo, televizyon daha sonra dijital ortam, bilgisayar ve internet v.s) sanat hayatındaki etkisi açısından ele alınmıştır. Çalışmamız açısından bu dönemi Fransız düşünür Jean Baudrillard olmaksızın anlamak, kavramak ve aktarmak kuşkusuz eksik olacaktı. Baudrillard’ı seçme nedenimiz çalışmamız için seçtiğimiz diğer iki düşünürle aynıdır. Bu üç düşünür hem kendi dönemindeki diğer düşünürleri, hem de kendinden sonraki düşünürleri etki alanına alması açısından seçilmiştir. Bu noktada çalışmamız, modernleşme kavramını bu üç düşünürle anlamaya ve tanımlamaya çalışmaktadır.

2.2. Endüstriyel Toplum Ve Adorno'da Kültür Endüstrisi Kavramı

Değişen toplumsal yapı kuşkusuz toplumun sanat algısını da değiştirir. Halk kültürünün ve halk kültürünü araştırma, belgeleme ve sistemli bir bilgi biçimi olarak üniversitelerde (folklor) sosyolojinin ya da antropolojinin ilke, disiplin ve deneyimlerinden hareketle kendi bilimsel alanını yaratalı aslında çok uzun zaman olmadı. Ve folklor bütün bilim dalları gibi hem tarihi anlamada ama en çok kendi dönemini tanımlamada dönemin ekonomi politik koşullandırmalarını yapısında barındırır.

Halk kültürünü, halk kültürünün bir alt başlığı olarak "halk müziği"ni, ve yine halk müziğinin modernleşme sürecindeki en önemli sorunu olan bir türküdeki mülkiyet meselesini incelerken (beste ve bestecilik kavramları) mutlak surette iyi bir modernizm araştırması ve tanımlaması yapmak gerekmektedir.

Modern toplumu ve modern toplum sürecinin bir yanıyla halk kültürüne etkilerini araştırırken, çalışmamızı Thedor L.W. Adorno'nun modernite ve o ünlü " kültür endüstrisi " kuramıyla açılmanın kuşkusuz, tarafımızca vazgeçilemez sebepleri vardı. Bu sebeplerin belki en az önemli olanı Adorno'nun çok ciddi bir müzik eğitimine sahip, (kendisi hep reddetse de) çok önemli bir besteci - müzisyen olmasıdır. Asıl önemlisi tüm yönleriyle olmasa bile en kapsamlı modernizm eleştirisi vermiş önemli bir geleneğin (Frankfurt Okulu) çok önemli bir düşünürü olmasıdır.

Bir mülkiyet sorunsalı olarak "bestecilik" kavramının, bir müessese olarak kendisini halk kültürünün alanı içerisinde hissettirmesinin sebebini araştırırken, halk türkülerinin, modern toplumlarda (aslında herşey gibi) metalaşmasının kaçınılmazlığı ile ilişkilendirmek gerektiğini öğreniriz Adorno'dan ve onun kültür endüstrisi kuramından.

Her "mal"ın bir sahibi olmalıdır. Sahipsiz ürünler (anonim) olarak da adlandırılan halk ürünleri, malesef modernleşme sürecinde kendisine bir sahip bulmak zorundadırlar. Adorno'ya göre bu ürünün sahibi (alanımız müzik olduğuna göre) zorunlu olarak bestecidir (!)

İşte bu zorunlu dönüşümün şifrelerini anlayabilmek adına Thedor L.W.Adorno vazgeçilmez önemli bir düşündürdür.

2.2.1. Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno kimdir?

11 Eylül 1903 yılında Almanya’da doğan filozof, sosyolog, müzikolog ve kompozitör Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno 6 Ağustos 1969’da hayata veda etmiştir. Hem ekonomik, hem kültürel açıdan oldukça zengin ve köklü bir yahudi ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir.

Ailesinin ve yakın dostlarının onu çağırdığı ismiyle Teddie, Yahudi bir şarap tüccarı olan Oscar Wiesengrund ile Cenova’lı bir aileden gelen Korsika doğumlu Maris Calvelli-Adorno'nun tek çocuğudur. Bugün Theodor W. Adorno olarak tanıdığımız düşünür, gerçek soyadı olan Wiesengrund yerine annesinin kızlık soyadı olan Adorno'yu kullanmıştır. Bunun nedeni tahmin edileceği gibi, 1930'ların Almanya'sının koşullarıdır. Annesinin ve teyzesinin çok ciddi müzik eğitimleri vardır. Dolayısıyla Teddie'nin çocukluğu hep müzikle geçmiştir.

Frankfurt Okulu denen ve yüzyıl başında kurululan eleştirel kuramın öncülerindendir Adorno. Daha lise yıllarında yakın bir dostu (Kracauer) sayesinde sosyolojiye ilgi duymuş ve daha sonra sosyoloji alanında yazmaya başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı yıllarında Almanya’da Nazilerin kullandıkları propaganda yöntemleri O’nun “kültür endüstrisi” kavramını oluşturmaya yol açmıştır. Yoğun teorik birikimi ve yaratıcılığı ile okulun önde gelen isimleri arasında yer almış, her zaman düşüncenin eleştireliliğinin katıksız bir savunucusu olarak çalışmalarını sürdürmüştür. Felsefe ve sosyal disiplinleri bir arada değerlendirerek müzikten gündelik yaşama, ahlaki sorunlardan tahakküm ilişkilerine kadar geniş bir alanda modern kavram ve kategorileri ve onlara dayalı genel anlayışları sorunsallaştırmıştır.

1924’te Husserl üzerine verdiği doktora teziyle mezun olduktan sonra, Viyana’da modern müziğin en önemli temsilcilerinden Alban Berg ve Eduard Steuermann’dan müzik ve kompozisyon dersleri aldı. Sonraki düşüncelerinin oluşumunda György Lukacs, Ernst Bloch, Walter Benjamin ve Max Horkheimer’in etkisi olduğu söylenebilir. 1931’de Viyana Üniversitesi’nde felsefe dersleri vermeye başlayan Adorno Nazi iktidarıyla birlikte önce İngiltere’ye, dört yıl sonra da ABD’ye göç etti ve Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü’ne katıldı. Çalışmalarını orada da sürdürdü. II. Dünya Savaşı’nın bitmesinden sonra 1953 yılında Enstitü’yle birlikte Frankfurt’a döndü (Cogito, Sayı: 36, s:81).

Hayatı boyunca bu hayat, bu toplum, bu düzen hakkında tek bir olumlu söz söylememiş bir düşünür için bütün olup bitene tahammül edebilmek hiç de kolay değildi elbette . Adorno ölürken , Minima Moralia'nın belki de en çok alıntılanan tümcesini doğruluyordu adeta : " Yanlış hayat, doğru yaşanamaz."

Adorno, her zaman sınıflandırılması çok güç bir düşünür olmuştur. Bunun en tipik göstergelerinden biri idealizm - materyalizm tartışması ekseninde kendisini gösterir. Frankfurt Okulu'nun ana özelliklerinden birisi olan alternatif bir diyalektik kuramı okulun, özellikle iki temsilcisi (Horkheimer ve Adorno) tarafından kesin olarak tanımlanmış, sınırları belirlenmiştir.İdealist Hegel - materyalist Marx ekseninde dönen bu tartışmaya yeni bir yaklaşım getirmek okulun asli görevidir. İster idealizm, ister materyalizm vurgulu olsun diyalektik, bu ikilemi aşma perspektifini içinde taşır.

Adorno'nun düşünsel serüvenine değinmeksizin, modernizm sürecini algılamada ortaya attığı Kültür Endüstrisi Kuramı'nı algılamak pek mümkün olamaz. Felsefi bir problem olarak tüm tarihselliğine rağmen idealizm - materyalizm tartışması yeni ve yine bu kez 1900'lü yılların başında Frankfurt'ta yapılmıştır. Adorno ve Horkheimer, diyalektiği Hegel ve Marx'tan farklı biçimde tanımlar. Onlara göre, Hegel ve Marx'ın diyalektikleri iki ucu kapalı, tamamlanmış diyalektiklerdir. Hegel'in diyalektiği burjuva devletinden, Marx'ın diyalektiği ise komünist toplumda son bulur. Oysa Adorno ve Horkheimer için diyalektiğin tamamlanacağını düşünmek diyalektiğin kendisiyle çelişir (Jay, 1989, s:35).

Horkheimer, "açık uçlu diyalektik" kavramını kullanır. "Açık uçlu diyalektik, akla uygun olanın tarihin herhangi bir noktasında tamamlanmış olduğunu kabul etmez, sadece düşünceleri sonuna kadar geliştirmek ve nihai sonuçlarına ulaştırmakla çelişkileri ve gerilimleri giderebileceğini, tarihsel dinamiği sonuca oluşturabileceğini düşünmez (Cogito, Sayı: 36, s:82). Adorno'nun kavramı ise "Negatif Diyalektik" tir. Ona göre , diyalektik, özdeşsizliğin farkında olmayı içerir. " O, önceden bir hareket noktasına takılıp kalmaz. Hareket noktasının kaçınılmaz yetersizliği, düşündüğü şeydeki kendi kusuru, diyalektiğe düşünceler sunar " (Soykan, 1991, s:19).

"Diyalektik, kendisinin dışındaki başka sistemlerin gerçeği bulmuş gibi görünme savlarına karşı çıkarken güçlü ve görkemlidir. Ama kendi varsayımlarını oluşturup ifade ederken, kendine karşı bu dikkati göstermemektedir " (Jay, 1989, s:4). Eleştirel kuramın acımasızlığından "diyalektik" kavramı da nasibini almıştır. Aydınlanmanın

kendi ideallerine ihaneti, Adorno ve Horkheimer'in Aydınlanmanın Diyalektiği adlı yapıtın ana temasıdır. Aydınlanmanın Diyalektiği, 1947 yılında Horkheimer ile birlikte yapılan ortak çalışmanın ürünüdür.

Adorno'nun kişisel çalışmaları, Okul'un genel yönelimlerinin çok ötesine gider bir bakıma, çünkü Adorno bir anlamda eleştirel teorinin kendi sınırlarına ulaştığı noktada çalışmasını sürdürür ve kendine özgü yöntemini bu çalışmalarla geliştirir. Horkheimer ile birlikte yaptığı çalışmaların yanı sıra, kendi kişisel çalışmalarının derinliği ve içeriğinden söylem yapısına kadar taşıdığı özgünlüğü de dikkat çekicidir. Onun kişisel başyapıtı olan *Minima Moralia* bu bakımdan özel bir yere sahiptir. Kendi yöntemini ve anlayışını derinlikli ve ilginç bir şekilde ortaya koyar bu kitap. Adorno, her zaman, düşüncenin kendi içine kapanma eğilimine karşı ısrarla direnir. O, bir anlamda her tür despotizmin ve tahakküm ilişkisinin kaynağını ve kökenini düşünme imkânının sınırlandırıldığı ve ketlendiği yerlerde görür.

Toplum üzerine teorileri genel bir karamsarlığı yansıtır. Ona göre bürokrasi, idare ve teknokrasinin kuşattığı toplumda birey geçmişte kalmıştır. Yoğunlaşmış sermaye, planlama ve kitle kültürü bireysel özgürlükleri büyük oranda tahrip etmiş, böylece eleştirel düşünme yeteneği yerini tümüyle şeyleşmiş bir topluma ve bilince bırakmıştır (Slater, 1999, s:67).

Kışkırtıcı stiliyle ideolojilerin etkisini kırmayı, aforizmalar biçiminde yazılmış metinleriyle kapalı düşünce sistemlerinin temellerini yıkmayı hedeflemiştir. Bu geleneksel olmayan stiliyle toplumun eleştirel olmayan bir olumlamasını engellemeye çalışır. Böylece okurun sadece düşünmesini değil, düşüncelerini eleştirel bir biçimde yeniden kurmasını hedefler (Slater, 1999, s:40).

Adorno Kültür Endüstrisi kuramına varacak olan düşünme sürecine modernizmin insanda açtığı tahribatı tespit ederek başlar. Bu öyle bir tahribattır ki insan akli doğaya hükmettiğini sanarak doğadan kopmuş ve yalnızlaşmıştır. Mit, insanı doğaya tabii kılarken, aydınlanma doğayı insana tabii kılmıştır. Bu mutlak ayırım insanın içinde varolduğu doğayı kendisine tamamen dışsal bir öge olarak algılamasına yol açmış, bu da doğanın insan için şekillenmesine neden olmuştur. Doğa yalnızca üzerinde egemenlik kurmak için hakkında bilgi edinilebilecek bir nesneye dönüşmüştür. Ancak insanın doğa üzerindeki bu egemenliği, aynı zamanda insanın kendi üzerinde de bir egemenlik yaratmıştır. Çünkü insan yaşadığı doğanın yazgısını

paylaşmak zorundadır (Demirhan, 1992 , s:22). Aydınlanma, kendi ideallerine ihanet etmiştir ve aklı getirdiği noktada bireyin silinişi mümkündür. Sonuçta insanı yücelten aşkınözne konumlandırması, ki modern düşüncenin temelidir, insanın çöküşünü de hazırlamıştır. Böylece, insanın doğa üzerindeki egemenliği, hem insanın, hem insanın iç doğasının ve hem de doğanın egemenlik altına alınmasıyla sonuçlanmıştır. Bir bakıma, her iktidar ilişkisinde, iktidarın öznesi , nesnesinin kaderini paylaşmak durumundadır (Jay, 1989, s:46).

Modern topluma geçiş kuşkusuz bütün toplumsal değişimler gibi şiddetli olmuştur. Geçmişin sosyal, ekonomik, siyasal sisteminden yeni bir ekonomik modele geçmek önce geçmişin zoruyla karşılaşır. Geçmişle giriştiği amansız mücadelede kendisini var eden “yeni” tüm yönleriyle kendine uygun insanı da yaratmıştır.

Modern topluma (ya da bir ekonomik ve siyasal sistem olarak kapitalizm) adaptasyon sürecinde insan kendi soyunun daha önce hiç yaşanmamış problemleriyle karşılaşyordu. Endüstriyel toplumun insan üzerindeki etkilerini en iyi analiz etmiş ve buradan bir kavram oluşturmuş (*Kültür Endüstrisi*) en önemli düşünürü kuşkusuz felsefeci, sosyolog ve müzik eleştirmeni olan Theodor W. Adorno’dur (Slater, 1999, s:60).

"Kendisini yegane koşullayan gerçeklik olsa da gerçekliğin ne olduğunu belirleyen düşüncedir, ancak kavramlarla belirlenen düşünce bu çerçevede kavranabilecek şeyleri görür, bunun dışındakileri göremez. Bu nedenle (gerçekliğe olan bağlılık - bağımlılık) burada özgür düşünceden söz etme olanağı kalmamaktadır " (Adorno, 2001).

Adorno’nun bu düşüncesi, bütün entellektüel etkinlikler için de geçerlidir. Başka bir deyişle Adorno’ya göre artık ideolojiden bağımsız, özgür bir sanattan, kültürden bahsedilemez.

Adorno, modernizm ve modernizm sonrasını hem ekonomik ve siyasal, hem de entellektüel bütün alanlarda incelemiş, araştırmış ve bu yeni sürecin özel olarak kıta Avrupa’sı ama en genelde evrensel boyutlarıyla insan hayatındaki bütün etkilerini derinlemesine düşünmüş bir yazardır.

Modernizme bağlı tüm toplumsal değişimleri ve bu değişimlerin kültür sanat hayatındaki etkilerini anlamak için Adorno hem bir başucu, hem de yeni tesbitler için bir ilham kaynağıdır.

2.2.2. Kültür Endüstrisi kavramını yeniden d   n mek

Yirminci yüzyılın en parlak, kimi yönleriyle belki en ironik, eleştirileri biçimleriyle en sivri dilli, kötümser, karanlık ve kuşkusuz en yaratıcı düşünürlerinden Adorno, Frankfurt Okulu'nun diğer önemli d    nce adamı Horkheimer ile ba ladığı Kültür Endüstrisi Kuramını  u sözlerle anlatır;

"Kültür endüstrisi terimi yanılmıyorsa ilk defa 1947'de , Amsterdam'da Horkheimer'la birlikte yayımladığımız *Aydınlanmanın Diyalektiği* 'nde kullanıldı. M sveddelerde kitle kültürü deyimini kullanmı tık. Fakat daha sonra , yanda larının i lerine gelecek yorumları dışarıda bırakmak amacıyla kitle kültürü yerine "kültür endüstrisi" terimini kullanmayı uygun bulduk; ne de olsa onun, kitlelerden kendiliğinden çıkan bir kültür sorunu olduğunu ortaya atabilirler, onu popüler sanatın  a da  formu sayabilirlerdi ki bu ikincisinin kültür endüstrisinden kesin olarak ayırt edilmesi gerekir. Kültür endüstrisi eski olanla tanidik olanı yeni bir nitelikte birleştirir" (Adorno, 2001, s:27).

Ele trel kuramın bu amansız d   n r  kendi düşüncesini, daha yaratıcı bulduğu deneme yazma yöntemiyle kaleme almış olmasına rağmen yüzyılın ba ından beri akademik çevreler başta olmak üzere bütün entellektüel hayatı derinden etkilemeyi ba armı tır. Max Horkheimer'la birlikte kaleme aldığı "Aydınlanmanın Diyalektiği" ve kendisinin bizzat kotardı ı "Minima Moralia"da bu yazım tarzı ile kar ıla mak mümkündür. Akıllı  ne çıkaran, sistemli bilgi dışında hiçbir bilgi biçimini tanımayan, onu bilgi olarak kabul etmeyen bütün bir Avrupa düşüncesinin eleştirisini verirken kuşkusuz her yanıyla (dile getiri  biçemiyle dahi) bu eleştiriye vermek gerekmektedir. Minima Moralia, yolculuğun, yolda olmanın metnidir; yersiz yurtsuzlu un, hiç bir yerde evde olamamanın metnidir. Kültür Endüstrisi Kuramını Adorno'dan okumak onun bildiğimiz anlamıyla bir kuram değil, bir eleştiri kuramı olduğunu hatırlamak gerekir.

"Yaşamın en dolaysız hakikatini anlamak isteyen kişi, onun yabancıla mı  biçimini incelemek, bireysel varoluşu en gizli, en gözden ırak noktalarında bile belirleyen nesnel güçlerini araştırmak zorundadır. Dolaysız olandan dolaysız bahsetmek, yarattıkları kuklaları geçip gitmiş tutkuların ucuz mücevher benzeri taklitleriyle süsleyen o romancılar gibi olur. Yaşama bakı ımız, artık yaşam olmadığı gerçeğini gizleyen bir ideolojiye d n  m  t r.

Yine de, yaşam görünüşe dönüştüğü ölçüde, öznenen yola çıkan bir düşünüş de yanlışlardan kurtulamayacaktır " (Adorno, 2001, s:143).

Klasik Marksist geleneğin her ne kadar eleştirel kuramcısı olsa da kendi düşünsel yapısını aynı geleneğin bir devamcısı olarak görür. Ancak Adorno'da, yaşadığı dönemin kaba ve otoriter marksist anlayışını görmek mümkün değildir. Minima Moralia'da "yaşamla üretim arasındaki-ilkini ikincinin anlık bir görünüşüne indirgeyen- bu ilişkiye tümüyle "saçmadır." der.

"Araçlarla amaçlar yer değiştirmiştir. İndirgenmiş ve atılmış öz kendisini bir yüzeye dönüştüren büyüye karşı inatla direnmektedir. Üretim ilişkilerindeki değişimin kendisi de, büyük ölçüde, sadece üretimin yansıma biçimi ve gerçek yaşamın karikatürü olan "tüketim alanında" olup bitenlere demek insanların bilincinde ve bilinçdışında meydana gelen değişimlere bağlıdır. İnsanlar, ancak üretime karşı durarak, bu düzenin içinde büsbütün erimeyi reddederek kendisine daha yakışan bir dünyanın doğmasını sağlayabilirler. Tüketim alanının kendi kötü amaçları için savunduğu yaşam görünüşü de tümüyle silinecek olursa, mutlak üretim bütün vahşetiyle egemen olur " (Adorno, 2001, s:15).

Genel olarak kendisini aydınlanmanın elestrisi olarak adlandıran Frankfurt Okulu'nun bu parlak düşünürü, sivri diliyle ontolojik olarak silinmiş ve yabancılaşmış modern toplum "birey"ini ve o bireyin oluşturduğu yaşam ekonomisini de acımasızca eleştirir. Teknolojik ve bilimsel gelişmelerle ve o değişim ve gelişim sürecinin ekonomiye yansısıyla insan, artık doğaya hakim olduğunu düşünmüştür. Aydınlanma, insan ve doğayı birbirinden kesin çizgilerle ayırır. Mit, insanı doğaya tabi kılarken, aydınlanma da doğayı insana tabi kılmıştır. Bu mutlak ayırım insanın içinde varolduğu doğayı kendisine tamamen dışsal bir öge olarak algılanmasına yol açmış, bu da doğanın insan için şeyleşmesine neden olmuştur. Ancak insanın doğa üzerindeki bu egemenliği, aynı zamanda insanın kendi üzerinde de bir egemenlik yaratmıştır. Çünkü insan da içinde yaşadığı doğanın yazgısını paylaşmak durumundadır (Cogito, Sayı:36, s:114). Mülkiyet kavramının insan hayatında derinlemesine etkisini modernleşme sürecinde görmek mümkündür. Doğadan ve kendi doğasından aklı yoluyla yabancılaşan insan, kurmak zorunda olduğu bu bağlantıyı (insan ve doğa ya da insan ve insan ya da insan ve kendi doğasındaki insan) metalaşma yoluyla kurar.

İnsan metalaştırmaya, ve kaçınılmaz olarak metalaşmaya başlamıştır. 1913 yılında Marcel Duchamp " insan hiç sanat ürünü olmayan bir şey üretebilir mi?" diye sorarken, aslında sanatın ne'liğini sorgular ve aynı zamanda bir şekliyle her şeyi sanat ürünü ilan eder. Duchamp'ın geleneksel sanat nesnesi için yaptığı bu ontolojik tanımlama, kuşkusuz herşeyin metalaştığı bir dönemin ürünüdür.

Mal, sahipsiz olamaz. Daha önce de belirttiğimiz gibi insana ait tüm nesneleri olduğu gibi doğanın bilakis kendisini dahi metalaştıran insan, metalaştığı kadar "sahip" olmuştur. Sanat ürünüde metalaşma süreci de bu dönemin ürünüdür. Daha önce bir geleneğin, bir zincirin, bir devamlılığın ürünü olan sanatçı "usta malı" olarak nitelendirdiği bir ürünün yaşamsal değerinden ötürü onun sahibi olmayı tercih etmiştir. Bugün özellikle sanat ürününün teknolojinin olanaklarıyla yeniden üretilmesiyle (sayı süre sınırı olmaksızın kopyalanarak çoğaltılması) doğan ekonomik getiri, uluslararası telif sözleşmeleriyle yasalara bağlanmıştır. Bu tür yasal haklar sanat ürünü etrafından hiç de azımsanmayacak ekonomik bir alan yaratmıştır. Bu alan sanatçılar tarafından yoksanamazdı. Modernleşme sürecinin hayatın her alanında, dolayısı ile sanatta da açtığı bu yaşam biçimine sanatçılar da kurumsal, kavramsal ve yaşamsal dönüşümlerini gerçekleştirerek ayak uydurmuşlardır. Fakat modern insan için özgürlüğün ve kendilik bilincinin bedeli çok ağır olmuştur. Benjamin'in diliyle söylersek, modern dönemde insan halesini yitirmiştir. Aslında insan tekliğini, biricikliğini, özgünlüğünü kaybetmiştir. Mekanik yeniden üretim çağında her özne bir diğerinin aynısıdır. Aynı şeyleri yiyen, aynı şeyleri içen, aynı şeyleri dinleyen, aynı şeyleri, seyreden insanlar aynı şeyleri düşünümeye, aynı şeyleri hissetmeye başlamıştır. Herkes aynıdır. Herkesin aynı olduğu yerde kimse kalmamıştır. Özne bitmiştir, tükenmiştir (Cogito, Sayı:36, s:44).

Endüstriyel toplum, insanla ve yine insan tarafından üretilmiş nesne arasındaki ilişkiyi kendinden önceki üretim biçimlerinden farklı etkilemektedir. Endüstriyel olanın karşısında insan, diğer üretim biçimlerinde öğrendiği ve kanıksadığı nesne-insan ilişkisini bulamaz. Biriciklik duygusu yok olmuştur; "mülkiyet". İnsan daha önce kendisi için üretilen nesne ile çok anlamlı bir ilişki kurarken endüstriyel olandaki aleladelik ve herkesin olma -ya da en sonunda senin olmama- özelliği ile eski anlamlı ilişkiyi kuramaz. Eskiye ait bu bağlı -bağımlı ilişki modern ya da diğer söyleyişle endüstriyel toplumda kendini mülksüzleşme boyutuna vardırır.

Artık ürün çoktur, hatta kontrol edilemeyecek kadar çoktur ve nesneye (ürün) hükmün mümkün değildir. Mülksüzleşmiştir insan. Geçmişte, pazar ilişkilerini hesaplayabilen kişinin kendi yaşamını belirleyebilmesi ne ölçüde mümkündü. Bugünse böyle bir şey için anlamlı bir çerçeve yok. Üstelik herkes için geçerlidir bu. Ne kadar güçlü olursa olsun, ilişke olarak herkes bir nesne durumundadır şimdi. (Adorno, 2001, s:41) İnsan ve endüstriyel nesne arasındaki bu vahim netice insan ve dünya arasında da vardır artık. Endüstri toplumu insanı artık kendi hayatına yabancılaşmıştır. Bu durumu ve durum karşısındaki düşüncesini, Ferdinand Kürnberger'in ünlü sözünü Minima Moralia'nın başlangıcına koyarak simgeleştirir; "Yaşam yaşamıyor."

Kültür Endüstrisi gerçek bir kültür değil, kendiliğindenliği olmayan, şeyleşmiş bir sözde kültür üretmektedir. Modern kitle toplumlarında eski günlerdeki gibi, birbirinden farklı yüksek kültür ve alt kesimlerin kültürü diye iki ayrı kültür de kalmamıştır. Bu farklılık bile kitle kültürünün stilize barbarlığı içinde erimiş, yok olup gitmiştir. Bir zamanlar protesto niteliği taşıyan trajedi bile modern dönemde teselli anlamına dönüşmüştür. Sanat diye ne varsa, kitle kültürünün ortamı içerisinde bilincine varılmayan mesajı ile, hemen hemen yalnızca, gerçeklik ile uyuşmayı ve yaşama yeniden biçim vermekten geri durmayı telkin etmektedir. Yani sanat toplumun içinde bir esir haline gelmiştir (Jay, 1989, s:113).

Bu noktada Adorno şunları söylemektedir; Kitlelerin tüketimine göre düzenlenen ve büyük ölçüde o tüketimin yapısını belirleyen ürünler, tüm sektörlerde az çok bir plana göre üretilirler. Tüm sektörler yapısal olarak benzerdir ya da en azından birbirlerinin açıklarını kapatarak, neredeyse tamamen gediksiz bir sistem oluştururlar. Bunu olanaklı kılan sadece çağdaş teknik yeterlilikler değil, aynı zamanda ekonomik ve yönetsel yoğunlaşmadır. Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicileri kendisine uydurur.

Kültür endüstrisi teknolojik değişim sürecinin de etkisi ile bin yıllardır ayrı duran yüksek ve düşük sanat düzeylerini, her ikisinin de zararına bir araya gelmeye zorlar. Yüksek sanat, önemi ve yararı konusundaki spekülasyonlarla yok edilirken, düşük sanat da (toplumsal denetim kusursuz olmadığı sürece) içinde barındırdığı isyancı direniş özelliğine dayatılan medeni sınırlamalarla yok edilmektedir. Politika, sanatın eriyen ontolojik boşluğunu onu işlevselleştirerek, giderek önemsizleştirecektir.

Böylece, kültür endüstrisi yöneltmiş olduğu milyonların bilincini ve bilinçaltını kuruyor olmasına rağmen, kitleler birincil değil, ikincil role düşerler ve hesaplanabilir nesneler, makinenin tali parçaları olurlar. Tüketici, kültür endüstrisinin bizi ikna etmeye çalıştığı gibi hükmedici ya da özne değil, aksine nesnedir (Adorno, 2001, s:75). Sanatın metalaşması aslında yeni bir olgu değildir. Fakat sanatın özerkliğinden vazgeçmesi ve tüketim metaları içinde gururla yerini alması, yenidir. Sanat ayrı bir alan, kurumsal ve aslında kavramsal bir müessese olarak yalnızca burjuva toplumunda var olabilmıştır. Fakat pazar yoluyla gelişen, toplumsal erekliliğin olumsuzlanmasıyla, sanatın özgürlüğü meta ekonomisi tarafından sınırlandırılmıştır (Slater, 1999, s:71).

Tüm kültür endüstrisi pratiği, kar güdüsünü dolaysız olarak kültürel formlara aktarır. Bu kültürel formlar piyasaya sürülen mallar olarak yaratıcılarının geçimini sağlamaya başladığından beri zaten bu niteliğe kısmen sahipti. Fakat o sırada kar arayışı dolaylıydı, sanat eserinin bağımsız özünün ötesindeydi. Kültür Endüstrisinde yeni olan, en tipik ürünlerdeki kesin ve iyi hesaplanmış faydanın dolaysız ve saklanmayan önceliğidir (Adorno, 2001, s:75).

Kültür endüstrileşmesi, endüstri toplumu içinde yer alan insan tekilinin de metalaşması, bir endüstri ürünü gibi görülmesi, dolayısıyla insanın herhangi bir nesne haline gelmesi, yani “şeyleşmesi” sonucunu doğurur. Özellikle Adorno Kültür Endüstrisinin, insanı geçmiş dönemlerdeki egemenlik yöntemlerine ve pratiklerine oranla çok daha ince ve etkin yöntem ve pratiklerle egemenlik altında tuttuğunu düşünmeye başlamıştır. Evrensel olan (toplumsal sistem) ile tikel olan arasındaki asılsız uyum, bu uyumun kurbanı durumundaki kesimde edilginleşmiş bir benimsemenin oluşturulmasında etkin bir araç olacağı için, toplumsal çelişkilerin açıkça görülebildiği duruma oranla çok daha insanlık dışıdır (Jay, 1989, s:55).

Gerçek anlamda kültür, yalnızca kendisini insanlara uydumakla kalmaz, bunu yaparken aynı zamanda içinde yaşadıkları taşlaşmış ilişkilere bir karşı koyuşla onları onurlandırır. Oysa bugün, kültür bu taşlaşmış ilişkilerin içinde çözünmüş ve onlarla bütünleşmiş olduğundan, insanlık, onurunu bir kez daha yitirmiştir; kültür endüstrisinin tipik kültürel varlıkları artık diğer niteliklerinin yanında mal niteliği taşımaz, bütünüyle mala dönüşmüştür. Bu niceliksel değişim o kadar etkilidir ki yepyeni bir fenomen ortaya çıkmıştır. Sonuçta, kültür endüstrisinin, kökeninde yatan kar güdüsü ideolojisini dört bir yana saçmasına bile gerek kalmamıştır.

Bizzat kar güdüsü onun ideolojisinin nesnesi haline gelmiş ve her koşulda yerine getirilmesi gereken, kültürel malların satılma zorunluluğundan bile bağımsızlaşmıştır.

Sistemin genel yapısı içinde bireyin varlığını devam ettirmek için, onun emeğini, aklını ve varlığını sisteme kiraladığı işlik dışında, onun sisteme yabancılaşmasını engelleyen, genel tikel uyumunu sürekli kılan bir işlev görür. Onbinlerce yıl boyunca sanatın asli alanı diye adlandırdığımız "eğlence", geç kapitalizm döneminde işin bir uzantısıdır. İşin daha sonra, daha iyi bir şekilde gerçekleşebilmesi için verilen bir aradan (mola) ibarettir. Eğlencenin, zamanı, alanı ve tüm enstrümanları daha önceden belirlenmiştir aslında. Modern özne, sadece çalışırken değil ama daha çok eğlenirken teslim olmaktadır. Tekelci dönemde tüm kitle kültürü özdeştir. Artık tekelin kendisini gizlemesine de gerek yoktur; çünkü şiddeti açığa çıktıkça gücü de artmaktadır. Sinema ve radyonun artık sanatla uzaktan yakından bir ilgisi kalmamıştır. Onların iş dünyasının bir parçası oldukları gerçeği, ürettikleri saçmalıkları onaylayan bir ideolojiye dönüşmüştür (Adorno, 2001, s:88).

Adorno, yüzyıl aydınının demokratik bir bilgilenme biçimi olarak da adlandırabileceği kültür endüstrisi argümanlarının aslında bu endüstrinin bir parçası ve bu fikrin de aslında bu düşünün bir söylemi olduğunu sıklıkla vurgular.

Bu fenomenle uzlaşma ve hem çekincelerini belirtme, hem de onun gücüne olan saygılarını ifade edecek genel bir formül bulma derdinde olan bu aydınlar ve entellektüeller kendilerine zorla atırılan geri adımlardan yeni bir yirminci yüzyıl miti yaratmayı henüz başaramamışlarsa bile, yazılarında ironik bir hoşgörünün egemen olduğu açıktır.

Adorno, her zamanki sivri diliyle “aydın eleştirisini” sertleştirerek “ne de olsa herkes biliyor bu aydınların hangi cep romanlarını, basmakalıp filmleri, dizi halinde yayınlanan ailelere yönelik televizyon programlarını, her derde bir çare köşelerini ve fal sütunlarını savunduklarını” der. Onlara göre tüm bunlar zararsızdır ve her ne kadar yaratılmış da olsa bir talebe karşılık verdikleri için demokratik bile sayılırlar. Aynı zamanda insanlığa türlü türlü faydası olduğuna, mesela bilginin, hayat derslerinin, gerilimi azaltıcı davranış biçimlerinin yayılmasını sağladığına da dikkat çekerler. Ama halkın nasıl politik anlamda güdümlü bir biçimde bilgilendiğini araştıran her sosyolojik araştırmanın gösterdiği gibi, yayılan bilgi sınırlı ve vasattır.

Üstelik kültür endüstrisinin verdiği malzemeden çıkarılacak dersler mantıksız, banal ya da kötülüğe yönelticidir ve davranış modelleri de utanmazlık derecesinde “uygitsincidir” (Adorno, 2001, s:98).

Adorno, örneğini pop müzik ve kültür endüstrisi olarak verdiği, teknik olarak yeniden üretilmiş sanatı küçümsemektedir (Lunn, 2002, s:112). O’na göre, kültür endüstrisi, “modern sanayi toplumunun homojenleşmiş ve rasyonelleşmiş dünyasının düzgün işlemesine yardımcı olma işlevine sahiptir ve bu nedenle vardır. Bu amaçla, kültür endüstrisi, “vaat ettiğini yerine getirmeyen sahte tatminler dağıtmakta”, insanları kandırmaktadır. İşte bu nedenle, Adorno, sanat eserleri ile kültür endüstrisini şöyle birbirinden ayırmaktadır: “sanat eserleri, çileci ve utançsızdır; kültür endüstrisi ise, pornografiktir ve iffet taslar” (Lunn, 2002, s:92).

Yıkıcı bir üslupla Adorno’ya göre kültür, insanın kendine yaraşır bir toplumda yaşadığı sanısının uyanmasına yardımcı olmakta, insanı rahatlatıp uyuşturmaktadır. Bu da “varoluşun kötü ekonomik belirlenimi”nin sürmesine yardımcı olmaktadır (Adorno, 2001, s:66). İşte bu nedenle Adorno, bu kültüre karşı çıkmakta, onu kültür endüstrisi olarak tanımlayarak, bu kefeye koyduğu ürünleri küçümsemektedir.

Modern toplumun herşeyi metalaştırmasıyla başlayan eleştirel Kültür Endüstrisi Kuramı, teknolojinin olanaklarıyla yeniden sınırsızca üretilen (kopyalama yoluyla çoğaltılan) metanın hep aynılıkla artık bir mülksüzleşme duygusu yarattığını vurgular. Adorno, kültür endüstrisinin, kitlelerin kendiliğinden çıkan bir kültür sorunu ya da popüler sanatın çağdaş bir formu olmadığını altını çizer. Kültürel varlıkların kâr dürtüsüyle üretilen standartlaştırılmış mallara dönüştüğünü vurgular (Adorno, 2001, s:82). Kültür endüstrisi kavramının amacının gizlendiği, popülerlik kavramı içinde üstü kapalı biçimde ifade edilen kendiliğindenlik ve özgür seçim düşüncesini baltalamayı hedeflediği, Adorno’nun söz konusu kavramla ilgili olarak altını çizdiği bir başka noktadır (Jameson, 1992, s:179). "Hiçbir kötülük, kötülük olarak tarif edilmekle düzeltilmemiştir." diyerek yalnızca durum tesbitinin var olanı değiştirmeyeceğini de söylemektedir Adorno. Kültür endüstrisinin, sonuçta kendisine uygun bir alıcı kitle de yarattığını altını derin derin çizer.

Bu kitle sonuç itibarı ile kültür endüstrisini gücüne, çeşitliliğine, konfor ve saadetine inanmıştır. Kültür endüstrisi statükocudur ve düzenin insanların beynine çakmaya çabaladığı temel anlayış daima statükonun kavramları olmuştur.

Bazı alaycı ABD'li film yapımcılarının onbir yaşındakileri de göz önüne alarak film çekmek durumunda olduklarını söylemeleri bir rastlantı değildir. Ellerinde olsaydı, böyle yaparak yetişkinleri de onbir yaşına indirmek için canlarını verebilirlerdi. İnsanın bağımlılaşması ve köleleşmesi, yani kültür endüstrisinin yok edici etkisi, yine ABD'de yapılan bir programda halktan bir kişinin, insanlar ünlü karakterleri taklit ederlerse çağımız sorunlarının yok olacağı yönündeki görüşünden daha iyi bir biçimde tarif edilemezdi (Adorno, 2001, s:30).

Kültür endüstrisinin ideolojisi öyle güçlüdür ki bilincin yerini “uygitsincilik” alır. Bu nedenle, politika ve ekonomi aracılığıyla kültürün yönlendirilmesine şiddetle karşı çıkmakta ve “halka yakın”, popülist ve “halk kültürü” olarak ifade edilen her türlü sanatı küçümsemektedir (Lunn, 2002, s.46). Ancak, O, aynı eleştirileri “kültür tüketicisi”ne de yöneltmektedir. Günümüzde de geçerliliğini koruyan bu eleştiriler, “kültür tüketicisi”nin, kendisine sunulanı değerlendirme yönünden yetersizliğini çok iyi betimlemektedir. Buna göre “kültür tüketicisi”, “kendini feda etmeyi seven”, “moda olanı izleyen” (Cogito, Sayı:36, s:146) ve bu nedenle, dün kendinden geçercesine bağlandığı şeye, o zaman kendinden geçerek bağlandığı için öfke duyan, bu şekilde kendinden öc alan davranış özelliğine sahiptir. Bu davranış özelliği de, “kültür tüketicisi”nin sadomazoşistik yönünü ortaya koymaktadır (Jameson, 2005, s:217). Büyük alışveriş merkezlerinde modern teknolojinin en son ürünü ses taşıyıcılarından Anadolu'ya ait bin yıllık bir uzun hava dinlemekte ortaya çıkan sorunsallar, modern toplum argümanlarını incelemeksizin algılanabilir gözükmemektedir. Çağın yarattığı mülkiyet kavramı önce, her ürünü metaya dönüştürmüş ve her ürüne de bir sahip atfetmiştir. Daha sonra kültür endüstrisi sürecinin bir sonucu olarak, üründe tek tipleşme, ihtiyaca yönelik seri üretimle mülkiyet kavramı da bulanıklaşmaya başlamış, bir ürünün bir çok sahibi ortaya çıkmış, bunun neticesi olarak artık “mülkiyetsizleşme” dönemi yaşanmaya başlanmıştır. Kültür endüstrisinin yarattığı temel fikir, teknoloji kavramı karşısında aldığımız ortak tepkiyle açıklanabilir. Sosyolojik açıdan toplumu oluşturan bütün katmanlar, sınıflar, kategoriler, birimler v.s teknolojinin gerekliliği karşısında hem fikirdirler. Daha da ileri götürürsek bu anlayış tüm evreni saran, bütün dünyada da karşılık bulan bir fikir, bir anlayıştır. Tarih boyunca hiçbir dinin ve ideolojinin başaramadığı (sonsuz ve mutlu bir hayat vaadine rağmen) bu birleştirmeyi modernleşme sürecinin dini teknoloji, artık başarmıştır.

2.3. Walter Benjamin'den Hareketle “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretim Çağında Sanat”

Avrupa'da başlayıp etkisi kısa sürede tüm dünyayı saracak olan modernizmi anlama ve kısaca tanımlama girişimimiz, modernizm sürecinin bir başka düşünürünü ele alarak devam edecektir.

Aslında Walter Benjamin'i bir başlık olarak Adorno'dan hemen sonra ele alışımızın, Benjamin'in döneminin dahice tespitlerini yapması kadar “O her zaman benim ışığım oldu” yakıştırmasıyla Adorno'nun bizzat kendisi olmuştur.

Kuşkusuz Benjamin sadece Adorno'nun değil kendinden sonraki bütün düşün hayatını çok etkilemiş bir düşünce insanıdır.

Yaşadığı dönem içerisinde pek fazla tanınmamış, kısacık yaşam öyküsünde olağan üstü metinler bırakmış bir düşünürdür Benjamin. Eleştirel kuramın içinde doğal olarak yer almış, yazdıklarıyla diğer eleştirel kuram düşünürlerini derinden etkilemeyi başarmıştır.

Her ne kadar bütün dünyada ve Türkiye'de, üniversitelerin değişik sınıflarında, dersanelerinde Benjamin'le ilgili dersler yapılıyor olsa da, söz dönüp dolaşıp ona ve yapıtlarına gelse de, aslında akademik diyebileceğimiz, tırnak içinde “bilimsel” dediğimiz kriterlere çok uygun biri değildir Walter Benjamin. Çünkü düşüncesi ve yazdıkları klasik akıl yürütme biçimlerinin dışında başka referanslarla da işler.

O referanslar aydınlanma felsefesinin akıl dışı sayıp kullanımdan kaldırdıkları ve bir “varlık” olarak “var” saymayıp, “yok” saydıklarıdır.

Efsaneler, masallar, teolojik ve fizik ötesi tüm bilgi biçimleri Benjamin'in çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Değil mi ki modernite klasik rasyonalite (usavurumculuk / akılcılık) geleneğinden ya da aydınlanma felsefesinden hareketle kendini oluşturmaktadır, o halde yapacağımız modernizm eleştirisi de mutlak surette modernizmin kullanım dışına attıklarıyla mümkün olacaktır.

Walter Benjamin eleştirisini, aklın çöplüğünden çıkardıklarıyla yapar.

Modern aklın soğuk, gerekirci ve aslında geldiği yer itibarı ile artık hiç de şaşırtıcı ve yaratıcı (kreatif) gelmeyen yanını eleştirir.

Daha refleksif ve aslında daha tarihsel daha derinlikli ve daha kadim referans noktalarıyla bugünün kritiğini yapar.

Tam bu noktada felsefede ve tüm entellektüel etkinliklerde kendisini daha çok René Descartes'le simgeleştiren rasyonalite kavramına değimnemiz yerinde olacaktır. Descartes “Yöntem Üzerine Konuşmalar” adlı yapıtında hep karmaşıktan basite inerek gerçeği kuşatmaya yarayacak bir bir saymaya çalışmıştır. Felsefeyi bütün yazılı külliyatın aksine Latince değil, Fransızca yazarak ve “sağduyu dünyada en iyi bölüştürülmüş şeydir” diyerek, tarih boyunca yalnızca iktidardaki bir gurup elitin değil, herkesin anlayabileceği bir etkinlik olduğunu vurgulamıştır.

Descartes, her tür araştırmanın pratik niteliği üzerinde ısrarla durmaktadır. Kendinden önceki bir çok bilgi biçimine vakıf olmasına rağmen üzerinde durup öne çıkardığı pratikle denenmiş, pozitif bilgidir. “Çocukluğumdan beri bilimlerle beslenmiştim; onlarla, yaşama yararlı olan tümüyle aydınlık ve güvenli bir bilginin kazanabileceğine inandırıldığım için, onları öğrenmeye çok istekliydim. Ama tüm dersleri tamamlayıp alışıldığı üzere bilginler arasına alınınca tümüyle görüş değiştirdim. Yine de bize öğretilen bilimler bana yeterli görünmediğinden en ilginç ve az bulunur bilimleri inceleyen kitapları elime geçtikçe okumaya çalışmışım.” (Descartes, 2009, s:8). Burada daha önce de bahsettiğimiz üzere, modernizmin felsefi temelini oluşturan aydınlanma felsefesinin Descartes simgesiyle kendinden önceki bilgi biçimlerinden nasıl koptuğunu görebiliriz. “İlginç ya da az bilinir bilimler” sözü o zamanlar bazı kişilerin uğraştığı; yasal gökbilgisi (astrologie), el falı (chiromance), toprak falı (géomance), cincilik (cabele), büyücülük (magie) olarak sayılabilir. Descartes bu bilgilerle uğraşmış fakat gerçekte hiçbir zaman ciddiye almamıştır. Mekanik, insanlara yardım edecek makinaları yapma sanatı; tıp, vücudu ve ruhu tedavi etme sanatı; ahlak, mutlu yaşama sanatı olarak formülize edilmiştir.

Benjamin, ünlü yapıtı “Pasajlar”daki “Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretim Çağında Sanat” başlıklı yazısı o dönem popüler olan fotoğraf ve kısmen sinema sanatını hedef alsa da bu metinden kuramsal müziğin öğrenecek çok şeyi vardır. Modernleşme sürecinin bir yüzü teknolojidir. Teknolojinin hayatımızdaki artık tartışmasız yeri, önemi ve etkisini değerlendirmemiz açısından Benjamin mutlaka okunması gereken bir düşünürdür. Halk müziğinde beste kavramını araştırırken, bu sorunsalın en önemli parçası kuşkusuz teknolojidir.

2.3.1. Walter Benjamin kimdir?

Alman edebiyat eleştirmeni, düşünür, kültür tarihçisi ve estetik kuramcısı Walter Bendix Schönflies Benjamin 15 Temmuz 1892’de Berlin doğmuş ve 26 Eylül 1940’da Port-bou / İspanya’da trajik bir biçimde intihar ederek hayata veda etmiştir. Yaşamı boyunca İbiza’dan Moskova’ya, Paris’ten Capri’ye, neredeyse tüm Avrupa’yı mekan edindi. Tam bir Avrupalı gibi yaşadı ve öldü. O bir Alman Yahudisiydi ama Katolik Katalan mezarlığına, Benjamin Walter adıyla defnedildi. Gençliğinde yoğun olarak öğrenci hareketinin içinde yer aldı. Scholem gibi dostlarının da etkisiyle Yahudi Mesihçiliğiyle ilgilendi. Ama kendisini hiç bir zaman dindar bir yahudi olarak tanımlamadı. Bir süre sonra Marksizm ile tanıştı. Ama hiç bir zaman iyi bir Marksist de olmadı. Tıpkı iyi bir Yahudi olmadığı gibi. Ne Scholem’in yanına Kudüs’e, ne de Adorno yanına New York’a gitti. Avrupa’ya gömüldü (Cogito, Sayı:52/Delaloğlu, s:24). Yahudi bir aileden gelen Benjamin, Berlin, Freiburg (Breisgau), Münih ve Bern’de felsefe öğrenimi gördü. İlk edebiyat yazıları Der Anfang (Başlangıç) adlı bir dergide yayınlandı. 1913’de tanıştığı şair Cristoph Friedrich Heinle’nin 1914’de intiharı onu çok etkiledi. 1917’de İsviçre Bern Üniversite’sinden Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı teziyle doktora yaptı. 1920’de Berlin’e yerleşerek edebiyat eleştirmenliği ve çevirmenlik yapmaya başladı. 1923’de Frankfurt’ta doçentliğini yapmak üzere çalıştı. Burada Theodor W. Adorno ve Seigfried Kracauer ile tanıştı. 1925’de sunduğu Ursprung des Deutschen Trauerspiels (Alman Tragedyasının Kökeni) adlı doçentlik tezi Frankfurt Üniversitesi’nce geri çevrilince zaten pek sıcak bakmadığı akademik kariyerdan bütünüyle vazgeçti. Yakın ilgi duyduğu yahudi mistizminin de etkisiyle kendine özgü bir estetik ve eleştiri anlayışı geliştirdi (Cogito, Sayı:52/Delaloğlu, s:24).

Ernst Bloch, Thedor W. Adorno ve Bertold Brecht’in etkisiyle 1930’larda giderek Marksiz’me yakınlaşan Benjamin, 1933’te nasyonal sosyalistlerin baskısıyla Almanya’yı terk ederek sürgün hayatı yaşadığı diyebileceğimiz Paris’e yerleşti. Burada edebiyat dergilerine ve New York’ta Adorno ile Horheimer tarafından yayımlanan Zeitschrift für Sozialforschung’a (Sosyal Araştırmalar Dergisi) eleştiri ve denemeler yazdı. Geri döndüğünde kendisine ait olan son çalışması olan Die Thesen über den Begriff der Geschichte (Tarih Kavramı Üzerine Tezler)’i yayımladı. 1939 yılında, Alman mültecileri tarafından yayımlanan bir dergide çıkan yazısı nedeniyle Alman vatandaşlığından çıkarıldı. Almanların Fransa’yı işgal etmesi ve

Paristeki evini Gestapo'nun basması üzerine 1940'da Fransa'nın güneyindeki Portbou kentine kaçtı; burada polis tarafından Gestapo'ya teslim edileceğini öğrenince aşırı derecede morfin alarak intihar etti. İntiharı üzerinde spekülatif söylentiler vardır. Kendisinin şizoid olduğu ve bu yüzden intihar ettiğine dair tek kaynak Thedor W. Adorno'ya verilmek üzere Henny Gurland'a dikte ettirdiği veda mektubudur. Öte yandan Stalin'in ajanları tarafından morfin verilerek öldürülmüş olduğu da diğer bir başka söylentidir (Delaloğlu, 2006, s:56).

Son dönemin yaşamış en büyük Marksist ideologlarından bir tanesidir. Her ne kadar Karl Marx'ı kendi okuma listesinin son sırasına bıraksa da, getirmiş olduğu eleştiriler Marksist kuram açısından çok önemlidir (Cogito, Sayı:52/Demiralp, s:41). Yirminci yüzyılın en etkili düşünür ve kültür tarihçilerinden biri olarak görülen ve bir sosyal üretim formu olarak sanatın önemini farkedenden ilk kişi olduğu düşünülen Walter Benjamin'in temel ve en ünlü eseri Pasajlar'da yer alan "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı denemesi kapitalist üretim biçimi, endüstri toplumu ve kültür endüstrisi kavramaları ve modern insan bağlamında ele aldığımız konunun ana çatısını oluşturmaktadır. Pasajlar Alman düşünürün (1892 - 1940) ilk gençlik çağından başlayarak, ölümüne kadar üzerinde çalıştığı başyapıttır. Sanatsal üretimin maddi boyutu ve yönlerine dair analizi, Benjamin'in çağdaş düşünceye en önemli katkısını oluşturur. Yeni kültürel koşulların yeni sanat türlerini veya formlarını talep ettiği teziyle Frankfurt Okulu'nun görüşlerine çok yaklaşan Benjamin, Adorno ve Horkheimer tarafından kültürle ilgili analizlerinin yeterince diyalektik olmadığı gerekçesiyle eleştirilmiş olsa da fikirlerinde yazı dilindeki çarpıcılığıyla hemen bütün kıta Avrupası düşününü derinden etkilemiştir (Lunn, 2002, s:17). Yöntemi içkin eleştiri, yani teorik ilkelerin, dışarıdan getirilmek yerine, incelenen eserden çıkartılması gerektiğini dile getiren yaklaşımı uygulayan Benjamin'de gelenekle moderniteyi birbirine bağlayan şey yeniden üretim kavramıdır. Ona göre, modern dünyada olup biten şey, edebî veya sanatsal değerle ilgili algılarımızın değişmiş, yüksek sanatla aşağı sanat arasındaki ayırımımızın aşınmış olmasıdır. Politik, teolojik ve felsefi amaçlara hizmet eden sanatın bir sosyal üretim türü olarak görülmesi gerektiğini söyleyen Benjamin, "önemli olanın sanatın ait olduğu zamanın üretim ilişkileri açısından nerede durduğu değil, fakat bu ilişkiler içinde nerede durduğudur" der (Lunn, 2002, s:18).

Batı'nın kültür hayatında Benjamin'in yeri nesnel, soğuk bir kaynak(ça) olmakla sınırlı değildir. Walter Benjamin, Batının özelliği olan kendini sorgulama deviniminde hala canlı ve işlevsel bir yazı(n) adamıdır. Bir yersizlik, yurtsuzluk yazarıdır Benjamin. Doğudan kimbilir Yahudilik yoluyla öğrendiği mistisizm ya da başka (aşkın) düşünme ve bilgi biçimleri Avrupa akılcı külliyatını zorlamıştır. Gökbilime, hurafeye meraklı Benjamin'in alinyazısında sanki bir dönemin kendini tamamlayıp tüketmesi simgelenmiş gibidir. Kendi kuyruğunu ısırmış yılan betisinin anlatmaya çalıştığı türden döngüsel bir tamamlamadır bu. Benjamin'in *batı* bilincini, sürekli tedirgin ediyor olmasının arkasında böyle bir simgesellik yatar. Çizgisel bir yükseliş, sürekli gelişme olarak yaşadığımız *tarihin*, aslında döngüsel olmasından korkuyorlar için için (Cogito, Sayı:52/Demiralp, s:41). Benjamin'in dünyaya bakışında, genel olarak hayatı (özelde yaşadığı toplumu ve modernizm süreci ve etkilerini) değerlendirmesinde dinbilimsel bir arka düzlem olduğu rahatlıkla söylenebilir. Nitekim Tevrat'ı okumak , Benjamin'i anlamak çabasını görece kolaylaştırabilir.

Gene de Benjamin'inki alıştığımız anlamda inanç temelli bir bakıştan ayrılmıdır. Bir dindar gibi yazıp düşündüğünü söylemek güçtür. Ancak dinin yaptığı gibi tinselliği öne alır. Tinselliği vurgulamakta belki dinden daha da ileri gider. Hiçbirşey salt özdek değildir, herşeyin özü tinseldir. Doğa da insan da, bu tinselliğinTarih dediğimiz du düşüş sürecinden kurtulmasını beklemektedir için (Cogito, Sayı:52/Demiralp, s:42). Benjamin, adeta batı düşüncesine aydınlanma felsefesinin yaptığının tersini yapmaya çalışmaktadır. İronik bir biçimde Weber'in "dünyanın büyüünün bozulması"nı görüp, dünyayı tekrar büyüüne kavuşturmaya çalışır (Delaloğlu, 2006, s:51). Elbette Benjamin somut bir kurtuluş planı önermiyor. Avrupa'da çıkışı itibarı ile modernizmin yol açtığı tinsel boşluğa ilişkin önemli tespitleri ile modernizm algımızın en parlak düşünürüdür. Çöküşün içerisinde, Avrupa'nın ruhunu ve geleceğini kurtarmak istemiştir. Kitle sanatının ve teknolojinin devrimci amaçlarla kullanılması yoluyla *aura*'nın yitiminin yarattığı tinsel boşluğun doldurulabileceğini düşünmüştür. Adorno, Walter Benjamin için, sevgili arkadaşının “saf” olduğunu söyleyecektir. Oysa Adorno, Walter Benjamin’de, kitle toplumunun (Adorno'nun diliyle söylersek; *Kültür Endüstrisi*) özündeki totaliter yapısını en “saf” haliyle görmüştür. Bütün büyük düşünürler gibi Walter Benjamin de hep bir çıkış aramıştır.

2.3.2. Mekanik yeniden üretim çağında sanat

Aslında sanat yapıtı, her zaman yeniden-üretilebilir olagelmıştır. Fakat sanat yapıtının teknik aracılığıyla yeniden-üretilebilir olması yeni bir olgudur; bu olgu tarihsel süreç içerisinde zaman zaman kesintiye uğrayan, atılımları uzun aralıklarla gerçekleşen, ama gittikçe yoğunlaşan bir gelişme sergiler. En etkin düzeydeki yeniden üretimde bile eksik olan bir yan vardır; sanat yapıtının şimdi ve buradılığı - başka bir deyişle, bulunduğu yerde biriciklik niteliğini taşıyan varlığıdır. Bu söylenmenin kapsamına gerek zamanla sanat yapıtının fizik yapısının uğradığı değişimler, gerekse sanat yapıtının üzerindeki mülkiyet ilişkileri girmektedir. (Bir önceki bölümde Adorno'nun Kültür Endüstrisi Kuramın yer vermiş ve mülkiyet kavramını, özellikle sanat ürünündeki mülkiyetleşme sürecini modernizmle ilişkilendirmiştik. Konuyu daha iyi açıklayabilmemiz için ilerleyen bölümlerde zaman zaman mülkiyet meselesi daha çok irdelenecektir.)

Sanat ve felsefe kendi varlıklarını, davranma biçimlerini, kümülatif olmama, olamamaya bağlasalar da, entellektüel diğer alanlar gibi bir geleneksellik ya da düzelterek söylersek geleneksel bağlamlarıyla anlamlandırılmak isterler. Bir sanat ürünü zaman ve mekan sınırlandırmasını hiç bir zaman kabul etmeseler dahi aslında bir biçimiyle ortaya çıktıkları zamana tanıklık eden belgelerdir.

Kopyalama bir istek olarak sanat ürününün genlerinde bulunan bu duyguya hizmet ediyormuş gibi görünse de aslında durum oldukça farklıdır.

Kopyalanarak, çoğaltılmış sanat ürünü, her bir kopyasında başka başka zaman ve mekânlarda yeniden varolarak yeni bir varlık sorunsalı yaşamaktadır. Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden üretildiği çağda gücünü yitiren sadece yapıtın özel atmosferi (aura) değil, yeniden üretilmiş (kopyalanmış) olanın, geleneğin alanından kopartılarak *soysuzlaşması* sağlanmıştır (Benjamin, 2002, s:48).

Sanat yapıtının biricik niteliği ile, geleneğin bağlamı içerisinde yerleşikliği arasında özdeşlik bulunmaktadır. Burada belirleyici olan nokta, sanat yapıtının özel bir atmosfer taşıyan varoluşu ile törensel işlevi arasındaki bağlantının hiçbir zaman bütünüyle kopmamasıdır. başka bir deyişle “hakiki sanat yapıtının” biriciklik değeri, temelini, özgün ve ilk kullanım değerine de kaynaklık etmiş olan kutsal törende bulur (Lunn, 2002, s:19).

Sanat yapıtının teknik yolla yeniden üretilmesi onu ilk vücuda geldiği “aura”sından tamamen ayırsa, geleneksizleştirip soysuzlaştırırsa da, dünya sanat tarihinde bir ilk oluşuyordu; sanat yapıtı ilk kez kutsal din törenlerinin asalağı olmayacaktı. Benjamin sanatın kökeni konusunda yapılan tarihsel tartışmaya bambaşka bir açılım belki bambaşka bir son vermiştir.

Gelgelelim sanatsal üretimde “hakikilik” ölçütünün iflasıyla birlikte, sanatın toplumsal işlevi de bir bütün olarak köklü bir değişim geçirmiştir. Sanatın kutsal törende temellenmesinin yerini bir başka uygulama, yani sanatın politika temeline oturtulması almıştır (Lunn, 2002, s:21).

Tarih Felsefesi Üzerine Dersler’de Georg Wilhelm Friedrich Hegel şunları söyler; “Resimler, uzun zamandan beri vardı; din, ibadet sırasında kullanmak için resimlere gereksinmişti, ama güzel resme gereksinimi yoktu, dahası, güzel resimler, din açısından rahatsız ediciydi. Güzel resimde dışsal bir yan vardır; fakat resim güzel olduğu ölçüde, insana ruhuyla da seslenir. Buna karşılık ibadet çerçevesinde bir nesne ile kurulan ilişki önem taşır, çünkü ibadetin kendisi, insan ruhunun tinden yoksun bir körelmesinden başka birşey değildir... Sanatın salt ilke açısından bile kilisenin dışına çıkmış olmasına karşın... güzel sanatlar kilisede doğmuştur.” (Hegel, 1996, s:156).

Hegel’in burada bir sorunun varlığını sezdiği anlaşılmaktadır. Ve aynı eserinde devam eder; “Artık sanat eserlerini kutsal varlıklarmışçasına görmenin ve onlara tapınmanın ötesine geçmiş bulunmaktayız; sanat eserlerinin yarattığı etki, daha çok düşünsel düzeydedir ve daha yüksek düzeyde bir ölçütü gerektirir” (Benjamin, 2002, s:51).

Benjamin’e göre, 20. yüzyılda sanat alanındaki en önemli gelişme ve problem, geleneğin çözülmesi ve buna bağlı olarak yok olup gitmesiyle birlikte, sanatın yepyeni biçim ve işlevler kazanmış olmasıdır. Başka bir deyişle, mekanizasyon ve kitlesel üretimin kültür alanına da yayılışındaki ilerici potansiyeli gören Benjamin, öncelikle kültürel eserlerin veya sanat yapıtlarının mekanik olarak çoğaltılabilirliğinin, yüksek kültürün eserlerinin büyüğü, ve kutsal kalesini, onları ritüel ve gelenekten koparmak suretiyle, yok ettiğini öne sürer. O söz konusu gelişmeyi, şeylerin evrensel eşitliği düşüncesini benimseyen kitlelerin çağdaş

yaşamda giderek artan önemleriyle birleştirir ve bunu potansiyel olarak ilerici bir şey olarak değerlendirir.

Yüzyılımızın başında teknik yoldan yeniden-üretim, geçmişin bütün sanat yapıtlarını kapsamına aldıktan ve bu yapıtların etkilerini en köklü değişimlere uğratmaları başladıktan başka, kendine sanat yöntemleri arasında bağımsız bir yer sağlayabilecek düzeye de ulaşmıştı.

Diğer bir deyişle, teknolojik alandaki büyük gelişmenin, sanat ve kültür için yepyeni imkânlar sağladığını iddia eden Benjamin, fotoğraf, sinema ve benzeri sanatların kaydettiği gelişmenin, kitlelerin katılımına açık, onların yararına olan bir sanatı mümkün hale getirdiğini söylemektedir. Ona göre, sanatın mekanik olarak çoğaltılabilirliği, kitlelerin sanata karşı olan tutumlarını da değiştirmektedir (Benjamin, 2002, s:54).

Sanatın toplum için olduğunda ısrar eden düşünür, ritüel ve propagandanın 1930’lar Almanya’sındaki rolüne gönderme yaparak, sanatın özerkliği veya sanat için sanat üzerindeki ısrarın estetiğin faşizm tarafından politik hayata sokulmasıyla tamamlandığını öne sürer. Bununla birlikte, Benjamin’e göre, geleneğin ve geçmiş kültürün özgürleştirici yönlerini de unutmamak lazım gelir. Nitekim, o bir yandan da, kapitalizmle birlikte yok olup giden geçmişin kurtarılmasını amaçlayan tarihsel maddeciliğin savunuculuğunu yapmaktan hiç geri durmamıştır.

“Sahne sanatçısının sanatsal edimi, izleyiciye doğrudan sanatçı tarafından, kendi kişiliği aracılığıyla sergilenir; buna karşılık sinema sanatçısının sanatsal edimi izleyiciye bir aygıt aracılığıyla sunulur.” Sinema konusundaki bu tespit genişletilerek diğer sanat disiplinlerine ve müziğe de uygulanabilir. Çünkü sesin ve müziğin tekniğin olanaklarıyla kaydedilip yeniden üretilmesi 19. yüzyıl sonlarından bu yana yapılagelen ontolojik bir tartışmayı başlatmıştır. Bu tartışmadan temel olarak iki sonuca varır Walter Benjamin;

A - Sanatçı, edimini, izleyiciye sergileyen aygıt bakımından, bu edime bir bütünsellik niteliğiyle saygı göstermek diye bir zorunluluk söz konusu değildir.

B - Sanatçı, edimini, izleyiciye sunanın kendisi olmaması nedeniyle, sahne sanatçısına (tiyatro - konser vs.) özgü bir olanaktan, temsil sırasında edimi izleyiciye göre ayarlayabilme olanağından yoksun bulunmaktadır.

Sanatçı, sanat eyleminin olmazsa olmazı olan ‘sanat izleyicisi’nden yoksunlukla

sanatını, izleyici yerine koyduğu bir aygıt (kayıt cihazı) icra ederken, sanat izleyicisi de (aslında aynı olmayan - zaman ve mekân bakımından) bahsi geçen sanatçının sanat ürününü bir başka aygıt (kayıt edilmiş olanı veren, yayan cihaz) aracılığıyla tüketir. Küçük aygıt, izleyicinin önünde onun (sanatçının) gölgesiyle oynayacaktır. Ve o da aygıtın önünde oynamayla yetinecektir. “Sanatçının yalnızca çalışma gücüyle değil, ama teni ve saçlarıyla, yüreğiyle ve tüm benliğiyle kendini adadığı bu pazar, sanatçı açısından, kendisi için öngörülen edimi gerçekleştirme anında, fabrikada üretilen bir mal ne kadar uzaktaysa, o ölçüde uzaktadır.” (Benjamin, 2002, s:53)

Gelişmişliğin bir başka göstergesi olarak kayıt teknolojileri (fotoğraf makinesi, ses stüdyosu vs) maalesef sanat yapıtının biricikliğini kaybettirmiştir. Daha önce sadece hakim bazı kişilerin elinde bulundurulan sanat yapıtları sadece onlar istediği zaman ve sadece onların istediği kadar kişiye ulaşabilirdi (Benjamin, 2002, s:55).

Herhangi bir besteciye ait bir besteyi, bir müzik yorumcusundan dinleyebilmeniz için, o sınıfa ait olmanız ve icra edildiği sırada o konser salonunda bulunmanız gerekirdi. Ya da Mona Lisa’yı görebilmek için Paris ve Louvre’a gidecek kadar paranız olması lazımdı. İşte bu kayıt teknolojileri, yani mekanik yeniden üretim, bir yandan Mona Lisa’nın sadece Louvre ait olan biricikliğini ve ulaşılmazlığını kaybettirirken bir yandan da görüntüde ve diğer sanat dallarında eşitliği sağlamıştır. Sanat nesnesine ulaşmadaki eşitlik fırsatı sayesinde görmek/izlemek herkese ulaşabilir hale gelmiştir (Benjamin, 2002, s:55).

Çok daha sonraları (20. yüzyıl sonları) pop sanatının temel şiarının, yine yüzyıl başlarında, aslında teknolojik devrimin sanat hayatında açtığı travmadan kaynaklı olduğunu görmek mümkün. “Hem sanatın, hem de sporun tekniği açısından ortak olan nokta, herkesin bu alanlarda sergilenen edimleri yarı uzman niteliğiyle izlemesidir. Günümüzde yaşayan her insan, filme çekilme konusunda bir istemde bulunabilir. Ve daha da genişleterek söylersek; edebiyat alanında okur her an yazara dönüşmeye hazırdır” (Hegel, 1996, s: 311).

Söz konusu tekniklerin öncelikli yapısı, yitip gitmemektedir. Aldous Huxley, şöyle yazmaktadır; “Teknik ilerlemeler... ilkelliğe yol açtı... tekniğin yardımıyla yeniden üretilebilirlik ve rotatif, yazıların, seslerin ve resimlerin sınırsız sayıda çoğaltılabilmesine olanak sağlamıştır. Genel okul eğitimi ve görece olarak yüksek

aylıklar, okuyabilen, dolayısıyla da okuma ve resim malzemesi sağlayan çok büyük bir izler çevre yaratmıştır. Bunları sağlayabilmek için önemli bir endüstri oluşmuş ve yerleşmiştir” (Benjamin, 2002, s:50).

Gelgelelim sanatsal yetenek, çok ender rastlanan bir şeydir... bunun sonucu olarak her zaman ve her yerde sanatsal üretimin ağırlıklı bölümü düşük değer taşımıştır. Oysa bugün sanatsal üretimin bütününde döküntü diye adlandırılabilen olanların yüzde oranı bugün her zaman olduğundan daha büyüktür” (Huxley, 1989, s:143).

Benjamin’e göre sanat eserini özgün kılan şey, onun kült değeridir; biricik formunda “şimdi ve burada” olmasıdır (Benjamin, 2002, s:57). Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği vakit, sergileme değeri kült değerinin önüne geçmiş, artık çoğaltılabilen bir şey olan sanat eseri “aura”sını, yani özel atmosferini kaybetmiştir (Benjamin, 2002, s:61).

Walter Benjamin’e göre, mekanik yeniden üretim çağında sanat eseri, yeniden üretilmiş nesneyi “gelenek” alanından kopardığı için aurası kaybolmaktadır. Böylece bir kopyalar çokluğu oluşmaktadır.

Postmodern dönemde sanat üretimi orijinalliğinin yıkılması sonucunda, sanatın yalnızca yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceği görüşü hakim olmuştur. Sanat ürünleri, gerçekliğin yeniden üretilmesiyle varlığını göstermektedir (Cogito, Sayı:52/Burtek, s:213).

Sesin bir cihaza kaydedilip sonra başka bir zaman ve mekânda yeniden üretilmesi, müziğin yeniden algılanması ve insan hayatındaki anlamına yeni bir seçenek sunması açısından oldukça önemli görülmüştür.

Sesin mekanik, kimyasal ve elektrik (daha sonra elektronik) yollarla bir çoğaltım araç-gereci üzerinde yeniden üretilmesiyle, sanayileşmeye başlayan dünyada müziğin (en genel anlamda sanatın) şimdiye kadar yaşanmamış sorunları oluşmaya başlamıştır (Benjamin, 2002, s:62).

Bütün bu eleştirel yaklaşımını genel olarak sinema ve fotoğraf sanatı üzerinden yapan Benjamin (kuşkusuz Benjamin’in sinema sanatını seçiş sebebi sinemanın popülerliğinden ziyade eleştirinin yapıldığı dönemde teknoloji ile bağlantısı en yoğun olan sanat disiplini olmasındandır), aslında diğer sanat disiplinlerini de kapsayacak bir kritik içerisindedir aslında.

Yüzyıl başında insan hayatında ve entellektüel bütün alanlarda henüz etkisini göstermeye başlayan teknoloji, bugün önlenemez bir biçimde insan hayatının vazgeçilmezi halindedir. Artık, neredeyse hiç bir insan etkinliği teknolojik olandan onay almadan, bir yanıyla onunla ilişkiye girmeden hayatta varlık bulamamaktadır (Benjamin, 2002, s:64). İnsanlık, kendi tarihi boyunca böylesi bir birlik kuramamıştır; teknoloji ve teknolojinin gerekleri konusunda insanoğlu farklı kültür, dil, din, ırk, etnisite v.s ayrımı gözetmeksizin şeksiz şüphesiz aynı fikirde.

Trajik - komik, endişe verici, kimine göre ürkütücü bu hem fikir olma durumu, yine tarih boyunca hiç bir din, devlet ve ideolojinin başaramadığı bir birlik projesiydi. Bu yeni dinin insanlığa etkilerini derinden sezmiş olan Benjamin, ünlü ve etkili eleştirel makalesini psikoloji alanına da taşır. Kimi yönleriyle kendi eleştirel kuramına, Freud'yan bir açılım getirir.

Pirandello'nun anlatışıyla, oyuncunun (biz sanatçı diyelim) kayıt aygıtı önündeki yabancılığı, insanın aynada kendi görüntüsü karşısında duyumsadığı yabancılıkla aynı türdendir. Gelgelelim aynadaki görüntü artık insandan ayrılabilir, taşınıp götürülebilir olmuştur. Peki nereye götürülmektedir bu görüntü? Tabiki, zleyicinin önüne (Huxley, 1989, s:83). “Elini hastanın üstüne koyarak onu iyi eden büyücünün tutumu, hastanın bedeninin içine müdahalede bulunan cerrahın tutumundan farklıdır. Büyücü, kendisiyle tedavi gören arasındaki doğal uzaklığı korur; daha kesin deyişle, bu uzaklığı bir yandan -elini koyarak- önemsiz ölçüde azaltırken, öte yandan da -otoritesinin gücüyle- çok artırmış olur.

Özetle, operatör, büyücüden farklı olarak (ki, bugünün pratisyen hekiminin de biraz büyücülük yanı vardır) asıl önem taşıyan anda hastasına bir insan gözüyle değil, neşteriyle açacağı bir gövde gözüyle bakar.” Benjamin'in altını çizdiği bu yabancılaşıma dururumu sanatın bütün disiplinlerindeki kayıt edilme (recording) ve kayıt edilenin sayısız, süresiz ve sınırsız çoğaltılması bağlamında düşünülmelidir.

Gerçekte artık sanat, algı evrenimizi, Freud'un kuramlarının yöntemleriyle gösterilebilecek yöntemlerle zenginleştirmiştir. Perdede canlandırılanın (kayıt olmuş ve tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilmiş olanın), sahnedekiyle karşılaştırıldığında daha geniş ölçüde çözümlenebilir olması, perdedeki edimin çok daha kolaylıkla yalıtılabilmesinden kaynaklanır (Benjamin, 2002, s:63).

Gelişmiş kayıt teknolojileri, hemen her alandaki akıl almaz (!) devinimiyle bizi şaşırtmaya devam ederken, diğer yandan maalesef bütün edimlerimizi, bütünsel anlama - kavrama sürecimizi köreltmüş durumdadır. Bir hareketi, olayı v.s bundan önce bütünsel olarak kavrayan, anlayan, anlamlandırıp yeni kuşağa aktaran insan, teknolojinin olanaklarıyla bu hareketin bütün adımlarını dolaşabilir, o bütün adımlarda durabilir (!).

“İnsan, ana çizgileriyle de olsa, insanların yürüyüş biçimlerine ilişkin bilgi edinebilir; ama aynı insanların, yürüme eyleminin saniyenin kesri kadar bir bölümünde nasıl davrandıkları konusunda hiçbir şey bilmediği kesindir. Bir çakmağa ya da kaşığa elimizi uzattığımızda bu, genel çizgileri açısından alışkın olduğumuz bir devinimdir; ama bu arada elimizle maden arsında aslında nelerin olup bittiğini, hele bu olup bitenlerin içinde bulunduğumuz çeşitli ruhsal durumlardan nasıl etkilendiğini hemen hiç bilmeyiz. İşte kayıt aygıtları bu noktada iniş ve çıkışlarıyla, devinimi kesişi ve yalıtımlarıyla, akışı ağırlaştırıp hızlandırmasıyla, büyütüp küçültmesiyle, yani yardımcı araçlarıyla işe karışır (Benjamin, 2002, s:68).

Sanayi devrimi, kapitalist üretim, ekonomik ilişkiler ve makineleşen dünya, insan hayatını konforla buluşturup, uzağı yakın ederken, sesten hızlı uçaklarla kıtalar, hatta dünyalar aşip atomu parçalarken elde ettiği hız kontrol edilebilirliği ölçüsünde yavaşlamış hatta durmuştur. Kontrolün güç olduğunu savunanlar onu bilinçle hapsederek aslında hızı durdurmuşlardır.

Bu bize felsefe tarihinde çok ünlü, tarihsel Zenon paradoksunu hatırlatır; belirlenmiş bir doğru boyunca ve yine belirlenmiş bir hızla hiç durmamacasına devam edip x kadar yolun sonunda elmaya saplanması öngörülen ok, önce yolun yarısını ($x/2$), sonra kalan yolun yarısını ($x/4$), ve yine kalan yolun yarısını ($x/8$) - devam edersek x/n - alacağı için, ok hiç bir zaman elmaya saplanamaz.

Çünkü postulata göre doğru, “sonsuz sayıda sonludan” oluşmaktadır ve bahsi geçen ok bahsi geçen x yolundaki sonsuz sayıdaki sonluda yol almak (dolayısı ile durmak) zorundadır.

Bugün bir dine dönüştürdüğümüz teknoloji ve onun vazgeçilmez davranma modeli “hız”ın insanlığa en büyük açmazı, önerip şiar ettiğinin aksine “hareketsizlik” gibi görünmektedir.

2.4. Postmodern Dönem Baudrillard Ve Simülasyon Çağında Sanat

Modernleşme, son iki yüzyıllık serüveni içerisinde insanın kendi konforu için doğayı artık hiç bir kuşkuyla yer bırakmayacak bir biçimde kendi emri altına aldığını düşündüğü bir dönemi yansıtmaktadır. Kendi öncelini aydınlanma çağından alan ve bir çeşit akıl fetişizmine varan yolculuktur modernizm. Modernizme göre insan yalnızca akıldan ibaret bir yaratıktır artık ve bu haliyle "akılsız" doğadan ayrılmıştır. İnsan ve doğa arasındaki bu ayrım (giderek önlenemez... hızlı bir uzaklaşma) insan ve doğayı birbirinden ayırmış, insanı kendini çevreleyen nesnel dünyadan koparmış ve hatta (Adorno'dan öğrendiklerimizle) kendi doğal olan yanına yabancılaşmıştır. Akıllıdır insan, akıllı ile başbaşıdır. Akıldan başka hiç bir şeyi yoktur.

Aklın, bu yolculuğunun nedenli trajik olduğunu, Adorno ve Benjamin'in modernizm eleştirisinde detaylı ve görkemli bir biçimde görmek mümkündür.

Jean Baudrillard'ın Modernleşme Sürecinin Halk Müziği'ne Etkileri konulu tezimize katkısı, modernite sonrası toplumları anlayabilmek içindir. Teknolojinin olanakları, büyük bir hızla insanlığın emrindeyken ve hızlı bir şekilde aslında insanı, doğadan ve kendi doğasından uzaklaştırırken aynı zamanda olağanüstü ürünler ve olanaklar sunmuştur. Uçak ve telefon, ampul ve dinamit v.s insanlık tarihini derinden etkileyecek değişim ikonlarıdır. Televizyon ve radyo da öyledir. Televizyon ve radyo il elde insanın haber alması ve bilgilenmesi için gerçekliğin, gerçek olanın hizmetindeyken zamanla kendi gerçekliğini yaratmıştır.

Daha korkunç süreç TV ve radyonun (özellikle görsel ve işitsel MEDYA) gerçekliğin belirlenmesinde ve varlık yargısında tek geçer kurum haline dönüşmesiyle başlamıştır. Modernizmde bir çeşit yargı mekanizması olarak aklın yerini, postmodernitede kitle iletişim araçları almıştır.

Bir sistemin simülasyonu, bu sistemi temsil edebilecek bir model oluşturma biçimi ve işlemidir. Simülasyon, gerçek sistemin modelinin tasarlanması ve bu model ile sistemin işletilmesi amacına yönelik olarak sistemin davranışını anlayabilmek veya değişik stratejileri değerlendirebilmek için deneyler yürütülmesi sürecidir. Baudrillard insanlığın, bu süreçte en genel ifadeyle gerçek olanla, gerçeğin modeli olanın karıştırıldığını savunmaktadır. Gerçekliğin modeli, gerçek olandan daha gerçek bir hale gelmiştir (hipergerçeklik).

Kitle iletişim araçları niyetiyle icat olunan ve insanlık hizmetine sunulan radyo ve televizyon, kısa sürede kendi kültürünü, kendi yaşam biçimlerini, kısaca kendi gerçekliğini yaratmışlardır. Öyleki bu gerçeklik, nesnel gerçeklikten daha farklı, kimi zaman nesnel olan gerçeklikten daha çok tercih edilen bir gerçeklik yaratmıştır.

Baudrillard, işte bu iki farklı gerçeklik (nesnel gerçeklik ve televizyon gerçekliği-hipergerçeklik arasındaki ilişkiyi en derinlemesine incelemiştir. Kitle iletişim araçlarının insan hayatındaki yerini derinlemesine sorgulamıştır. Kitle iletişim araçlarının bilgi taşıyıcısı, yansıtıcısı ya da yayıncılığı görevlerinin dışında artık bu araçlar kendi içinde bilgi üreticisi haline dönüşmüştür. İşte bu insanlık için yepyeni bir gelişmedir.

Türkçe’de medya olarak kullandığımız sözcük İngilizce’den ithal edilmiştir. Kavramın Türkçeleşmesi diğer tüm kavram ve sözcükler gibi bir süreç dahilinde olmuştur. İngilizce’deki media sözcüğü; araç, orta, ortam aracı, anlamlarına gelen “medium” (Latince *medius*) sözcüğünün çoğuludur. Diğer yandan Türkçe’de “media” sözcüğünü karşılamak üzere, oldukça hantal kaçmakla birlikte, “kitle iletişim araçları” kavramı da kullanılmaktadır. Ancak kavramın kullanışsızlığı, Türkçe olmasa da “medya”ya daha yaygın bir anlam kazandırmıştır. Bununla birlikte “medya aracı”, “medyalar” gibi yanlış kullanımlarının da gösterdiği gibi, kavramın kullanışsızlığı medya sözcüğünün, genellikle belirli bir kafa karışıklığıyla birlikte dilimize girdiği de söylenebilir.

Her çeşit bilgiyi bireye ve topluluklara aktaran, eğlendirme, bilgilendirme, ve eğitime gibi 3 temel sorumluluğa sahip görsel, işitsel ve hem görsel, hem işitsel araçların tümüne medya denmektedir (Nalçaoğlu, 2003, s:17).

Sanat ürünlerinin, kitle iletişim araçlarıyla yaygınlığını sağlama istekleri, sanat etkinliğini her açıdan (sanatçı, ürün, sanat izleyicisi) etkilemiştir. Türkülerin, radyo, televizyon ya da herhangi bir dijital ortamda varlığını sürdürmesi türküler açısından çok yeni bir gelişmeydi.

Modernleşme sürecinin halk müziğindeki etkilerini irdelerken, bu kavramın araştırmasını, incelemesini ve sorgulamasını türkülerin iletişim organlarıyla olan ilişkileri üzerinden de yapmak zorunluluğu içerisindeyiz.

Jean Baudrillard'ın bu bağlamda bizim için önemi ve gereksinimi büyüktür.

2.4.1. Jean Baudrillard kimdir?

Fransa’da bir devlet memurunun çocuğu olarak doğmuştur. Sorbonne Üniversitesi’nde Almanca okumuş, ailesinde üniversiteye gitmiş olan ilk kişidir. Mezun olduktan sonra bir süre eğitim kurumlarında Almanca öğretmiştir. 1950-1960’lardaki bu dönemde, Cezayir sorunu, yaşamını ve düşüncesini fazlasıyla etkilemiştir.

Almanca öğrettiği bu dönemde doktora tezine de (sosyoloji üzerine) devam etmiştir. 1966’da doktora tezini bitirmiş, 1966 yılının Eylül ayında Université de Paris-X Nanterre’de (Nanterre Üniversitesi - Paris-X) asistan olmuştur. 1968’deki öğrenci eylemlerinin etkisinde kalmış, Yapısal Marksizm ve medya teorileri ile ilgilenmiştir. 1972’de aynı üniversitede, profesör olarak, sosyoloji öğretmeye başlamıştır. 1987’den 1990’a kadar Université de Paris-IX Dauphine’de (Dauphine Üniversitesi - Paris-X) görev aldı. “Eski Yugoslavya’daki Müslümanların maruz kaldığı soykırım, üzerine önemli tespitlerde bulunarak durumu Yeni Avrupa Düzeni’nin evrim sürecinde yeni bir aşama olarak nitelemiştir (Harvey, 2000, s:8). Baudrillard’ın, bugünün siyasi ve ideolojik akımlarını reddetmesi, ününün artmasına neden olmuştur. Bugüne kadar birçok önemli çalışmaya imza atan düşünür, “simülasyon” kuramını toplum hayatına entegre ederek, kitle zihni üzerine çarpıcı satırlar yazmıştır. Tüketim kültürü üzerine düşünceleri ve yazıları onun ününe ün katmıştır. Medya ve kitle iletişim araçlarının çağın insanı üzerine etkilerine dair eleştirileri de diğer düşünceleri kadar çarpıcıdır. Birinci Körfez Savaşı üzerine yaptığı açıklamalarla, Körfez Savaşı’nın oluşumunu ve etkilerini entelektüel bir açıdan farklı bir şekilde yorumlamıştır. Baudrillard’a göre dünya, son 20 yıldır bir zaman-mekân sıkışması evresi yaşanmaktadır. Politik-ekonomik uygulamalar, sınıf güç dengeleri, kültürel ve toplumsal yaşam üzerinde, insana yönünü şaşırtan, sarsıcı bir etki yapmaktadır (Harvey, 2000, s:22). Sanat eserinin teknolojinin olanaklarıyla yeniden üretilmesi, kültürel modernizmin ilk büyük atılımı bağlamında ortaya çıkmasına rağmen, bütün sanat türleri arasında zaman ve mekân temalarını iç içe geçmiş biçimde ele alması bakımından güçlü bir kapasiteye sahip bulunmaktadır. Bu sözüm ona yenilik sadece Benjamin’in dediği gibi sanat eserinin “aurasını” yok etmemiş, top yekün “zaman” algısını değiştirmiştir. Sanat eserinde zaman kavramının yok edilmesi ile sağlanan yüzeysellik, yeniden üretim dahilinde Fransız düşünür Jean Baudrillard’ın simülasyon kuramının temelini oluşturmaktadır. Orijinalin eski

değerini yitirerek kopyalara dönüşmesi ve artık bu haliyle varlık bulması, Baudrillard'ın simülasyon evreni olarak tanımladığı günümüz dünyasının yapay ve varlığından yoksun görüntülerini beraberinde getirmektedir. Günümüz dünyasının en çarpıcı düşünürlerinden olan Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı, 20. yüzyılda, kitle iletişiminin doğasını ve etkisini anlamaya çalışan bir kuram olmasından ötürü, oldukça değerli görülmektedir. “Postmodern düzen, maddesel dünyanın görüntüden önce gelişyle mücadele edildiği, görüntü alanının özerkleştiği hatta “gerçek dünyanın” varlığının sorgulandığı bir düzen olarak algılanmaktadır. Bu düzen, simülasyon ve simülakr dünyası içinde bulunmaktadır” (Baudrillard, 1989, s:48). Simülasyon gerçeğin modellenmesi olarak anlamlandırılırken “simülakr”, ilk örneği çoktan kaybolmuş ya da kopyanın kopyası olmuş olanı anlatmak için kullanılan bir terimdir. Modernizm (daha sonraları postmodern durum) kavramını algılamamızda Baudrillard'ın yeri ve önemi kuşkusuz çok büyük ve önemlidir. Sanat eseri yalnız teknolojinin olanaklarıyla sayı ve süre sınırı olmaksızın çoğaltılmıyor artık iletişim olanaklarıyla bu çoğaltıma yepyeni bir açılım geliyordu. Radyo ve Televizyonun hayatımıza girişi ve etkisi, egemenliğinin en derin eleştirisi kuşkusuz Jean Baudrillard tarafından yapılmıştır. Bu yepyeni dönem, kimi yönleriyle kontrolsüz gelişirken, hayat algımızı ve sanat algımızı da yeniden şekillendirmiştir. Radyo ve televizyondaki anlamı ve bağlamıyla sanat, artık yeni referanslar değerlendirilmelidir. Dijital devrim sürecinin insanlığın tüm etkinliklerinde büyük bir hızla yayıldığı bu dönem, sadece radyo - televizyon açısından değil, bilgisayar ve internet ortamlarının “sanat”taki etkilerini düşünürken Baudrillard, düşündükleri ve yazdıklarıyla hep ışığımız olmuştur.

Gerçek, simülasyona dönüşmüştür. Buna yol açarsa kültür endüstrisinin kendisidir. Yaşadığımız evren simülasyon evrenidir. Oysa gerçek, gerçek ideasında bulunmayandır. Gizlemek (dissimuler), sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak; simüle etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır. Bir hastalığı simüle eden kişi kendinde bu hastalığa ait semptomlar görülen kişidir. Öyleyse ‘mı’ gibi yapmak (feindre) ya da gizlemek (dissimuler) gerçeklik ilkesine bir zarar vermez. Gerçekle gizlenmeye çalışılan arasında bir fark vardır. Oysa simülasyon ‘gerçekle’ ‘sahte’ arasındaki mesafeyi yok etmeyi çalışmaktadır (Baudrillard, 1989, s:23).

2.4.2. Baudrillard’da simülasyon kavramı: “Tam Ekran”

“Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçeklik yani simülasyon denilmektedir” (Baudrillard, 1989, s:17). Simülasyon, “geç modernitenin” iletişim, sibernetik ve sistemler kuramındaki devrimini anlatan bir kavramdır. Bu devrimdeki gösterge sistemleri, gerçekliği gizlemek için değil, medyanın, siyasal sürecin, genetiğin ve dijital teknolojilerin model ya da kodlarından yararlanarak gerçekliği üretmek için geliştirilmiştir (Baudrillard, 1989, s:23). Jean Baudrillard’ın simülasyon kuramı, postmodernizm söylemine kaymaktadır. Bu ifade çok önemli bir gerçeği göstermekte, günümüzde görüntülerin gerçek dünyadaki anlamlardan ve göstergelerden bağımsız olarak üretildiği bir dünyada yaşanmaktadır. Bu nedenle, simulacrum, simülasyonun yapıtı olarak görülmektedir, fakat simülasyon, gerçekte olmayanı sunan bazı davranışları -mış gibi yapanla karıştırılmamalıdır. Simülasyon ilkesinin belirlediği günümüz dünyasında, gerçek ancak modelin bir kopyası olabilmekte, gerçeğin artık doğayla olan ilişkiden değil daha önceden üretilmiş nesnelerden ve gerçeklerden, kısacası yapay bir dünyadan hareket edilerek üretilebildiği söylenmektedir (Baudrillard, 1989, s:76).

Sistemin her tür bilgi biçimini ve kavramı kendine dönüştürbildiğine dikkat çeken Baudrillard “yerleşik iktidar anlayışının bir simgesi olarak “Tanrı” kavramı dahi simüle edildikten yani Tanrıya olan inanç, göstergelerine indirgenebildikten sonra gerisini varın siz düşünün” demektedir. Bu öteden beri altını çizdiğimiz modernizmin devamlılık (Norbert Lynton’da – Modern Sanatın Öyküsü - vurgulanan süreklilik) yasasıyla açıklanmaktadır.

Baudrillard şu türden analogilerle sistemi formüle etmektedir;

-derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge = olumlu imge. Ayin-derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge= olumsuz imge. Kötü büyü.

-derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge. İmge aracının yerini almaya çalışır. Büyüleme aracı olmaya çalışır.

-gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendi kendinin saf simülakrı olan imge = simülasyon. İmge artık görüntü düzenine ait değildir (Baudrillard, 1989, s:116).

Walter Benjamin’de görüldüğü üzere, modernizmde, mutlak bir “orijinallik” arzusu oldukça önemli olmuştur. Modernizmin sanatsal ürünleri başka hiçbir şeyin değil

ama salt kendilerinin göstergeleri olarak düşünölmüştür. Mutlak bir orijinallik düşüncesi nedeniyle modernizm dönemi kayıt teknolojileri ile yeniden üretilen sanat orijinal olamama ve artık yapısı gereği hiç olamaması yüzünden başlı başına bir sanat değeri olmaktan çıkmıştır (Baudrillard, 2004, s:9).

Postmodernizm, içerik değil görüntüdür (Baudrillard, 2004, s:10). Gerçeklik, yerini ve önemini simölasyonuna, yani görüntüsüne bırakmıştır. Baudrillard'ın simölasyon kavramında gerçekten çok, görüntünün biricikliği yatmaktadır.

Walter Benjamin, sanat yapıtına dair insan eli ile yapılan eserlerde var olan biriciklik kavramı üzerinde durarak, mekanik yolla yeniden üretilen eserlerde artık böyle bir özelliğin (aura) olamayacağından söz etmiş olmasının yanı sıra, postmodern söylem, salt simölasyon, simölakr'la biricikliğin sağlanabileceğinden söz edilmektedir. Yeniden söylersek Alman düşünür Walter Benjamin'e göre, mekanik yeniden üretim çağında sanat eserinin aurası kaybolmaktadır, çünkü yeniden üretim tekniğı, yeniden üretilmiş nesneyi gelenek alanından koparmakta (aura), teknolojinin olanaklarıyla birçok çoğaltım yaparak, eşsiz bir varoluşun yerine bir kopyalar çokluğunu koymaktadır, oysa simölasyon ya da simölakr, görüntünün biricikliğini sağlamaktadır. Ancak gerçeklikten yoksunluk pahasına.

Postmodern dönemde, sanat eserinin "asıl olma" görüşünün yıkılması sonucunda, bu görüşün yerini bundan böyle sanatın yalnızca yinelemeye dayalı bir etkinlik olabileceğı görüşü hakim olmuştur.

Simölakr kavramı sayesinde modellerinden kurtulan postmodern düşünce, belki de, kimliksizleşme sürecini sağlayacak oluşumu başlatmaktadır. Şimdiki zamanda, göndermeler yerine, özerkliği ve bireyselleşme süreçlerini hızlandıran bu düşünce model ve ona göre kurulan bir kopya zihniyetinin dışına doğru çıkarken, Platon'u da tersyüz etmektedir (Lyotard, 1992, s:31). Bilindiğı gibi Platon, yüzeysel gerçekliği oluşturan model nesnelerin aslına sadık kalarak kopyalanması ve yansıtılması gerektiğı fikrini öne sürmüştür (a.g.e).

Modernliğin, kimliğı bağlayıcı ve sağlamlaştırıcı gücünün karşısında simölakr, bireyleri kimliksizleşme sürecine sokabilecek yeni bir gücü göstermiştir. Postmodern dönemde sanatçılar, kendi kimliklerini maskeleyerek, kimliksizleşme ve gizlenme kavramları dahilinde çalışmalar üretmiş, çalışmalarında kendi bedenlerini başka kişi ya da sanat eserlerine dönüştürmüşlerdir.

Harvey’e göre, maskeleye ve gizleme edimi, mekânsal parçalanma ve yabancılaşmış bireyciliğe bağlanmaktadır (Harvey, 2000). İnsanın yalnızlaşması, çevresine ve kendisine yabancılaşması, son 50 yıldır iletişim teknolojilerindeki gelişmeyle birlikte kaçınılmaz olmuştur.

Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendini özdeşleştirmekte zorlanan, ona yabancılaşan insan, yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşımakta, onu bir kurgu tekniğine dönüştürmektedir (Baudrillard, 2004, s:43). Modern dönemden postmodern döneme kayış, subjektif ve çıkara dayalı, egemen olma arzusunun yönlendirdiği, teknoloji ve bilimsel gelişmenin getirdiği öznenin yabancılaşması düşüncesinin yerini öznenin parçalanması düşüncesine bıraktığı bir dönem olarak karakterize edilebilmektedir.

Baudrillard’a göre kurgusu yapılan anlatım “gerçek”leştirilmekte ve böylece gerçek, kurgusal bir hale gelmekte, taklit, üretimin yerini almaktadır. Sanat eseri bu işlevlerini modernistlere hitap eden özellikleri -betimleyicilik, nesnellik, netlik, sabitlik, tekillik- temel olarak değil, postmodernist özellikleri -anırtma, basmakalıplılık, fazlalık, aşırılık, gizem- temel olarak yerine getirmektedirler. Modernizme karşıt olarak postmodernizm, kültürel söylemin yeniden tanımlanmasında, heterojenliği ve farklılığı özgürleştirici güçler olarak öne çıkarmıştır. Parçalanma, belirlenemezlik ve bütün evrensel (ya da sevilen deyimle) “bütüncül” (totalizing) söylemlere karşı derin bir güvensizlik postmodernist düşüncenin temel özellikleri olmuştur (Harvey, 2000, s:38).

Postmodern dönemde, parçalanmış ve yeniden bir araya getirilen gerçek, aslına sadık kalmaya çalışılarak yansıtılan değil, yaşanan, duyulan, üzerinde düşünülen bir kavram olmuştur. İç gözleme dayanılarak, dış gözlem ancak birbirinden ayrı sahneler içinde kavranabilir olmuştur. Susan Sontag’ın “Resim çarpıtılabilir; ancak her zaman resimdekine benzeyen bir şeyin varolduğu, ya da varolmuş olduğu var sayılır” açıklaması ve Roland Barthes’ın tam bir modernist bilinçle söylediği ünlü “*bu vardı*” ifadesi, postmodern dönemde geçerliliğini yitirmeye başlamış, yerini kurgusal ve göndergesi olmayan (öncesiz-ezel) anlatımlara bırakmıştır.

Günümüzde, bir sanat eserinde neyin anlatıldığı değil, nasıl anlatıldığı/ kurgulandığı önem kazanmıştır. Dolayısıyla bu yeni anlayış gereği, sanatçı, eserini sadece kurgulamakla kalmamakta, aynı zamanda nasıl kurguladığı konusunu ele alıp, onu ikinci bir düzlemde, yeniden anlatmaktadır (Lyotard, 1992, s:83).

Postmodernizm, toplumsal gerçekliği, parçalara bölünmüş metinler olarak sunmakta ve pozitivistin öne çıkarttığı nesnelliğin yerine “metinlerarasılık” kavramını koymaktadır (Baudrillard, 1989, s:92). Postmodern dönemde, sanatçının ne anlatmak istediğinden çok izleyicinin görüntülerden-ya da sesler, imajlar- ne anladığı önem kazanmaktadır. Çoğunlukla, ortada anlatılmak istenilen tek bir anlam da mevcut bulunmamaktadır. Her izleyici kendi deneyimlerine göre görüntülerden farklı ve göreceli bir anlam çıkarmakta özgür davranmaktadır (Baudrillard, 2004 s:72). Postmodern yaklaşımın özelliği, sanatçıyı ya da yapıtı ortaya çıkarmaktan çok izleyiciyi ön plana almaktır. Yani, her postmodern izleyici, gezdiği sergiyi izlediği filmi ya da dinlediği konseri zihninde farklı bir şekilde anlamlandırabilmekte serbest olmaktadır. Sanat yapıtlarının sınırlandırılması, akımlara ayrılması, teknik yönden eleştirilip değerlendirilmesi, modernist yaklaşımın bir özelliği olarak dikkat çekmektedir.

Postmodernite, yüksek kültür ile popüler kültür ayrımını anlamsız bulmaktadır. Modernizm ile yaratılan bu ayrıma başkaldırmak için postmodern anlayış, çalışma alanları içinde yüksek sanat eserlerinin yanı sıra medya tarafından kullanılan ve sıradan olarak değerlendirilen görüntülere de yer vermekte, yeni sanat ortamında popüler kültürü ve sanatı belirleyen kriterlerin oluşmasında yönlendirici bir işlev kazanmaktadır. Günümüzün postmodernist sanatçısı her türlü elitizme karşı gelmiş, tümüyle demokratik bir yaratıma inanmıştır (Lyotard, 1992, s:93).

Postmodern kültürde geleneksel ayrılıklar ve sıradüzenler çökmekte; çok kültürlülük onay görmekte; kitsch, popülerlik ve farklılık göklere çıkartılmaktadır (Baudrillard, 2004, s:20). Metinler birbiri içine girmekte, neden/sonuç ilişkisi sorun olmaktan çıkarılmaktadır. Tarihi olanla şimdiki zaman, gerçek ve hayal gücü birbirine karışmaktadır.

Kayıt teknolojilerinin yüzyıl başındaki o çok önemli insanlık amacı şiarı, “tarihin şahitliği” işlevi manipüle edilmeye başlanmıştır. Modernizmin tarihin geri dönüşsüz, tek yönlü ve ilerlemeci bir süreç olduğu inancı postmodernistler için bir anlam taşımamaktadır (Lyotard, 1992, s:74).

Herşeyin (ya da bir simülasyon olarak herşeyin) bir arada ve burada olduğu garip bir dönem yaşanmaktadır. Jameson, insanlığın tarih duygusunun kaybolduğuna inanmaktadır. Ona göre, çağdaş toplum dizgemizin bütünü sahip olduğu geçmişi

elinde tutma kapasitesini yavaş yavaş kaybetmeye ve sürekli şimdi de yaşamaya başlamıştır. Fredric Jameson’a göre, “Post-modernizm geçmişini ne reddeder ne de taklit eder; bugünü zenginleştirmek için geçmişini tekrar kazanır ve genişletir” (Jameson, 1992, s:21).

Fakat aslında yeniden inşa edilen ve kaybolan geçmişten geri getirilen bir hayat, orijinal değildir (Baudrillard, 2004, s:21).

Postmodern deneyim, bir eşzamanlılık deneyimidir; kendi imgelerini kurabilmek için geçmişini talan etmekte ve bunların tarihselliğini görmezlikten gelmekte ve bütün bunları bir tür “sonsuzluk şimdisi”nde yapmaktadır. Geçmiş, bugünün derme çatma sanatını kurgulamak için gerekli olan kaynak bankası olarak kullanılmaktadır (Baudrillard, 1989, s:56).

Görüntülerin sınırsız dolaşımı, postmodernizmin ayırıcı özelliklerinden biridir. Medya aracılığıyla, sanat ürünleri diğer bilgi biçimlerine kıyasla anlamı çoğaltma bağlamında, çok sayıda insana ulaşabilmekte, elden ele gezebilmekte, isteyen istediği şekilde alıp kullanılabilen ya da kopyalanabilmektedir (Baudrillard, 2004, s:80).

Baudrillard’ın sanat ürününün kopyalama yoluyla diğer bilgi biçimlerinden ayrı tutması oldukça önemlidir. Tıpkı o da Benjamin gibi teknolojinin olanaklarıyla kopyalayarak çoğaltmanın sanat etkinliğinde daha özel sonuçlar doğurduğunu simülasyonun biriciklik yanılsaması fikrine rağmen önemli bulmuştur.

Sanatçıları etkileyen önemli teknolojik gelişmeler, imgeleri kolaylıkla, çabuk ve ucuza çoğaltma yöntemleri olan fotokopi, polaroid, video gibi olanaklar yaygınlaşmıştır. Bunların etkileri artık özgün kare yakalama çabasından çok, belli bir düşüncenin ürünlerini, var olan veya yeni imgeleri kullanarak, yaratmaya yönelmiş günümüz sanatçılarının fotoğrafik yapıtlarıyla izlenebilir (Baudrillard, 2004, s:82).

3. TÜRKİYE’DE MODERNLEŞME

Modernizm Sürecinin Halk Müziğine Etkileri’ni araştırır, inceler, değerlendirir ve tartışırken, başlıkta ele aldığımız konunun özellikle modernleşme sürecinin insanlık tarihinde görülmemiş bir biçimde anlam ve bağlamla anlaşılabilirliğini, modernizm kavramını yine Avrupa tandanslı düşünürler (Theodor W. Adorno, Walter Benjamin ve Jean Baudrillard) izleğinde irdeledikten hemen sonra, meselenin bizim topraklarımız ve tarihimizdeki gelişimini incelememiz gerekmektedir.

Kendisini yeni bir ekonomik, siyasi ve kültürel hayat biçimi olarak öneren ve dayatan kapitalizm Avrupa çıkışlı olmasına rağmen insanlık tarihi düşünüldüğünde çok kısa sayılabilecek zaman diliminde tüm dünyayı etki alanına almayı başarmıştır. Sanayi ve mekanik devrim vaatleriyle ve önerdikleriyle insanlığın hemen ilgisini çekmiş ve karşı konulamaz iktidarını ele geçirmiştir (Buradaki “karşı konulamazlık” birinci bölümde zikrettiğimiz Immanuel Kant’ın “aydınlanmanın henüz başladığını” ilan etmesi ya da başka bir deyişle Norbert Lynton’un modernizmin sürekliliğinin onun en etemel sorunu olarak görülmesi gerektiğini söylemesi bağlamında ele alınmalıdır. Hegelci bir söylemle bir anti tez olarak gelişen sosyalizm de bu başlangıç sürecinin veya devamlılığın bir parçası olarak ele alınabilir.).

Sanat tarihi insanlık tarihi kadar eskidir. Dolayısıyla müzik tarihi de. Binlerce yıllık sanatçılık-müzisyenlik kavramlarının aslında modernite (kapitalizm sürecine bağlı olarak) sürecinde aslında bugün kavradığımız manada bir bestecilik müessesesine dönüştüğünü Adorno’nun Kültür Endüstrisi Kuramı’yla çok daha iyi kavramış bulunmaktayız. Her şeyin alınıp satılabilir bir metaya dönüştüğü bu süreçten kuşkusuz sanat ve sanat eseri de nasibini almaktadır.

Bir sanat ürününün sahibi olma isteğinin aslında hiç de sanatsal bir çaba olmadığını, aksine sanat ürününden (artık bir mal olması neticesiyle) doğacak olan tüm tecimsel gelirin sahibi olma isteğinin olduğunu, Adorno ve Kültür Endüstrisi Kuramı’yla belgelenmiştir.

Burada sanat ürünü ve sanatçı arasındaki manevi, psikolojik ilişki göz arda edilmeksizin yüксеklisans tezimizin alanını sosyal bilimler metodolojisi ekseninde

ele aldığımızı bildirmemiz gerekmektedir. Kaldı ki Adorno, bu sert ifadelerine rağmen bu açığı hep görmüştür. Modernizm sürecinin yarattığı birey, hem bir roman kahramanı hem de sistemin en küçük ticari örgütlenmesidir aslında. İnsan sanıldığıının aksine yalnızca toplumsal, organik ve ekonomik bir canlı değil, aynı zamanda manevi bir varlıktır.

Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilen sanat ürününün hem ontolojik, tarihsel, ruhsal problematiğini hem de yaşamdaki karşılığını ve karşılaşılabileceği tüm yaşamsal sorunları araştıran düşünür Walter Benjamin'di. Yüksek lisans tezimizde buraya kadar sayı ve süre sınırı olmaksızın çoğalan ve çoğaltılan sanat ürününün, türkülerin tekniğin olanaklarıyla kayıt altına alınması meselesi arasında paralellikler, analogiler kurulmuştur. Ve yine çalışmamızda, çağdaş iletişim araçlarının (radyo, televizyon ve dijital tüm ürünler) modernizm sürecini nasıl etkilediğini, postmodern dönemde insanın kültür ve sanat algısının nasıl değiştiğini ünlü Fransız düşünür Jean Baudrillard'la irdelenmiştir.

Türkiye tarihinde çağdaşlaşma sürecini ya da diğer söylemle modernizm sürecini etkili araştıran düşünce adamı kuşkusuz Niyazi Berkes'tir. Bu konuda bir baş yapıt olarak değerlendirilen Türkiye'de Çağdaşlaşma adlı yapıtı temel referans noktamız olacaktır.

Türkiye'de çağdaşlaşma sürecinin gelişimini izleyen bu araştırma, 18. yüzyılın başlarından cumhuriyet rejminin kuruluşuna değin geçen olayların tarihi olarak yazılmamıştır. Aslında eser, Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanından sonraki dönemin tarihi de değildir. Tarihsel olaylar burada Cumhuriyet'e gelişin ön koşulları olarak oynadıkları roller açısından yer almışlardır. Bu yapıtın başta gelen amacı, sözü edilen yüzyıllar içerisinde geçen iç ve dış olayların nasıl zorunlu olarak bir ulus birimine dayalı Cumhuriyet rejminin gelmesi doğrultusunda aktığını göstermektedir (Berkes, 1989, s:27). Cumhuriyetin ilanından sonraki siyaset, ekonomi ve kültür sorunlarının başlangıçları Niyazi Berkes'in Türkiye'de Çağdaşlaşma Süreci adlı eserinin vardığı sonuçlar olmuştur. Ve yine bu yapıtta Türkiye'nin son iki yüzyıl içindeki yenilenme çabalarının aşamaları (modernite sözcüğünün aslında tam anlamı bağlamında, din ve dünya işlerini ayırma davasını ölçek alarak), çabaların incelenmektedir.

3.1. Niyazi Berkes Kimdir?

Sosyal Bilimlerin Türkiye'deki en önemli öncülerinden, batı analitik düşünme sistemini çarpıcı bir adaptasyonla Türkiye özgün şartlarına uyarlayabilen, sosyal bilim geleneğinin birinci dalga yazarlarından. Kıbrıs'ın Lefkoşa kentinde 21 Eylül 1908'de doğdu. Lefkoşa'da başladığı orta öğrenimini, İstanbul Erkek Lisesi'nde tamamladı. İstanbul Erkek Lisesi'nden sonra 1931'de İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümünü bitirdi. Bir süre değişik işlerde çalıştı ve 1935'te İ.Ü. Edebiyat Fakültesi'nde sosyoloji asistanı oldu. Aynı yıl, Behice Boran'la birlikte ABD'de Chicago Üniversitesi'ne çalışmaları için gitti. 1939'da yurdu Türkiye'ye döndü, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinde sosyoloji doçenti olarak göreve başladı. O dönemde “solculukla” ve “komünistlikle” suçlandı. 1948'de DTCF'nin tasfiyesi sırasında Pertev Naili Boratav ve Behice Boran'la birlikte Niyazi Berkes'i de görevinden uzaklaştırıldı.

1952'de Kanada Mc Gill Üniversitesi'nde öğretim üyeliğine başladı ve aynı üniversitede profesör oldu. Türkiye'nin tarihsel ve toplumsal evrimiyle ilgili sayısız çalışmalar yapan Berkes, 1975 yılında emekli oldu ve İngiltere'ye yerleşti. 18 Aralık 1988'de İngiltere'de hayatını kaybetti.

Özellikle Türkiye'nin Osmanlı İmparatorluğu döneminden günümüze dek geçirdiği değişimler üzerine araştırmalar ve bunlara ek olarak da kuramsal toplumbilim çalışmaları yaptı. 1942 yılında yazdığı Bazı Ankara Köyleri Üzerine Araştırma adlı alan çalışması toplumbilim alanında Türkiye'de yayımlanan ilk monografilerden biridir. “Türkiye'de Çağdaşlaşma” adlı çalışması ise toplumbilim alanında en önemli yapıtlarından biridir. Özellikle yaptığı la(y)iklik, sekülerlik ayrımı çok etkili ve çarpıcıdır. Berkes, laiklik teriminin katolik hristiyanlıktaki devlet-din dikotomisinden, yani ayrılığından geldiğini düşünür ve bu yüzden bu terimin Türkiye'deki bizim laiklik dediğimiz kavramı açıklayamadığını söyler. (Modernizm sözcüğünü etimolojik olarak irdelediğimiz tez çalışmamızın birinci bölümde kelimenin özellikle klasik Avrupa pagan anlayışına karşı yeniyi yani hristiyan inancını ifade eden “medemus” sözcüğünden türetildiğini, bizim topraklarımızda da bu yenileşmeye laiklik kavramının karşılık geldiğini söylemek yerinde bir analogi ele alınmalıdır.)

Bu gözlemi yaparken etimolojiden yararlanır; “laicisme” sözcüğü katolik hristiyanlığın yayıldığı halkların dilinde, özellikle Fransızca’da kullanılır ve kökenine bakılırsa “halksallaştırmak” demektir. Çünkü kaynağı olan eski ve Hristiyanlık öncesi Grekçe’deki laos (halk), laikos (halksal) sözcükleri Hristiyanlık döneminde Klericus, yani din adamları (biz buna rahipler diyoruz) dışında olan kişiler için kullanıldı” (Berkes, 1989, s:18)

Ve yine kelime köküne yaptığı araştırmasında Berkes; “modern, Fransızca’da laicisme din adamlarından, rahiplerden başka kişilere, kurullara, yetkililere, dünya işlerinde, hatta din işlerinde üstün bir yer verme davasıdır” der (Berkes, 1989, s:19).

Türk modernitesinin en önemli siyasi örgütlenmesi bir devlet olarak ulus-devlet modeliyle inşa edilirken temel yenilik şiarını ve felsefesini de laiklik kavramı çerçevesinde gerçekleştirmektedir. Yüz yıl başında uluslararası finans-kapitalin ve siyasasının devre dışı bıraktığı imparatorluklar zorunlu olarak ulus-devlet modeline geçerken, ülkemizde yürütülen modernist inşa (-yapılanama), toplum yapısındaki en önemli değişimi “laiklik” kavramıyla karşılamaktadır.

Daha sonra sekülerlik kavramını inceler. Etimolojik olarak bu sözcüğün protestan hristiyanlık anlayışından türediği için Türkiye’yi daha iyi aydınlatılabileceğini düşünür. Sekülerlik çağdaşlaşmaya çok yakın kullanım biçimiyle dikkat çekicidir. Yapmış olduğu laiklik - sekülerlik ayrımı hem sosyal bilimlerde bir metod olarak (etimolojinin kavram yaratma sanatıyla Deleuz’a göre felsefe açıklanması) hem de içerik olarak çok önemlidir. Din-devlet ayrımını çağdaşlaşmanın bir alt kolu olarak görür ve çağdaşlaşmayı sekülerlikle bir görür.

Ayrıca 100 Soruda Türkiye İktisat Tarihi adlı 2 ciltlik çalışmasında toplumun ekonomik düzenini devlet-toplum ilişkileri açısından ele almıştır.

Yazarın diğer önemli eserleri arasında, Siyasi Partiler, Batıcılık, Ulusçuluk ve Toplumsal Devrimler, Arap Dünyasında İslamiyet, Milliyetçilik ve Sosyalizm, Atatürk ve Devrimler, Teokrasi ve Laiklik yer alır. Öte yandan, İletişim Yayınları’ndan çıkan Unutulan Yıllar adlı kitabında da (yayına hazırlayan Ruşen Sezer) 1940’lı yılların siyasal ve entelektüel ortamını anlatmaktadır.

Ayrıca Ziya Gökalp’in denemelerinden yaptığı çevirileri bir kitapta Turkish Nationalism and Civilization toplayıp İngiltere’de 1959 yılında yayınlamıştır.

3.1.1. Niyazi Berkes ve "Türkiye’de Çağdaşlaşma Süreci"

Modernleşme 19. yüzyıldan bu yana kendi topraklarımızda değişen iktidarların hep ama hiç değişmeyen projesi olmuştur. Ve yine tarihsel açıdan bakıldığında, günümüz Türkiye’inde transformasyon olarak nitelendirilen sosyoekonomik ve sosyokültürel bu değişme sürecinin, 19. yy. sonlarından itibaren başladığı ileri sürülebilir. Önce Osmanlı Devleti’ndeki “Tanzimat Dönemi” (1839-1871) uygulamalarıyla belirginleşmeye başlayan “modernleşme” -ya da uygulamalardaki içerik açısından daha çok “batılılaşma”- eğilimlerinin, 1923’te ilan edilen, Türkiye Cumhuriyeti ile kesinleşmiş olması, bir rastlantı değildir (Kongar, 1992, s:18).

Eric Jan Zürcher Modernleşen Türkiye’nin Tarihi adlı kitabında Türk modernleşmesini siyasi, toplumsal ve ekonomik boyutlarını tarihsel bir süreç içinde anlatır ve Türk modernleşme tarihini Türkler’in kapitalist dünyaya 19.yüzyıldan itibaren kesintisiz bir eklemleme çabası olarak ele alır (Zürcher, 1995, s:35). Kuşkusuz bu çaba yaklaşık iki yüzyıllık travma ve ıslahat çabası tarihidir. Türkiye’deki modernleşme sürecini yeniden inceleme, değerlendirme, adlandırma ve anlamlandırma çabaları temel olarak iki hakim görüş etrafında döner:

- a- Türk modernleşmesi tarihsel bir kopuştur ve buna mukabil bir devrim niteliği taşımaktadır.
- b- Türk modernleşmesi aslında tarihsel bir devamlılık taşır, yani belli bir inşa süreci yaşamıştır.

Niyazi Berkes Türk Düşününde Batı Sorunu adlı yapıtında ilk düşüncenin sınırlarını şu sözleriyle çiziyordu; Türk Devrimi, toplumdan, halkın kültüründen kopuk, yabancılaşmış bir okumuş yazmışlar sınıfı yarattığı için, aydınlar topluma öncülük edecek büyük fikirler, eserler ortaya koyamadı. Aydınlar, sadece devlete bağlı kaldı; topluma yabancılaştı. Bu yüzden sığılaştı (Berkes, 1989, s:13). Türk batılılaşma hareketini yalnızca Cumhuriyet devrimlerini milad alan kimi tarihçileri sığlık ve bilimsellikten uzak olmakla ve devletçilikle suçlar Berkes. Edward Hallet Carr’ın Tarih ve tarihçi zaafiyeti konusunda ünlü sözü hatırlatırcasına ; “Tarih, tarihçinin yazdığıdır” (Carr, 2000, s:4).

Türk-İslam-Osmanlı toplumunun, bilinçli bir düşünle çağdaşlaşması akımının doğuşundan önceki kuruluşunun ne tür bir kuruluş olduğu, bugün bile, açık seçik kavranmış değildir. Düşün hayatının en yüksek düzeyinde bulunan aydınlar bile onu

tanımlarken kimi kez feodal, kimi kez teokratik bir düzen olarak, kimi kez de ikisi birlikte olarak tanımlarlar. Gerçekte bu tanımlamaların ikisi de Osmanlı geleneğine, geleneksel niteliğine hem yabancı hem aykırıdır. Osmanlı rejimi ne feodaldır, ne de teokratik; hele hem feodal hem teokratik hiç değildir (Berkes, 2001, s:16).

İster devlet, ekonomi, eğitim, toplum kurulları alanlarında Batı'dan bir şey alarak eski yapının bir yanına onu takma girişimleri biçiminde olsun, ister “kayıtsız şartsız her yanca Batılılaşma” sloganı yürütülmesi biçiminde olsun, bu Batılılaşma süreci kolay ve tüm başarılı olmamıştır (Berkes, 1989, s:17). Tarih sahnesinde yaşamasını istediği birimi, İslâm, Osmanlı ya da Türk birimi olarak tanımlayan kişiler arasında o birimin yaşamasının Batı yönünde çağdaşlaşmasıyla mümkün olacağına inananlar içinde bunu ölmeden görmek mutluluğuna varan olmamıştır. Bugün yarım yüzyıllık yaşamını dolduran Cumhuriyet dönemi, “kayıtsız şartsız Batılılaşma” tezinin dönülmez sonucu olduğu sanıldığı halde, bu sürecin en kritik, en çapraşık, en sorunlarla dolu bir aşamaya vardığını görüyoruz (Berkes, 2001, s:21).

Türkiye’de modernizm ya da çağdaşlaşma süreci tüm tarihselliği ile yine ve yeniden din, devlet ve siyaset ilişkileri bağlamında ya da geleneksel olan ve modern olanın toplumsal ikilemi ana başlığıyla ya da başka bir ana başlıkla değerlendirilse de en temelde bir devlet, yani modern bir devletin icrası olarak ele alınmalıdır.

Türkiye’de modern devletin kurucu iradesiyle biçimlendirilen ve toplumun kendisi içinde birleştirildiği ve tanımlandığı akılsallık, dogmatik, tartışılmaz bir ilkeler bütünü olarak benimsenmiştir. Bu dogmatik akılsallık, aynı zamanda toplumun kendi geçmişini düşünme kalıbı vazifesini görmüş, Türkiye toplumu kendisini, kendi varoluşunu ancak bu kalıp içinde açıklayabilir kılınmıştır. Varılan noktada, artık kendisi üzerine düşünme kabiliyetini kaybetmiş bir toplumda yaşıyoruz. Toplum artık kendi geçmişiyle ilişkisini biçimlendirilmiş bir tahayyül içinde kuruyor, bu nedenle de otonom olmayan bir varoluşa indirgeniyor (Berkes, 2001, s:21).

Modernizm her haliyle toplumumuzun dokusunu doğrudan etkilemiş bir değişim sürecinin adıdır bir bakıma. Bir grup elit tarafından üstlenilip yürütülen siyasi, askeri ve sonunda ekonomik program buna hazırlıklı olmayan, kendisini geleneksel olanla tesis etmiş halk kesimi için yadırganacaktı kuşkusuz; öyle de oldu. Modernizmin temel olarak tesis edilmesi için bir ulus ve bir halk gerekmekteydi. Ve yüzyıllar boyu teba - ümmet olan insanlar şimdi yurttaş olacaktı (Berkes, 2001, s:19).

Her birini vatandaşlık bağı ile kendine bağlayan devlet, vatandaşına önce hüvviyet kartı verecek daha sonra vatandaşlık numarasıyla numaralandıracaktı.

İlk bölümde modernizmin insanlık tarihindeki akılcı yolculuğu dil eksenli başlattığından, sürecin akli bir süreç olup düşüncenin sınırlarının aslında dilin sınırları olduğunu söylemiştik. Modernizm aslında bir çeşit dilsel sorunsaldır. Cumhuriyet’le birlikte yeni Türk diline “çağcıl” ya da “çağdaş” sözcükleri ile girdi modernite. Oysa daha önceleri bizi bayağı uzun süre ilgilendirilmiş başka sözcükler kullanılmıştı. “Asri”, “muasır” ortaya ilk atıldığında toplumda kuşkusuz hemen kabul edilmedi. “Asri”, bir zamanlar bilinegelen bir yaşama biçimine oldukça aykırı görünen bir şeydi. “Muasır”, başkalarının ulaşmış olduğu bir yere bizim de ulaşmamız dileğiyle söylenen bir şeydir... (Karasu, 1992/93, s:159).

Toplumun bu modern varoluş halinin, modern ulus devletinin kurulma biçiminden kaynaklandığını, modern toplumun modern devletle ve bu devlet içinde var kıldığını biliyoruz. Başka deyişle modernlik bu toplumda devletin taşıdığı bir karakterdir ve toplum ancak bu modern devletin tözsel varlığına katılması ölçüsünde modern bir toplum olma halini sürdürebilir (Berkes, 2001, s:23). Devletin toplumdaki modern olmayan, hatta modernlik öncesi kimi değerlerle her karşı karşıya geldiği durumlarda gösterdiği refleksler karakteristiktir; devletin dogmatik akılsallığından gelen bu reflekslerden ilki, söz konusu modern olmayan öğelere izin verilmesinin devletin yapısını tehdit ettiği tepkisidir (Berkes, 2001, s:25). Sadece bu bile modern Türkiye’nin aslında ve esas olarak bir modernleşme biçimini tesis eden modern devletten ibaret olduğunu kanıtlamak için yeterlidir. O halde Türkiye’de modernleşmenin anlamının araştırılması, modern devletin ne olduğunun araştırılmasıdır.

Modernleşme adı altında yaşanan değişim süreci, Türkiye’de kültürel anlamda geleneksel yapıların çözülmelerine yol açmıştır. Bununla birlikte, sosyokültürel açıdan, Türkiye toplumu, yeni alışkanlıklar, tutumlar ve davranış tarzları da geliştirmiş ve geliştirmektedir. Daha bilimsel bir ifadeyle, kültürlenme-kültürleşme ve kültürleşme süreçlerinin iç içe geçmesiyle, Türkiye toplumu, yeni bir kültürel yapıya doğru sürekli bir değişim arz etmektedir (Kongar, 1992, s:20).

Osmanlı Devleti’nde başlayıp Türkiye Cumhuriyeti’nde yaşanan modernleşme sürecinin, “milli modernleşmeci” bir kimlikle ortaya çıktığı ve geliştiğini söylemek

mümkündür. Yeni ve uygar devleti kuran kadroların, her şeyden önce bir “millet” yaratma projelerinin var olduğu; dolayısıyla, bu projenin temel dayanaklarından birini, halk kültürünün oluşturduğunu biliyoruz. Neredeyse cumhuriyetin kurulduğu ilk yıllarda başlatılan folklor ve bu arada yerel müzik derlemelerinin, yaratılmak istenen “milli şuur”a, önemli miktarda malzeme sağlayacağı hususu, projenin mimarı olan kadrolarca ciddi şekilde umulmuş ve beklenmiştir (Berkes, 2001, s:36).

Batı Avrupa’ya özgü kategoriler ve terimlerle özellikle son dönem Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti yakın tarihini açıklamanın yanlış bir tarih okuma biçimi olduğunu yeniden ve yineleyerek söylemek gerekmektedir. Sahibi olduğumuz bu coğrafyanın kendi iç dinamikleri ve yasaları hesaba katılmadan yapılacak her araştırma ve tespitin yanlış olduğunu söylemekle birlikte, coğrafyamızın kendine özgünlüğünün de çok öne çıkarılarak yapılacak herhangi bir değerlendirmek yanlışlık olacaktır (Berkes, 1989, s:12).

Ludwig Witgeinstein’in ünlü Tractatusta söylediği gibi; “felsefesal sorun” dediğimiz aslında dile getiriliş sorununuzdur (Witgeinstein, 1994, s:44). Ve fakat aslında dile getiriş farklılıklarımız hiç de masum olmayan düşünme ayrılıklarımızın ürünüdür. Yıkılan bir imparatorluk, modernizmin etkileri ile yeni kurulmakta olan bir ulus (Türkiye Cumhuriyeti Devleti) ve o ulusun her alandaki inşası konusundaki niyetler, çıkarlar, planlar, projeler v.s bu ayrışmanın ve dile getiriş farklılığının nedenleri olarak ele alınmalıdır.

Siyasi, ekonomik, ideolojik koşullanmaların dışında, Niyazi Berkes salt dil yetersizliklerinin de kavram-anlam karışıklıklarının özellikle siyasal ve yasal gelişmelerde nedenli yanılgılara yol açtığını söylemektedir. Cumhuriyet, devrimcilik çağının doruğuna, modern bir ulus olarak çağdaş uygarlığın içinde kendi geçmişini ve gelecekteki yerini anlama çabalarında varılmıştır (Berkes, 1989, s:51).

Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde başlayıp resmi bir devlet projesi olarak sürdürülen modernizm- bizdeki tüm karışıklığına rağmen “çağdaşlaşma”- kavramına yaklaşık seksen yıllık bir perspektiften bakıldığında, Türkiye’de, sosyal yaşamı etkileyen pek çok alanda olduğu gibi, üzerinde tartışmak istediğimiz “Anadolu yerel müzikleri” bağlamında da, önemli değişim ve dönüşümlerin yaşandığı görülmektedir. Modern devlet aygıtı artık sınırlarla çevrelenmiş kendi topraklarında,

yine modernizm ölçütlerinde geliştirdiği merkeziyetçi yapı gereği tek dil, tek ülke anlayışlarıyla kendi halkının sanatını ve kültürünü araştırmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti, “milli” bir devlet olma teziyle kurulmuştur (Kongar, 1992, s:26). Emre Kongar’ın “milli” kavramı, kuşkusuz modernite ölçütleri uyarınca ele alınması ve kavranması gereken bir kavramdır.

Tüm dilsel -dolayısıyla düşünsel- sorunlarına rağmen Cumhuriyet’i tamamlayan ulusçuluk ilkesi, bütün uygar dünyada 19.yüzyıl ulusçuluğunun yerine yeni bir ulusalcılık anlayışının gelişmesinde öncülük etmiş bir görüştür. Bunu kavradığımız zaman, düşün ve vicdan özgürlüğüne aykırı her çabanın gericilik olarak, Cumhuriyet devrim ilkelerine karşı eylemler olarak nitelendirilmesinin nedenlerini anlamış oluruz. Bu gibi eğilimler kişisel ayrılmalar ya da yanılmalar olarak kaldıkça Cumhuriyet devrimlerinin ilkeleri yaşıyor demektir (Zürcher, 1995, s:38).

Osmanlı’dan devralınan miras, “ümme” kültürüne dayalı bir toplum ve devlet yapısını yansıtmaktaydı. Oysa yeni kurulan devlet, bu mirası reddediyor ve yerine “Türk” etnik kimliğine dayanan ve köklerinin Orta Asya’da olduğuna inanılan bir “tarih tezi” ile, 1923’ü bir “milat” kabul ediyordu (Berkes, 2001, s:57).

Modernizmin temel anlayışında bulunan, eskiye karşı yeni’yi oluşturma yolundaki red etme fikri, bizim topraklarımızda kendini, kendi tarihini reddetme anlayışına kadar varırılmıştır.

Cumhuriyetin kurucu kadrosunu derinden etkileyen ideologlardan biri de kuşkusuz Ziya Gökalp’tir. Türkçülüğün Esasları (1923) adlı kitabında belirttiği şekliyle, “hars” ve “medeniyet” ayrımını önemsemektedir. Gökalp’e göre, Türk harsı (uygarlık-medeniyet) ile Batı medeniyetinin “izdivacı” formülüyle, milli nitelikte bir Türk devletinin kurulması sağlanacaktır. Hatta Gökalp bir adım daha atarak, “milli musiki” için de, halk türkülerinin derlenmesi ve Batı tekniği içinde armonize edilmesiyle yaratılabileceği öngörüsünde bulunmuştur. Gökalp’in formülü, Mustafa Kemal’i derinden etkilemiş olmalıdır ki neredeyse aynı formülü, 1934 yılında, şöyle dile getirmiştir: “Bize yeni bir musiki lazımdır ve bu musiki, özünü halk musikisinden alan çoksesli bir musiki olacaktır.

Nitekim cumhuriyet kurulur kurulmaz, yeni devletin giriştiği öncelikli projelerden birini, halk müziğinin derlenmesi yoluyla “milli musikinin yaratılması” ideali teşkil etmiştir (Berkes, 2001, s:43).

3.2. Halk Müziği'nin Keşfedilmesi Ve Derlemeler

Tahir Alangu, Türkiye Folkloru Elkitabı'nda "halk" kavramı hakkında şunları söylemektedir; "Bizde ve başka ülkelerde *halk* denilince, sınıflaşmadan önceki çağlarda var olan, feodal soylu zümrelerin altında, sosyal ekonomik düzeni yürüten, geniş bir alt tabak kastedilir. Halk'ın bir sonraki aşaması *millet* kavramıdır" (Alangu, 1983, s:27)

Halk sözcüğünün farklı ideolojik koşullanmalarla farklı anlamda kullanılmasına rağmen daha çok 1789 Fransız Devrimi'nin yol açtığı uluslar ve siyasi bir örgütlenme modeli olarak daha çok ulus-devlet anlayışıyla entellektüellerin ve düşün dünyasında sıklıkla görüldüğünü söylemek mümkündür. Türkiye'de "halk" sözcüğü sosyolojik bir kavram olarak yine II. Meşrutiyet yıllarında icat edilmiştir. Daha önceleri bugün yklediğimiz manasıyla kullanılmamaktadır. Örneğin Şemsettin Sami'nin Fransızca-Osmanlıca Lügat'ında "peuple" sözcüğü, "ahali" olarak çevrilmiştir. Keza "cemiyet" sözcüğü de bu yıllarda kullanılmıştır. "Halk" sözcüğü ilginç bir şekilde bizde kullanıldığı gibi aynı yanlışlıkla Rusça'da da "millet" sözcüğüyle eş anlamda kullanılan "narod" sözcüğüyle kullanılmıştır. "Millet" sözcüğü de Osmanlı tarafından çekingenlikle kullanılmıştır; çünkü cemaatler ile aslında gayri müslimleri karşılamaktadırlar. Dolayısıyla bu sözcük Cumhuriyet'e kadar bugünkü ulus manasında kullanılmamış, bunun yerine "halk" sözcüğü tercih edilmiştir (Toprak, 2007, s:2)

"Halk" sözcüğü, cumhuriyetin ilanından sonra Türkiye'yi, modernleşme süreciyle dönüşüme uğratacak olan projenin ahahtar.

Bu bir aydın projesi olarak modernitenin kuşkusuz sadece ve fakat çok önemli ayaklarından bir tanesidir. Osmanlı Devletinin son dönemlerinde başlayan ve "halka" ait olanın iyi eğitilmiş, müzisyen, bilim insanı tarafından kayıt altına alınıp arşivlenmesi, Cumhuriyet'le birlikte artık devlet eliyle yapılan büyük bir proje haline dönüşmüştür.

Yurda davet edilen Alman ve Macar büyük müzik ve Halk Bilim uzmanları önderliğinde yapılan çalışmalara geçmeden aslında bu çalışmalar neticesinde yapılan halk müziği tanımlarına yer vermemiz, yapılan tanımların dönemin siyasasından nasıl etkilendiğini göstermemiz açısından dah etkili olacaktır.

3.2.1. Halk Müziği'ni tanımlamak

Yaptığımız bütün tanımlamalar, hayatı algılama, kavrama ve yeni kuşaklara aktarma edimimiz yaşadığımız hayattan ve o hayatın ideolojisinden bağımsız düşünülemez. Ülkemizdeki folklor çalışmalarının o dönem yeni kurulmuş devletin kuruluş amacına ve kuruluş ideolojisine uygun olduğunu da yapılan tanımlara baktığımızda görmemiz mümkün.

Uluslararası Halk Müziği Kurulu (International Folk Music Council)'nun tanımına göre, halk müziği; “ağızdan ağıza yayılan, notalarda bulunmayan ve notalardan öğrenilmeyen” müziktir (Ahmad, 2003, s:18). Bu tanımlamadaki öğelerin üzerinde durmak gerekir; Örneğin “ağızdan ağıza yayılma” özelliği, halk müziği geleneğinin, tümüyle, “sözlü gelenek” (oral tradition) içinde şekillendiğini anlatmaktadır. “Notalarda bulunmaması” ve “notalardan öğrenilmemesi”, geleneksel anlamıyla halk müziğinin, “usta-çırak ilişkisiyle” kuşaklar arasında iletilmesini belirler. Dolayısıyla halk müziği geleneğini sürdüren kişiler, belleklerinde taşıdıkları müzik ve sözleri, yazı kullanmaksızın birbirlerine aktarırlar. Bu nitelikler, halk müziğinin, zaman ve mekân içinde, sürekli bir değişim yaşamasını, kaçınılmaz kılar (Ahmad, 2003, s:19).

Halk müziği, toplum ya da toplulukların, kültürlerinin bir parçası olarak, geleneksel ilişkileri içinde sürdürdükleri; kollektif bir bellek ve yine kollektif bir yaşam pratiğinin ürünüdür. Ait olduğu topluluğun kültürel anlamda gelişmişlik düzeyine bağlı olarak, “ilkel müzikler” ile “sanat müzikleri” arasındaki bir evreyi işaret eder (Yürükoğlu, 1996, s:5).

Türküler kaynağından çıktığı gibi kalmamış, halkın dilinde ve telinde nakış işlenerek, özümленerek, yorumlanarak yeni boyutlar kazanmış, çeşitli değişikliklere uğrayarak ferdiliklerini kaybetmişler, derleyiciler aracılığıyla da bizlere ulaşmışlardır (Yürükoğlu, 1996, s:7).

Burada Rıza Yürükoğlu'nun söylediklerine daha önce Adorno ve Benjamin'den öğrendiğimiz kimi bilgilerle katkıda bulunmamız yerinde olacaktır. Anonimlik şartının halk müziğinin olmazsa olmaz şartı olarak kanunlaştırılması aslında sürecin nasıl ideolojik çalıştığını göstermektedir. Modernizm anlayışını bir uzantısı olarak, siyasette yeni kurulan ulus devletlerinin halka, vatandaşa ihtiyacı vardır (Berkes, 2001, s:134)

Türkiye’de yapılan folklor çalışmaları aslında bu ihtiyacın ya da modernite dayatmalarının ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Halka ait tüm değerler sahipsizdir. Herkesindir. Hiç kimsenindir. Ve halk mutlak surette homojen bir yapıdır.

Devlet aygıtı, halkı böyle tanımlar. Sınırları çevrilmiş bir ulusun kaderi de çizilir (Berkes, 2001, s:99).

Ortak tarih, ortak dil ve ortak ülkü zorunluluğu bir topluluğu halk ya da millet haline getirecektir. Tarih boyunca böyle bir süreci hiç yaşamamış insanlık yeni siyasi ve ekonomik hayata kendisini adepte edecektir.

Anadolu topraklarında da Cumhuriyet devrimleri ile simgeleştirebileceğimiz modernite hareketi bir tebedan bir millet yaratma projesi ve sürecidir aslında (Berkes, 1989, s:19).

Türkülerin zaman süreci içerisinde uğradığı değişiklikler “folklorik oluşum” (anonim olma) dediğimiz evreyi meydana getirir. Folklorik oluşumunun meydana gelmesini sağlayan en önemli faktör de o zamanda özellikle kayıt cihazlarının ve iletişim araçlarının olmayışı, iletişimin dil ve tel aracılığıyla gerçekleşmiş olmasıdır.

Yani fikrin organik olma özelliğini engelleyecek her hangi bir etkinin olmaması durumunda fikir doğaldırki değişir. İşte bu özellik ferdi olan türkülerimizin anonim olmasını sağlamış, anonimlik ilkesi de türkülerimizin vazgeçilmez unsuru olmuştur.

Nida Tüfekçi, Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi için hazırlamış olduğu Halk Müziği bölümünde kavramı ve özelliklerini şu şekilde sıralanmıştır:

- 1- Sahibinin bilinmemesi
- 2- Halk tarafından benimsenip onun ifadesine bürünmüş olması
- 3- Kulaktan kulağa verilmek suretiyle hayatını sürdürmesi
- 4- Gelenek haline gelmesi
- 5- Zaman içerisinde derin bir geçmişi olması
- 6- Halkın ortak malı olması
- 7- Mekan içinde yaygın olması
- 8- Yöresel dil ve müzik özelliklerini bünyesinde taşıması
- 9- İddiasız olması
- 10- Kişisel yapılmaması

Bir başka biçimiyle Halk müziğinin kimi karakteristik özelliklerini sıralamak gerekirse:

1. “Sözlü gelenek” içinde şekillenir. Halk müziği, yazısı olmayan bir müziktir. Bütün bir halk müziği repertuarı “bellek”lerde yaşatılır. Oral yolla (oral transmission), kuşaktan kuşağa, çevreden çevreye aktarılır. Bu aktarım süreci içinde, belleklere bağlı olması nedeniyle, halk müziğinin sıkça değişimlere uğradığı gözlenir. Bu değişimler, müziğin, ya “yeni-oluşturulmuş”u (re-created) ya da “yeni-biçimlendirilmiş”i (re-shaped) olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla, örneğin bir halk şarkısının, zaman ve mekân içinde geçirdiği değişimlerle, “değişke-çeşitleme (version-variant)” adı verilen birbirinden farklı örnekleri ortaya çıkar. Çeşitlemeler, halk müziği ürünlerinin evrimini incelemeye son derece önemli verilerdir. Ayrıca “anonim” bir belleğin varlığına işaret ederler.

2. Belirli “kalıp”lara bağlıdır. Bu kalıplar, belleklerde oluşturulmuş “geleneksel rota”lar gibidirler; halk müzikçisinin, hangi “belirlenmiş yol”u izlemesi gerektiğini gösterir. Ezgilerin yeniden üretiminde, bilinen kalıplara bağlı kalınması, aynı zamanda, halk müziğinin “geleneksel” olma niteliğini de ortaya çıkarmaktadır.

3. “Topluluğa özgü bir kişilik” (communal personality) ya da “ortak bir ruh”un (collective spirit) ifadesini taşır. Başlangıçta yaratım olarak var olan kişilik izleri, ortaklaşma süreci içerisinde silinmekte; değişik bellek ve ağızlarda, yeniden biçimlendirilmektedir. Dolayısıyla, halk müziği ürünlerinde bir “anonim”leşme kaçınılmaz olarak söz konusudur.

4. Gündelik yaşam pratiği içinde yer alır. Dinsel, törensel uygulamaların içinde; çalışma sırasında; dans edilirken; halk hikâyelerinin bir parçası olarak; kahramanlıklar, destanlar anlatılırken; kısaca gündelik yaşamın her alanında, yer aldığı görülür. Bu yönüyle de, halk müziği, bağlı olduğu kültürler için son derece işlevsel ve vazgeçilmezdir.

5. Halk müziği örnekleri, kavranılması kolay, basit yapılardan oluşmaktadırlar. Ezgilerin yapı gereçlerini oluşturan sesler, kısa motifler içinde örülmüştür. Daha çok söze eşlik amacını taşıyan ezgilerde, yinelenmeler ve sekvensler, sıkça kullanılır. Bu aynı zamanda, belleğin anımsama işlevine de yardımcı olmaktadır.

Bütün bunlara rağmen, var olan eserin bir kişiye değil, bir topluma (halk) ait olması yani en genel anlamıyla halk müziğinin en önemli koşulu “anonimlik” hala şarttır.

Ünlü Alman müzikolog Hugo Riemann halk müziğini üçe ayırıyor;

1- Ezgisi ve sözleri kimin tarafından yapıldığı belli olmayanlar

2- Birçok neden ve saiklerle halk tarafından benimsenmiş halk şarkısı ifadesi taşıyanlar

3- Melodik ve armonik bünyesi kolayca anlaşılan ve popüler bir yapı taşıyan ezgiler genel olarak halk müziği kavramı kapsamına alınmıştır.

Yine Alman etnoloji uzmanı, Jhonnes Moser’e göre; Halkın ortak malı olan şarkı ve melodiler halk türküsüdür.

Fransız müzikolog Michelle Brenne Halk türküsünü; Halk tarafından benimsenen, kulaktan kulağa verilmek suretiyle yayılan ezgiler olarak tanımlar.

İngiliz müzikolog Prat; köylü arasından çıkıp gelenek haline gelen ezgiler halk türküsüdür demektedir.

Bütün bu tanımlamalardaki temel özellik, anonimleşme sürecindeki tarih anlayışının modernizmin bir uzantısı olarak, bir mantık dahilinde determinist (gerekirci) işleyişidir.

Bu tanımlara göre herhangi bir ezginin anonimleşmesi için öncelikle yazılı ya da kayıtlı olmaması gerekmektedir. Yapılan tanımların halkın yazı bilmediği bilgisinden hareketle yapıldığını görmek mümkündür. Yazı bilmeyen halkın, bir halk olarak anonimleştirdiği (bu anonimleşmeyi halk mı, halk adına birileri mi yapmaktadır?) eserleri, halk adına, ama hiç bir zaman “halk” olmayacak olan bir grup seçkin, bilim insanı kaleme almaktadır ve bu ezgilerin adına “halk türküleri” denmektedir .

Siyasi anlamda yeni kurulan devlet nasıl ki bir aydın gurubu tarafından tesis ediliyorsa, hayatın tüm alanlarında aynı yapılanmayı görmek mümkündür. İmparatorluk altında bir tebadan şimdi modern devlet çatısı altında bir halk yaratılmıştır. Modern devletine ait halk, vatandaşlık kavramıyla bağlıdır. Aynı dil, aynı tarih ve aynı ülkü çerçevesinde birleşmişlerdir.

Halkın müziğine “halk müziği” denir. Halka aittir. Çeşitli yöre ağız ve lehçe farklılıklarına rağmen dili Türkçe’dir.

Anonimlik şartının yazıyı artık tüm fertlerinin bildiği bir halkın ve gelişmiş ses kayıt cihazlarına sahip insanlığın bu tarihten itibaren malesef yerine getiremeyeceğini ilan etmek mümkündür..

3.2.2. Halk Müziği araştırmalarının tarihsel gelişimi

Halk müziği araştırmaları, Türk Folkloru'nun bir alt başlığı olarak, ve aslında yine ölkemizdeki modernleşme sürecine koşut olarak Osmanlı Devleti dönemindeki çalışmalarla başlamış, 19.yy'da önem kazanmıştır. Yüzyılın üçüncü çeyreği içinde, Avrupa merkezli olarak başlayan derleme ve araştırmalar, giderek batı-dışı költürlerin araştırılması yönüne kaymış; sürecin devamı, yeni bilim disiplinlerinin oluşmasına yol açmıştır. Modern toplumun bir ulus toplumu olduğunu ve bu ekonomik örgütlenmenin siyasi olarak mutlak surette bir ulusa ve bir halka ihtiyacı olduğunu sıklıkla belirtmiş bulunmaktayız. Folklor çalışmalarının bu dönemde ağırlık bulmasının başka hiç bir açıklaması bulunmamaktadır.

Arkeoloji ve etnoloji çalışmalarının, üniversitelerde sosyolojiden ayrılarak kendi disiplinlerini kurmalarının da hemen aynı dönemlere ulus – devlet projelerinin yoğunlukla yaşandığı dönemlere rastlaması sadece rastlantı değildir. Ulusların bir tarihi; hem siyasi hem de költürel bir tarihi olmalıdır. Bu tarihleri araştıracak birer bilimsel disiplinlere de ihtiyaç vardı. 19.yüzyılda, önce Batı Avrupa'da ve sonra ölkemizde devlet eliyle kurulan üniversite referanslı bilim kürsüleri, vakıfları ve kurumları kurulmuştur.

Önceleri folklorun kapsamı içinde değerlendirilen halk müziği ürünleri, zamanla müzikolojinin temel ilgi alanlarından biri haline gelmiştir. Müzikoloji içinde de önceleri “karşılaştırmalı müzikoloji”, sonraları “etnomüzikoloji” adını alan bilim dalı, temel konularından biri olarak, halk müziklerini ele almaktadır.

Başlangıç aşamasında, batı-dışı költürlerin müziklerini inceleme noktasından hareket eden çalışmalar, sonraları yeni anlayış ve yaklaşımların doğmasına yol açmış, etnomüzikolojinin çalışma alanı genişlemiştir. Günümüzde, müziğe ait hemen her tür kavram ve konu, bir çalışma alanı olarak, etnomüzikolojinin ilgi alanına girebilmektedir.

Bu süreç, ana özellikleri bakımından iki döneme ayrılır ve iki ayrı kurumun “resmi derlemeler” olarak nitelendirilebilecek süreçte etkili olduğu görölür: Darüelhan (İstanbul Belediye Konservatuarı (1925-1929) ve Ankara Devlet Konservatuarı (1937-1952). Türkiye'deki yerel müzik derleme çalışmalarının, başlangıcından itibaren hiçbir bilimsel amaç taşımadığı söylenebilir. Derlemeler konusunda, başından beri ciddi bir “yöntem” sorunu yaşandığı bilinmektedir. Sözelimi o

dönemde Darülelhan'ın başında bulunan, ünlü müzikolog Rauf Yekta, -temsilcisi olduğu ekolün tüm mensuplarının paylaştığı bir ortak görüş olarak- “halk musikisi”ni “klasik musiki”nin “iptidai” bir şekli olarak nitelemekte; dolayısıyla türkü notalarının başına koyduğu “gerdaniye türkü la edri” ya da “mahur türkü evfer la edri” (Saygun, 1938, s:25) nitelemelerini, bu anlamda, yeterli bulmaktadır.

Ankara Devlet Konservatuvarı'nın yerel müzik derlemelerine yönelmesinde ise, yurtdışından davet edilen iki önemli müzik adamının, büyük etkileri olmuştur. Bunlar, Alman Paul Hindemith (1895-1963) ile Macar Bela Bartok (1881-1945)' tur. Gerek Hindemith'in, gerekse Bartok'un halk müziğine verdikleri önem, adeta “milli devlet-milli musiki” ideolojisinin perçinlenmesini, hatta, daha da vurgu kazanmasını sağlamıştır (Arsunar, 1973, s:14).

Bu dönem, Türkiye Cumhuriyeti tarihi için önemli görülmelidir. Türkiye'ye “Doğu Avrupa ekolü” olarak yansıyan müzik derlemelerinin, yalnızca yerel müzikleri derlemek gibi bir amacı yoktur. Doğu Avrupa ekolü, halk müziği araştırmalarına, müzikolojik amaçların dışında, dört önemli işlev daha yüklemiş durumda idi. Bunlardan birincisi, *milliyetçilik* ideolojisi. İkincisi, geleneksel müziğin korunması/*saklanması*, üçüncüsü, *egemen* etnik kimliğin vurgulanması ve dördüncüsü ise *eğitim* müziği içinde halk müziğinin kullanılmasıdır.

Bu bağlamda “milli ideoloji” üretmek adına halk müziğinin derlenmesi ve değerlendirilmesi “reçete”sinin, Türkiye’de, harfiyen uygulanmış olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu dönemlerden başlayarak, genç cumhuriyetin “tarih tezi” ile de birebir örtüşecek olan bir konunun, ‘milli musiki’ yaratma idealine sahip kimi müzik adamları eliyle, Türkiye’nin müzik gündemine, hararetle bir biçimde sokulduğu görülmektedir: Pentatonizm; özellikle Doğu Anadolu bölgelerine yapılan derleme gezileri sonrasında, önce Ahmet Adnan Saygun’un (1936), ardından M.R. Gazimihal’in (1936) çalışmalarında, Anadolu yerel müzikleri arasında, “pentatonik” yapıda ezgiler olduğu, bunun Orta Asya Türk kültürünün Anadolu’daki devamına işaret eden sesli belgeler oluşturduğu iddia edilmektedir. Amaç aynı tarihe ve aynı ülkeye sahip sınırları belirlenmiş bir halk yaratmaktır. Hatta Saygun , “nerede pentatonizm varsa: orada oturanlar Türk’türler; Türkler eski çağlarda o yerlerde bir medeniyet kurarak yerlileri tesirleri altında bırakmışlardır” iddiasını, broşür niteliğindeki kitabına aktardığı 7 türkölük incelemeyle ispatlamaya çalışmıştır (1936) (Bartok, 1989, s:176).

Aynı yıllar içerisinde, konservatuar merkezli olarak hemen tüm Türk bestecilerinin, “armonize edilmiş halk türküleri” ürettiklerine tanık olunur. Saygun’dan Erkin’e, Rey’den Akses’e kadar tüm Türk kompozitörleri, piyano için, orkestra için, koro için halk türküleri armonizasyonları yapmaktadırlar. Ancak bu çalışmalar neye hizmet edecek ve Türkiye’nin müzik yaşamına ne katkı sağlayacaktır? Saygun’un Atatürk’ten aktardığı sözlerle açıklamak gerekirse; “yeni sosyete, yeni sanat” idealine (!) Bu ironik sözler dönemin siyasasının sanatçı ve sanat ürününe etkisini tesbit için oldukça manidardır.

Cemal Reşit Rey’in anıları arasında çarpıcı biçimde canlandırmış olduğu “musiki inkılabı” sahnesi de, her anlamda üzerinde düşünülmesi gereken bir “halet-i ruhiye”nin ifadesidir.

Başından beri “derdest etme” çizgisinden sapmayan derleme çalışmaları en son TRT girişimine sahne olmuştur. Bugün, “halk müziği külliyyatı” denildiğinde çoğunluğunu bir devlet kurum TRT’nin üstlendiği çalışmalar neticesinde elde edilen arşiv olduğunu söylemek mümkündür.

Resmi bir yayın kuruluşu olarak TRT dönemsel olarak kendine yüklenen anlamı ve görevi ziyadesiyle terine getirmiştir. TRT’nin bilimsel bir kurumdan daha çok bir yayın kuruluşu olduğu gerçeği kısa sürede farkedilmiş, bu kurum aracılığıyla da derleme ve arşivleme işlerinin yürütülemeyeceği anlaşılmış ve bu yollu “resmi” derlemeler dönemi artık terk edilmiştir.

Bununla birlikte, radyo merkezli olarak yürütülen halk müziği çalışmaları, özellikle piyasalaşma süreci ile türkülerin “para ettiği” gerçeğinin anlaşılmasının hemen ardından, derleme kavramı büsbütün anlam ve ciddiyetinin kaybetmiş; ortaya birtakım “türkü talancı”ları çıkmıştır.

TRT denetimine türkü verip, kısa sürede bir türküyü popüler etmeye çalışarak, bundan kazanabildiği kadarını kazanma derdindeki pek çok kişi, bir anda “derlemeci” ya da “kaynak kişi” oluvermişlerdir. Hatta aralarında kendi yaptığı besteyi, sırf denetimden geçirebilmek için anonim türkü imiş gibi gösterme çabasında olanlar bile vardır (Paçacı, 2000, s:46).

3.3. Halk Müziği'nin Kitleselleşmesi

Türkiye modernleşme sürecinin devlet aygıtı, egemenliğinin kaynağına millet sözcüğünü karşılayacak halk sözcüğünü ve kavramını yerleştirmiştir. Bunun bir göstergesi olarak da resmi ve tek siyasi örgütüne Cumhuriyet Halk Fırkası ve hemen o dönem devleteliyle kurulan tüm kurum ve kuruluşlarda “halk” ibaresini kullanacaktır; Halk Evleri, Halk Bankası, Halk Kütüphaneleri v.s.

Burada “halk” sözcüğüyle kastedilen kitle, dönem itibarıyla nüfusun çok büyük bir kısmının tarım ile uğraştığı, kırsalda ikamet ettiği; dolayısıyla modernleşme projesinin nesnesi olabilecek bir insan topluluğu olarak saptanmıştır. Bu nedenle rüştünü ispatlayıp, tam birer “vatandaş” olana değin kılık kıyafetinden dinleyeceği müziğe kadar pek çok konu eğitilmelidir. (Üstelik eğitimin ereği “muassır medeniyetler seviyesidir.”)

Ayrıca bu projenin sanyileşme ayağının sonuçlarından biri olarak köyden kente göçü gerçekleştirecek toplumsal hareketliliğin sınırlandırılmasına özen gösterilecektir. Köylüler mümkün olduğunca köyde kalmalı ve devlet eliyle kendi toplumsal gerçekliklerine ideal bir içerik kazandırılarak orada değişmez mekanik bir yapıya oturtulmalıdırlar. “Örneğin köy hep köy olarak, ama mükemmel köy olarak kalacaktır; tabi köy entitülerinde yetiştirilecek mükemmel köylüler sayesinde. Halk türküleri de hep o türküler olarak kalacaktır; ama tabi burada da çokseslendirilip mükemmelleştirilmiş halleriyle” (Cangızbay, 2007, s:53)

Halka ilişkin bu natamamlık hissi anlam dağarcığımıza öylesine sirayet etmiştir ki, bugün halk sözcüğünün negatif çağrışımları, gelir adaletsizliğinin her geçen gün büyümesiyle yerini daha da sağlamlaştırmaktadır.

Halk kendisinde olanın ancak yine kendisi adına araştıracak, bulacak, yazacak, belgeleyip arşivleyecek ve yayınlayacak bir gurup seçkin aydını bekleyecektir.

Halk müziğinin kitleselleşmesi süreci, kendi içinde iki başlık halinde incelenebilir görünmektedir. Buna göre, yerel müziklerin kitleselleşmesini sağlayan iki önemli etkenden söz edilebilir:

- a) Radyo yayınları ve 70’lerden itibaren televizyon yayınları dönemi.
- b) Türkülerin piyasalaşma süreci.

3.3.1. Radyo ve televizyon süreci

Cumhuriyet’le birlikte Türkiye’de halk müziğinin, radyo aracılığıyla ilk kez yayınlanması, 1927 yılında, İstanbul’da gerçekleşmiştir. Özellikle Tanburacı Osman Pehlivan’ın Rumeli havaları çalıp söylemesi, yerel müzik icrasının temsili adına, önemli bir adım olmuştur.

Bu dönemde, Sivas’tan Aşık Veysel, Erzurum’dan Faruk Kaleli, Adana’dan Aziz Şenses, Karadeniz’den Kemeçeci Sadık ve Hasan Sözeri, Malatyalı Fahri gibi yerel müzisyenler de, kendi havalarını (türkülerini) çalıp-söylemekteydiler (Abacı, 2001, s:39).

1940’lara gelindiğinde, iki önemli araç, Anadolu’nun bütününe yayılmış durumdadır. Bunlardan biri radyo, diğeri de gramofondur. Bu yıllarda, Türkiye toplumunun, “radyo” ile daha sıkı fıkı olmaya başladığı görülür. Özellikle Ankara Radyosu tarafından gerçekleştirilen yayınlar, Türkiye’de toplumsal değişim adına, insanların “farklı” bir iletişim türüyle tanışmaları, farklı biçimde bilgilenme ve eğlenmelerine yol açmıştır.

Bilindiği üzere TRT, 359 sayılı Türkiye Radyo Televizyon Yasası ile 1964 yılında özer kamu tüzel kişiliğine sahip radyo televizyon yayınları yapmak üzere kurulmuştur. İlk genel müdürü Andan Öztrak’tır.

İlk programlı radyo yayınına ise 1965 yılında geçilmiştir ve bütün radyolar haber saatlerinde Ankara radyosuna bağlanmıştır. Kurum aynı yıl bünyesinde “Türk Sanat Ve Halk Müziği Danışma Kurulu” ve “ Batı Müziği Ve Çok Sesli Türk Müziği Danışma Kurulu” toplamıştır.

TRT’nin televizyon tarihçesi de kısaca şöyledir; 1968 yılın ilk televizyon yayınlarını deneme mahiyetinde yaparak yayın hayatına girmiştir.

Türk Halk Müziği’nin TRT Kurumu bünyesinde yapılandırılması kuşkusuz halk müziği tarihinde çok önemli yer teşkil etmektedir. Daha çok sese ait bu tarihin en önemli kahramanı tabiki Muzaffer Sarısözen’dir.

40’lı yıllarda, Mesut Cemil (Tel)’in ünlü ‘Klasik Korosu’nun, Muzaffer Sarısözen yönetiminde, “Bir Türkü Öğreniyoruz” ve “Yurttan Sesler” adıyla, Anadolu yerel müziklerinden örnekler söylemeye başlaması, Anadolu müziği adına bir “dönüm noktası” olarak değerlendirilmelidir.

Sayıları gün geçtikçe artan topluluk elemanları, icra ettikleri türkülerin yayınlanmasının etkilerini çok kısa zamanda almışlardır. Dinleyicinin türkü yanlarına ilgisi çok büyüktür. Sadece dinleyici olarak değil radyoya ve türkülere müdahale eden aktif bir dinleyici kesmi oluşmuştur.

Uygulama, ilk kez “yerel” olanın “yerel musıkici” eliyle değil, dışarıdan “meslek erbabı” bir müzisyen topluluğu tarafından icra edilmesi ve bir kitle iletişim aracı olan radyo aracılığıyla, ‘milli’ sınırlar içinde dolaşıma açılması bakımından son derece önemlidir.

Dolayısıyla, yerellik, ‘dönüşüme’ uğramış haliyle, radyoda icra edilmeye başlamıştır. Bu icra, ‘farklılık’ların korunması ve sergilenmesi adına değil, ‘milli kültürün özü’ olarak değerlendirilen ‘Türk Halk Müziği’nin, ‘resmi’ olarak üretilmiş yeni ‘üslub’uyla (Yurttan Sesler), radyo yayınlarında yer almaktadır.

Buradaki “dışarıdan” kavramının çerçevesini daha belirgin çizmek gerekmektedir. Yöresel sanatçı, kendisinden alınan türkünün yine kendisi adına kendi yöresine ait olmayan başka bir icracı tarafından yeniden üretilmesine rıza göstermek bu yeni üretime ikna olmak durumunda kalmıştır.

Peki bu nasıl sağlanmıştır? Radyolarda ya da konservatuarlarda kendi adına halk bilimi ve icrası yapan insanlar bilime ve bilimsel icra biçimlerine sahiptirler. Örneğin nota bilmektedirler. Bilimsel metodoloji ile bilgilerin başka biçimde tasnif edilmesini bilmektedirler.

Kısacası *batı*’ya ait düşünme ve davranma biçimini bilmektedirler. *Batı* ulaşılması gereken, işaret edilen yaşam biçiminin, uygarlık modelinin, devlet ve toplum biçiminin, herşeyin kısaca medeniyetin simgesidir.

Bu tür icraların bir yeniden üretim biçimi olarak Walter Benjamin’in kritize ettiği ontolojik yabancılaşma problemini yarattığı aşıkardır. Sanatçılar kendilerinin olanı teknolojik olanaklarla herkesin olanına dönüştürmektedirler. Modernizm travmasının müzik dünyasında ki yansımalarıdır bunlar.

Radyo, bir dönem, geleneksel müzisyenler için bir “okul” olma işlevi taşımıştır. Dönemin iktidarındır radyo. Dolayısıyla dönemin çekim merkezidir. İcrasında bilgi, yetenek ve kapasitesinde en yetkin olan sanatçıların toplandığı yeridir radyo.

Ancak bu kurum, her şeyden önce bir kitle iletişim kurumudur ve temel fonksiyonlarının başında, aslında bilgilendirme, haber vermenin yanısıra “eğlence” gelmektedir.

Nitekim 1964’ten itibaren, TRT kurumlaşmasıyla, Ankara, İstanbul, İzmir radyolarına ek olarak, çok sayıda bölge radyosunun yayınlarına başlaması ve sonrasında televizyon yayınlarının devreye girmesiyle, yerel müzikler, yaşanan diğer pek çok sosyoekonomik ve kültürel değişimle birlikte, “kitleleşme” sürecine büyük çapta dahil oldular.

Radyoya alternatif bir araç olarak, gramofon, kimi yerel müzisyenlerin popülerleşmesi adına önemli katkı sağlamıştır. Gramofon kullanımının Anadolu’da yaygınlaşmaya başlamasıyla (1930’ların sonlarına doğru), Diyarbakırlı Celal (Güzelses), Zıralı Halil (Söyler), Erzincanlı Salih, Erzincanlı Şerif, Malatyalı Fahri (Kayahan), Urfalı Cemil ve Ahmet (Cankat), Urfalı Mukim (Tahir) gibi isimler, İstanbul ya da Almanya’da doldurdıkları taş plaklarla, yörelerinde çok popüler olmuşlardır (Abacı, 2001, s:77).

Adı geçen yerel müzisyenlerin hemen hepsi, o yıllarda Ankara Radyosu’nda bağlama eşliğinde halk türkülerinin okunuşuna alternatif olarak, piyasanın görece daha fazla özerk ve özgür olması sebebiyle tıpkı önceki dönemlerin icra geleneğinde olduğu gibi, ‘ince saz’ eşliğinde türkülerini söylemişlerdir.

Piyasa genel geçer kurallarını ve ilkelerini tecimsel olana kurduğu için resmi yayın kuruluşundan çok daha başka kriterleri vardır. Bu kriterler piyasayı görece resmi kurumlardan daha özgür hale e getirmiştir.

Modernizmin merkezîyetçi anlayışı neticesinde resmi dil yerel olanı, yerel düşünme ve söyleme biçimlerini reddediyordu. Halkın aynı tarihe, aynı gelecek ülküsüne, aynı toprak parçasına sahip olmaları yatmıyordu “halk” olmaları için; mutlak surette aynı dile de sahip olmaları gerekmektedir (Berkes, 2001, s:129).

Tanbur, kanun, ud, cümbüş, keman, klarnet, tef, vb. kullanılan bu icra, radyodaki ‘resmi’ yönelimin tümüyle dışındadır ve bir ‘sivil’ üslup olarak, gramofonlar ve taş plaklar aracılığıyla, yerel müziklerin kitleleşmesi sürecinin en önemli halkalarından birini oluşturmaktadır (Abacı, 2001, s:57).

3.3.2. Halk Türküleri’ni piyasalaştırma süreci

Piyasalaştırma süreci, Türkiye’de daha çok 1950’lerde gelişmeye başlayan ‘kentleşme’ olgusuyla birlikte gelişim göstermektedir. Yani Adorno’nun sözünü ettiği Kültür Endüstrisi Kuramı’nın bizim hayatımızdaki etkilerini bu yıllarda görmeye başlıyoruz. Türkiye artık, ‘toplumsal değişme’ denilen süreci, çok daha yoğun yaşamaya başlamıştır. ‘Siyaset’, ‘tek parti-çok parti’, ‘iktidar-muhalefet’, ‘ekonomi’, ‘ticaret’, ‘üretim-tüketim’, ‘emek-sömürü’ gibi kavramlar, bu dönemlerde kitlelere egemen olmuş; “kentleşme” olgusu büyük bir hızla gelişme kaydetmiş; dolayısıyla, kültürel süreçler birbirleriyle içiçe geçmeye ve çatışmaya başlamıştır. Bu dönemde, Türkiye siyasi ve kültürel yaşamında da önemli değişimler ortaya çıkmış; devlet eliyle “milli musiki” yaratma hedef ve formülasyonu, bir daha açılmamak üzere, kapatılmıştır. Dönemin siyasi tercihleri ve kavrayışı bağlamında, geleneksel musikilerimizin önüne getirilen “Türk” sıfatı ile (Türk Sanat Musikisi ve Türk Halk Müziği (!), “milli musiki”nin “zaten” var olduğu tescil edilmiştir.

Yerel müzisyenler gramofonla başlayan piyasalaştırma sürecini TRT’den bağımsızlaşma olarak da değerlendireceklerdir. TRT’nin kuralları piyasanın kurallarından kuşkusuz çok farklıdır. TRT’ye bağlı, bağımlı süreçten bir biçimde piyasa yoluyla da olsa kopma bütün müzisyenlerde yeni bir alan olarak adlandırılacaktır (Abacı, 2001, s:95).

Dönemin yerel müzikler açısından üzerinde en çok durulması gereken bir diğer kavramı, köyden kente ‘göç’ kavramıdır. Bu bağlamda, Neşet Ertaş örneğinin, sürecin yapısını ve yerel müzisyenler üzerindeki etkilerini kavramak bakımından karakteristik olduğunu söyleyebiliriz. Saz çalıp, türkü ve bozlak söylemeyi, babası Muharrem Ertaş’ tan öğrenen Neşet Ertaş, uzun yıllar, kendi yaşadığı köy ve çevre köylerinde, babasıyla birlikte düğünlere gitmiş; müzisyenlik niteliğini, buralarda kazanmıştır. 60’larda önce İstanbul’a, sonra Ankara’ya giderek, sahnelerde çalışmaya, plak doldurmaya başlamıştır.

Bu dönemde, kendi yöresinin bozlak, halay ve oyun havalarını çalıp söyleyen Neşet Ertaş’ın, bir anda, Ankara, Yozgat, Kayseri, Sivas, Konya, Kütahya gibi, bildiği repertuar ve icranın dışında özelliklere sahip yöre müziklerinden etkilenmeye, besteler yapmaya, kendi repertuarını geliştirmeye başladığı göze çarpar. Bu arada tanıştığı farklı yerel müzisyenlerin de, Ertaş’ın, kendi özgün stilini yaratmasında

etkileri olduğu görülmektedir. Halit Arapoğlu' nun 'Gavur Dağı Ağzı' ve baraklardaki icra tekniklerinden, Aşık Mahzuni Şerif'in söyleyişindeki üsluptan, Aşık Veysel' in Alevi aşık tarzından, Davut Sulari'nin ses tekniğinden, Bayram Aracı' nın bağlama çalışındaki ustalıklı tekniğinden aldığı etkilenmeler, Ertaş'ın stilinde izleri görülebilen unsurlardır (Mürekkap, Sayı:8, s:16). Bir başka ilginç örnek, Fethiye'li curacı Ramazan Güngör'dür. 'Kopuz' adını verdiği 'üç telli bağlama'nın, günümüzdeki en önemli icracılarından biri olan Güngör; orijinalinde 7 perdeli olan bu çalgıyı, sırf düğünlerde kullanabilmek ve kendisinden istenen oyun havalarını çalabilmek için, 10 perdeli yaptığını ifade etmiştir (KB Hagem Yayını, Sayı: 10, s:27).

60'lı yıllarda, Türkiye'de, yerel müzikler, dönemin "popüler" müzik türleri olan, iki farklı ve yeni müzik tarzı içinde değerlendirilmeye başlanmıştır. Bunlardan birincisi 'Anadolu-pop' (ya da Anadolu-rock) diğeri ise, 'arabesk'tir. Bunlardan Anadolu-pop, daha çok Avrupa'daki gençlik hareket ve eğilimlerinden etkilenmiş bir grup genç müzisyenin, Anadolu'nun yerel müzikleriyle, Batılı 'popüler' müzik türleri arasında kurmaya çalıştıkları bir bağın ifadesi durumundadır. Bu yönüyle de bu akım, milli musiki hedefinin -kendiliğinden gelişmiş ve millilik tezi içermeyen-program dışı, bir popüler versiyonu gibidir (Abacı, 2001, s:97).

Bu dönemlerin yerel müzikler adına önemli bir başka yönünü, halk ozanlığı geleneğine dayanan ve daha çok bir protesto niteliğinde olan üslup oluşturmaktadır. Aşık Ali İzzet Özkan, Aşık Mahzuni, Aşık İhsani gibi isimlerle şekillenen üslup yayılarak yurdun dört bir tarafındaki aşıkların kayıt edilmesine kadar uzanmıştır.

TRT'nin formal yapısının dışında piyasa, kendi içinde sanatçıya başka bir özgürlük alanı sağlamaktadır. Şive, ağız, lehçe zorunluluğu yoktur örneğin. Modern devlet aygıtı, oluşturduğu piyasa koşullarında tek dilin farklı söylenme biçemlerine göz yumsa da kendi resmi kurumlarında tek dilin bu çeşitliliğine ancak bilimsel (!) ölçütlerle izin vermiştir.

Aşıklar kendi Türkülerini bir bilim ve danışma kurumu olmaksızın doğrudan dinleyiciyle buluşturuyordu. İstanbul Manifaturacılar Çarşısı (İMÇ) 6. Bloкта konuşlanmış olan kaset-plak yapımcıları ve piyasayla kurdukları güçlü ilişki sayesinde, inanılmaz bir popülerite kazanmış ve büyük rantlar elde etmişlerdir.

3.3.4. Çeşitlilik ve değişim

Modernleşme Sürecinin Halk Müziği'ndeki Etkilerini ele alan bu çalışma, tarihsel bir bakışla, yerel müziklerdeki değişimin niteliğini saptamaya da çalışmıştır. İncelemede de işaret edildiği gibi, başlangıçta, milli devlet-milli musiki anlayışının özü olarak görülen yerel müzikler, önce tek tip bir “Türk halk müziği” olarak algılanmış ve çağdaş milli musikinin temel harcı anlamında değerlendirilmek istenmiştir. Ancak yaşayan yerel musiki geleneklerindeki çeşitlilik ve bölgesel anlamdaki icra farklılıkları, bu anlamda bir tek tipleşmeye hiçbir dönemde el vermemiştir. Uzun yıllar radyo merkezli olarak başlatılan, daha sonra amatör korolar, dernekler, okul toplulukları vb. yapılar içinde standartlaştırılmaya çalışılan yerel müzik gelenekleri, kendi mantığı ve estetiği içinde yaşamayı sürdürmüştür; ama bu süreç içinde, yapısında da var olan değişime açık olma özelliğiyle, daha hızlı bir değişim yaşamıştır.

‘80’lerle birlikte, öncelikle sosyoekonomik alanda meydana gelen ve aslında uzun bir geçmişe sahip olan ‘entegrasyon’ ya da ‘globalleşme’ süreci (Ahmad, 2003, s:38), ulaşım ve özellikle iletişim teknolojilerindeki ilerlemeler sayesinde, kültürel alanda da yaşanmaya başlamıştır. Bu sürecin en ilgi çekici sonuçları arasında, “yerel” olanın uluslararası dolaşıma açılması, dolayısıyla da “popüler süreçler” içerisine dahil olması gelmektedir. Nitekim “world music” anlayışı, uluslararası büyük yapımcı firmalar adına, önemli bir yatırım alanı haline gelmiştir

İletişim teknolojilerinin ve köklü bir düzenleme getirilmeyen uluslararası ticaret uygulamalarının gelişmesiyle, dünyanın dört köşesindeki kültürler “dışardan”, yani kendilerinin dışındakilerden, etkilenmiştir.

Eleştirel kuramcılar ve diğer gözlemciler kitle iletişim araçları teknolojilerinin ve bunlardaki içeriğin, ‘modernleşmek’ için bu materyalleri ithal etmek zorunda olan ülkeler üzerindeki etkisi konusunda kaygı duymaktadır.

Dünyadaki uygulamalara bakıldığında, etnomüzikolojinin ilk gelişmeye başladığı yıllarda (19. yy son çeyreği) çok önemli bir kavram gibi görünen “etnosantrizm”ın, günümüz kavrayış ve yöntemleri içinde, terk edilmeye başlandığı göze çarpmaktadır. Önceleri “exotic” olarak nitelendirilen ve Avrupa dışında kalan bölgelerin -özellikle Orta, Yakın ve Uzak Doğu’nun- yerel kültürleri ve müzik gelenekleri konusunun, etnomüzikolojik çalışmaların da katkılarıyla, yeni dönemde daha somut bir ilgiyle karşılanması dikkat çekicidir. Dünyanın önde gelen müzik yapımcılarının birçoğu

(WEA, EMI, RCA, Sony-Colombia, Polygram, Realworld, vb.) farklı kültürlerin müzikleri üzerine, dikkat çekecek sayılarda üretimler yapmaktadırlar. Dolayısıyla, sözünü ettiğimiz temel kavramlar, teknolojik olanakların da olağanüstü düzeylerdeki gelişimiyle, “farklı” olana ilgi gösterme eğilimlerini kamçılar görünmektedir. Buna ek olarak, farklılıkların, çeşitli buluşmalarla, müzik açısından yeni sentez arayışlarına ve deneysel çalışmalara olanak tanınması da, kaçınılmaz olarak gelişme göstermektedir (Paçacı, 2000, s:31).

Neredeyse tüm cumhuriyet dönemi boyunca, “holistik” biçimde, yukarıdan aşağıya gerçekleştirilmek istenilen “musiki inkılabı”nın, tümüyle bir hayalden ibaret olduğu, bugünden geçmişe bakıldığında daha net anlaşılabilmektedir (Paçacı, 2000, s:27).

Yerel müzikleri dönüştürme çabalarında, resmi güdümler ve programlamalardan ziyade, piyasa koşullarının belirlediği arz-talep uygulamalarının ve biraz da “kendiliğindenlik” olgusunun etkili olduğu açıktır.

Resmi ideolojinin yerel olanı, tek geçerli dil, Türkçe ile var sayması modernist bir çaba olarak görülmektedir. Tıpkı Descartes’in yalnızca akla uygun olanı var sayması gibi. Akıl dışı olan, yani mantıksal olarak açıklanmayan modernizm sürecinde yok sayılması gibi. Modernizmin akla uygunluk dışında başka hiçbir düşünme biçimine geçerlilik vermemesi gibi, modern Türkiye’deki resmi müzik anlayışı da resmi dil Türkçe dışında başka hiçbir dile olanak tanımamaktadır.

Çeşitliliğin, türlü yollarla günümüze dek korunarak ulaşması, yerel/bölgesel müzik geleneklerin yaşama güçleri hakkında fikir edinmemize ışık tutmaktadır.

Yerel olan, bir yandan “kendi” olma özelliklerini ortaya koymaya, bir yandan da “ötekileşme”ye açık bir durum sergilemektedir.

Dünya konjonktürel olarak bütünü oluşturan her bir parçanın önemsendiği bir dönem yaşamaktadır. Gelenek ve merkez artık parçalanmıştır. Yüksek lisans tezimizi düşünsel olarak vardığımız nokta, kültürel anlamda çeşitliliğin korunmasının, dünya ve insanlık adına da önem taşıdığı; değişimin ancak kendi mantığı ve doğal akışı içinde müzikte ifadesini bulacağıdır.

Gelecek adına, belki de sahip olunan en önemli kaynağın, kültürel çeşitlilik olduğunu söyleyebiliriz.

2.4. Bağlam

Bağlam bölümünde “modernleşme sürecinin halk müziği’ne etkileri”ni araştırıp incelediğimiz ve belgelerle bir sonuca ulaşmayı hedeflediğimiz bu çalışmada edindiğimiz bilgiler özetlenmeye çalışılmış ve bir sonraki bölüme hazırlık yapılmaya çalışılmıştır.

Çalışmamızın ilk bölümünde modernizm ana başlığı irdelenmiştir. Kavramsal ve kuramsal çerçevede etimolojik olarak modern sözcüğünün tarihselliğini, toplumlardaki (daha çok batı Avrupa toplumları) yaşantıya ve bir kültüre dönüşme süreci vurgulanmıştır.

Kavramın insanlık tarihinde akılsallık süreci ile ifade edilebileceğini daha sonraları pozitivismle son evresini yaşayacak olan mitos karşıtlığını ifade ettiğini ortaya konulmuştur. Bu bağlamda insanın binlerce yıllık eylemlerini ve birikimlerini akla dayalı, bilimsel ve pozitif bilgi dışında kabul etmeyen bir sürece girdiğı (modernizm) sıklıkla belirtilmiştir. Çizgisel ve ilerlemeci bir bakış olarak modernitenin kendisini koşullayan kapitalist ekonomik ve buna bağlı sanayi devrim modelinin düşünme, davranma, algılama ve tanımlama biçimi olduğu belirtilmiştir.

Modernite kavramının ve tanımlarının (modernizm) eleştirisi (kritik) asıl konunun incelemesi ve araştırılması açısından üç farklı düşünür izleğinde değerlendirilmeye çalışılmıştır.

1- Mülkiyet: Theodor W. Adorno ile modernizm sürecinin bir ürünü olarak kültür endüstrisi kuramı ele alınmıştır. Bu kuramla, bir kişinin herhangi bir ürüne sahip olma (giderek bu ürünün sanat ürünü olması) sürecinin nesnel koşullarını değerlendirdik. Herşey metaya dönüşmüştür. Bu sistemin karşı konulmaz bir davranış refleksidir. Ya da bir başka söyleyişle herşeyi metalaştıran sistemde sanat ürünü de metalaşmıştır.

Halk müziğinde anonimlik şartının modernizm sürecinde kurulan birey (kişi) örgütlenmesiyle artık bozulacağı Adorno izleğinden hareketle vurgulanmıştır. Yineleyerek, birey, modern toplumun en küçük ticari örgütlenmesidir.

2- Teknoloji: Modernizm tanımlamalarına ve özellikle kültür sanat hayatında tekniğin olanaklarının etkisi araştırılmıştır. Walter Benjamin düşüncesi ekseninde kayıt teknolojilerinin genelde sanat ürünü ve etkinliğine, özelde müziğe, daha özelde halk ezgilerindeki etkileri sorgulanmıştır. Walter Benjamin ile, sınırsız sayıda

çoğaltılan (kopyalama) sanat ürünlerinin ontolojik, sanatçı ve izleyici açısından psikolojik, çağını belgelemesi açısından teknolojik, ve yine belgeleme açısından ekonomik, kültürel ve ideolojik her açıdan bir yeniden üretim biçimi olarak sanat ürünü (en genelde sanat etkinliği) kapsamlı bir biçimde ele alınmış ve değerlendirilmiştir.

3- Kitle İletişim: Halk türkülerinin, modern kitle iletişim araçlarıyla olan ilişkisi, postmodern dönemde kültür sanat ortamını değerlendiren Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın tesbitleri ve düşünceleriyle değerlendirilmiştir. "Hipergerçeklik" kavramıyla bugün radyo ve televizyondan dinlediğimiz türküler arasında bir ilişki kurarak modern zamanlarda halk türkülerini sorgulamaya çalışılmıştır. Modernite sonrası ya da sanayi sonrası dönem olarak da adlandırabileceğimiz postmodernite, modernizmin kendinden öncekini reddeden merkeziyeçi yapısı kırılmıştır. Modernizm aklı kutsayıp, sadece akla uygun olanı “var” sayarken, postmodernite varlık kendisini ancak “hipergerçeklik”le mümkün hale gelmiştir. Medya’da var olmayan “yok” sayılacaktır. Ya da bilgisayarın bilgi saydıkları bilgi olacaktır, bilgi saymadıkları, bilgi sayılmayacak ve yok olacaktır.

Tanımlamalarımızın, "tanım yaparken yaşadığımız dönemin siyasi, ekonomik, kültürel, ideolojik v.s. koşullandırmalarıyla yaparız" paradigmasından hareketle dönemine bağlı, ona bağımlı, dönemini belgeleyen önermeler olduğunu, olmak zorunda olduklarını belirtmemiz gerekmektedir. Yaşıyor olmanın (başka bir manada düşünüyor olmanın) kaçınılmaz yazgısı, bugün bizim yapacağımız tanımlar için de geçerlidir.

"Türkiye'de Çağdaşlaşma" adlı yapıtıyla Niyazi Berkes, Yurdumuz topraklarında iki yüzyıldır devam edegelen batılılaşma (modernizm) hareketlerini yakın tarihimiz açısından en derinlemesine incelemiş büyük bir düşünce insanıdır. Türkiye’de modernizm (çağdaşlaşma) sürecinin izileri ve etkileri Niyazi Berkes’le tesbit edilmeye çalışılmıştır.

Berkes’e Türk modernitesi batılı paradigmalarının dışında tabandan bir halk hareketi olarak gelişmemektedir. Türkiye çağdaşlaşması, Osmanlı imparatorluğu’nu yıkıp yerine Türkiye Cumhuriyeti’ni kuran siyasanın derinlikli yaşam projesidir.

Bu doğrultuda Türkiye’de folklor ve halk müziği çalışmaları, özellikle alan çalışmaları (derlemeler) Osmanlı döneminde kimi bireysel çalışmalarla başlamış

gibi görünse de daha sonra devlet eliyle büyük bütçeler ayrılarak kurumsal olarak yapılmıştır. Devlet destekli bir aydınlaşma projesi olarak modernizm ve halkbilim (folklor) çalışmaları kronolojisi tezimizin devamını oluşturmaktadır. Bu süreç neticesinde elde edilen sonuçlarla yapılan tanımlara da yer verilmiştir.

4. RÖPORTAJLAR

4.1. Türkülerde Mülkiyet Ve Telif Hakları Sorunu

Modernizm süreci, yalnızca tebadan millet ya da halk yaratma süreci değildir. Modernizmle birlikte vatandaş, yurttaş olma, kişi hakları ve bu hakların kompleks hukuku artık insanlığın çok önemli sorunsalı olmuştur. Modernite her şeyi alınıp satılır kılarken kuşkusuz fikir ve sanat ürünleri de bu süreçten nasibini almıştır. Modernizm sonrası dönem diye de adlandırabileceğimiz postmodernitede halk, ulus ve millet artık herbiri çok basamaklı bir sayı ile ifade edilen vatandaşlık numarasıyla “kişiye” dönüşmüştür.

Fikir ve sanat ürünlerinin teknolojik olanaklarla çoğaltım (kopyalanma) yoluyla ortaya çıkan çok ciddi maddi kazanç, modern dünyanın en küçük ticari örgütü olan “kişi”yi harekete geçirmiş ve telif hakları kavramı gündeme gelmiştir.

Herhangi fikrin ya da bir sanat ürününün sahibi olma isteği insanlık tarihinde çok eski bir davranma modeli değildir. Binlerce yıl boyunca fikrin ya da sanatın “taşıyıcısı” olduğunu dile getirip kendini bütün bir tarihsel sanatçılar zincirinin son halkası olarak tanımlayan sanatçı, ürüne sahip çıkıp, ürünün sahibi olduğunu söyleyerek bu zinciri reddeder. Kendini yalnızlaştırır. Bu ontolojik gibi görünen mesele aslında sanıldığığının aksine ticari bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır.

Modernitenin insan ve şeyleri nasıl metalaştırdığını Adorno’dan aktarmıştık. Kültür endüstrisi kuramıyla önlenemez biçimde metalaşan toplum ve insanın gen haritasını da Adorno’da ve kuramında tesbit etmek mümkündür.

Modern toplumlarda devlet ve halk ilişkisi postmodern toplumlarda devlet ve vatandaş (birey) ilişkisine dönüşmüştür. Kişi postmodern dönemin yapı taşıdır ve devlet kutsanan hakları yine devlet tarafından güvence altına alınmıştır. Ne ki, kişinin hak ve özgürlük alanı, devletin ona yüklediği anlam ve alan kadardır.

Telif haklarının kanunen geçerli olduğu ülkelerde telif haklarını gerekli kurum ve kuruluşlardan eser ve fikir sahibi adına toplayıp kendi ticari komisyonun kesintisini yaptıktan sonra dağıtımını yapan kuruluşlar bulunmaktadır. Her ülkenin ve her

kuruluşun telif haklarına ilişkin kendi yasaları ve kuralları vardır. Bizim ülkemizdeki adıyla MESAM (Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği), bu ülkelerde kullanılan eserlere ilişkin telifleri toplamak için bu kuruluşlarla “Karşılıklı Temsilcilik Sözleşmesi” imzalamaktadır. MESAM, imzaladığı bu sözleşmeler ile üyelerine bireysel takibin ve tahsilatın neredeyse imkânsız olduğu uluslararası alanda takip, tahsil ve koruma sağlamaktadır (Vizyon, Sayı: 11).

MESAM, yabancı telif birlikleriyle imzaladığı temsilcilik anlaşmaları vasıtasıyla, 100’den fazla ülkede mekanik ve temsili alanda hem kendi üyelerinin haklarını koruma altına almıştır hem de dünya repertuarını Türk müzik kullanıcılarının hizmetine yasal olarak sunmuştur.

Birlik, 1989’dan beri müzik, sinema, edebiyat, tiyatro ve plastik sanatlar alanında faaliyet gösteren eser sahiplerini temsil eden Uluslar arası Telif Birlikleri Konfederasyonu CISAC’ın üyesidir. Telif birliklerini bir çatı altında toplayan CISAC, üyesi olan birliklerin birbirleriyle olan ilişkilerini güçlendirerek, yeni telif hakları düzenlemeleri veya ilgili teknolojiler gibi birçok hukuki ve teknik alanda üyelerine eğitimler vermekte, bütün telif hakları sektörünün kesintisiz bir arada hareket etmesi için çalışmaktadır (Akort, Sayı: 2).

MESAM, aynı zamanda mekanik alanda Uluslar arası Mekanik Çoğaltım Bürosu BIEM üyesidir.

Derneğin Amacı: Derneğin amacı, eseri ve yaratıcısını geliştirip yüceltmek, yetenek ve düşünce ürünlerinin haklarını en etkin şekilde korumak ve olabilecek en ekonomik yolla hak sahiplerine kazandırmaktır (Vizyon, Sayı: 11).

İlkeleri:

- 1) MESAM gücünü eser sahipleriinin bölünmez bütünlüğünden alır.
- 2) Üyeleri arasında ve uygulamalarında din, dil, ırk ve müzik türü ayrımı yapmaz.
- 3) Tüm uygulamalarında, yasalar çerçevesinde, gelişmiş meslek birliklerinin ilkelerini izler.
- 4) Uygulamalarda şeffaflık ilkesi esastır.
- 5) Eser sahiplerinin yasal çıkarlarını en etkin şekilde korumayı amaçlar (Vizyon, Sayı:11, s:35).

4.2. Röportaj: MESAM Genel Sekreteri Ali Rıza BİNBOĞA

Bu röportaj 19 Ekim 2009'da MESAM Genel Merkezi'nde yapılmıştır.

Yücel HACIOĞULLARI : MESAM kuruluş sürecinden bahseder misiniz?

Ali Rıza BİNBOĞA: Müzik eseri sahiplerinin haklarını korumak için 1987 yılında kurulmuş uluslararası niteliklerde ve artık anayasal haklarca da güvence altına alınan yasal bir kurumdur MESAM. Kendi eserlerinin ticari ve manevi haklarına sahip çıkmak isteyen bestecilerimiz ve söz yazarlarımız tarafından kurulmuştur. Başta bu sorumluluğa, bilgi, bilinç ve düzeyine sahip üyemiz oldukça azdı ve fakat telif hakkının en temel insani hak olduğunun bilincine varılmasıyla üye sayımız hızla artmaktadır. Bu da kurumsal olarak bizim için ve ancak aslında memleketimiz için umut verici bir durumdur. Çünkü kendinden ve esrinden sorumlu, kendi meslek birliğini kurmuş bir sanatçı çağdaş bir sanatçıdır.

Telif hakları çağdaş toplumların en temelde kişi hak ve özgürlükleriyle açıklanabilecek yasalardır. Çağdaş toplumlarda aslolan bireydir, kişidir. Bireyin hak ve hürriyetini korumak üzere teşkilatlanmış dernekler, kurumlar, kuruluşlar, yasalar, partiler ve en sonunda bir profesyonel devlet vardır. Yine bireyin hak ve özgürlükleri için yasalar bulunmaktadır. MESAM da genel olarak bu hak ve özgürlükleri çıkış noktası olarak ele alan ama özelde müzik eseri sahiplerinin haklarını koruyan bir meslek birliği örgütüdür.

Y.H: Henüz modernleşme sürecini yaşayan ülkemizde yine Avrupa çıkış noktalı bir örgütlenme biçimi olarak karşımıza çıkıyor MESAM Eskinin yerleşik davranma modelleriyle (yapımcı ve yayıncılarla eser sahipleri ve onların maddi manevi çıkarları bağlamında) ters düştüğü noktalar oluyor mu.

A.R.B.: Elbette olmaktadır, hayatın her alanında; kişi ve toplum, kişi ve devlet, kişi ve kurumlar, kuruluşlar arasında olduğu gibi. İnsanlar (özellikle çıkar çatışması halinde oldukları yapımcılar ve yayıncılar) fikir ve sanat ürünlerinin ticari bir değer olarak adlandırması yolunda oldukça sıkıntı yaşıyorlar. Sanat etkinliğinin kutsiyeti, onun en temelde tecimselliğinin karşısında duruyor. Ama o kutsiyetten birileri faydalanacak ancak ürünün sahibi, taşıyıcısı v.s adına ne dersiniz deyin faydalanamayacak olur mu hiç? Ekonomik açıdan trajik sona varan bir çok sanatçı öyküsü dinlemiştinizdir. MESAM ya da meslek birlikleri, meslek erbaplarının,

emekçilerim, sanatçıların sonu trajediye varan hüznü hayat hikayelerine son vermeyi hedeflemektedir.

Bu gün ülkemizde müzik yayını yapan birçok işletme, telif sözleşmesine imza atmaya yanaşmıyor. Kendi işletmelerinde müzik çalışıyorlar ama çalınan müziğin bestecisine bir hak vermiyorlar. İşte MESAM göz ardı edilen ve önemsenmeyen, yok sayılan bu “eder”in peşindedir. MESAM yalnızca ekonomik değil, eser sahibinin manevi haklarının da savunucusu ve koruyucusudur. Bugün 800 bin işletmenin telif borçlusu olduğu Türkiye’de bugüne kadar 50 bin mekânla sözleşme imzaladık.

Sözleşme imzaladığımız işletme sayısı yavaş yavaş çoğalmaktadır. Ama bu sayı önümüzdeki günlerde daha çok olacak inancındayız ve bunun için var gücümüzle çalışıyoruz.

Y.H.: Bu yasalar sadece müzik yayını yapan eğlence ve gösteri mekanları için değil sanırım?

A.R.B.: Elbette değil. Müzik yapımcılarını bağlayan kural ve koşullar bugün müzik yayını yapan tüm kurum ve kuruluşları da bağlamaktadır. Onlar da yapımcılar gibi bu yasanın hükmü içerisindedirler. Buna özel kuruluşlar dahil olduğu gibi devletin resmi kuruluşları da dahildir.

Eser sahibi gerekirse devletten hakkını MESAM aracılığıyla alıyor.

Y.H : MESAM'ın türkülere yaklaşım tarzı ya da düzelterek söylersek sahibi belli olmayan eserler hakkındaki yaklaşımı nasıldır?

A.R.B.: Bildiğiniz gibi MESAM besteci ve bestelenmiş şiir ya da şarkı sözü yazarlarının, film müziği ya da reklam spotu v.s ürünlerinin yani tüm formasyonlarıyla bir kişiye veya belirtilmiş ise kişilere ait olan ürünlerin telif haklarından doğan ekonomik gelirleri toplayan yasal bir kurumdur. Telif hakkınızı takip edebilmemiz için mutlak surette sahibi olan bir eser, bize bildirmiş bir kişi, eser sahibi tarafından yapılmış bir ürün olması gerekmektedir, aksi takdirde MESAM devre dışı kalır. Dolayısıyla türküler halkın malı, sahibi belirsiz. Herhangi bir telif hakkı doğuracak durum yok ortada.

Y.H.: Türkülerin yeniden gündeme geldiği (görece daha çok tüketildiği, geçtiğimiz on yılda türkülerin eğer bir sahibi olsaydı ne kadar telif ücreti kazanabilirdi?

A.R.B.: Bunu hemen söylemek mümkün değil. Ama bu hiç azımsanmayacak bir gelir olurdu sanırım. Bütün MESAM üyelerimizin toplam kazandıklarından daha yüksek bir telif hakkı sağlanabilirdi sanırım.

Y.H.: Bu aynı zamanda sizin de bir kurum olarak yararınıza sanırım. Çünkü eser sahipleri adına toplanan gelirin belirli bir yüzdesi MESAM hakkı olarak besteciden kesiliyor.

A.R.B.: Bu doğrudur. Gelirin %18'i K.D.V gelir vergisi olarak, %30'u da MESAM kesinti payı olarak kesilmektedir. Kesilen miktar MESAM'ın genel giderleri ve yine üyelerimizin hizmeti için kullanılmaktadır.

Y.H.: Dolayısıyla anonim olan eserlere olan ilginiz, sahibi belli olan eserlerden daha az.

A.R.B.: Anonim eserlere ilgimiz yok.

Y.H.: Bu bağlamda türkülerde beste sorununa yaklaşım biçiminiz nasıldır?

A.R.B.: Türkiye'de tek bir yayın organının olduğu dönemlerde aşıklar, ozanlar ya da mahalli sanatçılar kendi sazlarının tınılarını, kendi seslerini insanlara ancak TRT yoluyla duyurmak zorundaydılar. Resmi bir devlet kurumu olarak TRT, bütün bir devlet ideolojisinin yayın organıdır aslında.

Y.H. : Yani devletin sesidir öyle mi ?

A.R.B. : Evet tam olarak bunu söylüyorum. Resmi ideolojinin tüm öğretilerini, arzu ve isteklerini görebilirsiniz yayın politikasında. Bu yapının kuşkusuz (özellikle ilk dönem için konuşuyorum) çok sert koşulları ve kanunları vardır. En özelde türküler için koyulan kural “anonimlik” şartıdır. Bana göre de hayli ideolojik bu kural karşısında sanatçılar kendilerinin olan türkülere de “halk türküsü” demek zorunda kalmıştır.

Y.H. : Sanatçıların bunu neden yapmış olduğunu daha çok açabilir misiniz lütfen?

A.R.B. : Elbette. TRT devlet eliyle kurulmuş, öyle ya da böyle devlet ideolojisinin sesi olmuş resmi bir kurumdur. Sanatçılar o dönemde seslerini duyurabilmek için TRT'ye muhtaçtılar. TRT'nin mikrofonuyla yayın yapabilmemiz, türkünüzü ve sazınızı, sözünüzü duyurabilmeniz için eserinizin halka ait olaması gerekmektedir. Eser sahibi mutlaka eserin ancak taşıyıcısı, yani kaynak kişisi olamazdı. Bu eser sahibi bir sanatçı için oldukça sert ve gerilimli bir durumdur. Kendi

ürününüzden vaz geçmeye zorlanıyorsunuz bir biçimiyle. Buna zorunlu olmak trajik bir durumdur.

Y.H. : Bunu nasıl kanıtlayabilirsiniz ?

A.R.B : Bütün bir TRT repertuarının bu yollu oluştuğunu söyleyemeyiz kuşkusuz. Ama TRT ile ihtilafa (anlaşmazlığa) düştüğümüz kimi eserler mevcuttur. TRT’de “kaynak kişi” olarak adı ve ünvanı geçen *eser sahiplerinin* varisleri eserin tüm maddi manevi haklarını kendi üzerlerine almışlardır. MESAM bilim kuruluna yapılan müracaat, kurulun bu konu üzerine, beyan, belge ve tanık inceleme, araştırmaları neticesinde bir sonuca varılır.

Y.H.: MESAM bilim kurulu hangi kriterle seçilir ve ne ölçüde bilimseldir?

A.R.B.: MESAM bilim kurulu her iki yılda bir Kültür Bakanlığı emrinde gerçekleştirilen olağan genel kurulda üyelerimiz tarafından seçilmektedir. Konusunda, alanında bilgisine ve tecrübesine inanan müzisyen üyelerimiz aday olurlar. Bunlar çoğunlukla akademik formasyona sahip üyelerdir. Bilim kurulundaki üyelerimizin akademik formasyonunu sorgulayamayız. Ayrıca MESAM özerk bir kurum olmasına rağmen yasal bir kurum olması nedeniyle bakanlık müfettişleri tarafından her faaliyeti incelenmektedir.

Y.H : TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan ama artık sizin yasal korunmanızda bir besteciye ait olduğunu söylediğiniz türküler var dediniz. Bu konuya ilişkin verebileceğiniz türkü örnekleri var mı?

A.R.B : Elbette var. Üzerinde en çok tartışılan ve sonuçta hukuki olarak MESAM’a geçen çok bilinen türkülerden hemen birkaç örnek verebiliriz. Ama önce şunu belirtmeliyim; göreceğiniz tablo, modernizm sürecinin insan hayatına ve dolayısıyla sanat dünyasına etkilerini simgeleştiren bir tablodur. İnsanlık tarihi binlerce yıllık “teba” hayatından, ulus, millet halk ve cemiyet hayatına dönüşmüştür. Teba olmaktan halk olmaya geçen toplumun yönetim organlarının (devlet) örgütlü çabasıyla özellikle son iki yüzyıldır halk sanatı araştırılıyor, inceleniyor ve yine devletin kendi kurumlarında genç kuşaklara öğretiliyor. Sosyal bilimlerin bir alt kolu olarak gelişen folklor biliminin öncelikle sanayi devrimini çok önceleri başlatan batılı devletlerde vuku bulmasını ve gelişmesini artık daha iyi kavırıyoruz. Şimdi başka bir süreç yaşıyoruz, kişi yani vatandaş olan halkım artık hukuksal, yani kişisel hakkını arıyor ve savunuyor. Bu tablo bence bunun göstergesidir:

- 1- Eser Adı : ONDÖRT BİN YIL GEZDİM (HAYDAR)
TRT Repertuar Numarası : 3193
Kaynak Kişi : Ali Ekber ÇİÇEK
Yöresi : Erzincan
Derleyen : Ali Ekber ÇİÇEK
Notaya Alan : Can ETİLİ
İnceleme Tarihi : 08.07.1988
MESAM Kayıtları : Söz : Sıtkı Baba
: Müzik : Ali Ekber ÇİÇEK
- 2- Eser Adı : AKLİM FİKRİM ZAY EYLEDİ
TRT Repertuar Numarası : 2893
Kaynak Kişi : Yüksel YILDIZ
Yöresi : Sivas – Tokuş Köyü
Derleyen : Erkan SÜRMEN
Notaya Alan : Erkan SÜRMEN
İnceleme Tarihi : 16.01.1995
MESAM Kayıtları : Söz : Kul Himmet
: Müzik : Yüksel YILDIZ
- 3- Eser Adı : VARDİM KIRKLAR KAPISINA
TRT Repertuar Numarası : 3923
Kaynak Kişi : Aşık Davut Sulari
Yöresi : Erzincan - Tercan
Derleyen : Turan ENGİN
Notaya Alan : Yücel PAŞMAKÇI
İnceleme Tarihi : 02.03.1994
MESAM Kayıtları : Söz : Davut AĞBABA (Aşık Davut Sulari)
: Müzik : Davut AĞBABA (Aşık Davut Sulari)
- 4- Eser Adı : BÖYLE İKRAR İLEN BÖYLE
TRT Repertuar Numarası : 1564
Kaynak Kişi : Ali Ekber ÇİÇEK
Yöresi : Erzincan
Derleyen : Nida TÜFEKÇİ
Notaya Alan : Erkan SÜRMEN
İnceleme Tarihi : 16.01.1995
MESAM Kayıtları : Söz : Ali Ekber ÇİÇEK
: Müzik : Ali Ekber ÇİÇEK

- 5- Eser Adı : ODASINA VARDIM OLUR MU BÖYLE
TRT Repertuar Numarası : 2207
Kaynak Kişi : Celal GÜZELSES
Yöresi : Diyarbakır
Derleyen : Plaktan – Mehmet ÖZBEK
Notaya Alan : Mehmet ÖZBEK / 1976
İnceleme Tarihi : 20.02.1963
MESAM Kayıtları : Söz : Anonim
: Müzik : Celal GÜZELSES
- 6- Eser Adı : FİNCANIN ETRAFI YEŞİL
TRT Repertuar Numarası : 1580
Kaynak Kişi : Celal GÜZELSES
Yöresi : Diyarbakır
Derleyen : Ahmet YAMACI
Notaya Alan : Mehmet ÖZBEK
İnceleme Tarihi : 26.05.1977
MESAM Kayıtları : Söz : Celal GÜZELSES
: Müzik : Celal GÜZELSES
- 7- Eser Adı : KIŞLALAR DOLDU BUGÜN
TRT Repertuar Numarası : Uzun Hava 287
Kaynak Kişi : Hamza ŞENSES
Yöresi : Şanlıurfa
Derleyen : Nida TÜFEKÇİ
Notaya Alan : Nida TÜFEKÇİ – Plaktan Yazıldı
İnceleme Tarihi : 16.01.1975
MESAM Kayıtları : Söz : Hamza ŞENSES
: Müzik : Hamza ŞENSES
- 8- Eser Adı : KARLI DAĞLAR KARANLILĞIN BASTI MI
TRT Repertuar Numarası : Uzun Hava 272
Kaynak Kişi : Halil SÖYLER
Yöresi : Sivas - Zara
Derleyen : Muzaffer SARISÖZEN
Notaya Alan : Muzaffer SARISÖZEN
İnceleme Tarihi : 07.09.1965
MESAM Kayıtları : Söz : Halil İbrahim SÖYLER
: Müzik : Halil İbrahim SÖYLER

- 9- Eser Adı : PENCEREDEN KAR GELİYOR
TRT Repertuar Numarası : Uzun Hava - 325
Kaynak Kişi : Cemil CANKAT
Yöresi : Şanlıurfa
Derleyen : TRT. Müz. Daire Başk. Md.
Notaya Alan : Muzaffer SARISÖZEN
İnceleme Tarihi : 16.07.1964
MESAM Kayıtları : Söz : Ahmet Cemil CANKAT
: Müzik : Ahmet Cemil CANKAT
- 10- Eser Adı : BUGÜN BEN ŞAHIMI GÖRDÜM
TRT Repertuar Numarası : 4198
Kaynak Kişi : Aşık Mahsuni ŞERİF – Yöre Ekibi
Yöresi : Kahramanmaraş
Derleyen : Muzaffer SARISÖZEN
Notaya Alan : Süleyman YILDIZ
İnceleme Tarihi : 16.09.1998
MESAM Kayıtları : Söz : Mahsuni ŞERİF
: Müzik : Mahsuni ŞERİF
- 11- Eser Adı : BULUT BULUT ÜSTÜNE
TRT Repertuar Numarası : 3735
Kaynak Kişi : Musa EROĞLU
Yöresi : İçel - Mut
Derleyen : Melih DUYGULU
Notaya Alan : Melih DUYGULU / Adnan ATAMAN
İnceleme Tarihi : 112.03.1992
MESAM Kayıtları : Söz : Karacaoğlan
: Müzik : Musa EROĞLU
- 12- Eser Adı : UZUN İNCE BİR YOLDAYIM
TRT Repertuar Numarası : 2973
Kaynak Kişi : Veysel ŞATIROĞLU
Yöresi : Sivas - Şarkışla
Derleyen : TRT. Müz. Daire Başk. Müd.
Notaya Alan : Ali CANLI
İnceleme Tarihi : 06.06.1967
MESAM Kayıtları : Söz : Veysel ŞATIROĞLU
: Müzik : Veysel ŞATIROĞLU

- 13- Eser Adı : AH NEYLEYİM GÖNÜL SENİN ELİNDEN
TRT Repertuar Numarası : 3631
Kaynak Kişi : Aşık Ferrahi
Yöresi : Adana
Derleyen : Halil ATILGAN
Notaya Alan : Nurettin DADALOĞLU
İnceleme Tarihi : 31.10.1991
MESAM Kayıtları : Söz : Mehmet Ali METİN
: Müzik : Mehmet Ali METİN
- 14- Eser Adı : GİDE GİDE BİR SÖĞÜDE DAYANDIM
TRT Repertuar Numarası : 1925
Kaynak Kişi : Halil ATILGAN
Yöresi : Adana - Karaisalı
Derleyen : Nida TÜFEKÇİ
Notaya Alan : Nida TÜFEKÇİ
İnceleme Tarihi : 08.11.1978
MESAM Kayıtları : Söz : Sabahattin SAĞBAŞ
: Müzik : Sabahattin SAĞBAŞ
- 15- Eser Adı : BİR TAŞ ATTIM ALICA
TRT Repertuar Numarası : 2115
Kaynak Kişi : Ali İhsan ERDOĞAN
Yöresi : Çorum - ALACA
Derleyen : TRT Ankara Radyosu
Notaya Alan : Yücel PAŞMAKÇI - 1980
İnceleme Tarihi : 21.05.1982
MESAM Kayıtları : Söz : Ali İsan ERDUGAN
: Müzik : Ali İhsan ERDUGAN
- 16- Eser Adı : BUGÜN BAYRAM GÜNÜ DERLER
TRT Repertuar Numarası : 2743
Kaynak Kişi : Edibe SULARİ
Yöresi : Erzincan - Tercan
Derleyen : Sami YILMAZTÜRK
Notaya Alan : Erkan SÜRMEN
İnceleme Tarihi : 31.10.1985
MESAM Kayıtları : Söz : Davut AĞBABA (Sulari)
: Müzik : Davut AĞBABA (Sulari)

- 17- Eser Adı : AHU GÖZLERİNİ SEVDİĞİM DİLBER
TRT Repertuar Numarası : 2251
Kaynak Kişi : Neşet ERTAŞ
Yöresi : Kırşehir
Derleyen : Nida TÜFEKÇİ
Notaya Alan : Nida TÜFEKÇİ
İnceleme Tarihi : -
MESAM Kayıtları : Söz : Karacaoğlan
: Müzik : Muharrem ERTAŞ
- 18- Eser Adı : DİVANE AŞIK GİBİ DE DOLAŞIRIM
TRT Repertuar Numarası : 2598
Kaynak Kişi : Hasan TUNÇ
Yöresi : Trabzon - Maçka
Derleyen : Cemile CEVHER
Notaya Alan : Ahmet YAMACI
İnceleme Tarihi : 16.01.1995
MESAM Kayıtları : Söz : Hasan TUNÇ
: Müzik : Hasan TUNÇ
- 19- Eser Adı : YOLA ÇIKTIM MARDİN'E
TRT Repertuar Numarası : 1463
Kaynak Kişi : Ömer ÖNDEROĞLU
Yöresi : Mardin
Derleyen : TRT Ankara Radyosu
Notaya Alan : Mehmet ÖZBEK
İnceleme Tarihi : 16.01.1995
MESAM Kayıtları : Söz : Ömer ÖNDEROĞLU
: Müzik : Ömer ÖNDEROĞLU
- 20- Eser Adı : BİR MENDİL ALDIM DEREDEN
TRT Repertuar Numarası : 1387
Kaynak Kişi : Ekrem YEŞİLADA
Yöresi : Kırbrıs
Derleyen : Muzaffer SARISÖZEN
Notaya Alan : Muzaffer SARISÖZEN
İnceleme Tarihi : 25.05.1977
MESAM Kayıtları : Söz : Ekrem YEŞİLADA
: Müzik : Ekrem YEŞİLADA

- 21- Eser Adı : DAM ÜSTÜNE ÇUL SERER
TRT Repertuar Numarası : 646
Kaynak Kişi : Ali KIZILTUĞ
Yöresi : Divrik
Derleyen : Yücel PAŞMAKÇI
Notaya Alan : Yücel PAŞMAKÇI
İnceleme Tarihi : 25.03.1976
MESAM Kayıtları : Söz : Ali KIZILTUĞ
: Müzik : Ali KIZILTUĞ
- 22- Eser Adı : KARA ÇADIRIN KIZI
TRT Repertuar Numarası : 2045
Kaynak Kişi : Lütfi EMİROĞLU
Yöresi : Urfa
Derleyen : Mehmet ÖZBEK
Notaya Alan : Mehmet ÖZBEK
İnceleme Tarihi : 13.12.1979
MESAM Kayıtları : Söz : Abdullah BALAZ
: Müzik : Abdullah BALAZ
- 23- Eser Adı : BUGÜN DOST YARALANMIŞ
TRT Repertuar Numarası : 4138
Kaynak Kişi : Muhlis AKARSU
Yöresi : Sivas
Derleyen : TRT Müz. Daire Başk. Md.
Notaya Alan : Yunus KARACA
İnceleme Tarihi : 22.02.1996
MESAM Kayıtları : Söz : Muhlis AKARSU
: Müzik : Muhlis AKARSU
- 24- Eser Adı : MELÜLLENME DELİ GÖNÜL
TRT Repertuar Numarası : 2895
Kaynak Kişi : Yüksel YILDIZ
Yöresi : Sivas – Tokuş Köyü
Derleyen : Erkan SÜRMEN
Notaya Alan : Erkan SÜRMEN
İnceleme Tarihi : -
MESAM Kayıtları : Söz : Hatayi
: Müzik : Yüksel YILDIZ

- 25- Eser Adı : MENİM İPEK YAĞLIĞIM VAR
TRT Repertuar Numarası : 4137
Kaynak Kişi : Ahmet ERBİLLİ – Abdurrahman KIZILAY
Yöresi : Kerkük - Erbil
Derleyen : TRT Müz. Daire Başk. THM ve Oyunları Müd.
Notaya Alan : Salih TURHAN
İnceleme Tarihi : 25.03.1976
MESAM Kayıtları : Söz : Abdurrahman KIZILAY
: Müzik : Abdurrahman KIZILAY
- 26- Eser Adı : SUDA BALIK OYNUYOR
TRT Repertuar Numarası : 574
Kaynak Kişi : Neşet ERTAŞ
Yöresi : Kırşehir
Derleyen : Muzaffer SARISÖZEN
Notaya Alan : Muzaffer SARISÖZEN
İnceleme Tarihi : 15.11.1974
MESAM Kayıtları : Söz : Neşet ERTAŞ
: Müzik : Neşet ERTAŞ
- 27- Eser Adı : AL YEŞİL DÖKÜN ANNELER
TRT Repertuar Numarası : 1757
Kaynak Kişi : Bedirhan KIRMIZI
Yöresi : Urfa
Derleyen : Ahmet YAMACI
Notaya Alan : Ahmet YAMACI
İnceleme Tarihi : 10.03.1978
MESAM Kayıtları : Söz : Bedirhan KIRMIZI
: Müzik : Bedirhan KIRMIZI
- 28- Eser Adı : BEN AĞLARIM EL GÜLER
TRT Repertuar Numarası : 4007
Kaynak Kişi : Yusuf Cemal KESKİN
Yöresi : Trabzon
Derleyen : Muazzes ÇATALBAŞ
Notaya Alan : Kemal YILDIRIM
İnceleme Tarihi : 29.03.1995
MESAM Kayıtları : Söz : Yusuf Cemal KESKİN
: Müzik : Yusuf Cemal KESKİN

- 29- Eser Adı : BİTER KIRŞEHİR'İN GÜLLERİ BİTER
TRT Repertuar Numarası : 630
Kaynak Kişi : Şemsi YASTIMAN
Yöresi : Kırşehir
Derleyen : Muzaffer SARISÖZEN
Notaya Alan : Muzaffer SARISÖZEN
İnceleme Tarihi : 16.05.1974
MESAM Kayıtları : Söz : MESAM Koruması Altındadır
: Müzik : MESAM Koruması Altındadır
- 30- Eser Adı : BEN AĞLARIM EL GÜLER
TRT Repertuar Numarası : 1442
Kaynak Kişi : Ali SULTAN
Yöresi : Yıldızeli
Derleyen : TRT İst. Radyosu Daire Başk. Müd.
Notaya Alan : Mehmet ÖZBEK
İnceleme Tarihi : 25.05.1977
MESAM Kayıtları : Söz : Pir Sultan ABDAL
: Müzik : Ali SULTAN
- 31- Eser Adı : ŞAFAK SÖKTÜ GİNE SUNAM UYANMAZ
TRT Repertuar Numarası : 3163
Kaynak Kişi : Halil SARILIOĞLU
Yöresi : Ortaanadolu
Derleyen : Ali CANLI
Notaya Alan : Ali CANLI
İnceleme Tarihi : 09.04.1987
MESAM Kayıtları : Söz : Haydar TELHÜNER
: Müzik : Haydar TELHÜNER
- 32- Eser Adı : AYVA TURUNÇ NARIM VAR
TRT Repertuar Numarası : 3542
Kaynak Kişi : Neşet ERTAŞ
Yöresi : Kırşehir
Derleyen : Banttan
Notaya Alan : Erol PARLAK
İnceleme Tarihi : 12.10.1990
MESAM Kayıtları : Söz : Neşet ERTAŞ
: Müzik : Neşet ERTAŞ

- 33- Eser Adı : ŞEMSİYENİN UCU KARA
TRT Repertuar Numarası : 639
Kaynak Kişi : Sülayman ÇAKAL
Yöresi : Trakya
Derleyen : Muzaffer SARISÖZEN
Notaya Alan : Muzaffer SARISÖZEN
İnceleme Tarihi : 15.05.1974
MESAM Kayıtları : Söz : Ahmet Muharrem SEZGİN
: Müzik : Ahmet Muharrem SEZGİN
- 34- Eser Adı : YARİM SENDEN AYRILALI
TRT Repertuar Numarası : 2976
Kaynak Kişi : Aşık DAİMİ
Yöresi : Erzincan
Derleyen : Aşık DAİMİ
Notaya Alan : Mehmet ÖZBEK
İnceleme Tarihi : 11.05.1987
MESAM Kayıtları : Söz : MESAM Korumasında Değil
: Müzik : Yavuz TOP
- 35- Eser Adı : SİYAH SAÇLARINDA HATEM YÜZLERİN
TRT Repertuar Numarası : 2533
Kaynak Kişi : Feyzullah ÇINAR
Yöresi : Sivas
Derleyen : Feyzullah ÇINAR
Notaya Alan : Mehmet ÖZBEK
İnceleme Tarihi : -
MESAM Kayıtları : Söz : Sıtkı BABA
: Müzik : Feyzullah ÇINAR
- 36- Eser Adı : URFALI'YAM EZELDEN
TRT Repertuar Numarası : 1137
Kaynak Kişi : Yöre Ekibi
Yöresi : Urfa
Derleyen : Muzaffer SARISÖZEN
Notaya Alan : Muzaffer SARISÖZEN
İnceleme Tarihi : 13.11.1975
MESAM Kayıtları : Söz : Ahmet Cemil CANKAT
: Müzik : Ahmet Cemil CANKAT

- 37- Eser Adı : KALADEN İNİŞMOLUR
TRT Repertuar Numarası : 1633
Kaynak Kişi : Halil SÖYLER
Yöresi : Sivas - Zara
Derleyen : Muzaffer SARISÖZEN
Notaya Alan : Muzaffer SARISÖZEN
İnceleme Tarihi : 15.02.1978
MESAM Kayıtları : Söz : Halil SÖYLER
: Müzik : Halil SÖYLER
- 38- Eser Adı : BEDİRİK
TRT Repertuar Numarası : 4127
Kaynak Kişi : Musa YENİLMEZ
Yöresi : Çorum – Alaca – Çelebibağı Köyü
Derleyen : Sümer EZGÜ
Notaya Alan : Sümer EZGÜ
İnceleme Tarihi : 11.06.1997
MESAM Kayıtları : Söz : Musa YENİLMEZ
: Müzik : Musa YENİLMEZ
- 39- Eser Adı : DERELER GÖLGELENDİ
TRT Repertuar Numarası : 2003
Kaynak Kişi : Mıhrıcan BAHAR
Yöresi : Reşadiye
Derleyen : TRT İstanbul Radyosu
Notaya Alan : Ali CANLI
İnceleme Tarihi : 25.10.1979
MESAM Kayıtları : Söz : Mıhrıcan BAHAR
: Müzik : Mıhrıcan BAHAR
- 40- Eser Adı : BOŞA GEZDİM BU ALEMİ
TRT Repertuar Numarası : 4222
Kaynak Kişi : Aşık Sefayi
Yöresi : Şanlıurfa - Kısas
Derleyen : Halil ATILGAN
Notaya Alan : Halil ATILGAN
İnceleme Tarihi : 20.06.1999
MESAM Kayıtları : Söz : Mehmet ACET
: Müzik : Mehmet ACET

- 41- Eser Adı : DÜŞÜNÜN HALINI DARADA KALANIN
TRT Repertuar Numarası : 3254
Kaynak Kişi : Ayhan ÇABUK
Yöresi : Tokat – Çamlıbel – Aktepe Köyü
Derleyen : TRT Müz. Daire Başk. Ve THM Müd.'lüğü
Notaya Alan : Altan DEMİREL
İnceleme Tarihi : 13.11.1988
MESAM Kayıtları : Söz : Ali ÇABUK
: Müzik : Ali ÇABUK
- 42- Eser Adı : İZZETLİ HÜRMETLİ BİLİRİM SENİ
TRT Repertuar Numarası : 2054
Kaynak Kişi : Sadık DOĞANAY
Yöresi : Zile
Derleyen : İstanbul Radyosu THM Şb. Müd.
Notaya Alan : Can ETİLİ
İnceleme Tarihi : 08.11.1978
MESAM Kayıtları : Söz : Sefil KETMER
: Müzik : Sadık DOĞANAY
- 43- Eser Adı : GEL GÖNÜL GİDELİM AŞK ELLERİNE
TRT Repertuar Numarası : 1594
Kaynak Kişi : Müslüm SÜMBÜL
Yöresi : Sivas - Kangal
Derleyen : TRT Arşivi
Notaya Alan : Yücel PAŞMAKÇI
İnceleme Tarihi : 13.12.1978
MESAM Kayıtları : Söz : Aşık TURABİ
: Müzik : Müslüm SÜMBÜL
- 44- Eser Adı : AH EDİP AĞLAMA ZÜLFÜ SİYAHIM
TRT Repertuar Numarası : 2670
Kaynak Kişi : Muhlis AKARSU
Yöresi : Sivas - Kangal
Derleyen : Muhlis AKARSU
Notaya Alan : Soner ÖZBİLEN
İnceleme Tarihi : 21.02.1985
MESAM Kayıtları : Söz : Muhlis AKARSU
: Müzik : Muhlis AKARSU

- 45- Eser Adı : YÜRÜ YALAN DÜNYA SENDEN
TRT Repertuar Numarası : 2751
Kaynak Kişi : İhsan ÖZTÜRK
Yöresi : Sivas - Şarkışla
Derleyen : İhsan ÖZTÜRK
Notaya Alan : Erkan SÜRMEN
İnceleme Tarihi : 21.10.1985
MESAM Kayıtları : Söz : İhsan ÖZTÜRK
: Müzik : İhsan ÖZTÜRK
- 46- Eser Adı : SEHER OLDU VAKT OLDU
TRT Repertuar Numarası : 610
Kaynak Kişi : Şükrü ÇADIRCI
Yöresi : Urfa
Derleyen : Muzaffer SARISÖZEN
Notaya Alan : Muzaffer SARISÖZEN
İnceleme Tarihi : 15.03.1976
MESAM Kayıtları : Söz : Mehmet Şükrü ÇADIRCI
: Müzik : Mehmet Şükrü ÇADIRCI
- 47- Eser Adı : SUDA PIŞMIŞ MISIRI
TRT Repertuar Numarası : 3830
Kaynak Kişi : Erkan OCAKLI
Yöresi : Rize
Derleyen : Bülent ASLAN
Notaya Alan : Altan DEMİREL – Bülent ASLAN
İnceleme Tarihi : 26.11.1993
MESAM Kayıtları : Söz : Erkan OCAKLI
: Müzik : Erkan OCAKLI
- 48- Eser Adı : ETTİLER DOST NAZARINDA
TRT Repertuar Numarası : 3700
Kaynak Kişi : Feyzi ALICI
Yöresi : Ortaanadolu
Derleyen : Mürsel SİNAN
Notaya Alan : Mürsel SİNAN
İnceleme Tarihi : 14.02.1992
MESAM Kayıtları : Söz : Feyzi ALICI
: Müzik : Mürsel SİNAN

- 49- Eser Adı : HALAY
TRT Repertuar Numarası : Oyun Havaları - 058
Kaynak Kişi : Ali BAKAN
Yöresi : Erzincan
Derleyen : Ahmet YAMACI
Notaya Alan : Ahmet YAMACI
İnceleme Tarihi : 26.09.1977
MESAM Kayıtları : Söz : Ali BAKAN
: Müzik : Ali BAKAN
- 50- Eser Adı : HALAY BAŞI KİM ÇEKER
TRT Repertuar Numarası : 1211
Kaynak Kişi : Ali BAŞTUĞ
Yöresi : Sivas
Derleyen : Mustafa ÖZGÜL
Notaya Alan : Mustafa ÖZGÜL
İnceleme Tarihi : 26.12.1975
MESAM Kayıtları : Söz : Ali BAŞTUĞ
: Müzik : Ali BAŞTUĞ

Y.H.: Meslekler artık örgütleniyor. Fransız düşünür Jean Baudrillard'ın dediği gibi; "Modernizm sürecindeki toplumun kişiye dayatmaları, kişiden alacaklarının yanı sıra, postmodern dönemde artık kişi ve birey toplumdan alacaklarının peşine düşmüş görünmektedir." (Baudrillard, 2004, s:117)

A.R.B.: Söylediğimize tam olarak katılıyorum. Toplumun (bir toplumsal örgütlenme biçimi olarak devlet aygıtı ve tüm sosyal kuruluşlar dahil olmak üzere) o toplumu oluşturan bireyler üzerindeki, haklarının alınması için kurulan onca yapıya karşılık, kişinin haklarını toplumdan ve toplumsal kuruluşlardan soran, alan yeni yapılar kurulmaya çalışılıyor.

Kişinin toplumu için, başkaları için yaptıkları ne kadar önemliyse tersi de o kadar önemlidir artık. Meslek birlikleri bu dönemin ürünüdür işte. Toplumun sanatçıdan alacağını, sanatçı çileli hayatıyla sonuna kadar öder zaten. Telif hakları yasalarıyla sanatçı, varlığını adadığı toplumdan haklarını almaya çalışmaktadır.

4.3. Kayıt Teknolojileri Sürecinin Halk Müziği'ne Etkileri

Modernleşme süreci, aklın ve teknolojinin insan hayatında tek ve bircik belirleyen olduğu zaman dilimini kapsamaktadır. Modernite akıl dışı olan herşeyi reddeder. Giderek yalnızca pozitif bilgi (müsbet ilimler) dışında hiçbir bilgi biçimine olanak tanımaz. Ve aslında teknolojik değişim tüm bu sürecin vazgeçilmez sonucu, kimi zaman belirleyendir.

Çalışmamızın 1.3 bölümünde detaylı olarak ele aldığımız teknolojik olanakların sanat ürününe ve sanat sürecine olan etkilerini, bu bölümde Walter Benjaminden hareketle kendi ulusal müzikal sürecimizle karşılaştırmaya çalışacağız.

Kuruluş amacı Türkiye'de köklü bir geleneğe ve zenginliğe sahip olan çalgı yapımcılığını, 20.Yüzyılın son çeyreğine gelinceye kadar usta çırak ilişkisi içerisinde süre gelen yapısından bilimsel metodolojilerle 1976'dan bu yana üniversite çatısı altında, ve yine üniversite standartlarında araştıran ve genç kuşaklara öğreten bir yapı olarak İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, bünyesindeki ses kayıt teknolojileri bölümüne ülkemiz topraklarında büyük bir amaca hizmet vermektedir.

Gelişmelerle beraber kurumsal eğitim anlayışı içerisinde dahil edilen çalgı yapımcılığı ve teknolojik yeniliklerle gelişen çalgı ve ses müziklerinin kayıtları günümüz dünyasında ve yurdumuz ölçeğinde önemli üretim alanlarına dahil olmaktadır. Bu üretim alanlarındaki önemli konumlarının bilincinde olan akademik kadrosu ile eğitim veren Müzik Teknolojileri Bölümünün amacı; çalgı yapımı ve ses kayıt uzmanlığı alanlarında dünya ülkeleri ile senkronize olmak, ulusal ve uluslar arası alanda söz sahibi olmak, çalgılarda ve Ses kayıtları teknolojisinde dünyanın kabul edeceği geliştirmeler yapmak, Türk Müziği çalgılarında standardizasyonu sağlamak, bölümden aldığı birikimi uluslararası alanlara taşıyabilecek, gelişmelere açık araştırmacı, sanat ve bilim adamı olma özelliklerine sahip, çalgı yapım ve ses kayıtları alanlarında uzman mezunlar yetiştirmektir.

Amacımız ülkemizin özgün koşullarında gelişen kayıt teknolojileri sürecinin halk müziğine etkilerini tesbit etmek ve Benjamin'den aktardıklarımızla bir çeşit analogi kurmaktır.

4.3.1. Kayıt teknolojileri tarihçesi

Kayıt teknolojisi, Edison'un Aralık 1877'de ilk insan sesini 2-3 dakika kapasiteli teneke silindir üzerine kayıt etmesinden bu yana çok büyük bir yol kat etmiştir. Günümüzde dünyanın en ünlü sanatçıları oturma odamıza kadar getiren dijital teknolojiyle saatlerce müzik dinlenebilmektedir. Bize ulaşan sesler hem çok yüksek kalitede, hem de bir senfoni orkestrasının ortasında oturmaktan tutun da bir stadyumda en sevdiğiniz rock yıldızını dinlemeye kadar farklı seçeneklerde olabilmektedir.

Teknoloji ve "bilişim" alanındaki son gelişmelerin yeryüzündeki iletişime ve her tür müziğin üretilir üretilmez, dünyanın herhangi bir köşesine ulaşmasındaki katkıları çok açıktır. Ama aynı zamanda bu teknoloji, hızla büyüyen bir müzik piyasası ve inanılmaz bir rekabet ortamı, sanatçıların sömürülmesi ve kayıtların yasa dışı kopyalanması gibi bazı ekonomik ve sosyal sorunları da beraberinde getirmiştir. Adeta kendi kendini sokan bir akrep gibi müzik endüstrisi tehdit edilmeye başlanmıştır.

Buna rağmen, müzik dinleyicilerinin bakış açısından değerlendirildiğinde, müzik kayıt teknolojisindeki gelişmelerin zarardan çok yarar getirdiğini kabul etmek gerekmektedir (Atabek, 1992, s:17).

Bu aşamada, bahsettiğimiz gelişmeleri kısaca listeleyip onları ekonomik ve sosyolojik açıdan irdelemek yerinde olur düşüncesindeyiz.

Edison'un fonografı bulmasından kısa bir süre sonra, Bell ve Tainter mum kaplı silindir kullanarak 1885'te "gramofon"u icat ettiler. Bunu 1887'de Emile Berliner'in "gramofon"u takip etti. Ne Edison ne de gramofonun mucitleri kopya yapamazken, Berliner ilk kez 1888'de bir çinko master diskten sert kauçuk vulkanit kopyalar yapmayı başardı ve 1893'te 1000 adet gramofon ile 25,000 plak sattı! Bu arada Guglielmo Marconi adından genç bir İtalyan 1894'te yirmi yaşındayken antenli kıvılcım ileticisi icat ederek radyo tarihine geçti (Atabek, 1992, s:36).

Kayıt endüstrisindeki diğer gelişmeler 1904'te Odeon şirketinden 10 dakikaya erişen çift taraflı diskler, 1906'da Columbia'dan daha az hışırtılı esnek ve ince lamine plaklar, 1912'de ise Edison'un elmas iğneyle çalınan ve yassı disklerden daha yüksek akustik kaliteli mavi Amberol silindirleri olarak sıralanabilir. Gelişmeler başka alanlarda da devam etmiştir:

Örneğin Theodor Case, 1916'da sinema endüstrisi için çok elverişli olan film'e ses kaydı sistemini icat etti. Tüm bunlar I. Dünya Savaşının yaklaşmakta olduğu ve ses iletilerinin insanlara müzik ulaştırmaktan başka amaçlarla kullanıldığı bir zamanda gerçekleşmekteydi.

Fakat savaş eğlenceyi engelleyemedi ve Caz Çağının gelmesiyle yayın ve kayıt endüstrisi daha da gelişerek şirketler ekonomik güç için kıyasıya bir yarışa başladılar. Radyo da aynı zamanda gelişmekteydi; canlı yayınlar nedeniyle 1921'de plak satışlarında azalma görüldü.

Mikrofonların sağladığı efektler ve hoparlör ile amplifikatörler sayesinde ise büyük kitlelere canlı yayınlar yapılabilirdi. Bu atılımlar beraberinde büyük sanatçıları da getirdi (Lull, 2001, s:51).

1925'den itibaren orkestra kayıtları ve sesli film yapılmaya başlanmış, dolayısıyla ses ve görüntü aynı anda insanlara ulaşmaya başlamıştı. 6 Ağustos 1926'da Warner Bros, müzikal sahneleriyle ilk tam boy film olan Don Juan'ı yaptı. 1927'de ise ticari amaçla yapılan, ilk kez hem müzik hem de konuşma içeren The Jazz Singer (Caz Şarkıcısı) filmi ortaya çıktı.

Bu arada, daha iyi mikrofonlar, daha az parazit, bas-refleks prensibi, radyo yayını için transkripsiyon diskleri ve dinamik aralığı genişletmeye yarayan safir iğneli pikap ile yayın ve kayıt teknolojisindeki gelişmeler devam etti.

1931'de, Leopold Stokowski ve ünlü Philadelphia Orkestrası bu teknolojiyi kullanarak asetat disklerle kayıt yaptılar. Aynı yıl dünyanın en büyük ses kayıt stüdyosu olan EMI Londra'da açıldı ve Alan Blumlein İngiltere'de stereo kaydın patentini aldı (Lull, 2001, s:52). 1930'larda müzik yayınları kitlelere çeşitli şekillerde ulaşmaya başlamıştır.

MUZAK şirketi üç kanaldan, evlere ayda 1.5 dolara müzik yayını yapıyordu. New York'un WNEW adlı ilk müzik ve haber istasyonu 1935'te açıldı. Teknolojik gelişmeler diskcokeyliği, program yapımcılığı, menajerlik, ses teknisyenliği ve radyo spikerliği gibi yeni iş alanlarının ortaya çıkmasına sebep oldu.

Plak ve radyo gibi medya kanallarıyla kitlelere ulaştırılan müzik beraberinde, özellikle genç nesiller üzerinde büyük etkiler yaratacak olan 'star'ları da getirecekti (Atabek, 1992, s:39).

1940'lı ve 50'li yıllar Rock and Roll'un yükselişine şahit oldu. Bu endüstriyi kontrol eden altı büyük plak şirketi vardı: Columbia, Victor, Decca, MGM, Mercury ve Capitol. 1953'te, Elvis Presley Sun Stüdyo'da kayıt yaparak yapımcısıyla birlikte tüm dünyadaki hayranlarına ulaşarak büyük gelir elde etmeye başladı.

Bu sadece yeni bir müzik türü değil, aynı zamanda Amerika'da başlayıp dünyaya yayılan yeni bir yaşam şekliydi. Genç nesiller aynı müzikleri dinleyip aynı sosyal gruba dahil olarak kendilerine bir kimlik oluşturdular.

Canlı konserler sayesinde hayranlar bir araya gelip aynı heyecanı paylaşmaya ve paylaşım neticesinde de bu heyecanı daha şiddetli yaşamaya başladılar (Atabek, 1992, s:43)

II. Dünya Savaşından sonra radyo ve kasetçalarlardaki gelişmeler hızla devam ederek 1958'de stereo kayıta dünya standardı oluşturularak ilk LP'ler satılmaya başlandı. Aynı zamanda Koss tarafından geliştirilen stereo kulaklıklar sayesinde insanlar başkalarını rahatsız etmeden müzik dinlemeye başladılar.

Kayıt teknolojisindeki ilerlemeler televizyon ve video gibi görsel iletişim araçlarının da ortaya çıkmasına sebep oldu. Artık kaset-çalar ve videolar ile birlikte kaset ile video kasetler de evlerde sıkça rastlanır olmuş ve müzik kayıtları görsel malzemelerin de eklenmesiyle zenginleştirilerek kitlelere ulaşmaktaydı.

Kişisel dinleme çağını başlatacak bir başka icat ise birçok müzik meraklısı tarafından taşınacak olan 'walkman' veya taşınabilir kasetçalardı. Artık insanlar her yerde ve her zaman müzik dinleyebilecekti.

Kuşkusuz kaset satışları da artık plak satışlarını aşmıştı. Bu cep boyutlu teknoloji harikası 1988'in 'Discman'inden 1991'in DAT Walkman'ine, 1992'nin MiniDisc'ine, ve 1999'un dijital Discman'ine kadar gelişti (Lull, 2001, s:8).

Tüketici müzik endüstrisi 1980'li yıllarda bilgisayar devrimiyle birleşerek 1982'de lazer teknolojisi kullanan CD ve 1985'te de CD-ROM'u getirdi. Dijital Audio Tape (DAT) 1987'de ortaya çıktı ve ilk kez CD satışları LP satışlarını geçerek CD ve kaseti iki baskın format olarak 1988'e getirdi.

Bu tarihten itibaren uzunçalarlar (LP) artık antika olma yolunda ilerleyeceklerdi. Dijital radyo 1990'da Kanada'da başlayarak, 1994'te ortaya çıkacak olan dijital televizyonun gereksinim duyduğu dijital surround sesi beraberinde getirdi.

DVD (Digital Video Disc) standartları 1995'te oluştu ve DVD-çalarlar 1996'da sunuldu. Bu gelişmeler en son filmleri evlere taşıyarak, sinema atmosferini gelişmiş ses sistemleriyle birlikte herkesin oturma odasında oluşturdu.

Görsel ve işitsel öğeleri bilgisayar ile birleştiren gelişmeler 1997'de bilgisayar kullanıcılarının internetten müzik dosyaları indirip bilgisayarlarının belleklerinde saklamalarını olanaklı kılan MP3.com ortaya çıktı. Artık birçok işlem sadece bir tek aygıt ile yapılabilirdi (Lull, 2001, s:73).

Gelişmeler bugün de artan bir hız ve yoğunlukta devam etmekte. Yeni üretilen teknolojik ürünler daha yenisi ortaya çıkar çıkmaz neredeyse geçersiz olabiliyor. Ekonomik olarak insanların büyük bir çoğunluğunun bu yenilikleri zamanında takip etmeleri pek olanaklı değil.

Bu yüzden üretici firmalar da değişken talepleri takip etmek ve piyasadaki yerlerini korumak için amansız bir mücadele içindeler. Teknoloji sözcüğünün kökenine baktığımızda eski Yunan sözcükleri 'tekne' (üretmek, yapmak) ve 'logos' (mantık) ile karşı karşıya geliriz; fakat anlam itibariyle bunu topluma hizmet etmek üzere üretilen bilgi olarak yorumlamak daha doğru olacaktır (Atabek, 2001, s:44).

Her yeni gelişmenin olumlu ve olumsuz yanları olduğu bir gerçek. Tıpkı Ying ve Yang felsefesinde olduğu gibi her iyinin içinde kötü, her kötünün içinde de iyi vardır. Bu düşünce tarzını kullanarak teknolojinin müzik alanına ne gibi artılar ve eksiler getirdiğini de daha açık bir şekilde görebilmemiz mümkün görünmektedir. Dijital kayıt teknolojisi sadece insanları sanatçılarla buluşturmakla kalmamakta, bunu olabilecek en orijinal ve doğal şekilde yapmaktadır.

İyi bir ses sistemiyle CD'den dinlenen müzikte, canlı icrasından çok daha fazla detay duyabileceğimiz kesin görünmektedir. Burada "canlı icra" olan gerçeğin değil de CD'de gerçeğin modeli olan simülasyonun tercih edilmesini, Jean Baudrillard'ın postmodern dönem tanımlamaları ekseninde ele alabiliriz.

Mobil kayıt stüdyolar sayesinde canlı konser kayıtları yapmak ve onları canlı olarak yayınlamak da artık mümkün görünmektedir. İnternet dünyası, müzik kayıtlarına rahatlıkla ulaşılabilmesini sağlamıştır. Ve fakat bu durum beraberinde telif hakları ve korsan yayıncılık gibi sorunları da getirmektedir (Lull, 2001, s:11).

4.3.2. Röportaj: İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzik Teknolojileri Öğretim Görevlisi Haydar Tanrıverdi

Bu röportaj 19 Aralık 2009'da İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'nda yapılmıştır.

Yücel HACIOĞULLARI: Kayıt teknolojilerinin halk müziğine etkisi nedir diye sorulduğunda neler söyleyebilirsiniz?

Haydar TANRIVERDİ: Müzik gibi tamamen “aura” ile açıklanabilecek bir sanat disiplini kaydetmek başlı başına bir sorun aslında, ontolojik bir sorun. Kayıt altına almak edebiyat ve plastik sanatlar dışında bütün gösteri sanatlarının temel sorunsalı. Bir olayı belgeleyerek onun zaman içerisindeki değişim sürecini engellemek bir sorun yaratıyor. Onu hep olay halinde, hep oluyor halinde bırakır. Bu durum spesifik olarak türküler meselesinde de anonimleşme sürecinin önündeki en önemli engel gibi görünüyor. Çünkü bilindiği gibi herhangi bir müziğin türkü olabilmesinin başlıca koşulu, “anonimlik” şartıdır.

Y.H.: Aklıma 1965 yılında Cumhuriyet gazetesindeki Aşık Veysel'in söyledikleri geliyor. “Dağda yetişmiş bir çiçeği alıp şehirde bir saksıda yetiştirseniz, belki daha güzel kokar ama o artık dağdaki çiçek değildir.” Orijinalliğin bozulması hususunda neler söyleyebilirsiniz?

H.T.: Aşık Veysel'in söyledikleri doğrudur. O artık dağdaki çiçek değildir, ama dağdaki çiçek hakkında bir fikir verir. Değişimi engelleyemezsiniz. Halk yaşadığını yansıtır. Dağda dağ türküleri, şehirde ve ovada şehir türküleri söylenir. Bu coğrafi ve tarihsel koşulların mutlak surette sanata yansır.

Y.H.: Halk müziğinin kayıt teknolojileri külliyatı hakkında neler söyleyebilirsiniz?

H.T.: Emil Berliner, 8 Kasım 1887'de uzun zamandır uğraşarak geliştirdiği ses kayıt aletine “gramophone” adını verdikten sonra, ülkesi Amerika'da bulduğu aygıtı patent alamıyordu. Bitik tükenmez hukuk mücadelesinden usanan Berliner, sonunda şansını Avrupa'da denemeye karar verdi. Kayıt teknolojilerinin Avrupa'da başlama süreci böylesi bir tesadüf sonucudur aslında. Firmasını kurar ve Avrupa'da müzik kaydetmeye başlar. 1900 yılında başta Avrupa'nın önemli merkezleri olmak üzere, Atina, Bombay, Kahire ve İstanbul gibi kentlere de teknisyenler göndermiştir. 167 adet 18 cm.lik plak üretir bu dönemde. 19 Temmuz 1900 tarihli bir mektupta Türkçe plakların sözü edilmektedir.

Taşınabilir cihazlarla gerçekleştirilen bu kayıtların kalıpları yurtdışındaki fabrikalara gönderiliyor, orada mamul hale getirilerek İstanbul'a ve diğer Osmanlı kentlerine dağıtılıyordu. Bizdeki ilk kayıtlar incelendiğinde, bu gidiş-dönüşün belgeleri ortaya çıkacaktır. Dönemin musiki eğilimleri, gözde türleri belirli bir mantık içerisinde yayınlanmış bu çeşitlilik Türk taş plak repertuarını yeryüzünün en ilginç ve renkli koleksiyonlarından biri yapmıştır.

Meşrutiyetle birlikte önce askeri ve Osmanlı marşları kaydedilmiş, daha sonra Rum ve Ermeni müzisyenler tarafından daha çok eğlence müziği kaydedilmiştir. Halk müziğinin kaydedilme sürecine gelmeden önce, başta Tanburi Cemil Bey olmak üzere, Hafız Aşır, Hafız Osman, Arap Mehmet, Hanende İbrahim, Tanburacı Osman Pehlivan gibi bir dönem öncesinin sanatçıları kendine bağlayan firmalar hep Avrupa kökenliydi.

Y.H.: Halk müziğinin kayıtlarına nasıl gelindi?

H.T.: Türk kayıt tarihinin Ermeni ve Rum asıllı müzisyenlerden sonra başkaları da katıldı. Türkiye'de bir şekliyle modernite hareketi gayri müslim yurttaşlarımızda önce hayat buluyor. Bunun sebebi onların şehir ve sanayi dünyasıyla daha çok içili dışılı olmasından kaynaklandığını biliyoruz. Onların açtığı yolda cesaret bulan ve geleceği gramofonda gören pek çok sanatçı kısa zaman içinde stüdyoya girip gramofon borusunun önüne geçeceklerdir.

Y.H.: Müziğin popülerleşme süreci başlıyor bir bakıma öyle değil mi?

H.T.: Teknolojik devrimin popülerliğin önünü çok açtığını söylebiliriz. Bu arada sözünü ettiğimiz dönemde, yani sanayi devriminin başlarında teknolojik hareketin takipçisi olmak çok külfetli. Daha çok devlet eliyle yapılıyor bu takibat. Özelde ise durum daha farklı. Teknolojik imkandan faydalanabilmen için para harcaman gerekir. O kadar para harcamış bir yapımcı da yatırdığı paranın karşılığını almak isteyecektir. Dolayısıyla popüler olma zorunluluğu kendini göstermektedir.

Kasap havası, sirta, çiftetelli gibi dans müzikleri, müzisyenlerin çok ilgi duydukları ve icra ettikleri türlerdir. Bir yanıla yapımcıların da. Çünkü müzik dinleyicisi ve müzik alıcısı da bu doğrultuda müziği tüketmektedir. Cumhuriyet yalnızca bir sistemin değil, aynı zamanda bu sistemin toplum hayatındaki büyük değişiminin de adıdır. Kayıt teknolojilerinin resmi ve askeri alandan ve bir grup elitin dışında halka açılması da, bu değişim süreci sayesinde olmuştur.

Y.H.: Yani bir başka biçimde, Walter Benjamin gibi söylersek; “teknolojinin olanakları ile desteklenen popülerleşme süreci – ki modernizm sürecinin başka bir sonucu – elit olanla avam olanı eşitlemiştir öyle mi?

H.T.: Modernizm sürecini tabii ki bir toplum bilimci değerlendiremem. Fakat teknolojik hareketliliğin popülerleşme sürecine katkılarını tespit etmek zor olmasa gerek. Popülerleşmenin, bir yanıyla herkesleşme olduğunu da düşünürsek, toplumu oluşturan farklı katmanları eşitlediğini söyleyebiliriz. Ya da daha temkinli konuşursak; en azından böyle bir yanılsama yaratmıştır.

Bu matbanın bulunuşundan beri tartışılan bir mesele. Fikir sanat ürünlerinin – ki kutsiliği ön kabulü ile – çoğaltılarak (zamanla artık kontrol edilemeyecek derecede) kopyalanması ve bu yolla bir gurubun değil herkesin elde edip tüketebileceği bir etkinlik olmasında teknolojinin olanaklarının çok önemli bir yeri vardır.

Y.H.: Teknolojinin olanaklarıyla popülerleşmek, popüler olmak yani “herkesin” olmak, sanatın ve fikrin kalitesini derinliğini azaltır mı? Bu düşüncüyü halk müziğinin kaydedilme süreciyle ilişkilendirebilir misiniz?

H.T.: Kalitenin ve derinliğin azalması endişesi kendi içerisinde bir zümre ve elitist bir kaygı gibi düşünülebilir. Bir düşüncede ya da sanat ürününü herkeste ya da aslında halkta (Bu bağlamdaki “herkes”ten kasıt “halk” olsa gerek.) kabul görmesi o düşünce ve ürün için paha biçilemez bir değer olsa gerek.

Halka ait eserlerin kayıt teknoloji ile yeniden aslı sahibine ulaşması, yeni bir fikrin kaydedilip halk tarafından kabul görmesinden daha kolay olmuştur. Halk kendisine ait olanın yeni duyumunu kolaylıkla kabul etmiştir.

Y.H.: Halk sanatçıları için de durum bu kadar kolay mı olmuştur ?

H.T.: Toplumsal yenilikler, yönelimler ancak bir gurubun önderliğinde gerçekleşir. Toplumsal devrim ve değişim süreçlerinde halk, ancak hareketlilik gösterir. Bu değişimi ya da hareketliliği örgütleyen ona yön veren ancak bir zümre olagelmıştır. Bizim sanayi devrimi sürecini toplumsal olarak örgütlememiz de bu sosyolojik kural gereğince olmuştur. Sanayi devriminin Türk toplumu ile karşılaşmasını sağlayan öncelikle yine bu toplumun bağrından çıkan bir gurup seçkin olmuştur. Teknolojik hareketliliğe ve yeniliklere vakıf bu zümre tarafından getirilen kayıt cihazları karşısına geçen halk sanatçıları, beklenenin aksine türlü adaptasyon zorluklarına rağmen bu durumdan öncelikle hoşnut kalmışlardır. Fakat icra kaydı esnasında bir

takım sıkıntılar çekmişlerdir. Bu durum bugün hala aşılmış değildir ve kısmen “adaptasyon” sorunu devam etmektedir. Elbette stüdyo ekipmanı ve mikrofon kullanım teknikleri bilgisinin eksikliği bu konuda büyük bir etkidir. Ama zamanla aşılabacaktır.

Adaptasyon sürecinin henüz başlarında, halk sanatçılarının kayıtları o yüzden endişeli ve tedirgindir. Kimi sanatçı ise stüdyo ortamını baştan sonuna kadar yadırgamış ve uzun süre reddetmiştir. Öyle ya da böyle ilk kayıtlarda söylenen türküler yalnızca belgesel olması niteliğiyle bile çok kıymetlidir. Aynı türkülerin çok daha güzel icralarını çok daha sonra yapılan kayıtlarda dinlemek mümkün olsa bile yapılan ilk kayıtların önemi kanımca hala önemlidir.

1960'lara gelindiğinde halk sanatçılarının hayatında mikrofonun vazgeçilmez bir yeri ve önemi oluşmaya başlamıştır artık. 1970'li yılların en önemli özelliği, Anadolu aşıkalarının plak piyasası içerisine çekilmesidir. Bundan önce kurulmuş olan “Yurttan Sesler” topluluğu üyeleri, kayıtlar yapmışlar ve taş plakta seslerini kaydetmişlerdir ama asıl toplumsallaşma 1970'lerden sonra kendisini gösterir.

Y.H.: Bugüne kadar gelirsek.

H.T.: Özellikle TRT'de başlayan halk türkülerini, dönemin halk müziği icracıları tarafından kaydedilmesi süreci, bugün kayıt teknolojilerinin artık her eve, her köşeye uzanabilmesi, etki alanının sınır tanımaması neticesinde artık kurum ve kuruluşlar tarafından değil, “herkes” tarafından yapılır hale gelmiştir. Bu müzik tarihi için çok yeni bir süreçtir.

Y.H.: Yalnızca kayıt teknolojilerinin değil, teknolojinin halk sanatına her alanda etkisini izlemek mümkün. Örneğin çalgılardaki değişim. Bağlamanın elektrikle olan ilişkisi (elektro-bağlama), nefesli sazlarda hemen her tonda yapılmış sazlarla icra kabiliyeti, vurmali sazlarda sentetik deriler v.s.

Sürecin enstrüman yapısına etkileri konusunda neler söyleyebilirsiniz?

H.T.: Kuşkusuz teknolojik yenilikler enstrüman icrası açısından çok büyük imkanlar sağlamıştır. Halk müziğinin modern kayıt olanaklarıyla kayıt altına alınması çok önemli ve bir o kadar da büyük bir külliyatın stüdyolarda yeniden icra edilmesi anlamına geliyordu ki bu kendi içerisinde bir kayıt hayatı yaratmıştır. Enstrümanlar ve enstrüman icra biçimleri bu süreç içerisinde değişmiştir. Korolar ve orkestralar kurulmuş binlerce yıl solo icra edilen enstrümanlar bir orkestra içinde icra edilince

yapısal değişime zorlanmıştır. Türkülerin bir orkestra veya koro ile icra süreci yalnızca enstrümanları değil birlikte söyleme biçimiyle sözlü türkülerini de yapısal değişime sürüklemiştir.

Hemen her ses tonuna (Do-Dodiyez-Re-Rediyez,Mibemol-Mi-Fa- v.s) karşılık gelen enstrümanlar yapmak bu sürecin ürünüdür. Halk müziği enstrümanları, bu güne kadarki gelişim süreci içerisinde ve bu imkanlar neticesinde yenilenmiş ve bir çoğu belirli bir standarta oturtulmuştur. Halk müziği enstrümanlarına, modernizmin bu çok hızlı ve önlenemez değişim süreci içerisinde “bilimsel” bir standart kazandırılması kuşkusuz çok önemlidir. Türk müziği konservatuarlarının süreç içerisindeki tarihsel misyonlarından bir de budur.

Y.H.: Teknolojinin olanaklarıyla kayıt süreci halk türkülerini açısından olumlu bir süreç midir?

H.T.: Bu çok detay isteyen bir konu, derin tartışmalar gerektiren ve içerisinde çok hassas noktalar barındıran bir husustur. Toplumsal ya da sanatsal bir süreç olumlu yanları olduğu kadar olumsuz yanlarıyla da ele alınmalıdır. Modernite sürecinin bir yansıması olarak teknolojik devrim, sadece halk sanatını değil başlıbaşına tüm sanat hayatını etkilemiştir. Sanatın kutsiyeti bir tarafa tüm sanat disiplinleri içerisinde halk sanatının ve bilhassa halk türkülerinin kutsiyeti çok önemli bir yer tutmaktadır. Çünkü halk türkülerini bir kişinin değil bir toplumdur. Teknolojinin olanaklarının bir etkinlik olarak sanatın ve sanat ürününün kutsiyetini azalttığı hatta yok ettiği tartışılabilir, bence doğruluk payı oldukça yüksek fikirlerdir. Ama kutsiyetinin sekteye uğramış olması sanatın insan yaşamında artık hiç olmayacağı anlamına gelmemektedir. Kendine yeni anlamlar ve yeni nedenler bularak ilerler hayat. Hayatın bir şekliyle yansıması olduğunu düşündüğümüz sanatın, hayatın bu çok önemli yasasından hiç nasibini almamış olduğunu düşünemeyiz. Herhangi bir hareketi kayıt altına almak, (onu dondurmak, değişim sürecini engellemek, varlığın kaybolma hakkını, unutulma, silinme, yok olma ve ölme haklarını elinden almak) hareketi ya da canlıyı bugüne ve aslında bugünün teknolojisine hapsedmek, ontolojik bir sorunsaldır. Tüm bu sorunlarıyla da olsa insani hayatı var oldukça sanat her zaman var olacaktır.

4.4. Kitle İletişim Araçlarının Türküler Üzerindeki Etkileri

Çalışmamızın ilk bölümünde modernizm sürecinin kitle iletişim araçları yoluyla insan hayatına etkileri, başlıklar çerçevesinde ele alınmıştır. Çoğunluğu Fransız düşünür Jean Baudrillard'a ait olan bu tesbitlerle sürecin insan etkinliklerinin tümüne, kültür sanat hayatına ve özelde halk sanatına etkileri tesbit edilmeye çalışılmıştır.

Jean Baudrillard modernizmin “akıl” eksenli ve çerçeveli tanımlama ve kategorileştirme biçimini kitle iletişim araçları eksenine taşımıştır. Aydınlanma felsefesini temel alan bir düşünce biçimi olarak modernite akla ve mantığa uygunluk ilkesiyle kendinden önceki diğer bilgi biçimlerini dışlamış, hatta başka düşünme ve bilgi biçimlerini reddetmiştir.

Salt düşüncenin (İmmanuel KANT'ın *Arı Us*'unun) varolma biçimidir aydınlanma felsefesi ve modernite (René DESCARTES'in “*cogito ergo sum*”u). Oysa Boudrillard postmodern durumda varoluşun (ya da var olmanın) en önemli belirleyenin kitle iletişim araçları (MEDYA) olduğunu belirtir.

Artık yalnızca radyo ve televizyonda ya da basında “var” o olabilirsiniz. Nitekim yalnızca radyo ve televizyonun “var” dediklerine vardır demek, Medyanın var demediğine ya da dile getirmediğine “yok” demektediriz. Baudrillard'ın bu düşüncesini artık etkisini daha çok hissettiğimiz dijital bilgi dünyası için de formüleştirebiliriz. Bilgisayarlar ancak bilgi saydıklarına “bilgi” demektedirler. Bilgisayarların ya da “bilişim” (Bilgi-İletişim) dünyasının bilgi saymadıklarına “bilgi” dememektediriz. En genel hatlarıyla Türkiye'deki halk bilimi (folklor) ve halk müziği çalışmalarını (derleme, arşivleme ve icra yoluyla yeniden üretme) TRT kurumu çerçevesinde gelişmesini ve tanımlanmasını dönemin ve modernite sürecinin sanat algımıza etkilerini belgelemek açısından önemli olduğunu belirtmeliyiz.

Baudrillard'ın düşüncesinden çıkarsadıklarımızla, uzun yıllar TRT bünyesinde halk müziği sanatçısı, derlemeci, eğitimci ve yönetici olarak görevde bulunmuş Türk Halk Müziği geleneğinin en önemli temsilcilerinden Yücel Paşmakçı ile kitle iletişim araçlarının türkülerdeki etkisi konulu bir röportaj yapılmıştır.

4.4.1. Yücel Paşmakçı kimdir?

Yücel Paşmakçı, 1935 yılında İstanbul’da doğdu. İlk ve orta öğretimini sırayla Moda ilkokulu, Kadıköy ortaokulu ve Haydarpasa lisesinde yaptıktan sonra, İstanbul üniversitesi iktisat fakültesine girdi. Bu fakülteye iki yıl devam etti ve halk müziğine olan tutkusu nedeniyle okulu bırakmak zorunda kaldı.

Yücel Paşmakçı, 1954 yılında İstanbul Radyosu Yurttan Sesler Topluluğu’nda Stajyer Saz Sanatçısı olarak göreve başladı. Bu tarihte İstanbul Radyosu’nda oluşturulan “Yurttan Sesler Topluluğu’nun kadrosu, dördü saz on kişisi de ses olmak üzere toplam 14 üyesi bulunmaktadır. Bugün 69 üyesi bulunan bu topluluğun o günkü çekirdek kadrosu şu isimlerden oluşuyordu.

Halk Müziği Ses Sanatçıları: Selahattin Erorhan, Ahmet Sezgin, Nihat Mercanlı, Rıdvar Cor, Yüksel Özkayhan, Azize Tözen, Fatma Türkan, Neriman Gürpınar, Nasip Cihangir, Birgül Bilgisir. Halk Müziği Saz Sanatçıları: Zekai Beşgül, Orhan Dağlı, Yücel Paşmakçı, Kenan Şavklı. Önceleri Muzaffer Sarısözen tarafından verilen Solfej ve Repertuar dersleri, daha sonra ve uzun yıllar Ahmet Yamacı tarafından yürütüldü.

İstanbul Radyosu’ndaki bu çalışmalarının yanı sıra, 1961-1972 yılları arasında İstanbul Belediyesi Konservatuarı Türk Halk Müziği İcra Heyeti’nde Halk Müziği Saz Sanatçısı olarak çalıştı. 1972 yılında TRT İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği ve Halk Oyunları Müdürlüğü’ne atandı. İdari görevi devam ederken Yurttan Sesler Topluluğu’nu yönetti ve Repertuar derslerine girdi.

Paşmakçı için o yıllar TRT İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği Ve Oyunları Şube Müdürlüğü’ne döndüğü yıllardır. TRT bünyesinde bir çeşit yeniden yapılandırma söz konusudur. Daha önce Türk Müziği Müdürlüğü olan kurumun içerisinde yer almaktadır halk müziği disiplini. TRT bünyesinde ilk kez bu ayırım gerçekleşmiş ve Türk Halk Müziği Ve Oyunları Şube Müdürlüğü kurulmuştur.

Ayrıca Türk Folklor Kurumu Derneği’nin Genel Başkanlığını üstlendi ve 1974 yılından itibaren bir buçuk yıl yürüttü. 1975-1976 yıllarında İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’nın Kuruluşu ve eğitime başlaması safhasında Yönetim Kurulu Üyeliğine ve Başkan Yardımcılığı görevlerinde bulundu.

Yücel Paşmakçı, 1976 yılında TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği ve Oyunları Müdürlüğü’ne atanmıştır. Bu görevini sürdürürken zaman zaman Ankara Radyosu

Yurttan Sesler Topluluğu’nu da yönetmiştir. TRT Kurumu’nun üyesi olduğu Avrupa Yayın Birliği (EBU) nun Folklor alt çalışma grubunda görev almış, EBU’nun İsviçre’nin Cenevre kentinde yaptığı toplantılara TRT Kurumunu temsilen iki yıl üst üste katılmıştır.

1977 ile 1978 yılları arasında yine aynı yayın birliğince ilki; 1977 yılında ikincisi, 1979 yılında Bulgaristan’ın Yanbol kentinde düzenlenen Rostrum’lara katıldı.

1976 yılında Dışişleri Bakanlığı ve TRT’nin Kıbrıs’ta ortaklaşa düzenledikleri Barış Şenlikleri’nde Halk Müziği Koro Konserlerini yönetti. Ayrıca, 1966 yılından itibaren TRT Müzik Dairesi Türk Halk Müziği Denetleme Kurulu’nda, 1972 yılından itibaren de bugüne dek Bilimsel Araştırma ve Repertuar Kurulu’nda üye olarak görev aldı. 1979 yılında kendi isteği üzerine İstanbul Radyosu’na tayini yapıldı.

Çalışmalarını Türk Halk Müziği uzmanı olarak sürdürürken TRT Kurumunun muvafakati ile 1983 yılında İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarına Öğretim Görevlisi olarak naklen atandı. Konservatuarda’da emekli olana kadar “Kadrolu Sanatçı, Sözleşmeli Öğretim Görevlisi” olarak çalışmıştır.

2000 yılında 65 yaşını doldurduğu için yaş sınırından emekli olmuştur. Konservatuarca bir yıl daha kalması istenmiş ve emeli olmuştur.

Halk müziğimizin değerli sanatçılarından Yücel Paşmakçı, Türkiye’nin çeşitli yörelerinden yaptığı araştırma ve derlemelerle TRT Halk Müziği Repertuarına 300’e yakın türkü ve halk ezgisi kazandırdı.

Derlediği ve notaya aldığı türkü ve halk ezgileri, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı’nca bastırılıp çoğaltıldı, konuyla ilgili kişi ve kuruluşlar ile TRT Kurumu Halk Müziği sanatçılarına dağıtıldı.

Gerek resmi gerekse özel olarak derlenen bu türkü ve ezgilerin yaprak nota halinde bastırılıp, “Yurttan Sesler” adı altında 5 cilt halinde, ilgili kişi ve kuruluşlara dağıtılmasında Nida Tüfekçi’den sonra en çok emeği geçenlerden biri de Yücel Paşmakçı’dır.

2009 yılında yayınladığı “Miras” adını verdiği bir de kişisel albümü bulunmaktadır.

4.4.2. Röportaj: Yücel Paşmakçı

Bu röportaj 02 Kasım 2009'da Yücel Paşmakçı ile İstanbul-Üsküdar-Acıbadem'de yapılmıştır.

Yücel HACIOĞULLARI: 02 Eylül 1975 tarihli dönemin Akşam Gazetesi'nde yayınlanan bir röportajınızda genel olarak icra edilen Türk Halk Müziği'nin sorunları nelerdir sorusuna verdiğiniz cevaplarla bugün nasıl değerlendiriyorsunuz?

Yücel PAŞMAKÇI: O röportajı kısmen hatırlıyorum. O gün soruya verdiğimiz cevaplar çok genel ve çok somut isteklerden oluşuyordu. Çünkü aslında, bugün olduğu gibi o gün de Türk Halk Müziği'mizin sorunları çok somuttu. Bunlar;

- 1- Türk Halk müziği Konservatuvarı kurulmalı
- 2- Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı okullarda talebelere (öğrencilere) kendi müzikleri olan halk müziği öğretilmeli.
- 3- Öğrencilere, bir batı çalgısı olan mandolinin öğretildiği kadar, saz (bağlama) çalması da öğretilmeli.
- 4- Kaybolmaya yüz tutmuş türküler, “bilirkişi kurulu” tarafından mümkün olduğu kadar çabuk notaya alınıp kaydedilmelidir.
- 5- Elde edilen türküler sosyal bilimler ilke ve bilim yasalarına bağlı, folklor'a vakıf ve müzik bilen derlemeci, teorisyenler tarafında büyük bir sorumluluk ve titizlikle arşivlendirilmelidir.

Y.H.: O zamanki somut önerilerinizin önemini şimdi daha iyi anlıyoruz. Bugün kişi hak ve özgürlükleri bağlamından hareketle özellikle mülkiyet haklarından doğan ekonomik gelir ve teknolojik olanaklarla kayıt teknolojilerindeki gelişme türkülerin anonimlik özelliğini yeniden sorgulatıyor. Türkülerde “beste” kavramına nasıl bakmak gerekir?

Y.P.: Konu beste yapmak ise, bestekarlık çok yüksek bir duygudur, takdirle karşılamak gerekir; küçümseyemeyiz. Bir bestekâr müzik ilminin ölçütleri dahilinde fakat o ölçütleri ve sınırları sınırsızca genişleterek, her şeyi yapabilir.

Halk müziği malum, halkın geçmişinden gemektedir. Kısaca belirtmek gerekirse zaman içinde derinliği, mekân içinde yaygınlığı gerekmektedir. Ve elbette müziğin anonim olması gerekir. Anonimlik meselesi halk müziği meselelerinin sadece bir

tanedir ancak en çok öne çıkarılan özelliğidir. Halk müziği geniş zaman dilimi içerisinde kuşaklar arası aktarımda basamak teşkil eden kişilerin, zevk, istek duygu ve düşüncelerine tabi olarak pek çok değişikliklere uğramak suretiyle yaygınlaşmış müzik türüdür.

Y.H : Yani halkın ortak zevklerinin ürünüdür öyle değil mi?

Y.P.: Elbette. Şimdi bazıları çıkıyor ve “Bu türküler gökten zembille mi indi?” diyor... Veya “Halkın hepsi bir araya gelip de mi bunları besteliyor? diye soruyor. Ya da “Ben de halkım benim yaptığım da türkü olabilir” gibi fikirler ileri sürüyorlar. Oysa bu böyle değil. Vaktin bir yerinde bir yerde bir facia oluyor, bir cinayet işleniyor, bir zelzele oluyor v.s ve birisi acısını toplumsal acıya dönüştürüp türkü yakıyor, ağıt söylüyor. Bu halkın vicdanında öyle bir yer ediyor ki kulaktan kulağa yayılıyor. Ortak bir beğenin, ortak aklın ürünü haline geliyor. İşte bu geniş zaman içerisinde halkın ortak duygusunu ve fikrini o eserin içerisinde görmek mümkün hale geliyor.

Y.H.: Ama gelişen mülkiyet hakları çok geniş ekonomik alan vaadediyor ve böylelikle anonimlik süreci sekteye uğramıyor mu sizce?

Y.P.: Maddi kazanç endişelerine bir şey demiyorum; ama türkü tarzında birşeyler besteleyenler, bestelerini halk türkülerinin içerisine karıştırıp da onlara “halk türküsü demesinler” diyorum. Bu noktada ben korumacıyım. Mutaassıplık folklorun özünde var... Halel getirmemek biraz kıskanmak gerekiyor.

Y.H.: TRT’nin yıllar yılı devam eden yayın politikası folklorumuza ve halk müziğine bakışı, buna dayalı yayın anlayışı farklılıkları konusunda neler söyleyebilirsiniz?

Y.P.: Uzun yıllar TRT camiasında görev yapmış biri olarak TRT’deki değişim sürecini yakından izlemiştir. Dünyadaki, memleketimizdeki siyasi ekonomik, teknolojik bütün değişim ve gelişmeler gibi, TRT kadroları ve bu kadrolarca yürütülen TRT yayın politikaları da değişmiş ve gelişmiştir. Gelişmiştir çünkü özellikle Avrupa’nın başını çektiği teknolojik değişim sürecini öyle ya da böyle en yakından takip eden kuruluş TRT idi. Bunu en rahat TRT yapabiliyordu çünkü teknolojik değişim sürecinin bundan elli, altmış yıl öncesinde takipçisi olmak, o sürecin bir şekilde Türkiye’de tamamlayıcısı olmak büyük bir ekonomik güç gerektirmekteydi. Bunu yapmak zorundaydı TRT çünkü bir şekilde ulusal ciddi bir yayın kuruluşuydu. Yani bu nedenle teknolojik gelişim ve değişime kayıtsız

kalamazdı. Teknolojik değişimin müziğe, müzik icrasına katkıları çoktur. Bu katkıların halk müziği açısından olumlu yanları da vardır, olumsuz yanları da. Türk Halk Müziği icrasını TRT çatısı altında yapıyor olmak büyük bir ciddiyet gerektirmekteydi; halen öyle olduğunu düşünüyorum. Genç icracıların da, kendinden önceki ustaları gibi halkın olan ezgilere karşı ilgisi, saygısı ve sevgisi hiç azalmamıştır kanımca. Ancak TRT gibi dönemin en önemli yayın organında teknolojik değişimleri en yakından hisseden profesyonel halk müziği icracılarının bu rüzgardan etkilenmemeleri tüm muhafazakar anlayışa rağmen mümkün olamamıştır. Türküleri stüdyoda bir mikrofona okumanın karşı konulamaz farklılığını özellikle TRT'nin ilk dönem icracıları yaşamışlardır.

Böylesi bir etkili değişim rüzgarı, hatta kasırgasına karşı geliştireceğiniz muhafaza teknikleri hakkında da oldukça geniş ve derinlikli düşünmek gerekmektedir. Bu muhafaza yöntemleri halkınıza ve halkınızın ürünlerine olan saygınızdan kaynaklı olabilir ama mutlak surette bilimsel olmak zorundasınız. Teknolojik değişime karşı koyamazsınız. Ondan etkilenmemeniz de artık kaçınılmaz ise, yapılması gereken bu değişimin olanaklarını nasıl olurda kendi amacınıza dönüştürebilirsiniz diye düşünmek gerekir.

Y.H.: Peki ya siyasi ve ekonomik koşulların, eğilimlerin zorunlulukları v.s. TRT'nin yayın anlayışında etkisi nelerdir?

Y.P.: TRT'nin yönetim kadrosu da, sanatçı kadrosu da belirli bir kültürel seviyenin üstünde insanlardı. Hala görev yapmakta olan kadroların entelektüel seviyelerinin yüksek toplum duyumsamalarının gelişmiş olduğunu bilmekteyim. Bu işi sorumluluğu yüksek bir faliyettir. Sadece kendinizden değil bir toplumdaki bir halktan, millettten mes'ulsünüz. Bunun bilinciyle hareket etmelisiniz. Sadece bilmek yetmez, sorumluluk duygunuzun, bilincinizin de yeterli seviyede olması gerekmektedir.

Herkes gibi TRT çalışanları da cemiyet hayatının içerisinde yer alan yaşayan insanlardır. Dünya'nın siyasi ekonomik hareketliliğinden onlar da (belki sanatçı ve aydın olmaları nedeniyle en çok etkiye açık olanlar da o insanlardır) etkilenecektir.

Ancak TRT o zaman olduğu gibi bugün de derin ve büyük sorumluluğunu her daim bilmiştir. Siyaset günlük politikalar geliştirir. Bugüne ilişkin fikir yürütme ve önerilerde bulunma sanatıdır siyaset. Oysa sanat, çok daha derinlikli akan bir

ırmaktır insanlık hayatında. Sanatçılar bunu bilirler, bilmek zorundadırlar. TRT sanatçıları da bunun bilinciyle günlük siyaset rüzgarından daha az etkilenmeye çalışmışlardır.

Y.H.: Bir dönem TRT halk müziği repertuarına "kaynak kişi" sıfatıyla hizmet vermiş kişilerin şimdilerde mülkiyet ve telif haklarından doğan maddi kazançların peşinde, kendilerini “kaynak kişisi” oldukları türkülerin "besteci"si olarak göstermelerine ve MESAM aracılığıyla maddi kazanç edinmelerine nasıl bakıyorsunuz?

Y.P.: Yaklaşık iki ay önce TRT İstanbul Radyosunda düzenlenen bir sempozyumda bir ara bu konu gündeme getirildi. MESAM yetkilisi Ali Rıza BİNBOĞA, mahalli sanatçıların kendilerine müracaatla TRT de Halk Müziği dalında görevli kişilerin besteleri repertuara almadıkları, bu sebeple kendilerinin de bu ezgileri radyoda icra edebilmek için bestelerinin halk ezgisi olduğunu söylemek suretiyle (tabiri caizane) yutturduklarını, aslında bu ezgilerin kendilerine ait olduğunu iddia ederek maddi çıkar sağlama yolunu izlediklerini anlattı. Oysa TRT deki bu yetkililer ve onlardan oluşan Repertuar İnceleme Kurulları söz konusu aldatmacaya kanmayacak birikim ,tecrübe ve bilgiye sahiptirler. Dolayısı ile MESAM bu kaynak kişilerin ifade ve iddialarına itibar etmek suretiyle bir yanlışın arkasından gitmekte ve bu kişilerin haksız kazanç elde etmelerine imkan vermektedir. Bahse konu ezgilerin anonim karakterde olup olmadıklarının tespiti yönünde (TRT repertuarında var ise) TRT kayıtlarının esas alınması yerinde olur kanaatindeyim.

Y.H.: MESAM'ın yasal bir kurum olarak bestecilerin haklarını korudukları aşîkar. Ancak MESAM yoluyla başlayan erozyon TRT halk müziği repertuarını şimdiden ancak çok hızlı bir biçimde kendi repertuarı haline dönüştürmüş durumda. Aynı zamanda TRT repertuarındaki yüzlerce anonim türkû ya kaynak kişileri ya da onların varisleri tarafından mülk olarak kendi şahsi hesaplarına geçirilmiş durumda.

Y.P.: Ortada gayri hukuki bir durum mevcuttur. Bu husus, özellikle konusunda uzman hukukçular tarafında ele alınarak, tez elde bu gidişe mani olacak mahiyette çalışmalar başlatılmalıdır.

Y.H: Her hangi bir türkûnün yerel ağzından ve “aurasından” koparılıp, modern stüdyolarda bambaşka kültürden gelen solistler tarafından icra edilmesi türkûnün sahiciliği konusunda sanatçıda ve dinleyicide hiç endişe yaratmadı mı?

Y.P.: Halk ezgilerinin orijininin farklı üslup ve diyalektle icra edilmesi anonim olma vasfını ortadan kaldırmaz kanaatindeyim. Bir ulusa, halk mal olmuş bir eseri otantiklik ısrarı ve fetişizmiyle hala yöresine mahkum etme anlayışı türkünün bir sanat eseri olarak doğasında bulunan yayılmak istemesini engellediğini düşünüyorum. Bir sanat eseri öncelikle onu üretenindir ancak “iyi” sanat ürünü herkesin olmak ister ve bunun için çabalar. Türküler “iyi” sanat ürünleridir.

Y.H.: Türkülerin yerel ortamından alınıp İstanbul ve Ankara TRT stüdyolarında İstanbul Türkçesiyle söylenmeye çalışılması sürecini açabilir misiniz?

Y.P.: 1936—1953 yılları arasında Ankara Devlet Konservatuarının 67 vilayette yaptığı derlemelerde yaklaşık 10.000 ezgi derlenmiş ve bunlar içerisinde pek çoğu bu gün ki repertuarın büyük ve değerli bir bölümünü teşkil etmiştir. 1942 yılında Ankara, 1953 yılında İzmir, 1954 yılında İstanbul Radyolarında oluşturulan ve Yurttan Sesler adı altında program yapan topluluklar vasıtasıyla halk ezgilerinin yayınlanması ve yurt sathında duyurulması süreci başlatılmıştır. Bu sürecin memleketimizin kültür bütünleşmesi yönünden çok önemli bir işlevi olduğu gözden ırak tutulmamalıdır. Bu süreç içerisinde İstanbul Türkçesiyle söyleme özentisi söz konusu değildir. Ama Türkçe söylenmiştir. Anayasamızın üçüncü maddesindeki “dili Türkçe’dir” bölümünü hatırlayınız. Esasen halk ezgilerine kesin mehaz (yer, mahal) göstermek çoğu zaman isabetli olmayabilir.

Y.H.: Bugün türkülerin radyo ve TV (TRT dışındaki özel kurum ve kuruluşlar) ile olan ilişkileri hakkında neler söyleyebilirsiniz?

Y.P.: TRT dışındaki Radyo ve Televizyonların da Ata yadigarı ve ecdat ruhu barındıran kültürümüzün aynası halk müziğimizin, yozlaşmasına meydan verebilecek her türlü uygulamadan uzak durmaları, asli karakterine hanel getirecek tasarruflara girişmemeleri lazım geldiği inancındayım. TRT kurumunda uzun tecrübeler sonucu ortaya konmuş bazı yasaklar mevcuttur. bunlar katı kurallar gibi görünmekle birlikte çok yerindedir.

Y.H.: Artık tek tip bir yayın politikası yok. Özel radyolar hayatın her alanında olduğu gibi iletişim alanında da bir çeşit özgürlük yansıması yaratmaktadır bence. Ama genel olarak kitle iletişim dünyasına türkülerle olan ilişkileri bağlamında ne gibi önerilerde bulunursunuz?

Y.P.: Bir misal vermek gerekirse: Reklam kuşaklarında bir mamul u tanıtma uğruna halk ezgilerinin sözlerinin değiştirilmesi ve malzeme yapılması bir başka istismar yoludur

Y.H.: TRT repertuarı ve derleme çalışmaları hakkında, o dönem derlenen türkülerin bugün bir bir sahiplerinin çıkmasını nasıl karşılıyorsunuz. Derlemenin yapıldığı dönemde kimi türkülerde kaynak kişi olarak adı geçen insanların çok sonra, şimdilerde “aslında o türkünün sahibi benim” demesini, hukuki açıdan bütün mülkiyet haklarını üzerlerine geçirip telif haklarından sorumlu meslek birliklerinin son derece donanımlı hukuk danışmanlarınca elde edilen telif haklarından faydalanmalarını, gerekirse TRT’den daha önce kaynak kişi olarak aldıkları ekonomik bedelden şimdi türkünün sahibi olarak gelir elde etmelerini nasıl değerlendirirsiniz?

Y.P.: Fikir ve sanat dünyasında mülkiyet meselesi aslında çok eski bir kavram değil. Yeni yeni tartışılıyor insan hayatında. İki üçyüz yıldır insanlık bir fikrin yahut sanat ürününün sahibi ne demektir diye tartışıyor. Yani beş yüzyıl önce bir sanat ürününün sahibi olmak anlamsız bir çaba. İnsanlar o zaman da şarkı, şiir söylüyor, resimler yapıyordu, yapan kişi de biliniyordu fakat yapılan şey o ana, zamana hapsedildiği için ürünün başka yer ve zamanlardaki yeniden varolması diye bir düşünce mümkün değildi. Hele bunu hesap etmek o dönem fikir sanat dünyasının yaşadığı bir durum değildi.

Bir ürünün sahibi olmak ayrıdır, daha sonra o ürünün sahibi olmak istemek ayrı. Neden bir şeyin sahibi olmak istersiniz, çünkü o şeyin sahipliği size olumlu şeyler katıyordur.

Bende sıkça duyuyorum TRT repertuarındaki kimi türkülerin bir takım sahiplenilme meselesini. Hukuki olduğu kadar bilimsel bir meseledir. Bahsi geçen türkünün derleme notları arşivdedir. Bir türküyü derlerken ve onu repertuara kazandırırken alanında çok ehil denetleme ve araştırma kurulları oluşturulur. Bu kararlar ve bu kararları sağlayan belgeler bugün arşivdedir. Mülkiyet açısından sorun yaratan türkünün kayıtları açılır ve derin bir karşılaştırmalı araştırma yapılır. VeleVKi o dönemki kurul yanlış yargıda bulunarak türküyü repertuara kazandırmış, o halde kurul sorgulanmalı. Yahut o dönem kurulu yanıltan kaynak kişi ise o kişi yeniden sorgulanılmalı.

Her iki haldede bir sonuca ermek gerekir. Bu sorgulamaların ciddiyle yapılması gerekir ki bir iki çürük örnekle bütün bir repertuvar töhmet altına alınmak istenebilir. Böyle bir şeyi memleketine ve memleketinin türkülerine sahip çıkan onu önemseyen insanların yapmayacağını, yapamayacağını bilmekteyim.

Bu tartışma ancak bir takım insanın maddi kazancı için çıkartılıyor diye düşünmekten kendimi alamıyorum. Türküler her zaman halkımızın ilgisini en fazla çekmiş müzik türüdür; çünkü halka aittir. Bu nedenle türkülerin yarattığı ilgiyi ekonomiye çeviren insanlar her zaman çıkacaktır. Bu gün meslek birlikleri kendi görevlerini yapıyorlar tabii ki. Ama görevlerini yaparken başka yasal kurumların çalışmalarını da gözetmek gerekir. Tüm bunların dışında *Halk Müziği'miz* TRT repertuarı, derleme ve icra çalışmalarının, konservatuar ve derneklerin üstündedir. Yapılan bütün çalışmalar derin halkımızı ve onun sanatını anlama çabasıdır.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Modernizm Sürecinin, Halk Müziği'ne etkilerinin araştırılmasını, sorgulanmasını, incelenmesini ve belgelerle kritize edilmesini hedeflediğimiz yüksek lisans tez çalışmamızın, konuyla ilgili yaptığımız röportajlarla birlikte kayda değer sonuçları aşağıda belirtilmiştir.

5.1. Modernizmin Etimolojik, Kavramsal Ve Kuramsal Çerçevesi

Modernizm sürecini, yalnızca kapitalist üretim biçiminin koşulladığı bir ekonomik ve kültürel örgütlenme olarak değil, artık, aynı zamanda insani tüm etkinliklerimizde de kendini gösteren bir hayat biçimine dönüştüğü belirtilmiştir.

a-) Yüksek lisans tez çalışmamızın başlığını oluşturan her bir kavramın anlamı ve çağrışımları açılmış, üzerine düşünülmüş, Avrupa çıkış noktalı olan “modernite” sözcüğünün etimolojik ve tarihsel değerlendirilmesi yapılmıştır. Avrupa’da kendinden önceki “pagan” inanışına karşılık, hristiyanları tanımlamak için kullanılan “medemus” terimi, her haliyle kendinden önceki “eski” olana karşı “yeni” olanın bir başka söylenme biçimini ve yaşama tarzını ifade etmiştir.

En genel ifadesiyle modernizm kendinden önceki antik-klasik olan tüm postulatlarla karşı “yeni”yi ifade etmektedir.

b-) Modernizm tamamıyla akılcılığı, ilerlemeyi öneren bir ekonomik alt yapının, genel olarak kültürün tüm öğelerinin söylemidir. İnsanı, binlerce yıllık bilgi edinme biçimlerinden soyutlayarak, yoksun bırakarak, akılcılığın (giderek determinizm ve pozitivizme varacak olan) iktidarına teslim etmiştir.

Her haliyle insan, modernitede tanımlandığı gibi salt gerçeklikten ve ekonomiden oluşmuş; bütün bir gerçekliği tanımlayıp onu değiştiren ve yeniden üreten bir varlıktır. Modernizm’de “akla” uygun olmak asıl ve yeter şarttır. Akla uygunluk var olmak demektir. Descartes’in ünlü “cogito, ergo sum” unda (düşünüyorum öyleyse varım) söylendiği üzere, “var” olmak ancak akıl yoluyla mümkündür. Modernizm “mitos”a karşı deneysel bilgiyi ve akla uygunluğu öne sürerken akılı fetişleştirerek akıl mitosunu yaratmıştır.

c-) Modernizmin en temel özelliği onun devamlılığıdır. Yenilikçilik üzerine kurulu bir anlayış doğaldır ki kendisini değiştirecek olanı kapsar. Bu bağlamda Immanuel Kant modern dönemi “henüz” başlatırken, Norbert Lynton modernizmin bu süreğenliğini bir sorun olarak görmektedir.

d-) Modernizm sonrası olarak da adlandırabileceğimiz “postmodern” durumda ise kavramın anlamı ve kapsamı değişmiştir.

Kendinden önceki sistemin bütün modellerine karşı yıkıcı yenilikçiliğine rağmen, modernizmin merkezci yapısı postmodernitede geleneğin parçalara ayrılması ile mümkün olmuştur.

5.2. Sanat Ürününde Mülkiyet Sorununun Modernizm Süreci Bağlamında T.W.Adorno’nun Kültür Endüstrisi Kuramı Açısından İncelenmesi

İnsanlık tarihinin üzerinde en fazla düşünülmüş, en çok kritize edilmiş tarihsel, ekonomik, kültürel ve siyasal sürecinin (modernizm), etki alanının oldukça geniş olduğu, çalışmamızda sıklıkla belirtilmiştir. Kavramın etki alanının daraltılması onun tanımlanmasını kolaylaştıracaktır. Avrupa’da vücuda gelen ama çok kısa zamanda tüm dünyayı saracak olan modernizm süreci, kavramın tüm evrensel çağrışımlarının farkındalığıyla önce, yine kendi coğrafyasında değerlendirilmiştir.

Modernizmin en derin ve etkili eleştirisini yapmış üç düşünürün (Adorno, Benjamin, Baudrillard) görüşleri çerçevesinde süreci ve sürecin etkileri anlamaya çalışılmıştır. Bu üç düşünür, entelektüel hayattaki kendinden sonraki düşünürleri etkilemeleri nedeniyle de tezimin bir alt başlığı olarak seçilmişlerdir.

Theodor W. Adorno, Frankfurt Okulu’nun diğer ünlü düşünürü Horkheimer ile geliştirdiği Kültür Endüstrisi Kavramını “mülkiyet” kavramı bağlamında sürecin insan hayatındaki tahribatını genel olarak şu başlıklarla ifade etmektedir.

a-) İnsanlık “akıl” yoluyla doğadan ve en önemlisi kendi doğasından kopmuştur. Bu kopuş yabancılaşma ve yalnızlaşmadır. Modernizm öncesi bilgi biçimleri (genel olarak ‘mit’ ya da ‘mitos’ terimini kullanmıştır), insanı bir şekliyle doğaya tabi kılarken, “aydınlanma” doğayı, insana ve insan aklına tabi kılmıştır. Bu mutlak ayırım insanın içinde var olduğu doğayı kendisine tamamen dışsal bir öge olarak algılanmasına yol açmıştır. Doğa yalnızca üzerinde egemenlik kurmak için, hakkında bilgi edinilecek bir nesneye dönüşmüştür. Bu hakim tavır ve ideoloji, insanın kendi doğası için de geçerlidir.

b-) Doğadan ve kendi doğasından akli yoluyla (Adorno, “aydınlanma” sürecini de modernizm sürecinin bir parçası olarak değerlendirecektir) yabancılaşan insan, kurmak zorunda olduğu bağlantıyı (insan ve doğa, insan ve insan, insan ve kendi doğasındaki insan) “metalaşma” yoluyla kurar.

Bu süreçte insan metalaştırmaya, ve kaçınılmaz olarak metalaşmaya başlamıştır.

c-) Modernizm sürecinde metalaştıran ve metalaşan insan, endüstrinin bir parçasıdır artık. Mal, sahipsiz düşünülemez. Birey ya da kişi, modern toplumun en küçük ekonomik örgütüdür artık. Sanat ürününün alınıp satılması bugüne ait bir sorun değildir kuşkusuz. Ve fakat sanat nesnesinin özerkliğinden vazgeçmesi ve tüketim metaları içerisinde gururla yerini alması, yenidir.

Herhangi bir düşüncenin metalaşmasıyla, alınıp satılmasıyla o düşünsel ürün kendine bir “sahip” yaratmıştır.

Sanat tarihi dediğimiz aslında sanatçıların tarihidir. Sanatçılar ve müzisyenler tarihin en eski meslek gruplarından birini oluştururlar.

Modernizim öncesi bütün tarihsel süreç içerisinde her hangi bir ürünün sahibi olmaktansa onun “taşıyıcısı” olmayı tercih etmiş sanatçının bu tercihinin oldukça maddi nedenleri tesbit edilmiştir.

Önlenemez bir biçimde her şeyin metalaştığı modernizm sürecinde bir mal haline dönüşen sanat ürünü, kendi sahibini hemen orada yaratmıştır. Sanat ürününde mülkiyet, modernizm sürecinin kaçınılmaz sonucudur.

d-) Modernizm sürecinden, metalaşan halk sanatı ve halk türküleri de nasibini almıştır. Türkülerin taşıyıcıları (müzisyenler) maddi değeri oldukça artan türkülerine “benim” deme cesaretini göstermiş, dahası buna inanmıştır.

Bu haliyle “beste” olan türküler, herkesin (halkın) olmaktan uzaklaşıp “besteci”nin olma yoluna girmiştir.

Sanat ürününün kopyalanma yoluyla çoğaltılması ve yeniden üretilmesi, malın (beste) ederini ve değerini arttırmış bu nedenle mal sahibi (besteci) telif hakları yoluyla bu ederin de sahibi olmuştur.

e-) Modernleşme sürecinin başlarında devlet – halk ilişkisi, gelişmiş modernitede ya da modernizm sonrası (postmodernite) süreçte devlet–birey ilişkisine dönüşmüştür. Bu bağlamda da bireysel mülkiyet hakları ve hukuku devlet tarafından anayasal

güvence altına alınmıştır. Telif hakları yasasının modernleşme sürecindeki gelişimi bu yönlü olmuştur.

Modernizm sonrası diye de adlandırdığımız postmodernitede ise telif hakları yasalarıyla, birey topluma karşı sorumluluklarının değil, artık toplumdan alacaklarının peşine düşülmüştür.

5.3. Teknolojinin Olanaklarının Halk Müziği'ne Etkilerini Walter Benjamin'in Modernizm Eleştirisi Üzerinden İncelenmesi

Walter Benjamin'in özellikle kendinden sonraki düşünürler tarafından "ilham kaynağı" olan metinleri, modernizm sürecinin algılanmasını bizim açımızdan kolaylaştırmıştır. Benjamin'in ünlü "Pasajlar" adlı yapıtındaki "Teknolojinin Olanaklarıyla Mekanik Çağda Sanatın Yeniden Üretilmesi" adlı metni, modernleşme sürecinde teknolojik değişim hareketinin sanat etkinliğinin tüm yönlerindeki etkisini görmemiz açısından önem teşkil etmiştir.

a-) Teknolojinin olanaklarıyla çoğaltma, kopyalama yollu yeniden üretim, sanat nesnesinin çıktığı andaki (şimdi ve buradalığı), başka bir deyişle, bulunduğu yerdeki biricikliğini bitirmiştir. Sanat ürününün "aurası" yok olmuştur. Sanat kutsiyetini kaybetmiştir. Ama kutsal törenlerin asalağı olmaktan da kurtulmuştur. Ne yazık, kendine yeni efendiler bularak; politika.

"Artık sanat eserlerini kutsal varlıklarmışçasına görmenin ve onlara tapınmanın ötesine geçmiş bulunmaktayız; sanat eserlerinin yarattığı etki, daha çok düşünsel düzeydedir ve daha yüksek düzeyde bir ölçütü gerektirir" (Benjamin, 2002, s:89).

b-) Benjamin'e göre sanat eserini özgün kılan şey, onun kült değeri; biricik formunda "şimdi ve burada" olmasıydı. Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği vakit, sergilenme değeri kült değerinin önüne geçmiş, artık çoğaltılabilen bir ürün olarak sanat eseri, "aura"sını, yani özel atmosferini kaybetmiştir

c-) Teknoloji, kendinden önceki hiçbir düşüncenin, yaklaşımın, ideolojinin, dinin, liderin, devletin v.s. yapamadığını yapmış ve insanı kendisi hakkında ortak bir fikre sürüklemiştir.

Dünya üzerinde hemen herkesin teknoloji ve teknolojinin olanaklarına karşı fikri, yaklaşık olarak aynıdır. Bu aynılık, yeni ve en büyük dini ortaya çıkarmıştır; teknoloji dini.

d-) Modern kitle toplumlarında eski günlerdeki gibi, birbirinden farklı yüksek kültür ve alt kesimlerin kültürü diye iki ayrı kültür ortadan kalkmıştır. İki ayrı sanat anlayışı da kalmamıştır artık. Teknoloji, insanı coğrafi değişikliklerden kaynaklanan etnik farklılıkları da aynılaştırmıştır.

e-) Teknolojinin olanakları sanatın ve aslında hayatın bütünsel algısını ortadan kaldırmıştır. Bir hareketi, olayı v.s bundan önce bütünsel olarak kavrayan, anlayan, anlamlandırıp yeni kuşağa aktaran insan, teknolojinin olanaklarıyla bu hareketin bütün adımlarını dolaşabilir, o bütün adımlarda durabilir (!) hale gelmiştir. Felsefede Zenon paradoksunun bir benzeri yaşanmaktadır. Hız çağında, durulmuştur.

“İnsan, ana çizgileriyle de olsa, insanların yürüyüş biçimlerine ilişkin bilgi edinebilir; ama aynı insanların, yürüme eyleminin saniyenin kesri kadar bir bölümünde nasıl davrandıkları konusunda hiçbir şey bilmediği kesindir. Teknoloji “hız”ı önerir, fakat insana yaşattığı aslında hareketsizliktir.

5.4. Postmodern Dönemde Kitle İletişim Araçlarının Sanata Ve Halk Müziğine Etkilerinin Jean Baudrillard Düşüncesiyle Araştırılması

Jean Baudrillard’la modernleşme sürecinin (modern sonrası dönemin) kitle iletişim araçlarıyla bağlantısı çok yönlü olarak ele alınmıştır.

a-) Kitle iletişim araçları, bilgi taşıyıcısı, yansıtıcısı ya da yayıncılığı görevlerinin dışında kendi içinde bilgi üreten yapılar haline dönüşmüştür. Fikir sanat ürünlerinde mülkiyet kavramını Adorno izleğinde ele alırken alışageldiğimiz “taşıyıcı” modelinin metalaşma yoluyla “sahip” modeline dönüşmesi ile postmodern dönemde haberin ve bilginin daha önce taşıyıcısı olan kitle iletişim araçlarının bugün anlam ve misyon değiştirerek bilginin sahibi olması arasında benzerlikler kurulmuştur.

b-) Gerçeklik artık yalnızca görüntüsünden ibarettir (simülasyon). Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçeklik yani simülasyon denilmektedir ve artık simülasyon gerçekliğin yerini almıştır.

Bir şey var olduğundan daha çok görüldüğüdür. Görüntünün onaylandığı yer olarak MEDYA varlığın da onaylandığı neredeyse tek klişedir artık.

Modernizm’de “varlık” olanı belirleme ve onaylama merkezi akıl iken, postmodern dönemde bu kurum kitle iletişim araçları olarak yer değiştirmiştir. Varolmak için medyada görünmek, önce orada varolmak zorunluluğu vardır.

d-) Gerçeklik, gerçek olmayan mekanlarda başka türlü kurgulanmaktadır. Kurgusu yapılan anlatım “gerçek”leştirilmekte ve böylece gerçek, kurgusal bir hale gelmektedir. Postmodernite’de geçmişin bilgisi, yeniden gerçekmiş gibi gösterilmektedir. Modernizmin, kendi imgelerini kurabilmek için geçmişi talan ettiği artık ortadadır.

e-) Çok değerli katkılarına rağmen halk müziğimizin TRT ve Yurttan Sesler Koroları yoluyla – ki TRT’nin bir yayın kuruluşu olduğu çoğunlukla unutulmuştur – yeniden üretilmesinin, halk müziğinin kendisi olma düşüncesini yattığı ancak bu sürecin bir efekti olduğunu Jean Baudrillard’la tespit etmiş bulunmaktayız.

5.5. Modernizm Sürecinin Türkiye Coğrafyasındaki Etkilerini “Türkiye’de Çağdaşlaşma” Adlı Eseriyle Prof. Dr. Niyazi Berkes Ekseninde İrdelenmesi
Türkiye’de modernleşme, Türkiye’de Çağdaşlaşma Süreci adlı eser ve eserin yazarı ile kavranmaya çalışılmıştır. Prof. Dr. Niyazi Berkes modernleşme sürecinin 19. yüzyıldan bu yana kendi topraklarımızda batının etkisi ile yürütülmüş bir iktidarlar projesi olarak görmüştür.

a-) Modernleşme adı altında yaşanan değişim süreci, Türkiye’de geleneksel yapıların çözülmesine yol açmıştır. Devlet eliyle yürütülen modernizm hareketini öncelikle devlet aygıtı kendi içerisinde gerçekleştirmiştir.

Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti bütün yönetim aygıtını akılcılık esasına uygun olarak modern bir devlet olarak kurmuştur.

b-) Akılcı olmayan dönemin simgeleştiği Osmanlı’dan devralınan miras, “ümme” kültürüne dayalı bir toplum ve devlet yapısını yansıtılmaktadır. Oysa yeni kurulan devlet modernite gereği bu mirası reddedecektir.

Anadolu coğrafyasının çeşitlilik göstren etnik, kültürel, toplumsal yapısı modernizmin dayatması ile merkezci bir devlet örgütlenmesi olan ulus-devlet modeliyle birliğe bağlanmıştır.

c-) Modernite kopuşu kendinden, tarihsel ve aslında ontolojik olarak bugün üzerinde yaşadığı topraklardan (Anadolu’dan) uzaklaştırmıştır Türk toplumunu.

Binlerce yıldır birlikte yaşadığı aynı toprakların halkları ve kültürleri yerine Türk etnik kimliği kökenlerini Orta Asya’ya bağlayan bir tarih tezi ile 1923’ü bir milat kabul edecektir (Berkes, 2001, s:345).

d-) Devlet aygıtının modernist örgütlenmesi, kültür-sanat hayatında da çok kısa zamanda kendisini gösterecektir. Nitekim devlet kurulur kurulmaz, yeni devletin giriştiği öncelikli projelerden; Türk dili, tarihi, folkloru ve dolayısıyla Türk Halk Müziği derleme çalışmalarıdır.

Ortak dil, ortak tarih, ortak ülkü ile başlayan modernist süreç, modernizmin merkeziyetçi algısıyla tek dil, tek tarih, tek ülkeye dönüşmüştür.

Tek dili konuşan Türk Halkı'nın da dolayısıyla coğrafik farklılıkların yarattığı ağız ve lehçelerle tek dile ait müziği olduğu, modernizm sürecinin ve sürecin daha önce tespit ettiğimiz merkeziyetçi bakış açısının bir sonucu olarak tespit edilmiştir.

e-) Türkiye’de devlet destekli, dolayısıyla devlet ideolojisinin koşulladığı halk müziğinde derleme, arşivleme ve TRT yoluyla yeniden üretme-yayma çalışmalarının kısa tarihçesine de yer verilmiştir. Bu çalışmaların ve çalışmalar neticesinde elde edilen neticelerin, verilen yargıların, yapılan tanımların, oluşturulan terimler ve halk müziği literatürünün Türk toplumunun modernleşme sürecinin bir parçası olduğu belgelenmiştir. Yapılan tanımlar, derlemeler neticesinde elde edilen sonuçlar sürecin etkisini birebir göstermektedir.

f-) “Laiklik” kavramı ile Türk toplumu, modernizm sürecinde yani imparatorluktan cumhuriyet yönetimine geçişle karşılaşmıştır.

Prof. Dr. Niyazi Berkes’e göre laiklik, batıdaki anlam karşılığıyla moderniteye denk düşmektedir. Belki bir ama çok önemli farkla; batıda toplumsal olarak üstlenilen “eski”ye karşı “yeni” çabası ve mücadelesi, bizde bir seçkin aydın grubun kendi toplumuna önerdiği bir proje olmuştur.

g-) Modernizm sözcüğünün Türkçe’ye çevrilmesinde karşılaşılan güçlükler, anlam ve tanımlama farklılıkları süreç içerisinde belgelenmeye çalışılmıştır. Çeviride karşılaşılan farklılıklar aslında ideolojik koşullar ve “yeni” toplum projelerindeki farklı anlayışlar neticesinde hasıl olmuştur. Çağdaş, çağcıl, asri, muassır, v.s. sözcükler farklı anlayışlarca onaylanmış ve kullanılmıştır.

h-) Modernizm sürecinin Türkiye Cumhuriyeti tarafından, devlet eliyle, ilerleme, çağdaşlık, tebadan vatandaş olmaya geçiş süreçlerinin örgütlendiği bir süreç olduğu tespit edilmiştir. Bugün (özelde) halk müziğimizde karşılaştığımız sorunlarsa (genelde) toplumumuzun, dolayısıyla dünya toplumlarının modernizmden postmodern döneme geçiş sürecine ait sorunları olduğu belirtilmiştir.

5.6. Röportaj: Ali Rıza Binboğa - MESAM Genel Başkanı (Sanat Ürününde Mülkiyet Ve Telif Hakları)

Röportajlar bölümünde, mülkiyet ve telif hakları meselesinin aslında modernizm sürecinin bir uzantısı olduğu vurgulanarak Türkiye’de telif haklarının en köklü takipçisi olan meslek birliği MESAM (Türkiye Musiki Eseri Meslek Birliği) genel başkanı Ali Rıza BİNBOĞA ile görüşmeler ve röportaj yapılmıştır. Elde ettiğimiz sonuçlar, sürecin halk müziğine etkilerini belgelemek adına önemle vurgulanmıştır.

a-) Modernizm sürecinde tanımlanan; çağdaş kişi (birey, yurttaş yahut vatandaş vs.) ve kişi hakları neticesinde ortaya çıkan kişisel mülkiyet hakları, bu hakların fikir sanat ürünlerindeki telif hakları yasası, anayasal güvence ile artık yaşantımızın vazgeçilmezi haline gelmiştir. Tüm bu haklar ve yasaların sanat ürününde, özel olarak halk müziği’nde *beste* kavramına yol açtığı belgelenmiştir.

b-) Bireyin yaşadığı topluma ve devlete karşı görevlerinin sıkça vurgulandığı moderniteden artık toplumun, devletin ve diğer toplumsal kurum ve kuruluşların da bireye karşı yükümlülüklerinin öne çıkarıldığı postmodern dönemde sanat eserinde “mülkiyet” kavramı yeniden sorgulanmıştır.

Dünya’da ve Türkiye’de kişisel haklar bağlamında ele alınan telif hakları artık anayasal güvence altına alınmıştır. Ülkemizde MESAM, MÜYORBİR (Müzik Yorumcuları Meslek Birliği) ve M.S.G (Musiki Eseri Sahipleri Gurubu Meslek Birliği) gibi kuruluşlar kişinin, özelde ise bir kişiye ait olan sanat ürününün maddi manevi alacaklarını kişi adına yapan kuruluşlar olarak modernizm ve modernizm sonrası toplumsal süreçte karşımıza çıkmaktadır.

c-) 20-30 yıl öncesinin Türkiye’inde eserleri yayınlansın diye (çünkü o dönem yalnızca bir tek yayıncı kuruluş bulunmaktadır) kendi adını “kaynak kişi” sıfatıyla TRT Türk Halk Müziği Repertuarına yazdıranların bugün MESAM yoluyla özellikle TRT’den ve yurtiçi ve yurt dışı bütün yayın organlarından maddi hak elde ettiklerini belgelemiş bulunmaktayız. Bugün somut olarak yaşadığımız bu sorun ile Adorno’nun metalaşma yollu gelişen mülkiyet kavramı, sanatçının eserin “taşıyıcısı” olmaktan onun “sahibi” olma zorunluluğuna geçişi arasında kurduğu bağlantı sıklıkla vurgulanmıştır.

5.7. Röportaj: Haydar Tanrıverdi – İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Kayıt Teknolojileri Öğr. Gör. (Teknolojik Değişim Sürecinin Halk Müziğine Etkileri)

Teknolojinin çağdaş olanakları neticesinde ortaya çıkan ve artık neredeyse kontrol edilemiyor gibi görünen çoğaltma (kopyalama) sorunsalının modern müzik teknolojileri açısından değerlendirilmesi yapılmış ve yine bu kopyalama sürecinin modernizmin bir parçası olduğunu Walter Benjamin'in görüşleriyle karşılaştırarak açıklamış bulunmaktayız. İ.T.Ü Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzik Teknolojileri Bölümü Öğretim Görevlisi Sayın Haydar Tanrıverdi ile yaptığımız röportaj, türkülerimizin modernizm sürecinde kayıt teknolojileri ile girdiği ilişkiyi anlamak ve belgelemek açısından önemlidir.

a-) Kayıt teknolojileri ile ilk kez karşılaşan halk ozanı ve halk müziği icracısı, teknolojik olanın dayatması ile icra biçiminde değişiklikler yapmıştır. Ozanlar, aşık ve halk sanatçıları, mikrofonun ve kayıt ortamının zorunluluklarına göre sanatını icra etmiştir. Bu kaçınılmaz değişimin göstergesidir.

b-) Aynı değişim zorunluluğu geleneksel halk sanatının sahneye ve hatta modern sahnelerle taşınmasında da söz konusu olmuştur. Mikrofon kullanmak ayrı bir disiplin, mikrofondan iyi ses çıkartmak ayrı bir deneyim ve beceri gerektirmektedir. Geleneksel halk sanatçısı kendi icrasını, mikrofon kullanımıyla değiştirmek zorunda kalmıştır.

c-) Yalnızca icra biçimi değil icra edilen halk enstrümanları da bu süreçte zorunlu değişime uğramıştır. Halk müziği enstrümanları orkestrasyon dayatmaları, elektrikli ve mikrofon (akustik) zorunlulukları neticesinde değişime uğramıştır. Her ton için ayrı nefesliler, sentetik deri ve plastikten vurmahılar ve elektrikle ilişkilenen telli sazlar (elektrikli) bu değişimin örnekleridir.

d-) Yüzyıl başlarında teknolojik değişimi takip edebilmek ve yeni ürünleri kullanabilmek büyük ekonomik bütçelerle karşılanabileceği için, “batı” ile kurulan bu senkronizasyon ancak bir devlet kurumu olan TRT çatısı altında gerçekleşmiştir.

e-) Haydar Tanrıverdi'den edindiğimiz Türk Halk Müziği'nin kayıt teknolojileri ile olan tarihsel değişim sürecini, türkülerin radyo ve televizyonda (daha da ileri dijital yayma organlarında) sunulmasına ilişkin tarihsel bilgiler, teknolojik değişim sürecinin halk müziğine etkilerini belgelemiştir.

5.8. Röportaj: Yücel Paşmakçı – Derlemeci, İcracı, Eğitimci, Eski TRT Türk Halk Müziği Daire Başkanı (Modern İletişim Araçlarının Halk Müziğine Etkileri)

Sayın Yücel Paşmakçı ile modernizm süreci Türk Halk Müziği açısından TRT bağlamında yeniden ele alınmıştır.

a-) Modernizmde varlık, ancak akla uygunluk ile mümkün ise postmodern dönemde var olmak ancak kitle iletişim araçları (MEDYA) ile mümkün hale gelmiştir. Halk müziği icrası yapan ve aslında yayınlamak için derleme çalışmalarını yürüten TRT bu süreç neticesinde halk müziğinin gerçek ve tek alanı haline dönüşmüştür.

Ancak Türk Halk Müziği TRT repertuarından ibaret değildir. TRT repertuarı ve TRT çalışmaları halk müziğimizin tarif ve tanımlama alanlarında sadece biridir.

b-) Konservatuar ve dernekler de ancak halk müziği çalışmaları yapan kurumlardır. Konservatuarların üniversitelere bağlanması ile halk müziği alanındaki çalışmalar bilimsel bir nosyon kazanmış olsa da halk müziğinin kendisi değildir.

c-) Alanı daraltmak, tarifi yapmak için kaçınılmaz olsa da halk sanatı ve müziği yapısındaki devinim gereği hep yapılan tanımların dışında bir bölgeyi işaret etmekte ve bizi tanımlı yapan biri olarak bugüne hapsetmektedir.

Çünkü halk müziği organikidir. Kendisini adlandırma ve alanını oluşturma adına yapılan bütün tanımlar kendisini güne bağlarken halk müziği, yeni tarifler yapılması adına, ölçeğindeki binyıllar ile tüm tarifleri aşacaktır.

d-) Tüm siyasi-ekonomik, kültürel, teknolojik v.s koşullandırmalarla tanımlanan halk müziğinde beste ve mülkiyet meselesi de aslında tanımlarımız gibi dönemseldir. Halk müziğinin organik yapısı, oluşumundaki ve ölçeğindeki bin yıllar tartışmayı zamanın derinliği içerisinde neticelendirecektir.

Modernleşme sürecinin halk müziğindeki değişimi ne yönde ve nasıl etkilediğini konu alan yüksek lisans tezimiz araştırma, tespit, röportajlar ve sonuç önerileriyle son bulmuştur.

KAYNAKLAR

- Abacı, T.**, 2001. *Bir Zamanlar Anadolu’da*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Adorno, T. W.**, 2001. *Minima Moralia*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Ahmad, F.**, 2003. *Modern Türkiye’nin Oluşumu*, Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Alangu T.**, 1983. *Türkiye Folkloru Elkitabı*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Aral, İ.**, 2002. *Yeni Yalan Zamanlar*, Epsilon Yayınları, İstanbul.
- Arsunar, F.**, 1973. *Tunceli-Dersim Halk Türküleri*, Resimli Ay Matbaası, İstanbul.
- Atabek, Ü.**, 2001, *İletişim ve Teknoloji*, Seçkin Yayıncılık, İstanbul.
- Atabek, Ü.**, 1992. *Yeni İletişim Teknolojileri ve Yerel Medya İçin Olanaklar*, Yeni İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bartok, B.**, 1989. *Küçük Asya’dan Türk Halk Musıkisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, 1989. *Simülakrlar ve Simülasyon*, Doğu Batı Yayıncılık, İstanbul.
- Baudrillard, J.**, 2004. *Tam Ekran*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W.**, 2002. *Pasajlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berkes, N.**, 2001. *Türkiye’de Çağdaşlaşma*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Berkes, N.**, 1989. *Türk Düşününde Batı Sorunu*, İstanbul.
- Carr, E.H.**, 2000. *Tarih Nedir*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Cangızbay, K.**, 2007. *Hiç Kimsenin Cumhuriyeti*, Ütopya Yayınevi, İstanbul.
- COGITO*, Sayı:36, Yapı Kredi Yayınları, 2003 / T.W. Adorno, *Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken*, İstanbul.
- COGITO*, Sayı:52, Yapı Kredi Yayınları, 2007 / Besim F. Delaloğlu; *Walter Benjamin / Oğuz Demiralp; Tuhaf Bir Çocuk*, İstanbul.
- Delaloğlu B. F.**, 2006. *Benjamin*, Say Yayınları, İstanbul.
- Demirhan, A.**, (1992). *Modernlik*, Ağaç Yayınları, İstanbul.

- Descartes, R.**, 2009. *Yöntem Üzerine Konuşmalar*, Alter Yayıncılık, Ankara.
- Gombrich, E.H.**, 1986. *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, Ankara.
- Habermas, J.**, 1990. *Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje Postmodernizm*, Jameson, Loyatard, Habermas, Zeka, Çev: Güleengül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, Kıyı Yayınları, İstanbul.
- Harvey, D.**, 2000. *Postmodernliğin Durumu*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Huxley, A.**, 1989. *Krom Sarısı*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- İpşiroğlu, Z.**, 1989. *Eleştirinin Eleştirisi*, Mitos-Boyut Yayınları, İstanbul.
- Jameson, F.**, 1992. *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, AFA Yayıncılık, İstanbul.
- Jameson, F.**, 2005. *Marksizm ve Biçim*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Jauss, H. R.**, 1993. *Algının Estetiği*, Metis Yayınları, İstanbul.
- Jay, M.**, 1989. *Diyalektik İmgelem*, çev: Ünsal OSKAY, Ara Yayınları, İstanbul.
- Karasu, B.**, 1992/1993. *Geçmişle Geleceği Arasında Kıvranan Sanat / Çağdaşlık Sorunları*, İstanbul.
- Kongar, E.**, 1992. *Demokrasi ve Kültür*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Lull, J.**, 2001. *Popüler Müzik ve İletişim*, Çivi Yazıları, İstanbul.
- Lynton, N.**, 1982. *Modern Sanatın Öyküsü (The Story of Modern Art)*, Çev:Prof. Dr. Cevat Çapan, Prof. Dr. Şadi Öziş, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Lytard, J.-F.**, 1992. *Postmodern Durum*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Lunn, E.**, 2002. *Benjamin ve Adorno Üzerine Bir Tarihsel İnceleme*, Alan Yayıncılık, İstanbul.
- Nalçaoğlu, H.**, 2003. *Medya ve Toplum*, Ips İletişim Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Paçacı, G.**, 2000. *“Cumhuriyet Döneminde Halk Müziği” Cumhuriyetin Sesleri*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Soykan, Ö.N.**, 1991. *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno İle Bir Yolculuk*, Ara Yayınları, İstanbul.
- Slater, P.**, 1999. *Frankfurt Okulu*, BFS Yayınları, İstanbul.

Toprak, Z., 2007. *Anaysal Monarşi Ve İttihatçıların Dramı, Çağdaş Türkiye Tarihi Seminerleri, Konuşma Metni- 20 Ekim.*

Touraine, A., 2000. *Modernliğin Eleştirisi*, Çev: Hülya Tufan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Tura, Y., 1988. *Türk Musikisi'nin Mes'eleleri*, Pan Yayıncılık, İstanbul.

Witgeinstein, L., 1994. *Tractatus*, BFS Yayıncılık, İstanbul.

Yürükoğlu, R., 1996. **Değirmenin Bendine**, Alev Yayınları, Ankara.

Zürcher, E.J., 1995. *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Ramazan Güngör ve Üç Telli Kopuzu – KB HAGEM Yayını, Ankara.

Vizyon Dergisi, Sayı: 11, MESAM'ın aylık resmi dergisi, İstanbul.

Akort Dergisi, Sayı 2, MÜYORBİR'in aylık resmi dergisi, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad : Yücel HACIOĞULLARI
Doğum Yeri ve Tarihi : 05/06/ Adana, 1970
Adres : Acıbedem Cad. Tatlısu Sok. No: 5/4 Acıbadaem-Üsküdar/İSTANBUL
Lisans Üniversite : İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı Temel Bilimler Bölümü