

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ALEVİ MÜZİĞİ:
BİLGİ, İKTİDAR VE ETİK
EKSENLERİ ÜZERİNDEN İNŞA EDİLEN BİR MÜZİKAL KİMLİK**

DOKTORA TEZİ

İsmail GÜNGÖR

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

OCAK 2024

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ALEVİ MÜZİĞİ:
BİLGİ, İKTİDAR VE ETİK
EKSENLERİ ÜZERİNDEN İNŞÂ EDİLEN BİR MÜZİKÂL KİMLİK**

DOKTORA TEZİ

İsmail GÜNGÖR

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

OCAK 2024

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ALEVİ MÜZİĞİ:
BİLGİ, İKTİDAR VE ETİK
EKSENLERİ ÜZERİNDEN İNŞÂ EDİLEN BİR MÜZİKÂL KİMLİK**

DOKTORA TEZİ

**İsmail GÜNGÖR
(414142006)**

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı

Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı

Tez Danışmanı: Prof. Songül KARAHASANOĞLU

OCAK 2024

ISTANBUL TECHNICAL UNIVERSITY ★ GRADUATE SCHOOL

**ALEVİ MUSIC:
A MUSICAL IDENTITY CONSTRUCTED THROUGH THE AXES OF
KNOWLEDGE, POWER, AND ETHICS**

Ph.D. THESIS

**İsmail GÜNGÖR
(414142006)**

Department of Musicology and Music Theory

Musicology and Music Theory Programme

Thesis Advisor: Prof. Songül KARAHASANOĞLU

JANUARY 2024

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 414142006 numaralı Doktora Öğrencisi İsmail GÜNGÖR, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "ALEVİ MÜZİĞİ: BİLGİ, İKTİDAR VE ETİK EKSENLERİ ÜZERİNDEN İNŞÂ EDİLEN BİR MÜZİKÂL KİMLİK" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Songül KARAHASANOĞLU**
İstanbul Teknik Üniversitesi



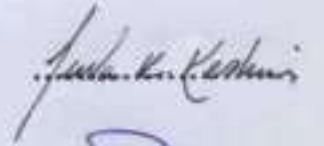
Jüri Üyeleri : **Prof. Dr. Gürcan KOÇAN**
İstanbul Teknik Üniversitesi



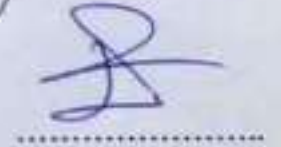
Doç. Dr. Levent SOYSAL
Kadir Has Üniversitesi



Doç. Dr. Ferda Kemal KESKİN
İstanbul Bilgi Üniversitesi



Doç. Dr. Eray CÖMERT
İstanbul Teknik Üniversitesi



Teslim Tarihi : 14 Aralık 2023
Savunma Tarihi : 16 Ocak 2024

Babama...

ÖNSÖZ

Bu tez, Alevi müziği hakkındaki akademik yayınların ezici çoğunluğunu karakterize eden özne-merkezli bir anakronik tarihyazımı anlayışının eleştirel bir şekilde ele alınıp irdelenmesi yönündeki bir düşünsel çabanın ürünüdür.

Bu vesileyle, başta tez danışmanın ve hocam Prof. Songül KARAHASANOĞLU'na, doktora sürecinde tezin ilk nüvelerini oluşturmama vesile olan Prof. Dr. Ali ERGUR'a, tez izleme jürisinde yer alan ve bilgi ve tecrübelerinden istifade etmeme imkân veren Prof. Dr. Gürcan KOÇAN ve Doç. Dr. Levent SOYSAL'a, doktora ders aşamasında bana emekleri geçen rahmetli hocam Prof. Şefika Şehvar BEŞİROĞLU'na ve ayrıca, Prof. Dr. Nilgün DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK, Prof. Dr. Gözde ÇOLAKOĞLU SARI, Doç. Dr. Emine Şirin ÖZGÜN TANIR ve de Prof. Rûhî AYANGİL'e, burada, bir kez daha teşekkürlerimi sunuyorum.

Bununla birlikte, etnografik saha çalışmam boyunca kişisel görüşmelerde bulunduğum Sayın Erdal ERZİNCAN, Arif SAĞ, Âşık DERTLİ DİVÂNİ, Ahmet KOÇAK, Mikail ASLAN, Musa EROĞLU, Cihan ÇELİK, Erol PARLAK, Hasan SALTİK, Hüseyin ALBAYRAK, Nilüfer SARITAŞ, Muharrem TEMİZ, Cengiz ÖZKAN, Cem YILDIZ, Gani PEKŞEN, Mazlum ÇİMEN, Ahmet ASLAN, Yusuf TORAMAN, İrfan KURT, Ali Haydar EMRE, Cafer DOĞAN, Necati ŞAHİN, Ulaş ÖZDEMİR, Ferda EREREN, Erol AKTI, Mehmet BAYRAK ve de Vedat YILDIRIM'a, kıymetli zamanlarını ayırıp bu teze katkı sağladıkları için sonsuz teşekkürlerimi ve minnet duygularımı iletiyorum.

Ayrıca, hem kişisel görüşmelerim esnasında, hem tez yazım sürecinde, görüşlerini ve önerilerini benimle paylaşma cömertliğinde bulunan, fikirlerinden büyük feyzaldığım Doç. Dr. Ferda KESKİN, Prof. Dr. Besim DELLALOĞLU, San. Öğr. Gör. Süleyman ŞENEL ve Sayın Ahmet KOÇAK ve Esen USLU'ya, bir kez daha teşekkür ediyorum.

Öte yandan, çalışmam süresince fikirleri ile bana katkı sağlayan Yazma Eser Uzmanı Celal Volkan KAYA ve Doç. Dr. Eray CÖMERT'in isimlerini, burada zikretmeyi bir görev sayıyor ve kendilerine teşekkürlerimi bildiriyorum.

Son olarak çalıma sürecim boyunca gösterdikleri sonsuz sabır ve desteklerinden ötürü, sevgili eşim Yasemin KORKMAZ GÜNGÖR'e ve canım oğlum Deniz'e ve isimlerini minnetle anmayı bir vâzife olarak gördüğüm babam Sabri GÜNGÖR, annem Zeliha GÜNGÖR, ağabeyim İbrahim Halil GÜNGÖR ve ablalarım Mürüvet GÜNGÖR ve Mürşide GÜNGÖR'ün şahsında, emeği geçen tüm dostlara teşekkürlerimi sunuyorum.

Kasım, 2023

İsmail GÜNGÖR
(Etnomüzikolog)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	ix
İÇİNDEKİLER.....	xi
KISALTMALAR.....	xiii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xv
ŞEKİL LİSTESİ.....	xvii
ÖZET	xix
SUMMARY.....	xxiii
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Problem Durumunun Otoetnografik Arka Plânı	1
1.2 Problem Durumunun Konuyla İlgili Akademik Literatürdeki En Güncel Tezahürü: “Alevi Müzik Uyanışı” Anlatısı	5
1.3 “Alevi Müzik Uyanışı” Anlatısının Eleştirisine Dair Bir Yaklaşım	9
1.4 Tezin Amacı ve Araştırma Sorusu	16
1.5 Tezin Hipotezi ve Ana Argümanları	16
1.6 Tezin Kapsamı, Sınırlılıkları ve Hedefleri.....	22
1.7 Bölümlerin Organizasyonu	23
2. KAVRAMSAL-YÖNTEMSSEL ÇERÇEVE.....	25
2.1 Veri Toplama Yöntemleri.....	25
2.2 Veri Analiz Yöntemleri	28
2.2.1 Foucaultdiyen tarihyazımı anlayışının düşünsel arka plânı.....	28
2.2.2 Foucaultdiyen tarihyazımı anlayışının asli kavramları ve yönlemsel araçları.....	33
2.2.3 Müzikâl analiz.....	47
3. ALEVİ MÜZİĞİ KAVRAMININ SÖYLEMSEL TEMELLERİ.....	49
3.1 Alevi Müziği Çalışmaları ve Genel Eğilimleri	49
3.2 Alevi Müziği Kavramını Kendi Tarihsel Tekillğine Tekrar Yerleştirmek	73
4. ALEVİ MÜZİĞİ MECRÂSININ DOĞUŞU.....	99
4.1 Bir Karşı-Özneleşme Prototipi: <i>Şan Tiyatrosu Resitali</i> [1982]	108
4.2 Kanonik Bir Küllîyat: <i>Muhabbet 1-7</i> [1983-1989]	126
5. SONUÇ.....	145
KAYNAKLAR.....	149
EKLER	167
ÖZGEÇMİŞ.....	171

KISALTMALAR

A.Ş.	: Anonim Şirketi
AKP	: Adalet ve Kalkınma Partisi
akt.	: Aktaran
ASM	: Arif Sağ Müzik Evi A.Ş.
BGST	: Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu
Bkz.	: Bakınız
BP	: Birlik Partisi
C.	: Cilt
CD	: Compact Disc
Doç.	: Doçent
Dr.	: Doktor
Hz.	: Hazreti
İBB	: İstanbul Büyükşehir Belediyesi
İTMDK	: İstanbul Türk Müsîkîsi Devlet Konservatuarı
İTÜ	: İstanbul Teknik Üniversitesi
LEE	: Lisansüstü Eğitim Enstitüsü
MTTB	: Millî Türk Talebe Birliği
örn.	: örneğin
Paz. Ltd. Şti.	: Pazarlama Limited Şirketi
Prof.	: Profesör
s.	: Sayfa numarası
S.	: Sayı
San. Öğr. Gör.	: Sanatçı Öğretim Görevlisi
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
SHP	: Sosyaldemokrat Halkçı Parti
TBMM	: Türkiye Büyük Millet Meclisi
THM	: Türk Halk Müziği/Müsîkîsi
TMDK	: Türk Müsîkîsi Devlet Konservatuarı
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

- UNESCO** : United Nations Educational Scientific and Cultural Organization
[Birleşmiş Milletler Eğitim Bilim ve Kültür Kurumu]
- vb.** : ve benzeri
- vd.** : ve diğerleri
- Yay. Haz.** : Yayına Hazırlayan
- (?)** : Bilinmiyor/Şüpheli/Anlaşılmadı
- (...)** : Yazılmayan paragraf, cümle, satır, kıt'a, beyit ve benzeri

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 1.1 : Alevi müziği mecrâsının ilk dönemini teşkil eden bazı maddî pratikler.	19
Çizelge 1.2 : Alevi müziği mecrâsının ikinci dönemini teşkil eden bazı maddî pratikler.	20
Çizelge 1.3 : Alevi müziği mecrâsının son dönemini teşkil eden bazı maddî pratikler.	21
Çizelge 3.1 : Alevi müziği kavramının erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründeki belli başlı prototipleri.	78
Çizelge 3.2 : Hacı Bektaş'tan bahseden belli başlı eserler.	97
Çizelge 4.1 : Sağ'ın, <i>Şan Tiyatrosu Resitali</i> 'nde icra ettiği belli başlı eserler.....	115

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 1.1 : Merriam’ın üç aşamalı modeli.....	12
Şekil 2.2 : Deliliğin sorunsallaştırılması ve akıl hastalığı öznel deneyimi ve kimliğine dönüştürülmesi örneği.....	35
Şekil 2.3 : Tek hatlı yatay transkripsiyon örneği.	47
Şekil 2.4 : İki hatlı yatay-dikey transkripsiyon örneği. ...	47
Şekil 3.1 : Alevi müziği hakkındaki mevcut hakikat çerçevesini sınırlandıran belli başlı söylemler.....	52
Şekil 3.2 : “Pentatonismin yayılış Haritası”.	80
Şekil 3.3 : <i>Gel bir şâha kul olagör</i> mısraı ile başlayan nefesin notası.	81
Şekil 3.4 : <i>Her zaman zârı kılıp</i> mısraı ile başlayan dîvanın notası.	82
Şekil 3.5 : <i>Türbesin üstünü nakşeylediler</i> mısraı ile başlayan nefesin notası.	85
Şekil 3.6 : Alevi geleneğine ait ritüel-merkezli repertuar unsurlarının 1930’lu yıllardan itibaren THM öznel deneyimine ve kimliğine dönüştürülmesi süreci.	94
Şekil 3.7 : THM kavramı altında tanımlanan ve Alevi geleneğine ait olan deyiş, nefes, semah gibi ritüel-merkezli repertuar unsurlarının 1980’li yıllardan itibaren Alevi müziği öznel deneyimine ve kimliğine dönüştürülmesi süreci.	95
Şekil 4.1 : Arif Sağ, <i>Şan Tiyatrosu Resitali</i> , 4 Ocak 1982.	109
Şekil 4.2 : Bozuk düzenindeki boş tellerin portedeki karşılıkları.	115
Şekil 4.3 : Bağlama düzenindeki boş tellerin portedeki karşılıkları.	115
Şekil 4.4 : Acar’ın icra ettiği bağlama ile Sağ’ın icra ettiği bağlamanın farklılıkları.....	120
Şekil 4.5 : Sağ’ın icra ettiği <i>Deli Derviş Ayağı</i> ’nın introsundan bir kesit.	121
Şekil 4.6 : Acar’ın icra ettiği <i>Deli Derviş Ayağı</i> ’nın introsundan bir kesit.	121
Şekil 4.7 : Hakan Plâk ve Harika Plâk tarafından albüm hâline getirilip piyasaya sürülen <i>İşte Bağlama İşte Arif Sağ</i> (1982) adlı albümlerin ön kapak fotoğrafları.....	125
Şekil 4.8 : <i>Muhabbet</i> albümlerinin ön kapak fotoğrafları.....	126
Şekil 4.9 : TRT sanatçısı İlker Çelik’in dört telli elektro-akustik bas bağlaması. ...	137
Şekil 4.10 : 1980’li yıllarda ASM’de eğitmenlik yapan ve aynı zamanda İTÜ-TMDK’dan emekli olan San. Öğr. Gör. İrfan Kurt’un bağlamaları. Soldan sağa, dîvan, tanbura [bozuk], bağlama ve cura.....	138
Şekil 4.11 : <i>Muhabbet 2</i> albümünde yer alan <i>Sen Tabipsin Saramazsın Yaramı [Elleme]</i> adlı eserin introsundan bir kesit.	139
Şekil 4.12 : <i>Muhabbet 3</i> albümünde yer alan <i>Sivas Elllerinde Sazım Çalınır</i> adlı eserin introsundan bir kesit.....	139
Şekil 4.13 : <i>Muhabbet 4</i> albümünde yer alan <i>Gitti Kervanımız Ali’ye Doğru</i> adlı eserin introsundan bir kesit.....	140

**ALEVİ MÜZİĞİ:
BİLGİ, İKTİDAR VE ETİK
EKSENLERİ ÜZERİNDEN İNŞÂ EDİLEN BİR MÜZİKÂL KİMLİK**

ÖZET

Alevi müziği hakkındaki akademik yayınlar, son otuz-otuz beş senelik süreç içerisinde giderek interdisipliner bir karakter kazandı. Bu dönüşüm sürecinde, bilhassa sosyal ve beşerî bilim alanlarındaki disiplinlerin kuramsal ve yöntemsel yaklaşımları etkili oldu. Ne var ki 1980’li yılların ikinci yarısından itibaren, doğrudan ya da dolaylı bir biçimde Alevi müziğine dair tarihsel bir perspektif oluşturmaya çalışan birçok akademik yayın yapılmış olsa da tarihyazımı hususundaki büyük bilgi boşluğu, bu literatürün en temel eksikliği olarak kalmaya devam etmiştir. Söz konusu bilgi boşluğunu dolduran şey ise Alevi müziği kavramının retrospektif bir şekilde ele alınıp yüzyıllar öncesine projekte edilmesi ile karakterize olan ve Alevi topluluklarını, bizâtihi Alevi müziğinin ontolojik ön koşulu hâline dönüştüren son derece yerleşik bir tarihyazımı anlayışıdır. Kısacası, konuyla ilgili literatüre büyük ölçüde yön veren bu özne-merkezli anakronik anlayış, Alevi müziğinin, bizâtihi Aleviler tarafından üretilmiş ve kuşaktan kuşağa aktarılacak günümüze taşınmış kadim bir kültürel-dinsel kalıt olduğu tahayyülüne dayanmaktadır. Velhâsıl yukarıdaki problem durumundan hareketle şekillenen elinizdeki tez çalışması Alevi müziği kavramının tarihi nasıl yazılmalıdır mealindeki bir ‘araştırma sorusunu’ yanıtlamak amacıyla kaleme alınmıştır.

Zira her kavram gibi Alevi müziği kavramının da bir tarihi vardır ve en eski prototipleri 1930’lu yıllarda, erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründe ortaya çıkan ve Alevi topluluklarının kolektif belleğinden ziyade bir dizi bilimsel söyleme ait olan bu görece yeni kavram, verili bir gerçekliğin (*reality*) değil, bilâkis belli ihtiyaçlara cevaben inşâ edilmiş tarihsel bir hakikat (*truth*) çerçevesinin adıdır. Başka bir deyişle; konuyla ilgili literatürün kâhir ekseriyetini karakterize eden bu tahayyülün aksine, Alevi müziği, tarihsel sürekliliğe sahip ve doğal olarak Alevilere ait kadim bir kültürel-dinsel kalıt ve/veya verili bir tür, üslûp ya da repertuar bütünü değil, belli pratiklere eklemlendirilmek suretiyle inşâ edilmiş bir ‘müzikâl kimliktir’. Nihayet, ilk nüveleri 1930’lu yıllarda atılmış olsa da esasen 1980’li yıllarda, yâni Aleviliğin kamusal alanda ilk kez ‘kültürel’ bir aidiyet biçimi olarak müzakere edilmeye başlanmasının hemen arifesinde somutlaşan bu inşâ süreci, elinizdeki tez çalışması dâhilinde, Fransız filozof Michel Foucault’ya (1984a, ss. 333-334) referansla tanımlanan şu üç ana eksenin, yâni (1) Alevi müziğinin ne olup olmadığı hakkında bilimsel bir hakikat çerçevesi sunan ve kendine has kavramları, önermeleri ve teorileri olan, interdisipliner bir bilgi alanının, (2) bu bilgi alanı ile döngüsel bir ilişki içinde bulunan ve Alevi müziğinin icrasına dair maddî pratikleri (örn. konserleri, albümleri, Alevi etkinliklerini ve medya temsillerini), söz konusu pratiklere yönelik belli başlı *otantiklik* kriterlerini, en temel parametreleri (örn. repertuar unsurlarını ve kurgularını, çalgı, ton, tını, perde ve akort tercihlerini, çalgısal-vokâl üslûpları ve tekniklerini, orkestrasyon biçimlerini, sound anlayışlarını), telif haklarını ve aynı zamanda müzik eğitimi faaliyetlerini düzenleyip dolaşıma sokan çok yönlü bir kurumsal alanın, diğer bir deyişle; normatif bir iktidar ilişkileri alanının,

(3) bireylerin, kendileri ile kurdukları bir bilinç ilişkisi uyarınca, bu bilgi ve de iktidar alanlarının Alevi müziğine getirdiği normatif sınırları içselleştirmelerine yol açan ve kendilerini bizâtihi Alevi müziğinin öznelere olarak kavramsallaştırmalarını mümkün kılan son derece spesifik bir etik alanın korelasyonu üzerinden işlerlik kazanmıştır. Buna göre, elinizdeki tez çalışması kapsamında, ilk maddede bahsi geçen bilgi alanı ‘Alevi müziği çalışmaları’, ikinci maddedeki kurumsal alan ise ‘Alevi müziği mecrâsı’ olarak nitelendirilmiştir. Fakat burada Alevi müziğinin inşâsı açısından ikinci eksenin, yâni 1980’li yıllarda, Alevi müziği çalışmalarından kısa bir süre önce şekillenmeye başlayan Alevi müziği mecrâsının daha stratejik bir role sahip olduğu vurgulanmıştır. Zira Alevi müziği hakkındaki mevcut hakikat çerçevesinin ve o çerçeveyi sınırlandıran bilimsel söylemlerin, yâni kısacası bir kavramlar, önermeler ve teoriler silsilesi olarak değerlendirebileceğimiz Alevi müziği çalışmalarının tarihi, erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatürüne kadar geri götürülebilse de söz konusu müzikâl kimliğin ve onu tanımlayan öznel deneyimlerin inşâ edilebilmesi henüz 1980’li yılların başlarında, Alevi müziği mecrâsının zuhûr edişi ile birlikte mümkün olabilmıştır. Öyle ki bu çok boyutlu kurumsal alan, bir kısmı kendisini hem Türk halk müziği [THM] hem de Alevi müziğinin öznesi olarak kavramsallaştıran, bir kısmı ise THM’nin öznesi konumuna geçmeyi birtakım sebeplerle reddeden ‘yeni’ bir icracı profiline de kaynaklık etmiştir. Ancak, burada vurgulanması gereken en temel hususlardan biri, büyük bir çoğunluğu Alevi bağlama virtüözlerinden ve erkeklerden oluşan bu yeni icracı profilinin ve daha da önemlisi, söz konusu profile kaynaklık eden Alevi müziği mecrâsının mitolojik bir şekilde zuhûr etmediğidir. Bilâkis, bu zuhûr ediş, esas itibarıyla 19. yüzyılın sonlarına kadar uzanan ve son kertede millî ve seküler bir müzikâl kimliğin, yâni 20. yüzyıldaki adıyla ‘THM kategorisinin’ nasıl yaratılabileceği meselesine odaklanan oldukça köklü bir tarihsel-siyasal sorunsallaştırmanın hem ‘tezahürü’ hem ‘anti-tezi’ niteliğindedir. Nitekim 1980’li yıllarda, yâni tam da Alevi müziğinin âdeta kendi küllerinden tekrar canlandırıldığı iddia edilen dönemde şekillenmeye başlayan ve akâbinde Aleviliğe dair devâsa bir söylem patlamasının ortaya çıkmasıyla birlikte giderek genişleyen bu çok boyutlu kurumsal alan, 1990’lı yıllardan itibaren çok hızlı bir dönüşüm süreci içerisine girmiş ve aradan geçen son otuz-kırk senelik zaman zarfında, çeşitli iktidar ilişkilerine ve özneleşme ve karşı-özneleşme pratiklerine sahne olmuştur. Burada vurgulanması gereken diğer bir husus, Alevi müziğinin inşâsı açısından, 1980’li, 1990’lı ve 2000’li yıllara tekâbül eden ve bilhassa son ikisi kendi içinde çok farklı kırılma noktalarından oluşan üç farklı dönemin mevcut olduğu, fakat en belirleyici sürecin ilk dönemde, yâni 1980’li yıllarda cereyan ettiğidir. Hâsılı bütün bu ana argümanlar üzerine binâ edilen elinizdeki tez çalışması, sırasıyla aşağıdaki iki hedefi gerçekleştirmeye odaklanmıştır: (1) Alevi müziğinin tarihselleştirilmesine yönelik en güncel ve kapsamlı yaklaşımları, bilhassa ontolojik ön kabûlleri ve erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatürü ile ilişkileri açısından ele alıp söylemsel bir analize tâbi tutmak ve bu analiz ışığında, Alevi müziği kavramının verili bir gerçekliğe değil, bilâkis belli ihtiyaçlara cevaben inşâ edilmiş tarihsel bir hakikat çerçevesine göndermede bulunduğunu ortaya koymak. (2) Bu söylemsel analizin bir adım ötesine geçip direkt olarak Alevi müziği mecrâsının doğuşuna odaklanmak, yâni söz konusu kurumsal alanın ilk dönemini teşkil eden belli başlı maddî pratikleri, o pratiklere içkin iktidar ilişkilerini ve tüm o ilişkiler uyarınca dolayımlanan özneleşme ve karşı-özneleşme kiplerini tarihsel açıdan ele alıp analiz etmek ve Alevi müziğinin nasıl inşâ edildiğini somut bir şekilde açıklığa kavuşturmak.

Nitekim yukarıdaki hedeflere ilişkin veri setlerini derlemek, sınıflandırmak ve analiz etmek noktasında etnomüzikolojyi karakterize eden iki temel unsur, yâni etnografi ve interdisipliner bir teorik perspektif referans alınmıştır. Dolayısıyla, bu veri setlerinden bir kısmı konuyla ilgili literatürden bir kısmı görsel-işitsel içeriklerden bir kısmı resmî

ve özel arşivlerden bir kısmı ise 2017-2020 yılları arasında Türkiye'nin çeşitli illerinde yürütülen geniş kapsamlı bir etnografik saha çalışmasından elde edilmiş ve bunlardan bir kısmı Foucault'diyen tarihyazımı anlayışını teşkil eden iki yöntemsel araçtan, bir kısmı ise müzikolojik bir yaklaşımdan hareketle ele alınıp analiz edilmiştir. Hâsılı bu veri setlerinin analizinden elde edilen somut bulgular ışığında, yukarıdaki hedeflerden ilki üçüncü bölümde, ikincisi ise dördüncü bölümde gerçekleştirilmiştir.

Buna göre, üçüncü bölümdeki analizlerden elde edilen bulgular, yalnızca Alevi müziği hakkındaki mevcut hakikat çerçevesinin, (1) Türklük vurgusu ile malûl söylemler, (2) dinî-ladinî ayırımına dayanan söylemler, (3) kır-kent karşıtlığına dayanan söylemler, (4) ritüel-merkezli tasniflere dayanan söylemler olmak üzere, dört söylem tipi uyarınca inşâ edildiğini değil, aynı zamanda bu söylemlerin, ilk kez 1930'lu ve 1940'lı yıllarda, erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatürü içinde ortaya çıktığını göstermiştir. Nihayet, Alevi müziği kavramının en eski prototiplerine kaynaklık eden bu söylemler, üçüncü bölümün son kısmında, Alevi müziği çalışmaları içindeki güncel izdüşümleri ile birlikte mukayeseli bir tarihsel-siyasal analize tâbi tutulmuş ve ampirik verilerin analizinden elde edilen somut bulgular ışığında, Alevi müziği kavramına yüklenen normatif sınırların esasen tarihsel ve olumsal oldukları, diğer bir deyişle; Alevi müziği kavramının verili bir gerçekliğe değil, belli ihtiyaçlara binâen inşâ edilmiş tarihsel bir hakikat çerçevesine göndermede bulunduğu ortaya konulmuştur.

Öte yandan, dördüncü bölümdeki analizlerden elde edilen bulgular, öncelikli olarak Alevi müziği mecrâsının 1980'li yıllarda şekillenmeye başladığını ortaya koymuş ve bu çok boyutlu kurumsal alanın, Alevi müziğinin inşâsı açısından stratejik bir önemi haiz olduğunu ve aynı zamanda yeni bir icracı profiline kaynaklık ettiğini göstermiştir. Nitekim dördüncü bölümde ele alınan iki adet vakâ çalışması, sadece bu kurumsal alanın ilk dönemini teşkil eden belli başlı maddî pratiklerin, o pratiklere içkin iktidar ilişkilerinin ve tüm o ilişkiler uyarınca dolaymlanan özneleşme ve karşı-özneleşme kiplerinin nasıl zuhûr ettiğini aydınlatmakla kalmamış, ayrıca, bugünkü Alevi müziği anlayışının ne tür bir tarihsel-siyasal sorunsallaştırmaya cevaben nasıl inşâ edildiğini, hangi *otantiklik* kriterleri ve de temel parametreler üzerinden karakterize olduğunu ve daha da önemlisi nasıl bir hakikat çerçevesi ile sınırlandırıldığını göz önüne sermiştir.

Nitekim bu tez çalışmasının çıktılarını, iki ayrı boyutta ele alıp irdelemek mümkündür. Bunlardan ilki, genel plânda etnomüzikoloji alanına, ikincisi ise özelde Alevi müziği çalışmalarına yapılan katkılarla ilgilidir. Buna göre; bu tez çalışması, öncelikli olarak müzikâl kimliklerin ve de onları tanımlayan öznel deneyimlerin nasıl inşâ edildikleri hususunda, Foucault'diyen tarihyazımı anlayışını teşkil eden arkeolojik ve jenealojik yordamların etnomüzikolojik çalışmalar için son derece derinlikli bir tarihsel-siyasal analiz çerçevesi sağlayabileceğini göstermiş ve birbirinin tamamlayıcısı niteliğindeki bu iki yöntemsel aracın, tıpkı Foucault'nun yapıtlarındaki gibi, bütünlüklü bir şekilde kullanılması gerektiğini ortaya koymuştur. Dolayısıyla, gerek kavramsal ve gerekse yöntemsel açıdan Foucault'diyen tarihyazımı anlayışını temel alan bu tez çalışmasının konuyla ilgili birincil literatüre sağlamış olduğu en kayda değer katkı, Alevi müziğinin tarihselleştirilmesine ilişkin mevcut çalışmaların kâhir ekseriyetine sirâyet eden özne-merkezli anakronik yaklaşımları, ampirik, terminolojik, metodolojik ve aynı zamanda teorik tutarsızlıkları açısından ele alıp eleştirel bir biçimde sorgulaması ve söz konusu tutarsızlıkları gidermek noktasında, koyu bir nominalist vurgu taşıyan Foucault'diyen tarihyazımı anlayışını ilk kez bir alternatif olarak sunmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Etnomüzikoloji, Alevi müziği, Michel Foucault, tarihyazımı, müzikal deneyim, müzikal kimlik.

**ALEVI MUSIC:
A MUSICAL IDENTITY CONSTRUCTED THROUGH THE AXES OF
KNOWLEDGE, POWER, AND ETHICS**

SUMMARY

Academic publications on Alevi music have increasingly gained an interdisciplinary character over the past thirty to thirty-five years. The theoretical and methodological approaches of social science and humanities have been influential in this process. But although many academic publications since the second half of the 1980s have directly and/or indirectly attempted to provide a historical perspective on Alevi music, the most major historiographical knowledge gap has remained the fundamental shortcoming of this literature. What fills this huge knowledge gap is a highly situated historiographical understanding of Alevi music, characterized by a retrospective approach that projects the concept of Alevi music back to centuries ago and transforms Alevi communities themselves into the ontological prerequisite for Alevi music. In short, this subject-centered anachronistic understanding, which to a large extent described the relevant literature, is based on the imagination that Alevi music is a cultural-religious heritage that has been produced by Alevis and passed down from generation to generation. The aim of this dissertation, based on the above problem situation, is to answer the research question of ‘how the history of the concept of Alevi music should be written’.

Because, like any concept, the concept of Alevi music has a history, and this relatively new concept, the earliest prototypes of which appeared in early Turkish folklore and musicology literature during the 1930s, and which belongs to a series of ‘scientific’ discourses rather than to the collective memory of Alevi communities, is not the name of a given reality, but rather of a historical framework of truth constructed in response to specific needs. In other words, contrary to the vast majority of the relevant literature, Alevi music is not a cultural-religious heritage and/or a given genre, style, or repertoire that has historical continuity and naturally belongs to Alevi communities, but rather a set of subjective experiences constructed through articulation with certain practices as well as a musical identity defined by these subjective experiences. And this process of construction, which, though its first nuclei were laid in the 1930s, became concrete in the 1980s, on the eve of the first public negotiation of Alevism as a form of cultural belonging, ultimately functioned through the correlation of the following three main axes, which I have defined with reference to the French philosopher Michel Foucault (1984a, pp. 333-334):

- (1) An interdisciplinary field of knowledge with its own concepts, propositions, and theories that gives a scientific framework of truth about what Alevi music is and is not
- (2) A multicomponent field of power relations, in other words, a multidimensional institutional field that is in a circular relationship with this field of knowledge and also organizes and circulates the material practices Alevi music performance (e.g., albums, concerts, Alevi events, and media representations), the authenticity criteria for these practices, the most basic parameters (e.g., repertoire elements and/or constructions,

instrument, tone, timbre, pitch and tuning preferences, instrumental-vocal styles and techniques, forms of orchestration, and sounds), copyrights, and educational activities

(3) A specific field of ethics that allows individuals to internalize the normative limits imposed on Alevi music by these fields of knowledge and power, in accordance with a relationship of consciousness they have established with themselves, and that makes it possible for them to conceptualize and to see themselves as subjects of Alevi music

Accordingly, within the scope of this dissertation, the field of knowledge mentioned in the first item is defined as Alevi music studies, while the institutional field in the second item is defined as Alevi music scene. However, it is emphasized here that the second axis has a more strategic role in the construction of Alevi music, namely, the Alevi music scene, which began to take shape in the 1980s, shortly before Alevi music studies. Even though the history of the existing framework of truth about Alevi music and the scientific discourses that delimit that framework, in short, the history of Alevi music studies, which can be considered a set of concepts, propositions, and theories, can be traced back to the early-period ‘Turkish’ folklore and musicology literature, the construction of the musical identity and the subjective experiences that define it was only possible with the emergence of the Alevi music scene in the 1980s. In fact, this institutional space was the source of a ‘new’ profile of performers, some of whom conceptualized themselves as the ‘subjects’ of both Turkish folk music [THM] and Alevi music, while others refused to become the subjects of THM for various reasons.

However, one of the most fundamental issues that should be emphasized here is that this new performer profile, which consists mostly of Alevi bağlama virtuosos and men, and more importantly, the Alevi music scene that is the source of this profile, did not emerge in a mythological way. Contrarily, this emergence is both the manifestation and the antithesis of a deep-rooted historical-political problematization that dates back to the late 19th century and ultimately focuses on the issue of how to create a national and secular musical identity, i.e. the category of THM in the 20th century. As a matter of fact, this multidimensional institutional field, which began to take shape during the 1980s, precisely in the period when Alevi music was allegedly revived from its own ashes, and then expanded with the emergence of a huge explosion of discourse on Alevism, has undergone a very rapid transformation process since the 1990s and has been the scene of various power relations and practices of subjectivation and counter-subjectivation in the past thirty to forty years. Another point that should be emphasized here is that there are three different periods corresponding to the 1980s, 1990s, and 2000s in terms of the construction of Alevi music, the last two of which are composed of very different breaking points, but the most decisive process took place in the first period, i.e. in the 1980s.

Therefore, building on the main arguments above, this dissertation directly focuses on achieving the following two objectives respectively:

(1) To discuss the most current and comprehensive approaches to the historicization of Alevi music, especially in terms of its ontological presuppositions and relations with ‘early’ Turkish folklore and musicology literature, to subject it to a discursive analysis, and, finally, in the light of this analysis, to reveal that the concept of Alevi music does not refer to a given reality, but rather to a historical framework of truth constructed in response to certain needs.

(2) To go one step beyond this discursive analysis and to focus directly on the birth of the Alevi music scene, in other words, to consider and analyze from a historical perspective the material practices that constitute the ‘first’ period of the institutional

field in question, the power relations inherent in those practices, and the modes of subjectification and counter-subjectification mediated as per all those relations and to precisely clarify how Alevi music was constructed.

Thus, in compiling, classifying, and analyzing the data related to these objectives, the two main elements that characterize ethnomusicology, namely, ethnography and an interdisciplinary theoretical perspective, were taken as references. Therefore, some datasets were directly obtained from academic and popular literature on the subject, audiovisual content, official and/or private archives, and an ethnographic fieldwork conducted in various cities of Turkey between 2017 and 2020, and while some of them were analyzed based on the methodological tools of Foucauldian historiography, some of them were analyzed from a musicological way. Considering the concrete findings from the dataset analysis, the ‘first’ of the above goals is realized in the third chapter and the ‘second’ in the fourth chapter.

Accordingly, the findings of the third chapter show that the existing framework of truth about Alevi music is constructed according to four main discourse types, namely, (1) discourses characterized by an emphasis on Turkishness, (2) discourses based on the religious–nonreligious distinction, (3) discourses based on rural–urban antagonism, and (4) discourses based on ritual-centered classifications, moreover, these discourses first emerged in the 1930s and 1940s in the early Turkish folklore and musicology literature. Finally, in the last part of the third chapter, these discourses, which are the source of the earliest prototypes of the concept of ‘Alevi music’, are subjected to a comparative historical-political analysis along with their current projections within Alevi music studies, and given the findings of empirical data analysis, it is concluded that the normative boundaries imposed on the concept of ‘Alevi music’ are historical and contingent, in other words; the concept of Alevi music does not refer to a given reality, but to a historical framework of truth constructed in response to certain needs.

The findings of the fourth chapter show that Alevi music scene began to take shape in the 1980s and that this institutional field was strategically important for the process of the construction of Alevi music, and at the same time, it was the main source of a new performer profile. In fact, the two case studies discussed throughout the fourth chapter have not only illuminated the material practices that constitute the first period of this institutional space, the power relations inherent in these practices, and the modes of subjectification and counter-subjectification mediated by these relations but also clarified how today’s understanding of Alevi music is constructed in response to what kind of historical-political problematization as well as criteria of authenticity and basic parameters it is characterized by and, more importantly, how it is limited to a game of truth.

As a matter of fact, it is possible to consider the main outputs of this dissertation in two different dimensions. The first of these is related to the contributions to the field of ethnomusicology in general and Alevi music studies in particular. Accordingly, this dissertation has demonstrated that archaeological and genealogical tools, which form a Foucauldian historiography of how musical identities and the subjective experiences that define them are constructed, can provide an extremely in-depth historical-political framework of analysis, and that these tools should be utilized in ethnomusicological studies in a holistic manner, just as Foucault did. Therefore, one of the most important contributions of this dissertation, which is both conceptually and methodologically based on Foucauldian historiography, to the Alevi music studies is that it critically questions the subject-centered anachronistic approaches to the historicization of Alevi

music that pervade the vast majority of relevant literature in terms of their empirical, terminological, methodological and theoretical contradictions and inconsistencies, and presents Foucauldian historiography, which has a strong emphasis on nominalism, as an alternative perspective in order to eliminate them.

Keywords: Ethnomusicology, Alevi music, Michel Foucault, historiography, musical experience, musical identity.

1. GİRİŞ

1.1 Problem Durumunun Otoetnografik Arka Plânı

Fransız ekonomist, yazar ve siyasetçi Jacques Attali, Türkçeye *Gürültüden Müziğe* üst başlığı ile çevrilen kitabında¹ şu düşüncelerini dile getiriyor (2014 [1977], ss. 15-16):

René Girard'ın sözünü ettiği, Nuerlerin aynası ve yansıması olan sığır sürüsü gibi, müzik de insan toplumlarına paralel olarak gelişir. Onlar gibi biçimlenir, onlarla değişir. Hem de onlardan önce. Belli bir koddaki bütün olasılıkları araştırır, ve bunu maddi gerçeklikten çok daha hızlı yapar. Daha ileri zamanlarda görülür hale gelip kendini dayatacak ve düzeni sağlayacak olan şeyleri duyurur. Müzik, bir dönemin estetiğinin yankısı olmaktan öte, günceli aşar ve onun geleceğini bildirir. Müzik bir ayna, bir kristal küre, insanoğlunun yaptıklarını kaydeden bir yüzey, bir eksikliğin işareti, bir ütopya parçası, her dinleyicinin kendi duygularını kaydettiği hususi bir bellek, bir *anamnez*, düzenin ve soyağaçlarının ortak hafızasıdır; ne özerk bir etkinlik ne de ekonomik altyapının bir ürünüdür. O, halkların ve sanatçıların, insanların ve tanrıların, şenliklerin ve duaların ürünüdür. Bach ve Mozart da işte bu sebeplerden dolayı, her ikisi de kendi tarzında, yükselen burjuvazinin uyum hayalini, bununla beraber saray erkânının kaygılarını ve halkların homurdanışını, bilmeden ve istemeden dile getirirler. Bunu XIX. yüzyılın tüm siyasi kuramcılarında daha iyi -ve daha önce!- yapmışlardır. Bob Marley ve Janis Joplin, John Lennon ve Jimi Hendrix altmışlı yılların özgürlük hayali hakkında herhangi bir teorinin söyleyebileceğinden çok daha fazlasını söylerler. Derlemeler, top 10'lar, show-business dünyası, videoklipler ve sample'lar dünyasallaşan arzuların gelecekteki biçimlerinin alaycı ve kâhince bir bildirisi gibidir. Rap, free caz'ın ardından, şehirde büyüyen şiddetin habercisidir. Napster, bilginin mülkiyeti için çıkacak savaşa işaret etmiştir. (...) Bu durumda müzik artık sadece, insana insanın

¹ Orijinal dili Fransızca olan bu kitabın üst başlığı (*Bruits*), esasen 'gürültüler' anlamına gelmektedir.

eserinden bahseden, onun içinde bulunduğu durumu, işlenmemiş yaratıcılığının büyüklüğünü duymak ve duyurmak için kullandığı dolambaçlı bir yoldur.

Kuşkusuz ki Attali'nin çizdiği bu düşünsel çerçeve, tıpkı elinizdeki tez çalışması gibi birçok etnomüzikolojik yayına ilk elden referans oluşturmuştur. Peki ama gerçekten de müzik, Attali'nin de iddia ettiği gibi gelecekte görünür hâle gelip kendini dayatacak ve düzeni sağlayacak olan şeyleri duyurabilir mi? Ya da sadece dönemsel bir estetiğin yankısı olmaktan öteye geçip günceli aşabilir ve gelecekte ne olacağını bildirebilir mi? Bu iki soruyu, kendime ilk kez 2015 yılında, kıymetli hocam Prof. Dr. Ali Ergur'dan aldığım bir doktora dersinin² final ödevini hazırlarken yöneltmiştim. Nihayet, başlığı [*Alevi Müziğinin³ Sosyo-Politik İnşâsı*] Ergur tarafından atılan söz konusu final ödevi, bu tez çalışmasının ilk nüvelerini oluşturdu. Bu ödev kapsamında, Attali'nin iddiaları ile alâkalı olan en temel husus ise bugünkü Alevi müziği anlayışına damgasını vuran ve 1983-1989 yılları arasında piyasaya sürülen *Muhabbet* albümleriydi. Zira toplamda yedi kasetten oluşan ve aynı zamanda konser sahnelerine de taşınan bu albüm serisi, Attali'nin iddialarını teyit edercesine 1990'lı yılların başlarından itibaren yükselişe geçen 'Alevilik söylemlerinin' ve 'Alevi hareketinin' âdeta habercisi niteliğindeydi.

Elbette, 1986 yılı yazında, henüz on yaşındayken gittiğim çok kalabalık bir *Muhabbet* konserinde bunun hiç farkında değildim. Oysa tıpkı 1980'li yıllardaki birçok bağlama düzeni⁴ meraklısı gibi, gerek repertuar kurgusu gerek icra üslûbu ve tarzı gerek *sound*

² *Müziğin Toplumbilimsel Bileşenleri*.

³ Bu tez çalışması dâhilinde, Alevi topluluklarının (Kızılbaş, Bektaşî, Tahtacı, Sıraç, Çepni, Nalcı, vd.) kültürel-dinsel mirasıyla ilişkilendirilen bir düşünsel tasarımın, yâni 'Alevi müziği' kavramının ve bu kavramla göndermede bulunulan belli başlı maddî pratiklerin (örn. konserlerin, albümlerin, eserlerin) tarihsel analizine odaklandım. Dolayısıyla, buradaki 'Alevi' kavramını, tez boyunca salt olarak yukarıda atıfta bulunduğum gayrî-Sünnî etno-dinsel topluluklara ve aynı zamanda tarihsel-teolojik düzlemde bu topluluklarla ortaklaşmış olan birtakım zümrelere referansla kullanıyorum. Ancak, muhtemel bir yanlış anlaşılmaya mahâl vermemek adına, burada üç önemli hususu sırasıyla açıklığa kavuşturmam gerekir: (I) Bu kavramsal izolasyon uyarınca, gerek Türkiye sınırları dâhilinde gerekse Türkiye sınırları dışında yaşamakta olan diğer gayrî-Sünnî etno-dinsel toplulukların, örneğin; Nusayrîlerin ve/veya Caferîlerin, 'Ali' kültüne itikât etmediklerini ya da kendilerini 'Alevi' olarak tanımlamadıklarını imâ etmemekteyim (II) Ayrıca, Türkiye dışında yaşıyor olmalarına rağmen, günümüz Türkiye'sindeki Alevilerle neredeyse aynı teolojik doktrinlere ve kültürel-dinsel pratiklere sahip olan bazı gayrî-Sünnî etno-dinsel topluluklar (Yaresanlar, Şabaklar, Kakailer, Balkan Bektaşîleri, vd.) için de böylesine bir imâda bulunmuş değilim (III) Öte yandan, burada olası bir kategorik karışıklığa yol açmamak için, aynı olgulara atıfta bulunan 'Alevi müziği', 'Alevi-Bektaşî müziği' ve 'Kızılbaş müziği' gibi kavramlar arasında bir tercih yapıyor ve belli kısımların dışında, tezin ana metni boyunca yalnızca 'Alevi müziği' kavramını kullanıyorum.

⁴ Buradaki düzen terimi, Batı müziğindeki akort (*tuning*) terimi ile eş anlamlıdır. Öte yandan, geleneksel olarak üç tel gurubuna sahip olan bağlama, muhtelif akort türleri (bozuk düzeni, bağlama düzeni, misket düzeni, abdal düzeni, müstezat düzeni, vd.) ile icra edilir. Ancak, bağlama icrasında kullanılan en yaygın akort türleri, bozuk düzeni (*Sol-Re-La*) ve bağlama düzenidir (*La-Sol-Re*). Parantez içine alınan notalar ise bozuk ve bağlama düzenindeki üst, orta ve alt tel gruplarının temsili frekanslarına işaret etmektedir.

anlayışı açısından, *Muhabbet* serisi benim için de temel bir referans noktası olmuştu. Nitekim Alevi bir aileden gelen, deyiş çalıp-söylemeye çocukken başlayan ve 1990'lı yıllardaki o sürece bizzat tanıklık eden biri olarak geriye dönüp baktığımda, Attali'nin öne sürdüğü iddiaların *Muhabbet* serisi için de geçerli olabileceğine kanâat getirdim. Dolayısıyla, Ergur'un vermiş olduğu bu final ödevi kapsamında, çocukluğumdan beri dinlediğim *Muhabbet* albümlerini Attali'nin çizdiği düşünsel çerçeveden hareketle en baştan ele alıp yeniden dinlemek ve bilhassa Alevi müziğinin inşâsına nasıl bir katkı sağlamış olduklarını sosyo-politik bir perspektif dâhilinde irdelemek durumundaydım. Fakat bu noktada sadece *Muhabbet* serisinin analizi ile sınırlı kalmamam, söz konusu serinin güncel izdüşümlerini de tespit edip tartışmaya açmam gerekiyordu. Bunun için somut verilere ihtiyacım vardı ve bu verileri toplamak üzere odaklandığım asıl mecrâ, medya kanallarıydı. Zira ilk kez 2009 yılında, altmışıncı Adalet ve Kalkınma Partisi [AKP] hükümeti tarafından hayata geçirilen *Alevi Açılımı* süreci, o dönem içerisinde Türkiye Radyo Televizyon Kurumu [TRT] ekranlarında yayımlanan *Muharrem*⁵ temalı bir dizi müzik programına da zemin hazırlamıştı (Bkz. Url-1) ve bu programlara konuk olan kişilerin büyük bir kısmı hem Türk halk müziği [THM] alanında iyi tanınan hem de kamuoyunda Alevi kimliği ile öne çıkan profesyonel bağlama ve ses sanatçılarıydı. Bazılarını yakinen tanıdığım bu sanatçıların en önemli ortak paydalarından biri ise hiç kuşkusuz ki *Muhabbet* serisini, profesyonel müzik kariyerlerine yön veren çok temel bir referans noktası olarak kabûl etmeleriydi. Ancak, son *Muhabbet* albümünün (1989) piyasaya sürülmesinin ardından uzunca bir süre geçmişti ve bu albümlerde inşâ edilen Alevi müziği anlayışı, 1990'lı yılların başlarından itibaren hızlı bir dönüşüm sürecine tâbi olmuştu. Dolayısıyla, bir yandan *Muhabbet* albümlerinin bu sanatçılara etkisini, diğer yandan Alevi müziğinin nasıl bir dönüşüm geçirdiği meselesini irdelemeliydim.

Ne var ki söz konusu final ödevini, böylesine bir içerikte ve derinlikte hazırlayamadım. Buna rağmen, Ergur'un da katkılarıyla dersi başarı ile geçtim ve daha sonra, kıymetli hocam Prof. Songül Karahasanoğlu'nun danışmanlığında, hem geleneksel hem dijital medya platformlarındaki Alevi müziği temsillerini ve bu temsillerin sosyo-politiğini konu edinen bir tez önerisi sundum. Nihayet, tez önerimin kabûl edilmesinin ardından, literatür taraması, etnografik saha çalışması ve ilerleme raporlarının yazılıp sunulması ile geçen yoğun bir sürece dâhil oldum. Ancak, bu süreç boyunca ne iyi tanımlanmış

⁵ Muharrem, Hz. Ali'nin oğlu Hz. Hüseyin'in ve beraberindekilerin Kerbelâ'daki şehâdeti için, Aleviler tarafından on iki günlük mâtem orucu tutulan bir aydır. Bu orucun diğer bir adı, On İki İmam orucudur.

bir problem durumu ne de kapsam ve sınırlıkları belli olan net bir araştırma sorusu formüle edebildim. Zira çalışmamı derinleştirdikçe en başta sahip olduğum ontolojik ön kabûlleri tümüyle aşan ve daha önce gözümünden kaçan, iki temel sorunla karşılaştım. Bu sorunlardan ilki, Attali'nin Johann Sebastian Bach ve Wolfgang Amadeus Mozart hakkındaki tespitleri ile ilgiliydi. Şöyle ki yukarıdaki tespitlerinde, Attali, Batı müziği geleneğinin en önemli 'kurucu-figürleri' arasında yer alan ve her ikisi de 18. yüzyıla damgasını vuran bu iki sıra dışı besteciyi, "yükselen burjuvazinin uyum hayalini" ve "saray erkânının kaygılarını ve halkların homurdanışını, bilmeden ve istemeden dile" getiren ve hâttâ bunları "XIX. yüzyılın tüm siyasi kuramcılarında daha iyi -ve daha önce!-" sergileyen bireyler olarak resmediyordu. Kısacası, buradaki en çarpıcı husus, Attali'nin Bach ve Mozart'a izâfe edilen 'kurucu-özne' statüsünü paranteze almasıydı. Dolayısıyla, *Muhabbet* albümlerini, bu albümlerin uzantısı niteliğindeki konserleri ve söz konusu maddî pratiklerin fâilleri konumundaki müzisyenleri, tıpkı Attali'nin Bach ve Mozart özelinde yaptığı gibi kurucu bir özne nosyonuna müracaat etmeden nasıl ele alıp irdelenebileceğimi düşündüm. Fakat bu, daha önceleri hiç âşına olmadığım bir düşünce biçimiydi ve benim için ilk aşamada bir çeşit mantıksal tutarsızlıktan ibâretti. Çünkü bir eylem varsa muhakkak o eylemin bir fâili de olmalıydı ve bu fâilin en temel hususiyeti, neredeyse her zaman taammüden düşünebilmesi ve hareket edebilmesiydi. Bu ön kabûlü ilk kez sorgulamama vesile olan şey ise Alman filozof Friedrich W. Nietzsche'nin *Güç İstenci* adlı yapıtında karşılaştığım sıra dışı bir fragmandı (1968 [1887], s. 268):

"Düşünce vardır. Öyleyse düşünen bir şey de vardır." İşte Descartes'ın bütün argümantasyonunun nihaî neticesi budur. Oysa bu töz kavramına olan inancımızı "a priori doğru" olarak farz ettiğimiz anlamına gelir ki düşünce varsa "düşünen" bir şeyin de var olması zorunluluğu, esas itibarıyla her eyleme bir fâil ekleyen gramatik örfümüzün basit bir formülasyonudur. Kısacası, bu sadece bir gerçeğin ispatlanması değil, aynı zamanda mantıksal-metafiziksel bir postülatır.

Öyle ki özne-merkezli Kartezyen felsefe geleneğini, bu fragmanla âdeta temellerinden mahrum bırakan ve yukarıda bahsettiğim ön kabûlü sorgulamamı sağlayan Nietzsche, aynı zamanda onu referans alan ve o ana dek yalnızca birkaç kitabını okumuş olduğum Fransız filozof Michel Foucault'yu da daha derinlikli bir şekilde okumama neden oldu.

Nitekim elime geçen ilk kaynaklardan biri, Foucault'nun *Nietzsche, Jenealoji, Tarih* (1984 [1971]) adlı bir makâlesiydi ve bu çığır açıcı makâleyi okuduktan bir süre sonra, Attali'nin müzik hakkındaki iddialarını, o iddiaların bugünkü Alevi müziği anlayışına damgasını vuran *Muhabbet* albümleri için de geçerli olduğuna dair kanâatimi ve hâtâta Alevi müziğinin nasıl dönüştüğü meselesini bile aşan ikinci bir sorunla karşılaştım. Söz konusu sorun, bu defa doğrudan doğruya 'Alevi müziği' kavramının kendisiydi. Zira Foucault, Nietzsche'yi irdelediği bu makâlede, kavramların tarihi ile pratiklerin tarihini aynı düzlemde analiz etmeye imkân sağlayacak olan, hiç tarihsel bağlamları yokmuşcasına düşündüğümüz şeyleri tarihselleştiren ve tıpkı Nietzsche gibi kurucu-özne nosyonunu paranteze alan, 'analitik' bir 'tarihyazımı' anlayışına işaret ediyordu. O an, tıpkı daha öncesinde yayınlarımı okuduğum birçok araştırmacı gibi, Alevi müziği kavramını retrospektif bir şekilde ele alıp asırlar öncesine projekte ettiğimi ve Alevileri bizâtihi Alevi müziğinin ontolojik ön koşulu hâline dönüştürdüğümü fark ettim. Hâsılı konuyla ilgili literatürü çok büyük ölçüde karakterize eden bu 'problem durumu', 2017 yılının sonlarına doğru, beni bütün tez ilerleme raporlarımın köklü bir eleştirisine ve nihayet Alevi müziği kavramının tarihini nasıl yazmam gerektiği meselesine sevk etti.

1.2 Problem Durumunun Konuyla İlgili Akademik Literatürdeki En Güncel Tezahürü: "Alevi Müzik Uyanışı" Anlatısı

Alevi müziği hakkındaki akademik yayınlar, son otuz-otuz beş senelik süreç içerisinde giderek interdisipliner bir karakter kazandı. Bu dönüşüm sürecinde, bilhassa sosyal ve beşerî bilim alanlarındaki disiplinlerin kuramsal ve yöntemsel yaklaşımları etkili oldu. Ne var ki 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren, doğrudan ya da dolaylı bir şekilde Alevi müziğine dair tarihsel bir perspektif oluşturmaya çalışan birçok akademik yayın (Markoff, 1986a, 1986b, 1993, 1995, 2002a, 2002b, 2009; Yürür 1989; Duygulu 1992, 1997; During, 1995; Stokes, 1996; Elçi, 1998a, 1998b, 1999; Kaplan, 1998a, 1998b, 1999; Clarke, 1998, 1999, 2001; Yaltırık, 2002; Dinçer, 2004; Öztürk, 2005, Poyraz, 2007) yapılmış olsa da tarihyazımı hususundaki büyük bilgi boşluğu, bu literatürün en temel eksikliği olarak kalmaya devam etmiştir. Bu boşluğu gidermeye çalışanlardan biri ise konuyla ilgili literatüre önemli katkılar sunan etnomüzikolog Ayhan Erol'dur. Nitekim *Alevi-Bektaşî Müziğindeki Çeşitliliği İncelemek* başlıklı bir bildirisinde, Erol, amacını şöyle özetler: "Bu yazı Alevi-Bektaşî müzik geleneklerini Cumhuriyet'ten günümüze taşıyan Alevi müzisyenlerin ürünlerinden yola çıkarak Alevi müziğine

ilişkin tarihsel bir perspektif sağlama; bunu yaparken ‘müzik uyanışı’ (music revival) ve ‘otantisite’ (authenticity) kavramlarının teorik statüsünü kullanarak söz konusu birikimi analiz etme girişimidir” (2009 [2007], ss. 131-132).

Şüphesiz ki bu bildirinin en çarpıcı yanı, yukarıda atıfta bulunulan belli başlı akademik yayınlardan farklı olarak konuyla ilgili literatüre yeni bir kavramsal-kuramsal çerçeve sunmasıdır. Fakat bu yeni kavramsal-kuramsal çerçeveyi daha derinlikli bir şekilde ele alıp serimleyebilmek için, öncelikli olarak etnomüzikoloji literatürüne oldukça önemli katkılar sağlayan başka bir akademik yayına odaklanmak gerekir. Zira Erol’un ilk kez *Türk Halk Müziği Uyanışı: Türkü Bar Örnek Olayı* (2005) adlı bir bildirisinde referans aldığı ve daha sonrasında, *Müzik Üzerine Düşünmek* (2009 [2005], ss. 69-98) başlıklı kitabının aynı adlı bölümünde rafine ettiği bu yeni kavramsal-kuramsal çerçeve, esas itibarıyla Amerikalı etnomüzikolog Tamara Livingston’ın (1999a, 1999b) tasarladığı spesifik bir “uyanış” (*revival*)⁶ teorisinin temelleri üzerine kuruludur.

Nihayet, Livingston’ın doktora tezinde (1999a) konu edindiği Rio de Janeiro-merkezli çalgısal bir müzik geleneğini, yâni *Choro*’yu tarihselleştirmek üzere tasarlamış olduğu ve *Music Revivals: Towards a General Theory* (1999b) başlıklı makâlesi ile betimsel bir model olarak etnomüzikoloji câmiasının kullanımına sunduğu bu teorik çerçeve, son kertede, uyanış kavramına binâen formüle edilmiş bir dizi varsayımdan ibârettir. Buna göre, müzik uyanışları, yok olduğuna ya da bütünüyle mâzide kaldığına inanılan müzikâl gelenekleri, çağdaş toplum yararına restore etmek için ortaya çıkmış sosyal hareketlerdir (Livingston, 1999b, s. 66). Görünüşte farklı olan bu hareketler arasındaki en temel ortak payda ise uyanışçılar⁷ tarafından ifade edilen kültürel-siyasal ajandadır (Livingston, 1999b, s. 66). Bu bağlamda, kendilerini belli bir tarihsel kökene bağlayan ve doğrudan doğruya çağdaş ana-akım kültürün karşısında konumlandırılan uyanışçılar, meşruiyetini otantisiteye ve de tarihsel sadâkate referansla temellendirdikleri kültürel bir alternatif sunarlar (Livingston, 1999b, s. 66). Dolayısıyla, çağdaş yaşamın birtakım yönlerinden hoşnut olmayan bireylerin ve alt grupların sınıf-temelli kimliklerini inşâ etmeleri ve korumaları açısından oldukça önemli bir rol oynayan müzik uyanışları, son

⁶ Erol’un, Türkçedeki “uyanış” terimi ile tanımladığı *revival* (Lat. *revivere*) kavramı, her ne kadar farklı terimlerle ifade ediliyor olsa da esasen, kökenleri Eski Ahit’e uzanan teolojik bir düşünsel tasarımdır. Nitekim İngilizcede yeniden canlanma veya dirilme anlamlarına gelen bu kavram, yüzeysel bir şekilde de olsa Alevi müziği çalışmaları dâhilinde ilk kez Kanadalı etnomüzikolog Irene Markoff (1986b, s. 51) tarafından kullanılmıştır. *Revival* kavramının Eski Ahit’teki prototipleri için, bkz. Budiselić (2014).

⁷ Bu tez boyunca kullanılan uyanışçılar (*revivalist*) tâbiri, atif yapılan yazar(lar)ın terminolojisine aittir.

kertede, birer orta-sınıf hareketi olarak ele alınmalıdırlar (Livingston, 1999b, s. 66). Livingston'a göre, tesadüfi bir biçimde ortaya çıkmayan bu tür toplumsal hareketler, esasen, iki yönlü bir nihaî amaca, yâni (1) kültürel muhalefet olarak ana-akım kültüre bir alternatif sağlamaya, (2) uyanışçıların ifade ettiği tarihsel anlama ve otantisiteye dayalı değerler üzerinden mevcut kültüre katkı sunmaya hizmet ederler (1999b, s. 68).

Nitekim bu iki yönlü amacın gerçekleştirilmesi noktasında, restore edilecek geleneğin seçimi, restorasyonun fizibilitesi, kaynakların ulaşılabilirliği ve uyanışçıların bireysel tercihleri de dâhil olmak üzere, bir dizi maddî unsura koşut olarak biçimlenen uyanış hareketleri, aynı zamanda uyanışçıları ilk etapta eyleme geçmeye motive eden sosyal, siyasal ve iktisadî koşullar tarafından da belirlenir (Livingston, 1999b, s. 68). Ancak, Livingston'ın ifadesiyle burada göz ardı edilmemesi gereken en önemli husus, yeniden canlandırılan kültürel pratiklerin özgül tarihini ve anlamını bizâtihi uyanışçıların inşâ ettiği ve koruduğudur (1999b, s. 69). Öyle ki bu inşâ sürecinin merkezindeki uyanışçı söylemin zamanı ve mekânı çökertme eğilimi, son kertede, pratiğin kesintisiz tarihsel sürekliliğine ve de ifadenin saflığına inançla tanımlanan yeni bir otantisite anlayışının kurulmasını da mümkün kılar (Livingston, 1999b, s. 69). Fakat Livingston'a göre, bu yeni otantiste anlayışını etnomüzikolog Philip V. Bohlman (1988) gibi, yalnızca halk şarkılarının değil, aynı zamanda uyanışçı söylemlere eklenmiş belli çalgıların ve müzik türlerinin bütünsel bir formülasyonu olarak ele almak gerekir (1999b, s. 69). Çünkü kendilerini çağdaş ana-akım kültürden ayırtırmak adına, tarihsel olarak doğru kabûl ettikleri akustik çalgıların ve müzikâl tarzların lehine hareket eden uyanışçılar, amaçlarına hizmet eden kayıt teknolojilerine karşı çok direnç göstermemekle birlikte, bilhassa elektrikli çalgıları ve de popüler müzik tarzlarını kullanmaktan imtina ederler (Livingston, 1999b, s. 69). Nihayet, Livingston, tüm bu varsayımlar silsilesini, müzik uyanışlarını karakterize ettiğini düşündüğü altı öğede bağlamsallaştırır (1999b, s. 69):

1. Tek bir bireyden ya da küçük bir gruptan oluşan uyanış önder[ler]i
2. Uyanışın kaynak kişileri ve/veya orijinal kaynaklar (örn. tarihi ses kayıtları)
3. Uyanışçı bir ideoloji ve söylem
4. Uyanışçı topluluğun temelini teşkil eden bir grup takipçi
5. Uyanışçı faaliyetler (organizasyonlar, festivaller, yarışmalar)
6. Uyanışçı pazara hizmet veren ticarî ve/veya gayrî-ticarî kuruluşlar

Ancak, Erol'a göre, bu altı temel bileşenden ilki, uyanış hareketlerinin analiz edilmesi noktasında önemli bir kavramsal sorunla malûldür (2009 [2005], s. 75). Zira Erol'un ifadesiyle bireyleri bu tür toplumsal hareketlere dâhil olmaya sevk eden motivasyonlar çok yönlüdür ve dolayısıyla, bu noktada Livingston'ın müzik uyanışlarını birer orta-sınıf fenomeni olarak nitelendirmiş olması farklı uyanış hareketlerinin çözümlenmesi açısından birtakım problemlere neden olacaktır (2009 [2005], s. 75). Bu problemlere mahâl vermemek için yapılması gereken şey ise müzik uyanışlarının kolektif öznesini sınıf-temelli bir aidiyete indirgemekten vazgeçmek ve söz konusu özneyi sınıf da dâhil olmak üzere, kuşak, eğitim düzeyi, din, millî ve politik duygular ve toplumsal cinsiyet gibi değişkenlerin tamamını kapsayabilecek analitik bir kavram altında, yâni kültürel kimlik temelinde tanımlamaktır (Erol, 2009 [2005], ss. 75-76). Dolayısıyla, Erol'un Livingston'a referansla kurguladığı kavramsal-kuramsal çerçeve, ilk maddeye düşülen şerhin dışında, yukarıdaki varsayımlar silsilesinin önce THM'ye ve daha sonra Alevi müziğine uyarlanmış bir versiyonudur. Fakat Erol'un Livingston'la ortak paydası, salt olarak Livingston'ın teorisini temellük etmiş olması değil, tıpkı Livingston gibi, aynı zamanda bir çeşit Rönesans mitini rasyonelleştirmeye çalışmış olmasıdır. Velhâsıl bu yönüyle Livingston'ı model alan Erol, *Alevi-Bektaşî Müziğindeki Çeşitliliği İncelemek* başlıklı bildirisinde şu argümanları öne sürer (2009 [2007], s. 131):

Anadolu'daki Alevi topluluklarının çeşitli etkilerle evrilen müziksel pratikleri, ulusal kültürün 'icat' ya da 'hayal' edilmesi sürecinde tıpkı yerel, bölgesel, etnik vb. karaktere sahip tüm diğer müzik kültürleri gibi, "Türk Halk Müziği" olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla Alevi-Bektaşî topluluklarına ilişkin müziksel miras Cumhuriyet ile birlikte belgelenmeye (notasyon, ses kaydı vb) başlanmıştır. Gerçi geleneksel olarak Cem ritüelleri içine gömülü olan müzik, kayıt endüstrisinin ve devlet denetimli medyanın 1940'lardaki gelişmesiyle birlikte bu törenlerden ontolojik olarak ayrılmışsa da, Alevi müziğinin Alevi kültürel kimliğinin bir temsil aracı olarak kendisini göstermesi, ticari kitle medyasının ve müzik endüstrisinin 1990'lardaki gelişmesiyle birlikte ortaya çıkmıştır. Bu aynı zamanda 90'ların Alevi Uyanışı (revival) ile doğrudan ilişkili bir Alevi Müzik Uyanışı sayesinde gerçekleşmiştir.

Nitekim yukarıda ana hatları itibarıyla serimlenen ve Erol tarafından, milâdî, çelişkili bir şekilde bazen 1990'lı bazen 1980'li (2009 [2007], s. 141) bazen de 1960'lı yıllara

(2009 [2007], ss. 145-146) tarihlenen bu uyanış anlatısı, son on-on beş senelik süreç içinde Alevi müziği çalışmalarına çok büyük ölçüde yön vermiş ve bu alandaki birçok etnomüzikoloğa (Mustan Dönmez, 2015 [2008]; Akdeniz, 2011; Keleş, 2016; Aksoy, 2014; Özdemir, 2016 [2015], 2018a, 2018b, 2019; Şimşek, 2016, 2022; Pinkert, 2016; Gedik, 2017; Çalışkan, 2018) doğrudan ve/veya dolaylı bir şekilde referans olmuştur. Ne var ki böylesine geniş bir etki alanı yaratmış olmasına karşın, bu mitolojik anlatı, Alevi müziği çalışmaları dâhilinde bugüne kadar ne teorik içerimleri ne de en temel kavramsal setleri arasındaki ilişkileri açısından ele alınıp irdelenmiştir. Oysa ‘uyanış’ kavramının ‘Alevi müziği’ kavramına yüklenmesi suretiyle ‘rasyonelleştirilmeye’ çalışılan bu mitolojik anlatı, esasen Alevi müziğinin ne olup olmadığına hükmeden mevcut ‘hakikat’ çerçevesinin sorgulanmasını engellemekte ve daha da önemlisi, söz konusu çerçeveyi teşkil eden normatif sınırların ‘tarihsel’ ve de ‘olumsal’ oldukları meselesini kamufle etmektedir.

1.3 “Alevi Müzik Uyanışı” Anlatısının Eleştirisine Dair Bir Yaklaşım

Elbette, burada etnomüzikolog Ulaş Özdemir’i, tıpkı kendisi gibi yukarıdaki anlatıyı bir şekilde referans alan diğer meslektaşlarından daha farklı bir yere koymak gerekir. Zira Özdemir, her ne kadar bu mitolojik anlatıyı referans almış olsa da aynı zamanda konuyla ilgili literatürde şimdiye dek söz konusu anlatıyı sorgulamış ilk ve tek kişidir. Hâsılı İstanbul cemevlerindeki⁸ zâkirlik⁹ hizmetlerini konu edinmiş olduğu doktora tezinde, Özdemir, bu anlatıyı bir yönüyle eleştirmeye çalışır. Şöyle ki Özdemir’e göre; 1990’lı yıllardaki Alevi müzik uyanışının hemen akâbinde, Alevi hareketinin dönüşen yönelimlerine koşut olarak daha önceki kültürel Alevilik söylemlerinin etkisizleştiği, buna karşın dinî Alevilik söylemlerinin hızla yükselişe geçtiği yeni bir tarihsel süreç gelişmiştir (2016 [2015], s. 42). Bu yeni sürecin en ayırt edici özelliği ise zâkirlerin, bilhassa cemevlerinin çoğalması ile birlikte hem cemlerde hem Alevi etkinliklerinde daha görünür hâle gelmesi ve böylece Alevi müziği icrasında giderek ön plâna çıkmış olmasıdır (Özdemir, 2016 [2015], s. 42). Öyle ki Özdemir’in ifadesiyle 2000’li yıllarda ortaya çıkan bu yeni tarihsel süreç, neredeyse kendi kimliğini baştan inşâ eden yeni bir

⁸ Yılın farklı periyotlarında farklı amaçlarla gerçekleştirilen ve esasen bir dizi ritüelden oluşan cemler (*Görgü Cemi, Abdal Musa Cemi, vd.*), Alevi topluluklarının en önemli kültürel-dinsel pratikleridir.

Cemevleri ise Alevi ibadethâneleridir. Fakat 2000’li yıllardan beri verilen hukukî mücadelelere rağmen, Türkiye’de cemevlerinin ibadethâne olarak tanınmasına yönelik yasal bir kazanım elde edilememiştir.

⁹ Zâkirler, cemlerde, deyiş, nefes, semah ve de düvaz gibi ‘ritüel-merkezli’ repertuar unsurlarını icra etmekle görevli hizmetlilerdir.

zâkir dinamizmine sahne olmuştur (2016 [2015], s. 265). Oysa Özdemir'in de işaret ettiği üzere, Livingston'ın uyanış teorisi, yalnızca mâzide kaldığı ve/veya yok olduğu düşünülen müzikâl geleneklerin tekrar eski hâllerine dönüştürülmesine, yâni yeniden ele alınıp canlandırılmasına dair bazı perspektifler sunmaktadır (2016 [2015], s. 265). Dolayısıyla, Özdemir'e göre; Livingston'ın teorisine binâen oluşturulan Alevi müzik uyanışı anlatısı, 2000'li yıllardan itibaren inşâ edilen ve Alevi müziği icrasında giderek ön plâna çıkan yeni zâkir kimliğinin dinamiklerini açıklığa kavuşturabilecek durumda değildir (2016 [2015], s. 265). Hâsılı tüm bu tespitlerin neticesinde, söz konusu uyanış anlatısına getirdiği eleştiriyi bir şekilde gerekçelendirmeye çalışan Özdemir, 2000'li yıllarda ortaya çıkan bu yeni tarihsel süreci, "Alevi müzik uyanışı" kavramından daha farklı bir biçimde, "uyanış sonrası" ve/veya "zâkir uyanışı" gibi kavramlarla nitelenmek gerektiğini vurgular (2016 [2015], s. 127). Fakat bir yönüyle alternatif bir kavramsal çerçeve oluşturmaya çalışan Özdemir, diğer yönüyle bu tür bir kavramsal çerçevenin kendi çalışması için öncelikli bir önem arz etmediğini ve nihâî amacının söz konusu süreci adlandırmak ya da etiketlemek değil, bilâkis ona yön veren dinamikleri anlamak olduğunu ifade eder (2016 [2015], s. 127).

Kuşkusuz ki Özdemir'in doktora tezi, zâkirleri nispeten dar bir bağlamda ele alan daha önceki çalışmalardan (Engin, 2000; Ersal, 2009; Duymaz ve diğ., 2011; Şahin, 2014; Coşkun, 2014; Er, 2014) çok daha farklı ve derinlikli bir bilgi yelpazesi sunmaktadır. Nitekim bu noktada Özdemir'in tezini ayrıcalıklı kılan en orijinal argümanlardan biri, zâkirlerin, çok boyutlu bir yatay hareketlilik uyarınca Alevi örgütlenmesini teşkil eden dikey nitelikteki kurumsallaşma eğilimlerini aştıkları gerçeğidir (2016 [2015], s. 251). Ancak, yukarıdaki tespitler göz önüne alındığında, Özdemir'in eleştirisine zemin teşkil eden düşünsel arka plânın, ne uyanış kavramını ne de söz konusu kavramın ait olduğu etnomüzikolojik söylemleri sorun addettiği görülür. Ne var ki uyanış kavramı, tıpkı Livingston'ın teorisinde olduğu gibi, daha öncesinde var olduğu farz edilen ve de bazı sebeplerden dolayı zaman içerisinde yok olduğu düşünülen herhangi bir şeyin tekrar zuhûr edişine, yâni âdeta kendi küllerinden yeni baştan doğuşuna referansla kullanılır. Dolayısıyla, burada, stratejik önemi haiz üç ayrı hususu sırasıyla sorgulamak gerekir:

I

Herhangi bir müzikâl geleneğin, örneğin; Livingston'ın doktora tezinde (1999a) konu edindiği Rio de Janeiro-merkezli *Choro*'nun tamamen ortadan kalktığını ve de mâzide

kaldığını varsayanlar ve bu varsayımdan ötürü, onu yeniden canlandırmak isteyenler, Livingston tarafından (2014, s. 63) uyanışçılar olarak adlandırılmış olmalarına karşın kendilerini bu kavram altında tanımlamaktan imtina eden müzisyenler midir? Nihayet, müzik uyanışlarına dair ilk teorik yaklaşımları (1983, 1984, 1993) geliştirmiş duayen etnomüzikologlardan biri olan Mark Slobin, *The Oxford Handbook of Music Revival* (2014) başlıklı bir kitapta, bu soruyla paralellik arz eden son derece eleştirel bir tavır sergiler. Öyle ki birçok etnomüzikoloğun katkısıyla şekillenen bu kolektif kitap, hem Slobin'in beş sayfalık kısa bir yazısını hem de Livingston'ın 1999 yılındaki uyanış teorisini revize etmeye çalıştığı uzun soluklu bir makâleyi içermektedir. Hâsılı Slobin, oldukça sofistike bir biçimde kaleme almış olduğu bu eleştirel yazının sonlarına doğru, bir dizi soru formüle eder (2014, s. 670):

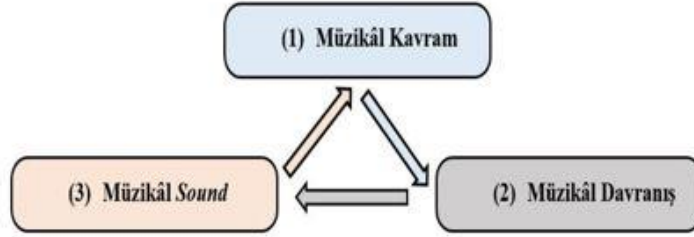
Uyuyan bir sistemi, nefesinin yükselişi ve/veya düşüşü itibarıyla ne ölçüde gözlemleyebiliyoruz? Yoksa uyuya kalmış olan bir müziği, aktivizm ve müdafaa yoluyla öperek uykudan uyandırmaya mı çalışıyoruz? Ya da mırıltılar mı işitiyoruz, yankıları mı yükseltiyoruz veyahut da sessizliğe bir ses mi veriyoruz?

Nitekim uyanış kavramının bu açıdan son derece sorunlu olduğunu vurgulayan Slobin, Livingston'ın da ifade etmiş olduğu üzere, söz konusu kavramın miâdını tükettiğini ve artık bütünüyle terk edilmesi gerektiğini savunur (2014, s. 63). Zira Slobin'e göre; bir müzikâl geleneğin uyukladığını varsayanlar, esas itibarıyla herhangi bir şeyi yeniden yaratmaya çalışmadıklarını açıkça dile getiren ve üstelik kendilerini uyanışçılar olarak adlandırmaktan da imtina eden müzisyenler değildir (2014, s. 669). Kısacası, Slobin'in burada ortaya koymak istediği en çarpıcı husus, söz konusu yakıştırmayı, uyanışçılar olarak adlandırılan kişilerin değil, bilâkis uyanış kavramına binâen teorik bir çerçeve oluşturan veyahut da doğrudan doğruya bu çerçeveye angaje olan etnomüzikologların yaptığı ve dolayısıyla, sahadaki kaynak kişilerin beyanları hilâfına gerçekleştirilen böylesine bir kavramsallaştırma faaliyetinden büsbütün vazgeçilmesi gerektiğidir.

II

Bu noktada sorgulanması gereken bir diğer husus ise Livingston'ın uyanışçılara izâfe ettiği kurucu-özne statüsüdür. Öyle ki uyanış hareketlerinin müzik veya dans yoluyla gerçekleştirildiğini ifade eden Livingston, bu tür hareketlerin, belli başlı sosyo-kültürel hedeflere ulaşmayı amaçlayan bireyler tarafından başlatılmış süreçler olarak ele alınıp irdelenmesi gerektiğini öne sürer (2014, s. 63). Diğer bir deyişle; Livingston'ın teorisi,

bu yönüyle yalnızca uyanış kavramını değil, aynı zamanda spesifik bir hedef belirleyen ve söz konusu hedefi gerçekleştirmek için neredeyse her hâlükârda taammüden hareket edebilen bir tür kurucu-özne nosyonunu da referans almaktadır ki böylece Livingston, uyanışçıları bizâtihi müziğin ve dansın ontolojik ön koşulu hâline dönüştürmüş olur. Kuşkusuz ki benzer bir ontolojik koşullamay, Amerikan etnomüzikolojisinin duayen isimlerinden Alan P. Merriam'ın üç aşamalı modelinde de tespit etmek mümkündür.



Şekil 1.1 : Merriam'ın üç aşamalı modeli.

Zira Merriam'ın etnomüzikolojik çalışmaları için önerdiği bu model, döngüsel biçimde kurgulanan üç analitik düzeyde, yani sırasıyla kavram, davranış ve de *sound* eksenleri üzerinde işlemektedir ve buna göre; herhangi bir topluluğun müzikâl üretimi, öncelikli olarak kavramsal, daha sonra davranışsal ve en nihayetinde tınısal düzeyde gerçekleşir. Nihayet, *The Anthropology of Music* adlı yapıtında, Merriam, yukarıda şematize edilen bu üç aşamalı döngüsel modelin mahiyetini şu şekilde izah eder (1964, s. 33):

Müzik hakkındaki kavramlar olmaksızın davranış oluşamaz. Davranış olmadan da müzik *soundu* üretilemez. Müzikle ilgili değerler bu seviyede bulunur ve nihaî ürünü etkilemek için sistemden yukarıya doğru süzülen de tam olarak bu değerlerdir. Ancak, ürün, aynı zamanda hem icracının yetkinliğini hem de o icracı tarafından sergilenen performansın doğruluğunu kavramsal değerler açısından değerlendiren dinleyici üzerinde bir etkiye sahiptir. Dolayısıyla, hem dinleyici hem de icracı, ürünün müzikle ilgili kültürel kriterler açısından başarılı olduğuna karar verirse müzikle ilgili kavramlar pekiştirilir, davranışa tekrar uygulanır ve nihayetinde, *sound* olarak ortaya çıkar. Eğer yargı olumsuzsa icracının, içerisinde bulunduğu kültürde müziğe uygun olduğu düşünülen yargılara daha yakın olacağını umduğu farklı bir *sound* üretmesi gerekir. Bunun için davranışını değiştirmesi, kavramlarını değiştirmek için de önce kavramlarını değiştirmesi gerekir. Dolayısıyla, üründen müzikle ilgili kavramlara doğru

sürekli bir geri bildirim söz konusudur ve bir müzik sisteminde değişimi ve istikrarı açıklayan budur. Şüphesiz ki bu geri bildirim, gerek müzisyenler ve gerekse müzisyen olmayanlar açısından öğrenme sürecini temsil eder ve süreklilik arz eder.

Ne var ki burada göz ardı edilmemesi gereken en kritik husus, kavramın düşünsel bir tasarım olduğu ve yalnızca belli bir bireyi ve/veya küçük bir grubu değil, aynı zamanda bir topluluğu ve hâttâ toplumu içerecek kadar geniş bir referans aralığına sahip kolektif bir öznenin zihninde yer aldığıdır. Dolayısıyla, bu üçlü kuramsal model üzerinden Batı kanonundaki özne-merkezli Kartezyen felsefe pratiğinin etnomüzikoloji alanındaki en somut tezahürlerinden birini ortaya koymuş olan Merriam, söz konusu kolektif özneyi, evrensel nitelikler atfettiği (1964, s. 25) ve kültür içindeki bir unsur (*music in culture*) olarak tanımladığı müziğin (1960, s. 109), yâni müzikâl *soundun* ontolojik ön koşulu hâline dönüştürmüş ve de kültür denen olgunun bilinçli fâili konumuna yerleştirmiştir. Oysa modern dünyada ne kültür ne de Merriam'ın daha sonra bizâtihi kültürün kendisi (*music as culture*) olarak tanımladığı müzik (1977, ss. 202-204), kurucu-taşıyıcı bir konum izâfe edilebilecek kolektif bir öznenin taammüden ürettiği *otantik* bir şeydir. Bilâkis Foucault'nun da ifade ettiği üzere (2005, s. 179); kültür, herkesin erişebildiği, fakat aynı zamanda bir seçme ve dışlama mekanizmasının nedeni olan hiyerarşik bir değerler organizasyonudur. Üstelik bütün kavramlar gibi, kültür kavramının da ait olduğu söylemlerin de bir tarihi vardır. Nitekim bilhassa modernite¹⁰ ile birlikte ulus-devletlerin tarihsel-siyasal ihtiyaçlarına cevaben şekillenen ve kültür üst başlığı altında yeniden ele alınıp kavramsallaştırılmış olan bu hiyerarşik değerler manzumesi, büyük ölçüde *Aydınlanmacı*-milliyetçi pratikler üzerinden inşâ edilmiştir.

Bu sebeple, modern dünyada, bir bütün olarak kültür kategorisine dâhil edilip 'müzik' kavramı altında tanımlanan fenomenler, yalnızca kendilerine ya da kurucu-taşıyıcı bir

¹⁰ *Kelimeler ve Şeyler* adlı kitabında, Batı medeniyetinin tarihini, ekonomi-politik, lengüistik, biyoloji ve de doğa tarihi alanlarındaki iki büyük epistemik kopuştan hareketle dönemselleştirmiş olan Foucault (2005 [1966], s. xxiv); 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan süreci Klâsik çağ, 19. yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıkan süreci ise modernite olarak tanımlar. İngilizce konuşulan dünyanın câri teamüllerinden net bir şekilde ayrıışan ve koyu bir süreksizlik vurgusu taşıyan bu dönemselleştirme fikrine göre modernite; 19. yüzyılın başlarında, Batı dünyasında vukû bulan ve insan bedenini ve zihnini siyasal stratejilerin nesnesi hâline dönüştüren son derece köklü bir epistemik kopuşun ve aynı zamanda söz konusu kopuşun tezahürü niteliğindeki yaklaşık son iki yüzyıllık tarihsel-toplumsal formasyonun adıdır (Foucault, 1978 [1976], s. 143). Nitekim buradaki modernite kavramını, bu tez çalışması boyunca Foucault'nun dönemselleştirme fikrine referansla kullanıyor ve dolayısıyla, daha sonraki paragraflarda karşınıza çıkacak olan pre-modern dönemler tâbiri ile kabaca 19. yüzyıl öncesine atıfta bulunuyorum.

konum atfedilen tarih-üstü bir kolektif öznenin mutlak fâilliğine indirgenmek suretiyle analiz edilebilecek *tözsel* şeyler değil, bilâkis özne ile nesne arasındaki ilişkiyi tersine çeviren ve bu yönüyle modern bireyin ve toplumun inşâsına ilk elden kaynaklık eden belli pratiklerin bir tezahürüdür. Dolayısıyla, herhangi bir müzikâl *soundun* nasıl inşâ edildiğini analiz edebilmek için, örneğin; Amerikalı etnomüzikolog Timothy Rice’ın (1987, s. 473) yaptığı gibi, doğrudan doğruya yorumsamacı bir antropolojik yaklaşımı (Geertz, 1973, ss. 363-364) referans alıp Merriam’ın üçlü modelini bir şekilde revize etmeye çalışmak değil, bilâkis Foucault’diyen bir perspektif dâhilinde hareket edip söz konusu modeli oluşturan ardışık analitik düzeyleri bütünüyle ters yüz etmek gerekir. Başka bir deyişle; bu noktada yapılması gereken şey, ilk olarak müzikâl *soundun* hangi pratikler üzerinden nasıl inşâ edildiğini, daha sonrasında o pratiklerin hangi söylemler aracılığıyla nasıl kavramsallaştırıldığını ve en nihayetinde söz konusu söylemlerin ve kavramsal setlerin onları içselleştiren bireyleri nasıl özneleştirdiğini analiz etmektir. Velhâsıl gerek uyanış kavramının gerek uyanışçılara izâfe edilmekte olan kurucu-özne statüsünün kapsamlı bir biçimde sorgulanmasını gerektiren bütün bu tespitler, yalnızca Livingston’ın daha sonra revize etmeye çalıştığı uyanış teorisi için değil, söz konusu teorinin 1999 yılındaki versiyonuna angaje olan ve Alevi müziği çalışmaları içerisinde oldukça önemli bir yer tutan belli başlı etnomüzikolojik yayınlar için de geçerlidir.

III

Burada sorgulanması gereken en son husus ise Özdemir’in kullandığı terminolojidir. İşte tam da bu noktada şu soruyu sormak gerekir: Şayet Özdemir’in öne sürdüğü üzere, 2000’li yıllardan itibaren kendi kimliğini neredeyse baştan inşâ eden yeni bir zâkir dinamizmi hâsıl olmuşsa söz konusu süreci, bilhassa “zâkir uyanışı” gibi bir kavram üzerinden tanımlamak kendi içinde ne kadar tutarlıdır? Kısaca cevaplamak gerekirse bu türden bir tanımlama bâriz bir çelişkinin tezahürüdür. Çünkü Özdemir’in yeni bir dönemi, yâni zâkir kimliğinin inşâ edildiği belli bir tarihsel süreci nitelendirmek adına önerdiği bu kavram, tıpkı kendisinin eleştirilerine konu olan Livingston’ın teorisinde ve o teoriye binâen oluşturulmuş Alevi müzik uyanışı anlatısında olduğu gibi, ‘yeni’ bir fenomene işaret etmemektedir. Diğer bir deyişle; Özdemir’in işlerlik kazandırdığı “zâkir uyanışı” kavramı, son kertede, zâkirliğin kadim bir aidiyet biçimi olduğuna, fakat bazı sebeplerden ötürü yok olmaya yüz tuttuğuna ve nihayetinde, tarihin belli bir anından itibaren âdeta kendi küllerinden tekrar canlandırıldığına atıfta bulunmaktadır. Oysa kimlik, kadim bir olgu değil, modernitenin ürettiği oldukça yeni bir kategoridir

ve bu açıdan kökenleri pre-modern dönemlere kadar uzanan ve tarihsel süreklilik arz eden verili bir zâkir kimliğinin olduğunu îmâ ya da iddia etmek bir tür anakronizmdir. Hâsılı burada anlaşılması gereken temel hâdise, 2000’li yıllardan itibaren inşâ edilen zâkir kimliğinin, asırlar öncesinde zaten var olan ve bir uyuklama döneminin akâbinde tekrar keşfedilip uyandırılan ve bu keşif ve uyanış süreci boyunca yeniden inşâ edilen kadim bir olgu değil, bilâkis dinî bir vurgu taşıyan ve Alevi müziği icrasına bir ölçüde yön veren, görece yeni, etkili, ancak bir o kadar da tâli bir aidiyet biçimi olduğudur. Bu nedenle, doğrudan doğruya uyanış kavramının üzerine binâ edilen böylesine bir teorik çerçevenin ve bu çerçeveye atfen oluşturulmuş Alevi müzik uyanışı anlatısının nihaî eleştirisi, salt olarak ikincil konumdaki bir fenomene, yâni Özdemir’in merkezî bir öneme sahip olduğunu iddia ettiği zâkir kimliğinin dinamiklerine ya da söz konusu dinamikleri açıklamak noktasındaki çelişkili bir yetersizlik meselesine indirgenemez. Zira her ne kadar bir tür karşı-argüman geliştirmiş gibi görünüyorsa da Özdemir’in “uyanış sonrası” ve/veya “zâkir uyanışı” gibi kavramlarla bir biçimde katkı sağladığı bu mitolojik anlatı, esasen geleneksel tarihyazımı anlayışlarına içkin bir dizi ontolojik ön kabûle, yâni en başta tarih-üstü bir kurucu-özne nosyonu olmak üzere, *otantik* bir köken arayışına, tarihsel süreklilik varsayımlarına ve zorunlu bir nedensellik ilişkisine dayanmaktadır. Nihayet, konuyla ilgili literatürü büyük ölçüde karakterize eden bu ontolojik ön kabûller silsilesi, aynı zamanda Alevi müziği hakkındaki mevcut hakikat çerçevesine dair en temel ve yaygın kanıya, başka bir deyişle; Alevi müziğinin bizâtihi Alevi toplulukları tarafından üretilmiş ve kuşaktan kuşağa aktarılmak suretiyle bugüne taşınmış kadim bir kültürel-dinsel kalıt olduğu tahayyülüne de kaynaklık etmektedir.¹¹ Dolayısıyla, buradaki asıl mesele, tıpkı Özdemir gibi söz konusu uyanış anlatısını tâli bir fenomenin izâhı adına revize etmeye çalışmak değil, bilâkis bu mitolojik anlatının odağındaki Alevi müziği kavramı ile Alevilerin kültürel-dinsel mirası arasında kurulan *apaçık* ilişkiyi tartışmaya açmaktır:

Bir müzik türünün, üslubunun, repertuarının ya da bu repertuarın tek bir parçasının herhangi bir topluluğa ait olduğunu iddia etmek, o toplulukla onlara ait olduğu söylenen müzik arasında güçlü bir ilişkiyi gerektirir. (...) Ancak (...), bazı toplulukların müzikleri ile tarihleri arasındaki ilişki tartışmaya yer bırakmayacak kadar açık olabilir. İşte “Alevi Müziği” denilen şey ile Alevi inanç

¹¹ Bu tür bir tahayyülü, yüksek lisans tezimde ben de referans almıştım (Bkz. Güngör, 2011, s. 14).

ve kültürü arasında bu tür bir açık ilişki söz konusudur. (Erol, 2009 [2007], s. 132)

Öyle ki söz konusu tartışma, bir dizi ‘ontolojik’ ön kabûle dayanan ve aynı zamanda Alevi müziği kavramının retrospektif bir biçimde ele alınıp asırlar öncesine projekte edilmesi ile karakterize olan oldukça yerleşik bir tarihyazımı anlayışını irdeleyebilmek ve nihayet, yukarıdaki alıntıda bu ‘anakronik’ anlayışın en somut tezahürlerinden biri olarak ortaya çıkan *açık* ilişkiyi *apaçık* niteliklerinden arındırabilmek için elzemdir. Kısacası, konuyla ilgili literatürde henüz gerçekleştirilmemiş olan bu sıra dışı tartışma, Alevi müziğinin ne olup olmadığı bahsinde, bilhassa bir tür rasyonalite olarak sunulan Alevi müzik uyanışı anlatısının dışına çıkabilmemizi ve bu meseleyi çok daha mâkûl bir varsayımlar silsilesine dayanmak suretiyle sorgulayabilmemizi mümkün kılacaktır.

1.4 Tezin Amacı ve Araştırma Sorusu

Nitekim böyle bir motivasyondan hareketle kaleme aldığım bu tez çalışmasının amacı, şu soruya cevap vermektir: Alevi müziği kavramının tarihi, *otantik* bir köken arayışına, tarihsel süreklilik varsayımlarına, zorunlu nedenselliklere ve de tarih-üstü bir kurucu-özne nosyonuna dayanan kurgusal bir anlatı biçiminde mi yazılmalıdır, yoksa *otantik* köken arayışlarının total reddini savunan, tarihsel süreksizlikleri ve rastlantısallıkları en temel referans noktası olarak gören ve son kertede, Alevilere atfedilmiş tarih-üstü kurucu-özne statüsünü paranteze almayı mümkün kılan analitik bir bakış açısıyla mı?

1.5 Tezin Hipotezi ve Ana Argümanları

Şüphesiz ki ilk bakışta son derece karmaşık ve uzun gibi görünen bu araştırma sorusu, esasen Alevi müziği kavramının tarihi nasıl yazılmalıdır mealindeki çok genel ve ucu açık bir soru cümlesinin bağlamsallaştırılmış ve de sınırlandırılmış bir versiyonudur.¹² Bu soruyu karmaşık ve uzunmuş gibi gösteren şey ise birbirleri ile taban tabana zıt iki farklı tarihyazımı anlayışını ve bu anlayışlara özgü en temel argümanları, tek bir cümle içerisinde birer alternatif olarak formüle edip sıralamış olmamdır. Kısaca ifade etmem gerekirse bu tez çalışması kapsamında, yukarıdaki soruyu cevaplayabilecek tek geçerli tarihyazımı anlayışının sadece ikincisi olabileceğini savundum. Zira her kavram gibi,

¹² Bu tez çalışması boyunca, spesifik bir araştırma sorusu formüle etmem noktasında bana katkı sunan kıymetli hocam Prof. Dr. Gürcan Koçan’a bu vesile ile burada bir kez daha teşekkür etmek isterim.

Alevi müziği kavramının da bir tarihi vardır ve en eski ‘prototipleri’, 1930’lu yıllarda; erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründe karşımıza çıkan ve dolayısıyla, Alevi topluluklarının kolektif belleğinden ziyade bir dizi bilimsel söyleme ait olan bu görece yeni kavram, verili bir gerçekliğin (*reality*) değil, belli ihtiyaçlara cevaben inşa edilmiş tarihsel bir hakikat (*truth*) çerçevesinin adıdır. Diğer bir deyişle; konuyla ilgili literatürün ezici bir çoğunluğunu karakterize eden ontolojik ön kabûllerin tam tersine, Alevi müziği, tarihsel sürekliliğe sahip ve doğal olarak Alevilere ait kadim bir kültürel-dinsel kalıt ve/veya verili bir tür, üslûp veyahut da repertuar bütünü değil, bilâkis belli pratiklere eklemlendirilmek suretiyle inşa edilmiş olan bir öznel deneyimler kümesi¹³ ve aynı zamanda söz konusu deneyimlerin tanımlanmış olduğu bir müzikâl kimliktir.

Nihayet, ilk nüveleri 1930’lu yıllarda atılmış olsa da esasen Aleviliğin kamusal alanda ilk kez kültürel bir aidiyet biçimi olarak müzakere edilmesinin arifesinde somutlaşmış olan bu inşa süreci, son kertede Foucault’ya (1984a, ss. 333-334) referansla tanımlanmış olduğum şu ‘üç’ eksenin;

(1) Alevi müziğinin ne olup olmadığı hakkında bilimsel bir hakikat çerçevesi sunan ve kendine has kavramları, önermeleri ve teorileri olan interdisipliner bir bilgi alanının,

(2) bu bilgi alanı ile döngüsel bir ilişki içinde bulunan ve Alevi müziğinin icrasına dair maddî pratikleri (örn. konserleri, albümleri, Alevi etkinliklerini ve medya temsillerini), söz konusu pratiklere yönelik belli başlı *otantiklik* kriterlerini, en temel parametreleri (örn. repertuar unsurlarını ve kurgularını, çalgı, ton, tını, perde ve akort tercihlerini, çalgısal-vokâl üslûpları ve tekniklerini, orkestrasyon biçimlerini, sound anlayışlarını), telif haklarını ve aynı zamanda eğitim faaliyetlerini düzenleyip dolaşıma sokan çok boyutlu bir kurumsal alanın,¹⁴ yâni kısacası çok bileşenli bir iktidar ilişkileri alanının,

(3) bireylerin, kendileri ile kurdukları bir bilinç ilişkisi uyarınca, bu bilgi ve iktidar alanlarının Alevi müziğine getirdiği normatif sınırları içselleştirmelerine yol açan ve

¹³ Foucault külliyatı hakkındaki derin bilgi birikimi ile bana her zaman rehberlik eden kıymetli hocam Doç. Dr. Ferda Kemal Keskin’e, burada bir kez daha teşekkür etmek isterim. Nitekim ‘öznel deneyim’ terimini, bu tez çalışması boyunca tıpkı Keskin’in tanımladığı gibi, bir bütün olarak insan bilgisine (*theoria*) ve eylemine (*praxis*) referansla kullanıyorum (Bkz. Url-2).

¹⁴ Buradaki kurumsal alan tâbirini, klâsik anlamıyla bir müzik piyasasına ve de o piyasayı teşkil eden ekonomik ilişkilere ya da tıpkı Amerikalı sosyolog William Richard Scott’ın tanımladığı gibi, yalnızca “Ortak bir anlam sistemini paylaşan ve de katılımcılarının alan dışındaki aktörlere kıyasla birbirleriyle daha sık ve kaçınılmaz bir şekilde etkileşim içerisinde buldukları bir kuruluşlar topluluğu”na (1994, ss. 207-208) referansla değil, bilâkis çok daha geniş bir normatif iktidar sistemine atıfla kullanıyorum.

kendilerini, bizâtihi Alevi müziğinin özneli olarak kavramsallaştırmalarını mümkün kılan spesifik bir etik¹⁵ alanının korelasyonu üzerinden işlerlik kazanmıştır.

Buna göre; elinizdeki tez çalışma kapsamında, ilk maddede bahsettiğim bilgi alanını ‘Alevi müziği çalışmaları’, ikinci maddedeki kurumsal alanı ise mecâzî bir biçimde ‘Alevi müziği mecrâsı’ olarak nitelendirdim. Fakat bu noktada Alevi müziğinin inşâsı açısından ikinci eksenin, yâni 1980’li yıllarda, Alevi müziği çalışmalarından kısa bir süre önce şekillenmeye başlayan Alevi müziği mecrâsının daha stratejik bir role sahip olduğunu vurguladım. Zira Alevi müziği hakkındaki mevcut hakikat çerçevesinin ve o çerçeveyi sınırlandıran bilimsel söylemlerin, yâni kısacası bir kavramlar, önermeler ve teoriler silsilesi olarak değerlendirebileceğimiz Alevi müziği çalışmalarının tarihi, erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatürüne kadar geri götürülebilse de söz konusu müzikâl kimliğin ve de onu tanımlayan öznel deneyimlerin inşâ edilebilmesi, henüz 1980’li yıllarda, Alevi müziği mecrâsının zuhûr edişi ile mümkün olabilmıştır. Öyle ki bu kurumsal alan, bir kısmı kendisini hem THM’nin hem de Alevi müziğinin ‘öznesi’ olarak kavramsallaştıran, bir kısmı ise THM’nin ‘öznesi’ konumuna geçmeyi muhtelif sebeplerle reddetmekte olan ‘yeni’ bir icracı profiline de kaynaklık etmiştir.

Ancak, burada vurgulanması gereken en temel hususlardan biri, büyük bir çoğunluğu Alevi bağlama virtüözlerinden ve erkeklerden oluşan bu yeni icracı profiline ve daha da önemlisi, söz konusu profile kaynaklık eden Alevi müziği mecrâsının mitolojik bir şekilde zuhûr etmediğidir. Bilâkis, bu zuhûr ediş, esas itibarıyla 19. yüzyılın sonlarına kadar uzanan ve son kertede millî ve seküler bir müzikâl kimliğin, yâni 20. yüzyıldaki adıyla ‘THM kategorisinin’ nasıl yaratılabileceği meselesine odaklanan oldukça köklü bir tarihsel-siyasal sorunsallaştırmanın hem ‘tezahürü’ hem ‘anti-tezi’ niteliğindedir. Nitekim 1980’li yıllarda, yâni tam da Alevi müziğinin âdeta kendi küllerinden tekrar canlandırıldığı iddia edilen dönemde şekillenmeye başlayan ve akâbinde Aleviliğe dair devâsa bir söylem patlamasının ortaya çıkmasıyla birlikte giderek genişleyen bu çok boyutlu kurumsal alan, 1990’lı yıllardan itibaren çok hızlı bir dönüşüm süreci içerisine

¹⁵ Foucault’nun terminolojisindeki “etik” kavramı; insan davranışına rehberlik eden ahlâkî bir kurallar bütününe değil, bilâkis tıpkı Helenistik felsefede kullanıldığı gibi, insanın kendi varlığı ve davranışı ile kurduğu bir bilinç ilişkisine göndermede bulunur (Keskin, 2014, s. 14). Bu noktada göz ardı edilmemesi gereken şey ise söz konusu bilinç ilişkisinin belli söylemlere ait kavramlar üzerinden kurulduğudur.

girmiş ve aradan geçen son otuz-kırk senelik zaman zarfında, çeşitli iktidar ilişkilerine ve özneleşme ve karşı-özneleşme pratiklerine sahne olmuştur.¹⁶

Bu noktada vurgulanması gereken diğer bir husus ise Alevi müziğinin inşâsı açısından, 1980’li, 1990’lı ve 2000’li yıllara tekâbül eden ve bilhassa son ikisi kendi içerisinde çok farklı kırılma noktalarından oluşan üç farklı dönemin mevcut olduğu, fakat en belirleyici sürecin ilk dönemde, yâni 1980’li yıllarda cereyan ettiği. Nihayet, *kısa sap bağlama* ve *bas bağlama* tâbir edilen çalgıların ve de bağlama düzeninin hâkim olduğu ve Türkçe deyiş, düvaz ve semahların seslendirildiği bu dönem, Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Yavuz Top gibi, her biri TRT’deki THM topluluklarında rüşünü ispat etmiş olan ve kamuoyunda iyi tanınan bağlama virtüözlerinin öncülüğünde şekillenmiştir (Bkz. Çizelge 1.1).

Çizelge 1.1 : Alevi müziği mecrâsının ilk dönemini teşkil eden bazı maddî pratikler.

Albüm, Eser, Etkinlik	İcraracı(lar)	Yıl
<i>Şan Tiyatrosu Resitali</i>	Arif Sağ	1982
<i>Muhabbet 1</i>	Arif Sağ, Musa Eroğlu, Muhlis Akarsu	1983
<i>Muhabbet 2</i>	Arif Sağ, Musa Eroğlu, Muhlis Akarsu	1984
<i>İnsan Olmaya Geldim</i>	Arif Sağ	1984 (?)
<i>Muhabbet 3</i>	Arif Sağ, Musa Eroğlu, Muhlis Akarsu, Yavuz Top	1985
<i>Muhabbet 4</i>	Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top	1986
<i>Muhabbet 5</i>	Arif Sağ, Musa Eroğlu, Muhlis Akarsu, Yavuz Top	1987
<i>Ötme Bülbül</i>	Yavuz Top	1987
<i>Muhabbet 6</i>	Musa Eroğlu, Muhlis Akarsu, Yavuz Top	1988
<i>Muhabbet 7</i>	Musa Eroğlu, Muhlis Akarsu, Yavuz Top	1989

Bununla birlikte, 1990’lı yıllarda, Alevi hareketinin yükselişe geçmesine koşturarak şekillenmeye başlayan ikinci dönem ise ilk döneme yön veren bağlama virtüözleri ve ardıllarının iktidar alanlarını büyük ölçüde koruduğu, fakat *kısa sap bağlama* ve *bas bağlama* tâbir edilen çalgıların, bağlama düzeninin ve Türkçe deyiş, düvaz ve semah

¹⁶ Buradaki özneleşme ve karşı-özneleşme kavramlarına, kültürel, siyasal ve/veya dinsel açıdan menfi ya da müspet bir anlam yüklemiyor, bilâkis bu kavramları bir pratikler silsilesine atıfla kullanıyorum.

örneklerinin yanı sıra, aynı zamanda alan-arşiv çalışmalarının, *tembur*, *ruzba*, *kopuz*, *dede sazı* ve *perdesiz gitar* gibi çalgıların, Kürtçe ve Zazaca seslendirilen repertuar unsurlarının, muhtelif *sound* anlayışlarının ve akort türlerinin ve de ulusal ölçekte satış rekorları kıran albümlerin ön plâna çıkmış olduğu çok daha farklı bir tarihsel süreçtir (Bkz. Çizelge 1.2).

Çizelge 1.2 : Alevi müziği mecrâsının ikinci dönemini teşkil eden bazı maddî pratikler.

Albüm, Eser, Etkinlik	İcraracı(lar)	Yıl
<i>Türküler Yalan</i>	Arif Sağ, Hasret Gültekin, Emre Saltık,	1990
<i>Söylemez</i>	Talip Şahin, İhsan Güvercin, Mehmet Koç, Emekçi	
<i>Biz İnsanlar-Kerbelâ</i>	Arif Sağ	1991
<i>Çeke Çeke</i>	Hasret Gültekin	1991
<i>Kâtip Arzuhâlim Yaz</i>	Arif Sağ [Muhlis Akarsu'nun Anısına]	1993
<i>Şâha Böyle</i>		
<i>Direnış</i>	Arif Sağ	1993
<i>Yol Ver Dağlar</i>	Musa Eroğlu	1994
<i>Ah Bu Türküler</i>	Erol Parlak	1995
<i>Garip</i>	Erdal Erzincan	1996
<i>Kerbelâ Destânı</i>	Musa Eroğlu	1996
<i>Altım Üstüm Kaç</i>	Arif Sağ, Erol Parlak, Erdal Erzincan ve Köln Flarmoni	1996
<i>Kuruşluk</i>		
<i>Yiğit İnsanların</i>	Sabahat Akkiraz	1996
<i>Türküleri</i>		
<i>Türküler Sevdamız</i>	Erdal Erzincan, İsmail Özden, Tolga Sağ	1997
<i>Demmê/Kürt-Alevi</i>	Kardeş Türküler-BGST	1997
<i>Semahı</i>		
<i>Yaşlılar Dersim</i>	Metin-Kemal Kahraman [Alan-Arşiv Çalışması]	1997
<i>Türküleri Söylüyor</i>		
<i>Gülün Kokusu Vardı</i>	Erkan Oğur ve İsmail H. Demircioğlu	1998
<i>Ummanda-Maraş</i>	Ulaş Özdemir [Alan-Arşiv Çalışması]	1998
<i>Sinemilli Değişleri</i>		
<i>Göç Yolları</i>	Erol Parlak	1998

Şüphesiz ki Alevi hareketinin yükselişe geçmesi ve bununla birlikte kamusal alandaki Alevi etkinliklerinin giderek artmasının yanı sıra, bu dönemin şekillenmesi noktasında

belirleyici olan en önmeli faktörlerden biri, TRT'nin dışında, Türkiye'de ilk kez özel radyo ve televizyon kanallarının açılması, bir diğeri ise müzik endüstrisi sektörünün ve ürünlerinin hem ticarî hem de teknolojik açıdan daha önceki dönemlerden farklılık arz eden yeni bir boyut kazanmış olmasıdır. Fakat bu yeni konjonktüre rağmen, daha önce de belirttiğim üzere bu döneme yön veren en stratejik faktör, Alevi müziği mecrâsının ilk dönemine damgasını vuran bağlama virtüözleri veya ardıllarıdır. Nitekim *Çizelge 1.2*'de yer alan maddî partiklerin büyük bir kısmı, bizzat bu bağlama virtüözleri ve ardılları tarafından yönetilen, düzenlenen ve icra edilen müzikâl üretimlerden ibârettir.

Buna karşın, 2000'li yıllarda, Alevilik söylemlerinin giderek dinî bir vurgu kazanması ile birlikte şekillenmeye başlayan ve bugüne dek süregelen üçüncü ve son dönem ise önceki dönemlere yön veren bağlama virtüözlerinin ve de ardıllarının iktidar alanlarını önemli ölçüde korumaya devam ettiği, fakat *kısap sap bağlama* ve *bas bağlama* tâbir edilen çalgıların, bağlama düzeninin, *tembur*, *ruzba*, *dede sazı*, *kopuz* ve *perdesiz gitar* gibi çalgıların yanı sıra, aynı zamanda zâkirliğin, *Guinness Rekorlar Kitabı*'na giren Alevi etkinliklerinin, kadın solistlerin, elektronik *sound*ların, tabu niteliğindeki Kızılbâş kavramına bile meşruiyet kazandıran ve Türkçe, Kürtçe ve Zazaca eserlerden oluşan kolektif albümlerin ve daha birçok değişkenin ortaya çıktığı başka bir tarihsel süreçtir.

Hâsılı Alevilik söylemlerinin giderek dinî bir vurgu kazanmasının yanı sıra, bu son dönemin şekillenmesi noktasında belirleyici olan en önemli faktörlerden biri, *İnternet*, bilgisayar, cep telefonu ve görsel-işitsel kayıt teknolojileri sahasında gerek donanımsal ve gerekse yazımsal açıdan devrim niteliğinde yeniliklerin zuhûr etmesi, bir diğeri ise müzik yapım şirketlerinin mevcut iktidar alanını ve pazar payını daraltan *YouTube* gibi bir görsel-işitsel veri platformunun küresel ölçekte dolaşıma girmesidir. Ancak, burada göz ardı edilmemesi gereken en kritik husus, 2000'li yıllardan itibaren ortaya çıkan bu sürecin sadece *yeni zakir* kimliğinin ve de dinamizminin etkisi ile değil, bilâkis birçok değişkenin ve çeşitli icracı profillerinin dahli ile şekillendiğidir. Nihayet, Alevi müziği mecrâsının önceki dönemlerine yön veren bağlama virtüözleri her ne kadar bu süreç içinde giderek yaşlanmış ve iktidar alanlarını görece yitirmiş olsalar da tıpkı *Çizelge 1.2*'de olduğu gibi, aşağıdaki çizelgede yer alan maddî partikler de büyük ölçüde bizzat bu bağlama virtüözleri ve/veya ardılları tarafından yönetilmiş, düzenlenmiş ve de icra edilmiş müzikâl üretimlerden ibârettir (Bkz. *Çizelge 1.3*).

Çizelge 1.3 : Alevi müziği mecrâsının son dönemini teşkil eden bazı maddî pratikler.

Albüm, Eser, Etkinlik	İcraracı(lar)	Yıl
<i>Serçeşme</i>	Âşık Dertli Divânî	2000
<i>Anadolu</i>	Erdal Erzincan	2000
<i>Deli Derviş</i>	Sabahat Akkiraz	2000
<i>Bin Yılın Türküsü</i>	1346 Bağlama İcracısı, Köln Senfoni, Zafer Gündoğdu [Şef], Ali Ekber Çiçek, Mahsûnî Şerif, Ali Baran, Emre Saltık, Erdal Erzincan, Tolga Sağ, Âşık Dertli Divânî, Hasan Yükselir, Selda Bağcan, Güler Duman, Gülcihan Koç, Emekçi, Ferhat Tunç ve diğ.	2000
<i>Yâre Dokunma</i>	Cengiz Özkan ve Muharrem Temiz	2001
<i>Lâmekân</i>	Sabahat Akkiraz	2002
<i>Bâtınî Nefesler</i>	Hüseyin ve Ali Rıza Albayrak	2002
<i>Eşik-Erol Parlak</i>	Erol Parlak, Eren Demir, Doğan Yıldırım, Ali Kazım	2003
<i>Bağlama Beşlisi</i>	Akdağ, Güven Türkmen	
<i>Âşık Veysel Türküleri</i>	Cengiz Özkan	2003
<i>Kaygusuz</i>	Sabahat Akkiraz	2003
<i>Şah Hatayi Değişleri</i>	Hüseyin-Ali Rıza Albayrak	2004
<i>Hasbihâl</i>	Âşık Dertli Divânî	2005
<i>Tevhid</i>	Nilüfer Sarıtaş	2005
<i>Türküler Sevdamız 3</i>	Erdal Erzincan, Tolga Sağ, Muharrem Temiz, Yılmaz Çelik	2005
<i>Küllîyat</i>	Sabahat Akkiraz	2006
<i>Küll</i>	Gani Pekşen	2007
<i>Kızılbaş</i>	Sabahat Akkiraz, Cengiz Özkan, Muharrem Temiz, Erkan Oğur, İsmail H. Demircioğlu, Erdal Erzincan, Emekçi, Musa Eroğlu, Âşık Dertli Divânî, Ulaş Özdemir, Hüseyin ve Ali Rıza Albayrak, Lütfü ve Emre Gültekin, Metin-Kemal Kahraman, Mikail Aslan, Özlem Taner, Cemil Koçgün, Mazlum Çimen	2009

1.6 Tezin Kapsamı, Sınırlılıkları ve Hedefleri

Kuşkusuz ki Alevi müziği mecrâsındaki iktidar ilişkilerinin ve *otantiklik* kriterlerinin nasıl tesis edildiği ve değiştiği bahsinde daha bütünlüklü bir tarihsel analiz sunabilmek için, sadece yukarıda sözünü ettiğim ilk dönemi değil, Alevi müziği mecrâsının köklü dönüşümler geçirdiği bu son iki dönemi de ayrıca ele almak ve irdelemek îcap eder.¹⁷ Ne var ki İtalyan filozof Umberto Eco'nun da ifade ettiği üzere, bir akademik çalışma, yazarının sahip olduğu bilgi birikimini sergilemek için değil, başlangıçta öne sürdüğü hipotezi kanıtlamak için vardır (2015 [1977], s. 151) ve bir hipotezi kanıtlamak, onu destekleyen argümanları kendi kapsam ve sınırlılıkları dâhilinde gerekçelendirmeyi, yâni belli hedefler üzerinden kanıtlamayı gerektirir. Dolayısıyla, bu tez kapsamında, Alevi müziği kavramının ve de göndermede bulunduğu belli başlı maddî pratiklerin tarihini yazabilmek için, ilki yukarıda tanımladığım bilgi alanı ile ikincisi ise iktidar ve etik alanları ile alâkalı olan şu iki hedefi sırasıyla gerçekleştirmeye odaklandım:

(1) Alevi müziğinin tarihselleştirilmesine yönelik en güncel ve kapsamlı yaklaşımları, bilhassa ontolojik ön kabûlleri ve erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatürü ile ilişkileri açısından ele alıp söylemsel bir analize tâbi tutmak ve bu analiz ışığında, Alevi müziği kavramının verili bir gerçekliğe değil, bilâkis belli ihtiyaçlara cevaben inşa edilmiş tarihsel bir hakikat çerçevesine göndermede bulunduğunu ortaya koymak.

(2) Bu söylemsel analizin bir adım ötesine geçip direkt olarak Alevi müziği mecrâsının doğuşuna odaklanmak, yâni söz konusu kurumsal alanın ilk dönemini teşkil eden belli başlı maddî pratikleri, o pratiklere içkin iktidar ilişkilerini ve tüm o ilişkiler uyarınca dolaymlanan özneleşme ve karşı-özneleşme kiplerini tarihsel açıdan ele alıp analiz etmek ve Alevi müziğinin nasıl inşa edildiğini somut bir şekilde açıklığa kavuşturmak.

¹⁷ Alevi müziği mecrâsındaki iktidar mücadelelerine ve güç çatışmalarına ilişkin en güncel hâdiselerden biri de 14-15 Ekim 2023 tarihlerinde İBB tarafından düzenlenen bir festivalin ardından cereyan etmiştir. Nitekim bir tür tekelleşmenin tezahürü olan bu hâdise, muzikonair.com adlı İnternet sitesinde şu şekilde haberleştirilmiştir: “Geçtiğimiz günlerde İBB tarafından organize edilen Serçeşme Hünkâr Hacı Bektaş Veli Festivali sonrası bir grup sanatçı, konserlerin sürekli aynı isimlerle yapılmasına tepki göstermiş ve ortak bir bildiri yayımlamıştı. Nesrin Ulusu, Yılmaz Kararasan, Hasan Ali Sezer, Umut Altınçağ, (...) Bedriye Alkan, Ali Haydar Timisi, Haluk Tolga İlhan, Taner Özdemir ve Pınar Aydınlar gibi isimler tarafından hazırlanan bildiriye, İBB konserlerinin sadece; Arif Sağ, Tolga Sağ, Erdal Erzincan, Mercan Erzincan ve Muharrem Temiz'den oluşan 5 kişilik ekibe verilmesine tepki gösterilmişti.” (Bkz. Url-3)

1.7 Bölümlerin Organizasyonu

Bu tez çalışması, toplam beş bölümden oluşuyor:

1. Giriş
2. Kavramsal-Yöntemsel Çerçeve
3. Alevi Müziği Kavramının Söylemsel Temelleri
4. Alevi Müziği Mecrâsının Doğuşu
5. Sonuç

Bu bölümün önceki kısımlarında, tezin problemini, amacını, hipotezini, argümanlarını ve hedeflerini ortaya koymuştum. Bu kısımda ise tezin diğer bölümlerini tam olarak ne şekilde organize ettiğimi, yâni söz konusu hedefleri gerçekleştirmek için nasıl bir yol haritası izlediğimi özetliyorum. Bir önceki kısımda da ifade etmiş olduğum gibi, Alevi müziği kavramının ve de göndermede bulunduğu belli başlı maddî pratiklerin tarihini yazabilmek için, sırasıyla iki hedefi gerçekleştirmeye odaklanmıştım.

Buna göre; ikinci bölümde, söz konusu hedeflere ilişkin veri setlerini nasıl derlediğimi ve analiz ettiğimi açıklığa kavuşturan ve daha da önemlisi, elinizdeki tez çalışmasının anlaşılması noktasında âdetâ bir lens vazifesi gören kavramsal-yöntemsel bir çerçeve serimledim ve nihayet, bu hedeflerden ilkinin üçüncü bölümde, ikincisini ise dördüncü bölümde gerçekleştirmeye çalıştım. Beşinci ve son bölümde ise ilk olarak araştırma sorumu, hipotezimi ve hedeflerimi bir kez daha vurguladım ve söz konusu hedefleri nasıl gerçekleştirdiğimi, üçüncü ve dördüncü bölümlerdeki analizlerin ve bulguların bu hedefler için nasıl bir anlam ve önem arz ettiğini ve hangi genel sonuçlara kaynaklık ettiğini özetledim. Daha sonrasında ise bu tez çalışmasının, konuyla ilgili literatüre nasıl bir katkı sağladığına ve de ne tür bir gelecek projeksiyonu sunduğuna değindim.

2. KAVRAMSAL-YÖNTEMSEL ÇERÇEVE

Bu bölüm, iki ana kısımdan oluşuyor:

2.1 Veri Toplama Yöntemleri

2.2 Veri Analiz Yöntemleri

Buna göre; bu bölüm boyunca ilk olarak tezin hedeflerine yönelik veri setlerini hangi yöntemlerle nasıl derlediğimi, sonrasında ise söz konusu verileri hangi yöntemlerle nasıl analiz ettiğimi açıklayıp gerekçelendiriyorum.

2.1 Veri Toplama Yöntemleri

Bu tez çalışması, ilk kez 2008 yılında, yüksek lisans sürecimde dâhil olduğum on beş senelik bir etnomüzikolojik formasyonun ürünüdür. Bu nedenle, yukarıdaki hedeflere ilişkin verileri derlemek, sınıflandırmak ve analiz etmek noktasında, etnomüzikolojiyi karakterize eden iki ana unsuru, yâni etnografiyi ve interdisipliner bir teorik perspektifi referans aldım ve nihayetinde bu veri setlerinden bir kısmını konuyla ilgili akademik ve popüler literatürden, bir kısmını görsel-işitsel içeriklerden, bir kısmını resmî ve özel arşivlerden, bir kısmını ise 2017-2020 yılları arasında, Türkiye'nin çeşitli şehirlerinde yürütmüş olduğum kapsamlı bir etnografik saha çalışmasından elde ettim.

Nitekim bir dizi kişisel görüşme üzerinden kurguladığım bu saha çalışması boyunca, Alevi müziği mecrâsındaki belli başlı müzisyenleri, âşıkları, Alevi kanâat önderlerini, prodüktörleri, organizatörleri, lutiyele ve söz konusu mecrâyıla yakın ilişki içindeki bazı araştırmacıları ve gazetecileri içeren spesifik bir kaynak kişi grubuna odaklandım. Şüphesiz ki her biri kendi sahasında âdeta birer otorite olarak ön plâna çıkmış olan ve kamuoyunda iyi tanınan bu kişilerle bizzat görüşmem noktasında en büyük avantajım, Alevi müziği mecrâsını hiç bilmeyen yabancı (*outsider*) bir araştırmacı olmamamdı. Kısacası, bu kişilerden bazılarını gençlik yıllarımdan, bazılarını ise konservatuardaki lisans veya yüksek lisans sürecimden beri tanıyordum. Nihayet, bu bireysel arka plân,

söz konusu kişiler arasında yer alan, fakat daha önce bizzat tanışıklığım olmayan belli başlı isimlere de kolayca ulaşabilmemi ve oldukça yakın bir ilişki kurabilmemi sağladı.

Bununla birlikte, böylesine geniş bir kaynak kişi grubu belirlememin temel gerekçesi, Alevi müziğinin nasıl inşâ edildiğini somut olarak açıklığa kavuşturmak bahsinde, bugünden 1980’li yıllara kadar uzanan analitik bir tarihsel perspektif elde edebilmek ve böylece bu gruptaki kişilerden bazılarını merkez alan bir dizi vakâ çalışması yapıp ikincil kaynaklarla da desteklenmiş betimsel bir sözlü tarih anlatısı oluşturabilmektir. Zira bu gruptaki kişilerden bazıları, Alevi müziği mecrâsının ilk dönemine, bazıları ise her üç dönemine de bizâtihi tanıklık etmiş ve son derece önemli katkılar sunmuşlardır. Diğer bir deyişle; bu gruptakilerden bazıları, Alevi müziği mecrâsına bilhassa müzikâl üretimleri, performansları ve/veya eğitimci kimlikleri ile bazıları, Alevi hareketindeki statüleri ile bazıları, ticarî faaliyetleri ile bazıları, çalgı yapımı konusundaki yenilikçi fikirleri ve ustalıkları ile bazıları ise araştırmaları ve de yazıları ile yön vermiş kişilerdir. Ayrıca, saha çalışmam boyunca, bazı kişisel görüşmeleri, kaynak kişi grubunda yer almayan fakat fikirlerinden ve yayınlarından büyük feyzaldığım farklı bilim alanlarına mensup duayen akademisyenlerle gerçekleştirdim.

Nitekim bu anlatıyı oluşturabilmek için yaptığım kişisel görüşmeler sırasında, kendimi bazen katılımcı bir gözlemci bazen de yalnızca bir dinleyici olarak konumlandırımdım. Bu kişilerden bazılarıyla sadece bir kez bazılarıyla ise farklı zamanlarda en az iki kez görüştüm ve kimi zaman birkaç saat kimi zaman da bir gün süren bütün bu görüşmeler esnasında, söz konusu kişilere yarı-yapılandırılmış nitelikteki çeşitli sorular yönelttim. Verilen cevapları kayıt altına almak için, çoğu zaman kısa bilgi notları tutmayı tercih ettim ve görüşmeleri yalnızca ses kaydı yapmama izin verildiği durumlarda kaydettim.

Nihayet, bu cevaplardan bir kısmı, kaynak kişi grubundakilerin profesyonel kariyerleri ve biyografileri, bir kısmı, Alevilik ve Alevi müziğine dair fikirleri, bir kısmı ise siyasî tutumları ve yönelimleri hakkında oldukça derinlikli bir bakış açısı kazanabilmeme ve dolayısıyla, yukarıda bahsettiğim sözlü tarih anlatısını oluşturabilmeme yardımcı oldu. Ancak, hem başlangıçta öne sürdüğüm hipoteze, hem söz konusu hipotezi desteklemek adına formüle ettiğim ana argümanlara bağlı kalmak, yâni kısacası tezin kapsam ve de sınırlılıklarını aşmamak için, kaynak kişilerden bazıları ile yaptığım görüşmeleri bu tarih anlatısını oluşturmak noktasında sadece alt metni teşkil eden birer tamamlayıcı unsur olarak ele aldım ve ana metin boyunca bu görüşmelere hiç atıfta bulunmadım.

Ayrıca, büyük bir çoğunluğu birbirini iyi tanıyan ve kültürel, dinsel ve siyasal açıdan çeşitli eğilimlere sahip olan bu kişilerden bazılarının Alevi müziği mecrâsındaki farklı iktidar odaklarını temsil ediyor olması, verilen cevaplardan bir kısmını son derece titiz bir şekilde ele almamı ve kişisel mahremiyetleri uyarınca değerlendirmemi gerektirdi. Ne var ki veri toplama ve analiz etme sürecinde, karşıma çıkan tek sınırlılık bu değildi. Zira Alevi müziği mecrâsına yön vermiş olmaları hasebiyle büyük önem atfettiğim ve bu tez dâhilinde birer vakâ çalışması olarak konu edindiğim THM sanatçısı ve bağlama virtüözü Yavuz Top'a elde olmayan bazı sebeplerden ötürü, Alevi âşıklık geleneğinin 20. yüzyılın ikinci yarısındaki en kudretli temsilcilerinden biri olan Muhlis Akarsu'ya ise vefat etmiş¹⁸ olmasından ötürü ulaşamadım. Bununla birlikte, tüm dünyaya yayılan ve 2020 yılının Mart ayından itibaren Türkiye'yi de etkileyen COVID-19 salgını, 2017 yılında başladığım etnografik saha çalışmamı sürdürürebilmem ve bazı kaynak kişilerle tekrar görüşebilmem noktasında çok büyük bir engel teşkil etti.

Öte yandan, tüm bu sınırlılıklar dâhilinde oluşturduğum sözlü tarih anlatısının en zayıf yanlarından biri, hiç şüphesiz ki empirik açıdan salt olarak kaynak kişilerle yaptığım görüşmelere ve söz konusu kişiler hakkındaki ikincil kaynaklara dayanması ve nihayet bu veri setlerinin hâricinde, 'genellenmesi' pek de mümkün olmayan birtakım spesifik önermelerden ibâret olmasıdır. Nitekim bu durum, muhtemelen bazı haklı eleştirilere de yol açacaktır. Ancak, olası bir yanlış anlaşılmanın önüne geçmek için, burada, son derece kayda değer bir meseleyi ana hatları itibarıyla açıklığa kavuşturmam gerekir. Şöyle ki bu anlatıyı oluşturmak noktasındaki nihaî amacım, Alevi müziğinin nasıl inşâ edildiğine dair teorik bir çerçeve kurgulamak ve o çerçeveye binâen genellenebilecek tespitlerde bulunmak değil, bilâkis Foucault'diyen bir perspektif dâhilinde hareket edip söz konusu inşâ sürecini kendi tarihsel 'tekilliği' içinde ele almak ve belli pratiklere referansla olaysallaştırmaktı (*eventalization*).¹⁹ Başka bir deyişle; aslî amacım, Alevi

¹⁸ 2 Temmuz 1993 tarihinde, Madımak Otel'i'nin kundaklanması ile vukû bulmuş olan Sivas Katliamı, *Geleneksel IV. Pir Sultan Abdal Kültür Etkinlikleri* için Sivas'ta bulunan ve büyük bir kısmı Alevilerden oluşan otuz üç kişinin ve aynı zamanda iki otel işçisinin ve de iki eylemcinin ölümü ile sonuçlanmıştır. Muhlis Akarsu'nun da hayatını kaybetmiş olduğu bu katliama ilişkin belge, kanıt ve ifadelere, Türkiye Büyük Millet Meclisi [TBMM] Araştırma Komisyonu'nun raporuna, TBMM'ye sunulmuş dilekçelere, maktûllerin biyografilerine ve Sivas Katliamı Davası'nın nasıl bir hukukî süreç içerisinde görüldüğüne yönelik teferruatlı bilgiler için, ayrıca bkz. Sarıhan (2002).

¹⁹ Foucault'nun terminolojisindeki "olaysallaştırma" kavramı (1996 [1980], s. 277); esasen tarihsel bir değişmeze, dolaysız bir antropolojik özelliğe ya da kendisini herkese aynı şekilde dayatan bir apaçıklığa müracaat etme temayülünün karşısında, tarihsel bir tekilliği görünür kılmak anlamına gelir. Dolayısıyla, Foucault'ya göre "olaysallaştırma" kavramı; aynı zamanda, tarihin verili bir anından itibaren, muhtelif bağlantılar, karşılaşmalar, blokajlar, stratejiler ve güç oyunları vesilesiyle belirlenen ve apaçık, evrensel ve zorunlu olduğu varsayılan şeyleri yeniden keşfetmek anlamına da gelir. Bu bağlamda, Foucault'nun

müziğinin belli bir kökenden zuhûr eden ve lineer bir tarihsel süreci izleyen kadim bir kültürel-dinsel kalıt değil, 1980’li yıllardan itibaren inşâ edilmiş bir öznel deneyimler kümesi ve o deneyimlerin tanımladığı bir müzikâl kimlik olduğunu göstermekti. Hâsılı bu tez boyunca konuyla ilgili akademik ve popüler literatürden, görsel-işitsel içerikler ve resmî ve özel arşivlerden ve yaklaşık üç yıllık bir saha çalışmasından elde ettiğim veri setlerinden bir kısmını, Foucaultdiyen tarihyazımı anlayışına özgü iki yöntemsel araçtan, bir kısmını ise müzikolojik bir yaklaşımdan hareketle ele alıp analiz ettim.

2.2 Veri Analiz Yöntemleri

Bu alt başlık boyunca, ilk olarak Foucault’nun yapıtlarını ve analizlerini şekillendiren tarihyazımı anlayışının düşünsel arka plânını, ardından temel kavramsal setlerini ve yöntemsel araçlarını serimliyor ve burada arkeo-jenealoji olarak tanımlamış olduğum bu iki yöntemsel aracı, hangi alternatiflere rağmen ve neden referans aldığımı ve kendi hedeflerime nasıl uyarladığımı kısaca açıklayıp gerekçelendiriyorum. Daha sonrasında ise müzikâl verileri analiz etmek için nasıl bir yöntemle başvurduğumu izah ediyorum.

2.2.1 Foucaultdiyen tarihyazımı anlayışının düşünsel arka plânı

1961-1984 yılları arasında kaleme aldığı bir dizi yapıtla yalnızca felsefe alanına değil, aynı zamanda sosyal ve beşerî bilim alanlarındaki birçok disipline ve akademisyene (Said, 1978; Bennett, 1988; Spivak, 1988; Butler, 1990; Asad, 1993; Agamben, 1995; Rose, 1999; Crampton ve Elden, 2007; Faubion, 2011) katkı sunmuş olan Foucault, 20. yüzyılın ikinci yarısına damgasını vurmuş sıra dışı bir politik aktivist ve filozoftur. Şüphesiz ki hâlâ güncelliğini koruyan ve birbirinden farklı meselelere odaklanan bu yapıtların en temel motivasyonu, bireyleri kendisine tâbi kılan ve de bu yönüyle insan özgürlüğünün mümkün eylemler alanını sınırlandıran normatif kategorileri, yâni sahip olduğumuz kimlikleri ve onları tanımlayan öznel deneyimleri, evrensel, kaçınılmaz ve zorunlu olduğu iddia edilen niteliklerinden arındırmak ve nihayet söz konusu aidiyet biçimlerinin tarihsel ve olumsal olduklarını ifşâ etmektir. Bilhassa Anglo-Amerikan dünyada ve felsefe bölümlerinin dışında popülerlik kazanan ve aynı zamanda bazı etnomüzikolojik çalışmalara (Sugarman, 1997; Wong, 2004) da referans oluşturan bu

tarihsel bir tekilliği görünür kılmaktan kastettiği şey ise herhangi bir tarihsel olayı, örneğin; hapsetme pratiğini, kendisine atfedilen apaçık, evrensel ve zorunlu niteliklerden total bir biçimde arındırmak ve nihayetinde onu kendi olumsallığına ve tarihsel-siyasal bağlamına yeniden yerleştirmektir (2014, s. 79).

yapıtların en çarpıcı yanı ise tarihin verili bir anından itibaren Batı kültüründe bir sorun olarak görülmeye başlanan varlık ve davranış biçimlerinin tekil bir öznel deneyime ve kimliğe nasıl dönüştürüldükleri hususunda çok derinlikli birer tarihsel-siyasal analiz içermeleridir. Ne var ki bazı çevreler (Fraser, 1981, ss. 272-287; Habermas, 1987, s. 276; Honneth, 1997, ss. 176-202) tarafından, tematik, metodolojik ya da teorik açıdan tutarsızlık arz ettiği ve hâttâ birbirleri ile tamamen çeliştiği öne sürülen bu yapıtlar, konuyla ilgili literatürde çoğu zaman kategorik bir biçimde ayrıştırılmış ve üç farklı başlık altında, yâni sırasıyla arkeolojik, jenealojik ve etik dönem çalışmaları olarak tasnif edilmiştir.

Buna göre; 1960'lı yıllarda sadece arkeolojik analizler yapmış olan Foucault, 1970'li yıllarda arkeolojiyi bir kenara koyup iktidara dair jenealojik analizler yapmış, ancak söz konusu analizler üzerinden öznel deneyimlerin ve kimliklerin nasıl inşâ edildiğini izah edememiş olduğu için, 1970'li yılların sonlarından itibaren bu kez de jenealojiyi terk edip bir çeşit özne felsefesine yönelmiş ve etik analizler yapmaya başlamıştır.²⁰ Oysa 1960'lı yılların Fransa'sında, hem politik bir aktivist hem de bir yazar olarak öne çıkan Foucault, felsefe ve klinik psikoloji ihtisaslarının yanı sıra, aynı zamanda tarih, sanat, edebiyat, lengüistik, ekonomi-politik, hukuk, kriminoloji, psikiyatri, antropoloji ve biyoloji gibi alanlarda derin bilgi birikimi olan oldukça spesifik bir entelektüeldir. Öyle ki tüm bu niteliklerinden ötürü, 1969'da, Fransa'nın en köklü üniversitelerinden Collège de France'ın akademik kadrosuna seçilen ve 1970 yılından yaşamını yitirdiği 1984 yılına kadar aynı kurum bünyesindeki *Düşünce Sistemleri Tarihi* adlı kürsüsünde akitli profesör olarak çalışan Foucault (Eribon, 1991, ss. 218-223), Collège de France derslerinde, kitaplarında, makâlelerinde ve mülâkatlarında yaptığı çarpıcı analizleriyle sadece Fransa ölçeğinde değil, dünya çapında birçok düşünüre referans oluşturmuştur. Velhâsıl 1970'li yılların başlarından itibaren, bilhassa Japonya, Brezilya, Amerika ve Kanada gibi ülkelerin en prestijli üniversiteleri tarafından hususî olarak davet edilen Foucault, geniş katılımlı kitleler önünde verdiği çeşitli dersler, seminerler ve sunumlar aracılığıyla aynı zamanda uluslararası akademide de oldukça önemli bir yer edinmiştir (Eribon, 1991, ss. 310-314). Dolayısıyla, 1961-1984 yılları arasındaki yirmi üç senelik bir süre zarfında birçok metin üreten, sayısız seminer, sunum ve mülâkat vermiş olan ve Collège de France derslerinin transkripsiyonları da dâhil olmak üzere, geride devâsa bir külliyat bırakan Foucault gibi bir entelektüelin her on yılda bir farklı metodolojik

²⁰ Foucault'nun yapıtlarına ve analizlerine yönelik bu tür eleştirilerden biri için, bkz. Karademir (2015).

arayışlara girip tüm kariyeri boyunca tutarsız bir felsefi faaliyet sergilediğini ve özne meselesini henüz 1970’li yılların ortalarında keşfettiğini iddia edenler, en hafif tâbiri ile onun yazdıklarını ve söylediklerini yüzeysel bir şekilde ele alıp değerlendirenlerdir. Nihayet, ölümünden iki yıl önce, Amerikalı felsefeci Hubert Dreyfus ve de antropolog Paul Rabinow tarafından yazılan ve kendisini ve çalışmalarını konu edinen bir kitabın *Özne ve İktidar* başlıklı son sözünde, Foucault, şu ifadelere yer verir (1983, s. 208):

Bu metinde tartışmak istediğim düşünceler, ne bir teoriyi ne de bir metodolojiyi temsil ediyor. Öncelikle, son yirmi yıldır yaptığım işlerle neyi hedeflediğimi ifade etmek isterim. Hedefim, ne iktidar fenomenini analiz etmek ne de bu tür bir analizin temellerini teferruatlandırmaktır. Bilâkis, Batı kültüründe insanları özneye dönüştüren farklı kiplerin tarihini yazmaya çalıştım. Nitekim çalışmalarım, insanları özneye dönüştüren üç farklı nesneleştirme kipini ele aldım. Bunlardan ilki, kendilerine bilim statüsü izâfe etmeye çalışan araştırma kipleridir. Örneğin; genel dilbilgisi, filoloji ve dilbilim alanlarında, konuşan öznenin nesneleştirilmesi veya bu ilk kiple ilgili olarak refah ve ekonomi analizinde, emek harcayıp üreten öznenin nesneleştirilmesi veyahut da üçüncü bir örnek olarak doğa tarihi ya da biyoloji alanlarında, bizzat yaşam olgusunun nesneleştirilmesi. Çalışmalarımın ikinci kısmında ise öznenin “bölücü pratikler” ile nesneleştirilmesini inceledim. Bu bağlamda, özne ya kendi içinde bölünmüş ya da başkaları tarafından bölünmüştür ki bu süreç onu nesneleştirir. Bunun örnekleri, deli ile akıllı, hasta ile sağlıklı, suçlular ile “iyi çocuklardır”. Son olarak şu anki çalışmalarımda yöneldiğim şeyi, yâni insanların kendini özneye dönüştürme biçimlerini incelemeye odaklandım. Meselâ; cinsellik alanını ve insanların kendilerini nasıl birer “cinsellik” öznesi olarak tanımayı öğrendiklerini araştırdım. Kısacası, çalışmalarımın ana teması iktidar değil öznedir.

Yukarıdaki beyanatlardan da anlaşılacağı üzere, Foucault’nun özne meselesini henüz 1970’li yılların ikinci yarısında keşfetmiş olduğu iddiası, âdeta bir tür şehir efsanesidir. Ancak, muhtemel bir yanlış anlaşılmanın önüne geçmek için, burada oldukça önemli bir hususu açıklığa kavuşturmak gerekir. Şöyle ki her ne kadar daha önceki yazılarında ve çeşitli söyleşilerinde, bu metinde yer alan; “çalışmalarımın ana teması öznedir” gibi ifadeler kullanmışsa da Foucault’nun 1960’lı yıllardan itibaren yapmaya çalıştığı şey,

insanların hangi deneyimleri nasıl tecrübe ettikleri ile uğraşan fenomenolojik ve/veya antropolojik bir özne felsefesi oluşturmak değil, bilâkis Batı kültürü içinde insanları özneleştirilen belli nesneleştirme kiplerini tarihsel-siyasal bir analize tâbi tutmaktır.²¹ Bu bağlamda, Foucault'nun fenomenolojiye ve felsefi antropolojiye getirdiği eleştirisi,²² öznel deneyimleri mümkün kılan şeyin ne olduğu bahsinde, fenomenoloji geleneğinin insan zihnindeki transandantal mekanizmaları, felsefi antropolojinin ise insana ilişkin empirik verileri referans alması ve her iki yaklaşımın da son kertede evrensel nitelikleri haiz verili bir insan nosyonuna, yâni özne-merkezli bir felsefi arka plâna dayanmasıdır (F. Keskin, kişisel görüşme, 7 Ekim 2019). Zira Foucault'ya göre; ontolojik açıdan ne evrensel nitelikler atfedilebilecek verili bir insan doğasından, ne tarih-üstü bir konuma taşınabilecek otonom bir kurucu-öznenin varlığından, ne de antropolojik tümellerden söz etmek mümkündür (1998 [1984], ss. 461-462). Dolayısıyla, Foucault açısından bir öznel deneyimi mümkün kılan şeyin ne olup olmadığını analiz etmek için izlenmesi gereken yol, fenomenolojinin ve felsefi antropolojinin tam tersine hareket etmek, yâni belli bir bilgi alanının içkinliği içinde, söz konusu deneyimi ve o deneyimin öznesini inşâ eden somut pratikleri irdelemeye doğru geri gitmektir (1998 [1984], ss. 461-462).

Fakat Foucault'nun kurucu-özne nosyonuna karşı itirazı, öznenin varlığını reddetmek ve/veya salt nesnellik uğruna onu soyutlamaya çalışmak gibi beyhude bir gerekçeden kaynaklanmaz (1998 [1984], s. 462). Bilâkis, bu itirazın asıl hedefi, özne ile nesnenin karşılıklı ilişki içinde nasıl oluştukları ve nasıl dönüştüklerini, yâni belli bir deneyime ait özneleşme ve nesneleşme süreçlerini ele alıp analiz etmektir (1998 [1984], s. 462). Velhâsıl Foucault'nun yapıtları ve analizleri, öznenin nasıl inşâ edildiğini değil, iç içe geçmiş olan bu özneleşme ve nesneleşme süreçlerinin nasıl işlerlik kazandığını, yâni kimliklerin ve onları tanımlayan öznel deneyimlerin nasıl inşâ edildiğini konu edinir. Öte yandan, burada izah edilmesi gereken bir diğer önemli husus, Foucault'nun tıpkı 1978 yılında İtalyan gazeteci Duccio Trombadori'ye verdiği bir mülâkatta olduğu gibi, kendisini neden bir teorisyen değil de deneyci olarak addettiği (2000 [1980], s. 240), yâni yapıtlarını ve analizlerini neden belli bir teorik çerçeveye sınırlandırmadığıdır.

²¹ 1961 yılında kitap olarak yayımlanan *Klâsik Çağda Deliliğin Tarihi* adlı doktora tezi, Foucault'nun kariyerindeki ilk kapsamlı yapıttır. Nitekim bu yapıt, son derece spesifik bir özneleşme ve nesneleşme sürecini, yâni kadim bir varlık ve davranış biçimi olan deliliğin 18. yüzyılın sonlarından itibaren akıl hastalığına nasıl dönüştürüldüğünü konu edinir. Ayrıca, bkz. Foucault (2006 [1961], ss. xxvii-xxviii).

²² *Cinselliğin Tarihi* adlı yapıtının ikinci cildi için kaleme aldığı önsözde, Foucault, fenomenolojiye ve felsefi antropolojiye getirdiği eleştiriyi “akıl hastalığı” özelinde serimler (1984a, s. 334).

Bunun için, Foucault'nun *Özne ve İktidar* başlıklı metnine tekrar odaklanmak gerekir (1983, s. 209):

Bir teori, daha öncesinde bir nesnelleştirmeyi varsaydığından, analitik bir çalışma için bir temel olarak öne sürülemez. Fakat analitik bir çalışma, devam eden bir kavramsallaştırma olmadan da ilerleyemez ki bu kavramsallaştırma, eleştirel düşünceyi, yâni sürekli bir denetlemeyi gerektirir. Burada denetlenmesi gereken ilk şey, “kavramsal ihtiyaçlar” olarak adlandırmış olduğum şeydir. Yâni kavramsallaştırma, nesneyle ilgili bir teoride temellenmemelidir. Zira kavramsallaştırılmış nesne, iyi bir kavramsallaştırmanın tek ölçütü değildir. Bu noktada bilmek zorunda olduğumuz husus, kavramsallaştırma faaliyetimizi hangi tarihsel koşulların motive ettiğidir ki bunu bilmek için ihtiyacımız olan asıl şey, içerisinde bulunduğumuz duruma ilişkin tarihsel bir farkındalıktır. Dolayısıyla, burada denetlenmesi gereken ikinci şey, karşı karşıya olduğumuz gerçeklik türüdür.

Yukarıdaki tespitlerden de görüleceği üzere, Foucault'nun tarihyazımı anlayışı, esasen her tür nesne teorisinin total reddini savunan marjinal bir düşünsel arka plâna sahiptir. Dolayısıyla, bazı çevreler (Lemke, 2016, s. 99) tarafından öne sürülen ve çok geniş bir okuyucu kitlesi nezdinde kabûl gören yaygın fikirlerin aksine, Foucault, yapıtlarında konu edindiği hiçbir varlık ve de davranış biçimini bir *nesne* olarak değerlendirmemiş, bilâkis onların nasıl birer düşünce nesnesi hâline dönüştürüldüklerini, yâni birer öznel deneyim ve kimlik olarak nasıl inşâ edildiklerini irdelemiştir.

Bununla birlikte, Foucault'nun nesne teorisyenlerine getirmiş olduğu temel eleştirisi, kavramları, sanki hiç ‘tarihsel’ bağlamları yokmuş gibi kullanmalarından kaynaklanır. Zira koyu bir ‘nominalist’ olan Foucault için, kavramların altında toplanan şeylere bir *töz* atfetmek ve o *tözün* özsel nitelikler taşıdığını öne sürmek vayahut da belli bir varlık ve/veya davranış biçimini en baştan itibaren verili bir biçimde ele alıp nesneleştirmek, yâni teorize etmek ve en nihayetinde söz konusu nesnenin tezahürlerini yine o teoriden hareketle irdelemek, tüm yönleriyle sorunlu bir yaklaşımdır (Keskin, 2011, ss. 14-15). Buna karşın, Foucault'nun yapıtlarını ve analizlerini teşkil eden tarihyazımı anlayışı, her bir varlık ve/veya davranış biçimini kendi tarihsel tekilliği içerisinde ele alıp bir ilişkiler bütünü olarak gören ve onlara izâfe edilmiş mevcut hakikat çerçevesinin hangi

tarihsel-siyasal ihtiyaçlara binâen nasıl inşâ edildiğini ve sınırlandırıldığını sorgulayan analitik bir düşünsel perspektife dayanır.

2.2.2 Foucaultdiyen tarihyazımı anlayışının aslî kavramları ve yöntemsel araçları

Ne var ki 20. yüzyıldan Helenistik döneme kadar uzanan ve son derece zengin bir veri setinin işlenmesi ile ortaya konulan bütün bu yapıtları ve analizleri burada teker teker ele alıp serimlemek, bu tez çalışmasının kapsam ve sınırlılıklarını tümüyle aşmaktadır. Dolayısıyla, bu noktada söz konusu yapıtların ve de analizlerin yüzeysel bir dökümünü yapmak yerine, Foucault'nun 1970'li yılların sonlarından itibaren rafine ettiği ve sıkça işlerlik kazandırdığı “sorunsallaştırma” kavramına odaklanmak daha efektif olacaktır. Zira bizâtihi kendisinin de belirttiği üzere, önceki yıllarda yeteri kadar net bir tanımını yapamamış olsa da *Klâsik Çağda Deliliğin Tarihi* adlı doktora tezinden itibaren onun tüm yapıtlarına ortak bir biçim vermiş olan bu anahtar kavram (1990a [1984], s. 257), hem Foucault'nun terminolojisindeki temel kavramsal setleri serimleyebilmek hem de Foucaultdiyen bir perspektif doğrultusunda öznel deneyimlerin ve de kimliklerin nasıl inşâ edildiklerini ortaya koyabilmek adına oldukça stratejik bir düşünsel tasarımdır:

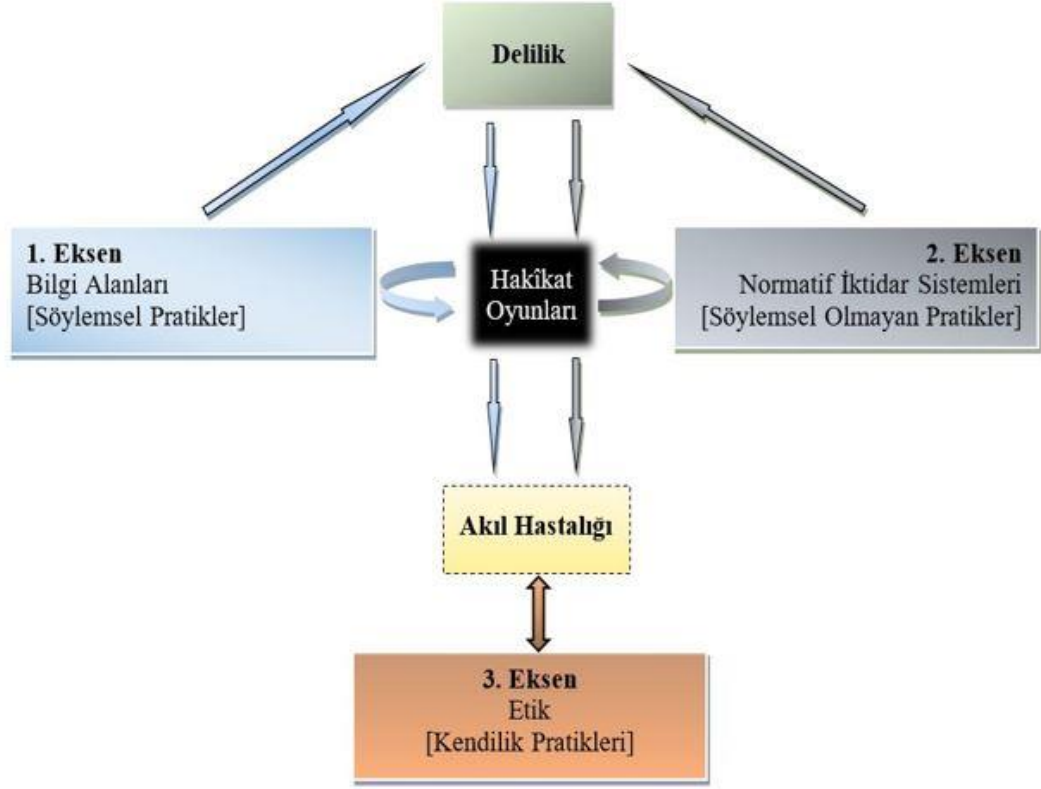
Sorunsallaştırma, ne önceden var olan bir nesnenin söylem üzerinden temsil edilmesi ne de daha önce hiç var olmamış bir nesnenin söylem aracılığıyla yaratılmasıdır. Bilâkis, sorunsallaştırma, herhangi bir şeyi doğru ve yanlış oyununa sokan ve onu, ister ahlâki bir tefekkür ister bilimsel bir bilgi isterse siyasi bir analiz biçiminde olsun, bir düşünce nesnesi olarak inşâ eden söylemsel ya da söylemsel olmayan pratikler silsilesidir. (Foucault, 1990a [1984], s. 257)

Nitekim Foucault'nun sorunsallaştırma kavramına kazandırdığı bu sıra dışı tanım, Batı düşüncesini teşkil eden birbirine karşıt iki köklü felsefî geleneğin total reddine dayanır. Bunlardan birincisi, dil ile gerçeklik arasında dolaysız bir tekâbüliyet ilişkisi olduğunu varsayan ve bu nedenle gerçeklik denen şeyin dilde, yâni klâsik anlamıyla söylemde temsil edilebileceğini savunan ‘ampirist-pozitivist’ gelenek, ikincisi ise daha önce var olmayan bir şeyin söylem üzerinden yaratılabileceğini öne süren ‘idealist’ gelenektir (F. Keskin, kişisel görüşme, 7 Ekim 2019). Ancak, herhangi bir yanlış anlaşılmaya yol açmamak için, Foucault'nun sorunsallaştırma kavramı üzerinden sergilemiş olduğu bu ‘anti-pozitivist’ ve ‘anti-idealist’ tutumun mahiyetini burada kısaca açıklamak gerekir.

Şöyle ki Foucault'ya göre; öznel deneyimler, nâmevcut bir şeyden değil, tam tersine daha öncesinde zaten mevcut olan ve Batı dünyasının farklı tarihsel dönemlerinde ve farklı coğrafyalarında muhtelif kavramlar altında tanımlanan, fakat tarihin verili bir anından itibaren ve birtakım ihtiyaçlara cevaben sorunsallaştırılmış olan belli varlık ve davranış biçimlerinden hareketle ve onların çevresinde kurulmuşlardır (1984a, s. 333). Dolayısıyla, Foucault, öznel deneyimlerin merkezinde yer alan varlık ve/veya davranış biçimlerinin, örneğin; deliliğin, sorunsallaştırılmadan önce var olmadığını iddia etmez (1997 [1984], s. 297). Bilâkis, Foucault'nun irdelediği asıl hâdise, çok kadim bir varlık ve davranış biçimi olan deliliğin, tarihin verili bir anından itibaren Batı kültürü içinde neden bir sorun olarak görülmeye başlandığı ve daha da önemlisi, kendisine verilen belli tanımlar altında kurumsal bir alana nasıl dâhil edildiği ve en nihayetinde tekil bir öznel deneyime, yâni akıl hastalığına nasıl dönüştürüldüğüdür (1997 [1984], s. 297).

Nihayet, 17. yüzyılda baş gösteren bu köklü dönüşümü, *Klâsik Çağda Deliliğin Tarihi* adlı doktora tezinde son derece derinlikli bir tarihsel-siyasal analize tâbi tutan Foucault (2006 [1961], ss. 44-77), bir öznel deneyimin ve kimliğin nasıl inşâ edildiğini delilik ve akıl hastalığı özelinde açıklığa kavuşturmuş olsa da söz konusu meseleye ilişkin en rafine izahı, 1984 yılında, *Cinselliğin Tarihi* adlı yapıtının ikinci cildinde ortaya koyar. Bu bağlamda, öznel deneyimlere ve kimliklere dair inşâ süreçlerinin ancak ve ancak birbirleriyle ilişkili üç ana eksen üzerinden gerçekleşebileceğini vurgulayan Foucault, söz konusu eksenlerden birincisini bilgi alanları, ikincisini normatif iktidar sistemleri, üçüncüsünü ise etik olarak tanımlar (1984a, ss. 333-334).²³ Hâsılı bunlardan birincisi, Foucault'nun aynı zamanda söylemsel pratikler, ikincisi, söylemsel olmayan pratikler ve üçüncüsü ise kendilik pratikleri olarak adlandırdığı eksenlerdir. Nitekim söz konusu eksenleri, delilik ve akıl hastalığı özelinde aşağıdaki gibi şematize etmek mümkündür:

²³ Foucault'nun bu üç eksenini nasıl adlandırdığına dair başka bir referans için, ayrıca bkz. (1984b, s. 48).



Şekil 2.2 : Deliliğin sorunsallaştırılması ve akıl hastalığı öznel deneyimi ve kimliğine dönüştürülmesi örneği.

Buna göre; herhangi bir varlık ve/veya davranış biçiminin sorunsallaştırılabilmesi için, öncelikli olarak o varlık ve/veya davranış biçimi hakkında hakikatler üreten belli bilgi alanlarının, yâni söylemsel pratiklerin ortaya çıkması gerekmektedir. Dolayısıyla, bu şemadaki ilk eksen, 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve hangi varlık ve de davranış biçiminin ‘aklâ’, hangisinin ‘akıl dışına’ dâhil edilmesi gerektiğine yönelik preskriptif hükümler üreten ve aynı zamanda tıp, hukuk, kriminoloji, istatistik ve ekonomi-politik gibi bilim alanları ile ilişkili olan psikiyatri, psikopatoloji ve psikoloji söylemleridir. Öte yandan, bu şemada yer alan ikinci eksen ise psikiyatri, psikopatoloji ve psikoloji söylemlerine koşut olarak ortaya çıkan ve kendisine has mimârisi, mekânsal örüntüsü, kadrosu, hiyerarşisi, hukukî statüsü ve yönetmelikleri ile birlikte, akıl dışı davranışlar sergileyen bireylerin nasıl tecrit ve tedavi edileceğini belirleyen tımarhâne kurumudur. Fakat deliliğin akıl hastalığına dönüştürülmesi açısından son derece stratejik bir önem arz eden bu iki eksen arasındaki ilişkiyi daha analitik bir biçimde ortaya koyabilmek için, burada, Foucault’nun terminolojisinde yer alan söylem ve hakikat kavramlarının içerimlerini ayrıca serimlemek gerekir.

Şöyle ki Foucault'nun yapıtlarında son derece merkezî bir konumda yer alan söylem kavramı, ne psikanalizde olduğu gibi öznel-arası ilişkilere ve toplumsal bağlantılara yön veren temel bir psikolojik faktöre (Lacan 2007, s. 13), ne de yapısalcılık ve/veya semiyolojide kullanıldığı gibi sadece dil içerisinde tecessüm eden sembolik bir temsil biçimine göndermede bulunur. Zira Foucault'ya göre “söylemsel ilişkiler”, dil dışında gerçekleşen ve kurumsal/maddî pratikler üzerinden dolayımlanan birincil ilişkiler ile dil içerisindeki birtakım unsurlar (kavramlar, cümleler, ifadeler) arasında gerçekleşen ve dedüktif önermeler ve/veya retorik yapılar kuran ikincil ilişkilerin kesişim alanında ortaya çıkar (1972 [1969], ss. 44-46). Bu nedenle, Foucault açısından “söylem”; belli bir şeyi gösteren veyahut da yalnızca bazı içeriklere ve temsillere göndermede bulunan bir simgeler topluluğu değil, bilâkis kendisine eklemelendirdiği nesnelere sistematik bir şekilde inşâ eden ve bu yönüyle ne dile, ne de konuşmaya indirgenebilecek olan bir pratikler silsilesidir (1972 [1969], s. 49).

Bununla birlikte, Foucault için “hakikat”; belli önermelerin üretimini, düzenlenmesini, dağıtımını, dolaşımını ve de işleyişini mümkün kılan bir prosedürler sistemidir ve daha da önemlisi, kendisini üreten ve sürdüren normatif iktidar sistemleri ile birlikte hakikat rejimleri oluşturdukları karşılıklı bir dairesel ilişki içerisinde (2000 [1977], s. 132). Bu dairesel ilişki içerisinde, bilgi alanlarının ve normatif iktidar sistemlerinin dahli ile gerçekleştirilen “oyun” ise bir çeşit eğlence aracı değil, belli ilkelere ve prosedürlere dayanmak suretiyle geçerli ya da geçersiz kabûl edilebilecek bir sonucu, yâni bizâtihi hakikatin kendisini inşâ eden bir kurallar bütünüdür (Foucault, 1997 [1984], s. 297). Nihayet, Foucault'nun aynı zamanda “episteme” adını verdiği bu kurallar bütünü; belli bir tarihsel döneme ve kültüre ait tüm bilgi dağarcığının olanaklılık koşullarını tayin eder (2005 [1966], s. 183). Başka bir deyişle; epistemeler, geçerli oldukları tarihsel döneme ve kültüre ait bütün olası söylemleri bilinç-dışı (*unconscious*) bir boyutta düzenleyen ve aynı zamanda onları ortak bir epistemolojik zeminde birbirleri ile ilişkilendiren ve hangi söylemin doğru hangi söylemin yanlış olduğunu belirleyen *a priori* kurallardır. Dolayısıyla, bu noktada Foucault'diyen bir perspektiften hareketle elde edilebilecek en temel çıkarımlar şunlardır: (1) Tarih, kendi içinde süreklilik arz eden ve belli bir anlam ve/veya erek (*telos*) taşıyan ve tıpkı Kartezyen felsefede öne sürüldüğü gibi, doğrudan doğruya tarih-üstü bir kurucu-öznenin fâilliğine indirgenebilecek olan bir şey değil; bilâkis epistemik düzeydeki kırılmalar eşliğinde şekillenen çok katmanlı bir süreçtir; (2) deliliği akıl hastalığına dönüştüren hakikat çerçevesi, evrensel nitelikleri haiz bir

şey değil, bilâkis belli pratiklere eklemelendirilmek suretiyle inşâ edilen, yâni kısacası belli bir epistemenin tezahürü niteliğinde olan tarihsel bir varsayımlar manzumesidir.

İşte tam da bu evrede, yukarıdaki şemada yer alan üçüncü ve son eksen devreye girer. Zira Foucault'nun etik olarak nitelediği bu eksen, bireylerin, kendileri ile kurdukları bir bilinç ilişkisi uyarınca akıl hastalığına izâfe edilmiş mevcut hakikat çerçevesinin sınırları dâhilinde kalmayı bir şekilde kabûl etmesidir ki bu kabûllenme süreci, esasen akıl hastalığı öznel deneyiminin ve kimliğinin inşâsını mümkün kılan asıl merhaledir. Nitekim bu sürecin çıktısını, aynı zamanda özneleşme, öznellik, kendilik ve kimlik gibi kavramlar²⁴ üzerinden tanımlayan Foucault; “özne” kelimesinin, (1) denetim ve bağlılık yoluyla bir başkasına tâbi olan; (2) bilinç veya kendini tanıma yoluyla kendi kimliğine bağlanan özne olmak üzere iki farklı anlam taşıdığını, ancak her iki anlamın da en nihayetinde boyun eğdiren ve tâbi kılan bir iktidar biçimi telkin ettiğini vurgular (1983, s. 212). Nitekim, Fransızcadaki *sujet* kelimesi ve ondan türetilen *assujétir* fiili de bu iki içerime, yâni tâbi kılma veyahut da özneleşme anlamlarına aynı anda sahiptir. Bu nedenle, burada ele alınıp serimlenmesi gereken ve Foucault'nun terminolojisinde oldukça önemli bir yere sahip olan en önemli düşünsel tasarımlardan biri de içerimleri itibarıyla bilhassa pro-Marksist geleneğin ekonomik determinizminden kategorik bir biçimde ayrılan iktidar kavramıdır. Şöyle ki Foucault'ya göre “iktidar”; ne modern devlet aygıtının ne belli bir yönetici sınıfının ya da ideolojik grubun ne de bir üstyapı kurumunun elinde bulundurup kullandığı mutlak ve de sınırsız bir tahakküm aracıdır (1996 [1977], ss. 78-79; 1983, s. 226). Çünkü iktidarın olduğu her yerde direniş vardır ve direniş, iktidarla kurduğu bu karşılıklı ilişki içerisinde asla bir dışsallık konumunda değildir (Foucault, 1978 [1976], s. 95). Kısacası, taammüden gerçekleştirilen etik bir pratik olarak özgürlük, iktidarın kullanılmasının ontolojik ön koşuludur ve bu yönüyle iktidar ile özgürlüğün boyun eğmeyi reddetmesi arasındaki karşılıklı ilişki kaçınılmaz niteliktedir (Foucault, 1983, s. 221). Nihayet, iktidarın kullanılmasını, belli eylemlerin diğer olası eylem kümelerini biçimlendirmesi, yâni bir bireyin, grubun, topluluk veya toplumun bir diğeri tarafından yönetilmesi olarak tanımlayan Foucault, iktidara ilişkin tespitlerini kölelik olgusu üzerinden somutlaştırır (1983, s. 221):

İktidar, sadece özgür özneler üzerinde ve özgür oldukları ölçüde uygulanır. Kuşkusuz ki burada kastettiğimiz özneler, çeşitli davranış biçimlerinin çeşitli

²⁴ Yukarıda bahsi geçen bu spesifik kavramlar, Foucault tarafından eş anlamlı bir biçimde kullanılmıştır.

tepkilerin ve değişik tavırların gerçekleştirilebileceği bir olasılıklar alanıyla yüz yüze gelen bireysel ya da kolektif öznelerdir. Zira belirleyici etkenlerin bütünü doyurduğu yerde, hiçbir bir iktidar ilişkisinden bahsedilemez. Örneğin; kölelik, insan zincire vurulmuşken bir iktidar ilişkisi değildir. Bu tür bir durumda söz konusu olan şey, maddî bir kısıtlama ilişkisinin dayatılmasıdır. Sonuç olarak iktidar ile özgürlük arasında, birbirini dışlayan bir karşılaşmadan, yâni iktidarın uygulandığı yerde özgürlüğün tamamen yok olduğundan söz edilemez. Bilâkis, bu iki unsur arasında çok daha karmaşık bir etkileşim vardır.

Görüldüğü gibi, Foucault'nun iktidar kavramı hakkındaki bu sıra dışı tespitleri, esasen iktidar ilişkilerinin son derece stratejik bir biçimde ve mikro düzeyde gerçekleştiğini, bu yönüyle toplumsal ağların derinliklerine dayandığını ve sanıldığının aksine, radikal bir tamamlayıcı unsur olarak toplumu yukarıdan aşağıya doğru yapılandırmadığını öne süren (1983, s. 222) 'pozitif' nitelikteki bir 'özgürlük anlayışı' üzerine temellenmiştir. Dolayısıyla, Foucault açısından, insanların öznesi konumuna geçtikleri deneyimlerin ve kimliklerin verili sınırlarını tarihsel-siyasal bir analize tâbi tutabilmesi, bu analiz doğrultusunda birtakım karşı-özneleşme pratikleri sergileyebilmesi ve böylece kendi önlerindeki mümkün eylemler alanını genişletebilmesi her zaman ihtimal dâhilindedir. Nitekim Alman filozof Immanuel Kant'ın *Aydınlanma Nedir?* (1784) metnine ithâfen kaleme aldığı aynı adlı makâlesinde, Foucault, bu alanı genişletebilmek için bireylerin tarihsel bir ontolojiden hareketle kendi söylediklerine, düşündüklerine ve yaptıklarına dair eleştirel bir felsefî karakter (*ethos*) geliştirmesi gerektiğini vurgular (1984b, s. 45):

Bu felsefî ethos, bir *sınır-tutum* olarak nitelendirilebilir. Elbette, burada bir reddetme ediminden bahsetmiyoruz. Bilâkis, bahsettiğimiz şey, dış-ıç alternatifini aşmak ve sınırlara çıkmak zorunda olduğumuzdur. Zira eleştiri, esasen sınırlar üzerine düşünmek ve onları analiz etmektir. Ancak, Kantçı soru bilginin hangi sınırları aşmaması gerektiğini bilmekle ilgili olsa da bence bugünkü eleştirel soru pozitif bir soruya dönüştürülmelidir: Bize, evrensel, zorunlu ve kaçınılmaz olarak verilenlerin içerisinde, tikel, olumsal ve keyfî kısıtlamaların ürünü olanın işgal ettiği yer nedir? Kısacası, bu noktada önem arz eden asıl mesele, şimdiye kadar zorunlu sınırlılıklar üzerinden yürütülen eleştiriye, mümkün bir sınırları aşma biçimini alan pratik bir eleştiriye dönüştürmektir.

Yukarıdaki tespitlerden de görüleceği üzere, Foucault'nun sınırlar üzerine düşünmek ve onları analiz etmekten kastı, tıpkı Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi*'nde şematize ettiği gibi (2000 [1781/1787], ss. 271-278) hakîkatin analitiği ile yâni doğru bilgiyi mümkün kılan ve düşünsel anlamda aşılması gereken evrensel ve zorunlu sınırların ne olduğu ile uğraşmak ve bu sınırlara dair epistemolojik bir tartışma yürütmek değil, bilâkis bizi biz kılan tarihsel-siyasal koşulların, yâni şimdinin ve dolayısıyla kendimizin ontolojisi biçimini alabilecek pozitif nitelikte bir pratik eleştiri yapmaktır (1990b [1984], s. 95). Foucault'ya göre; bu pratik eleştiri doğrultusunda cevap aranması gereken üç temel soru ise şunlardır (1984b, s. 49): “Kendi bilgimizin özneleri olarak nasıl inşâ edildik? İktidar ilişkileri uygulayan ya da onlara boyun eğen özneler olarak nasıl inşâ edildik? Kendi eylemlerimizin ahlâkî özneleri olarak nasıl inşâ edildik?”

Nihayet, Foucault bu soruları cevaplamak adına, birbirinin tamamlayıcısı niteliğindeki iki farklı tarihyazımı yöntemine, yâni ‘arkeolojiye’ ve ‘jenealojiye’ işlerlik kazandırır. Kısaca açıklamak gerekirse Foucault'nun Kant'a referansla “arkeoloji” (1971, s. 60)²⁵ adını verdiği yöntem, esas itibarıyla bilgi alanlarını, yâni ilk soruyu analiz etmek üzere tasarlanan ve Fransa özelinde, bilhassa Gaston Bachelard, Georges Canguilhem ve de Louis Althusser gibi filozofların katkılarıyla şekillenen bir tür tarihsel epistemolojidir. Grekçedeki *arkhé*²⁶ kelimesinden türetilmiş olan “arkeoloji” terimi, Foucault'ya göre; “Kant tarafından, belli bir düşünce biçimini zorunlu kılan şeyin tarihine göndermede bulunmak için kullanılmıştır” (1971, s. 60). Ne var ki Kant'ın felsefî bir felsefe tarihi nasıl mümkündür sorusuna yanıt vermek üzere bahsetmiş olduğu bu *a priori* nitelikteki zorunluluk ilkesi (2002 [1804], s. 417), Foucault'nun bahsettiği zorunluluk ilkesinden kategorik bir şekilde ayrılmaktadır. Zira Foucault açısından belli bir düşünce biçimini zorunlu kılan şey, Kant'ın iddia etmiş olduğu üzere (2002 [1804], s. 417), evrensel nitelikleri haiz verili bir insan aklı değil, tam tersine, hangi söylemin doğru hangisinin yanlış olduğunu belirleyen *a priori* nitelikteki bir dizi tarihsel kurallar manzumesidir.²⁷

²⁵ Foucault'nun, “arkeoloji” terimini Kant'ın hangi metnine referansla ve de nasıl kullanmış olduğuna yönelik teferruatlı tespitler için, bkz. McQuillan (2010, s. 41). Ayrıca, bkz. Kant (2002 [1804], s. 417).

²⁶ *Arkhé* terimi; “başlangıç noktası”, “ilke” ve “nihaî temel töz” anlamlarına gelir (Peters, 1967, s. 23).

²⁷ Kant, *Saf Aklın Eleştirisi*'nde (2000 [1781/1787] ss. 141-148), yargı türlerini “analitik” ve “sentetik” olmak üzere iki alt başlığa ayırır. Buna göre analitik yargılar, sadece kavramları açıklayan ve deneyime ve gözleme gerek kalmaksızın mantıksal olarak doğru olduğu kabul edilen *a priori* nitelikteki yargılardır (örn. *cisim uzamlıdır*). Öte yandan sentetik yargılar, kavramları açıklamayan, bilgiyi genişletip çoğaltan ve son kertede deneyime ve de gözleme dayanan *a posteriori* nitelikteki yargılardır (örn. *cisim ağırdır*). Fakat bu noktada Kant'ın odaklandığı asıl problem, *a priori* sentetik yargıların olanaklılık koşullarıdır (örn. *her olayın bir nedeni vardır*). Zira Kant'ın transandantal felsefesi, bilimsel/doğru bilginin, ancak nesnel kesinliği ve de evrensel geçerliliği haiz “sentetik *a priori*” yargılarla mümkün olabileceği fikrine

Velhâsıl *Bilginin Arkeolojisi* (1969) başlıklı kitabında, Foucault'nun detaylı bir şekilde serimlediği arkeolojik yöntem, esasen onun episteme adını vermiş olduğu bu tarihsel kurallar manzumesinin ve o kurallara binâen üretilen söylemlerin analizine odaklanır. Fakat daha önce de vurgulamış olduğum üzere, Foucault için söylem, yalnızca dile ve/veya konuşmaya indirgenebilecek olan bir simgeler grubu değil, bilâkis kendisine eklemelendirdiği nesnelere sistematik bir biçimde inşâ eden bir pratikler silsilesidir ve bu minvalde, Foucault'diyen söylem analizi klâsik bir karşılaştırmalı metin analizinden ziyade belli bir söylemi mümkün kılan tarihsel-siyasal koşulların ve o söylemin nüfuz ettiği maddî unsurların (örn. metinlerin, eylemlerin, binaların, kurumların) analizidir (Foucault, 1972 [1969], s. 7). Dolayısıyla, bir örnek olarak akıl hastalığı özelindeki Foucault'diyen bir söylem analizi, yalnızca akıl hastalığı hakkındaki belli metinlerin ve önermelerin değil aynı zamanda tımarhâne kurumunun tarihsel-siyasal bir analizidir.²⁸

Öte yandan, Foucault'nun Alman filozof Friedrich Nietzsche'den devralıp rafine ettiği ve *Nietzsche, Jenealoji, Tarih* başlıklı makâlesinde (1984 [1971], ss. 76-100) çok farklı bir boyut kazandırdığı “jenealoji” ise bilgi alanlarına da odaklanan, ancak, bilhassa yukarıdaki sorulardan ikincisini ve de üçüncüsünü, yâni iktidar ve etik alanlarını analiz etmek üzere tasarlanan bir tür tarihsel ontoloji hüviyetindedir. Kısacası, Nietzsche'nin *İnsanca Pek İnsanca* (1996 [1878]) ve *İyinin ve Kötünün Ötesinde* (1966 [1886]) adlı eserlerinde ilk nüvelerini attığı ve ardından *Ahlâkın Jenealojisi Üzerine* (1998 [1887]) adlı yapıtında daha analitik bir şekilde serimlediği ve *Güç İstenci* (1968 [1887]) başlığı altında kitaplaştırılan pasajlarında rafine ettiği bu ontolojik perspektif, esas itibarıyla onun Hristiyan ahlâkını ve de Batı düşüncesini (*metaphysics*) teşkil eden belli başlı ön kabûlleri, kavramları, değerleri ve iktidar ilişkilerini, kökenleri itibarıyla irdelemek ve *apaçık* hakikatlerinden arındırmak için geliştirdiği eleştirel bir tarihyazımı biçimidir. Nihayet, tözcü ontolojilerin, antropolojik tümellerin ve de *otantik* köken arayışlarının

dayanır. Nitekim Kant'a göre; bu tür yargılar, sadece dış dünya hakkındaki deneyimler ve gözlemlerden elde edilen empirik verilere değil, aynı zamanda insan zihninde doğuştan mevcut olan birtakım *a priori* formlara ve kategorilere/kavramlara dayanmak zorundadır. Hâsılı Kant için belli bir düşünce biçimini zorunlu kılan şey, esas itibarıyla insan zihninde mevcut olduğunu iddia ettiği bu *a priori* unsurlardır. Foucault'nun Kant'tan farkı ise Kant'ın nihâi olarak evrensel bir insan aklına indirgediği bu *a priori* zorunluluk ilkesini, “tarihsel *a priori*” (2005 [1966], s. xxiii) kavramı ile tamamen tasfiye etmesi ve en nihayetinde, evrensel nitelikler izâfe edilen insan aklının sınırları dışına taşıyıp tarihselleştirmesidir.

²⁸ Foucault, dil içinde mevcut olan metin ya da önermeler ile dil dışındaki kurumsal unsurlar arasındaki bu ilişkiyi, aynı zamanda düzenek (*dispositif*) kavramı altında da tanımlar. Foucault'ya göre; düzenek, “söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari tedbirler, bilimsel ifadeler, felsefi, ahlâki ve de filantropik önermeler, yâni kısacası söylenenler kadar söylenmeyenlerden de oluşan tamamen heterojen bir bütündür. Bunlar, düzenneğin öğeleridir. Düzenneğin kendisi ise bu öğeler arasında kurulabilecek bir ilişkiler sistemidir” (1980 [1977], s. 194).

total reddine dayanan bu tarihyazımı anlayışına göre; tarih, Platonik anlamda orijinal bir kökenden zuhûr eden ve/veya Aristotelyen bir bağlamda nihaî bir varış noktasına doğru ilerleyen ve her iki felsefi geleneğin de iddia ettiği gibi, kendi içinde süreklilik arz eden rasyonel bir süreç değil, bilâkis maddî pratiklerin, iktidar ilişkilerinin ve farklı mihraklar arasındaki güç çatışmalarının etrafında şekillenen ve son kertede, muhtelif rastlantısallıklardan ve kırılma noktalarından oluşan çok yönlü bir mücadele alanıdır. Bu bağlamda, Nietzsche'nin en temel argümanı, Hristiyan ahlâkını ve Batı düşüncesini şekillendiren bütün ön kabûllerin, kavramların, değerlerin ve/veya iktidar ilişkilerinin, tarihsel açıdan belli bir "güç istenci" (*will to power*)²⁹ biçiminin tezahürü olduğudur. Zira Nietzsche'ye göre; ontolojik anlamda hiçbir ahlâkî olgununun mevcudiyetinden söz etmek mümkün değildir ve sadece olgulara dair ahlâkî yorumlardan bahsedilebilir (1966 [1886] s. 85). Dolayısıyla, bu noktada Nietzscheci bir perspektiften hareketle görülebilecek en bâriz şey, Hristiyanlığın, son kertede İsa'nın yaşamına getirilen farklı yorumlardan ve bu yorumlar arasındaki çatışmalardan ortaya çıktığı, başka bir deyişle; belli bir güç istenci uyarınca inşâ edilmiş tarihsel bir hakikat çerçevesi olduğudur.³⁰

Nitekim 1950'li yılların ikinci yarısından itibaren Nietzsche külliyâtındaki eserlerden feyzalan Foucault (1996 [1984], s. 470), iktidar ve etik nosyonlarına ilişkin jenealojik analizlerini, son kertede, Nietzsche'nin Hristiyan ahlâkî özelinde işlerlik kazandırmış olduğu bu eleştirel ontolojiden ve de tarihyazımı anlayışından hareketle temellendirir. Kuşkusuz ki Foucault'nun oldukça farklı bir boyut kazandırdığı bu sıra dışı jenealojik perspektif, onun yapıtlarında, insan zihninin ve bedeninin modernite ile birlikte siyasal stratejilerin nesnesi hâline nasıl dönüştürüldüğü meselesine (1978 [1976], s. 143) ve daha da önemlisi, bizi biz kılan ve esas itibarıyla 'ontolojik' açıdan hiçbir 'öze' sahip olmayan kimliklerimizin nasıl inşâ edilmiş oldukları bahsine projekte edilmiştir. Hâsılı Foucault'ya göre; jenealojik bir tarihsel analizin amacı, öznesi olduğumuz kimliklerin kökenini bulmaya çalışmak, yâni metafizikçilerin geri döneceğimizi vâdettikleri eşsiz ortaya çıkış eşliğimizi keşfetmekle uğraşmak değil, bilâkis onları son derece sistematik

²⁹ Foucault, 1976 yılında yayımlanan *Cinselliğin Tarihi* adlı yapıtının birinci cildine, Nietzsche'nin ilk kez *Böyle Buyurdu Zerdüşt* adlı eserinde kullandığı ve sonraki çalışmalarında merkezi bir önem atfettiği "güç istenci" (*will to power*) (1961 [1883], s. 136) tâbirine nazireyle *Bilme İstenci* alt başlığını vermiştir.

³⁰ Nietzsche, İsa'nın yaşamına getirilen yorumların başına Pavlus'un Yeni Ahit'teki mektuplarını koyar. Zira Nietzsche'ye göre; tarihteki ilk Hristiyan, bizâtihi Hristiyanlığın mücidi olan Pavlus'tur ve modern Hristiyan ahlâkının teolojik temelleri, esasen İsa'ya atfedilen Yeni Ahit âyetleri üzerine değil, Pavlus'un mektûbâtında yer alan ve İsa'nın yaşamını resmeden yorumlar üzerine binâ edilmiştir (2011, ss. 47-51).

bir biçimde ayrıştırıp (*dissociation*) dağıtmak (*dissipation*) ve nihayet bizi kateden tüm süreksizlikleri ortaya çıkarmaktır (1984 [1971], ss. 94-95).

Fakat burada açıklanması gereken en önemli hususlardan biri, Foucault'nun kullandığı ayrıştırmak ve de dağıtmak kavramları ile Fransız filozof Jacques Derrida tarafından işlerlik kazandırılan “yapısöküm” (*de-construction*)³¹ (1997 [1967], s. 10) kavramının, içerimleri açısından taban tabana zıtlık arz eden farklı düşünsel tasarımlar olduklarıdır. Şöyle ki Derrida ile anılan ve gerek beşerî ve gerekse sosyal bilim alanlarında oldukça popüler bir hâle gelen yapısöküm, esas itibarıyla metin-merkezli bir analiz biçimidir. Ancak, Derrida'nın, “metnin dışında hiçbir şey yoktur” (1997 [1967], s. 158) sözü ile çerçevelediği bu analiz biçimi, sanıldığı gibi aksine, yalnızca yazılı metinlere odaklanan ve dil dışında hiçbir şeyin var olmadığını imâ eden sığ bir anlayıştan kaynaklanmaz. Zira Derrida'nın metinden kastı, sadece yazılı materyaller değil, aynı zamanda görsel-işitsel nitelikteki unsurlardır (örn. resimler, afişler, filmler, tiyatro oyunları) ve ayrıca, “metnin dışında hiçbir şey yoktur” sözü ile vurguladığı şey, dil dışında hiçbir şeyin var olmadığı değil, tüm deneyimlere ve anlamlara bağlamın ve yorumun aracılık ettiği. Bununla birlikte, Derrida için, hakîkatin ne olup olmadığını bilebilmek nâmümkündür ve hiçbir metin kendi içerisinde mutlak bir hakîkati veyahut da tutarlılığı haiz değildir. Kısacası, bir metnin anlamı, o metindeki kavramların açık ve/veya örtük içerimlerine gömülüdür ve bu yönüyle anlam, daima ötelenen ve hiç ulaşamayacak olan bir şeydir. Yapısökümün amacı ise kavramlara gömülü olan açık ve/veya örtük içerimleri, metnin bütünlüğü içerisinde ele alıp irdelemek, bu içerimlerin tutarsızlıklarını serimlemek ve aynı zamanda onların hangi kavramları ve anlamları dışladıklarını tespit edebilmektir. Dolayısıyla, yapısökümün hedefi, bir metnin ve o metne anlam kazandıran kavramsal setlerin tarihsel olarak nasıl inşâ edildiklerini yorumlamak ve onları yeniden inşâ edip anlamlandırmaktır.

Buna karşın, Foucault'diyen jenealoji, ne anlamları irdeleyen metin-merkezli bir analiz biçimi ne de yorumsamacı (*hermeneutics*) bir metodolojidir. Üstelik Foucault'ya göre; anlam, gizemli derinliklerden ziyade yüzeysel pratiklerde aranması gereken bir şeydir

³¹ Derrida'nın *Gramatoloji* adlı yapıtında kullandığı ve daha sonraki çalışmalarında stratejik bir önem atfettiği bu kavram, esasen Alman filozof Martin Heidegger'in terminolojisinde yer alan “destruction” (*Ger. destruktio*) (1985 [1927], s. 44) kavramından türetilmiştir. Heidegger'in destruction kavramı ile atıfta bulunduğu şey ise geleneğin dayattığı kategorileri ve kavramları, tarihsel arka plânları ve ontolojik statüleri açısından irdelemektir (1985 [1927], ss. 43-47). Nitekim Derrida, Heidegger'in terminolojisinde yer alan bu kavrama çok farklı bir boyut kazandırmış ve metin-merkezli analizlerine projekte etmiştir.

ve bu nedenle yorumlama denen düşünsel faaliyet, bir kökünde saklı olduğu farz edilen belli bir anlamın yavaşça gün ışığına çıkarılması değildir (1984 [1971], s. 86). Bilâkis, Foucault açısından yorumlama, bir yön dayatmak, yeni bir iradeye boyun eğdirmek, farklı bir oyuna katılmaya zorlamak ve tâli kurallara tâbi kılmak amacıyla kendi içinde özsel anlamı olmayan bir kurallar sistemini şiddetle ve/veya gizlice temellük etmektir (1984 [1971], s. 86). Jenealojinin görevi ise ahlâkların, ideallerin, özgürlüğün, çileci (*ascetic*) yaşamın ve metafizik kavramların tarihini, farklı yorumların tezahürü olarak irdelemek ve onları birer olay olarak değerlendirmektir (Foucault, 1984 [1971], s. 86). Bu nedenle, Foucault diyen jenealojiyi yapısökümden farklı kılan en ayırt edici husus, analiz ettiği kavramları, örtük içerimleri itibarıyla yorumlayıp yeniden inşâ etmeye ve anlamlandırmaya çalışmaması, bilâkis onları, ait oldukları söylemler ve aynı zamanda o söylemleri mümkün kılan tarihsel-siyasal koşullar dâhilinde bağlamsallaştırmasıdır. Bu yönüyle arkeolojik bir veçheyi de ihtiva eden Foucault diyen jenealoji, hiç tarihsel bağlamları yokmuş gibi düşündüğümüz şeyleri tarihselleştiren analitik bir yöntemdir. Arkeolojiyi ve jenealojiyi ortaklaştıran en temel hususiyet ise geleneksel tarihyazını anlayışlarına içkin ontolojik ön kabûlleri ve onlara kaynaklık eden evrensel hakikat kavrayışlarını total bir şekilde reddetmiş olmalarıdır. Öyle ki her iki yöntem de bir ucu Platon'un kökenciliğine, diğer ucu ise Aristoteles'in erekselliğine kadar uzanan ve son kertede, tarih-üstü bir kurucu-özne nosyonuna, *otantik* bir köken arayışına, tarihsel süreklilik varsayımlarına ve zorunlu nedenselliklere dayanan geleneksel tarihyazını anlayışlarını âdeta temellerinden sarsmıştır. Nitekim yapıtlarında hem arkeolojik hem jenealojik perspektiflere işlerlik kazandıran Foucault, her ne kadar 1960'lı yıllardaki kitaplarını birer "arkeolojik"³² çalışma olarak nitelemiş olsa da söz konusu kitapların, tıpkı 1970'li ve 1980'li yıllarda yayımlanmış olan *Hapishânenin Doğuşu* (1975) ve de *Cinselliğin Tarihi I-II-III* (1976-1984) gibi, aynı zamanda birer "jenealojik" çalışma olduğunu vurgular (1984c, ss. 351-352):

Soru: *Cinselliğin Tarihi*'nin ilk cildinden sonraki iki cilt, yâni sırasıyla *Zevklerin Kullanımı* ve *Tenin İtirafı* alt başlıkları ile yayımlanan kitaplarımız jenealoji projenizin plânına nasıl oturuyor?

³² Foucault'nun *Klâsik Çağda Deliliğin Tarihi* (1961) adlı yapıtı, doğrudan doğruya arkeolojik yöntemle göndermede bulunan herhangi bir alt başlık içermez. Ancak, Foucault, bu kitabın önsözünde arkeolojik bir çalışma yaptığını açıkça beyan etmiştir (2006 [1961], s. xxviii). Öte yandan, Foucault'nun 1960'lı yıllarda yayımlanan diğer kitapları, arkeolojik yöntemle direkt olarak referans veren alt başlıklara sahiptir: *Kliniğin Doğuşu: Tıbbî Bakışın Bir Arkeolojisi*; *Kelimeler ve Şeyler: İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*.

Foucault: Üç jenealoji alanı mümkündür. İlki, kendimizi hakikatle olan ilişkimiz üzerinden bir bilgi nesnesi olarak inşâ etmemizin tarihsel ontolojisi, ikincisi, kendimizi iktidarla olan ilişkimiz üzerinden başkalarına etki eden öznel olarak inşâ etmemizin tarihsel ontolojisi, üçüncüsü ise kendimizi zihnimizle kurduğumuz etik ilişki üzerinden birer ahlâkî fâil olarak inşâ etmemizin tarihsel ontolojisidir. O hâlde, jenealojik bir çalışma için üç eksen mümkündür. Biraz karışık bir şekilde de olsa *Klâsik Çağda Deliliğin Tarihi*'nde bu eksenlerin üçü de mevcuttur. Buna karşın, hakikat eksenini *Kliniğin Doğuşu* ve *Kelimeler ve Şeyler* başlıklı kitaplarımda, iktidar eksenini *Hapishânenin Doğuşu*'nda ve nihayet etik eksenini ise *Cinselliğin Tarihi*'nde ele alıp irdeledim.

Hâsılı Foucault'nun kendi yapıtlarına ilişkin bu son derece anlaşılır tespitlerini dikkate alacak olursak onun, arkeoloji ve jenealoji adını verdiği yönlemsel araçları kategorik bir biçimde birbirinden ayırtmadığı, bilâkis her ikisini de bütünlüklü bir perspektif dâhilinde kullandığını sonucuna ulaşıyoruz. Dolayısıyla, Foucault külliyatını tasnif etmek bahsinde, bilhassa Anglo-Amerikan akademide kabûl gören diğer bir şehir efsanesini, yâni arkeoloji, jenealoji ve etik ayrımını da artık bir kenara bırakmak ve Foucault'nun da ifade etmiş olduğu üzere, 1960'lı yıllardan itibaren kaleme aldığı tüm kitapları, son kertede, özneleşme ve nesneleşme süreçlerinin tarihsel analizine odaklanan aynı genel projenin farklı parçaları olarak ele alıp irdelemek gerekir (1998 [1984], ss. 460-461). Nihayet, Foucault tarafından birleşik bir şekilde adlandırılmamış olsalar da söz konusu yöntemleri burada tercihen 'arkeo-jenealoji' olarak nitelemiş olmamın asıl gerekçesi, onları, tıpkı Foucault gibi bütünlüklü bir perspektif dâhilinde kullanmak istememdir. Bu tür bir kullanım özgürlüğüne cevaz veren kişi ise bizâtihi Foucault'nun kendisidir. Nitekim 1970'li yıllardaki bir mülâkatında, Foucault, bu özgürlüğü şöyle ifade eder: "Kitaplarımın, başkaları için kendi alanlarında diledikleri gibi kullanabilecekleri" (...) "bir araç bulmak adına karıştıracakları bir tür âlet kutusu (*tool-box*) olmasını isterim." (...) "Okuyucular için değil, kullanıcılar için yazıyorum." (1994 [1974], ss. 523-524).

...

Kuşkusuz ki burada kısaca gerekçelendirmem gereken en önemli hususlardan biri de bu yönlemsel araçları, hangi alternatiflere rağmen ve neden referans aldığım ve kendi hedeflerime nasıl uyarlamış olduğumdur. Bunun için, öncelikli olarak elinizdeki tez çalışmasının amacını, hipotezini ve de ana argümanlarını tekrar vurgulamam gerekir.

Bu bölümün ilgili kısmında da ifade etmiş olduğum üzere, nihaî amacım esas itibarıyla Alevi müziği kavramının tarihi nasıl yazılmalıdır mealindeki bir soruyu cevaplamaktı.

Öne sürmüş olduğum hipotez ise söz konusu tarihin, *otantik* köken arayışlarının total reddini savunan, tarihsel süreksizlikleri ve rastlantısallıkları en temel referans noktası olarak gören ve son kertede, Alevilere izâfe edilmiş tarih-üstü kurucu-özne statüsünü paranteze almayı mümkün kılan analitik bir bakış açısıyla yazılması gerektiği idi. Zira bu görece yeni kavramın, Alevi topluluklarının kolektif belleğinden ziyade bir dizi bilimsel söyleme ait olduğunu ve verili bir gerçekliğe değil, belli ihtiyaçlara cevaben inşâ edilmiş tarihsel bir hakikat çerçevesine göndermede bulunduğunu iddia etmiştim. Başka bir deyişle; Alevi müziğinin, tarihsel sürekliliğe sahip ve doğal olarak Alevilere ait kadim bir kültürel-dinsel kalıt veya verili bir tür, üslûp ya da repertuar bütünü değil, bilâkis belli pratiklere eklenendirilmek suretiyle inşâ edilmiş bir öznel deneyimler kümesi ve aynı zamanda o deneyimler tarafından tanımlanmış olan bir müzikâl kimlik olduğunu savunmuştum. Velhâsıl bütün bu argümanlar doğrultusunda, söz konusu inşâ sürecinin, ilk nüveleri itibarıyla 1930'lu yıllara kadar dayandığını, fakat esasen 1980'li yılların başlarında, yâni Aleviliğin kamusal alanda ilk kez kültürel bir aidiyet biçimi olarak müzakere edilmesinin hemen arifesinde somutlaşmış olduğunu ileri sürmüştüm.

Bu noktada öne sürdüğüm en önemli argümanlardan biri de söz konusu inşâ sürecinin, burada, Alevi müziği mecrâsı adını verdiğim çok boyutlu bir kurumsal alanın zuhûr edişiyle birlikte somutluk kazandığı idi. Ayrıca, muhtelif iktidar ilişkilerini içeren bu kurumsal alanın, büyük çoğunluğu Alevi bağlama virtüözlerinden ve de erkeklerden oluşan yeni bir icracı profiline de kaynaklık ettiğini belirtmiştim. Ancak, söz konusu argümanlar uyarınca, bu yeni mecrânın ve icracı profilinin mitolojik bir şekilde zuhûr etmediğini de iddia etmiştim. Zira bu zuhûr ediş, esas itibarıyla 19. yüzyılın sonlarına kadar uzanan ve son kertede millî ve seküler bir müzikâl kimliğin, yâni 20. yüzyıldaki adıyla THM kategorisinin nasıl yaratılabileceği meselesine odaklanan oldukça köklü bir tarihsel-siyasal sorunsallaştırmanın hem tezahürü hem anti-tezi niteliğindedir.

Dolayısıyla, bu noktada iç içe geçen iki problemi çözmek durumundaydım. Bunlardan ilki, Alevi müziği kavramının tarihini nasıl yazmak gerektiği, ikincisi ise bu kavramla göndermede bulunulan öznel deneyimlerin ve kimliğin nasıl inşâ edildiği meselesiydi. Birinci problemi çözmek için, Reinhart Koselleck'in "tarihsel zamansallıklar teorisi"ni (2000, s. 302) ya da Derrida'nın metin-merkezli yapısöküm yaklaşımını veyahut da

Walter Bryce Gallie'nin "esasen tartışmalı kavramlar" (1955-1956, ss. 167-198) adını verdiği düşünsel çerçeveyi, ikinci problemi çözmek için ise Rice'ın öne sürmüştüğü "özne-merkezli müzik etnografisi" modelini (2003, ss. 156-167) referans alabilirdim.

Ne var ki Alevi müziği kavramının tarihini Koselleck'in teorisi uyarınca yazmak, bu kavramın kökenlerine ve anlamlarına ve o anlamların bilhassa modernite³³ ile birlikte nasıl bir dönüşüm geçirdiğine, Derrida'nın yaklaşımı uyarınca yazmak, Alevi müziği hakkındaki metinlerin ve de o metinlere anlam kazandıran kavramsal setlerin tarihsel olarak nasıl inşâ edildiğine, Gallie'nin düşünsel çerçevesi uyarınca yazmak ise Alevi müziği kavramının mevcut içerimleri hakkındaki bazı ihtilâflı hususların mahiyetine odaklanmayı îcap ediyordu. Oysa amacım, ne semantik düzeydeki bir analiz ışığında Alevi müziği kavramının pre-modern dönemlere kadar dayandığı varsayılmakta olan sözde kökenlerini ve anlamlarını bulmak, ne metin-merkezli bir okumadan hareketle bu kavramı retrospektif bir şekilde ele alıp yeniden inşâ etmek ve anlamlandırmak, ne de söz konusu kavramın mevcut içerimlerine ilişkin önemsiz ihtilâfları analiz etmektir. Çünkü oldukça geniş bir toplumsal mutabakat uyarınca kadim bir kültürel-dinsel kalıta atıfta bulunduğu varsayılan ve bu yönüyle şimdiye kadar hiçbir ihtilâfa konu olmayan Alevi müziği kavramının tarihini yazmak, semantik bir analizin, metin-merkezli bir okumanın veyahut da birtakım ihtilâfların ötesine geçmeyi ve bu kavramla tanımlanan maddî pratikleri, o pratiklere içkin iktidar ilişkilerini ve söz konusu ilişkiler üzerinden dolayımlanan özneleşme ve de karşı-özneleşme kiplerini analiz etmeyi gerektiriyordu.

Bu nedenle, Alevi müziği kavramının tarihini yazmak noktasında sadece Koselleck'in, Derrida'nın ya da Gallie'nin perspektiflerini değil, Rice'ın özne-merkezli etnografik modelini de baz alamazdım.³⁴ Bu noktada ihtiyacım olan şey ise koyu bir nominalizm vurgusu taşıyan ve 'kavramların tarihi' ile 'pratiklerin tarihini' aynı düzlemde analiz etmeye imkân verecek olan analitik bir tarihyazımı anlayışıydı. Hâsılı bu tez çalışması dâhilinde Foucault'nun tarihyazımı anlayışını referans almış olmamın aslî gerekçesi,

³³ Her ne kadar burada modernite kavramını kullanmış olsam da söz konusu kavramla atıfta bulunmak istediğim şey, daha öncesinde Foucault'nun *Kelimeler ve Şeyler* (2005 [1966], s. xxiv) adlı yapıtındaki dönemselleştirme fikrinden hareketle tanımladığım ve milâdını kabaca 19. yüzyılın başlarına tarihlemiş olduğum süreç değil, bilâkis Koselleck'in "1750-1850" yılları arasında gerçekleştiğini iddia ettiği ve de mecazî olarak "eğer zamanı" (*Ger. Sattelzeit*) kavramıyla tanımladığı süreçtir (2000, s. 303). Nitekim Koselleck'e göre; oldukça köklü bir kavramsal dönüşüme ve bu dönüşümün tezahürü niteliğindeki yeni bir toplumsal-siyasal formasyona sahne olan söz konusu süreç, esasen Batı medeniyetinin moderniteye geçişine tekâbülmektedir (2000, s. 303).

³⁴ Bu modeli neden baz almamış olduğumu *Alevi Müziği Mecrâsının Doğuşu* başlıklı dördüncü bölümde ayrıca ele alıyor ve teferruatlı bir biçimde izah ediyorum.

söz konusu ihtiyacı gidermekti. Nitekim kendi hedeflerime yönelik veri setlerinden bir kısmını analiz etmek için, bu tarihyazımı anlayışını teşkil eden iki yöntemsel araca, yâni arkeolojik ve jenealojik perspektiflere bütünlüklü bir şekilde işlerlik kazandırdım.

2.2.3 Müzikâl analiz

Öte yandan, bu hedefleri gerçekleştirmek üzere derlediğim veri setlerinden bir kısmını, yâni Alevi müziği mecrâsının ilk dönemini teşkil eden belli başlı maddî pratikleri, ‘müzikolojik’ bir yaklaşım uyarınca bir dizi analize tâbi tuttum. Nihayet, bu analizleri yapabilmek için, bazı eserlerin ezgisel konturlarını ve de metro-ritmik yapılarını, bazı eserlerin ise aynı zamanda bas partiyonlarını notaya aymaya çalıştım ve söz konusu eserleri, porte-notasyon sisteminin olanakları içerisinde mümkün olabildiğince aslına sadık kalarak tespit etmeye çaba gösterdim. Ancak, akıcı bir biçimde okunabilmeleri için, bu eserlerin tonlarını orijinal frekanslarına göre değil, halk müziği çevrelerinde bir içtihat hâline dönüşen *La* eksenine göre belirledim. Ayrıca, bağlama partiyonlarını yazmak noktasında, Şekil 1.9’deki gibi, sadece ezgisel konturu resmeden tek hatlı bir yatay transkripsiyon anlayışına değil, gerekli olan kısımlarda tıpkı Şekil 1.10’daki gibi bu çalgının kendine has ‘melodik’ ve ‘armonik’ hususiyetlerini bir arada serimlemeye imkân veren iki hatlı bir yatay-dikey transkripsiyon anlayışına da işlerlik kazandırdım.



Şekil 2.3 : Tek hatlı yatay transkripsiyon örneği.



Şekil 2.4 : İki hatlı yatay-dikey transkripsiyon örneği.

3. ALEVİ MÜZİĞİ KAVRAMININ SÖYLEMSEL TEMELLERİ

Bu bölüm, aşağıda sıraladığım iki ana kısımdan oluşuyor:

3.1 Alevi Müziği Çalışmaları ve Genel Eğilimleri

3.2 Alevi Müziği Kavramını Kendi Tarihsel Tekillğine Tekrar Yerleştirmek

Buna göre; birinci kısımda öncelikle Alevi müziği çalışmalarının nasıl ortaya çıktığına dair çok kısa bir tarihsel arka plân sunuyor ve söz konusu literatürü karakterize eden belli başlı ontolojik ön kabûlleri ve söylemleri kısaca şematize ediyorum. Ardından, bu literatürde yer alan ve Alevi müziğini tarihselleştirmek bahsinde emsallerine göre oldukça sofistike ve de yenilikçi yaklaşımlar sergileyen belli yayınlara odaklanıyor ve Foucault'dan devraldığım 'arkeo-jenealojik' perspektife binâen, bu yayınlardaki bazı kavramsal-kuramsal sorunları, anakronik eğilimleri ve tutarsızlıkları sorguluyorum.

İkinci kısımda ise yine aynı perspektiften hareketle, Alevi müziği kavramının erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründeki prototiplerini serimliyor ve aynı zamanda söz konusu prototiplerin ve ait oldukları bilimsel söylemlerin Alevi müziği çalışmaları içerisindeki güncel izdüşümlerini irdeliyorum. Nihayet, bu kısmın sonunda Alevi müziği kavramının retrospektif bir şekilde ele alınıp asırlar öncesine projekte edilemeyeceğini, zira verili bir gerçekliğe değil, 20. yüzyılda inşâ edilen tarihsel bir hakikat çerçevesine göndermede bulunduğunu ortaya koyuyorum.

Nitekim elinizdeki tez çalışmasının hipotezini desteklemek noktasında çok stratejik bir rol üstlenecek olan bu argüman, yalnızca Alevi müziği kavramına yüklenen normatif sınırların tarihsel ve olumsal oldukları meselesini ifşâ etmek açısından değil, dördüncü bölümdeki analizleri ve tespitleri temellendirebilmek açısından da büyük bir önem arz ediyor.

3.1 Alevi Müziği Çalışmaları ve Genel Eğilimleri

1960'lı yıllara kadar, çoğunlukla kırsal kesimlerde yaşayan ve tarım ve hayvancılıkla uğraşan Alevi toplulukları, Türkiye'deki sanayileşme ve kentleşme hamlelerine koşut

olarak 1960'lı yıllardan itibaren çok yönlü ve çok boyutlu bir göç sürecine dâhil olur.³⁵ Kırsal kesimlerden büyük şehirlere ve hâttâ ulusal sınırların ötesine uzanan ve zamanla hacim kazanan bu göç süreci, bir yandan geleneksel Aleviliği teşkil eden kültürel-dinsel değerlerin, pratiklerin ve cemaat içi örgütlenme biçiminin tedricen çözülmesine, diğer yandan günümüzdeki Alevi hareketinin ilk filizlerini vermesine yol açar. Ancak, 1960'lı ve 1970'li yıllar boyunca, büyük ölçüde 'sol' tandanslı söylemlere angaje olan Alevilerin, kamusal alanda bâriz bir Alevilik söylemini temellük etmesi ve doğrudan doğruya kimlik siyasetine meyketmesi 1980'li yıllardan itibaren gerçekleşir. Nitekim ilk nüveleri, 1960'lı yıllardaki dernekler, dergiler, kültürel-sanatsal etkinlikler ve 1966 yılında kurulan Birlik Partisi [BP]³⁶ ile atılmış olsa da esasen 12 Eylül Darbesi'nden ve Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin dağılmasından sonraki yeni toplumsal-siyasal konjonktür içinde şekillenen Alevi hareketi 1980'li yılların sonlarından itibaren eşit yurttaşlık talepleri ve kültürel kimlik söylemleri üzerinden örgütlenir.

Ağırlıklı olarak 1980 öncesindeki politik kutuplaşmanın solunda yer alan genç ve orta kuşak Alevilerin ve bazı muhalif aydınların ve sanatçıların öncülük ettiği bu hareket, Sivas Katliamı'nın ardından, Türkiye'de ve başta Federal Almanya olmak üzere birçok Avrupa ülkesinde giderek tabana yayılır. Ne var ki Sivas Katliamı'nın akâbinde geniş bir Alevi kolektivitesi tarafından desteklenen ve hızla kitlesellenen bu hareket, dinî-siyasî angajmanlara ve Aleviler arasındaki birtakım hizipleşmelere koşturarak farklı Alevilik tanımlarını referans alan çeşitli fraksiyonlar ve kurumsal yapılar teşkil eder. Hâsılı Aleviliğin, kamusal alanda ilk kez kültürel bir aidiyet biçimi olarak müzakere edilmesi ve sürekli yeniden tanımlanıp inşâ edilmesi noktasında devâsa bir söylem çeşitliliği oluşturan tüm bu örgütlenme ve kurumsallaşma süreçleri, bir yönüyle büyük kent merkezlerindeki cemevi projelerinin ve Alevi etkinliklerinin giderek artmasına, diğer yönüyle Alevilik hakkındaki basın-yayın faaliyetlerinin, popüler araştırmaların ve akademik çalışmaların kayda değer şekilde çoğalmasına etken olur. Alevi inancının tarihsel-teolojik temellerine, yazılı-sözlü kaynaklarına, kimler tarafından nasıl temsil edilmesi gerektiğine, Alevilerin etnik kökenlerine, siyasal eğilimlerine, sosyo-kültürel dönüşümlerine ve dolayısıyla Alevi kimliğine dair muhtelif söylemlerin ortaya çıktığı

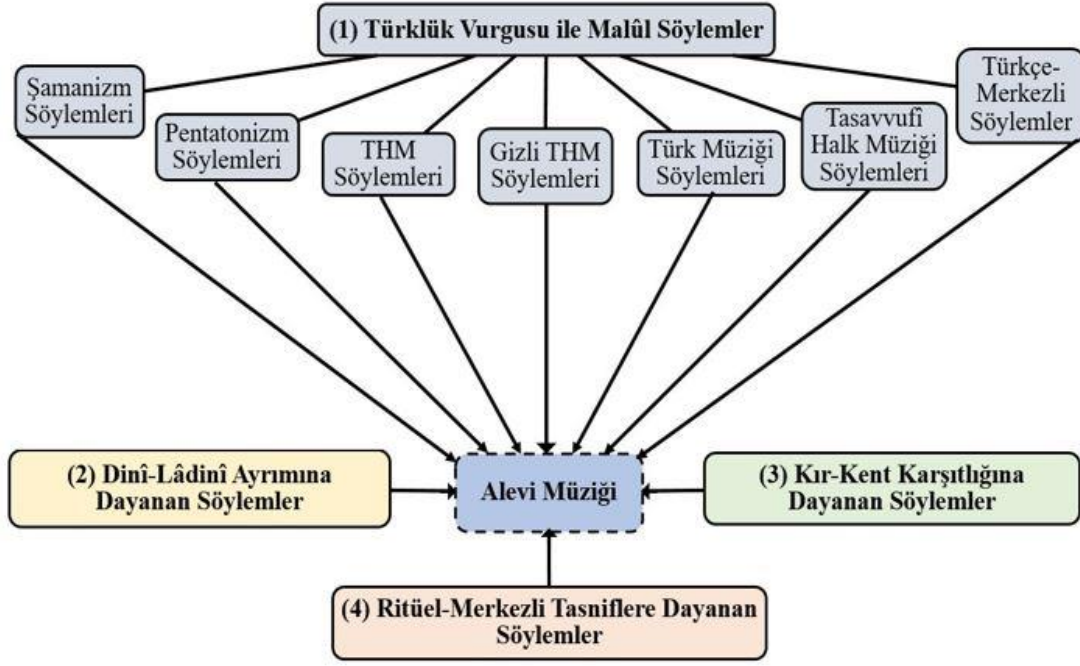
³⁵ Alevi göç deneyiminin dönemselleştirilmesine yönelik teferruatlı tespitler ve alternatif öneriler için, bkz. Salman (2019). Bu deneyimin Avrupa'daki izdüşümlerine dair analizler için, bkz. Sökefeld (2008).

³⁶ Birlik Partisi, 1971 yılında Türkiye Birlik Partisi adını almıştır.

bu süreç içerisinde sıkça gündeme gelen ve tartışmaya açılan en hararetli meselelerden biri de şüphesiz ki Alevi müziğidir.

Nihayet, 1980’li yılların ikinci yarısından itibaren, Amerikan etnomüzikoloji ekolünün ürünleri niteliğindeki üç ayrı akademik yayına (Markoff, 1986a, 1986b; Yürür, 1989) konu olan bu mesele, Alevi hareketinin ve Alevilik söylemlerinin yükselişe geçmesine koşut olarak 1990’lı yılların başlarından itibaren, uluslararası ölçekte katkı sunulan ve giderek hacim kazanan son derece spesifik bir literatürün ana teması hâline dönüşür. Kısaca Alevi müziği çalışmaları olarak nitelendirilebilecek olan bu literatür, 1990’lı yıllar boyunca, bir yandan amatör araştırmacıların (Birdoğan, 1990; Bozkurt, 1990; Yürükoğlu, 1990, 1993; Zelyut, 1992; Eyüboğlu, 1994; Erseven, 1996), diğer yandan müzikologların ve etnomüzikologların (Duygulu, 1992, 1997; Markoff, 1993, 1995; During, 1995; Stokes, 1996; Clarke, 1998, 1999; Elçi, 1998a, 1998b, 1999; Kaplan 1998a, 1998b, 1999) çabası ile şekillenir. Bununla birlikte, 2000’li yıllardan itibaren Alevi müziği çalışmalarını teşkil eden popüler yayınların büyük ölçüde azaldığı, fakat akademik yayınların giderek arttığı ve de ‘interdisipliner’ bir nitelik kazandığı görülür.

Gerek kuramsal ve gerekse yöntemsel açıdan muhtelif perspektifler ihtiva eden bu görece yeni literatürün, homojenlik arz eden en tipik eğilimi ise Alevi müziğinin ne olup olmadığı bahsinde, geleneksel tarihyazımı anlayışlarına içkin bir dizi ontolojik ön kabûle, yâni en başta tarih-üstü bir kurucu-özne nosyonu olmak üzere, *otantik* bir köken arayışına, tarihsel süreklilik varsayımlarına ve zorunlu bir nedensellik ilişkisine dayanmasıdır. Öyle ki Alevi müziği çalışmalarını büyük ölçüde karakterize eden bu ontolojik ön kabûller silsilesi, aynı zamanda Alevi müziği hakkındaki mevcut hakikat çerçevesine dair en temel ve yaygın kaniya, diğer bir deyişle; Alevi müziğinin bizâtihi Alevi toplulukları tarafından üretilmiş ve kuşaktan kuşağa aktarılmak suretiyle bugüne taşınmış kadim bir kültürel-dinsel kalıt olduğu tahayyülüne de kaynaklık etmektedir. Hâsılı Alevi müziği çalışmaları dâhilinde, söz konusu hakikat çerçevesini sınırlandıran dört farklı söylem tipinin ön plâna çıktığı görülür. Bunlardan ilki, *Türklük vurgusu ile malûl söylemler*, ikincisi, *dinî-ladinî ayırımına dayanan söylemler*, üçüncüsü, *kır-kent karşıtlığına dayanan söylemler* ve dördüncüsü ise *ritüel-merkezli tasniflere dayanan söylemler* olarak tanımlanabilir. Kendi içlerinde bazı nüanslara sahip olsalar da esasen aynı epistemolojik düzlemde yer alan, yâni aynı tarihsel kurallar manzumesine binâen üretilmiş olan bu dört farklı söylem tipini, aşağıdaki gibi şematize etmek mümkündür:



Şekil 3.1 : Alevi müziği hakkındaki mevcut hakikat çerçevesini sınırlandıran belli başlı söylemler.

Kuşkusuz ki bu şemada yer alan ve koyu bir Türklük vurgusu ile malûl olan Şamanizm söylemlerinin en rafine örneklerinden biri, Alevi müziği çalışmalarının şekillenmesi noktasında oldukça önemli bir rol üstlenen Kanadalı etnomüzikolog Irene Markoff'un *The Role of Expressive Culture in the Demystification of a Secret Sect of Islam: The Case of the Alevi of Turkey* (1986b) başlıklı makâlesinde karşımıza çıkar. Nitekim bu çığır açıcı makâlede, Alevileri, Şiilikle ilgili heterodoks bir topluluk olarak tanımlayan ve Alevilerin etnik kökenini, son kertede Orta Asya'daki göçebe Türkmen kabîlelerine dayandıran Markoff, söz konusu kabîlelerin önce Horasan'da, ardından Anadolu'da bir grup dervişe tâbi olduğunu ve de Sûfî İslâm'la tanıştığını iddia eder (1986b, s. 42). Dahası, Markoff'a göre bu radikâl dervişler, Türkmenlerin, Orta Asya'dan getirdikleri şamanist kabîle geleneklerini mistik İslâm'ın tarîkâtleri tarafından uygulanan dışsal dindarlık biçimlerine adapte etmeleri hususunda da etkili olmuştur (1986b, ss. 42-43). Nihayet, doğrudan doğruya Alevi müziği kavramını kullanmamış olsa da Aleviliğe ve Alevilere dair tüm bu tarihsel, teolojik ve etnik argümanlara ilâveten, Markoff, gerek bağlama sesinin ve gerekse cemlerde dönülmekte olan semahın hâlâ Orta Asya kökenli şamanistik mirasın vecd hâlini yansıttığını ileri sürer (1986b, s. 43). Bununla birlikte, Markoff'tan farklı olarak doğrudan doğruya "Alevi müziği" kavramını kullanan ve bu kavramı Şamanizm söylemlerine eklemelendiren kişilerden biri, Alevilik hakkındaki popüler araştırmaları ile tanınan yazar Nejat Birdoğan (1990, ss. 429-430), bir diğeri

ise Alevi geleneğinin Osmanlı dönemindeki yazılı kaynakları üzerine çalışan İslâm ve Osmanlı tarihçisi Janina Karolewski'dir (2015, s. 94). Birdoğan'ın Karolewski'den en ayırt edici farkı ise Şamanizm söylemlerinin yanı sıra, Alevi müziğini, pentatonizm³⁷ söylemlerine de eklememesidir (1990, s. 429). Diğer taraftan, semahlara yönelik popüler araştırmaları ile tanınan yazar İlhan Cem Erseven'in (1996, s. 167) ve aynı zamanda müzikolog Armağan Coşkun Elçi (1998a, s. 90) ve Neşe Ayışit Onatça'nın (2007, s. 45), "Alevi-Bektaşî müziği" kavramını,³⁸ Karolewski'nin (2015, s. 94) ise "Alevi müziği" kavramını "THM" kategorisi altına yerleştirdiği görülür. Öte yandan, Erseven (1996, s. 167), Elçi (1998a, s. 70), Onatça (2007, s. 44) ve aynı zamanda tıpkı Birdoğan gibi, Alevilik hakkındaki popüler araştırmaları ile tanınan yazar Rıza Zelyut (1992, s. 169), "Alevi-Bektaşî müziği" kavramını ikinci bir alt kategoriye daha tâbi tutmuş ve bu kavramı gizli THM olarak tanımlamıştır. Buna karşın, etnomüzikolog Gloria L. Clarke (2001, s. 129); "Alevi müziği" kavramını "Türk müziği" kategorisi altına yerleştirmiş, Trakya'daki Bektaşî topluluklarını konu edinen halk bilimci ve de müzikolog Hüseyin Yaltrık (2002, s. 18) ise bu topluluklara ait nefesleri ve semahları, güftelerindeki hususiyetlerden ötürü "Tasavvufî halk müziği" olarak nitelendirmiştir. Alevi müziği çalışmaları içerisinde ön plâna çıkan ve bâriz bir Türklük vurgusu ile malûl olan diğer bir kategorik ayırım ise etnomüzikolog Ayhan Erol ve Karolewski'nin işlerlik kazandırmış olduğu Türkçe-merkezli söylemler üzerinden dolaşıma girmiştir. Öyle ki Erol'un (2009 [2007], s. 134) ve Karolewski'nin (2015, s. 98) tespitlerine göre; Anadolu coğrafyasındaki bütün Alevi müziği metinleri Türkçedir. Ancak, bu noktada Erol'un Karolewski'ye nazaran daha detaylı bir filolojik argüman geliştirdiği görülür. Nitekim Alevilerin içerisinde, dilsel açıdan dört grubun varlığından söz edilebileceğini vurgulayan Erol, Anadolu'daki önemli Alevi gruplarının Türkçe ve Kürtçe konuşan topluluklar olduğunu, buna karşın Anadolu Alevi müziğinin dil-merkezli bir tasnife tâbi tutulamayacağını öne sürer (2009 [2007], s. 134). Zira Erol'a göre; Kürt Alevilerin kendi dillerinde, yâni Kurmançça ve Zazaca ritüel şarkısı yoktur (2009 [2007], s. 134). Başka bir deyişle; kendilerini etnik anlamda Kürt, dinsel kimlik açısından Alevi olarak tanımlayan bu topluluklar, cemlerinde tarih boyunca neredeyse tamamen Türkçeden oluşan bir repertuar seçkisi kullanmışlardır ve bu durum yaşı kemâle ermiş olan Kürt Aleviler tarafından da gayet iyi bilinmektedir (Erol, 2009 [2007], s. 134). Dolayısıyla,

³⁷ Pentatonik gam, yedi sesli/heptatonik gamdan farklı olarak bir oktav içerisindeki beş sestene oluşur. Örneğin; la minör pentatonik gamının sesleri sırasıyla şunlardır: la (1)- do (3b)- re (4)- mi (5)- sol (7).

³⁸ Elçi, bu kavramı Erseven ve Onatça'dan farklı bir imlâ ile "Alevî-Bektâşî Müziği" olarak kullanır.

Erol'a göre; Kürt Alevilerin, büyük şehirlerdeki cemevlerinde Kürtçe ve Zazaca deyiş çalıp-söylemeye başlamış olması, esasen çok yeni bir hâdisedir (2009 [2007], s. 134). Velhâsıl konuyla ilgili literatüre oldukça önemli katkılar sunan ve kavramsal-kuramsal çerçeveleri ve yöntemleri açısından bazı farklılıklar arz eden bütün bu araştırmacıların ve akademisyenlerin ortak paydası, Alevi müziğinin münhasıran Türk Aleviliğine ait ve tarihsel sürekliliğe sahip kadim birkültürel-dinsel kalıt olduğu tahayyülüdür.

Bununla birlikte, yukarıdaki şemada yer alan ikinci söylem tipinin en rafine örnekleri, Birdoğan, Erseven, Zelyut ve Onatça'nın yaptığı yayınlarında ön plâna çıkmaktadır. Örneğin; Birdoğan, Alevi müziğinin çoğunlukla dinî içerikli repertuar unsurlarından oluştuğunu (1990, s. 433), Erseven (1996, s. 167), Alevi-Bektaşî müziğinin Anadolu halkının din-dışı müziği olduğunu, Zelyut (1992, s. 169) ve Onatça (2007, s. 45) ise esas itibarıyla dinî orijinli olmakla birlikte, tarihsel süreç içinde bu müziğin bir şekilde sivilleştiğini ve THM'nin kaynağını teşkil ettiğini ileri sürer.

Öte yandan, yukarıdaki şemada yer alan üçüncü söylem tipinin en rafine örneklerinden biri, Birdoğan'ın, bir diğeri ise Erseven'in popüler araştırmalarında karşımıza çıkar. Nitekim Alevi müziği ile Bektaşî müziği arasında ikili bir karşıtlık ilişkisi kurgulayan Birdoğan, bu iki müziğin güfteleri açısından ortaklaştığını, ancak ezgileri itibarıyla birbirinden tamamen ayrıştığını iddia eder (1990, s. 429). Zira Birdoğan'a göre; esasen eski Asya hayatının Anadolu'daki bir uzantısı niteliğinde olan Alevilik, kırsal bölgeler dâhilinde, Bektaşîlik ise genellikle şehirlerde ve de aydın kesimler arasında gelişmiştir (1990, s. 429). Nihayet, bu ikili karşıtlık ilişkisine bilhassa pentatonizm vurgusu ile işlerlik kazandırmaya çalışan Birdoğan şu argümanları ileri sürer (1990, s. 429):

Aleviliğin var olan "Mevsim Törenleri" Bektaşîlikte de vardır. Bu törenlerin bırakılamaz öğelerinden biri olan müzik ve raks, her törende eş ilgi ve saygıyı görmektedir. Ancak, köy ve kent çalgılarının ve müziklerinin ayrılığı bu uygulamada kendini gösterir. Alevi müziğinde var olan pentatonik (beş tam ses aralıklı) ezgiler Bektaşî müziğinde yoktur. Buna karşılık Bektaşî müziğinde çokça var olan koma sesler Alevi müziğinde yoktur. Alevi bağlaması ve kemanesi yerini Bektaşîlikte sanat müziği çalgılarına bırakmıştır.

Anadolu coğrafyasındaki Alevi ve tasavvuf inanışının yüzyıllar boyunca yasaklanmış olduğunu vurgulayan Erseven ise Birdoğan'ın kurguladığı bu ikili karşıtlık ilişkisini çok daha analitik bir biçimde formüle eder (1996, s. 163):

Gizli müzik, Aleviler arasında gizli kalmasına karşın yapı gereği birkaç küçük bölüme ayrılrsa da konuyu daha iyi anlamak için ilk önce bunları iki ana bölüme ayırmak gerekir:

- 1- Şehir tekke gizli müziği,
- 2- Halk (köylü) gizli müziği.

Şehir tekke müziği denince, akla İstanbul tekke gizli müziği gelmektedir. İstanbul'da gizli tekke denince Bektaşî tekkeleri anlaşılır.

Ancak, bu bağlamda halk bilimci ve de müzikolog Ayten Kaplan'ın bilhassa Erseven, Birdoğan, Zelyut ve Onatça'nın fikirleri ile tezat teşkil eden bazı tespitlerini göz ardı etmemek gerekir. Nitekim Kaplan'a göre (1998a, s. 106); genel olarak THM kategorisi altında tanımlanmış olan Alevi-Bektaşî müziğinin, Anadolu halkının din-dışı müziği olduğu görüşü oldukça yanıltıcıdır. Zira Kaplan'ın ifadesiyle tarîkât, bir dinî sistemin içerisinde tasavvufa dayanan ve birtakım ilkelerle birbirinden ayrılan yolları, mezhep ise o dinî sistemin içerisinde görüş ayrılıkları ile ortaya çıkan kolları ifade etmektedir (1998a, s. 107). Dolayısıyla, Kaplan, Bektaşîlerin ve Alevilerin hangi gerekçeyle dinî müzikleri olmayan cemaatler olarak tanımlandığını sorgular (1998a, s. 107). Kaplan'ın sorguladığı diğer bir husus ise gizli müzik ve gizli THM terimleridir. Öyle ki Kaplan'a göre; müzik, sessiz bir şekilde icra edilemez ve bir eser, seslendirildiği andan itibaren alenîleştiği için, o eseri bir kişinin bile dinlemiş olması müziğin gizliliğini yok eder (1998a, s. 107). Diğer taraftan, Kaplan'ın sorguladığı bir başka husus, Birdoğan'ın öne sürmüş olduğu pentatonizm tezidir. Çünkü Kaplan'a göre; alandaki mevcut veriler, Alevi müziğinde koma seslerin var olduğunu göstermekte ve Birdoğan'ın pentatonizm tezini çürütmektedir (1998a, s. 107). Son olarak Birdoğan'ın Alevi bağlaması ve Alevi kemanesi terimlerini sorgulayan Kaplan şu tespitlerde bulunur (1998a, ss. 107-108):

Bir bağlama ve bir kemane varken, sanki bir de ayrıca Alevi bağlaması ve kemanesi varmış gibi bir izlenim vermektedir. Bütün dinlere, mezheplere göre kemanı adlandırırsak Budist kemanı, İslam kemanı, Katolik kemanı, Hıristiyan

kemanı gibi adlandırmalarla sanki birçok keman türü varmış yanlışlığına sürükleyebilir. Oysa keman aynı kemandır.

Nihayet, Kaplan'ın sorgulamalarına zemin teşkil eden en temel motivasyon, bilim-dışı olarak kategorize etmiş olduğu söz konusu terminolojik unsurları ve de tanımlamaları bilimsel bir perspektif dâhilinde tekrar gözden geçirip tasfiye etmek ve aynı zamanda bu konu hakkındaki bilimsel çalışmaların eksikliğine dikkat çekmektir (1998a, s. 108). Hâsılı Kaplan'ın, bu yönüyle Poppersen (1934) bir anlayışı benimsediği söylenebilir. Oysa buradaki asıl mesele, bilimsellik vurgusu ile malûl ikili bir kategorik karşıtlık ilişkisi kurgulamak ve bu ilişki uyarınca, Alevi müziği çalışmalarını teşkil eden bazı terminolojik unsurları bilim-dışı olarak nitelemek veyahut da Alevi müziği hakkındaki kimi önermeleri yanlışlamaya çalışmak değil, bilâkis bütün bu terminolojik unsurların, kavramsal setlerin ve de ait oldukları söylemlerin, hangi tarihsel-siyasal ihtiyaçlara binâen nasıl ortaya çıktıklarını, ne şekilde bilimsel bir statü kazandıklarını ve daha da önemlisi, ne tür bir hakikat çerçevesi inşâ ettiklerini irdelemektir. Kısacası, tıpkı konu ile ilgili literatüre katkı sağlayan birçok araştırmacı gibi, Kaplan'ın da burada göz ardı ettiği asıl mesele, Alevi müziği çalışmalarının merkezinde yer alan en temel düşünsel tasarımın, yâni Alevi müziği kavramının nasıl inşâ edilmiş olduğudur.

Öte yandan, yukarıdaki şemada yer alan dördüncü söylem tipinin en rafine örnekleri, öncelikle Erol'un ve daha sonrasında ise etnomüzikolog Banu Mustan Dönmez'in ve Ulaş Özdemir'in yayınlarında ortaya çıkar. Nitekim ilk kez Erol (2009 [2007], s. 135) tarafından dolaşıma sokulan ve Alevi müziğini, cem içi ve cem dışı olmak üzere iki kategoriye ayıran bu söylem tipi, Mustan Dönmez (2015 [2008], s. 64) tarafından da benimsenir. Ancak, bu noktada Özdemir'in tasnif anlayışı bir yönüyle Erol ve Mustan Dönmez'in tasnif anlayışlarından ayrılmaktadır. Zira Özdemir'e göre (2016 [2015], s. 91); Alevi müziğini icra ortamları açısından tasnif edebilmek için, cem içi ve cem dışı kategorilerinin yanı sıra, aynı zamanda söz konusu kategorilerin kesişim alanını, diğer bir deyişle; muhabbetleri de ele alıp değerlendirmek gerekir. Hâsılı Özdemir'in tasnifi ile Erol'un ve Mustan Dönmez'in tasnifleri arasında bazı nüanslar olsa da her üçünün de ortak paydası, Alevi müziğinin ontolojik açıdan cemlere gömülü olduğu, kuşaktan kuşağa aktarılıp asırlar öncesinden bugüne taşındığı ve dolayısıyla son kertede ritüel-merkezli bir tür olarak ele alınması gerektiği fikridir.³⁹ Fakat bu noktada Erol'un çok

³⁹ Benzer bir fikri, yüksek lisans tezimde ben de referans almıştım (Bkz. Güngör, 2011, ss. 69-70).

daha analitik bir perspektif geliştirdiği görülür. Buna göre; cem içi müzik pratikleri, geleneksel olarak cemlerin içerisine gömülü olan deyiş, nefes ve düvaz gibi formların cemlerde icra edilmesinden oluşmaktadır ve Alevi toplulukları tarafından büyük bir kutsiyet atfedilen bu müzik dağarı, esas itibarıyla 13. yüzyıldan beri Türk tasavvuf geleneğini izlemiştir (Erol, 2009 [2007], ss. 135-136). Buna karşın, cem dışı müzik pratikleri, cemlerin dışına taşınan dinî formların veya tümüyle cemler dışında üretilen dünyevî, romantik ve sosyopolitik içerikli eserlerin hem endüstriyel bir boyutta hem de endüstriyel olmayan alanlarda icra edilmesinden oluşmaktadır (Erol, 2009 [2007], s. 136). Erol'un ifadesiyle ikinci kategoride yer alan ve gerek müzik endüstrisi gerek medya platformları aracılığıyla geniş ölçekli bir izleyici-dinleyici kitlesine sunulan cem dışı müzik pratiklerinin tarihi, esas itibarıyla cemlere gömülü olan geleneksel Alevi müziğinin ontolojik bağlamından koparılışının tarihidir (2009 [2007], s. 137). Nihayet, bu ontolojik kopuş, bir yandan Türk ulusal kültürünü keşfetmek ve yaymak amacıyla düzenlenen halk şarkılarını derleme faaliyetleri ile diğer yandan otantik THM icrasını îcat eden TRT'nin yayınları ile gerçekleşmiştir (Erol, 2009 [2007], s. 138). Öyle ki Erol'a göre; esasen Alevi geleneğine ait olan ve söz konusu derleme faaliyetlerinin sonucunda elde edilen belli repertuar unsurlarının, tıpkı Anadolu'daki diğer toplulukların müzikâl ürünleri gibi THM kategorisinde ele alınıp tanımlanması, bu coğrafyadaki zengin müzikâl çeşitliliği türdeşleştirmeye ve daha da önemlisi, etnik kimliklerin temsilini biçimlendirip denetlemeye yönelik bir politikanın tezahürüdür (2009 [2007], s. 138). Nitekim bu resmî politika doğrultusunda kurulmuş olan TRT, 1964'ten 1990'lı yılların başlarına kadar yayıncılık tekeli elinde tutmuş ve halkın müzik zevkini şekillendirmeye çalışmıştır (Erol, 2009 [2007], s. 138). Ancak, Erol'a göre; devlet destekli sekülerizmle oldukça uyumlu bir biçimde faaliyet gösteren bu kurum, bilhassa dinî içerikli Alevi müziği örneklerinin miktarı üzerinde birtakım ılımlı sınırlamalarda bulunmuş olsa da aynı kurum bünyesinde görev yapmış olan ve/veya ulusal düzeyde THM sanatçısı olarak tanınan ünlü Alevi müzisyenler, deyiş, nefes ve semah örneklerinden oluşan spesifik bir repertuar seçkisini, hem TRT'deki icraları hem de müzik piyasasındaki plâkaları ve kasetleri ile geniş kitlelere ulaştırmıştır (2009 [2007], s. 141). Öte yandan, Erol'un ifadesiyle henüz 1980'li yıllara, yâni Alevi müzik uyanışı olarak adlandırılabilir tarihsel bir uğrağa (*moment*) kadar, Alevi müziğinin ticarî kayıtlar dâhilinde pek az yer tuttuğunu unutmamak gerekir (2009 [2007], s. 141). Velhâsıl bir grup bağlama sanatçısının öncülüğünde, Alevi müziğinin, 1980'li yılların ortalarından itibaren bir uyanış sürecine dâhil edilip yeniden canlandırıldığını ve aynı

zamanda TRT bünyesindeki sansürlerden kurtarılıp özgürleştirildiğini varsayan Erol şu argümanları öne sürer (2009 [2007], s. 146):

Geleneksel Alevi müziğinin 1980’lerde müzik endüstrisinde ortaya çıkması üç ya da dört bağlamacıyla; Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top ve Muhlis Akarsu ile yakından ilişkiliydi. Bu yüzden hareketin 1980’lerin ortalarındaki başlangıcını bu uyanış önderlerince *Muhabbet* etiketiyle piyasaya sürülen bir dizi ticari kasete atfetmek gerekir. Uyanış önderleri *Muhabbet* dizisinde sadece bağlamalardan oluşan geleneksel bir çalgılama kullandılar, ve bağlama kullanımında ve doğaçlama çeşnisinde Batı armonisi ve çalgılarını gözardı ederek belli bir klasizmi öne çıkardılar. Bu kişilerin popülerleştirdiği dinsel şarkılar eklenmiş repertuar ile yenilikçi üslup, TRT’deki sınırlı icraların ticari ve özgür bir devamı olarak görülebilir. Bu uyanış önderleri canlı icralarının da içinde olduğu etkinlikleri ile, bağlamaya dayalı geleneksel Alevi müzik pratiğini birkaç bireyin kıyıda köşede kalmış etkinliğinden kentli Alevi toplumu içinde yeşeren popüler bir “zikir” formuna dönüştürmeyi başardılar. *Muhabbet* kasetleri Aleviler arasında özellikle de amatör Alevi ve Alevi-olmayan müzisyenler arasında oldukça popüler oldu. 1980’lerin sonuna kadar “köylü” çalgısı olarak hor görülen bağlamanın Türk müzik yaşamındaki öneminin büyük ölçüde “Alevi Müzik Uyanışı” sayesinde arttığını söylemek gerek.

Ne var ki Alevi geleneğine ait deyiş, nefes ve de semah gibi ritüel-merkezli repertuar unsurlarının, ilk kez erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji faaliyetleri ile THM kategorsine eklemlendirildiğini ve bu durumun, esasen etnik kimliklerin temsilini biçimlendirip denetlemeye yönelik bir devlet politikasının tezahürü olduğunu ifade etmesine karşın, Erol’un yukarıdaki tespitleri, sorunlu bir iktidar nosyonuna dayanır. Diğer bir deyişle; buradaki en kayda değer açmaz, modern iktidar mekanizmalarının sadece devlet aygıtına indirgenmiş ve derinlikli bir şekilde analiz edilmemiş olmasıdır. Zira ulus-devletin bir emâresi olmakla birlikte, salt devlet aygıtına indirgenemeyecek olan modern iktidar mekanizmalarının en tipik özelliği, pre-modern dönemlere has tahakkümcü iktidar mekanizmaları gibi, baskıcı yasalar üzerinden bireye ve topluma şiddetli bir biçimde hükmetmemesi, tam tersine, insan bedenini ve zihnini, normlara dönüştürdüğü birtakım düzenleyici ve denetleyici yasalar kapsamında disipline edip uysallaştırması, kapitalist sisteme katkı sunabilmesi adına sahip olmadığı yeteneklerle

donatması ve nihayet daha üretken bir hâle dönüştürmesidir (Keskin, 2014, ss. 16-18). Nitekim Foucault'nun "biyo-iktidar" (1978 [1976], s. 144) kavramı altında tanımladığı modern iktidar mekanizmaları, bu açıdan farklı aidiyetleri ve kültürel-dinsel ürünleri marjinalleştirmekten ziyade, onları kimliklendirmek suretiyle normalleştiren pozitif nitelikteki son derece incelikli bir siyasal stratejiler silsilesi üzerinden işlemektedir. Bu nedenle, burada, doğrudan ya da dolaylı bir şekilde öne sürüldüğü üzere, 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren, Alevi müziğinin resmî politikalar doğrultusunda baskı altına alınıp THM kategorisine dâhil edildiği, 1960'lı yıllardan sonra bilhassa TRT'de ılımlı bir sansüre tâbi kılınmış olduğu, fakat 1980'li yılların ortalarından itibaren bir grup Alevi müzisyenin öncülüğünde tüm bu baskı ve sansürlerden kurtarılıp mitolojik bir biçimde kendi küllerinden tekrar canlandırıldığı ve de özgürleştirildiği iddiası, bazı yönleriyle geçerlilik arz ediyor olsa da kendi içinde çelişkili bir tahayyülden ibârettir.

Ancak, bu noktada olası bir yanlış anlaşılmanın önüne geçmek için, son derece önemli bir hususu kısaca açıklığa kavuşturmam gerekir. Şöyle ki elinizdeki tez çalışmasının gâyesi, ne Alevi geleneğine ait ritüel-merkezli repertuar unsurları hakkında spekülâtif bir köken tartışması yürütmek ne de bu repertuar unsurları ile ortak özellikler taşıyan çağdaş eserlerin *otantik* olup olmadıklarına ilişkin kategorik bir polemik yaratmaktır. Bilakis burada analiz etmeye çalıştığım asıl mesele, tarihsel-toplumsal bir yarılma ile ortaya çıkan ve günümüz itibarıyla devam etmekte olan çok boyutlu bir inşâ sürecidir. Kısacası, bu eserlerin güftelerini teşkil eden ve Alevilikte büyük bir kutsiyet atfedilen belli söz unsurlarının (Ali, şâh, Hatayî, Pir Sultan, vd.), özellikle devlet radyolarındaki THM programları içinde sansürlenmiş ve/veya başka lafızlarla ikâme edilmiş olması, baskı altına alındıklarına değil, ülke genelinde çok geniş tabanlı bir toplumsal-kültürel konsolidasyon sağlamayı amaçlayan Türk ulus-devletinin belli ihtiyaçlarına cevaben, *Aydınlanmacı*-milliyetçi bir siyasal stratejinin nesnesi hâline dönüştürüldüklerine yâni başka bir deyişle; kimliklendirilmek suretiyle normalleştirildiklerine işaret etmektedir. Dolayısıyla, inşâ süreci 1980'li yıllarda, Alevi müziği mecrâsının ortaya çıkmasıyla birlikte somutluk kazanan ve bir yönüyle stüdyo-merkezli bir üretim bandının çıktısı olan Alevi müziğini, kendi tarihsel tekilliğinin dışına taşıyıp kadim bir kültürel-dinsel kalıtmış gibi teorize etmek, yâni nesneleştirmek ve söz konusu nesnenin tezahürlerini yine aynı teorik çerçeveden hareketle ele alıp ritüel-merkezli bir tasnife tâbi tutmak ve nihayet bu tasnif uyarınca, pratikte herhangi bir karşılığı bulunmayan cem içi ve cem dışı gibi birtakım sunî kategoriler îcat etmek bütünüyle sorunlu bir yaklaşımdır. Hâsılı

Alevi müziği hakkındaki mevcut hakikat çerçevesini büyük ölçüde sınırlandıran ve esasen Alevi müziğinin, bizâtihi Alevi toplulukları tarafından üretilmiş ve de kuşaktan kuşağa aktarılmak suretiyle bugüne taşınmış kadim bir kültürel-dinsel kalıt olduğu tahayyülüne dayanan bu üç söylem tipinden bir kısmı, Alevi müziğini tarihselleştirmek bahsinde emsallerine göre son derece sofistike ve yenilikçi yaklaşımlar sergileyen ve konuyla ilgili literatürde öne çıkan en kapsamlı akademik yayımlara bile nüfuz etmiştir.

Nitekim bu çığır açıcı yayınlardan bazıları, Alevi müziği hakkındaki Türkçe-merkezli söylemleri rafine edip dolaşıma sokan, buna karşın bilhassa kır-kent karşıtlığına dair söylemleri doğrudan eleştiren Erol (2009 [2002], s. 114) tarafından kaleme alınmıştır. Örneğin; *Alevi-Bektaşî Müziğindeki Çeşitliliği İncelemek* başlıklı bildirisinde, Erol, 1990'lı yılların başlarında yükselişe geçtiğini iddia ettiği Alevi müzik uyanışının aynı zamanda hangi icranın otantik Alevi müziği olup olmadığı meselesinde düğümlenen oldukça hararetli bir tartışmaya da yol açtığını vurgular (2009 [2007], s. 131). Nihayet, bu tartışmaya, daha öncesinde *Birlik ve Farklılık Ekseninde Alevilik ve Alevi Müziği* başlıklı bir makâlesi ile katkı sunan Erol şu tespitlerde bulunur (2009 [2002], s. 113):

Alevi müziği diye bir tür, kategori ya da sınıflandırma, -kent Bektaşî dergâhlarında yapılan ve Geleneksel Türk Sanat Müziği çerçevesinde tekke müziği olarak nitelenen tasnifin dışında- daha önce yapılmamıştır. Kendilerini Alevi olarak tanımlayan Anadolu Alevilerinin müzikal ürünleri, “ötekiler”den farklı olduklarını öne çıkaracak ölçüde kültürlerinin içine gömülü müziksel farklılıkları olan her topluluk gibi, ancak 20. yüzyılın ilk çeyreğiyle birlikte belgelenmeye başlamıştır. Dolayısıyla ulusal kültürün ‘icat’ ya da ‘hayâl’ edilmesi sürecinde yerel, bölgesel, etnik vb. karaktere sahip tüm müzik kültürleri gibi Türk Halk Müziği sınıflandırması altında değerlendirilmiştir. Yeni bulunmuş, kaydedilmiş ya da notaya alınmış bir -Alevi geleneğini yansıtan-ezginin, geçmişin Alevi müziğinin karakteristiklerini taşıyıp taşımadığını bilmenin olanağı yoktur.

Şüphesiz ki Erol'un burada temas ettiği en önemli husus, Alevi müziği kavramının son derece yeni bir düşünsel tasarım olduğudur. Fakat Erol'un yukarıdaki tespitleri, kendi içinde iki temel sorunla malûldür. Bu sorunlardan ilki, Alevi müziği kavramının, “kent Bektaşî dergâhlarında yapılan ve Geleneksel Türk Sanat Müziği çerçevesinde tekke müziği olarak nitelenen” bazı repertuar unsurları için kullanılmış olduğu varsayımdır.

Çünkü her şeyden önce, Erol'un terminolojisinde yer alan Alevi müziği kavramının dolaşıma girip yaygınlaşması, henüz 1980'li yıllarda, Aleviliğin kamusal alanda ilk kez kültürel bir aidiyet biçimi olarak müzakere edilmesinin hemen arifesinde ortaya çıkan çok yeni tarihli bir hâdisedir. Kısacası, bu repertuar unsurları tıpkı Erol'un farz ettiği gibi, 1930'lu yıllarda, günümüzdeki Alevi müziği kavramıyla değil, söz konusu kavramın erken-dönem folklor ve müzikoloji literatüründeki belli başlı prototipleriyle veyahut da deyiş, nefes ve semah gibi muhtelif halk ağzı tâbirlerle tanımlanmaktadır. Nitekim erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründeki ampirik veriler, söz konusu repertuar unsurlarını tanımlamak noktasında, Alevi müziği kavramının değil, bilâkis "Türk musikisi" (İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı [İKN], 1933a; 1993b) ve "şehir gizli tekke musikisi" (Salcı, 1940, s. 19) gibi bazı spesifik kavramsal setlerin kullanıldığını ortaya koymaktadır. Ayrıca, bu repertuar unsurlarının bir bütün olarak THM kategorisi altında ele alınıp tanımlanmaya başlaması, bir anda vukû bulmamış, 1930'lu yıllardan itibaren tedricî bir şekilde gerçekleşmiştir. Nihayet, yukarıda bahsi geçen normalleştirilmenin en önemli çıktılarında biri olan bu kavramsal dönüşüm, esasen Alevi geleneğinde *Âşığın Sözü*, *Kur'an'ın Özü* vecizi ile ifade edilegelen Hakk kelâmının nesneleştirilmesine ve yaklaşık son bir asırlık süreç boyunca farklı müzikâl kimlikleri (örn. THM, Anadolu rock, Alevi müziği) tanımlayan farklı öznel deneyim biçimleri olarak sürekli yeniden inşâ edilmesine etken olmuştur. Yukarıdaki tespitler dâhilinde ortaya çıkan ikinci sorun ise Alevi geleneğine ait ritüel-merkezli repertuar unsurlarının 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren, doğrudan doğruya THM kavramı altında tanımlanmış olduğu varsayımdır. Nitekim tıpkı bir önceki varsayım gibi, bu varsayım da mevcut ampirik verilerle çelişiktir. Zira söz konusu repertuar unsurları, sadece THM kavramı altında değil, aynı zamanda bugünkü Alevi müziği kavramının prototipleri niteliğinde olan "gizli halk musikisi" (Salcı, 1933a, s. 298) ve "gizli dini musiki" (Saygun, 1939, s. 503) gibi bazı spesifik kavramlar altında da tanımlanmıştır. Hâsılı Alevi müziği kavramının son derece yeni bir düşünsel tasarım olduğuna temas etmesine karşın, Alevi geleneğine ait repertuar unsurlarının nasıl kavramsallaştırıldığı bahsinde ampirik verilerle çelişen ve de kurgusal bir tarih anlatısı oluşturan Erol'un, her iki yazısında da bâriz bir anakronizm eğilimi sergilediği ve söz konusu kavramı verili bir şekilde ele alıp sanki hiç tarihsel bağlamı olmayan bir düşünsel tasarımı gibi yüzyıllar öncesine projekte ettiği görülür.

Ancak, daha da önemlisi, Erol'a göre; Alevi müziği hakkında bir inceleme yapabilmek için, Alevi müziğinin ne olduğunu değil, bilâkis Alevilerin bizâtihi söz konusu müziği nasıl Alevi müziği hâline getirdiklerini izah edecek bir düşünsel perspektif geliştirmek gerekmektedir (2009 [2002], s. 102). Böylesine bir düşünsel perspektif geliştirebilmek için gerekli olan şey ise metin-merkezli bir okuma yapmak, yâni doğrudan doğruya söz unsuruna odaklanmaktır. Velhâsıl bu bağlamda, tek bir Alevi müziğinden değil, Alevi müziklerinden bahsetmek gerektiğini vurgulayan Erol şu argümanları öne sürer (2009 [2002], s. 102):

Bu konuda çeşitli müziksel uygulamalar ve bunlarla ilişkili söylem biçimleri olduğu ve bu ifade tarzlarının aslında başa çıkılamayacak ölçüde devasa bir çeşitlilik arz ettiği kabul edilmelidir. Ama (...) Hz Ali'nin tarihsel ve mitolojik şahsiyetinin simgesel önemi gibi bir başlangıç noktası saptamak, Alevi müziğinden söz etmek için yeterli olabilir. Bu, Alevi müziğinin 'birliği'ni sağlayan ve deyiş, semah, nefes, düvaz vb. formlarla kendisini gösteren, üstelik müzikal biçimlenmeye de kaynaklık eden "söz"dür.

Kısacası, Erol'un ifadesiyle Alevi müziğinin ne olup olmadığını tayin edebilmek için, bölgesel ve yöresel nüansları haiz olan ve melodik ve ritmik açıdan devâsa bir çeşitlilik arz eden müzik ile edebî metin arasında kategorik bir ayırım yapmak gerekmektedir (2009 [2007], s. 133). Zira Erol'a göre; bu müzikâl farklılıkların aşılabilmesi açısından büyük önem arz eden ortak edebî metinler, Alevi müziğinin birliğini sağlayabilecek yegâne araçlardır (2009 [2007], s. 133).

Öte yandan, Erol'un yayınlarından farklı olarak yalnızca Alevi müziği hakkındaki kır-kent karşıtlığına dair tasnifleri değil, Türklük vurgusu ile malûl söylemleri de eleştirel bir şekilde ele alan ve Alevi müziğini tarihselleştirmek bahsinde oldukça yenilikçi ve sofistike yaklaşımlar ihtiva eden diğer bir çığır açıcı yayın, Özdemir'in kitap içi bölüm olarak kaleme aldığı *Between Debate and Sources: Defining Alevi Music* (2018a, ss. 165-193) başlıklı makâlesidir. Kuşkusuz ki bu makâlenin en çarpıcı yanı, konuyla ilgili literatürde, daha öncesinde hiç ele alınmamış çok temel bir sorunu, yâni Alevi müziği kavramının söylemsel olarak nasıl inşâ edilmiş olduğu meselesini ilk kez gündeme getirmiş olmasıdır (Özdemir, 2018a, s. 165). Fakat Alevi müziği çalışmaları dâhilinde bu yönüyle bir tür mîlât olarak kabûl edilmesi gereken söz konusu makâle, çok şaşırtıcı bir şekilde bugüne dek oldukça az sayıda atıf almış ve daha da önemlisi, atıfta bulunan

akademisyenler (Akçakmak, 2021; Kreger, 2022; Greve, 2022; Zhigulskaya, 2022; Suzuki, 2022) tarafından da tam olarak nasıl bir soruna işaret ettiği fark edilememiştir. Ne var ki bu sıra dışı makâleyi daha da çarpıcı kılan asıl hâdise, özet kısmında yer alan tek bir cümlenin dışında, Alevi müziği kavramının söylemsel olarak nasıl inşâ edildiği meselesine ilişkin herhangi bir malûmat içermemesidir. Nitekim bu makâle dâhilinde, Alevi müziği kavramının nasıl inşâ edildiğine yönelik hiçbir tarihsel analiz çerçevesi sunulmamış, bilâkis söz konusu kavram, yalnızca Alevi topluluklarının ortak kültürel-dinsel değerleri niteliğinde olan cemler, dedeler, zâkirler ve de âşıklar gibi belli başlı unsurlar üzerinden tartışmaya açılmıştır (Özdemir, 2018a, s. 166).

Öte yandan, Özdemir'e göre; konuyla ilgili literatürde Alevi müziğinin ne olduğuna ve nasıl ortaya çıktığına dair hâlen tutarlı bir kavramsal çerçeve çizilememiş olması, esas itibarıyla bu müziğin kaynakları, geçmişi ve de otantikliği hakkındaki tartışmalara yön veren son derece yerleşik bir bilgi eksikliğinden ileri gelmektedir (2018a, s. 167). Öyle ki bu eksiklik, bir eserin nasıl Alevi müziği olarak tanımlanıp tanımlanamayacağı meselesini daha da belirsiz hâle getirmiş ve Alevi müziğini oluşturan unsurların neler olduğuna dair temel kriterleri belirlemeyi de zorlaştırmıştır (Özdemir, 2018a, s. 167). Velhâsıl bu temel kriterleri belirleyebilmenin ne kadar zor olabileceğini vurgulamaya çalışan Özdemir, her biri için çok farklı bir bağlamsal yaklaşıma ihtiyaç olduğunu ileri sürdüğü bir dizi soru formüle eder (2018a, ss. 167-168):

- Alevi bir müzisyen tarafından sergilenen, ancak, sözleri itibarıyla Aleviliğe ilişkin herhangi bir içerik taşımayan bir müzikâl performans, Alevi müziği olarak değerlendirilebilir mi?
- Alevi olmayan birinin sergilediği, Alevilikle ilgili bir müzikâl performans, Alevi müziği için bir kaynak sayılabilir mi?
- Bir besteci, Pir Sultan Abdal'ın sözleriyle, bir rock ya da klâsik müzik kompozisyonu yazarsa Alevi müziği mi bestelemiş olur?
- Alevi topluluklarından derlenen, ancak, sözleri Alevi olmayan bir âşığa ait olan bir ezginin icrası, Alevi müziği olarak değerlendirilebilir mi?
- Alevi müziğinin icrası için spesifik bir ortam var mıdır, yoksa bu müzik sadece cemlerde mi icra edilir? Cemlerde icra edilen eserler, cemlerin dışında icra edilirse yine de Alevi müziği olarak kabul edilebilir mi?

- Sözsüz Alevi müziği diye bir şey var mıdır? Eğer varsa sözsüz bir müziğin Alevi müziği olup olmadığını nasıl bilebiliriz?
- Sözler, çalgılar, müzikâl form ve performans pratikleri gibi öğelerden hangileri, Alevi müziği için temel kriterlerdir?

Nitekim bu soruların akâbinde, Alevi müziği kavramının yalnızca sözler ve içerikler açısından değil, aynı zamanda performans, kimlik ve ortam gibi daha birçok dinamik üzerinden tartışılması gerektiğini iddia eden Özdemir, söz konusu dinamiklerin, hem Alevi müziğinin çoğul yapısını anlamamıza, hem de bu çoğulluğa rağmen nasıl hâlâ tekil olarak görüldüğünü izah etmemize katkı sunabileceğini ifade eder (2018a, s. 168). Zira Özdemir'e göre; tıpkı Alevi toplulukları gibi, Alevi müziğinden bahsedildiğinde de muhtelif dinamiklerden dolayı tekil olarak görülen, fakat kendi içinde birçok Alevi müziğini ihtiva eden spesifik bir müzik kültürünün kastedildiğini unutmamak gerekir (2018a, s. 168). Dolayısıyla, Özdemir için yukarıdaki soruların yanıtlanması açısından önem arz eden asıl mesele, tıpkı Erol'un iddia ettiği gibi, Alevi müziğinin ne olduğunu değil, bilâkis Alevilerin bizâtihi bu müziği nasıl Alevi müziği hâline getirdiklerini izah edebilecek bir düşünsel perspektif geliştirebilmektir (2018a, s. 168). Özdemir'e göre; bu tür bir düşünsel perspektif geliştirebilmek için yapılması gereken en temel şey ise doğrudan doğruya Alevi müziğinin icrasında kullanılan terminolojiye odaklanmaktır (2018a, s. 169).

Hâsılı bütün bu tespitler doğrultusunda, Alevi topluluklarının kolektif belleğine ait bir dizi halk ağzı tâbiri ve deyimini referans alan Özdemir, cemlerin, hem sosyal, kültürel ve etnik anlamda büyük bir çeşitlilik arz eden bu geniş ölçekli inançsal kolektivitinin en temel göstergesi, hem de söz konusu çeşitliliğin tezahürü niteliğindeki farklı Alevi müziklerinin en önemli kaynağı olduğunu ileri sürer (2018a, ss. 170-171). Bu nedenle, Özdemir'e göre; Alevi müziğinin nasıl ortaya çıktığı meselesini açıklığa kavuşturmak için yapılabilecek en efektif şey, Alevi müziğine ilişkin tartışmalarda bugüne dek pek üzerinde durulmamış iki temel unsura, yâni sözün ve sazın kaynaklarına odaklanmak ve söz konusu kaynakları, hem cem ritüelleri bağlamında hem de bu bağlamın dışında ele alıp irdelemektir (2018a, s. 172). Ne var ki Özdemir'in ifadesiyle Alevi müziğinin tarihsel süreç içinde tam olarak nasıl bir dönüşüme tâbi olduğunu ortaya koyabilecek yazılı kaynaklar günümüz itibarıyla yok denecek kadar azdır (2018a, s. 173). Çünkü bu müzik hakkındaki mevcut kaynakların büyük bir kısmı, sözlü geleneğin kuşaktan

kuşağa aktarılması ile günümüze taşınabilmiştir (Özdemir, 2018a, s. 173). Öte yandan, Özdemir'e göre; Alevi müziğindeki söz unsuruna ilişkin belli başlı yazılı kaynaklar, Osmanlı vilayetnâmeleri, erkânâmeler, buyruklar ve cönk, dîvan ve de mecmua gibi birtakım halk şiiri eserleridir (2018a, s. 173). Buradaki en can alıcı mesele ise tüm bu yazılı kaynakların Alevi müziği çalışmaları içerisinde nasıl ele alınması ve ne şekilde değerlendirilmesi gerektiğidir (Özdemir, 2018a, s. 173). Örneğin; Derviş Ruhullah'ın 1921 yılında yayımladığı *Bektaşî Nefesleri* adlı kitap, müzikolog Recep Uslu (2014) tarafından ilk nefes antolojisi olarak tespit edilmesine karşın, şiir ve müzik arasındaki ilişkiyi gösteren nota, makam, usûl ve de bestekâr ismi gibi unsurları içermediği için bu alandaki akademik çalışmalarda göz ardı edilmiştir (Özdemir, 2018a, ss. 173-174). Oysa Özdemir'e göre; bu kitap, Alevi müziği çalışmaları dâhilinde en önemli başvuru kaynaklarından biri olarak ele alınıp incelenmelidir (2018a, s. 174). Ayrıca, Kaygusuz Abdal, Pir Sultan Abdal, Âşık Dertli ve de Âşık Veysel gibi sayısız âşığın yüzyıllara dayanan edebî mirası, yalnızca Alevilik hakkındaki tarihî bilgilere değil, aynı zamanda bağlama ve müzik icrasından, müziğin Alevilik içerisinde nasıl bir role sahip olduğu meselesine kadar daha birçok bilgiye kaynaklık etmektedir (Özdemir, 2018a, s. 174). Öte yandan, Özdemir ifadesiyle söz konusu edebî mirasın en çarpıcı örneklerden biri de Âşık Dertli'nin *Şeytan bunun neresinde*⁴⁰ şiiridir (2018a, s. 174). Öyle ki bağlama hakkındaki bu şiirin, 19. yüzyıla ait Osmanlı arşivleri ile birlikte ele alınıp irdelenmesi, hem Alevilikle ilgili o dönemdeki müzik yasağının tartışılabilmesine hem de Aleviler için bağlamanın nasıl bir sembolik önem arz ettiğinin anlaşılmasına katkı sağlayacaktır (2018a, s. 174). Ancak, daha da önemlisi, Özdemir'e göre; bütün bu yazılı kaynaklar Alevilik hakkındaki tartışmalarda sıkça karşılaşılan ve Aleviliğin özünde sadece sözlü gelenekten ibâret bir köy inancı olduğuna ya da günümüz itibarıyla geleneksel yapısını bütünüyle yitirdiğine hükmeden bazı klişeleşmiş paradigmaları artık geride bırakmak gerektiğine de işaret etmektedir (2018a, s. 174). Kısacası, Özdemir açısından bilhassa sözlü-yazılı, köy-kent ve geleneksel-modern gibi birtakım ikili karşıtıklara dayanan bütün bu klişeleşmiş paradigmalardan ötesine geçmek ve Aleviliğe dair her tür müzikâl kaynaktan mümkün olabildiğince faydalanmak îcap etmektedir (2018a, s. 174).

Nihayet, yukarıdaki tespitlerin ardından saz unsurunun kaynaklarını ele alan Özdemir, sazın, Alevi müziği bağlamında melodi, müzikâl form, çalgı ve performans pratikleri gibi birçok unsuru içine alan oldukça geniş bir konu olduğunu vurgular (2018a, s. 175).

⁴⁰ Dertli'nin, *Şeytan bunun neresinde* ayaklı şiiri için, ayrıca bkz. Tek (2011, s. 243).

Ne var ki Özdemir'e göre; Osmanlı müzik literatüründe Alevi müziği ile ilgili bir bilgi aramak, âdeta samanlıkta iğne aramak gibidir (2018a, s. 175). Dolayısıyla, bu çetrefilli konuya giriş yapabilmek için, öncelikli olarak 17. yüzyılda yaşamış olan Ali Ufkî'nin *Mecmua-i Saz ü Söz* adlı eserine odaklanmak gerekmektedir (Özdemir, 2018a, s. 176). Zira Osmanlı edvar geleneğinin bir uzantısı olan ve 17. yüzyıldaki halk müziğini konu edinen bu eser, hem Hacı Bektaş Veli ve Hallac-ı Mansur'dan bahsediyor olması hem de günümüz Alevi müziği repertuarındaki deyiş ve nefes sözleriyle benzer şiirler ihtiva etmesi sebebiyle oldukça kıymetli bir kaynak niteliğindedir (Özdemir, 2018a, s. 176). Nitekim Ali Ufkî'nin notalarıyla birlikte kaleme aldığı bütün bu şiirler, Alevi müziği açısından karşılaştırmalı bir analiz dâhilinde incelenmelidir (Özdemir, 2018a, s. 176). Bu minvalde ele alınması ve yeniden gözden geçirilmesi gereken bir diğer kaynak ise Evliya Çelebi'nin 17. yüzyıl Osmanlı'sındaki müziğe, icracılara ve çalgılara yönelik son derece ilginç bilgiler sunduğu *Seyahatnâme* adlı eseridir (Özdemir, 2018a, s. 176). Nihayet, bu eserler içerisinde türkü olarak ele alınan bir müzik parçasının ya da halk çalgısı olarak nitelendirilen bir çalgının, Alevi toplulukları nezdinde sosyo-kültürel bir değeri olup olmadığı tartışılabilir (Özdemir, 2018a, ss. 176-177). Dahası, o dönemdeki Osmanlı çalgılarıyla yazılan ve hem Osmanlı kaynaklarında hem de Batılı seyyahların monografilerinde, âşık müziği ve/veya tekke müziği olarak nitelendirilen belli başlı eserlerin de karşılaştırmalı bir şekilde incelenmesi ve bilhassa Alevilikle olası ilişkileri açısından bağlamsal bir analize tâbi tutulması gerekmektedir (Özdemir, 2018a, s. 177). Öyle ki bu tür kaynakların, saha çalışmalarında tespit edilen çalgılarla karşılaştırmalı bir şekilde ele alınıp irdelenmesi, Alevi müziğinin temel dinamiklerini oluşturan perde sistemleri, diziler, tonal hususiyetler, yapısal özellikler ve semboller gibi daha birçok unsur hakkında bizlere son derece önemli bilgiler verecektir (Özdemir, 2018a, s. 177). Kısacası, bağlamanın bugünkü hâline nasıl geldiğini anlayabilmemiz açısından büyük önem arz eden bütün bu tarihî bilgiler, aynı zamanda ulusal bir müzik yaratmak için yürütülmüş olan daha önceki araştırmaların dilini eleştirel bir gözle okuyabilmemize ve özellikle bağlama ve kopuz ilişkisini Alevi müziğini de kapsayacak şekilde yeniden analiz edebilmemize katkı sağlayacaktır (Özdemir, 2018a, s. 177). Bu noktada bir kez daha vurgulanması gereken en mühim husus ise gerek sözlü gerek yazılı kaynakların irdelenmesi neticesinde elde edilecek olan bu bilgilerin, otantik Alevi müziği hakkında herhangi bir sonuç çıkarmak için kullanılamayacağıdır (Özdemir, 2018a, s. 178). Fakat Özdemir'e göre; böylesine bir sonuç çıkarmak için kullanılamayacak olsa da bütün bu

bilgiler ışığında, Alevi müziğinin tarihsel süreç boyunca nasıl bir dönüşüm geçirdiğini izah edebilecek farklı bakış açıları geliştirilebilir (2018a, s. 178).

Hâsılı Alevi müziğine izâfe ettiği verileri, âdeta samanlıkta iğne arar gibi anakronik bir biçimde pre-modern dönemlere ait mûsikî kaynaklarında aramaya çalışan Özdemir, saz ve söz unsuruna dair tüm bu tespitlerin ardından son bir asırlık sürece odaklanır. Bu bağlamda, öncelikli olarak Uslu'nun bulgularını⁴¹ referans alan Özdemir, Bektaşî nefeslerine dair ilk derlemelerin ve nota yayınlarının henüz 20. yüzyılın başlarında, Muallim İsmail Hakkı Bey ve de Cavide Hayri Hanım tarafından yapıldığını, ancak Alevi-Bektaşî müziğine ilişkin ilk kapsamlı derleme faaliyetlerinin erken-Cumhuriyet döneminde, millî mûsikî çalışmaları ile paralel bir şekilde hayata geçirildiğini vurgular (2018a, s. 180). Nitekim Özdemir'e göre; Vahid Lûtfi Salcı, Sadeddin Nüzhet Ergun, Râuf Yektâ ve Halil Bedii Yönetken gibi araştırmacılar tarafından yürütülen ve esasen Cumhuriyet ideolojisinin bir parçası olarak ulusal bir müzik inşâ etme süreciyle paralel bir biçimde gerçekleştirilmiş olan bu faaliyetler, son kertede, Alevi müziğinin dinî bir müzik mi yoksa halk müziği mi olduğuna yönelik tartışmalar etrafında şekillenmiş ve daha sonraları Muzaffer Sarısözen, Bela Bartok ve Ursula-Kurt Reinhard gibi birçok yerli ve yabancı araştırmacı, bu müziğe ait bazı örnekleri folklor çalışmaları dâhilinde derleyip notaya almıştır (2018a, ss. 180-181). Fakat Özdemir'in ifadesiyle söz konusu örneklerden bir kısmı, bu çalışmalar uyarınca TRT repertuarına eklenmiştir ve Alevi müziğinden ziyade, Türk müziği olarak ele alınıp tanımlanmıştır (2018a, s. 181). Nihayet, tıpkı Erol gibi, erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji faaliyetlerinin esasen ulusal bir müzik inşâ etmeye yönelik *Aydınlanmacı*-milliyetçi bir devlet politikasının ürünü olduğunu ifade eden Özdemir, tüm bu haklı tespitlerine rağmen, yine Erol gibi Alevi geleneğine ait ritüel-merkezli repertuar unsurlarının nasıl bir hakikat oyununa

⁴¹ Uslu'nun bu konu hakkındaki bulguları (2014, ss. 105-114), bestekâr Muallim İsmail Hakkı Bey'in 1900'lü yıllardan itibaren kaleme aldığı nota arşivine ve aynı zamanda Cavide Hayri Hanım'ın *Dergâh* (1917a, 1917b) dergisinde yayımlanan rast ve hüseyinâşiran makamlarındaki iki nefes notasına dayanır. Buna göre; Bektaşî nefeslerine ait ilk nota yayını, Cavide Hayri Hanım tarafından kaleme alınmış olan bu iki notadır (Uslu, 2014, s. 114). Fakat Türk din mûsikîsi ve mûsikî tarihi alanlarındaki çalışmalarıyla tanınan Fazlı Arslan'a göre (2016, s. 1398); Bektaşî nefeslerine ait nota örneklerinin yer aldığı ilk matbû eser, II. Meşrutiyet Dönemi'nde [1908-1920], Bektaşî tarîkâtine mensup Hacıbeyzade Ahmet Muhtar'ın ve aynı zamanda İstanbul'daki Bektaşîlerin katkıları ile yayımlanan *Muhibbân* dergisidir. Buna göre; *Muhibbân*'da yer alan ilk nefes örneğine ait nota, derginin 1911 tarihli beşinci sayısında yayımlanmıştır. Öte yandan, *Muhibbân*'daki bu nefes örneği ile *Dergâh*'ta yayımlananlar arasındaki en önemli farklılık, *Muhibbân*'daki nefes örneğinin Farsça, *Dergâh*'taki örneklerin ise Türkçe güftelere sahip olmasıdır. Bununla birlikte, erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatürüne önemli katkılar sunan ve bilhassa Trakya'daki Alevi-Bektaşî topluluklarını konu edinen Vahid Lûtfi Salcı'nın tespitleri, Arslan'ın verileri ile tezat teşkil etmektedir. Zira Salcı'ya göre (1938a, s. 113) *Muhibban*'daki ilk nefes notası 1325 [1909-1910] yılında yayımlanmıştır.

tâbi kılındığı hâdisesini göz ardı etmiştir. Başka bir deyişle; buradaki en çarpıcı hâdis, tıpkı Erol gibi Özdemir'in de Alevi müziği kavramının prototipleri niteliğindeki belli başlı kavramsal setleri ve daha da önemlisi, tüm bu kavramsal setlerle Alevi müziği kavramı arasında nasıl bir söylemsel ilişki olduğu meselesini irdelememiş olmasıdır.

Nitekim tüm bu tespitlerden sonra, Türkiye dışındaki Alevileri konu edinen Özdemir, Kürtçe, Arapça, Arnavutça, Bulgarca ve Yunanca konuşan ve bilhassa cem ritüelleri bağlamında ortaklaşan belli başlı toplulukların, Alevi müziği çalışmaları kapsamında henüz karşılaştırmalı bir şekilde ele alınıp analiz edilmediğini vurgular (2018a, s. 183). Öyle ki Özdemir'e göre; Orta Doğu'da ve Balkanlarda yaşayan bu toplulukların müzik kültürleri hakkında şimdiye dek herhangi bir mukayeseli analizin yapılmamış olması, konuyla ilgili literatürün Türkiye-merkezli bir perspektif dâhilinde şekillenmesine ve aynı zamanda milliyetçi paradigmaları aşamamasına neden olmuştur (2018a, s. 183). Bu noktada İran-merkezli Yâresanlar ile Türkiye'deki Alevileri karşılaştıran Özdemir, Yâresanların, cem repertuarlarını ve cemlerinde icra ettikleri çalgıyı yâni tenburu, bir meta olarak kullanmadıklarını, zira böylesine bir kullanımın ancak dinî önderlerin izni ile mümkün olduğunu ifade eder (2018a, ss. 183-184). Dolayısıyla, Özdemir'e göre; bu durum bugüne kadar 'müzik' kategorisi altında ele alınan, fakat Alevi toplulukları tarafından kutsiyet atfedilen kültürel-dinsel mirasa nasıl muamele edilmesi gerektiği sorusunu da gündeme getirmektedir (2018a, s. 184). Nihayet, bu çetrefilli meselenin aynı zamanda Alevi müziğine dair otorite tartışmalarına da zemin hazırlayabileceğini öne süren Özdemir, daha önce formüle ettiği sorulara şunları ekler (2018a, s. 184):

- Bir Alevi müziği mirasından bahsetmek mümkün müdür? Böyle bir miras varsa kaynakları nelerdir?
- Alevi müziğiyle ilgili bir otorite tartışması olabilir mi?
- Alevi müziğinin en önemli taşıyıcıları olan âşıkların, dedelerin ve zâkirlerin, bu müziğin nasıl icra edilmesi gerektiği hususunda bir otoriteleri ya da söz hakları var mıdır? Böyle bir otorite varsa nasıl uygulanır?
- Müzik icrası yapmayan dede, mürşit, pir, postnişin ve dedebaba gibi Alevi din önderlerinin bu konuda ne kadar otoritesi vardır?

Ancak, Özdemir'in ortaya koyduğu bu karşılaştırmalı yaklaşım, her ne kadar konuyla ilgili literatürü büyük ölçüde karakterize eden 'Türklük' vurgusu ile malûl söylemleri eleştirmek açısından önem arz etse de kendi içerisinde çok temel iki sorunla malûldür.

Bu sorunlardan ilki, Özdemir'in 'Alevi müziği' kavramını 'Türkiye-merkezli' tarihsel tekelliğinden anakronik bir biçimde çıkarması ve doğrudan doğruya Türkiye dışındaki belli başlı Alevi zümrelerinin ritüel-merkezli repertuar unsurlarına projekte etmesidir. Buradaki ikinci sorun ise İran-merkezli Yâresanların dinî liderlerini ve sahip oldukları otoriteyi, Türkiye'deki muadilleri ile mukayeseli bir şekilde ele alırken Özdemir'in, Alevi müziği mecrâsına yön veren bağlama virtüözlerini ve iktidar alanlarını bâriz bir şekilde göz ardı etmesi ve Alevi müziğinin nasıl icra edilmesi gerektiği bahsinde, bu müziğin en önemli kaynakları ve de taşıyıcıları olarak resmettiği âşıklara, dedelere ve zâkirlere, aslında pratikte sahip olmadıkları bir tür otorite izâfe etmesidir. Oysa İran coğrafyasındaki Yâresanlar ile Türkiye coğrafyasındaki Alevileri farklı kılan en temel meselelerden biri de son dört asır boyunca tâbi oldukları tarihsel-siyasal koşullardır. Öyle ki bu noktada göz ardı edilmemesi gereken ilk husus, Yâresanlarınkinden farklı olarak Alevi geleneğine ait ritüel-merkezli repertuar unsurlarından bir kısmının, hiçbir âşığın, dedenin veyahut da zâkirin sözde otoritesine başvurmaksızın 1930'lu yıllardan itibaren devlet medyasında, müzik piyasasında ve kültürel-sanatsal etkinliklerde zaten icra edilmiş olmasıdır. Buradaki en kritik hâdiselerden biri ise profesyonel bir operacı olan ve aynı zamanda sol tandanslı söylemleri ve müzikâl üretimleri ile kamusal alanda ön plâna çıkan Ruhi Su gibi birtakım istisnaların dışında, söz konusu icracılardan çok büyük bir kısmının, bizâtihi Alevi âşıklardan ve de radyo sanatçılarından oluşmasıdır. Bu noktada göz ardı edilmemesi gereken ikinci husus ise geleneksel Aleviliği teşkil eden kültürel-dinsel değerlerin, pratiklerin ve cemaat içi örgütlenme biçiminin, 1960'lı yıllardan itibaren baş gösteren iç ve dış göç sürecinde tedricen çözülmüş olmasıdır. Hâsılı bir yandan bugünkü Alevi hareketinin ilk filizlerini vermiş olduğu bu tarihsel-toplumsal süreç, diğer yandan geleneksel Aleviliği karakterize eden mürşit-pir-tâlip hiyerarşisini neredeyse işlevsiz bir hâle dönüştürmüş ve söz konusu hiyerarşinin uzantısı niteliğindeki dedelik, âşıklık ve zâkirlik müesseselerini büyük ölçüde pasifize etmiştir. Bu nedenle, Alevi geleneğine ait bir deyişin, nefesin veyahut da semahın, nerede, nasıl ve kimler tarafından icra edilmesi gerektiği bahsinde, âşıklara, dedelere veya zâkirlere, pratikte hiç sahip olmadıkları bir otorite atfetmek bütünüyle sorunlu bir yaklaşımdır. Nihayet, bu sözde otoritenin mevcut olmadığını gösteren en somut örneklerden biri de âşıklık ve zâkirlik geleneğine yaptığı katkılardan ötürü, Birleşmiş Milletler Eğitim Bilim ve Kültür Kurumu [UNESCO] tarafından 2010 yılında *Yaşayan İnsan Hazinesi* ödülüne lâyık görülen ve genç kuşak zâkirler tarafından âdeta bir tür rol-model olarak

kabûl edilen, Şanlıurfa-Kırsalı Âşık Dertli Divânî'nin Alevi müziği mecrâsına nasıl dâhil olduğu hikâyesidir (Kişisel Görüşme, 1 Temmuz 2018):

Soru: Sanırım ilk albümünüzü Arif Sağ yapmıştı değil mi? Nasıl oldu? Biraz bahseder misiniz?

Cevap: Evet, Arif hoca yapmıştı. 15 Ocak 1989 tarihinde, *Divane Gönül* ismiyle piyasaya çıktı. Unutamadığım bir tarih. Çünkü o gün doğum günümdü. Hattâ *Divane Gönül*, Arif hocanın *Halay* kaseti ile birlikte çıkmıştı. Aslında, Arif hocayla Hacı Bektaş'taki [Nevşehir] etkinlikler vesilesi ile 1983-1984 yılından beri tanışıyorduk. Oradan bir hukukumuz vardı. O süreçte, Arif hoca çok popülerdi tabî. O dönemden sonra, sanırım 1986 veya 1987 yılında, Arif hoca Kırsas'a gelmişti. O zamanlar, köyde epeyce muhabbetler yapıldı. İşte o muhabbetlerden birinde, bir de Divânî'yi dinleyelim dediler. Ben de o an *Hab-ı Gafletten Uyanıp* diye bir deyiş çalıp-okudum. Arkamda oturan kirveler, gerçek âşık budur dediler. Ben de deyişi bitirdikten sonra, onlara karşılık vermek için irticalen *Altım Üstüm Kaç Kuruşluk* diye bir deyiş daha çalıp-okudum. Bu söylediklerimi Arif Hoca kaydetmiş tabî. Sonra, aradan bir-iki yıl geçti. Bir gün bir telefon geldi. O zaman, ben Urfa'dayım. Arif hoca, ona kaset yapacağım, İstanbul'a gelsin demiş. Çok şaşırdım ve sevindim tabî. Ben de kalkıp İstanbul otobüsüne bindim. Aksaray'daki müzik evine gittim. Ama Arif hoca o an orada yoktu. İki-üç gün bekledim. Fakat Arif Sağ yok dediler. O gün Urfa'ya dönmeye karar verdim. Ancak, son bir kez daha gidip şansımı denemek istedim ve en son gidişimde Arif hocayla karşılaştık. O an stüdyodaydı. Sabahat ablanın [Sabahat Akkiraz] *Fazilet* diye bir albümü varmış. Henüz piyasaya çıkmamış. O albümü yapıyormuş hoca. O iş bitince hâlimi-hatırımı sordu. Ben, Urfa'ya dönecektim bugün dedim. O da gitmeyeceksin, sana solo albüm yapacağım dedi. Ben de tamam dedim. Aşağıdan, Yusuf Toraman Saz Evi'nden bir saz getirdiler. Arif hoca, bu sazı kendi sesine göre ayarla, sonra stüdyoda bildiğin deyişleri çalıp-oku dedi. Ben de o sazı, Kırsas'ta, cemde çaldığımız şekilde ayarladım. Tabî bilmeden *sol* sesine göre ayarlamışım. Arif hoca, sen buraya çıkabilecek misin dedi. Ben de nereye hocam diye cevap verdim. O an çok güldü tabî ki. Bu akort sana çok dik gelir, sen bu tondan rahat söyleyebilir misin dedi. Ben de söylerim dedim. Neyse, yaklaşık yirmi tane deyiş çalıp-söyledim orada. Sonra, Urfa'ya

döndüm. Aradan bir-iki ay geçti. Bir telefon geldi. Arif hoca aradı, seni İstanbul'a çağırıyor dediler. Gittim. Stüdyoda, Arif hoca, Emre Saltık, bir de Ali Haydar Emre vardı. Bağlamaları onlar çaldı ve o albüm hücum kayıt yapıldı. Bağlamalarının akortlarını da tıpkı benim pilot kayıta çaldığım akortla aynı hâle getirmişler. Arif hoca, kendi sazının tellerini söküp sadece üç tel bırakmış. Sanırım, *sol* akorduna çekmek için ters düzen yapmışlardı bağlamalarını. Albüm yapılırken Arif hoca, Kısas'ta sen bir deyiş okumuştun, onu burada okumadın, neydi o deyiş dedi. Ben de o an hatırlayamadım. O da sen o deyişi doğaçlama okudun demek ki o yüzden hatırlayamadın dedi. Sonra, Arif hoca eve telefon açtı ve Tolga'ya [Tolga Sağ], Kısas'ta kaydettiği kasetin nerede olduğunu tarif etti. Tolga kaseti getirdi ve kaseti dinleyince o an deyişi tekrar hafızama aldım. Stüdyoda hemen okudum. Arif hocayla şakalaştık hâttâ. Bu deyişi sen unutmuştun ama ben sana hatırlattım dedi. Neyse, Arif hocanın son düzenlemeleri de yapmasının ardından, albüm 1988 yılında bitti. 1989 yılında da o şekilde piyasaya sürülmüş oldu.

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere, Âşık Dertli Divânî'nin hikâyesi, sadece Özdemir'in Türkiye'deki âşıklara, dedelere ve zâkirlere atfettiği sözde otoriteyi değil, aynı zamanda 2000'li yıllardan itibaren ortaya çıktığını ve de "Alevi müzik uyanışı" kavramı yerine "uyanış sonrası" ve/veya "zâkir uyanışı" gibi kavramlarla nitelemek gerektiğini iddia ettiği (2016 [2015], s. 127) tarihsel süreci de temellerinden sarsan bir mahiyettedir. Zira tıpkı Alevi müziği mecrâsında yer alan birçok icracı gibi Âşık Dertli Divânî'nin profesyonel müzik kariyerine de yön veren ve onun meşruiyet kazanmasını sağlayan asıl otorite, söz konusu mecrâdaki en kudretli bağlama virtüözlerinden biri olan ve yönetmenliği, aranjörlüğü ve de müzik yapıcılığının yanı sıra, hem eğitmen kimliği hem de ritim çalgılarındaki sıra dışı meziyetleri ile ön plâna çıkan Arif Sağ'dır.

Nitekim otorite temalı bu soruların ardından, asıl amacının Alevi müziği hakkındaki tartışmalara dair genel bir fikir vermek olduğunu ifade eden Özdemir, Alevi müziğinin nasıl inşâ edilmiş olduğu meselesini sonsuz bir okyanusla özdeşleştirir (2018a, s. 185). Çünkü Özdemir'e göre; çok farklı bağlamlarda ele alınabilecek olan bu geniş kapsamlı sorunun tek bir yanıtı yoktur (2018a, s. 185). Öte yandan, bir parçanın Alevi müziğine benzeyip benzemediği meselesi, bu müziği oluşturan *musemlerle*, yâni temel anlam ve ifade birimleriyle, söz konusu birimlerin dinleyiciler üzerinde bıraktığı izlenimlerle ve

dinleyicilerin Alevilik hakkındaki şahsî bilgileriyle ilgilidir (Özdemir, 2018a, s. 185). Velhâsıl Özdemir'in ifadesiyle dinleyicilere, bu Alevi müziğidir dedirten asıl duygu, son kertede Alevi müziğini teşkil eden söz, *sound* ve de melodi gibi bileşenlerden biri veyahut da birkaçı ile Alevilik arasında kurmuş oldukları ilişkiden kaynaklanmaktadır (2018a, s. 185). Dolayısıyla, Özdemir'e göre; bu bireysel yorumların, çeşitli müzikâl araçlarla aktarılmış olan ve aynı zamanda sosyal, kültürel, dinî ve psikolojik faktörleri de ihtiva eden bir Alevilik bilgisinden âzade olmadığı âşikârdır (2018a, ss. 185-186). Ne var ki Özdemir, bu noktada Alevilik ve Alevi müziği hakkındaki şahsî yorumların ve daha da önemlisi, o yorumların öznesi konumundaki bireylerin, siyasî açıdan nasıl bir hakikat çerçevesine tâbi olduğu hususunda hiçbir izahatte bulunmaz. Nihayet, tüm bu tespitlerinin akâbinde otantik bir Alevi müziği bulma fikrini başlı başına problemli bir düşünce olarak addeden Özdemir, Erol'un bu konuya dair görüşlerini şu ifadelerle eleştirir (2018a, s. 186):

Erol'a göre; yeni tespit edilmiş olan ve de Alevi geleneğini yansıtan bir ezginin geçmişteki Alevi müziğinin niteliklerini taşıyıp taşımadığını bilmek imkânsızdır. Ancak, söz konusu imkânsızlık, meseleye farklı bir açıdan yaklaşmamıza engel oluşturmaz. (...) Zira bu meselenin interdisipliner bir perspektif doğrultusunda ele alınıp irdelenmesi, klişeleşmiş paradigmalardan sorgulanmasına ve yeni bakış açılarının geliştirilebilmesine katkı sağlayacaktır. Böylece, Alevi müziğini tek bir kavram, tür, tarz ya da kategori altında değerlendirmek yerine, Alevilik ve Alevi toplulukları ile ilgili sosyal, kültürel ve tarihsel kanıtları bulmaya daha fazla yaklaşmak ve dolayısıyla bu müziği farklı bağlamlarda incelemek kolaylaşacaktır.

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere, Özdemir'in, Alevi müziği hakkındaki tarihî kanıtları aramaya yönelik çabası, Erol'un bu müziğin mâzisi hakkındaki şüpheciliğini aşma eğilimindedir. Bu yönüyle birbirinden ayrışan söz konusu etnomüzikologların en temel ortak paydalarından biri ise gerek teorik ve gerekse ampirik açıdan *otantik* bir Alevi müziği bulma fikrine mesafeli durmaları ve hâttâ bu tür fikirlere karşı *anti-özcü* bir söylem geliştirmeleridir. Fakat bu kısımda ortaya konulmuş olan belli başlı tespitler göz önünde bulundurulacak olursa her iki etnomüzikoloğun da son kertede *otantik* bir köken arayışına, tarihsel süreklilik varsayımlarına, zorunlu bir nedensellik ilişkisine ve aynı zamanda tözcü bir ontolojinin tezahürü niteliğindeki tarih-üstü bir kurucu-özne

nosyonuna dayanan kurgusal bir tarihyazımı anlayışını temellük ettiği açıkça görülür. Nitekim her iki etnomüzikolog için de Alevi müziği, bizzat Aleviler tarafından üretilen ve kuşaktan kuşağa aktarılmak suretiyle asırlar ötesinden günümüze taşınan kadim bir kültürel-dinsel kalıttır.

Hâsılı Alevi müziği kavramının retrospektif bir şekilde ele alınıp yüzyıllar öncesine projekte edilmesi ile karakterize olan ve de söz konusu kavramla Alevilerin kültürel-dinsel mirası arasında gayet *açık* bir ilişki olduğunu telkin eden bu anakronik anlayış, Alevi müziği hakkındaki mevcut hakikat çerçevesini oluşturan ve dört ana söylem tipi üzerinden inşâ edilen normatif sınırları, doğrudan ya da dolaylı bir biçimde çok daha muhkem bir hâle dönüştürme eğilimindedir. Oysa ilk nüveleri, 1930’lu yıllarda, erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründe atılan ve Alevi müziği kavramının en eski prototiplerine kaynaklık eden bütün bu söylemler ve dayatmış oldukları normatif sınırlar, ne ‘evrensel’ ne de ‘zorunludur’. Kısacası, bu normatif sınırların ‘tarihsel’ ve ‘olumsal’ olduklarını ifşâ edebilmek için, yukarıda bahsi geçen *açık* ilişkiyi, *apaçık* ve doğal niteliklerinden tümüyle arındırmak, yâni Alevi müziği kavramını kendi tarihsel tekilliğine yeniden yerleştirmek gerekir. Nitekim bu bölümün bir sonraki kısmında, Foucault’nun yapıtlarından devraldığım ‘arkeo-jenealojik’ perspektife binâen, Alevi müziği kavramının erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründeki belli başlı prototiplerini irdeliyor ve aynı zamanda bu prototiplerin ve de ait oldukları bilimsel söylemlerin, Alevi müziği çalışmaları içerisindeki güncel izdüşümlerini serimliyorum. Nihayet, bu kısmın sonunda, Alevi müziği kavramının tarihsel bir hakikat çerçevesine atıfta bulunduğunu ortaya koyuyor ve söz konusu çerçevenin inşâ edilmesi noktasında, erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatürünün ve Alevi müziği çalışmalarının, yâni diğer bir deyişle; bilgi alanlarının nasıl bir rol üstlendiğini kısaca izah ediyorum.

3.2 Alevi Müziği Kavramını Kendi Tarihsel Tekilliğine Tekrar Yerleştirmek

Amerikan etnomüzikoloji ekolünün duayen isimlerinden Bruno Nettl’in da ifade ettiği üzere (2005, s. 17); çok az sayıda toplum, Batı dillerindeki müzik kavramı ile paralellik teşkil eden bir terminolojik unsura sahiptir. Öyle ki bu tür bir terime sahip olmayan toplumlar, sınırları insan tarafından organize edilen sesin evrenini kavramsallaştırmak noktasında, Batı toplumlarınınkinden farklı şekillerde işleyen taksonomiler kullanırlar (Nettl, 2005, s. 17). Nitekim cemlerde ve/veya muhabbetlerde icra edilen ve Alevilikte kutsiyet atfedilen ritüel-merkezli repertuar unsurları (deyiş, nefes, semah, düvaz, vd.),

kendilerine verilen geleneksel halk ağzı adlandırmalar itibarıyla Nettl'in sözünü ettiği taksonomik farklılıklara somut birer örnek teşkil ederler. Burada göz ardı edilmemesi gereken en önemli hususlardan biri ise 20. yüzyıl öncesine ait mûsikî kaynaklarında, bugüne dek ne Alevi müziği kavramına ne de söz konusu kavramın erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründeki prototiplerine rastlanmış olmasıdır. Şüphesiz ki bu durum, tıpkı Özdemir'in samanlıkta iğne aramaya benzettiği gibi (2018a, s. 175), tüm literatür taramalarına rağmen olası ampirik verilerin tespit edilememiş olmasından değil, bilâkis Foucault'nun da ifade etmiş olduğu üzere (1972 [1969], s. 44); herhangi bir zamanda, herhangi bir şeyden söz edilemeyecek olmasından kaynaklanmaktadır. Diğer bir deyişle; kavramlar, zaten hep var olan ve cârî içerimleri zamanla keşfedilen tarih-üstü dilsel unsurlar değil, bilâkis belli ihtiyaçlar dâhilinde, gerçekliği tanımlayıp anlamlandırmak üzere inşâ edilen, yâni tarihsel bağlamları olan düşünsel tasarımlardır. Bu nedenle, herhangi bir düşünsel tasarımın, örneğin Alevi müziği kavramının ve söz konusu kavram altında tanımlanan olguların, kendi tarihsel 'tekillikleri' dışına taşınıp tarih-üstü bir konuma yerleştirilmesi, anakronik bir tarihyazımı anlayışının neticesidir. Hâsılı ne bugünkü Alevi müziği kavramı ne de bu kavramın erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründeki prototipleri, Alevi topluluklarının kolektif belleğine ait geleneksel halk ağzı tâbirlerdir. Dolayısıyla, burada cevaplanması gereken en can alıcı soru, söz konusu prototiplerin ve de ait oldukları bilimsel söylemlerin hangi tarihsel-siyasal ihtiyaçlara binâen nasıl ortaya çıktıkları ve daha da önemlisi, tam olarak ne tür bir 'hakikat' çerçevesi inşâ ettikleridir. Kuşkusuz ki Alevi müziği kavramına getirilen normatif sınırların 'tarihsel' ve 'olumsal' olduklarını ifşâ etmek noktasında son derece stratejik bir önemi haiz olan bu can alıcı soruyu cevaplamak, yalnızca geçmişe değil, aynı zamanda şimdiye, yâni tam da içerisinde bulunduğumuz şu âna ışık tutacaktır.

I

Alman tarihçi Markus Dressler, *Writing Religion: The Making of Turkish Alevi Islam* başlıklı kitabında amacını şu şekilde özetliyor (2013, s. 1):

Bu kitabın amacı, "Aleviler" ve de "Alevilik" hakkındaki modern hegemonik bilgi kalıplarını tarihselleştirmektir. Burada açıklığa kavuşturacağım üzere, (...) Alevilerin, "heterodoks", fakat aynı zamanda Müslüman Türk kültürüne has bir öge olarak resmedilmeleri oldukça yakın tarihli bir hâdisedir. Nitekim bu bilgi, ilk olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun son yıllarında ve ardından Türkiye

Cumhuriyeti'nin ilk yıllarında oluşturulmuş ve esasen dinî ve etnik farklılıklara ilişkin yeni söylemlerin ortaya çıkmasıyla ve Türk ulus-devletinin temellerinin atılmasıyla yaratılmıştır.

Dressler'in ortaya koymuş olduğu bu tespitler, bilhassa 16. yüzyıldaki Osmanlı-Safevî mücadelesi ile birlikte ciddî bir dinî-siyasî sorun olarak görülmeye başlanan ve resmî Osmanlı belgelerinde, “zındık”, “mülhid” ve “râfîzî” (Ocak, 1981-1982, ss. 507-520) gibi pejoratif sıfatlarla ve isimlerle nitelendirilen gayrî-Sünnî etno-dinsel toplulukların (Kızılbâş, Bektaşî, Tahtacı, Sıraç, Çepni, Nalcı, vd.), 19. yüzyılın sonlarından itibaren ‘Alevî’ kavramı altında tanımlanıp normalleştirilmesi ve nihayet Cumhuriyet dönemi içerisinde ulusal Türk kültürüne entegre edilmesi sürecine işaret etmektedir. Öyle ki Osmanlı patrimoniyal devlet geleneğinin önce meşrutiyete ve daha sonra Cumhuriyet rejimine evrilmesi sonucunda ortaya çıkan bu süreç, Türkiye'nin siyasî tarihi açısından Foucault'nun “modernitenin eşiği” (1978 [1976], s. 143) olarak nitelendirdiği tarihsel bir kırılma noktasına tekâbül eder. Zira Osmanlı İmparatorluğu'nun güvenlik, toprak ve nüfus politikaları uyarınca, 16. yüzyıldan itibaren büyük ölçüde marjinalleştirilen ve muhtelif kıyımlara uğrayan bu gayrî-Sünnî etno-dinsel toplulukların, pre-modern dönemlerden farklı olarak 19. yüzyılın sonlarından itibaren Alevî kavramı altında tanımlanıp normalleştirilmesi, insan zihnini ve bedenini, belli ihtiyaçlardan hareketle siyasal stratejilerin nesnesi hâline dönüştüren modern iktidar aygıtının bir tezahürüdür.

Nitekim ilk kez II. Abdülhamid döneminin merkezî devlet anlayışı içerisinde ortaya çıkan bu köklü dönüşüm, bilhassa Kızılbâş zümrelerini *tashîh-i akâid* yolu ile asimile edip Sünnîleştirmek ve Hristiyan misyonerlerle ve Ermenilerle kuracakları muhtemel bir yakın ilişkiden izole etmek gibi endişeler etrafında şekillenir (Çakmak, 2018, s. 9). Ancak, bu endişelere zemin teşkil eden asıl sorun, sadece Kızılbâş zümrelerinin değil, imparatorluk sınırları dâhilindeki tüm gayrî-Sünnî Osmanlı tebaasının *İttihâd-ı İslâm* siyaseti ile Sünnîleştirilmesine dair makro ölçekli bir dinî-siyasî ihtiyaçtan kaynaklanır (Çakmak, 2018, s. 9). Ne var ki söz konusu ihtiyacı karşılamak adına icraata geçirilen Pan-İslâmist politikalar, II. Abdülhamid'i tahttan indiren ve çok kısa süreli kesintilerin dışında, imparatorluğun son dönemine âdeta damgasını vurmuş olan İttihâd ve Terakkî kadroları tarafından tasfiye edilir. Çünkü İttihâdçuların referans aldığı en temel ideoloji Türkçülüktür. Nihayet, Balkan Savaşları'nın [1912-1913] hemen akâbinde, hükümeti ele geçiren İttihâd ve Terakkî kadroları, Osmanlı İmparatorluğu açısından büyük bir

hezimetle sonuçlanan bu savaşların kayıplarını, bilhassa Anadolu topraklarında tesis edilecek kültürel-siyasal bir hâkimiyet üzerinden gidermek üzere bir dizi etnografik saha çalışması düzenler. Esasen Anadolu coğrafyasındaki farklı etnik unsurları asimile etmek için düzenlenen bu çalışmaların (Baha Said, 2006 [1918], 2006 [1919a], 2006 [1919b], 2006 [1919c], 2006 [1919d], 2006 [1919e], 2001 [1926a], 2001 [1926b], 2001 [1926c]) odağındaki zümrelerden biri de kuşkusuz ki tedricî bir biçimde de olsa 19. yüzyılın sonlarından itibaren Alevi kavramı altında tanımlanmaya başlanan gayrî-Sünnî etno-dinsel topluluklardır. Velhâsıl bu etnografik saha çalışmaları, her ne kadar İttihâtcı kadroların yönetimindeki Osmanlı İmparatorluğu'nun I. Dünya Savaşı'ndan [1914-1918] yenik çıkması ile sekteye uğramışsa da söz konusu gayrî-Sünnî etno-dinsel toplulukların Alevi kavramı altında tanımlanıp normalleştirilmesi ve bilhassa Cumhuriyet dönemi ile birlikte ulusal Türk kültürüne entegre edilmesi noktasında son derece önemli bir rol üstlenir.

Öyle ki Alevilik hakkındaki modern din ve tarihyazımı tezlerine ve edebî tetkiklere (Köprülü, 1966 [1919], 2001 [1925], 2005 [1925], 1928, 1970 [1929]) büyük ölçüde yön vermiş olan bütün bu etnografik saha çalışmaları, dolaylı bir şekilde de olsa 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren Türkiye'de kurumsallaşmaya başlayan folklor ve müzikoloji faaliyetlerine de zemin teşkil eder.⁴² Nitekim Alevi geleneğine ait ritüel-merkezli repertuar unsurlarından cüzî bir kısmı, ilk kez erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji faaliyetleri uyarınca nesneleştirilir. Yâni diğer bir deyişle; bu repertuar unsurlarından bir kısmının, kültürel-dinsel bağlamlarından çıkarılması ve daha sonra Türklük vurgusu ile malûl birtakım bilimsel söylemlere eklemlendirilip mûsikî/müzik kategorisi altında kavramsallaştırılması, Alevi topluluklarına izâfe edilen tarih-üstü bir kurucu irade sayesinde değil, erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji faaliyetleri ile gerçekleşmiştir. Kısacası, ağırlıklı olarak kurumsal düzeydeki bir dizi etnografik saha çalışmasının temel çıktılarında oluşmakla birlikte, ferdî düzeydeki birtakım yayınları da içeren erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatürü, bu kavramsal dönüşümün gerçekleştiği ilk alandır. Kuşkusuz ki burada göz ardı edilememesi gereken en çarpıcı hususlardan biri, pre-modern dönemlere ait mûsikî kaynaklarında, bu köklü kavramsal dönüşümün izlerine, yâni Türk mûsikîsi, halk mûsikîsi veyahut da THM gibi spesifik

⁴² Modern Türk tarihçiliğinin kurucuları arasında yer alan Mehmed Fuad Köprülü ile İttihâd ve Terakkî kadrolarının önemli sîmalarından Baha Said Bey'in nasıl bir ilişki içinde olduklarına yönelik teferruatlı tespitler için, bkz. Görkem (2000, ss. 43-49).

kavramalara rastlanmamasıdır. Zira cârî anlamları ve de mevcut sınırları ilk kez erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji söylemleri üzerinden rafine edilmiş olan bu spesifik kavramlar, esasen 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve millî bir müzikâl kimliğin nasıl inşâ edilebileceği meselesine odaklanan (Yazıksız, 1897, ss. 1065-1066; Yektâ, 1898, s. 3) tarihsel-siyasal bir sorunsallaştırmanın tezahürleridir. Nitekim Cumhuriyet dönemi ile birlikte kurumsal bir boyut kazanan bu tarihsel-siyasal sorunsallaştırmanın en somut ifadesi, İttihâd ve Terakkî kadrolarının baş ideoloğu Ziya Gökalp tarafından formüle edilen “millî mûsikî” tezinde vücut bulmuştur (1968 [1923], ss. 130-131):⁴³

Bugün işte şu üç musikînin karşısındayız: Şark mûsikîsi, Garp musikîsi, Halk musikîsi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millîdir? Şark musikîsinin hem hasta hem de gayrî millî olduğunu gördük. Halk musikîsi harsımızın, garp musikîsi de yeni medeniyetimizin musikîleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî musikîmiz memleketimizdeki halk musikîsiyle garp musikîsinin imtizacından doğacaktır. Halk musikîmiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikîsi usûlüne armonize edersek, hem millî, hem de Avrupaî bir musikîye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türk ocaklarının musikî heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün musikî sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musikîlerimize aittir.

Öyle ki Cumhuriyet’in müzik politikalarına ve nihayetinde erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji faaliyetlerine yön veren bu tarihsel-siyasal sorunsallaştırma, Alevilikte kutsiyet atfedilen ve deyiş, nefes ve semah gibi halk ağzı tâbirlerle adlandırılmakta olan ritüel-merkezli repertuar unsurlarından bir kısmının, Türk mûsikîsi, halk mûsikîsi ve THM gibi spesifik kavramlar altında tanımlanması ve aynı zamanda çok boyutlu bir kurumsal alana (resmî folklor arşivlerine, müzik piyasasına, devlet radyolarındaki THM programlarına, vd.) dâhil edilmesi noktasında oldukça stratejik bir rol üstlenir.

⁴³ Türk milliyetçiliğinin öncü sîmalarından Necip Âsım Yazıksız’ın (1897, s. 1065) kullandığı “mûsikî-i Türkî” ve “Türk mûsikîsi” kavramları, Gökalp’in işlerlik kazandırdığı (1918, s. 143) ve daha sonraları revize ettiği “millî mûsikî” kavramı ile neredeyse benzer içerimleri haizdir. Fakat Yazıksız’ın kullandığı bu kavramlar, Gökalp’in millî mûsikî kavramına yüklemlediği normatif sınırlardan yoksundur. Erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji faaliyetlerinin öncülerinden Râuf Yektâ Bey’in işlerlik kazandırdığı “millî mûsikî” kavramı (1898, s. 3) ise Gökalp’in normatif sınırlarını tümüyle ihlâl eden bir içeriktedir. Yazıksız’ın ve Yektâ’nın terminolojisindeki bu kavramların kapsam ve sınırlılıklarını karşılaştırmalı bir biçimde değerlendirmek ve de Gökalp’in “millî mûsikî” kavramı ile nasıl bir benzerlik ve/veya farklılık arz ettiklerini irdeleyebilmek için, ayrıca bkz. Arpaguş (2004, ss. 110-113); Çergel (2007, ss. 453-459).

Fakat *Aydınlanmacı*-milliyetçi mahiyetteki birtakım bilimsel söylemler ve kurumsal pratikler ekseninde vukû bulan ve Alevi geleneği açısından bir çeşit tarihsel-toplumsal yarılmaya tekâbül eden bu sorunsallaştırmanın henüz ele alınıp irdelenmemiş diğer bir stratejik çıktısı, Alevi müziği çalışmalarının odağındaki en temel kavramsal setlere ve aynı zamanda söz konusu literatürü büyük ölçüde karakterize eden belli başlı ontolojik ön kabûllere ve de söylemlere birinci dereceden referans oluşturmasıdır. Nihayet, söz konusu repertuar unsurlarının kısmî de olsa derlenebilmesini, notaya ve/veya plâklara alınıp arşivlenmesini, birer meta olarak üretilip tüketilmesini ve çoğu zaman incelikli bir revizyona⁴⁴ tâbi tutulduktan sonra, devlet radyolarındaki THM yayınlarına entegre edilmesini mümkün kılan bu tarihsel-siyasal sorunsallaştırma, yalnızca Türk mûsikîsi, halk mûsikîsi ve/veya THM gibi spesifik kavramlara değil, aynı zamanda Alevi müziği kavramının ‘prototipleri’ niteliğindeki birçok düşünsel tasarıma da kaynaklık etmiştir (Bkz. Çizelge 3.1).

Çizelge 3.1 : Alevi müziği kavramının erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründeki belli başlı prototipleri.

Kavram	Kaynak
“gizli halk musikisi”	Salcı (1933a, s. 298)
“gizli dini musiki”	Saygun (1939, s. 503)
“Gizli Türk Halk Musikisi”	Salcı (1940)
“Alevi-Kızılbaş musikisi”	Arsunar (1941)
“Bektaşî-Alevi müziği”	Yönetken (1966 [1945], s. 41)

Kuşkusuz ki yukarıda yer alan en belirleyici kavramsal setler, *Vahid Lûtfi Salcı*’nın 1930’lu yıllardan itibaren kaleme aldığı bir dizi makâlede ve kitapta karşımıza çıkar. Nitekim bilhassa Trakya’daki Alevi-Bektaşî topluluklarını konu edinen ve kendisi de bir ‘Bektaşî’ olan Salcı, hiçbir bir resmî kurumdan destek almamasına karşın, kişisel çabaları ile yürüttüğü saha çalışmalarından hareketle, cemlerde ve muhabbetlerde icra edilen repertuar unsurları hakkında ilk kapsamlı tetkikleri ortaya koymuş ve daha da önemlisi bugünkü Alevi müziği kavramının en eski prototiplerini dolaşıma sokmuştur. Dolayısıyla, Salcı’nın yapmış olduğu yayınların, bu bağlamda *Ahmed Adnan Saygun*,

⁴⁴ Buradaki revizyon terimini, söz konusu eserlerin güftelerini teşkil eden ve Alevi geleneğinde büyük bir kutsiyet atfedilen belli başlı söz unsurlarının (Ali, şâh, hü, Hatayî, Pir Sultan, vd.), özellikle devlet medyasındaki THM programları içerisinde sansürlenmesine ve/veya başka lafızlarla ikâme edilmesine hükmeden ve uzun yıllar boyunca sürdürülen kurumsal-siyasal bir stratejiye referansla kullanıyorum.

Ferruh Arsunar ve Halil Bedii Yönetken gibi, dönemin en tanınmış müzikologlarına terminolojik açıdan katkı sağlamış olduğu da söylenebilir. Örneğin; Saygun, Çorum-Alaca'ya bağlı Alacahüyük Köyü'nde yürüttüğü bir saha çalışmasının teferruatlarını anlatırken şu tespitlerde bulunur (1939, s. 503):

Höyük köyü alevîdir. Bu itibarla dinî, bhusus gizli dinî musiki hemen akla gelir. Bugüne kadar bu musikiyi hele tesbit cihazı kullanarak elde etmek mümkün olmamıştır. Köyde derleme yapmağa karar verdiğim zaman bu noktayı uzun uzun düşünmüştüm. Dinî musikinin büyük bir kısmını tesbite muvaffak olduğumu söyleyebilirim.

Öte yandan, Tunceli'de, resmî saha çalışmaları yürütmek üzere görevli olan Arsunar, Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Sekreterliği'ne hitaben yazdığı 27.06.1941 tarihli bir dilekçede aşağıdaki ifadelerle yer verir (Bkz. EK A):⁴⁵

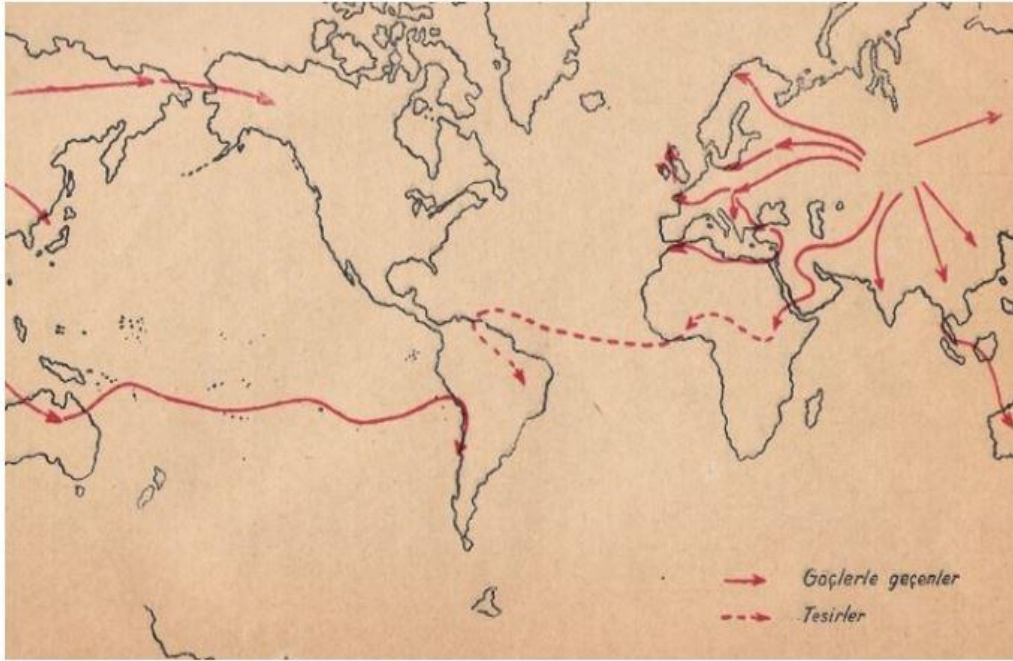
(...) 16 senelik folklor tetkikatımda itina ile topladığım çok kıymetli folklor malzemelerimden biri olan (Eski Tunceli-Dersim, Alevi-Kızılbaş musikisi ve Ananevî Âdetleri Hakkında Notlar) dan dört adedini nota ve metinleriyle diğerlerini de bir fihrist halinde takdim ediyor ve ayrıca 20 tane çok eski halk türküsünü de bu malzemeye ilâve ediyorum.

Fakat Saygun'u ve Arsunar'ı ortak bir paydada buluşturan yegâne husus, Alevi müziği kavramının prototipleri niteliğindeki bazı kavramsal setleri kullanmış olmaları değil, aynı zamanda Türk müziğinin kökenlerini Orta Asya'ya dayandıran ve *Türk Tarih Tezi* ile yakın ilişki içinde olan pentatonizm söylemlerine işlerlik kazandırmış olmalarıdır. Nihayet, tıpkı erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji faaliyetlerine önemli katkılar sunan yakın arkadaşı Mahmut Ragıp Gazimihal gibi (1935; 1936), son kertede, Alman müzikolog Hugo Riemann'ı ve Macar müzikolog Béla Bartók'u referans alan Saygun, *Türk Halk Musıkisinde Pentatonism* adlı kitabında şu argümanları sıralar (1936, s. 6):

İki yıl önce hazırlayıp Tarih Kurumu'na vermiş olduğum bir raporumda da söylediğim gibi;

⁴⁵ Arsunar'ın henüz tespit edilememiş bir çalışması hakkında kapsamlı bir yayın yapmak üzere olan ve Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi'ndeki 490.1.0.0/1040.999.1/288 numaralı bu dilekçeden haberdar olmamı sağlayan Doç Dr. Eray Cömert'e burada tekrar teşekkür etmek isterim.

- 1- Pentatonism beşeriyetin musıkî yürüyüşünde her ırkta müşterek bir yol değildir. Tamamiyle ırkî bir hususiyeti vardır.
- 2- Pentatonism: Türk'ün musıkîdeki damgasıdır.
- 3- Pentatonism nerede varsa: a) Orada oturanlar Türk'türler; b) Türkler eski çağlarda o yerlerde bir medeniyet kurarak yerlileri tesirleri altında bırakmışlardır.
- 4- Pentatonismin ana yurdu Türklerin anayurdu olan Orta Asya dır.
- 5- Yayılış istikametleri Türklerin yayılış istikametleridir.
- 6- Muhtelif pentatonik karakterler arasında yapılacak mukayeseler bize tarih bakımından çok mühim neticeler verecektir. Bu karşılaştırmalar, anayurttan çok uzaklarda bulunan Türklerin menşelerini ortaya koymak imkânlarını bize verecektir.



Şekil 3.2 : “Pentatonismin yayılış Haritası”. (Saygun, 1936, s. 10)

Velhâsıl son derece koyu bir Türklük vurgusu ile malûl olan bu argümanların ardından, Saygun, Salcı'nın kişisel arşivinden aldığı *Şah Hatâyî* mahlaslı bir nefes örneğini,⁴⁶ aynı kitap içerisinde “Öz Pentatonik Örnekler” başlığı ile takdim eder (1936, s. 16):

⁴⁶ Saygun, Salcı'nın kişisel arşivinden aldığı bu nefes örneğinin güftelerine kitabında yer vermemiştir. Sekiz kıt'a'dan oluşan bu semâ'î türündeki nefesin güfteleri için, ayrıca bkz. Ergun (1956, ss. 95-96).

Aşağıki nefes de Bay Vahid Lütfi Salcının kolleksiyonundan nefis
bir yarım tonsuz pentatoniktir.



Şekil 3.3 : Gel bir şâha kul olagör mısraı ile başlayan nefesin notası.

Pentatonizm söylemlerini, bilhassa Gazimihal ve Saygun'un çalışmalarından hareketle benimseyen Arsunar ise *Anadolunun Pentatonik Melodileri Hakkında Birkaç Not* adlı kitabında, Tunceli'de tespit ettiği pentatonik ezgilerden bahisle aşağıdaki ifadeleri dile getirir (1937a, s. 14):

(...) Anadoluda pentatonikin varlığını bir hezeyan olarak karşılayan veya şüpheli görenler karşısında B. Mahmut Rağıp Kösemihal ile B. Ahmet Adnan Saygın bilâkis (vardır) dediler, izleri aydınlatan risaleler çıkardılar; onların yazılarına her seferinde hak verdiğim gibi, macar üstadı Bela Bartok'un memleketimizde bu işe teşvik edici ifadeleri havî olarak verdiği konferansların Ankara halkevince bastırılmış suretlerini de okudum, ümitlerine hak verdim; çünkü kendim de aynı kanaate ermiş ve bu risalemde sanırsam mevzua ışık tutacak ilk şumullü vesikaları bile vermiş bulunuyorum. Bilhassa Hasan Baba'dan aldığım bir iki ezgi kanaatlerimi iman şekline soktu. Bergani köyünden olan bu Hasan Dede, yüz yaşına ve dudakları üzerine düşen beyaz sakalına rağmen, ilk göreni hayrette bırakacak kadar beyaz dişleriyle gürbüz bir insan tesirini bırakıyordu. Gözlerini sabit bir noktaya dikerek bağlamasını çalmağa başladı. Üslûp büsbütün değişti. Seyfi Baba'nınkine hiç benzemeyen bu tarz, kulağımda bambaşka bir akis bıraktı; tekrar ettirerek notaya aldım:

Nesimi'den olan parçanın melodi çatısı açıkça pentatonik idi. [Onbeşinci mezürdeki alt notu ses tutarken, üst notları saz yaptı. 12, 19 ve 21 inci mezürlerin sonlarındaki «si» ler ise müstakil birer not olmaktan ziyade «do» ve «la» yı arayıcı duraklamalardır]:



Şekil 3.4 : Her zaman zârı kılıp mısraı ile başlayan dîvanın notası.
(Arsunar, 1937a, s. 15)⁴⁷

Diğer taraftan, Yönetken, *Ülke Gazetesi*'nde yayımlanan *Bektaşiler'de Müzik ve Oyun* adlı makâlesinde Salcı'yı imâ ederek şu fikirleri öne sürer (1966 [1945], ss. 41-42):

Bektaşî-Alevî müziği ve oyununa dini müzik ve oyun deyenler varsa da biz bu kanaata iştirak etmiyoruz, bunlar, müslüman-sünni-ortodoks mabedi olan camide yapılan bir müzik ve oyun olmadığından onlara Türk dinî müzik ve oyunu demek doğru olmaz, bir tarikat ve mezhep kültürü olduğundan, onlara tarikati-mezhebi manada «Séctaire» demek daha doğru olur, kaldı ki, Bektaşî-Alevî ezgileri ve oyunları tam dinî ve ilâhî bir karakter de taşımazlar.

⁴⁷ Ezgisi itibarıyla bir dîvan örneği olan bu *Nesimî* mahlaslı eser, güfteleri itibarıyla bir gazel örneğidir. Arsunar'ın, altı beyitten oluşan bu gazelin güftelerini, *Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik* adlı kitabında (1937b, s. 18) üç kıt'a'lı bir görünümde yazmış olmasının sebebi ise büyük bir ihtimalle söz konusu eserin aslında dîvan ezgisi üzerine döşenmiş bir gazel örneği olduğunu fark etmemiş olmasıdır.

Burada göz ardı edilmemesi gereken en önemli hususlardan biri, ilk kez Saygun'un ve Arsunar'ın yayınlarında rafine edilen ve Alevi müziği çalışmaları içerisinde, bilhassa Birdoğan (1990, s. 429) tarafından benimsenmiş olan pentatonizm söylemlerinin, bu literatürdeki Şamanizm söylemleri (Markoff, 1986b, s. 43; Birdoğan, 1990, ss. 429-430; Karolewski, 2015, s. 94) ile dolaysız bir simbiyotik ilişki içerisinde olduğudur. Bu noktada gözden kaçırılmaması gereken diğer bir husus ise Alevilik ile Şamanizm arasındaki spekülâtif özdeşlik ilişkisini ve bilhassa Yönetken'in heterodoks-ortodoks karşıtlığı üzerinden öne sürdüğü, Aleviliğin Türk kültürüne has heterodoks bir İslâm anlayışı olduğu tahayyülünü, esasen Alevilik hakkındaki ilk modern din ve tarihyazını tezlerini ve edebî tetkikleri ortaya koyan ve erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatürüne çok önemli katkılar sunan Köprülü'nün (1970 [1929]) teorize ettiği⁴⁸. Ancak, tıpkı Gazimihal, Saygun, Arsunar ve Yönetken gibi, Salcı'nın çalışmalarına da yön veren en temel referans noktası, Gökalp'in formüle ettiği "millî mûsikî" tezidir. Öyle ki *Musiki* dergisinde yayımlanan *Halk Musikisi* başlıklı makâlesi, Salcı'nın, son kertede Gökalp'in "millî mûsikî" tezinden feyzaldığına işaret eden en somut belgedir. Nihayet, "Kırklareli Halk Musikisi Cemiyeti Reisi" sıfatı ile kaleme aldığı bu makâlede, Salcı, şu tespitlere yer verir (1931, ss. 8-10):

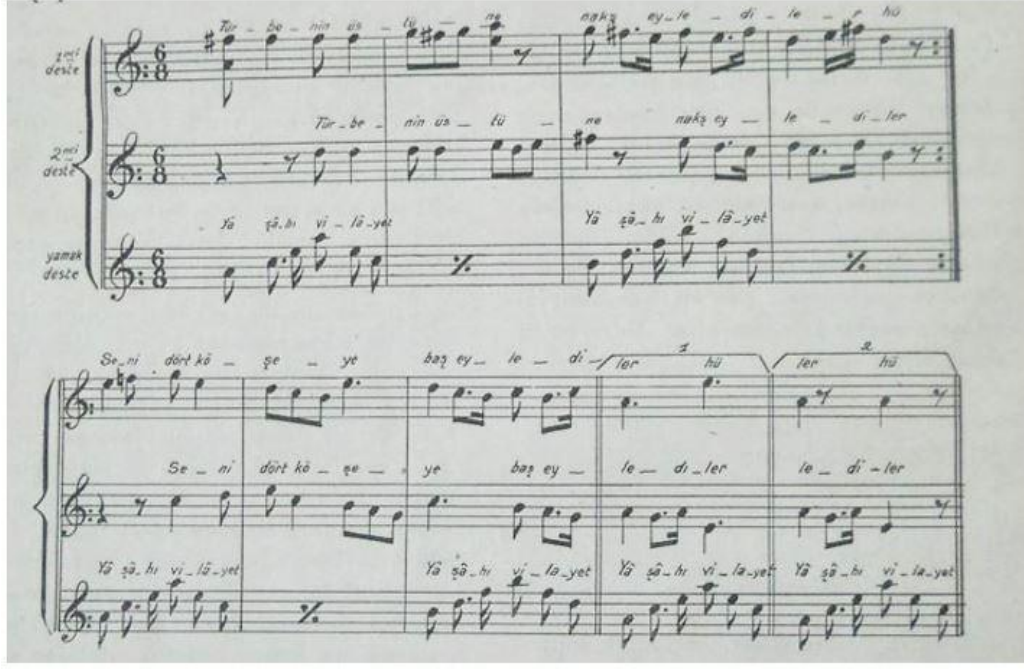
Musikide yükselmiş başka milletler gibi biz de halis Türk ezgilerini bulmak için çok yorulacağız. Türkün halis ve bakir nağmelerinin pek çoğu Mutasavvıf, Bektaşî, Kızılbaş, Sofu veyahut Sürek denilen kabîlelerdir. Bunların itikatları ne olursa olsun ve onlara ne denirse densin bunların halis Türk olmak gibi yüksek bir meziyetleri vardır. Yüksek bir san'atleri de vardır ki, sinelerinde çok bakir ve olgun Türk musikisi saklarlar. (...) Bunların bu bestelerinin bazılarında bilerek veya bilmiyerek Armoni ve Kontrupuvana delâlet eden terennümler de vardır. (...) Hülâsa, Medeniyet âlemine "Türk musikisi vardır" demiye ve bunu fennen ve filen ispat etmiye mecburuz. Şark musikisini müdafaa etmekle Türk

⁴⁸ Bu bağlamda, Alevi müziği çalışmalarını teşkil eden Şamanizm söylemlerinin, esasen Köprülü'nün Alevilik hakkındaki edebî tetkiklerine ve din ve tarihyazını tezlerine dayandığı söylenebilir. Öyle ki bu epistemolojik bağlantıyı Markoff'un referansları üzerinden de görmek mümkündür. Zira Markoff'un (1986b, ss. 42-43) referansları arasında yer alan en temel başvuru kaynaklarından biri, Fransız Türkolog Irène Mélikoff'un *Le Problème Kızılbaş* (1974) başlıklı makâlesi, bir diğeri ise Yunan asıllı Amerikalı tarihçi Speros Vryonis Jr.'ın *The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh through the Fifteenth Century* (1971) adlı kitabıdır. Nitekim söz konusu yayımlar, son kertede, Aleviliğin Türk kültürüne has heterodoks bir İslâm anlayışı olduğu ve Orta Asya menşei Şamanizmle kaçınılmaz bir özdeşlik ilişkisi içerisinde bulunduğu fikrine dayanan ve genellikle *Köprülü Paradigması* olarak anılan bu kavramsal-kuramsal çerçevenin tezahürü niteliğindedir. Ayrıca, Karolewski'nin (2015, ss. 94-95) referansları arasında Markoff'un (1993; 2002b) yayınları da yer alır.

musikisine bir kıymet verilmiş olmaz. Yeni nesil (...) Halk musikisini toplayarak Garp musikisi teknikini de alarak Türk musikisini yükseltmek ihtiyacını çok haklı olarak görmüş ve bu yol üzerinde yürümeye başlamıştır.

Burada gözden kaçırılmaması gerek en kritik husus ise Salcı'nın "Mutasavvıf, Bektaşî, Kızılbaş, Sofu veyahut Sürek" gibi tâbirlerle adlandırılan Alevi zümrelerini, "itikatları ne olursa olsun ve onlara ne denirse densin" hâlis Türk kabîleleri olarak resmetmesidir. Nitekim *Milli Mecmua*'daki *Polifonik Musiklerimiz: Halk Armoni ve Kontrapuanları* adlı makâlesinde yer alan "gizli halk musikisi" (1933a, s. 298) kavramına bu makâle dâhilinde henüz işlerlik kazandırmamış olsa da Salcı, yukarıdaki pasajda, pek çoğunu Alevi zümrelerine mâl ettiği "hâlis Türk ezgilerini" 1930'lu ve 1940'lı yıllar boyunca bazen "gizli halk musikisi" kavramı ile bazen de bu kavramın türevleri ile tanımlar:

Ankara'da çıkan "Musiki" mecmuasının altı numaralı nushasında yazdığım "Halk musikisi" başlıklı yazımda gizli halk musikisine de temas ederek, gizli halk edebiyatından bir iki numune vermiş ve bunların bestelerinde armoni ve kontrapuana delâlet eden nağmeler bulunduğunu ilâve etmiştim. (...) Evvelâ, halk edebiyatı gibi halk musikisini de iki kısma ayırmak icap eder: Biri gizli, öteki aşikâr. (...) Anadolu, Tirakya, Yunanistan, Bulgaristan, Sırbistan ve Romanya'da bulunup aralarına rum, ermeni ve yahudi gibi ayrı dinlerden unsurlar almadıkları kadar arnavut, arap, çerkes, gürcü gibi unsurlarla da karışmamış bulunan ve Amıca, Ali-koç, Yenişarlı, Ortaköy, Seydali, Bedreddinî, Babaî, Otmanlı, Sofiyan, Sürek, Çelebili ve Tahtacı gibi namlar alan türk "alevî" kabîleleri nezdinde, bu gizli neviden pek çok ve halis türk nağmeleri vardır. (...) İşte bu alevî kabîlelerinden bazılarının ayinlerinde (...) armoni ve kontrapuana delâlet eden nağmeler vardır (Bu şarkılardan bazıları lâ-dinî hususlarda da söylenir.) (...) Bu nevi şarkılara mezkûr kabîleler "nefes" adını vermişlerdir. Aynı şarkı veya nefes başka alevî kabîleler nezdinde ve hattâ İstanbul bektâşileri arasında da okunursa da, onlar yalnız "nefes" halinde ve tek sesli olarak okurlar. Esasen şehir alevîleri halk alevîlerinin okuduğu nefesleri bilmezler: Şehirlere gelen halk saz şairlerinden aldıkları nefesleri klâsik şark musikisine ve dolayısıyla tekke edebiyatı musikisine uydurup öylece tadilen- ve gûya ıslahan- okurlar. (Salcı, 1933a, ss. 298-299)



Şekil 3.5 : *Türbesin üstünü nakşeylediler* mısraı ile başlayan nefesin notası. (Salcı, 1933b, s. 312)⁴⁹

Şüphesiz ki yukarıdaki pasajda Salcı'nın "gizli halk musikisi" kavramına yüklediği bu normatif sınırlar, yalnızca gizli ve açık halk mûsikîsi arasındaki birtakım farklılıkları veyahut da "gizli halk musikisi" örneklerinden bir kısmının hem dinî hem de lâdinî bağlamlarda icra edilmekte olduğunu açıklığa kavuşturmak için tayin edilmemiştir. Zira Salcı'nın burada inşâ ettiği normatif sınırlar, aynı zamanda kır-kent karşıtlığına dayanan ve Alevi müziği çalışmaları içerisinde, bilhassa Birdoğan (1990, s. 429) ve Erseven (1996, s. 163) tarafından temellük edilen spesifik bir tasnif anlayışını da içerir. Bu karşıtlığın temelinde ise Salcı'nın formüle ettiği bir dizi otantiklik kriteri yer alır. Nihayet, Salcı, söz konusu otantiklik kriterlerini *Ülkü Halkevleri Dergisi*'nde kaleme aldığı *Belâ Bartok'un Konferansları: Gizli Halk Musikisi* başlıklı bir makâlesinde, bir dizi yayın kritiği üzerinden rafine eder (1938a, ss. 113-114):

Benim tetkiklerime göre ilk gizli musiki notası osmanlı meşrutiyetinin ilânından sonra 1325 yılında İstanbul'da Hacıbey Zade Muhtar tarafından neşredilen *Muhibban* gazetesinde merhum Samih Rifat'ın bir nefesinin notasıdır. Bu nota

⁴⁹ Salcı'nın, Trakya'daki Alevi topluluklarından derleyip notaya aldığı bu nefes; Salcı'ya göre; "iki ve üç sesli ve kontrapuanlı olan" ve söz konusu topluluklar tarafından "deste nefes" olarak tâbir edilen nefes örneklerinden biridir (1933b, s. 311). Ne var ki Salcı, *Polifonik Musikilerimiz: Halk Armoni ve Kontrapuanları* adlı makâlesinin ikinci kısmında yayımladığı bu *Abdal Pir Sultan'ım* mahlaslı nefesin güftelerine yer vermemiş ve enstrüman eşliği ile icra edilip edilmediğine dair herhangi bir tespitte de bulunmamıştır. Velhâsıl bu durum, söz konusu nefesin vokal olarak seslendirildiğine işaret etmektedir.

halk musikisinin gizli kısmına ait olmayıp şark musikisi tesiri altında kalmış olan şehir tekke musikisinin gizli kısmına aittir. Bu bestenin güftesi de divan edebiyatına mensuptur. (...) sonra meşrutiyet devrinde kimsenin bir şey yapamadığını veyahut yapmak istemediğini görüyoruz. Cumhuriyet devrimizin son on yılı içinde bu nevie benzeyen bazı notalar neşredilmiştir. Çalışkan müdekkimiz Bay Sadeddin Nüzhet'in 928 yılında çıkardığı *Bektaşî Şairleri* adlı kitabının sonunda bazı notalar varsa da bunlar da şehir tekke musikisi nevilere olup birkaç tane gizli halk musikisine benzeyen notalar vardır. (...) Bundan sonra Prof. Fuad Köprülü'nün, *Türklerde İlk Mütasavvıflar* kitabının sonuna konulan Yunus Emre'nin ilâhi nota'ları gelir. Bunlar ise gizli halk musikisine tâbi olmayıp açık, şehir tekke musikisine ait notalardır. Bunların hepsi kadiri ve rüfai gibi açık tarikat mensuplarının toplu zikirleri esnasında söyledikleri ilâhilerdir. Daha sonra (...) İstanbul konservatuvarında, konservatuvar talim heyetinin haricinde toplanan ve (Türk musikisinin tasnif ve tesbit heyeti) ismini alan ve yalnız şark musikisinin tesirleri altında kalmış olan heyetin *Bektaşî Nefesleri* adıyla neşrettiği iki cüz' notalar geliyor. Bu notalarda da türk halk musikisine ve bunun gizli kısmına ait hiçbir şey yoktur. Bu heyet hiçbir eserinde hiçbir zaman türk musikisine mensup herhangi bir eseri tasnif ve tesbit etmiş değildir. Bunların eserleri türk musikisi değil, Türkiye'de Osmanlılar tarafından terennüm edilmiş ve işlenmiş şark musikisi, endoron musikisi ve Osmanlı musikisidir. Osmanlı diline türk dili demeğe cesaret edenler gibi bunlar da Osmanlı musikisine türk musikisi demek cesaretinde bulunmuşlardır. Bu itibarla bu heyet türk kültürüne türk musikisi namına hiçbir şey vermemişlerdir.

Öte yandan, Salcı'nın çalışmalarından etkilenen tanınmış sîmalardan biri Gazimihal, bir diğeri ise *Schola Cantorum de Paris*'de, hem Gazimihal'i hem Saygun'u yetiştirmiş olan Fransız müzikolog Eugène Borrel'dir. Velhâsıl *Milli Mecmua*'da kaleme aldığı *Polifonik Türkülerimiz Mes'elesi* adlı makâlesinde, Gazimihal, Salcı'nın aynı dergide yayımlanan *Polifonik Musikilerimiz: Halk Armoni ve Kontrapuanları* adlı makâlesinin birinci (1933a) ve ikinci kısımları (1933b) için şu yorumları yapar (1933, ss. 315-316):

Vahit Beyin geçen ve bu nüshamızda çıkan kıymetli tetkikini intişardan evvel okuyabildim; okudukça hayret ve hayranlık hislerim arttı. Tefsir ettiği mevzu,

bütün dünya musiki âlimleri için hakikî bir keşiftir: Çünkü, mesleğin yirmi beş senelik bir emektarı olduğum halde kendi musikimiz içinde de insan sesi ile söylenmeğe mahsus çok sesli (-Polifonik) türküler bulunmuş olduğunu şimdiye kadar işitmemiştim! (...) Aziz folklorcu meslekdaşımızı, önümüze yep yeni bir tetkik sahası açabilmiş olmasından dolayı kültür mazimiz ve umumî san'at tarihi namına ne kadar tebrik etsek azdır...

Dönemin en popüler şarkiyat dergilerinden biri olan *Revue des Études Islamiques*'deki *Sur la musique secrète des tribus turques Alévi* başlıklı makâlesinde, Borrel de tıpkı Gazimihal gibi Salcı'nın yürüttüğü çalışmalara büyük bir önem atfeder (1934, s. 244):

Bütün bu olaylar, şimdiye kadar hiç kimse tarafından bilinmiyordu. Ne var ki birtakım istisnai koşulların bir araya gelmesi sayesinde, bir Türk akademisyen olan Sayın Vahid Lûtfî, doğruluğu tartışılmayacak belgeler elde edebilmiş ve bilim insanlarının dikkatini bu gizli sanatın önemine çekmeyi başarabilmiştir.

Ne var ki Gazimihal ve Borrel gibi tanınmış müzikologların Salcı hakkındaki müspet yorumları, esasen alaylı bir folklorcu olan Salcı'ya bir yere kadar önem atfedilmesini sağlamış olsa da onun çalışmalarına ilişkin bu olumlu intibaa, 1930'lu ve 1940'lı yıllar boyunca oldukça dar bir çevrede karşılık görür. Örneğin; tıpkı Gazimihal, Saygun, Arsunar ve de Yönetken gibi, erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji faaliyetlerinin öncüleri arasında yer alan, fakat bu isimlerden farklı olarak Gökalp'in "millî mûsikî" tezi ile ortaya koyduğu çok seslilik arayışının halk müziği eserleri üzerinden değil de klâsik Türk müziği eserleri üzerinden karşılanabileceğini savunan Mesud Cemil Bey, *Cumhuriyet* gazetesinde kaleme aldığı *Türkiyede gizli bir musiki var mıdır?* başlıklı makâlesinde, Salcı'yı hedef gösteren son derece ağır tenkitlerde bulunur (1938, s. 3):⁵⁰

«Ülkü» mecmuasınının 62 numaralı nisan nüshasında «Gizli halk musikisi» diye bir makale gördüm. Karşıma, cumhuriyetten evvel, tekke müessesesinin son

⁵⁰ Burada açıklığa kavuşturulması gereken en önemli hususlardan biri de erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründeki bu kutuplaşmanın, Gökalp'in "millî mûsikî" tezi etrafında cereyan ettiği. Nitekim söz konusu kutuplaşmanın bir tarafında Gazimihal, Saygun, Arsunar, Yönetken ve Salcı, diğer tarafında ise Râuf Yektâ, Ali Rıfât, Hüseyin Sadeddin Arel ve de Mesud Cemil gibi isimler yer almıştır. Kuşkusuz ki her iki grup ta kendi içinde muhtelif aidiyetlere, siyasal eğilimlere ve bilhassa Gökalp'in "millî mûsikî" tezini eleştirmek ve/veya desteklemek noktasında, farklı kuramsal çerçevelere sahiptir. Ancak, Gökalp'in "millî mûsikî" tezi üzerinden ortaya koyduğu çok seslilik arayışının, hangi müzikâl kaynaklarla ve nasıl bir yöntemsel yaklaşımla karşılanması gerektiği hususunda birbirlerinden total bir biçimde ayrılmış olmalarına karşın, her iki gurubun da temel referans noktası, son kertede, Gökalp'tir.

zamanlarında, ispiro ve türlü vislerle tereddi etmiş Bektaşilik an'anesinin, (ilim), (folklor), (tarih), (etnoloji) gibi mevzuların ciddî elbiseleri altında beceriksizce gizlenmeğe yeltenen hazin manzarası çıktı. Eğer «Ülkü» gibi kıymetli bir mecmuanın on bir sahifesini ziyan etmemiş olsaydı bu yazının her satırını dolduran yanlışlardan bir kısmına işaret için yorulmazdım. (...) Vahid Lûtfi Salcı halk musikimizi «gizli» ve «açık» diye iki kısma ayırdıktan sonra, açık kısmının cumhuriyetten sonra bazı şahıs ve müesseseler tarafından denizden bir avuç su kabilinden toplandığını ve gizli kısmından bir damla bile alınmadığını söyleyerek gayet ehemmiyetle: «...Hatta şehir gizli tekke musikisile gizli köy tekke musikisi arasında bile ayrı hususiyetler vardır. Halbuki bunların âdet ve an'aneleri, inanış ve tapınmaları birdir. Bazı mıntaka ve kabile itibarile de bu başkalıklar ve ayrılıklar görülür. Trakya Alevî musikisile Anadolu Alevî musikisi birbirine uymaz. Garbî Anadolu gizli musikisile şarkî ve cenubî Anadolu gizli musikilerinde karakter itibarile ehemmiyetli farklar vardır.» diyor. Muharrir, farkında değildir ki mühim bir buluş gibi anlattığı bu farklar folklor ve etnoloji bakımından zaten mevcut olması lâzım gelen, zarurî olan farklardır. (...) Bu ilimlerin mevzularının büyük bir kısmının bunlar olduğunu bilmedikten sonra acaba bu bahislerde yazı yazmağa kalkışmanın hikmeti nedir? (...) Muharrir, «Konservatuvar Türk musikisi tasnif ve tesbit heyeti» nin, Türk musikisi değil, Osmanlılar tarafından terennüm edilmiş ve işlenmiş şark musikisini, Enderun musikisini, Osmanlı musikisini derlediğini, metinleri farsça olan mevlevî ayinlerini, mevlid tevşihlerini yazdığını, bunların Türk musikisi namına birşey olmadığını» söylüyor. (...) Muharrir, muhtelif karakterleri içinde aynı musiki olan Türk musikisine toptan «zümre musikisi» gibi köhne bir sıfat izafe ediyor, yüzlerce sene muazzam bir milletin terennüm ettiği ve tekâmül ettirdiği musikiyi, nihayet o milletin içindeki bir tarikatın hep gizli kalmış ve millet tarafından hiçbir zaman bilinmemiş meçhul ve mevhum musikisine feda etmek istiyor. (...) Muharrir: «Bugünkü ilim dünyası (armonisi olmıyan bir milletin musikisi de kendisi ile beraber iptidaidir) diyor.» Sözlerle bugünkü ilim namına sahte (...) bir iddia ortaya atmıştır. Hayır ve bin kere hayır! Bugünkü ilim böyle söylemiyor, şöyle söylüyor: «Garb san'atının karşısında bütün ekzotik musiki kültürlerinin iptidaî bir (geri safha) da kaldıkları hakkındaki eski telâkki geride bırakılmıştır. (Geçilmiş, terkedilmiş, batıl olduğu anlaşılmıştır.)» (...) Türk kültürü, ayrıca ve ehemmiyetle tetkike şayan olan bektâşilik müessesesi ile

beraber bir (kül) dür. Bektaşilik Türklük olamaz. (...) İlim ve tenkidden ziyade tarikat propagandacılığı gibi görünen iddiaların her türlü tehlikesine bilhassa işaret ederiz.

Nitekim Mesud Cemil'in, Salcı ve çalışmaları hakkındaki bu ağır tenkitleri, yalnızca Salcı'nın bilimsel yöntemlerden bihaber alaylı bir folklorcu olduğu iddiasına ve/veya temel referans noktası olarak aldığı "millî mûsikî" tezinin, teorik içerimleri itibarıyla sorunlu olduğuna değil, aynı zamanda hem koyu bir Bektaşilik propagandası yaptığı hem de bir ayyaş olduğu suçlamasına dayanmaktadır. Nihayet, *Trakya'da Yeşilyurt* adlı bir gazetede Mesud Cemil'in ağır tenkitlerine kısaca cevap veren Salcı, kendisini ve çalışmalarını şu şekilde savunur (1938b, s. 2):

Cumhuriyet gazetesinin 13 Nisan 938 tarihli nüshasında (Türkiyede gizli musiki var mıdır) diye başlığında bile bilgisizliğini gösteren ve güya benim (Ülkü) mecmuasının Nisan nüshasında (Belabartokun konferansları ve gizli halk musikisi) başlıklı yazıma cevap olduğunu ima eden bir yazınız çıktı. Fakat bu yazınız benim yazıma bir cevap veyahut bir tenkit olmayıp yazımı yalnız "Türlü içkiler ve vesilelerle bunalmış Bektaşi an'anesine gizlenmiş hazin bir manzara) diye tavsif [etmiş olmak] garabetini gösterirken daha ileri giderek hayret edilecek bir ağızla (Tarikat propagandası) olarak tarif etmenizden, benim yazımdaki mevzu ve ilimden zerrece haberiniz olmadığı gösterildiği için size ilmî mahiyette cevap vermeğe lüzum görmüyor ve yalnız ilme temas etmeyen iki noktayı size bildirmek istiyorum. (...) Arkadaş! Ben acizane bu çığırda Cumhuriyet devrinde yıllardan beri yazı yazmış ve Türkiye'nin en büyük ve kıymetli ve ilmî matbuatı (Ülkü), (Yeni Türk) ve (Halk bilgisi haberleri), (Altıok), (Müzik) gibi mecmualarla (Millî gazete), (Yeşilyurt), (Bartın) gibi şuurlu gazetelerin muhariri olup Maarif Vekâleti ve ilim müesseseleri tarafından bu yazılarım takdir görmüştür. (...) Müdafaa ettiğiniz tasnif hey'etinin arayıp bulamadığı merhum Samih Rifatın o meşhur nefesini (Mevhum musiki) dediğiniz ve bende bulunan kolleksiyondan alınarak neşredilmiş olduğunu bilmemeniz beni değil, sizi ebediyen susmağa mahkûm etmiştir. (...) Bu vadide Cumhuriyet gazetesine de yazdığım yazıları yazdırmamakta müessir olduğunuz anlaşılıyor. Gerek bundan ve gerek yazınızın kaba saba tabirlerinden de iyice

anladım ki siz maruf bir şairin dediği gibi “Eli gırbaçlı, beli kalemlî” eski efendilerdensiniz!

Velhâsıl bir yönüyle erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji faaliyetleri içerisindeki çeşitli teorik yaklaşımları, dinî-siyasî eğilimleri ve iktidar ilişkilerini ortaya koyan bu polemik, diğer yönüyle Salcı'nın belli çevreler tarafından müspet karşılanmadığına ve ötekileştirildiğine işaret etmektedir. Ancak, müzik sosyolojisi alanındaki yayınlarıyla tanınan Onur Güneş Ayas'ın da ifade ettiği üzere (2020, s. 387); *Mûsikî İnkılâbı*'nın en hararetli taraftarlarından biri olmasına karşın, inkılâba yön veren resmî kurumlarda kendisine bir yer bulamamasında, Salcı'nın sözünü sakınmaz tavrının da etkisi vardır. Öyle ki Salcı, “Pek çok yazısında resmî kurumları, Musiki İnkılabı'nın ilkelerine göre hareket etmemekle, ‘Şark musikisi’ne taviz vermekle” veyahut da “saha çalışmalarını ciddiyetsiz bir şekilde yürütmekle suçlar” (Ayas, 2020, s. 387). Fakat resmî kurumların dışında kalması ya da kendisine resmî söylemde merkezî bir konum tayin edememesi, yalnızca Salcı'nın polemikçi kişiliğine indirgenemez (Ayas, 2020, ss. 387-388). Zira Salcı'nın fikir dünyasında, resmî tezlerde örtük şekilde ifade edilen ve bazı gerilimleri ve tutarsızlıkları daha da görünür kılan birtakım hususlar vardır (Ayas, 2020, s. 388). Nitekim *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde (Armoni) Meseleleri* adlı kitabı (1940), Salcı'nın yukarıda bahsi geçen hususları çok daha sofistike bir biçimde rafine etmiş olduğu en temel eseridir.

Toplamda otuz bir sayfadan oluşan bu kitabın bölüm başlıkları ise sırasıyla şunlardır:

- (1) *Gizli Musikilerdeki Hususiyet ve Yürüyüş Farklılıkları*
- (2) *Gizli Musiki ve Edebiyat Nerelerde Çalınır ve Yapılırdı: (Cem)ler, (Muhabbet)ler*
- (3) *Gizli Halk Musikisinde (Armoni) Hareket ve Alâmetleri*
- (4) *Gizli Halk Musikisinin Hakikî Karakteri Lâdinîdir*

Nihayet, bu kitabın birinci bölümünde, Salcı, tıpkı *Milli Mecmua*'da yayımlanmış olan *Polifonik Musikilerimiz: Halk Armoni ve Kontrapuanları* (1933a) başlıklı makâlesinde yaptığı gibi, THM'yi açık ve gizli olmak üzere iki kategoriye ayırır (1940, ss. 3-4):

Dava şudur:

Gizli musiki vardır. Asırlarca devam etmiştir. Bunu şöylece teşrih ve iddia ediyoruzki; Türk halk edebiyatının biri açık ve diğeri gizli olmak üzere iki

cephesi olduğu gibi Türk halk musikisinin de biri açık biri gizli olmak üzere iki cephesi vardır. Halk edebiyatının açık kısmı Divan edebiyatçılarının ve Osmanlı lisancısı ve terkibcilerinin gürültülerine ve tahakkümlerine boğularak iltifatsızlığa uğramış ve görünmemiş; gizli kısım ise alevî Türk kabilelerinin süregeldikleri (*İslâmî Türk*) gizli mezhebciliğinin gizli anâne ve törelerine karışarak onlarla beraber mechuliyete sürüklenmiş ve şimdi de kaybolmak üzere bulunmuştur.

Öte yandan, Salcı'nın ilk kez aynı makâlede (1933a, s. 299) işlerlik kazandırdığı ve ardından *Belâ Bartok'un Konferansları: Gizli Halk Musikisi* başlıklı makâlesinde, bir dizi yayın kritiğı üzerinden rafine ettiğı (1938a, ss. 113-114) kır-kent karşıtlığını, bu kitap dâhilinde çok daha 'analitik bir biçimde formüle ettiğı görülür (1940, ss. 4-6):

Halk musikisinin açık kısmı Cumhuriyet devrimizdenberi bazı müesseseler tarafından denizden bir avuç su nisbetinde toplanabilmiş, fakat gizli kısım (...) denizden bir damla nisbetinde bile toplanamamıştır. Bunun sebeplerinden başlıcası Türk alevî ve tasavvuf inanışının yasaklığının kuvvetli bir inad ve sarsılmaz bir inan ile asırlarca devam etmiş olmasıdır. Şimdi bunların nasıl yörümüş, nasıl gelmiş ve nasıl gizli kalmış olduklarını toplu ve fakat esaslı bir bakış ve görüşle anlatmaya çalışalım. Gizli musikilerin Türk Halk alevî kabileleri ve tasavvufî inanış kütleleri arasında cari olduklarına göre yine bunlar karakter itibarile bir kaç küçük kısımlara ayrılıyorsa da meseleyi iyice anlamak ve anlatmak için ilk önce bunları iki esas kısma ayırmak lâzımdır.

1- Şehir Tekke gizli musikisi

2- Halk (Köy) gizli musikisi

Şehir Tekke musikisini anlamak için bunun başında İstanbul Tekke gizli musikisi gelir. İstanbulda gizli tekkeler denildiğı zamanda hiç kimsenin aklına Bektaşî tekkelerinden başka bir tekke gelemmez. (...) Pek yakından anlıyoruzki; İstanbul Bektaşî tekkelerinin edebiyatı, yirminci asrın başlangıcına kadar gizli halk musikisine tâbi idi. (...) Yirminci asrın başlangıcında ise İstanbul Bektaşî tekkeleri, bu asîl ve vakur karakteri artık kaybetmiye başlamışlar ve pek az bir zamanda kendilerini şark musikisinin ağdalı bir nevi olan (*İstanbul zümre musikisi*) ne kaptırmışlar, ve bu suretle haddi zatinde halk musikisinden olan musikilerini Şehir gizli tekke musikisi olarak bir nevi ihdasına sebep

olmuşlardır. (...) Artık Şehir Bektaşî tekke musikisi eski vakur ifadeleri bırakarak Şark musikisinin uyuşuk ve yayık motif ve prelotlarına iltifat eder olmuş ve canlı ve tarihi öz Türk ruhundan kopup gelen besteleri bozmuştur.

Fakat bu kitabın en çarpıcı kısmı, Salcı'nın, "gizli halk musikisi"ni daha geniş ölçekli bir tasnif anlayışından hareketle kategorize etmiş olduğu dördüncü bölümdür. Nitekim *Gizli Halk Musikisinin Hakikî Karakteri Lâdinîdir* başlığı altında kaleme aldığı bu son bölümde, Salcı, şu argümanları öne sürer (1940, s. 19):

Benim tetkiklerim üzerine hasıl ettiğim kanaata göre şimdiye kadar Türkiyede kullanılmış ve hükmünü icra etmiş olan musiki neveleri şunlardır.

- 1- Osmanlı pasaportu verilmiş ve Türk etiketi yapııştırılmış (şark musikisi)
- 2- (Garp musikisi)
- 3- Başta mevleviler olmak üzere Rufaî ve Kadirî gibi tarikatların kullandıkları (şehir açık tekke musikisi)
- 4- Şark musikisinden müteessir olan şehir Bektaşîlerinin kullandıkları (şehir gizli tekke musikisi)
- 5- Köylerdeki Mevlevî, Rufaî ve Kadirî tarikat mensuplarının [icra ettiği ve] şark musikisinin biraz daha basitlendirilmiş şekli olan (köy tekke musikisi)
- 6- Mevzumuzla sıkı sıkıya alâkadar olan ve öz Türk musikisi sinesinde yaşayan (açık halk musikisi)
- 7- Dâva ve mevzumuzu ifade eden (gizli halk musikisi)
- 8- İçimize sonradan girmiş olmakla beraber halk tarafından pek çok şükran ve minnetlerle karşılanan ve zaman zaman hepimizi millî havalarele ağlatmış bulunan (şark ve garp musikisile karışık halk musikisi), [bandalar]
- 9- Tatlı bir belâ gibi sonradan başımıza musallat olan (caz musikisi)

Bunlardan, gizli halk musikisi ilk görünüşte tekke musikisi gibi görünsede bu görüş yanlış bir görüş olur. Gizli halk musikisi, açık halk musiki ile eş ve kardeş olan ve aynı tarz ve şekli ifade eden ve diğer nevilerden büyük farklarla ayrılan Türk Alevî, Bektaşî ve kızılbaş musikisidir.

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı gibi, Salcı'nın ortaya koyduğu bu tasnif, esasen "Şehir Tekke gizli musikisi" ile "Halk (Köy) gizli musikisi", yâni başka bir deyişle;

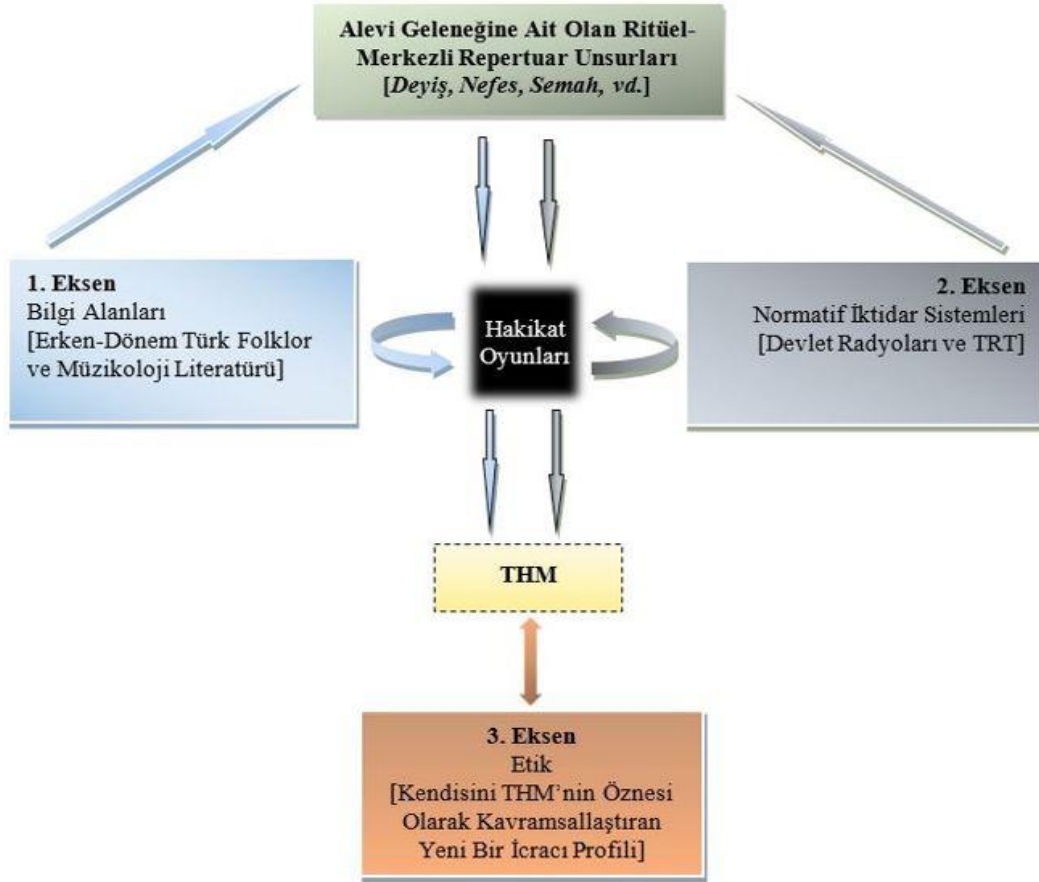
“gizli halk musikisi” arasında bâriz bir kategorik farklılık bulunduğu ve aynı zamanda “gizli halk musikisi”nin lâdinî bir niteliğe sahip olduğu tahayyülüne dayanmaktadır. Ancak, *Polifonik Musiklerimiz: Halk Armoni ve Kontrapuanları* adlı makâlesinde yer alan ve bir anlamda Alevi müziği çalışmaları içerisindeki ritüel-merkezli tasniflerin (Erol, 2009 [2007], s. 135; Mustan Dönmez, 2015 [2008], s. 64; Özdemir, 2016 [2015], s. 91) ilk nüvelerinden biri olarak ele alınabilecek olan, “İşte bu alevî kabîlelerinden bazılarının ayinleri esnasındadır ki armoni ve kontrapuana delâlet eden nağmeler vardır [Bu şarkılardan bazıları lâ-dinî hususlarda da söylenir.]” (1933a, s. 299) ifadesi ile çelişiyormuş gibi görünse de Salcı’nın yaptığı bu tasnif, kendi içinde tutarlılık arz eden bir niteliktedir. Zira Salcı’nın burada lâdinî tâbirini kullanmış olmaksızın maksadı, “gizli halk musikisi”ni, dinsel bağlamı olmayan bir tür olarak sınıflandırmak değil, bilâkis Sünnî tarîkâtlerin ve bilhassa şehirlerdeki Bektaşilerin repertuar unsurlarından izole etmektir. Bu izolasyonu gerçekleştirebilmek için işlerlik kazandırdığı en temel strateji ise basit bir takıyyeden ziyade, “gizli halk musikisi” ile “öz Türk musikisi sinesinde” yaşadığını iddia ettiği “açık halk musikisi” arasında mutlak bir özdeşlik ilişkisi kurmak ve böylece “gizli halk musikisi”ni, belli çevreler nezdinde meşru bir konuma taşıyıp normalleştirmektir. Nihayet, yukarıdaki pasajın sonunda, Salcı’nın “gizli halk musikisi”ni “Türk Alevi, Bektaşî ve kızılbaş musikisi” olarak tanımlaması, bâriz bir Türklük vurgusu ile malûl olan bu incelikli stratejinin en somut göstergesidir.

II

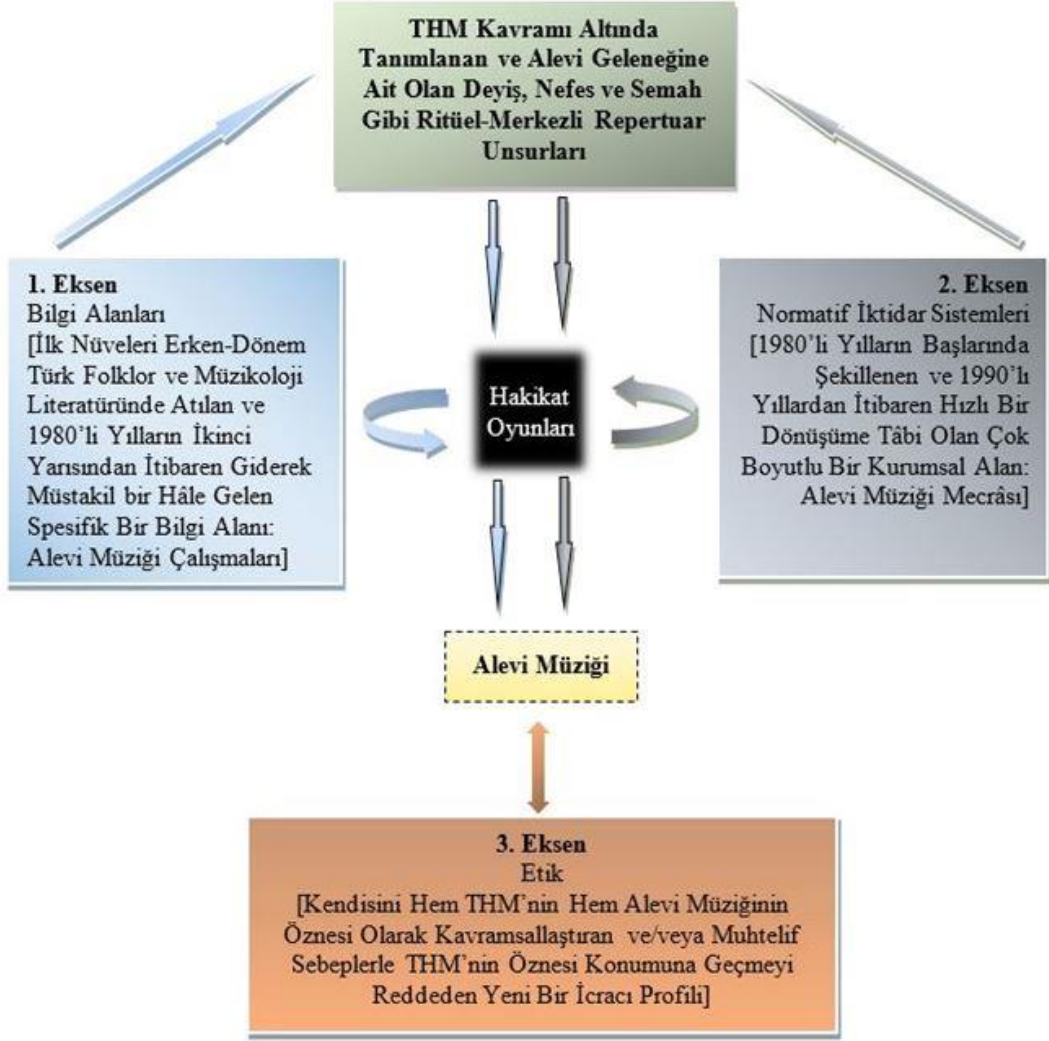
Velhâsıl bu kısım boyunca ortaya koyduğum ampirik veriler, Alevi müziği kavramının prototipleri niteliğinde olan kavramsal setlerin ve de ait oldukları bilimsel söylemlerin, esasen millî bir müzikâl kimliğin nasıl inşâ edilebileceği noktasındaki tarihsel-siyasal bir sorunsallaştırmanın ve söz konusu sorunsallaştırmaya zemin oluşturan çok köklü bir epistemik kopuşun tezahürleri olduğuna işaret etmektedir. Başka bir deyişle; 19. yüzyılın sonlarında doğru cereyan eden ve Foucault tarafından “modernitenin eşiği” (1978 [1976], s. 143) olarak tanımlanan bu köklü epistemik kopuş, yalnızca Osmanlı İmparatorluğu’nun güvenlik, toprak ve nüfus politikalarını değil, aynı zamanda genel olarak İmparatorluk tebâsının dilini, düşünce biçimini, gündelik yaşam pratiklerini ve mûsikî anlayışını da sınırlandırmakta olan mevcut ‘hakikat’ çerçevesi üzerinde âdeta devrim niteliğindeki bir dönüşüme zemin hazırlamış ve söz konusu dönüşüm, bilhassa kültür-sanat politikaları özelinde, önce Türk ulus devletinin resmî kurumlarına ve daha

sonrasında ise erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji faaliyetlerine sirayet etmiştir. Dolayısıyla, ne günümüzdeki Alevi müziği kavramının prototipleri niteliğinde olan bu kavramsal setleri ne de ait oldukları bilimsel söylemleri, sadece Salcı'nın veyahut da Saygun, Arsunar ve Yönetken gibi müzikologların dehasına indirgemek mümkündür.

Nitekim alenî ve/veya zımnî bir biçimde, Aleviliğe dair 'dinî' ve 'etnik' hususiyetleri çağrıştıran ve dolayısıyla, Gökalp'in tayin ettiği 'millî' ve 'seküler' sınırları ihlâl eden tüm bu kavramsal setler ve ait oldukları bilimsel söylemler, millî ve seküler değerlerin kümülâtif bir göstergesi olarak formüle edilen ve özellikle devlet medyasındaki müzik yayınları aracılığıyla büyük bir popülerlik kazanan THM kavramının ve söylemlerinin karşısında, 1950'li yıllardan itibaren giderek işlevsiz bir hâle gelmişlerse de yaklaşık otuz sene sonra, başka bir tarihsel-siyasal sorunsallaştırmaya cevaben tekrar dolaşıma girmişlerdir. Öyle ki ikincisi, ilkinin 'anti-tezi' niteliğinde olan bu iki farklı tarihsel-siyasal sorunsallaştırmayı, Foucault'diyen bir perspektif dâhilinde, sırasıyla şu şekilde şematize etmek mümkündür:



Şekil 3.6 : Alevi geleneğine ait ritüel-merkezli repertuar unsurlarının 1930'lu yıllardan itibaren THM öznel deneyimine ve kimliğine dönüştürülmesi süreci.



Şekil 3.7 : THM kavramı altında tanımlanan ve Alevi geleneğine ait olan deyiş, nefes, semah gibi ritüel-merkezli repertuar unsurlarının 1980'li yıllardan itibaren Alevi müziği öznel deneyimine ve kimliğine dönüştürülmesi süreci.

Nihayet, ilk nüveleri 1980'li yıllarda atılan ve daha sonraları Aleviliğe dair devâsa bir söylem patlamasının ortaya çıkması ile giderek kurumsal bir boyut kazanan bu ikinci sorunsallaştırma, son kertede Aleviliğin ne olup olmadığı meselesi etrafında şekillenir. Bu dönem itibarıyla sıkça gündeme gelen en hararetli meselelerden biri de şüphesiz ki Alevi kültürünün tarihsel sürekliliğine atıfta bulunan ve spesifik bir inşâ süreci içinde âdeta Alevi kimliğinin kamusal alandaki muhalif sesi hâline dönüşen Alevi müziğidir. Kuşkusuz ki bu inşâ sürecini mümkün kılan en stratejik etken, birinci bölümde de öne sürmüştüğü üzere, 1980'li yıllarda, Alevi müziği çalışmalarından kısa bir süre önce şekillenmeye başlayan ve aynı zamanda 'yeni' bir icracı profiline de kaynaklık eden 'Alevi müziği mecrâsıdır'. Fakat bu inşâ süreci açısından göz ardı edilmemesi gereken bir diğer etken 'Alevi müziği çalışmalarıdır'. Zira 1980'li yılların ortalarından itibaren

filizlenmeye başlayan ve daha sonrasında, Alevi hareketinin ve Alevilik söylemlerinin yükselişe geçmesine koşut olarak 1990'lı yıllardan itibaren uluslararası ölçekte hacim kazanan bu görece yeni literatür, Alevi müziği hakkındaki mevcut hakikat çerçevesini sınırlandırmak bahsinde Alevi müziği mecrâsı ile karşılıklı bir dairesel ilişki içindedir.

Hâsılı burada, ampirik veriler ışığında açıklığa kavuşturmuş olduğum üzere, en temel kavramsal setlerini, ontolojik ön kabûllerini ve söylemlerini erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründen devralan ve dolayısıyla kâhir ekseriyeti koyu bir Türklük vurgusu ile malûl olan bu literatür, Alevi müziği mecrâsında yer alan ve kendisini hem THM'nin hem Alevi müziğinin 'öznesi' olarak kavramsallaştıran belli başlı icracılarla hemen hemen aynı hakikat çerçevesini haizdir. Örneğin; Arif Sağ'ın, 1990'lı yıllardaki bir söyleşide kendisine yöneltilen bir soruya vermiş olduğu cevap, temelleri erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründe atılan ve de Alevi müziği çalışmaları içerisinde rafine edilen bu tarihsel hakikat çerçevesinin ve dayattığı normatif sınırların, Alevi müziği mecrâsındaki icracılar tarafından ne denli içselleştirildiğini resmetmesi noktasında son derece mânidardır:

Arif hoca, Türkçenin dışında diller konuşan Alevilerimiz var. Örneğin bir Dersim var...

Tabii sorunun baş gerekçesi, başka dil konuşan Aleviler ve bütün deyişleri Türkçe yazılmış bir Alevilik. "Bunun çıkmazı var mı"yı, yahut çelişkinsini soruyorsun. Orada durum şu bence. Alevi ozanlarının büyük bölümü, Hacı Bektaş döneminden sonra Alevilik hakkında edebiyat üreten, şiir yazan, deyiş söyleyen insanların ezici çoğunluğu, tamamına yakını *Türkmen, yani Türk!* Alevilikle ilgili yazmış olduğumuz deyişler Türkçe. Hatta Hacı Bektaş Veli'nin Türk diliyle ilgili bir hayli mücadelesi vardır. Hacı Bektaş gibi Türk diline ehemmiyet veren bir insanın kadrosu, tabii ki ısrarla Türkçe yazacaktır, Aleviliğin anlatımını Türkçe yapacaktır, Alevi öğretisini Türkçe yazacaktır. Nitekim de öyle olmuştur. Cemlerde Türkçe deyişlerin büyük bir ağırlığı ibadet malzemesi, bir nevi gülbenkler haline dönüşmüştür. Bugün Anadolu Aleviliğinin büyük kalabalığını Türkler oluşturuyor. Gerçek bu. Diğer yandan, Alevi Kürtler var, Bektaşî Arnavutlar var. Ama bunların ibadet esnasında deyiş çalıp söylemeleri, Türkçe. Cemin yapısı hep Türkçe. Bunlar deyişleri Türkçe çalıp söylemişlerdir. Tuncelili Dedelerin birçoğundan dinledim, Kürtçe deyişler

yazmaya son dönemlerde başlamışlardır. Çünkü Tunceli’de öyle köyler, öyle aileler var ki bir kelime dahi Türkçe bilmiyor, onlar cem yaptığı zaman ne olacak? (Yürükoğlu, 1993, ss. 123-124)

Şüphesiz ki Sağ’ın yukarıdaki soruyu cevaplarken öne sürdüğü en çarpıcı argüman, Alevi toplulukları tarafından büyük bir kutsiyet atfedilen, fakat menkıbevî kaynakların hâricinde, tarihsel kişiliğine yönelik çok az şey bilinen Hacı Bektaş’ın Türklüğüdür. Nihayet, tıpkı Erol (2009 [2007], s. 134) ve Karolewski (2015, s. 98) gibi, Anadolu coğrafyasındaki tüm Alevi müziği metinlerinin Türkçe olduğunu iddia eden Sağ, bu iddiasını desteklemek noktasında, Erol ve Karolewski’den farklı olarak Hacı Bektaş’ın Türklüğünü referans alır. Ne var ki Sağ’ın, burada âdeta bir Türkolog olarak resmettiği Hacı Bektaş’a atfedilen en önemli eserlerden biri de aslı Arapça olan ve manzum ve mensur nüshaları bulunan *Makâlât*’tır. Öte yandan, Alevilik ve Bektaşilik hakkındaki akademik çalışmaları ile tanınan tarihçi Ahmet Yaşar Ocak’ın verilerinden hareketle, Hacı Bektaş’tan bahseden ve onun yaşadığı dönemden, yâni 13. yüzyıldan çok daha sonra kaleme alınmış olan belli başlı eserleri aşağıdaki gibi listelemek mümkündür:

Çizelge 3.2 : Hacı Bektaş’tan bahseden belli başlı eserler. (Ocak, 1996, s. 455)

Eser	Müellif	Dönem
<i>Menâkıbü’l-kudsiyye</i>	Elvan Çelebi	14. yüzyıl
<i>Menâkıbü’l-ârifîn</i>	Ahmed Eflâkî	14. yüzyıl
<i>Vilâyetnâme</i>	-	15. yüzyıl
<i>Nefehât Tercümesi</i>	Lâmiî Çelebi	15. yüzyıl
<i>Tevârîh-i Âl-i Osmân</i>	Âşıkpaşazâde	15. yüzyıl
<i>eş-Şekâ’îku’n-nu’ mâniyye</i>	Taşköprizâde	16. yüzyıl

Kendi dönemlerinin resmî tarih anlayışları uyarınca yazılan bu eserlerin en temel ortak paydası ise Hacı Bektaş’ı Orta Asya’dan Anadolu’ya hicret eden bir meczup olarak resmetmeleridir. Buna karşın, Hacı Bektaş’ın sözde Türk kültürüne has heterodoks bir İslâm anlayışının Anadolu’daki kurucusu olduğuna yönelik mevcut hakikat çerçevesi, büyük ölçüde *Köprülü Paradigması*’nın bir tezahürüdür. Fakat buradaki asıl mesele, tek bir bireyin, yâni Sağ’ın, hem menkıbevî hem de tarihî kişiliği itibarıyla konuyla ilgili profesyonel tarihçileri (Karamustafa, 2014; Ocak, 1992, 1995) hâlâ meşgul eden

Hacı Bektaş gibi bir 13. yüzyıl figürünü, anakronik bir şekilde kendi döneminde hiçbir geçerliliği bulunmayan etnik bir aidiyete, yâni Türk kimliğine entegre etmesi veyahut son derece çelişkili bir biçimde, Tunceli'deki birtakım Alevi köylülerin tek bir kelime dahi Türkçe bilmediklerini, dolayısıyla, cemleri tam olarak idrak edemediklerini ve bu probleme binâen, bölgedeki Alevi dedelerinin henüz son yıllarda Kürtçe deyiş çalıp-söylemeye başlamış olduklarını iddia etmesi de değildir. Bilâkis, bu noktada ele alınıp sorgulanması gereken en can alıcı mesele, bu bölümde analiz etmeye çalıştığım üzere, yalnızca Sağ, Erol ve de Karolewski gibi, her biri kendi alanında âdetâ birer otorite olarak ön plâna çıkmış belli başlı şahsiyetleri değil, Alevi müziği ile bir şekilde ilişki kurmuş çok geniş bir toplumsal kesimi ortak bir düşünsel zeminde buluşturan ve son kertede, hangi repertuar unsurlarının ve hangi icranın *otantik* Alevi müziği kategorisi altında tanımlanıp tanımlanamayacağına hükmeden *a priori* nitelikteki bir dizi tarihsel kurallar mazumesi ve aynı zamanda o kurallara göre inşâ edilmiş hakikat çerçevesidir. Nitekim daha önce de ifade ettiğim üzere, bu hakikat çerçevesinin adı Alevi müziğidir.

4. ALEVİ MÜZİĞİ MECRÂSININ DOĞUŞU

İki adet vakâ çalışmasından oluşan bu bölüm, Alevi müziği mecrâsının ilk dönemini teşkil eden belli başlı maddî pratikleri, o pratiklere içkin iktidar ilişkilerini ve bütün o ilişkiler uyarınca dolayımlanan özneleşme ve karşı-özneleşme kiplerini konu ediniyor.

4.1 Bir Karşı-Özneleşme Prototipi: *Şan Tiyatrosu Resitali* [1982]

4.2 Kanonik Bir Külliyat: *Muhabbet 1-7* [1983-1989]

Kuşkusuz ki Alevi müziğinin inşâsı açısından stratejik bir önemi haiz olan ve 1980’li yıllardan itibaren şekillenmeye başlayan bu kurumsal alanın ve ilk döneminin en kayda değer çıktısı, (1) kâhir ekseriyeti, Alevi müziğinin bilhassa Türk Aleviliğine ait ve de tarihsel sürekliliğe sahip kadim bir kültürel-dinsel kalıt olduğu hakikatini içselleştiren, (2) kendisini, bazen THM’nin, bazen Alevi müziğinin, bazen de her ikisinin öznesi olarak kavramsallaştıran, (3) genellikle, bağlamada üst düzey virtüözite sergileyen, (4) profesyonel anlamda, konser, sahne, stüdyo veyahut da ekran tecrübesi olan yeni bir icracı profiline ilk elden kaynaklık etmiş olmasıdır. Dolayısıyla, burada vurgulanması gereken en kritik hususlardan biri, 1980 öncesinde, ne Türkiye’deki toplumsal-siyasal konjonktürün önemli bir bileşeni hâline gelmiş bâriz bir Alevilik söyleminin, ne bu söylemin nüfuz ettiği kurumsal oluşumların, pratiklerin ve örgütlü halk kesimlerinin, ne Alevi müziği mecrâsının, ne de böylesine bir icracı profilinin mevcut olduğudur. Başka bir deyişle; büyük bir çoğunluğu, Alevi bağlama virtüözlerinden ve erkeklerden oluşan bu yeni icracı profili ve daha da önemlisi, söz konusu profile kaynaklık eden Alevi müziği mecrâsı, daha önce de belirttiğim üzere, esasen 19. yüzyılın sonlarına kadar uzanan ve millî ve seküler bir müzikâl kimliğin, yâni 20. yüzyıldaki adıyla THM kategorisinin nasıl yaratılabileceği meselesine odaklanan oldukça spesifik bir tarihsel-siyasal sorunsallaştırmanın hem tezahürü hem anti-tezi niteliğindedir. Nihayet, 1980’li yıllarda, yâni tam da Alevi müziğinin âdeta kendi küllerinden tekrar canlandırıldığı iddia edilen dönemde şekillenmeye başlayan ve daha sonraları Aleviliğe dair devâsa bir söylem patlamasının ortaya çıkmasıyla birlikte giderek genişleyen bu çok boyutlu kurumsal alan, 1990’lı yıllardan itibaren çok hızlı bir dönüşüm süreci içerisine girmiş

ve aradan geçen son otuz-kırk senelik zaman zarfında, muhtelif iktidar ilişkilerine ve özneleşme ve karşı-özneleşme pratiklerine sahne olmuştur.

Burada bir kez daha vurgulanması gereken bir diğer husus ise Alevi müziğinin inşası açısından, 1980'li, 1990'lı ve 2000'li yıllara tekâbül eden ve bilhassa son ikisi, kendi içinde çok farklı kırılma noktalarından oluşan üç farklı dönemin mevcut olduğu ve bu bağlamda, en belirleyici sürecin ilk dönemde, yani 1980'li yıllarda cereyan ettiği'dir. Nitekim birinci bölümde de belirtmiş olduğum üzere *kısa sap bağlama* ve *bas bağlama* tâbir edilen çalgıların ve bağlama düzeninin hâkim olduğu ve Türkçe deyiş, düvaz ve semah örneklerinin seslendirildiği bu ilk dönem, Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Yavuz Top gibi, her biri TRT bünyesindeki THM topluluklarında rüştünü ispat etmiş olan ve de müzik çevrelerinde çok iyi tanınan bağlama virtüözlerinin öncülüğünde şekillenmiştir. Büyük bir kısmı, erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji faaliyetlerinin tezahürleri niteliğindeki resmî kurumlarda (örn. mûsikî cemiyetlerinde, TRT bünyesinde) ve/veya müzik piyasasında yetişen ve dolayısıyla hem porte-notasyon sisteminin hem de TRT THM repertuarının inceliklerine vâkîf olan bu yeni icracı profilini, usta-çırak ilişkisi içerisinde yetişmiş geleneksel icracılardan (örn. âşıklardan, zâkirlerden ve de mahâllî sanatçılardan) farklı kılan en ayırt edici husus ise hiç şüphesiz ki virtüözik bir icra kapasitesine ulaşabilmek adına kendi üzerine sistematik bir disiplin uygulaması ve hâttâ bizâtihi kendi zihnine ve bedenine spesifik bir iktidar biçimi empoze etmesidir. Öyle ki bazen uzun soluklu bir müzik cümlesini, bazen de tek bir motifi bile son derece teferruatlı bir biçimde temrin edip seslendiren ve sadece sahne, stüdyo ve/veya ekran performanslarıyla değil, aynı zamanda eğitimci kimlikleri ve özel müzik dershaneleri ile de ön plâna çıkan bu yeni icracı profili, günümüzdeki Alevi müziği anlayışını teşkil eden en temel parametreleri (örn. repertuar kurgularını, çalgı, ton, tını, perde ve akort tercihlerini, çalgısal-vokâl icra üslûpları ve tekniklerini, orkestrasyon biçimlerini ve sound anlayışlarını) kayda değer bir şekilde belirlemiştir. Nihayet, Alevi müziğinin nasıl inşa edildiğini somut olarak açıklığa kavuşturmak için, bu bölüm boyunca birer vakâ çalışması olarak ele alıp analiz ettiğim maddî pratikler, söz konusu profilin en önemli temsilcileri arasında yer alan ve her biri kendi alanında âdetâ birer otorite olarak kabûl edilen profesyonel müzisyenlerin fâilliği ile ortaya çıkmıştır. Ne var ki olası bir yanlış anlaşılmaya yol açmamak adına, bu noktada birbiriyle bağlantılı olan üç temel hususu sırasıyla ele almak ve kısaca izah etmek gerekir:

I

İngiliz edebiyat eleştirmeni ve şair Thomas Stearns Eliot, *Gelenek ve Bireysel Yetenek* başlıklı mâkalesinde şu düşüncelerini dile getiriyor (1920 [1919], ss. 43-45):

(...) bir şairin yapıtını, başka yapıtlardan farklı olan veçheleri için övdüğümüzde, söz konusu yapıtta neyin bireysel olduğunu ve neyin insan doğasına özgü olduğunu bulmuş gibi yaparız. Şairin, bilhassa kendisinden öncekilerden, yâni bir önceki kuşaktan farkını vurgulayarak tatmin olmaya, onu diğerlerinden farklı kılan şeyleri bulmaya çalışarak yapıttan keyif almaya yöneliriz. Oysa bir şaire önyargısız bir bakış açısıyla yaklaşırsak çoğu zaman, yapıtının sadece en iyi değil, en bireysel bölümlerinde bile atalarımın, yâni ölü şairlerin ölümsüzlüklerini en güçlü şekilde ön plâna çıkardığını görürüz. (...) Bir yazarı geleneksel kılan ve zaman içerisindeki yerinin, yâni bizâtihi kendi çağdaşlığının en keskin bir şekilde bilincine varmasını sağlayan asıl şey, tarihsellik idrakidir. Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendi anlamını tek başına yaratamaz. Önemini ve değerini, ölü şairlerle ve sanatçılarla olan ilişkisi belirler. Ona, tek başına bir değer izâfe edemezsiniz. Zira onu, benzerlikleri ve farklılıkları ile ölümler arasına koymanız gerekir. Bunu, sadece tarihsel değil, estetik bir eleştiri ilkesi olarak öne sürüyorum. Çünkü onun uyumlu ve tutarlı olması gerekliliği, asla tek taraflı değildir. Yeni bir sanat eseri yaratıldığında, ortaya çıkan şey, kendisinden önceki bütün sanat eserlerini etkiler. Mevcut eserler kendi aralarında ideal bir düzen oluşturmuşlardır. Fakat aralarına gerçekten yeni bir sanat eserinin katılmasıyla birlikte, bu düzen dönüşüme uğrar. (...) Böylece, her sanat eserinin bütün içindeki ilişkileri, konumu ve değeri, yeniden tesis edilir. Bu, yeni ile eski arasındaki uyumdur. Kısacası, (...) şimdinin geçmiş tarafından şekillendirilmiş olması kadar, geçmiş de şimdi tarafından dönüşüme uğratılmaktadır.

Elbette bu makâlenin en çarpıcı yanı, sadece gelenek hakkındaki tek yönlü zamansallık tezlerinin (Eisenstadt, 1973; Hobsbawm ve Ranger, 1983; Handler ve Linnekin, 1984) tutarsızlığını değil,⁵¹ aynı zamanda, gelenek ile bireysel yetenek arasındaki gerilimli

⁵¹ Geleniğin nasıl tarihselleştirilmesi gerektiği bahsinde, ön plâna çıkan üç görüş mevcuttur. Bunlardan ilki (Eisenstadt, 1973), geleniğin kadim bir kalıt olduğunu ve uzak geçmişten günümüze aktarıldığını, ikincisi (Hobsbawm ve Ranger, 1983), geleniğin yakın geçmişte icat edildiğini ve bugüne taşındığını, üçüncüsü (Handler ve Linnekin, 1984) ise geleniğin retrospektif bir biçimde, yâni bugünden geçmişe

ilişkinin mahiyetini çok sofistike bir biçimde ortaya koymasındır. Nitekim Eliot'ın da ifade ettiği üzere; “Hiçbir şair, hiçbir sanatçı, kendi anlamını tek başına yaratamaz.” Ne var ki Eliot'ın burada göz ardı ettiği en mühim husus, tarihsellik idrakini haiz olan ve şimdiyle geçmiş arasında âdeta bir köprü vazîfesi gören ideal şairin, yazarın ve/veya sanatçının, yâni kısacası sıra dışı meziyetlere sahip modern bir bireyin nasıl ele alınıp irdelenmesi gerektiğidir. Çünkü onun “Önemini ve değerini”, yalnızca “ölü şairlerle ve sanatçılarla olan ilişkisi” tayin edemez. Diğer bir deyişle; buradaki en kritik mesele, tıpkı Eliot gibi gelenekle bireysel yetenek arasındaki gerilimli ilişkiyi lirik bir biçimde betimlemeye çalışmak ya da bir şairin, yazarın veya sanatçının hangi kriterler uyarınca nasıl gelenekselleşebileceğini teorize etmekle uğraşmak değil, bilâkis Foucault'nun da ifade etmiş olduğu gibi, onu, kendisine atfedilen kurucu-özne statüsünden bütünüyle mahrum bırakmak ve nihayet, söylemin değişken ve de karmaşık bir fonksiyonu olarak ele alıp analiz etmektir (1984 [1969], s. 118).

Şüphesiz ki bu durum, sadece bir şair, yazar veyahut da ressam için değil, bir müzisyen için de geçerlidir. Dolayısıyla, burada kullanılması gereken temel yöntemsel çerçeve, tıpkı Amerikalı etnomüzikolog Timothy Rice'in (2003, ss. 156-175) *Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography* adlı makâlesinde tasarladığı gibi, bir tür yorumsamacı fenomenolojiye dayanan ve kurucu bir özne nosyonunu referans alan “özne-merkezli” bir müzik etnografisi modeli değildir.⁵² Zira Mikhail Bakhtin'in

dönük bir perspektifle inşâ edildiğini savunur. Birbirleri ile taban tabana tezat teşkil eden bu üç gelenek tahayyülünün en temel ortak paydası ise geleneği, ya geçmişten bugüne ya da bugünden geçmişe doğru ilerleyen, fakat her iki koşulda da lineer bir tarih anlatısı teşkil eden tek yönlü bir zamansallık nosyonuna indirgemiş olmalarıdır. Ne var ki bilhassa yukarıda bahsi geçen bu tahayyüllerden son ikisini çok daha net bir şekilde ayrıştırabilmek için, îcat ve inşâ kavramlarının teorik içerimlerini son derece dikkatli bir biçimde göz önünde bulundurmak gerekir. Zira îcat kavramı, esasen daha öncesinde mevcut olmayan herhangi bir şeyin sıfırdan üretilip dolaşıma sokulmasına atıfta bulunur. Burada ortaya çıkan en önemli sorun ise neyin *otantik* neyin *sun'î* olduğuna hangi mercî tarafından nasıl karar verileceği meselesidir ki İngiliz tarihçi Eric Hobsbawm ve Terence Ranger'ın yayınladığı *The Invention of Tradition* (1983) adlı kitap, tam da bu nedenle, yâni geleneği *otantik* ve *sun'î* olmak üzere iki karşıt kategoriye ayırması hasebiyle tenkit edilmiştir (Ayrıca, bkz. Handler, 1984, ss. 1025-1026; Burke, 1986, ss. 316-317; Plant, 2008, ss. 175-179). Öte yandan, Amerikalı antropolog Richard Handler ve Jocelyn Linnekin'in (1984) benimsediği üçüncü tahayyül, çok daha başka bir sebeple, yâni geleneğin tarihsel kökenlerini göz ardı ettiği gerekçesi ile eleştirilmiştir (Bkz. Plant, 2008, s. 184). Buradaki en çarpıcı husus ise geleneğe dair tüm bu tartışmalar içerisinde, Eliot'ın bir şekilde göz ardı edilmiş olmasıdır. Oysa Eliot'ın makâlesi, yukarıda atıfta bulunduğum kaynaklardan çok önce yayımlanmış ve daha da önemlisi, bu kaynakları ortak bir paydada buluşturan tek yönlü zamansallık nosyonunu âdeta temellerinden mahrum bırakmıştır. Geleneğin tarihselleştirilmesi hakkındaki bütün bu tahayyüller ve teorik tartışmalar çerçevesinde, gerek Handler ve Linnekin'in ve gerekse İsraili sosyolog Shmuel Noah Eisenstadt'ın yayınlarından haberdar olmamı sağlayan, fikirlerinden büyük feyzaldığım kıymetli hocam Doç. Dr. Levent Soysal'a bu vesile ile burada bir kez daha teşekkür etmek isterim.

⁵² Yorumsamacı fenomenolojinin en önemli temsilcilerinden biri de Amerikan etnomüzikoloji ekolünün duayenlerinden Jeff Todd Titon'dır (1997). Etnomüzikoloji literatürünü çok daha derinlikli bir biçimde

(1990 [1919]) diyalojizminden, Hans-Georg Gadamer'in (1992 [1975]) hermenötik yaklaşımından, Martin Heidegger'in (1985 [1927]) ontolojisinden ve bilhassa Maurice Merleau-Ponty (1989 [1945]) ve de Paul Ricœur'ün (1981 [1978]) fenomenolojisinden hareketle tasarlanmış olan bu özne-merkezli etnografik model, her ne kadar bireylerin modern dünyada müziği nasıl deneyimlediklerini açıklığa kavuşturmak iddiasında olsa da (Rice, 2003, s. 152) odağındaki en temel meselenin, yâni müzikâl deneyimin⁵³ ne olup olmadığını bile tam olarak izah edememektedir. Daha da önemlisi, bu modelin en problemlili ve çehesi, müzikâl deneyim denen olgunun gerek bilimsel ve gerekse siyasal pratikle olan ilişkisini bütünüyle örtbas etmesi ve söz konusu olguyu, fenomenolojik bir içsellik alanına ve de *otonom* bir kurucu öznenin mutlak fâilliliğine indirgemesidir.

Hâsılı bu tür eleştirilerin önünü kesmek isteyen Rice (2003, s. 157); deneyimin, sadece o deneyimi yaşayan kişi tarafından iç gözlem yoluyla erişilebilecek içsel bir fenomen olmadığını, daha ziyade dış dünyayla ve başkalarıyla etkileşimle başladığını öne sürse de sözünü ettiği etkileşimin mâhiyetini ne Stoyanova özelinde ne Bulgaristan-merkezli diğer vakâ çalışmaları kapsamında açıklayabilmiştir. Buna karşın Rice'in eleştirilerine konu olan isim, makâlesinin ana metninde hiç bahsetmediği, fakat oldukça şaşırtıcı bir biçimde, henüz ilk dipnotunda değinme gereği duyduğu Foucault'dur (2003, s. 175):

Michel Foucault'nun, burada önerilene benzer fenomenolojik projelere bir saldırı düzenlemiş olduğu aşikârdır. Zira Foucault, fâillerin kendilerinden ziyade, bizâtihi pratiğin fâilleri nasıl belirlediğiyle ilgileniyordu. Yine de özne, onun için gerekli ama paranteze alınmış bir varlık olarak kaldı. Şayet söylemler birer "mücadele alanı" ise ve her iki taraf da aynı söyleme farklı anlamlar yükleyebiliyorsa bu iddia, hem hâkimiyet kurmak, hâkimiyete karşı çıkmak ve kendi hakları adına mücadele etmek üzere aynı söylemsel araçları çeşitli şekillerde kullanan özneleri, hem de öznelerarasılığı varsayar. (Crossley, 1994, s. 120; akt. Rice, 2003) Elbette, söylemlerin ve söylemsel kategorilerin jenealojisine yönelik Foucaultcu araştırmalar, özneye ve özneler-arasılığa ihtiyaç duymayabilir. Fakat tıpkı burada yaptığım gibi, bu söylemlerin bugün nasıl konuşlandırıldığını ve de onlara nasıl direnildiğini anlamak istiyorsak bir

okumama vesile olan, fikirlerinden büyük feyzaldığım kıymetli hocalarım Prof. Songül Karahasanoğlu ve Prof. Şefika Şehvar Beşiroğlu'na bu vesile ile burada bir kez daha teşekkür etmek isterim.

⁵³ Müzikâl deneyim meselesini daha öncesinde konu edinmiş olan belli başlı etnomüzikolojik yayınlar için, ayrıca bkz. McAllester (1971); Wachsmann (1982); Porcello (1998).

benlik nosyonuna ihtiyacımız var demektir. “Konumlandırılmış öznellik ve öznelerarasılık, Foucault’nun ön plân veya figüratif kaygıları için gerekli ama açıklanmamış bir arka plân sağlar. Tıpkı herhangi bir görüntünün arka plânı gibi, onlar da resmi değiştirmeden figüratif hâle gelebilirler.” (Crossley, 1994, ss. 159-160; akt. Rice, 2003)

Ne var ki Rice’ın İngiliz sosyolog Nick Crossley’ye referansla eleştirmeye çalıştığı Foucault, ikinci bölümün *Veri analiz yöntemleri* başlıklı kısmında da ortaya koymuş olduğum gibi, yapıtlarında ne bilen-eyleyen öznenin fâilliğini göz ardı etmiş ne söylem kavramına yukarıda aktarıldığı hâliyle işlerlik kazandırmıştır. Zira Foucault’nun karşı çıktığı şey; bilen-eyleyen öznenin fâilliği değil, ona atfedilen tarih-üstü kurucu-özne statüsüdür. Ayrıca, çok koyu bir nominalist olan Foucault için söylem kavramı, *tözsel* nitelikleri haiz verili bir şeye ya da Rice’ın öne sürdüğü üzere, bir mücadele alanına değil, bilâkis tıpkı onun terminolojisindeki diğer kavramlar gibi, bir ilişkiler bütüne atıfta bulunur. Kısacası, Rice’ın Foucault okuması, bilhassa Foucault’nun yapıtlarında merkezî bir konumda yer alan ve onun tarihyazımı anlayışı açısından stratejik önemi haiz olan ‘özne’ ve ‘söylem’ kavramlarının içerimlerini idrak etmek noktasında baştan ayağa sorunludur.

Üstelik ne modern dünyada ne de pre-modern dönemlerde, bu tür bir kurucu öznenin mevcudiyetinden söz edebilmek mümkündür. Nihayet, Rice’ın vakâ çalışması olarak ele alıp irdelediği gayda sanatçısı Maria Stoyanova da (2003, ss. 168-170) böylesine bir kurucu-özne değil, tam tersine, tarihsel-siyasal bir sorunsallaştırmaya cevaben inşâ edilmiş tekil bir öznel deneyimin ve kimliğin, yâni Bulgar halk müziğinin öznesidir ki bu açıdan bizzat o deneyimi ve kimliği kuran pratiklerin bir ürünüdür. Hâsılı kökenleri 19. yüzyılın sonlarına kadar dayanmakla birlikte, II. Dünya Savaşı’nın akâbinde çok farklı bir boyut kazanan ve esasen millî bir Bulgar müziğinin nasıl yaratılabileceği meselesine odaklanan bu tarihsel-siyasal sorunsallaştırma, Stoyanova’yı da kapsayan ve çoğunlukla Sovyet etkisi altındaki Bulgaristan’ın resmî kurumlarında yetişen yeni bir icracı profilinin inşâ edilmesine de birinci dereceden kaynaklık etmiştir. Kısacası, Rice’ın müzikâl deneyim kavramı altında tanımlamış olduğu olgu, yalnızca kendisine ve/veya Stoyanova gibi sıra dışı bir gayda sanatçısının mutlak fâilliğine indirgenmek suretiyle analiz edilebilecek *tözsel* bir şey değil, bilâkis ‘özne’ ile ‘nesne’ arasındaki

ilişkiyi tersine çeviren ve bu yönüyle modern bireyin ve de toplumun inşâsına büyük ölçüde yön veren *Aydınlanmacı*-milliyetçi pratiklerin bir tezahürüdür.

Kuşkusuz ki bu durum, Alevi müziği özelinde de geçerlidir. Öyle ki bu perspektiften bakıldığında görülebilecek en somut şey, Alevi müziği kavramı altında tanımlanan öznel deneyimler kümesinin ve kimliğin, her hâlükârda taammüden eyleme geçebilen *otonom* bireyler tarafından değil, bilâkis söz konusu bireyleri Alevi müziğinin hem öznesi hem nesnes, hâline dönüştüren ve bir kısmı bizâtihi onların dahli ile şekillenen belli başlı pratikler tarafından inşâ edilmiş olduğudur. Dolayısıyla, Alevi müziğinin nasıl inşâ edildiğini analiz edebilmek için, bu noktada Foucault'diyen bir perspektif dâhilinde hareket edip Rice'ın tasarladığı özne-merkezli etnografik modeli olduğu gibi ters yüz etmek, yâni Alevi müziğini kurucu bir öznenin mutlak fâilliğinden bütünüyle arındırmak ve söz konusu müzikal kimliği fenomenolojik bir içsellik alanından somut bir dışsallık alanına taşımak gerekir. İşte bu dışsallık alanı, burada mecâzî bir şekilde Alevi müziği mecrâsı olarak tanımladığım çok boyutlu bir kurumsal alandır. Nitekim söz konusu kurumsal alanın ilk dönemini teşkil eden belli başlı maddî pratikleri ve o pratiklerin fâilleri konumundaki özneleri analiz etmek noktasında, bu bölüm boyunca Foucault'dien bir perspektifle hareket edilmiş ve bilen-eyleyen öznenin fâilliğini göz ardı etmeyen, fakat onu belli ihtiyaçlara cevaben inşâ edilmiş tekil bir deneyimin ve kimliğin öznesi olarak paranteze alan analitik bir tarihyazımı anlayışı benimsenmiştir. Bu nedenle, burada işlerlik kazandırılacak en temel düşünsel tasarımlar, Foucault'nun terminolojisindeki özneleşme ve karşı-özneleşme kavramlarıdır.

Hatırlayacağınız üzere, bu tez çalışmasının ikinci bölümünde, *Veri analiz yöntemleri* alt başlığı içinde serimlediğim bu iki kavram, esasen Foucault'nun terminolojisindeki sorunsallaştırma, söylem, etik, hakikat, iktidar, özgürlük ve eleştiri kavramları ile çok yakın bir ilişki içerisindeydi. Zira Foucault, öznel deneyimlere ve kimliklere dair inşâ süreçlerini, “sorunsallaştırma” kavramına getirdiği sıra dışı bir tanımla çerçevelemiş (1990a [1984], s. 257)⁵⁴ ve söz konusu inşâ süreçlerinin, ancak ve ancak birbirleriyle karşılıklı ilişki içerisindeki üç ana eksen üzerinden gerçekleşebileceğini vurguladıktan hemen sonra, bu eksenlerden ilkinin bilgi alanları, ikincisini normatif iktidar sistemleri ve üçüncüsünü etik olarak kavramsallaştırmıştı (1984a, ss. 333-334). Hâsılı bunlardan

⁵⁴ Foucault'nun sorunsallaştırma kavramına getirdiği sıra dışı tanımın mahiyeti için, ayrıca bkz. bu tez çalışması, s. 33.

birincisi, Foucault'nun aynı zamanda söylemsel pratikler, ikincisi, söylemsel olmayan pratikler, üçüncüsü ise kendilik pratikleri olarak nitelediği eksenlerdi ve herhangi bir varlık ve/veya davranış biçiminin sorunsallaştırılabilmesi için, öncelikli olarak o varlık ve/veya davranış biçimi hakkında hakikatler üreten belli bilgi alanlarının, yâni kısacası söylemsel pratiklerin ortaya çıkması gerekmektedir. Dolayısıyla, bir önceki bölümde, Foucault'nun üç parçalı şemasına yerleştirdiğim ilk eksen, yâni kısacası Alevi müziği çalışmaları olarak tanımladığım spesifik bir bilgi alanını ele almış ve bu bilgi alanında inşâ edilen hakikat çerçevesini, arkeo-jenealojik bir analize tâbi tutmuştum. Nihayet, Foucault'nun üç parçalı şemasına yerleştirdiğim ikinci ve üçüncü eksen ise bu bölüm boyunca, yine aynı yöntemsel çerçeve dâhilinde analiz ediyorum. Fakat muhtemel bir yanlış anlaşılmaya yol açmamak için, bilhassa Foucault'nun terminolojisindeki etik, iktidar ve de özgürlük kavramlarının içerimlerini burada yeniden serimlemem gerekir.

Şöyle ki Foucault'nun etik olarak nitelediği eksen, bireylerin, kendileri ile kurdukları bir bilinç ilişkisi uyarınca, öznesi konumda yer aldıkları öznel deneyime ve kimliğe atfedilmiş mevcut hakikat çerçevesinin sınırları dâhilinde kalmayı bir biçimde kabûl etmesidir ki bu kabûllenme süreci, esasen o öznel deneyiminin ve kimliğinin inşâsını mümkün kılan asıl merhaledir. Söz konusu süreci, aynı zamanda özneleşme, öznellik, kendilik veya kimlik gibi spesifik kavramlar üzerinden tanımlayan Foucault; “özne” kelimesinin, (1) denetim ve bağlılık yoluyla bir başkasına tâbi olan; (2) bilinç ve/veya kendini tanıma yoluyla kendi kimliğine bağlanan özne olmak üzere iki farklı anlam taşıdığını, ancak her iki anlamın da en nihayetinde boyun eğdiren ve de tâbi kılan bir iktidar biçimi telkin ettiğini vurgular (1983, s. 212). Bununla birlikte, Foucault'nun iktidar kavramına getirdiği tanım, içerimleri açısından bilhassa pro-Marksist geleneğin ekonomik determinizminden bâriz bir biçimde ayrılmaktadır. Çünkü Foucault'ya göre “iktidar”; ne modern devlet aygıtının, ne belli bir yönetici sınıfının ve/veya ideolojik grubun, ne de bir üstyapı kurumunun elinde bulundurup kullandığı mutlak ve sınırsız bir tahakküm aracıdır (1996 [1977], ss. 78-79; 1983, s. 226). Öyle ki iktidarın olduğu her yerde direniş vardır ve direniş, iktidarla kurduğu bu karşılıklı ilişki içerisinde, asla bir dışsallık konumunda değildir (Foucault, 1978 [1976], s. 95). Kısacası, taammüden gerçekleştirilen etik bir pratik olarak özgürlük, iktidarın kullanılmasının ontolojik ön koşuludur ve bu yönüyle iktidar ile özgürlüğün boyun eğmeyi reddetmesi arasındaki karşılıklı ilişki kaçınılmaz niteliktedir (Foucault, 1983, s. 221). Dolayısıyla, Foucault açısından, insanların öznesi konumuna geçtikleri deneyimlerin ve kimliklerin verili

sınırlarını tarihsel-siyasal bir analize tâbi tutabilmesi, bu analiz doğrultusunda birtakım karşı-özneleşme pratikleri sergileyebilmesi ve böylece kendi önlerindeki mümkün eylemler alanını genişletebilmesi her zaman olasıdır. Bunun için, bireylerin tarihsel bir ontolojiden hareketle kendi söyledikleri, düşündükleri ve yaptıklarına dair eleştirel bir felsefi karakter geliştirmesi gerektiğini vurgulayan Foucault, bu felsefi karakteri, bir reddetme edimi olarak değil, bilâkis bir *sınır-tutum* olarak tanımlar (1984b, s. 45). İşte bu *sınır-tutum*, Eliot’ın geçmişle şimdi arasında âdeta bir köprü vazifesi gördüğünü iddia ettiği ideal şair, yazar veyahut da sanatçı gibi, geleneği reddetmeyen, ancak onu retrospektif bir biçimde yorumlayıp dönüştüren ve kendisini Alevi müziği mecrâsında konumlandırmış olan icracıların da temellük etmiş olduğu bir tür varoluş stratejisidir. Velhâsıl Foucault’nun terminolojisindeki özneleşme ve karşı-özneleşme kavramlarını, bu bölüm kapsamında, Alevi müziği mecrâsının ilk dönemine yön veren belli başlı icracıların nasıl bir hakikat çerçevesine tâbi olduklarını ve aynı zamanda söz konusu hakikat çerçevesinin normatif sınırlarını aşmak noktasında, kendi önlerindeki mümkün eylemler alanını hangi stratejilerle nasıl genişlettiklerini irdelemek için kullanıyorum.

II

Şüphesiz ki söz konusu kurumsal alanı tanımlamak için, ‘mecrâ’ terimini neden tercih etmiş olduğumu ve tam olarak hangi bağlamda kullandığımı kısaca açıklamam gerekir. Bilindiği üzere, mecrâ, akarsu yatağı anlamına gelen coğrafi bir terim olmasına karşın, mecazî anlamda, bazen bir işin ya da bir olayın gidişatını, soyut bir alanı veya medya platformlarını tanımlamak için de kullanılmaktadır. Nitekim bu coğrafi terimi, burada mecâzî bir anlamda, fakat çok daha spesifik bir bağlamda kullanıyorum. Şöyle ki kimi zaman denizlere, göllere, nehirlere ya da yer altı havzalarına dökülen, kimi zaman da kuruyup giden akarsular, birden çok kaynaktan doğup belli bir akış yatağında, yâni bir mecrâ içerisinde var olurlar. Bu nedenle, akarsuların oluşumu ve dönüşümü, yalnızca kendilerini besleyen kaynaklara değil, aynı zamanda onlara zemin yaratan mecrâlara ve en nihayetinde bu mecrâları şekillendiren tarihî, siyasî ve coğrafi koşullara bağlıdır. İşte tam da bu noktada, Rice’in özne-merkezli müzik etnografisi modelini baş aşağı çeviren son derece basit bir analogi kuruyor ve elinizdeki tez çalışması kapsamında, Alevi müziği mecrâsı olarak nitelendirdiğim kurumsal alanı, âdeta bir nehir yatağıyla, muhtelif pratikleri ile bu kurumsal alanda yer alan öznelere, söz konusu nehir yatağını besleyen su kaynaklarıyla, Alevi müziğini ise bütün bu kaynaklardan doğan, güzergâhı

boyunca çok farklı kırılma noktalarından oluşan ve bu yönüyle zorunlu bir nedensellik ilişkisinden değil, rastlantısallıklardan beslenen dinamik bir nehirle özdeşleştiriyorum.

III

Elinizdeki tez çalışmasının hipotezini desteklemek açısından oldukça stratejik bir rol üstlenecek olan bu bölümün nihaî hedefi, eksiksiz bir tarih anlatısı ve/veya zorunlu bir dizge oluşturmak değil, bilâkis çok boyutlu bir inşâ sürecini, kendi tarihsel tekilliği içinde belli başlı maddî pratiklerden hareketle ele alıp olaysallaştırmak ve söz konusu inşâ sürecinin nasıl işlerlik kazanmış olduğunu somut olarak açıklığa kavuşturmadır. Dolayısıyla, bu inşâ sürecini, burada ele almış olduğum maddî pratiklerin dışında, daha farklı bir pratikler silsilesinden hareketle ele alıp analiz etmek pek tabii ki mümkündür. Bu noktada vurgulamam gereken en önemli hususlardan biri ise söz konusu pratiklerin fâilleri konumundaki özneleri, profesyonel müzik kariyerleri açısından sadece burada konu edindiğim konserlere, albümlere ve/veya eserlere indirgemeye çalışmadığımdır. Velhâsıl her biri müstakil bir araştırmanın ana konusunu oluşturabilecek kadar geniş bağlamlara sahip olan ve muhtelif iktidar ilişkilerini ve özneleşme ve karşı-özneleşme kiplerini ihtiva eden söz konusu maddî pratikler, elinizdeki tez çalışmasının kapsam ve sınırlılıklarını aşmamak için, burada yalnızca ana hatları itibarıyla tematize edilmiş olsa da esasen Alevi müziği mecrâsının ilk dönemini teşkil eden ve bu yönüyle Alevi müziğinin inşâsını mümkün kılan bütünlüklü bir olaylar silsilesi olarak ele alınmıştır.

4.1 Bir Karşı-Özneleşme Prototipi: *Şan Tiyatrosu Resitali* [1982]

Gazeteci Erol Aktı, *Gong Dergisi*'ndeki *Dinle Sazdan* adlı köşesinde şunları yazıyor: “Türk Halk Müziği'nin büyük virtüözü Şan Tiyatrosu'nda verdiği iki resitalle, türkü dünyasını ayağa kaldırdı... Ve, bu müziğe yabancı olanları bile, halk sanatçılarının tek başlarına konser verebileceğine, inandırdı. Halk ezgilerini seslendirirken, yeni anlayış ve uygulamalar getirdi...” (1982, s. 24). Profesyonel bir gazeteci olmasının yanı sıra, aynı zamanda Aksaray Mûsikî Cemiyeti'nde yetişmiş eski bir bağlama sanatçısı olan Aktı'nın, 1980'li yılların Türkiye'sindeki en popüler müzik ve magazin dergilerinden birinde kaleme almış olduğu bu çarpıcı yazı, hiç kuşkusuz ki bağlama denildiğinde akla gelebilecek ilk ve en kudretli virtüözlerden birini, yâni Arif Sağ'ı konu ediniyor.



Şekil 4.1 : Arif Sağ, *Şan Tiyatrosu Resitali*, 4 Ocak 1982. (Aktı, 1982, s. 25)

1946'da, Erzurum'un Aşkale ilçesine bağlı Dalı [Sos] Köyü'nde doğan Sağ, bağlama çalmaya nasıl başladığını şu ifadelerle anlatıyor (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017):

İlk bağlamamı, altı-yedi yaşlarındayken babam almıştı. O dönem, Erzincan merkeze bağlı bir köye taşınmıştık. Orada, Kumaş Dede'nin bir sazevi vardı o zaman. Davut Sulari, Âşık Daimi, Ali Ekber ağabey [Ali Ekber Çiçek], Kemter Yusuf Dede, hep oraya giderlerdi. Müthiş bir kadro. Ben de köyden kalkıp oraya giderdim. Kumaş Dede'nin sazevinde günlerce bağlama çalardım. Benim için ilk konservatuardır orası. Bağlama çalmayı, deyiş söylemeyi o zamanlarda öğrendim. Ama cemlerde zakirlik yapmadım hiç. (...) Bir de gramofonumuz vardı. Radyo, ben çocukken bizde yoktu. En çok Âşık Veysel'i, Davut Sulari'yi, bir de Antep'li Hasan Hüseyin'i dinlerdim. Plâktan tabii. (...) O zamanlarda hepsini ezberlemiştim. Babam rakı içiyordu. Ben de gramofon çalıyordum. Sabahtan akşama kadar benim işim oydu.

Şüphesiz ki Sağ'ın, henüz çocukluk çağında, Alevi âşıklık geleneğinin 20. yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden bazıları ile doğrudan ya da dolaylı bir şekilde tanışmasına vesile olan tüm bu olaylar, olgular ve mekânlar silsilesi, onun müzik anlayışını teşkil eden ilk unsurlardır. Ne var ki Sağ'ın profesyonel müzik kariyerine yön veren tarihsel bileşenler, esas itibarıyla yukarıda bahsi geçen olaylar, olgular ve de mekânlar silsilesi değil, daha ziyade erken-dönem Türk folklor ve de müzikoloji faaliyetlerinin tezahürü niteliğindeki resmî kurumlardır. Nitekim 1960 yılında, Erzincan'dan İstanbul'a gelen

Sağ, profesyonel müzik kariyerini belirleyen ilk adımları, THM'nin duayenlerinden Nida Tüfekçi'nin Aksaray Mûsikî Cemiyeti'nde verdiği bağlama derslerine katılması ile birlikte atar (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). Böylece Sağ, 1940'lı yıllardan itibaren şekillenmeye başlayan ve “millî mûsikî” idealinin (Gökalp, 1968 [1923], ss. 130-131) tezahürü niteliğinde olan *Yurttan Sesler* ekolünün bir öğrencisi ve THM'nin bir öznesi hâline dönüşür. Zira Sağ'ın bağlama hocası Tüfekçi, erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji faaliyetlerinin öncülerinden Muzaffer Sarısözen'in öğrenciliğini yapmış ve bizâtihi Sarısözen'in kurup yönettiği *Yurttan Sesler Topluluğu*'nun daimî bir üyesi olarak Ankara Radyosu bünyesinde uzun yıllar boyunca çalıştıktan sonra, önceleri İstanbul Radyosu ve ardından İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı [İTMDK] bünyesinde önemli görevlerde bulunmuştur.

Nihayet, Sağ, çocukken plâklardan ve de Alevi âşıklardan dinleyip öğrendiği bağlama düzeninin dışında, devlet medyasındaki THM icrasını karakterize eden bozuk düzenini ilk kez Aksaray Mûsikî Cemiyeti'nde, hocası Tüfekçi'den aldığı bağlama derslerinde öğrenir (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). İlk aşamada ciddî bir bocalama evresine girmiş olsa da Tüfekçi'nin rehberliği ile daha öncesinde hiç bilmediği oldukça geniş bir repertuar dağarını ve aynı zamanda farklı yörelere ait bağlama üslûp ve tavırlarını, bu derslerde öğrenip geliştirir (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). Sağ'ın ifadesiyle Aksaray Mûsikî Cemiyeti'nde hocası Tüfekçi ile tanışmış olması, âdeta onun yeniden doğuşudur (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017).

Sağ, ilk profesyonel sahne deneyimini 1962'de, Millî Türk Talebe Birliği'nin [MTTB] düzenlediği bir konserde kazanır ve *Gafil Gezme Şaşkın* adlı ilk 45'lik plâğını da bir sene sonra, 1963'te doldurur (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). Ne var ki bu dönemde yaşadığı maddî problemlerden ötürü, 1963'te İstanbul'dan Erzurum'a döner ve iki yıl Erzurum Radyosu'nda bağlama sanatçısı olarak görev yapar (Markoff, 2002a, s. 790).

Oysa aklının bir köşesinde hep İstanbul'a geri dönme düşüncesi vardır ve 1966 yılında TRT'nin İstanbul Radyosu için açmış olduğu stajyer bağlama sanatçısı sınavını hocası Tüfekçi'nin de desteği ile kazanmasının ardından, Tüfekçi'nin hem müdür muaviniği hem şeflik yaptığı bu kurumda üç yıl süre ile çalışır (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). Ancak, profesyonel müzik kariyerine yön veren ilk kapsamlı ve sistemli çalışmalarını İstanbul Radyosu'ndaki üç yıllık görevi esnasında yapmış olsa da Sağ, bu kurumdaki tek düze müzik anlayışının dışına çıkmak ve kendisini daha çok geliştirmek kaygısıyla,

1969'da TRT'den ayrılıp müzik piyasasına atılır (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). Nitekim 1969-1975 yılları arasında birçok plâğa ve besteye imzasını atan Sağ, gerek stüdyo müzisyenliği ve gerekse bağlama icrasındaki göz kamaştırıcı performansları ile dönemin arabesk ve pop müzik piyasasında en çok aranan isimlerden biri hâline gelir.

Fakat 1976'ta kendisini sorgulamaya başlayan Sağ, müzik piyasasındaki faaliyetlerine artık bir son verip hocası Tüfekçi'nin de daveti üzerine, o yıllarda henüz yeni kurulan İTMDK'ya öğretim görevlisi olarak girer (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). Sağ'ın ifadesiyle 1976 yılında arabeskle ciddî bir hesaplaşma içerisine girmiş ve daha sonra özüne yâni halk müziğine kat'î bir dönüş yapmıştır (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). Bu süreçte, TRT İstanbul Radyosu'nda da çalışmaya başlayan Sağ, boş kadro olmadığı için kemençe sanatçısı olarak göreve alınmış olduğu radyoda, bağlamanın yanı sıra, kaval, zurna, mey ve çeşitli ritim çalgıları icra eder (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). İTMDK ve TRT bünyesinde çalıştığı dönemde, yâni 1976-1982 yılları arasındaki altı yıllık süreçte, daha ziyade bağlama düzenine odaklanan ve gerek halk müziğine ve gerekse Alevi geleneğine ilişkin son derece derinlikli bir arşiv ve repertuar çalışması yapan Sağ, icra üslûp ve tavrını, kendine has bir müzikâl anlayış doğrultusunda ve çok katı ve disiplinli bir programla en baştan kurgular (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). Nihayet, bu altı yıllık köklü dönüşüm sürecinde bilhassa bağlama icrasında kullandığı pozisyonları çeşitlendirmeye ve geniş bir ses sahasını kapsayacak farklı varyasyonlar geliştirmeye yoğunlaşan Sağ, özgün bir ton, tını ve de acilite anlayışı yaratmaya çalışır (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). Bu yönüyle ağırlıklı olarak uzun soluklu açışlara, oyun orijinli enstrümantal ve vokal-enstrümantal parçalara (zeybek, oyun havası, vd.), Alevi geleneğine ait belli başlı repertuar unsurlarına (deyiş, nefes, semah, düvaz, vd.) ve önceleri hem Alevi âşıklar hem Ramazan Güngör gibi mahâllî sanatçılar tarafından kullanılmış olsa da şehir muhitindeki halk müziği çevrelerinde pek karşılık görmeyen ve neredeyse unutulmuş *şelpe* tekniğine⁵⁵ odaklanır (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). Sağ'ın ifadesiyle bu süreç boyunca, giderek köydeki durumuna, yâni yalnızca bağlama düzeni çaldığı zamanlardaki hâline dönüşmüş ve daha da önemlisi, bugünkü müzikâl kimliğini teşkil eden çok stratejik adımlar atmıştır (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017).

⁵⁵ Bağlamada, tezeneli ve tezenesiz olmak üzere iki temel icra biçimi bulunmaktadır. Bunlardan ikincisi, *şelpe* tekniği olarak ta bilinir. Bu teknik, hem bağlamanın sapındaki perdelere yapılan parmak vuruş ve çekişleriyle hem de göğüs bölgesi üzerinde tellere yapılan çeşitli vuruşlarla (pençe, fiske, vd.) icra edilir.

Ne var ki 1970’li (?)⁵⁶ yılların sonlarına doğru kaydettiği *Gurbeti Ben mi Yarattım* adlı albümü, her ne kadar Avustralyalı etnomüzikolog Paul Koerbin tarafından 1975-1976 yıllarından itibaren attığı söz konusu stratejik adımların ilk somut tezahürüymüş gibi sunulmuş olsa da (2011, ss. 213-217) Sağ’ın bugünkü müzikâl kimliğini inşâ etmesine vesile olan ilk ve en stratejik adım, esasen *Gurbeti Ben mi Yarattım* adlı albüm değildir. Zira Sağ, bu albümünün hikâyesini şöyle anlatır (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017):

Galiba 1970’lerin sonlarıydı. Şah Plâk Ahmet [Şah Plâk firmasının sahibi Ahmet Daymaz], bir gün yanıma geldi. Bir kadın solist varmış. Kaset çıkarmak için Ahmet’e gitmiş. Bizim Muhlis’in [Muhlis Akarsu] parçaları da var repertuarda. Neyse, Ahmet rica etti bu kaseti sen çal diye. Ben de stüdyoya girip pilotlarımı çalıp-okudum, kadın üstüne okusun diye. Tabii o ara, Bolu Dağı’nda büyük bir trafik kazası geçirdik biz. Ben hastanedeiken, bir gün Ahmet çıktı geldi ziyaretime. Aradan epey bir zaman geçmişti tabii. (...) Baktım elinde bir kaset. Ne bu dedim. O solist kadınla anlaşamamışlar sonradan. Şah Plâk Ahmet de benim adımla o kaseti piyasaya sürmüştü. İşte orada haberim oldu bu kasetten. Baya bir ilgi gördü o kaset tabii. O dönem, iyi bir satış rakamı yakaladı.

Nitekim yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere, Sağ’ın *Gurbeti Ben mi Yarattım* albümü, Koerbin’in iddia ettiği gibi, taammüden icraata geçirilen bir kariyer plânının parçası değil, kelimenin tam anlamıyla ‘rastlantısal’ bir olaylar silsilesinin çıktısıdır. Başka bir deyişle; Sağ’ın 1976-1982 yılları arasında geçirmiş olduğu köklü dönüşüme dair ilk ve en stratejik adım, İTMDK ve TRT bünyesindeki resmî görevlerinden istifa ettiği süreçte, yâni 1982 yılında verdiği *Şan Tiyatrosu Resitali*’dir. Nihayet, Sağ’la ilk tanışıklığı 1960’lı yıllara, Aksaray Müsikî Cemiyeti’nde, Sağ’ın hocası Tüfekçi’den bağlama dersleri aldığı dönemlere kadar uzanan Aktı, *Gong Dergisi*’ndeki köşesinde övgü dolu ifadelerle bahsettiği *Şan Tiyatrosu Resitalini*’ni şöyle özetler (1982, s. 24):

Değişlerle başladı Arif Sağ’ın resitali.. (...) önce bir “açış” yaptı sanatçı ve peş peşe sıraladı değişleri. Bu arada kırık havalar arasına yerleştirdiği uzun havalarda hançeresini “klarnet gibi” kullanarak hayli alkışlandı.. Resitalin ikinci bölümünde, Doğu’dan Batı’ya, tavırları, bu tavırlar içinde geriye dönmeyen,

⁵⁶ Her ne kadar Sağ (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017); 1976-1982 yılları arasında hiçbir kaset ve plâk çalışması yapmadığını beyan etmiş olsa da bu dönem hakkındaki bazı ifadeleri, *Gurbeti Ben mi Yarattım* adlı albümünü, kesin bir biçimde 1970’li yılların sonlarına doğru kaydetmiş olduğuna işaret etmektedir.

tekrara girmeyen açışlar, saz havaları, oyun havaları vardı... (...) İkinci bölümün ana ezgisi, rahmetli Bayram Aracı'dan alınan Ankara'nın "Yandım Şeker" havasıydı. Sanatçı, bu ezgiyi, yeni bir yorumla seslendirirken devleşti, o denli de etkisinde kaldı ki, ezgi geçkilerinde de gidip-gelip "uyak" olarak kullandı. Çıkışlarını bu ezginin ses perdeleri üzerine oturttu ve Türkiye'de ilk kez görülen bir uygulamayı getirdi. Yine başından sonuna iki saatlik resitalde, Türkiye'de ancak birkaç kişinin ustalıkla kullandığı "Bağlama Düzeni"ni kullandı.

1960'lı yıllarda, İstanbul'un en merkezî semtlerinden Şişli-Elmadağ'da inşâ edilen ve uzunca bir süre sinema salonu olarak kullanıldıktan sonra, 1980'li yılların başlarında organizatör Egemen Bostancı tarafından restore ettirilip yeniden hizmete açılmış olan Şan Tiyatrosu, Aktı'nın ifadelerine göre; o dönemin İstanbul'undaki en popüler gösteri mekânlarından biridir ve Türkiye'deki en ünlü oyuncu kadrolarının sahneye çıktığı bu mekânda, tiyatroların, kabarelerin, müzikâllerin ve irili ufaklı kumpanyaların yanı sıra, aynı zamanda çok kalabalık konserler de verilmiştir (Kişisel Görüşme, 10 Eylül 2020). Öyle ki Şan Tiyatrosu sahnesine çıkmak, 1980'li yıllarda âdeta bir prestij nişânesidir. Sağ'ın bu sahnedeki ilk performansı ise dönemin popüler THM solisti Hülya Süer'in vermiş olduğu ve Sağ'ın çok kalabalık bir halk müziği orkestrası eşliğinde yönettiği *Selam Sana Anadolom* konseridir (E. Aktı, Kişisel Görüşme, 10 Eylül 2020). Nihayet, 1981 (?) yılında gerçekleştirilmiş olan bu konserin ardından, Sağ, yalnızca halk müziği çevrelerinde değil, aynı zamanda İstanbul sosyetesine nezdinde de popüler bir bağlama sanatçısı hâline dönüşür ve Aktı'nın da ön ayak olmasıyla birlikte, Şan Tiyatrosu'nun sahibi Bostancı'dan, o dönem bir resital teklifi alır (Kişisel Görüşme, 10 Eylül 2020).

Sağ'ın, 4 Ocak 1982'de icra ettiği bu resital, TRT bünyesinde uzun yıllar görev yapmış olan Cemile Kutgün tarafından sunulur. Sağ'ı "halk müziğimizin değerli saz üstâdı, üstün yetenek Arif Sağ" olarak tanıttığı kısa bir girişten sonra, Kutgün, önce folklorun ne olduğuna ve aynı zamanda Türk kültürünün ve THM'nin tarihsel sürekliliğine atıfta bulunan didaktik bir metni ve ardından Sağ'ın biyografisini seslendirir ve bu kısım boyunca Sağ'ı şiirlerle bezemiş olduğu oldukça epik bir anlatımın odağına yerleştirir.⁵⁷ Son derece kalabalık bir kitlenin önünde sergilenen ve o güne dek Türkiye'de verilmiş ilk bağlama resitali olan bu sıra dışı etkinliğin seyircileri arasında, Sağ'ı ön sıralardan izleyen bağlama hocası Tüfekçi ve eşi Neriman Altındağ Tüfekçi gibi tanınmış THM

⁵⁷ Kutgün'ün sunumunu dinlemek için, bkz. "İşte Bağlama İşte Arif Sağ" (Sağ, 1982, ön yüz-parça 1).

sanatçılarının yanı sıra, Alevi müziği çalışmalarına çok büyük katkıları sunan Kanadalı etnomüzikolog Irene Markoff da bulunmaktadır (2002a, s. 790). İki bölümden oluşan ve yaklaşık iki saat süren bu resital, Sağ'ın ifadesiyle daha önceleri yalnızca bir eşlik çalgısı olarak değerlendirilen bağlamanın, 'virtüözite' düzeyinde icra edilebilecek bir solist çalgı olarak ta tanınmasına vesile olmuştur (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017).

Öte yandan, söz konusu resitalin en önemli hususiyetlerinden biri de bilhassa Sağ'ın bağlama için kullandığı mikrofona tekniğidir (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017):

Şan Tiyarosu'nu iki mikrofona çaldım. Birini, bağlamanın göğsüne, diğerini de kendime çevirdim. Salon çok büyüktü. Sesimi iyi duyurmak için, konserden önce baya bir ayar yaptım. Çünkü o dönem en büyük sorunlardan biri de buydu. Yâni, çalacaksın ama kendini, bağlamayı iki bin kişiye nasıl duyuracaksın? Bir de şu var tabii: Bugünkü bağlamalarda kullandığımız bu eşik-altı manyetiği var ya hani. İşte o, 1982'de piyasada yoktu. Hattâ biz, o süreçten sonra bir arayışa girdik. O dönem kristaller, pullar, mikrofonlar falan bulundu. Bağlamanın içine, göğsüne bunlar hep yapıştırıldı. Ama hiçbiri de derdimize çare olmadı. Netice şu oldu; Almanya'da *Schaller* diye bir firma var dediler. Bunlar gitar için eşik-altı manyetiği icat etmiş çok önceden. Birkaç kişinin vesilesi ile onlara ulaştık. Hattâ ben kalkıp direkt olarak oraya gittim ve o zaman, bu *Schaller* firmasının genel müdürü ile de bizzat görüştim. Oradaki mesele de şuydu; bunların gitara takmak için yaptığı eşik-altı manyetiğin ölçüleri, ebatları, bağlama için çok fazla büyüktü. Tabii ki durumu adamlara izah ettik o zaman. Onlar da baya bir uğraştı. Ama bir-iki denemeden sonra hâlettik. Daha sonra da bu eşik-altı manyetiği giderek yaygınlaştı. Bana kalırsa bu da çok matah bir şey değil tâbi ama yine de o dönemden sonra, kalabalık konserlerde, etkinliklerde falan kendimizi duyurma sorunumuzu eşik-altı manyetiklerle büyük ölçüde gidermiş olduk.

Bu resitalin diğer bir önemli hususiyeti ise Sağ'ın, bağlama icrasında kullanmış olduğu düzenlerdir. Ne var ki *Şan Tiyatrosu Resitali*'ni hem öncesi hem sonrası itibarıyla en yakından takip etmiş birkaç kaynak kişiden biri olsa da Aktı'nın *Gong Dergisi*'ndeki köşesinde, Sağ'ın kullandığı düzenlere ilişkin çok temel bir maddî hatâ bulunmaktadır. Zira dönemine göre oldukça farklı bir repertuar seçkisi üzerinden kurgulanmış olan bu iki saatlik resital boyunca Sağ'ın kullandığı tek akort türü, 'bağlama düzeni' değildir (Bkz. Çizelge 4.1).

Çizelge 4.1 : Sağ'ın, *Şan Tiyatrosu Resitali*'nde icra ettiği belli başlı eserler.⁵⁸

Eser	İcra	Akort	Çalım	Ton
<i>Bir Gül İçin</i>	Vokal-Enst.	Bozuk Düzeni	Tezeneli	Si
<i>Ey Erenler</i>	Vokal-Enst.	Bozuk Düzeni	Tezeneli	Si
<i>Bu Yıl Bu Dağların</i>	Vokal-Enst.	Bozuk Düzeni	Tezeneli	Si
<i>Dersini Almış da</i>	Vokal-Enst.	Bozuk Düzeni	Tezeneli	Si
<i>Ötme Bülbül Ötme</i>	Vokal-Enst.	Bozuk Düzeni	Tezeneli	Si
<i>Eridi Kalmadı</i>	Vokal-Enst.	Bozuk Düzeni	Tezeneli	Si
<i>Gitme Turnam</i>	Vokal-Enst.	Bozuk Düzeni	Tezeneli	Si
<i>Kaytağı</i>	Enstrümantal	Bozuk Düzeni	Tezeneli	Si
<i>Deli Derviş</i>	Enstrümantal	Bağlama Düzeni	Tezeneli	La
<i>Kırklar Semahı</i>	Enstrümantal	Bağlama Düzeni	Tezeneli	La
<i>Avşar Zeybeği</i>	Enstrümantal	Bağlama Düzeni	Tezeneli	La
<i>Boğaz Havası</i>	Enstrümantal	Bağlama Düzeni	Şelpe	La
<i>Teke Zotlatması</i>	Enstrümantal	Bağlama Düzeni	Şelpe	La
<i>Sarı Zeybek</i>	Enstrümantal	Bağlama Düzeni	Tezeneli	La
<i>Şeker Oğlan</i>	Enstrümantal	Bağlama Düzeni	Tezeneli	La
<i>Topal</i>	Enstrümantal	Bağlama Düzeni	Tez.Şelpe	La



Şekil 4.2: Bozuk düzenindeki boş tellerin portedeki karşılıkları. (Bkz. Url-4)



Şekil 4.3: Bağlama düzenindeki boş tellerin portedeki karşılıkları. (Bkz. Url-4)

⁵⁸ Sağ, *Topal Oyun Havası* adlı eseri esasen tezeneli bir biçimde icra eder. Ne var ki bir an için tezeneyi elinden düşürür ve bu oyun havasının yarısından sonrasını, *şelpe* tekniği ile icra etmek durumunda kalır (A. Sağ, *Kişisel Görüşme*, 30 Kasım 2017); ayrıca bkz. Kalkan (2004, s. 185). Yukarıdaki çizelgede yer alan eserleri dinleyebilmek için, bkz. “İşte Bağlama İşte Arif Sağ” (Sağ, 1982); ayrıca bkz. “Arif Sağ Konseri-2 İşte Bağlama İşte Arif Sağ” (Sağ, 1982, arka yüz-parça 2).

Kuşkusuz ki sehven yapılan bu maddî hatâ, ne Aktı'nın gazeteciliğine ne de bağlama sanatçılığına hanel getirebilir. Üstelik bu noktada ilginç olan şey, daha önceden de ifade ettiğim üzere, Sağ'ın, 1976 yılından itibaren daha ziyade bağlama düzenini referans alan oldukça spesifik bir repertuar seçkisini ve icra anlayışını içselleştirmiş olmasıdır. Dolayısıyla, Aktı'nın sehven yaptığı bu maddî hatâ, tesadüfî de olsa Sağ'ın 1976'dan sonraki profesyonel müzik kariyerine yön veren çok temel bir hususa işaret etmektedir. Çünkü Sağ'ın, son olarak *Gurbeti Ben mi Yarattım* albümünde ve daha sonrasında ise *Şan Tiyatrosu Resitali*'nin takriben yarısına yakın bir kısmında çaldığı bozuk düzenini, ne 1983 yılından itibaren piyasaya sürülmüş olan *Muhabbet* albümlerinde, ne de söz konusu albümleri takip eden sahne veya stüdyo çalışmalarında kullandığı görülmüştür. Kısacası, Sağ bu resitalin sonrasında, 1960'lı yıllarda, Aksaray Mûsikî Cemiyeti'nde tâbi olduğu *Yurttan Sesler* ekolünü ve bozuk düzenini çok kat'î bir biçimde terk etmiş ve Alevi geleneğinin aslî bir unsuru olarak gördüğü bağlama düzenine rücû etmiştir (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017).

Şüphesiz ki bu noktada etnomüzikolog Okan Murat Öztürk'ün bazı tespitlerini de göz ardı etmemek gerekir (2016, ss. 136-138):

(...) “teknik” bir parametre olan “düzen” konusu, Alevilik ve Alevi kimliğiyle özdeşleştirilmek suretiyle çok farklı bir bağlam kazanmış; bu durum, Arif Sağ gibi üstadlığı tartışılmaz bir isim aracılığıyla da “radyo anlayışı”na karşı girilen bir “mücadele” olarak nitelendirilmiştir. Oysa Anadolu'da bağlama düzeni Alevi olmayan kesimler veya kültürlerce de kullanılmış ve halen de kullanılmaktadır. Kaldı ki Alevi ozanlar arasında Âşık Daimi, Mahzuni Şerif ve Feyzullah Çınar gibi sadece bağlama düzenini kullanmayan isimler de var olabilmişken, Arif Sağ'ın “üstad” kimliğiyle konuyu nasıl farklı bir noktaya çekebildiği; politik ve kültürel zeminlerde taraftar bulup, geniş çapta takip edilebildiği çok net bir şekilde görülmektedir.

Elbette Öztürk'ün de ifade ettiği gibi, bağlama düzeni yalnızca Anadolu'daki Alevi zümreleri tarafından değil, bu coğrafyadaki birçok kesim tarafından kullanılmaktadır. Üstelik birçok Alevi âşığın, plâklarında ve devlet radyolarındaki THM programlarında bilhassa bozuk düzenindeki bağlamaları icra etmiş oldukları da âşikârdır. Fakat bütün bu geçerli argümanlara rağmen, Öztürk'ün yukarıdaki tespitleri kendi içinde iki temel sorunla malûldür.

Bu sorunlardan ilki, Öztürk'ün, bağlama icrasındaki düzen meselesini sadece teknik bir parametre olarak değerlendirmesidir. Oysa düzen, teknik bir parametre olmasının yanı sıra, aynı zamanda belli bir repertuara, o repertuardaki eserlerin edebî, müzikâl ve kültürel hususiyetlerine ve tüm o hususiyetleri teşkil eden tarihsel koşullara tâbidir. Dolayısıyla, burada göz ardı edilmemesi gereken en önemli noktalardan biri, bağlama düzeninin, Anadolu coğrafyasındaki başka topluluklardan farklı olarak Aleviler için bir tür kutsiyet taşıması durumu, bir diğeri ise bozuk düzeni kullanan Alevi âşıkların, *Yurttan Sesler* ekolünün ana düzeni olarak tayin edilen bu akort türünü, bilhassa kendi yörelerinden büyük şehirlere göç ettikleri süreç içinde hem meşruiyet hem popülerlik kazanabilmek adına temellük etmiş olmalarıdır. Zira 20. yüzyıldaki ampirik verilerden hareketle elde edilebilecek en somut bulgulardan biri de Öztürk'ün sözünü ettiği Alevi âşıkların, esasen cemlerde ve muhabbetlerde çoğunlukla bağlama düzenini kullanan ve *dede sazı* ve *tembur* gibi çalgıları icra eden Alevi zümrelerine mensup olduklarıdır.

Öte yandan, Öztürk'ün tespitlerindeki ikinci sorun, usta-çırak ilişkisi içinde yetişen ve 1960'lı yıllardan itibaren hem Alevi geleneğine ait repertuar unsurlarını hem sosyo-politik içerikli eserler seslendiren Alevi âşıklar ile Sağ'ı aynı kategoriye dâhil etmesi ve Sağ'ın, bağlama düzenini *Yurttan Sesler* ekolüyle mücadele etmek için politik ve siyasal bir manipülasyon aracı hâline dönüştürdüğünü îma etmesidir. Ne var ki önemli bir kısmı (örn. Davut Sûlari, Daimi, Feyzullah Çınar) 1980'li yılların başlarında vefat eden ve/veya 12 Eylül darbesinden sonraki süreçte kendilerini müzik piyasasından geri çekmek zorunda kalan bu Alevi âşıklar ile Sağ'ı birbirinden farklı kılan en temel husus, gerek müzikâl ve gerekse siyasal açıdan aynı formasyona tâbi olmamalarıdır. Zira bu âşıklardan farklı olarak Sağ, bizâtihi *Yurttan Sesler* ekolü içinde yetişmiş, 1969-1976 yılları arasındaki yedi yıllık arabesk süreci ile hesaplaşarak *Yurttan Sesler* ekolüne geri dönüş yapmış, fakat 1982'de, *Şan Tiyatrosu Resitali*'nin ardından söz konusu ekolü ve bozuk düzenini kat'i bir biçimde terk etmiş ve henüz 1980'li yılların başlarından itibaren politize olmuş sıra dışı bir bağlama virtüözüdür. Dolayısıyla, Sağ'ın bağlama düzenine geçişi noktasındaki kişisel tercihini, Öztürk'ün tespitlerinin ötesinde çok daha îtidalli bir şekilde değerlendirmek ve bu tercihi, teknik bir parametrenin politik ve kültürel sa'iklerle manipüle edilmesi olarak değil, bilâkis kendi 'iktidar' alanını genişletmek için otantizm söylemlerine eklemlendirmek suretiyle rafine ettiği spesifik bir 'karşı-özneleşme' stratejisi olarak okumak gerekir.

Öyle ki Sağ'ın ifadesiyle bilhassa Muhlis Akarsu ve Musa Eroğlu ile birlikte çaldıkları ilk *Muhabbet* albümünden sonra Alevilikle özdeşleştirilmeye başlanan bu düzen,⁵⁹ iki bölümden oluşan *Şan Tiyatrosu Resitali*'nin ikinci yarısına, yâni Sağ'ın enstrümantal bir biçimde icra ettiği kısma damgasını vurur (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). Fakat Sağ'ın, bu kısmı resitalin hemen öncesinde sadece enstrümantal bir şekilde icra etme kararı alması, hem yakın çevresinde yer alan müzisyenleri hem de Şan Tiyatrosu'nun sahibi olan Bostancı'yı son derece tedirgin eder (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). Nihayet, gazeteci Şenay Kalkan'la yaptığı uzun soluklu bir söyleşide, Sağ, bu sıra dışı resital boyunca profesyonel kariyeri açısından hangi riskleri göze aldığını ve Alevi bir müzisyen olarak kendisini nasıl konumlandığını şöyle ifade eder (2004, s. 183):

Oraya çıkmadan önce bir kumar oynadım aslında. O gece bitebilirdim de. Çünkü sonuçta iki saat bağlama dinleteceksin insanlara. Tehlikeli bir durum. Hayatını, sanatını riske ediyorsun, ilk yarım saat dinleyip insanlar sıkılabilir, çekip gidebilirlerdi. Ama babamın bize hep söylediği, (...) İnsan-ı Kâmil olmak, bende büyük iz bırakmıştır. Kâmil insan önce cesur olacak, sonra inanacak, sonra da akıllı olacak (...). Şan Tiyatrosu'nda işte bu "Kâmil İnsan"ı oynadım ben.

Kuşkusuz ki Sağ'ın yukarıdaki söylemlerinde öne çıkan en stratejik düşünsel tasarım, *İnsan-ı Kâmil* kavramıdır. Zira Sağ'ın, yaklaşık yirmi iki senelik bir süreç sonrasında *Şan Tiyatrosu Resitali*'ndeki konumunu ifade etmek için kullanmış olduğu bu kavram, Alevi inancında bir insanın ulaşabileceği en üst mânevi mertebenin adıdır. Dolayısıyla, her ne kadar retrospektif bir anlatıya ait olsa da buradaki *İnsan-ı Kâmil* kavramı, Sağ'ın bilhassa bu resitalin ikinci kısmını Alevilikle ilişkilendirmesi bahsinde önem arz eder. Nitekim *Avşar Zeybeği*, *Boğaz Havası*, *Teke Zotlatması*, *Sarı Zeybek*, *Şeker Oğlan* ve *Topal Oyun Havası* gibi anonim karakterdeki eserlerin yanı sıra, Sağ'ın aynı zamanda Alevi geleneğine ait *Kırklar Semahı* ve *Deli Derviş Ayağı*⁶⁰ gibi usta malı⁶¹ eserleri de icra ettiği bu kısım, onun eşsiz virtüözitesini sergilemiş olduğu en çarpıcı bölümdür.

⁵⁹ 1980'li yıllardaki bu özdeşleştirme sürecine bizzat tanıklık eden İngiliz etnomüzikolog Martin Stokes (1998, s. 122), bağlama düzeninin o dönem giderek "Arif Düzeni" olarak anılmaya başladığını vurgular.

⁶⁰ Ayak tâbiri, âşık mûsikîsi ve anonim halk mûsikîsi terminolojisinde, genel olarak serbest ritimli vokal ve/veya vokal-enstrümantal ezgilere giriş yapmak için çalınan, çoğu zaman usüllü, basit motif, bölüm veyahut da periyotlardan oluşan ve bazen birkaç ölçü bazen beş-on ölçü içinde seyreden, sözsüz ezgilere atıfla kullanılmaktadır ki bu tâbir, bazen Deli Derviş Ayağı, Beşîrî Ayağı, Şîrvânî Ayağı, Varsak Ayağı, Dîvân Ayağı, Kalenderî Ayağı, Destân Ayağı ve de Müstezâd Ayağı gibi, belli başlı ezgilerin adlarıyla birlikte de zikredilir (Şenel, 2007, ss. 67-68).

⁶¹ Usta malı tâbiri, daha önceki âşıklar tarafından kullanılan ezgi kalıplarını, spesifik okuyuş tarzlarını, ağız kullanımlarını ve aynı zamanda yöresel ezgi stillerini ifade eder (Şenel, 2007, s. 65).

Bu nedenle, *Şan Tiyatrosu Resitali*'ndeki bir virtüözite örneği olarak bilhassa Sağ'ın *Deli Derviş Ayağı*'ni nasıl bir müzikâl anlayışla yorumladığını, burada kısaca analiz etmek gerekir. Fakat bu analizi mukayeseli bir biçimde yapmak, daha efektif olacaktır. Zira genellikle Sivas ve Tokat yörelerindeki Alevi âşıklar tarafından icra edilen⁶² ve hem melodik hem ritmik varyantları bulunan bu usta malı eserin kaynak kişisi, esasen Sivas Koçgirili bir mâhallî bağlama ve ses sanatçısı olan Haydar Acar'dır [1916-2002].

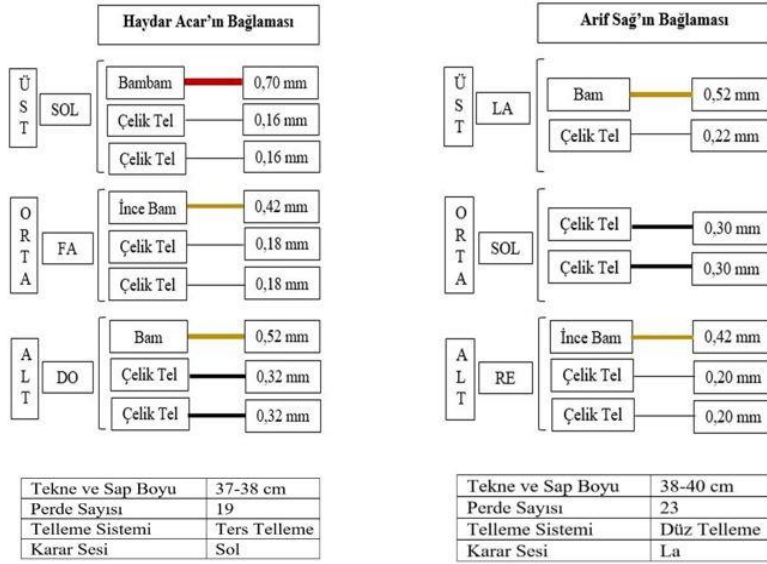
Profesyonel bir bağlama ve de ses sanatçısı olmasının yanı sıra, aynı zamanda Acar'ın hem köylüsü hem akrabası olan ve özellikle Türkçe-Kürtçe seslendirdiği albümlerle 2000'li yıllardan itibaren Alevi müziği mecrâsında görece kayda değer bir yer edinen Cihan Çelik'in Acar'dan aktardıklarına göre; Acar, bu eseri babası İsmail Acar'dan [Hasso Ağa], o da katıldığı cemlerde ve/veya muhabbetlerde, bizâtihi Deli Derviş'in [Âşık Feryadi] kendisinden dinleyip öğrenmiştir (Kişisel Görüşme, 7 Ağustos 2018). Yine Çelik'in aktardıklarına göre; Acar'ın bilinen en eski *Deli Derviş* icrası, 1970'li yılların ikinci yarısında (?), ev ortamındaki bir muhabbet sırasında kaydedilmiştir ve bu eserin icrasına dair en yaygın veri, 1989 yılında, TRT 2 tarafından yayınlanmış olan ve aynı zamanda *YouTube*'ta çok kısa bir kesiti bulunan *Ezgi Kervanı* adlı programdır (Kişisel Görüşme, 7 Ağustos 2018). Nihayet, yukarıda bahsi geçen mukayeseli analiz kapsamında, Acar'ın konuk olarak katıldığı bu televizyon programı referans alınmıştır.

Öte yandan, Sağ'la yaptığım kişisel görüşmeler neticesinde, *Deli Derviş*'i ilk kez ne zaman ve hangi kaynaktan duyup öğrendiğine dair net bir bilgi elde edilmiş değildir. Elbette bu durum, Sağ'ın Acar'ın *Deli Derviş* icrasını daha önce hiç dinlemediğini de düşündürülebilir. Oysa Sağ, Acar'ın kayıtlarını daha öncesinde birçok kez dinlemiş ve daha da önemlisi onu bizâtihi tanımıştır (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017). Fakat tüm bu somut verilere rağmen, Sağ'ın *Deli Derviş* yorumunu, kaynağı itibarıyla doğrudan doğruya Acar'ın *Deli Derviş* yorumu ile ilişkilendirebilmek pek mümkün değildir.⁶³ Nitekim Sağ, *Şan Tiyatrosu Resitali*'nin ikinci kısmında icra ettiği bu usta malı eseri, Kutgün'ün okuduğu epik bir şiirin ardından, uzun soluklu bir açış takiben seslendirir. Ancak, ana konturları açısından birtakım benzerlikler arz etseler de Acar'ın icra ettiği

⁶² *Deli Derviş Ayağı*'ni icra eden kişilerden biri, Tokat-Zileli Âşık Ali Kurt [1931-2010] (Bkz. Url-5), bir diğeri ise Sivas-Çamşılılı Âşık Mehmet Ali Karababa'dır [1934-1995] (Bkz. Url-6).

⁶³ Bu noktada açıklığa kavuşturmam gereken en önemli hususlardan biri de Sağ'la gerçekleştirdiğim ilk kişisel görüşmeden kısa bir süre önce, kendisine kanser tanısı konulmuş olmasıdır. Dolayısıyla, Sağ'ın bazı konuları net bir biçimde hatırlayamaması bahsinde, sağlık durumunun da dikkate alınması gerekir. Ağır sağlık sorunlarına rağmen, İstanbul-Bostancı'daki evinde beni konuk eden Sağ'a ve aynı zamanda onunla görüşmeme vesile olan Erdal Erzincan'a bu vesile ile burada bir kez daha teşekkür etmek isterim.

kalıp ezgi⁶⁴ ile Sağ'ın icra ettiği kalıp ezgi arasında çok önemli nüanslar mevcuttur.⁶⁵ Ayrıca, aynı akort türünü, yâni bağlama düzenini kullanmalarına rağmen, Acar ve Sağ arasındaki farklılıklardan biri de icra ettikleri bağlamaların ton ve tını hususiyetleridir. Velhâsıl bu hususiyetleri belirleyen organolojik faktörler, şöyle şematize edilebilir:



Şekil 4.4: Acar'ın icra ettiği bağlama ile Sağ'ın icra ettiği bağlamanın farklılıkları.⁶⁶

Bu noktada göz ardı edilmemesi gereken en kayda değer hususlardan biri de 1970'li yılların ikinci yarısındaki muhabbet kaydında icra ettiği *dede sazından*⁶⁷ farklı olarak (C. Çelik, Kişisel Görüşme, 7 Ağustos 2018) Acar'ın, *Deli Derviş*'i 1989 yılındaki programda *kısa sap bağlama* tâbir edilen on dokuz perdeli bir çalgıyla icra etmesidir. Buna karşın, Sağ, *Deli Derviş*'i *Şan Tiyatrosu Resitali*'nde tanbura tâbir edilen yirmi üç perdeli bir çalgıyla icra etmiştir. Kuşkusuz ki Sağ'ın sonraki süreçlerde profesyonel kariyerinin merkezine yerleştirdiği *kısa sap bağlamayı*, *Şan Tiyatrosu Resitali*'nde kullanmamış olması, söz konusu çalgının, 4 Ocak 1982 tarihinde henüz üretilmemiş olmasından kaynaklanmaktadır.⁶⁸

⁶⁴ Kalıp ezgi tâbiri, âşık musikisinde, benzer edebî yapılarla ve de konulara bağlı olarak tercih edilen ve yöresel üslup, tavır ve ritimleri itibarıyla karakteristik hususiyetler taşıyan ve daha da önemlisi, mutlak surette gelenekten gelen anonim ezgileri tanımlamak için kullanılır (Şenel, 2007, s. 98).

⁶⁵ Acar'ın *Deli Derviş* icrasını Sağ'ın icrasına ile mukayeseli olarak dinlemek için, ayrıca bkz. (Url-7).

⁶⁶ *Deli Derviş*'in tarihsel arka plânına ve de kaynaklarına ışık tutan ve ayrıca Acar'ın telleme sistemini tespit etmem noktasında bana yardımcı olan Cihan Çelik'e burada, bir kez daha teşekkür etmek isterim.

⁶⁷ *Dede sazı* olarak tâbir edilen çalgıyı, on dokuz ve/veya yirmi üç perdeli standart bağlamalardan farklı kılan en ayırt edici özelliklerden biri de tel ve perde sayısıdır. Genellikle yedi teli bulunan, yâni alt, orta ve üst tel gruplarına ikişer âdet tel takılan bu çalgının, bazen on, bazen de on iki perdeli olduğu görülür.

⁶⁸ *Kısa sap bağlamanın* nasıl ortaya çıktığı meselesi, bir sonraki vakâ çalışmasında ayrıca ele alınmıştır.

Müzikâl anlayışları ve formasyonları açısından tümüyle farklılık arz eden bu iki icracı arasındaki en ayırt edici teknik husus ise hiç şüphesiz ki Sağ'ın kendine has acilitesidir. Nihayet, aşağıdaki transkripsiyonların tempoları, Sağ'la Acar'ın *Deli Derviş* icralarını birbirinden kategorik olarak ayırtıran bu temel teknik farklılığı somutlaştırmaktadır.

Serbest

Serbest

Şekil 4.5: Sağ'ın icra ettiği *Deli Derviş Ayağı*'nın introsundan bir kesit.

Serbest

Serbest

Şekil 4.6: Acar'ın icra ettiği *Deli Derviş Ayağı*'nın introsundan bir kesit.

Nitekim Acar'dan farklı olarak *Deli Derviş Ayağı*'nı çok daha uzun soluklu bir intro ile icra eden Sağ, Şekil 3.18'deki ilk serbest ritimli kısma oldukça keskin bir müzikâl ifadeyle ve resitatif şekilde başlar ve *Do* perdesindeki kısa bir puandorgun ardından, 2/4'lük kısma son derece yüksek bir tempo ile geçiş yapar. Öyle ki tezene vuruşlarını

ve parmak pozisyonlarını ustalıklı bir şekilde senkronize eden Sağ, eserin metro-ritmik yapısını, 7/8'lik kısma geçişinde korur ve temposunu ikinci serbest ritimli kısma kadar istikrarlı bir şekilde sâbit tutar. Hâsılı bu yüksek tempoyu, ikinci serbest ritimli kısmın başında, *Si* perdesindeki çok kısa bir asma kalışla durduran Sağ, tıpkı ilk serbest ritimli kısım gibi, bu kısmı da keskin bir müzikâl ifadeyle ve resitatif şekilde icra eder ve *La* perdesindeki kısa bir puandorgtan sonra, eserin diğer kısımlarını çalmaya devam eder.

Elbette bu mukayeseli analizden hareketle, Acar'ın *Deli Derviş* icrasını Sağ'ın icrası karşısında tâli bir konuma itmek veyahut da Sağ'ın virtüözitesini yalnızca kendine has acilitesine indirgemek doğru değildir. Çünkü Sağ'ın da ifade etmiş olduğu gibi, genel kabûllerin aksine, virtüözitede en temel husus bir eseri çok hızlı bir biçimde çalabilmek değil, mümkün olduğunca ifadeli bir biçimde çalabilmektir (Yürükoğlu, 1993, s. 38). Başka bir deyişle; bir icracının, herhangi bir çalgıda virtüözite düzeyine ulaşabilmesi, ancak bilgi, sabır, süreklilik, yetenek ve de disiplinli bir çalışma ile gerçekleşebilir ve daha da önemlisi, böyle bir düzeye erişebilmek için, icracının tıpkı erken-Hristiyanlık dönemindeki çileci (*ascetic*) keşişler gibi, kendi zihnine ve bedenine çok spesifik bir iktidar empoze etmesi gerekir. Ancak, 'virtüöz' ve de 'çile' kavramlarını birbirleriyle ilişkilendirmek noktasında, bu kavramlardan ikincisini, tıpkı Foucault gibi daha geniş bir bağlamda ele almak icap eder.⁶⁹ Zira Foucault'ya göre (2015, s. 761; akt. Tilleczek, 2022, s. 32); çile, her zaman geniş anlamıyla anlaşılmalıdır ve etimolojik bakımdan kişinin kendi varlığı üzerine tefekkür etmesi, kendini tanımaya, kontrol altına almaya, sınamaya, geliştirmeye ve dönüştürmeye çalışması gibi anlamlara sahiptir. Kısacası, ister atletik, ister ahlakî, ister entelektüel düzeyde olsun, Foucault'nun kullandığı çile kavramı, kendisini aşmayı amaç edinen herhangi bir bireyin belli egzersizler uyarınca kendi benliğini ve bedenini eğitmesi faaliyetine atıfta bulunur (Tilleczek, 2022, s. 32). İşte bu noktada bir öznel deneyimin ve kimliğin inşâ edilebilmesi için stratejik önemi haiz olan ve Foucault'nun üç eksenli şemasında yer alan son merhale (1984a, ss. 333-334, 1984b, s. 48), yâni etik⁷⁰ devreye girer ki Foucault'ya göre; özneleşme kipleri, çileci egzersizler ve aynı zamanda bunları destekleyen kendilik pratikleri olmadan etik öznenin oluşması nâmümkündür (1990c [1984], s. 28).

⁶⁹ Her ne kadar çilecilik (*asceticism*) kavramını Fransız filozof Pierre Hadot'dan (1981) devralmış olsa da Foucault, *Cinselliğin Tarihi* başlıklı yapıtının ikinci cildinde (1990c [1984], ss. 25-32), söz konusu kavramı Hadot'dan farklı olarak çok daha derinlikli bir tarihsel-siyasal analizin merkezine yerleştirir.

⁷⁰ Foucault'nun şemasındaki etik ekseninin mahiyeti için, ayrıca bkz. bu tez çalışması, s. 37.

Kuşkusuz ki burada gözden kaçırılmaması gereken en kritik nokta, virtüözite ile çileci egzersizler arasındaki mekanik benzerlikler değil, bilâkis bu iki sıra dışı olguyu ortak bir ontolojik zeminde buluşturan temel kaygıdır. Ancak, bu kaygı, yalnızca bireylerin kendilerini nasıl yöneteceklerine dair ‘ahlâkî’ bir arayışın değil, aynı zamanda kendi önlerindeki mümkün eylemler alanını nasıl genişletebileceklerine ve kendilerini nasıl inşâ edebileceklerine odaklanan ‘etik’ ve ‘estetik’ bir sorunsallaştırmanın çıktısıdır. Diğer bir deyişle; Foucault’nun üç eksenli şemasındaki etik, salt olarak iç içe geçmiş özneleşme ve de nesneleşme kiplerinin değil, karşı-özneleşme kiplerinin de adıdır. Nihayet, Sağ’ın 1976-1982 yılları arasında geçirdiği altı yıllık köklü dönüşüm süreci ve söz konusu sürecin hemen akâbinde vermiş olduğu *Şan Tiyatrosu Resitali*, esasen kendi zihni ve bedeniyle kurduğu bu tür bir etik ilişki doğrultusunda cereyan etmiştir. Dolayısıyla, Sağ’ı sadece Acar’dan değil, kendisinden önceki birçok Alevi âşıktan ve mahallî icracıdan farklı kılan en ayırt edici etik husus, profesyonel kariyerinin belli bir aşamasında, onu, THM’nin öznesi ve de nesnesi hâline dönüştüren kurumsal-siyasal strateji ile alenî bir iktidar ve güç çatışması içerisine girmiş ve bu zorlu çatışmadan gâlip çıkabilmek adına, estetik bir karşı-özneleşme stratejisi geliştirmiş olmasıdır.

Nitekim bugünkü Alevi müziği anlayışının inşâ edilmesi noktasında âdetâ bir prototip niteliğinde olan bu strateji, hangi repertuar unsurlarının *otantik* Alevi müziği kategorisi altında tanımlanıp tanımlanamayacağı ve söz konusu kategoriye dâhil edilen eserlerin hangi çalgılarla ne şekilde icra edileceği gibi hususlarda, belirleyici bir rol üstlenmiştir. Öyle ki Sağ’ın ilk kez *Şan Tiyatrosu Resitali*’nde icraata geçirdiği bu strateji, bilhassa *Deli Derviş Ayağı* özelinde, Özdemir’in formüle etmiş olduğu (2018a, s. 167); “Sözsüz Alevi müziği diye bir şey var mıdır? Eğer varsa sözsüz bir müziğin Alevi müziği olup olmadığını nasıl bilebiliriz?” gibi sözde ucu açık sorulara, net yanıt mahiyetindedir.⁷¹ Zira ilk kez Sağ tarafından bir resital repertuarına dâhil edilip popülerleştirilen ve esas itibarıyla sözsüz bir usta malı eser olan *Deli Derviş Ayağı*, son otuz-kırk senelik süreç içerisinde Alevi müziği repertuarının en temel unsurlarından bir hâline dönüşmüştür. Örneğin; Sivas Katliamı’nda yaşamını yitiren ve *Deli Derviş Ayağı*’nın popülerleşmesi hususunda çok etkili olan bağlama virtüözü Hasret Gültekin, bizâtihi Haydar Acar’dan derlediği bu eseri, 1989 yılında, Hollanda’daki bir konserinde icra etmiş (Bkz. Url-8) ve ölümünden bir yıl sonra, Kalan Müzik tarafından yayınlanan *Seçmeler 1* (1994) adlı

⁷¹ Özdemir’in formüle ettiği soruları tekrar gözden geçirmek için, bkz. (2018a, ss. 167-168), ayrıca bkz. bu tez çalışması, ss. 63-64.

albümünün repertuarına, daha önceleri kaydettiği bir *Deli Derviş* icrası da eklenmiştir. Alevi müziği mecrâsındaki en popüler kadın solistlerden biri olan Sabahat Akkiraz ise bizzat *Deli Derviş* (2000) adını taşıyan bir albüm yapmış ve Özdemir Plâk-Kasetçilik etiketi ile piyasaya sürülen bu albümde, Sivas-Mamaşlı Cemal Dede'den derlediği bir *Deli Derviş* çeşitlemesine yer vermiştir. Ayrıca, *Deli Derviş Ayağı*'nın icra edildiği en güncel albümlerden biri de Akkiraz'ın *Deli Derviş* albümünü yöneten Erdal Erzincan tarafından seslendirilmiştir. Günümüz itibarıyla Alevi müziği mecrâsındaki en kudretli bağlama virtüözlerinden biri olan Erzincan, Temkeş Müzik etiketi ile piyasaya sürülen ve *Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası* (2018) adını taşıyan bu albümde, söz konusu eseri kendi öğrencilerinden oluşan kalabalık bir bağlama orkestrası eşliğinde çalmıştır. Velhâsıl *Deli Derviş Ayağı* özelindeki bütün bu ampirik veriler, bir yönüyle geleneğin hem geçmişten bugüne hem günümüzden geçmişe dönük bir perspektif doğrultusunda inşâ edildiğini savunan Eliot'ın (1920 [1919], ss. 43-45), diğer yönüyle ise kültürü, herkesin erişebildiği, fakat aynı zamanda bir seçme-dışlama mekanizmasının nedeni niteliğindeki hiyerarşik bir değerler organizasyonu olarak tanımlayan Foucault'nun (2005, s. 179) fikirlerini doğrulamaktadır. Dolayısıyla burada tıpkı Özdemir gibi hangi eserin veyahut da performansın Alevi müziği olarak kabûl edilip edilmeyeceğine dair cevabı zaten belli olan bir dizi soru formüle etmek ve bu soruları cevapsız bırakmak yerine, somut bir örnek olarak *Deli Derviş Ayağı* özelindeki ampirik verileri dikkate almak ve Alevi müziği hakkındaki mevcut hakikat çerçevesinin nasıl inşâ edildiğini ve sınırlandırıldığını görmek gerekir.

Burada değinilmesi gereken diğer bir kritik nokta ise Sağ'ın bu stratejiye, Türkiye'nin yakın tarihi açısından âdeta bir yarılmaya tekâbül eden oldukça çalkantılı bir dönem içerisinde, yâni 12 Eylül Darbesi'nden hemen sonraki süreçte işlerlik kazandırmasıdır. Nihayet, 1980 öncesindeki sınıf temelli sol söylemlerin toplumsal açıdan büyük ölçüde taban kaybetmesine, buna karşın kimlik siyasetinin kamusal alanda giderek yükselişe geçmesine etken olan bu yeni tarihsel-siyasal konjonktür, sadece Aleviliğin kamusal alanda ilk kez kültürel bir aidiyet biçimi olarak müzakere edilmesi hususunda değil, Sağ'ın profesyonel müzik kariyerine farklı bir yön vermesi bahsinde de belirleyicidir. Kısacası, 1980 öncesinde apolitik bir müzikâl duruş sergileyen Sağ, 1980 sonrasındaki süreçte bilhassa kültürel Alevilik söylemlerini benimsediği görece muhalif bir duruş sergiler ki *Şan Tiyatrosu Resitali*, esasen Sağ'ın sergilediği bu muhalif duruşun ilk nüvesidir. Öyle ki 1982 yılında, *İşte Bağlama İşte Arif Sağ* adıyla Hakan Plâk ve de

Harika Plâk tarafından albüm hâline getirilip piyasaya sürülen *Şan Tiyatrosu Resitali*, gerek repertuar kurgusu gerek virtüözite düzeyindeki bağlama icrası açısından sıra dışı bir karşı-özneleşme prototipi olması hasebiyle, yalnızca Sağ'ın Alevilik söylemlerine ve profesyonel müzik kariyerine yön vermekle kalmamış, aynı zamanda Alevi müziği mecrâsını teşkil eden daha sonraki konser, sahne ve stüdyo pratiklerine ve söz konusu pratiklerin fâilleri konumundaki öznelere çok temel bir referans noktası oluşturmuştur.



Şekil 4.7 : Hakan Plâk ve Harika Plâk tarafından albüm hâline getirilip piyasaya sürülen *İşte Bağlama İşte Arif Sağ* (1982) adlı albümlerin ön kapak fotoğrafları.

Nitekim Alevi müziği mecrâsındaki birçok icracının⁷² ve söz konusu mecrâ ile yakın ilişki içinde olan belli başlı isimlerin⁷³ bu açıdan son derece büyük bir önem atfettiği *Şan Tiyatrosu Resitali* hakkında, Sağ, bizâtihi şu tespitlerde bulunur (Kişisel Görüşme, 30 Kasım 2017):

Şan Tiyatrosu, yalnızca benim için değil, bağlamaya gönül veren birçok insan için bir milâttı. Şöyle bir düşünüyorum da o zaman gerçekten müthiş bir repertuar seçmişim. Değişler, semahlar, hâttâ halk müziğinin en klâsik eserleri bile vardı o repertuarda. Alevi müziğini, değişleri, orijinal sözleriyle hiç çekinmeden okudum orada. (...) İki saat boyunca iki bin yedi yüz kişiyi o salonda tutmak büyük bir başarıdır. O güne kadar bağlamayla hiç enstrümantal bir konser verilmemişti. Yâni, Şan Tiyatrosu konseri, aslında bağlamayla verilmiş olan ilk enstrümantal konserdir ve bu tamamen bir cesaret işiydi. Tabii bir de şu var: Şan Tiyatrosu, başka bir döneme de kapı araladı. Çünkü o konserin

⁷² E. Erzincan (Kişisel Görüşme, 16 Kasım 2017); Â. Dertli Divâni (Kişisel Görüşme, 1 Temmuz 2018); H. Albayrak (Kişisel Görüşme, 16 Ağustos 2018); M. Temiz (Kişisel Görüşme, 18 Ağustos 2018); C. Özkan (Kişisel Görüşme, 18 Ağustos 2018); C. Yıldız (Kişisel Görüşme, 26 Ağustos 2018); G. Pekşen, (Kişisel Görüşme, 28 Ağustos 2018); M. Çimen (Kişisel Görüşme, 28 Eylül 2018).

⁷³ A. Koçak (Kişisel Görüşme, 2 Temmuz 2018); H. Saltık (Kişisel Görüşme, 16 Ağustos 2018); N. Şahin (Kişisel Görüşme, 16 Ağustos 2019); İ. Kurt ve A. H. Emre (Kişisel Görüşme, 17 Ağustos 2019).

ardından *Muhabbet* kasetlerini çaldık. O dönem, konserler, etkinlikler giderek çoğalmaya başlamıştı zaten. (...) Bence Alevi müziği, Şan Tiyatrosu ve *Muhabbet* kasetleri ile birlikte olağanüstü bir çıkış yapmıştır. Ama en önemlisi de şuydu: Daha önceleri, TRT tarafından yasaklanmış olan deyişleri, Aleviliği çağrıştıran Şah, On iki imam, Pir, Ali gibi belli başlı sözleri, ilk kez biz doğru bir şekilde okuduk *Muhabbet* serisinde. O yıllarda, Alevi hareketi de başlamıştı.

4.2 Kanonik Bir Külliyat: *Muhabbet 1-7* [1983-1989]

Şüphesiz ki bugünkü Alevi müziği anlayışına damgasını vuran en önemli albüm dizisi; 1983'ten itibaren piyasaya sürülen ve toplam yedi kasetten oluşan *Muhabbet* serisidir. Serinin ilk iki albümü, Arif Sağ, Muhlis Akarsu ve Musa Eroğlu tarafından icra edilir. Üçüncü albümde, *Muhabbet* grubuna Yavuz Top da dâhil olur. Dördüncü albümde, Akarsu yer almasa da beşinci albümde, Sağ, Akarsu, Eroğlu ve Top'un oluşturdukları *Muhabbet* gurubu bir aradadır. Son iki albüm ise Akarsu, Eroğlu ve Top'un eseridir.



Şekil 4.8 : *Muhabbet* albümlerinin ön kapak fotoğrafları.

1946'da, Mersin'in Mut ilçesine bağlı bir Alevi-Tahtacı köyünde doğan ve bağlama çalmaya ve deyiş söylemeye henüz çocukluk çağlarında başlayan Eroğlu, *Muhabbet 1* albümünü nasıl yaptıklarını şu ifadelerle anlatır (Kişisel Görüşme, 4 Ağustos 2018):

1971'de, Ankara Radyosu'nun mahallî sanatçı sınavını birincilikle kazandım. Nida Tüfekçi; bu parayla burada geçinemezsin, pavyonda çalışırsan da şikâyet

ederler, seni sözleşmeli yapalım, *Yurttan Sesler*'e girersin, ayda yarım bant çalarsın dedi. Öyle de oldu. Çok insanî bir yaklaşımdı. Sonra, Ankara Radyosu'nda sözleşmeli mahallî sanatçı olarak çalıştım. (...) O dönem, 1975'te, Ankara'da Erzurumlu bir boya satıcısının düğününe gitmiştik. Düğünde, İzzet Altınmeşe'ye saz çalıyordum. Düğün bittikten sonra, Ankara'da Turgut Restoran diye bir yere gittik. Talip Özkan, Nida Tüfekçi ve Arif Sağ da vardı. O zaman, Arif piyasada tanınıyordu. Plâkları da vardı bende. Arif'le ilk öyle tanıştık işte. Saz çalıp muhabbet ettik. Altı-yedi sene sonra, Yusuf [Toraman] ile Arif'in ortak saz dükkânlarının açılışı vardı İstanbul'da. Ben de gitmişim. Muhlis Akarsu'yu da orada tanıdım. Beraber bir şeyler çaldık ve orada arkadaş olduk. Aynı dönemde, Arif ve Muhlis ile birlikte bazı stüdyo işleri de yaptık. İşte *Muhabbet 1* de o dönemde, yine stüdyoda çalışırken tesadüfen ortaya çıktı. (...) Sonra, Muhlis Flaş Plâk diye bir firma kurdu. Flaş Plâk'tan çıkardı albümü *Muhabbet 1* diye. İsmi de o buldu. Hâttâ pazarlama işini organize eden de oydu. O işleri, Muhlis daha iyi biliyordu. Daha sonra, Şah Plâk'ın sahibi Ahmet Daymaz firma [Flaş Plâk] ile birlikte albümü olduğu gibi satın aldı ve bize hemen *Muhabbet 2*'yi yaptırdı. (...) Daymaz, o dönemde iyi para verdi bize. Önce iki bin, sonra üç bin lira. O zamana göre çok iyi bir rakamdı bence. Ama *Muhabbet 2*'yi yaptıktan sonra, grupta bir anlaşmazlık çıktı. Sonradan hâlettik tabî. *Muhabbet 3*'de Yavuz da [Yavuz Top] geldi aramıza. Dört kişi olduk. (...) Ondan sonra, ekibin ruhu değişti. Biliyorsun, Yavuz iyi saz çalar çünkü. Gerçii sen iyi çaldın, ben kötü çaldım filan yoktu ki hiç aramızda. Muhabbeti zaten. Ama *Muhabbet 5*'ten sonra Arif'le yollarımızı ayırdık. *Muhabbet 6*'yı ve *Muhabbet 7*'yi Muhlis'le ve Yavuz'la birlikte, sadece üç kişi çalıp söyledik.

Sağ'ın, *Muhabbet 1* albümünün nasıl ortaya çıktığına yönelik beyanatları ise şunlardır (Kişisel Görüşme, 31 Ocak 2019):

Muhlis'i [Muhlis Akarsu], Yavuz'u [Yavuz Top], Musa'yı [Musa Eroğlu] önceden tanıyordum. Hâttâ Yavuz'la 68'den beri tanışırız. Muhabbet fikri, ilk Muhlis Akarsu'dan çıktı. O nasıl oldu biliyor musun? Radyonun [TRT İstanbul Radyosu-Elmadağ] karşısında bir stüdyo var. O zaman, ben, Musa ve Muhlis, birisine kaset yapıyorduk. Yavuz yoktu önce. Kaset bitti. Stüdyoda rakı içip kendi aramızda çalıp söylüyorduk. Tonmayster, biz çalıp söylerken masada

kaydetmiş. Hiç farkında değiliz tabii. Bizi çağırdı, sonradan dinletmek için. Dinledik. Çok güzel *sound* çok hoş olmuş, ne edelim dedik. Aklımıza geleni söyleyelim. (...) Hattâ çok daha dikkatlice dinlerseniz *Muhabbet 1*'deki bazı eserlerin sözlerinde falsolar bile vardır. Yâni lafları ben başka söylüyorum onlar başka. İşte o sözleri bile değiştirmeden yayınladık ve o albüm bir anda patladı Türkiye'de. Ardından, iki, üç, dört diye devam ettik öyle. Ama *Muhabbet 5*'ten sonra, grubun diğer üyeleriyle ufak bir anlaşmazlık yaşadık. Ben de bıraktım. Zaten o dönem, SHP'den milletvekili seçilmiştim.

Kuşkusuz ki Eroğlu'nun ve Sağ'ın ifadelerinde yer alan en çarpıcı hususlardan biri de *Muhabbet* serisinin şekillenmesi noktasında son derece belirleyici bir rol üstlenen ve grup içerisinde çeşitli anlaşmazlıklara ve hattâ bazı ciddi kırgınlıklara neden olan şahsî çatışmalarıdır. Nitekim Sağ, *Muhabbet 5*'ten sonra somutluk kazanan bu çatışmaların arka plânını, kendi zaviyesinden şu cümlelerle ifade eder (Kalkan, 2004, ss. 188-189):

Onlar bir “Muhabbet” kasedi daha yaptılar, bensiz. Ben de “Bu muhabbet, muhabbet olmaktan çıktı” dedim, alındılar, bana cevap verdiler, ben de onlara bir cevap verdim. O sırada benim ortak olduğum bir plak şirketi vardı: Zirve Plak. Ahmet Daymaz'la ortaklık. Bunlar kasetlerine “Muhabbet” adını koyunca, Ahmet de bunları mahkemeye verdi. Çünkü isim hakkı Zirve Plak'taydı. Tabii iş karıştı. Bütün bu süreçte biz Ankara'daki evimde oturup muhabbetimize devam ediyorduk. Yine bir gün hep birlikte bizde otururken, Ahmet aradı, “Mahkemeyi kazandık” dedi. Onların da haberi varmış. Baktım, rahmetli Muhlis, bana bir şeyler söylemeye çalışıyor, diyemiyor. O zamanın parasıyla 45 milyon lira tazminat kazanmışız. Adam başı 15 milyon düşüyor, ciddi para, ev alınırdı. Neyse, onlar kıvrandılar ama bir şey diyemediler, sohbetin en koyu olduğu bir sırada, “Ben kazanmasını da bilirim, bağışlamasını da” dedim. Rahatladık. Ben de ertesi gün, davayı geri çektirdim. Yani küçük kırgınlıklar, kızgınlıklar yaşamışızdır, geçmiş gitmiştir.

Ancak, burada gözden kaçırılmaması gereken en kritik mesele, *Muhabbet* grubundaki iç çekişmelerin salt olarak sıradan bir ticarî çıkar çatışmasına indirgenemeyeceğidir. Çünkü bu çekişmelerin temelinde, yalnızca ticarî çıkar çatışmaları değil, aynı zamanda *Muhabbet* grubundaki bireylerin bilhassa bağlamadaki virtüöziteleri, porte-notasyon sistemine olan hâkimiyetleri, aranje bilgileri ve stüdyodaki teknik becerileri nispetinde

güç ve meşruiyet kazanabilmelerini sağlayan spesifik bir ‘iktidar’ alanı bulunmaktadır. Bu iktidar alanının en zayıf ismi, hiç şüphesiz ki Alevi âşıklık geleneğinin 20. yüzyılın ikinci yarısındaki en önemli temsilcilerinden biri olan Akarsu, en güçlüsü ise Sağ’dır. Kısacası, hem gelenekle olan ilişkisi hem *Muhabbet* albümlerindeki eşsiz eserleri ile söz konusu seriye çok mühim katkılar sağlamış olsa da Akarsu’nun bu grupta görece tâli bir konumda yer almasının asıl nedeni, bağlama icrasında, Sağ, Eroğlu ve Top gibi bir ‘virtüöziteye’ sahip olmamasıdır. Elbette Sağ’ın, Eroğlu’nun ve Top’un icralarını karakterize eden ve onları Akarsu’dan kategorik bir şekilde ayırıştıran bu virtüözitenin asıl kaynağı, devlet radyolarındaki THM topluluklarında edindikleri ve daha sonraları müzik piyasasında rafine ettikleri meslekî formasyondur. Sağ’ı, *Muhabbet* grubundaki en güçlü aktör hâline dönüştüren şey ise gruptakilerden farklı olarak kendine has bir beden diline, karizmatik bir kişiliğe ve çok güçlü bir müzikâl ifadeye sahip olmasıdır.

Öte yandan, Eroğlu’nun ve Sağ’ın yukarıdaki beyanatlarında yer alan diğer bir çarpıcı husus, ilk *Muhabbet* albümünün, tıpkı Sağ’ın *Gurbeti Ben mi Yarattım* albümü gibi tamamen rastlantısal bir olaylar silsilesinin çıktısı olduğudur. Dolayısıyla, bu noktada etnomüzikolog Ayhan Erol’un “Alevi müzik uyanışı” anlatısını temellerinden sarsan, fiilî bir durum söz konusudur. Zira Erol’un (2009 [2007], s. 146); *Muhabbet* serisine atıfla “uyanış önderleri” olarak nitelendirdiği ve neredeyse tüm yönleriyle taammüden düşünüp hareket ettiklerini öne sürdüğü kişiler, ne *Muhabbet 1* albümünü taammüden yapmış ne de profesyonel müzik kariyerlerinin herhangi bir anında kendilerini uyanış önderleri olarak nitelendirmişlerdir (M. Eroğlu, Kişisel Görüşme, 4 Ağustos 2018; A. Sağ, Kişisel Görüşme, 31 Ocak 2019). Bu açıdan özellikle Sağ’a yönelmiş olduğum bir soruya verdiği cevap, oldukça dikkat çekicidir (Kişisel Görüşme, 31 Ocak 2019):

Soru: Bilhassa siz ve *Muhabbet* grubundaki arkadaşlarımız 1980’li yıllarda ortaya çıkan ve Alevi müzik uyanışı denen bir hareketin önderleri olarak nitelendiriliyorsunuz. Bu konu hakkında ne dersiniz? Bugün, geriye dönüp baktığınızda kendinizi Alevi müzik uyanışı denen hareketin bir önderi ya da temsilcisi olarak addediyor musunuz?

Cevap: Ne alâkası var? Bizim, uyanış gibi bir derdimiz olmadı hiç. Biz, bir şeyin önderi olmaya da çalışmadık. Ben, her konser sonunda *Yandım Şeker* çalarım. Kimliğimi de bir kenara atmadım. Erzurumluyum diye sırf barlara bakmam. Elazığ halaylarına da bakarım. Kırk tane albümüm var. Alın bakın. Kaç deyiş

var, görürsünüz. Bir sürü deyiş vardır. Bir de cemlerde söylenenler vardır. Her deyiş her yerde söylenemez. Biz, buna *Muhabbet 2*'den itibaren çok dikkat ettik. TRT'deki repertuar ve *sound* anlayışının çok ötesinde, çok farklı bir müzikâl anlayış geliştirdik. Her şeyden önce biz, iyi müzisyendik. Stüdyo emekçisiydik bir de. Bir parça nasıl icra edilir, iyi biliyorduk. Geldik ve Alevi müziğini, o icra biçimini oturttuk. Yâni, adına ne dersen. Ama açıkçası, yalnızca Alevi müziği sanatçısı olarak anılmayı kendi nâmıma bir hakaret sayarım. (...) Hem ulusal hem uluslararası düzeyde çok farklı müzisyenlerle birbirinden farklı çalışmalarım var. Konserlerim, müzikâl üretimlerim var. Kaldı ki bu benim Alevi olmadığımı anlamına gelmez. Aleviliğimi asla inkâr etmedim ben. Ne yâni, bir gazeteci olsaydım o zaman bana Alevi gazeteci mi diyecektiniz?

Nitekim 1983 yılından itibaren piyasaya sürülmüş olan *Muhabbet* albümlerini, tıpkı Erol gibi (2009 [2007], s. 146); Alevi müzik uyanışının 1980'li yılların ortalarındaki başlangıcı ve/veya TRT'deki sınırlı icraların ticarî ve özgür bir devamı olarak teorize etmek, Sağ'ın yukarıdaki ifadeleri ile çok temel bir tezat teşkil eden mitolojik bir tarih anlatısı oluşturmaktan başka bir şey değildir. Ancak, buradaki en önemli husus, Sağ'ın uyanış kavramını temellük etmemesi de değildir. Zira Erol'un uyanış kavramı üzerine binâ ettiği mitolojik tarih anlatısı, son kertede, iki tahayyüle dayanmaktadır ve konuyla ilgili literatürü büyük ölçüde karakterize eden bu iki yerleşik tahayyül, direkt olarak uyanış kavramı ile ilişkilendirmeseler de tıpkı Alevi müziği mecrâsındaki birçok icracı gibi, Sağ'ın ve Eroğlu'nun zihin dünyasında da birer hakikat olarak yer almaktadır (M. Eroğlu, Kişisel Görüşme, 4 Ağustos 2018; A. Sağ, Kişisel Görüşme, 31 Ocak 2019). Daha önceki bölümlerde de izah etmiş olduğum üzere, bu tahayyüllerden ilki, Alevi müziğinin tarihsel sürekliliğe sahip ve bilhassa Türk Aleviliğine ait kadim bir kültürel-dinsel kalıt olduğu fikridir ki bir tür ontolojik ön kabûl niteliğindeki bu yaygın fikrin ilk nüveleri, esasen erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründe atılmıştır. Buradaki ikinci tahayyül ise 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren, bu müziğin devlet tarafından sistematik bir şekilde baskı altına alınıp sansürlendiği, fakat 1980'li yılların ortalarından itibaren bir grup Alevi müzisyenin öncülüğünde bütün bu baskılardan ve sansürlerden kurtarılıp özgürleştirildiği iddiasıdır ki üçüncü bölümün ilk kısmında, yâni *Alevi Müziği Çalışmaları ve Genel Eğilimleri* alt başlığında⁷⁴ da ifade ettiğim gibi

⁷⁴ Ayrıca, bkz. bu tez çalışması, ss. 58-59.

söz konusu iddia, nihayetinde sorunlu bir iktidar nosyonunun tezahürüdür. Örneğin; Sağ, TRT’de uygulandığını iddia ettiği baskı ve sansürlerin mahiyetini ve bu baskı ve sansürleri nasıl deldiklerini şöyle anlatır (Kişisel Görüşme, 31 Ocak 2019):

Şah kelimesi, Osmanlı döneminde de Cumhuriyet döneminde de TRT’de de yasaklanmıştır. Ben radyoda yirmi beş sene çalıştım. O zamanlar, radyoda deyişlerin sözleri değiştirilerek söylenirdi. Yâni, deyişler söylenirdi ama lafları değiştirerek söylerlerdi. O dönem, radyoda birçok kişi deyiş söylüyordu. Ali ağabey [Ali Ekber Çiçek] de söylüyordu tabii ki. Ancak, deyişin son beyitinde, *Şah Hatayi, Kul Himmet* ya da *Pir Sultan* gibi sözler varsa o zaman o sözleri hiç söylemiyorlardı. Ya da *kâtip arzuhâlim yaz şaha böyle yerine, yaz yâre böyle* diye okuyorlardı. Yâni, anlayacağın Aleviliği hatırlatacak sözlerden kaçıyorlardı. (...) Bırak radyoda çalınmasını, derlerken, notasını yazıp tespit ederken bile sansürlenmişti deyişler. (...) Ama bu iş, Nida Tüfekçi ile birlikte değişti. Nida ağabey Alevi müziğini savunuyordu. Memo Temiz’i [Mineyikli Âşık Seyit Meftûni] bile, açık açık çalardı radyoda. Ali Ekber Çiçek’i radyoda yıllarca savundu. Beni de savundu tabii ki. Zaten, sonra radyodaki sansürü *Muhabbet*’le birlikte deldik biz. O, bizimle, *Muhabbet*’le başladı. Albümün adını Alevi müziği diye koymadık. Ama muhabbet kelimesi her şeyi anlatıyordu zaten.

Dolayısıyla, uyanış kavramına düştüğü şerhin dışında, Sağ’ın bilhassa TRT’deki baskı ve sansürlere ilişkin beyanatları ve söz konusu baskıları ve sansürleri ilk kez *Muhabbet* albümleri ile deldikleri ifadesi, Erol’un mitolojik anlatısı ile neredeyse örtüşmektedir. Oysa *Alevi Müziği Çalışmaları ve Genel Eğilimleri* alt başlığında da belirtmiş olduğum üzere,⁷⁵ Alevi geleneğine ait usta malı eserlerin güftelerini teşkil eden ve Alevilikte büyük bir kutsiyet atfedilen belli söz unsurlarının (Ali, şâh, Hatayî, Pir Sultan, vd.), özellikle devlet radyolarındaki THM programları içinde sansürlenmiş ve/veya başka lafızlarla ikâme edilmiş olması, baskı altına alındıklarına değil, tam tersine Türk ulus-devletinin birtakım ihtiyaçlarına binâen *Aydınlanmacı-milliyetçi* bir siyasal stratejinin nesnesi hâline dönüştürüldüklerine, yâni başka bir deyişle; kimliklendirilmek suretiyle normalleştirildiklerine işaret etmektedir. Burada göz ardı edilememesi gereken en can alıcı hususlardan biri ise sadece *Yurttan Sesler* bünyesinde yer alan Ali Ekber Çiçek,

⁷⁵ Ayrıca, bkz. bu tez çalışması, s. 59.

Sağ, Eroğlu ve Top gibi bağlama virtüözlerinin değil, aynı zamanda Âşık Veysel, Ali İzzet Özkan, Ruhi Su, Davut Sûlari, Daimi, Feyzullah Çınar ve de Mahzuni Şerif gibi daha birçok icracının, esasen modern iktidar mekanizmalarının tezahürü niteliğindeki bu kimliklendirme ve normalleştirme ediminin hem ‘öznesi’ hem ‘nesnesi’ olduğudur.

Öte yandan, Sağ’ın, bir önceki cevabında *Muhabbet* serisinin mahiyetini izah ederken değindiği bir husus Erol’un Alevi müzik uyanışı anlatısını tümüyle tersyüz etmektedir. Çünkü Sağ, özellikle *Muhabbet 2* albümünden itibaren, bu seriyi Erol’un iddia ettiği gibi (2009 [2007], s. 146); TRT’deki sınırlı icraların ticarî ve özgür bir devamı olarak değil, TRT’nin dayattığı repertuar ve *sound* anlayışının normatif sınırlarını bütünüyle aşan ve âdeta *otantik* Alevi müziğinin ne olduğuna ve de nasıl icra edilmesi gerektiğine dair temel bir referans noktası oluşturan ‘kanonik bir külliyat’ olarak resmetmektedir. Bu nedenle burada göz ardı edilememesi gereken en çarpıcı hususlardan biri de Sağ’ın *Muhabbet* albümlerine ve daha da önemlisi, bizâtihi kendisine atfettiği tarihsel roldür. Nitekim Alevi müziği mecrâsındaki birçok icracının⁷⁶ ve söz konusu mecrâ ile yakın ilişki içerisinde olan belli başlı isimlerin,⁷⁷ bu noktada Sağ’la neredeyse aynı fikirde olduğu görülür. Fakat burada çok daha itidalli bir tutum sergilemek ve tüm bu ortak kanaatlerin aksine, gerek Sağ’ı gerek *Muhabbet* serisinin fâilleri konumundaki diğer bireyleri, kendilerine atfettikleri ve/veya onlara atfedilen ‘kurucu-özne’ statüsünden yoksun bırakmak gerekir. Zira ne Sağ ne de *Muhabbet* grubundaki diğer kişiler, her koşulda taammüden düşünüp hareket edebilen *otonom* bireylerdir. Bilâkis, her biri kendi alanında bir otorite olarak kabûl gören ve bizâtihi *Muhabbet* serisinin yaratıcıları olan bu sıra dışı icracılar, esasen onları hem THM’nin hem Alevi müziğinin öznesi ve nesnesi hâline dönüştüren belli pratiklerin ve o pratiklere içkin iktidar ilişkilerinin birer tezahürü niteliğindedir.

Dolayısıyla, bütün bu tespitlerin ardından, burada önem arz eden en temel meselenin sadece baskı, sansür ve otorite gibi kavramları ve söz konusu kavramların farklılık arz eden içerimlerini değil, tahakküm (*domination*) kavramının kullanımını noktasındaki keyfiliği de sorgulamak olduğu söylenebilir. Nihayet konuyla ilgili literatürde bu keyfi

⁷⁶ E. Erzincan (Kişisel Görüşme, 16 Kasım 2017), Â. Dertli Divâni (Kişisel Görüşme, 1 Temmuz 2018), H. Albayrak (Kişisel Görüşme, 16 Ağustos 2018), M. Temiz (Kişisel Görüşme, 18 Ağustos 2018), C. Özkan (Kişisel Görüşme, 18 Ağustos 2018), C. Yıldız (Kişisel Görüşme, 26 Ağustos 2018), G. Pekşen, (Kişisel Görüşme, 28 Ağustos 2018), M. Çimen (Kişisel Görüşme, 28 Eylül 2018).

⁷⁷ A. Koçak (Kişisel Görüşme, 2 Temmuz 2018), H. Saltık (Kişisel Görüşme, 16 Ağustos 2018), N. Şahin (Kişisel Görüşme, 16 Ağustos 2019), İ. Kurt ve A. H. Emre (Kişisel Görüşme, 17 Ağustos 2019).

kullanıma örnek teşkil eden en güncel yayınlardan biri, etnomüzikolog Ulaş Özdemir tarafından kaleme alınıp sunulmuş olan *Müzik İcrası ve Tahakküm İlişkisi Bağlamında Kısa Saplı Bağlamanın Serencamı* (2018) adlı bildiridir. Şöyle ki Özdemir’e göre “kısa saplı bağlamanın ortaya çıkışında, Arif Sağ’ın” ve “birlikte çalıştığı Yusuf Toraman” ve de “Kemal Eroğlu gibi saz yapımcısı ustaların büyük etkisi vardır” (2018b, s. 368). Nitekim Toraman’la gerçekleştirmiş olduğum söyleşi, Özdemir’in bu konu hakkındaki tespitlerini çok büyük ölçüde doğrulamaktadır. Çünkü Toraman’ın aktardıklarına göre; *kısa sap bağlama*, ilk kez 1982 yılının sonlarında, bizâtihi Sağ’ın talebi doğrultusunda tasarlayıp üretmiş olduğu bir çalgıdır ve Sağ’ın böyle bir talepte bulunmasındaki en temel gerekçe, karar sesi *Si* tonuna çekilebilecek, yâni kendi ses aralığı ile uyumlu hâle getirilebilecek ve daha da önemlisi, bağlama düzeninde icra edilebilecek bir çalgıya ihtiyaç duymasıdır (Kişisel Görüşme, 19 Temmuz 2019). Bu noktada Toraman’ın söz ettiği en kayda değer hususlardan biri de *kısa sap bağlamanın* ilk kez *Muhabbet 1*’de kullanılmış olduğu ve önceleri geleneği bozduğuna dair çok yoğun eleştirilere mâruz kalsa da daha sonraki süreçlerde büyük bir talep ve ilgi gördüğü ve giderek devâsa bir ticarî sektör hâline geldiğidir (Kişisel Görüşme, 19 Temmuz 2019). Toraman’a göre; bu çalgının yaygınlaşmasını sağlayan ve bağlama eğitiminde bir tür norm olarak kabûl edilmesine neden olan en başlıca etken, İstanbul-Aksaray’da, Sağ’la birlikte Arif Sağ Müzik Evi [ASM] tabelası altında açtıkları müzik dershanesi ve saz atölyesidir (Kişisel Görüşme, 19 Temmuz 2019). Şüphesiz ki ASM’nin diğer bir önemli işlevi de günümüz itibarıyla Alevi müziği mecrâsındaki üretimleri ile ön plâna çıkan Erensoy Akkaya, Metin Karataş, Erdal Erzincan ve Güler Duman gibi birçok popüler bağlama ve ses sanatçısının yetişmesi noktasında çok belirleyici bir rol üstlenmesidir (İ. Kurt ve A. H. Emre, Kişisel Görüşme, 17 Ağustos 2019). Bu icracıları ortak bir paydada buluşturan en temel hususlardan biri ise tıpkı Sağ gibi, bağlama düzenini ve *kısa sap bağlamayı* stratejik bir şekilde profesyonel müzik kariyerlerinin odağına yerleştirmiş olmalarıdır. Velhâsıl bu minvalde, Özdemir’in Toraman’la neredeyse benzer tespitlerde bulunduğu görülür (2018b, s. 369):

Kısa saplı bağlama, 80’li yılların ortalarından itibaren bir yandan Arif Sağ, Yavuz Top, Musa Eroğlu gibi usta icracılar elinde konser, albüm, radyo ve televizyon icralarında yaygınlaşırken, diğer yandan yine aynı icracıların öncülük ettiği ve giderek yaygınlaşan müzik okulu ya da dersanelerde özel eğitimi

verilen bir çalgı haline gelmiştir. Dolayısıyla bu dönemden itibaren kısa saplı bağlamanın her yanıyla “sektör”leştiği söylenebilir.

Fakat Toraman’dan farklı olarak Özdemir’in burada öne sürdüğü en temel argüman, *kısa sap bağlamanın*, Sağ tarafından bir tahakküm aracı hâline dönüştürüldüğüdür ki bu argümanı desteklemek için Sağ’ın 1990’lı yıllardaki bir söyleşisine atıfta bulunan Özdemir, bildirisinde doğrudan doğruya aşağıdaki alıntıya yer verir (Yürükoğlu, 1993, s. 33; akt. Özdemir, 2018b, s. 370):

Halk müziğiyle ilgili sıkı çalışmalar 1975 yılında başlamıştı. Bağlama düzeninin yeniden gündeme gelmesi, bozuk düzenin ana saz akordu konumundan çıkması ve onun yerine bağlama düzeninin girmesi mücadelesini, biz o dönemde başlattık. 75’li, 76’lı yıllarda. Bu mücadeleye başladığımız dönemde, Türkiye’de Alevi Dedeleri bile “çok ilkel kaldı” inancıyla bağlama düzenini bırakmışlar, bozuk düzen çalıyorlardı. Öyle bir keşmekeş vardı. Büyük tepkiler aldık, hâlâ devam ediyor o tepkiler. “Bağlama düzeni kısırdır”, “bozuk düzen daha geniş boyutludur”, bilmem şudur budur, bir sürü mücadeleler... Fakat bizim mücadelemiz haklılık kazandı, tuttu. Dershaneden önce, Yavuz Top, ben, bazı arkadaşlar o dönemde bağlama düzeniyle örnekler de sergiledik. 1982’de konservatuardan ayrılınca bu açıdan iyice özgür kaldım. O dönemden bugüne kadar Türkiye’de saz çalan, öğrenen insanların yüzde doksanından fazlası, bağlama düzenini bir kural olarak kabul etmek zorunda kaldılar. 82’den sonra da olay iyice rayına oturdu. Bugün geldiğimiz yerde, Türkiye’de herkes bağlama düzeni çalıyor. Dolayısıyla, artık birisinin kalkıp “bağlama düzeni” adına mücadele etmesinin pek gereği kalmamış durumdadır.

Nihayet, Sağ’ın yukarıdaki ifadelerini eleştirel bir biçimde değerlendiren Özdemir, şu tespitlerde bulunur (2018b, s. 370):

Görüldüğü üzere bağlama düzeni ile kısa saplı bağlamanın ortaya çıkışı arasında bir özdeşlik kurulmuştur. Bu, tam da kısa saplı bağlamanın tahakkümünün başladığı noktadır. Yani kısa saplı bağlamanın otoriter icracılarının bağlama düzenine bu saz üzerinden özcü bir söylemle sahip çıkmaları, kısa saplı bağlamanın müzik icrası yoluyla bir tahakküm aracına dönüşmesine neden olmuştur. Arif Sağ’ın öncülük ettiği kısa saplı bağlama ile bağlama düzeninin

özdeşleştirilmesi sonucu, bağlama icrası yeni bir özcülük sürecine girmiş, Arif Sağ'ın otoritesiyle bu tahakküm daha da perçinlenmiştir.

Ancak, Özdemir'in Sağ'a yönelttiği bu eleştiriler, yalnızca Sağ'ın özcü bir yaklaşım sergilemiş olduğu meselesinden ibâret değildir. Öyle ki Özdemir'e göre; Sağ, bağlama düzenine atfedilen ilkelik yaftasını reddetmek bahsinde, bir çeşit evrenselcilik fikrini temellük etmiş ve teknik açıdan evrensel standartlara uygun olmadıkları gerekçesi ile başta Âşık Veysel olmak üzere, köylü icracıların bağlamalarına ve icralarına, bizâtihi karşı çıktığı ilkelik yaftasını yapıştırmaya çalışmıştır (2018b, s. 373). Zira Özdemir'in ifadesiyle Sağ, ideolojik açıdan evrenselcilik fikrini ilerlemecilik olarak görmektedir ve bu yönüyle geleneksel Alevi müziğinin evrensel niteliklerini belirleme eğiliminde olan en başat aktördür (2018b, s. 374). Velhâsıl tüm bu eleştirilerin devamında, Sağ'ın *kısa sap bağlama* ile nasıl bir tahakküm kurduğunu spesifik bir örnek üzerinden izah etmeye çalışan Özdemir, şu tespitlerde bulunur (2018b, s. 375):

Kısa saplı bağlamanın, bağlama düzeninde uzun saplı olarak çalınan sazlardan en temel farkı, o sazlardaki Mi bemol'den Sol'e kadar uzanan dik karar seslerinin, Si, Do gibi pes seslere düşürülmesidir. Nitekim bunun sonucu olarak icracı ve solistler, bağlama icrası ve vokal kullanımında bu karar seslerine mecbur bırakılır. Örneğin Arif Sağ, Urfa'da keşfettiği âşık Dertli Divani'ye 1989 yılında hazırladığı "Divane Gönül" (Güvercin Müzik) albümünde Sol karar sesinden çalarken, aynı âşığa 1995 yılında hazırladığı "Duvazımam" (Güvercin Müzik) albümünde, kısa saplı bağlama ile söylemesi gerektiğini dayatarak Re tonunda okutmuştur. Nitekim Dertli Divani sonraki yıllar boyunca icralarında Fa, Sol aralığını bırakmamış ve aynı albümü, aynı repertuar ve aynı isimle bu tonlardan tekrar okuyup 2008 yılında yeniden yayınlanmıştır. Dolayısıyla kısa saplı bağlamanın tahakkümü, solist icralarına kadar yayılmıştır.

Kuşkusuz ki Özdemir'in, 'özcülük', 'evrenselcilik' ve de 'ilerlemecilik' gibi temalar üzerinden Sağ'a yöneltmiş olduğu bu haklı eleştiriler, kendi içinde oldukça isabetlidir. Fakat bu minvalde, tıpkı Sağ'ın bağlama düzenini *Yurttan Sesler* ekolüyle mücadele etmek için politik ve kültürel bir manipülasyon aracı hâline dönüştürdüğünü îmâ eden Öztürk gibi (2016, ss. 136-138),⁷⁸ Sağ'a yönelik eleştirilerinde Özdemir'in de îtidalli

⁷⁸ Ayrıca, bkz. bu tez çalışması, s. 116.

bir yaklaşım sergileyemediği görülmektedir. Ne var ki Özdemir'in Sağ hakkındaki tüm bu haklı ve isabetli eleştirilerine gölge düşüren tek husus, sadece itidalli bir yaklaşım sergileyememiş olması değil, aynı zamanda Sağ'ı ve *kısa sap bağlamayı* bir tahakküm mercii olarak teorize etmesidir. Oysa tıpkı Özdemir'in kullandığı gibi gündelik hayatta çoğu zaman baskı ve de hükmetme anlamlarında kullanılan tahakküm kavramının, bu anlamlarından farklılık arz eden çok daha teknik bir içerimi vardır. Örneğin; tahakküm kavramı, siyaset bilimi terminolojisinde bir bireyin, grubun veya toplumun bir diğerini âdeta zincire vurmasına ve bütün olası eylemler alanından ve özgürlük girişimlerinden mahrum bırakmasına atıfla kullanılır ki tıpkı Foucault'nun da ifade etmeye çalıştığı gibi; köle ile efendisi arasındaki iktidar ilişkisinde bile, en azından kölenin kendisini öldürme özgürlüğü bulunmaktadır (1983, s. 221).⁷⁹

Kısacası, bu perspektiften bakıldığında görülebilecek en bâriz şey, Sağ ve Âşık Dertli Divâni arasındaki meslekî ilişkinin, Özdemir'in iddia ettiği gibi mutlak ve kaçınılmaz bir tahakküm ilişkisi değil, çok yönlü ve çok boyutlu bir iktidar ilişkisi olduğudur.⁸⁰ Dolayısıyla, tıpkı bozuk düzeninden bağlama düzenine geçişi noktasındaki tercihi gibi, Sağ'ın bağlama düzeni ile *kısa sap bağlamayı* bir şekilde özdeşleştirmiş olmasını da başkalarını manipüle etmeye ya da tahakküm altına almaya yönelik menfi bir girişim olarak değil, kendi iktidar alanını genişletmek için tasarladığı ve otantizm söylemleri üzerinden rafine ettiği spesifik bir karşı-özneleşme stratejisi olarak okumak gerekir. Nitekim ilk kez *Muhabbet 1* albümünde, Sağ, Eroğlu ve Akarsu tarafından kolektif bir biçimde icraata geçirilen bu karşı-özneleşme stratejisi, *kısa sap bağlama* tâbir edilen çalgının, 1980'li yılların sonlarından itibaren Alevi hareketinin ve kimliğinin kamusal alandaki en önemli göstergelerinden biri hâline gelmesini ve sanki Alevi geleneğinin çok kadim ve de vazgeçilmez bir unsuruymuş gibi resmedilmesini mümkün kılmıştır.

Ancak, *Muhabbet* serisini karakterize eden yegâne husus *kısa sap bağlama* değildir. Zira toplam yedi kasetten oluşan bu albüm serisinin en ayırt edici özelliklerinden birisi de kendine has repertuar kurgusudur. Öyle ki Alevi geleneğine ait usta malı eserlerin ve söz konusu geleneğin uzantısı niteliğindeki deyişlerin yanı sıra, THM külliyatının anonim karakterdeki bazı örneklerini de ihtiva eden bu repertuar kurgusu, Attali'nin

⁷⁹ Ayrıca, bkz. bu tez çalışması, ss. 37-38.

⁸⁰ Sağ ve Âşık Dertli Divâni arasındaki iktidar ilişkisinin nasıl şekillendiğini yeniden gözden geçirmek için, ayrıca bkz. bu tez çalışması, ss. 70-71.

(2014 [1977], s. 15) çizdiği düşünsel çerçeve⁸¹ uyarınca ifade etmek gerekirse hem bugünkü Alevi müziği anlayışının öncüsü hem de 1990'li yılların başlarından itibaren yükselişe geçen kültürel Alevilik söylemlerinin ve de Alevi hareketinin habercisidir. Nihayet, kâhir ekseriyeti vokal-enstrümantal eserlerden oluşan ve bilhassa yöresel ağız özelliklerine, üslûp ve tavırlara ve *Ali, Şâh, Hatayî* ve de *Pir Sultan* gibi belli başlı söz unsurlarına riayet ederek seslendirilen bu repertuar kurgusu, tezene ile icra edilen ve genellikle *Si* ve *Do* sesine akortlanan *unison* karakterli bir çalgılama eşliğinde okunur.

Sağ'ın ve Eroğlu'nun aktardıklarına göre (Kişisel Görüşme, 4 Ağustos 2018; Kişisel Görüşme, 31 Ocak 2019); *Muhabbet* sersinin *otantik* bir karakter kazanmasına ve geniş halk kitleleri nezdinde giderek popülerleşmesine neden olan en kritik hususlardan biri, stüdyoda kullandıkları ses kayıt tekniği, bir diğeri ise bu sıra dışı repertuar kurgusudur. Yine Sağ ve Eroğlu'nun aktardıklarına göre (Kişisel Görüşme, 4 Ağustos 2018; Kişisel Görüşme, 31 Ocak 2019); tamamen bağlama düzeni ile icra edilen *Muhabbet* sersinin ilk iki albümü, hücum kayıt, daha sonraki albümleri ise kanal kayıt tekniği ile yapılmış ve *Muhabbet* repertuarındaki eserlerin hiçbirisi 'klik' sesi üzerine çalınıp okunmamıştır. Bu repertuar kurgusunun *soundunu* oluşturan en belirleyici çalgılardan biri ise 1970'li yılların ikinci yarısında, Recai Özdil, Hikmet Taşan ve Yavuz Top gibi THM icracıları tarafından talep edilen ve prototipleri ürettirilen *bas bağlamadır* (Sancak, 2019, s. 17).



Şekil 4.9 : TRT sanatçısı İlker Çelik'in dört telli elektro-akustik bas bağlaması.

Müzik folkloru alanındaki geniş kapsamlı çalışmalarıyla tanınan Süleyman Şenel, bu çalgının hangi ihtiyaçtan ortaya çıktığını ve organolojik açıdan ne tür hususiyetlere sahip olduğunu şu şekilde anlatır (2007, s. 86):

⁸¹ Ayrıca, bkz. bu tez çalışması, ss. 1-2.

Halk çalgı orkestraları içinde, bilhassa bas seslere duyulan ihtiyacı gidermek amacıyla, 1980’li yıllarda, bağlama tipinde dut, ardıç, kelebek (akça ağaç), maun gibi ağaçlardan üretilen bas gitar benzeri bir çalgıya da *Bas Bağlama* denmeye başlanmıştır. Bas bağlama için de oyma veya dilimli olarak hazırlanan 40-42 cm uzunluğunda normal bağlama teknesi kullanılmaktadır. Sapın eni daha geniştir ve gitar sapına benzer. Burgulukta dört adet metal gitar burgusu vardır ve her sıraya bir adet gitar veya çello teli takılır. Bas gitar gibi parmaklarla çalınır. Gövde üzerine, elektromanyetik bir alet veya eşik altına kristal bir alet de takılır.

Nitekim *Muhabbet* serisinde, ilk kez dördüncü albümde kullanılmış olan bu çalgı, son otuz-kırk senelik süreç boyunca bağlama düzeni ve *kısa sap bağlama* hâkimiyetinde inşâ edilen Alevi müziği anlayışının aslî *sound* bileşenlerinden biri hâline gelmiştir.⁸² Bu nedenle, mevcut Alevi müziği anlayışını teşkil eden en temel parametrelerden biri olarak *bas bağlamanın* *Muhabbet* serisi özelinde nasıl bir dönüşüm yarattığını, burada kısaca ele alıp analiz etmek gerekir. Fakat bu analizi mukayeseli bir biçimde yapmak, daha efektif olacaktır. Zira *Muhabbet* serisinin ilk iki albümü, aynı frekans aralığında tınlayan bağlamalarla, üçüncü albümü, bu bağlamalara bir oktav alttan eşlik eden bir dîvanla, sonraki albümleri ise dîvanın yerini alan bir *bas bağlamayla* seslendirilmiştir.



Şekil 4.10 : 1980’li yıllarda ASM’de öğretmenlik yapan ve aynı zamanda İTÜ-TMDK’dan emekli olan San. Öğr. Gör. İrfan Kurt’un bağlamaları. Soldan sağa; dîvan, tanbura [bozuk], bağlama ve cura.⁸³

⁸² Burada vurgulanması gereken en mühim hususlardan biri de Foucault’diyen jenealojinin çok katmanlı olduğu, o katmanların içerisinde alt jenealojilerin de mevcut olduğu ve bu alt jenealojilerin, kurumları, mekânları, pratikleri ve o pratiklerin gerçekleştirilmesinde kullanılan araçları konu edindiğidir. Nitekim tezin bu kısmı, *kısa sap bağlama* ve *bas bağlama* özelinde işlerlik kazandırılan bir alt jenealojiyi haizdir.

⁸³ Tanbura, *Yurttan Sesler* ekolü içerisinde standardize edilen, yirmi üç perdesi bulunan ve çoğunlukla bozuk düzeninde icra edilen bir çalgıdır. *Kısa sap bağlama* ise 1980’li yıllarda standardize edilen, on dokuz perdesi bulunan ve genellikle bağlama düzeninde icra edilen bir çalgıdır. Tanbura, halk müziği çevrelerinde, aynı zamanda bir galat-ı meşhur olarak *uzun sap(lı) bağlama* tâbiriyle adlandırılmaktadır. Bağlama ailesinin tasnifi hakkındaki terminolojik tespitler ve öneriler için, bkz. Kurt (2003, ss. 23-25).

Dolayısıyla, *Muhabbet* serisindeki bu dönüşümü somut olarak ortaya koyabilmek için, serinin ikinci, üçüncü ve dördüncü albümlerinde yer alan repertuar unsurlarından birer örnek seçmek ve söz konusu örneklerle ait bazı kesitleri sırasıyla serimlemek icap eder.

The image shows a musical score for the piece 'Sen Tabipsin Saramazsın Yaramı' from the album 'Muhabbet 2'. The score is written for two Baglama instruments. The tempo is marked as $\text{♩} = 72$. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system shows Baglama 1 and Baglama 2. The second system shows Baglama 1 and Baglama 2. The third system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fourth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fifth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The sixth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The seventh system shows Baglama 1 and Baglama 2. The eighth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The ninth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The tenth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The eleventh system shows Baglama 1 and Baglama 2. The twelfth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The thirteenth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fourteenth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fifteenth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The sixteenth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The seventeenth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The eighteenth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The nineteenth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The twentieth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The twenty-first system shows Baglama 1 and Baglama 2. The twenty-second system shows Baglama 1 and Baglama 2. The twenty-third system shows Baglama 1 and Baglama 2. The twenty-fourth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The twenty-fifth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The twenty-sixth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The twenty-seventh system shows Baglama 1 and Baglama 2. The twenty-eighth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The twenty-ninth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The thirtieth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The thirty-first system shows Baglama 1 and Baglama 2. The thirty-second system shows Baglama 1 and Baglama 2. The thirty-third system shows Baglama 1 and Baglama 2. The thirty-fourth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The thirty-fifth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The thirty-sixth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The thirty-seventh system shows Baglama 1 and Baglama 2. The thirty-eighth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The thirty-ninth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fortieth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The forty-first system shows Baglama 1 and Baglama 2. The forty-second system shows Baglama 1 and Baglama 2. The forty-third system shows Baglama 1 and Baglama 2. The forty-fourth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The forty-fifth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The forty-sixth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The forty-seventh system shows Baglama 1 and Baglama 2. The forty-eighth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The forty-ninth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fiftieth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fifty-first system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fifty-second system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fifty-third system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fifty-fourth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fifty-fifth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fifty-sixth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fifty-seventh system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fifty-eighth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The fifty-ninth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The sixtieth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The sixty-first system shows Baglama 1 and Baglama 2. The sixty-second system shows Baglama 1 and Baglama 2. The sixty-third system shows Baglama 1 and Baglama 2. The sixty-fourth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The sixty-fifth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The sixty-sixth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The sixty-seventh system shows Baglama 1 and Baglama 2. The sixty-eighth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The sixty-ninth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The seventieth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The seventy-first system shows Baglama 1 and Baglama 2. The seventy-second system shows Baglama 1 and Baglama 2. The seventy-third system shows Baglama 1 and Baglama 2. The seventy-fourth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The seventy-fifth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The seventy-sixth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The seventy-seventh system shows Baglama 1 and Baglama 2. The seventy-eighth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The seventy-ninth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The eightieth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The eighty-first system shows Baglama 1 and Baglama 2. The eighty-second system shows Baglama 1 and Baglama 2. The eighty-third system shows Baglama 1 and Baglama 2. The eighty-fourth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The eighty-fifth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The eighty-sixth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The eighty-seventh system shows Baglama 1 and Baglama 2. The eighty-eighth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The eighty-ninth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The ninetieth system shows Baglama 1 and Baglama 2. The hundredth system shows Baglama 1 and Baglama 2.

Şekil 4.11 : *Muhabbet 2* albümünde yer alan *Sen Tabipsin Saramazsın Yaramı* [Elleme] adlı eserin introsundan bir kesit.

The image shows a musical score for the piece 'Sivas Ellerinde Sazım Çalınır' from the album 'Muhabbet 3'. The score is written for Baglama and Divan. The tempo is marked as $\text{♩} = 52$. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system shows Baglama and Divan. The second system shows Baglama and Divan. The third system shows Baglama and Divan. The fourth system shows Baglama and Divan. The fifth system shows Baglama and Divan. The sixth system shows Baglama and Divan. The seventh system shows Baglama and Divan. The eighth system shows Baglama and Divan. The ninth system shows Baglama and Divan. The tenth system shows Baglama and Divan. The eleventh system shows Baglama and Divan. The twelfth system shows Baglama and Divan. The thirteenth system shows Baglama and Divan. The fourteenth system shows Baglama and Divan. The fifteenth system shows Baglama and Divan. The sixteenth system shows Baglama and Divan. The seventeenth system shows Baglama and Divan. The eighteenth system shows Baglama and Divan. The nineteenth system shows Baglama and Divan. The twentieth system shows Baglama and Divan. The twenty-first system shows Baglama and Divan. The twenty-second system shows Baglama and Divan. The twenty-third system shows Baglama and Divan. The twenty-fourth system shows Baglama and Divan. The twenty-fifth system shows Baglama and Divan. The twenty-sixth system shows Baglama and Divan. The twenty-seventh system shows Baglama and Divan. The twenty-eighth system shows Baglama and Divan. The twenty-ninth system shows Baglama and Divan. The thirtieth system shows Baglama and Divan. The thirty-first system shows Baglama and Divan. The thirty-second system shows Baglama and Divan. The thirty-third system shows Baglama and Divan. The thirty-fourth system shows Baglama and Divan. The thirty-fifth system shows Baglama and Divan. The thirty-sixth system shows Baglama and Divan. The thirty-seventh system shows Baglama and Divan. The thirty-eighth system shows Baglama and Divan. The thirty-ninth system shows Baglama and Divan. The fortieth system shows Baglama and Divan. The forty-first system shows Baglama and Divan. The forty-second system shows Baglama and Divan. The forty-third system shows Baglama and Divan. The forty-fourth system shows Baglama and Divan. The forty-fifth system shows Baglama and Divan. The forty-sixth system shows Baglama and Divan. The forty-seventh system shows Baglama and Divan. The forty-eighth system shows Baglama and Divan. The forty-ninth system shows Baglama and Divan. The fiftieth system shows Baglama and Divan. The fifty-first system shows Baglama and Divan. The fifty-second system shows Baglama and Divan. The fifty-third system shows Baglama and Divan. The fifty-fourth system shows Baglama and Divan. The fifty-fifth system shows Baglama and Divan. The fifty-sixth system shows Baglama and Divan. The fifty-seventh system shows Baglama and Divan. The fifty-eighth system shows Baglama and Divan. The fifty-ninth system shows Baglama and Divan. The sixtieth system shows Baglama and Divan. The sixty-first system shows Baglama and Divan. The sixty-second system shows Baglama and Divan. The sixty-third system shows Baglama and Divan. The sixty-fourth system shows Baglama and Divan. The sixty-fifth system shows Baglama and Divan. The sixty-sixth system shows Baglama and Divan. The sixty-seventh system shows Baglama and Divan. The sixty-eighth system shows Baglama and Divan. The sixty-ninth system shows Baglama and Divan. The seventieth system shows Baglama and Divan. The seventy-first system shows Baglama and Divan. The seventy-second system shows Baglama and Divan. The seventy-third system shows Baglama and Divan. The seventy-fourth system shows Baglama and Divan. The seventy-fifth system shows Baglama and Divan. The seventy-sixth system shows Baglama and Divan. The seventy-seventh system shows Baglama and Divan. The seventy-eighth system shows Baglama and Divan. The seventy-ninth system shows Baglama and Divan. The eightieth system shows Baglama and Divan. The eighty-first system shows Baglama and Divan. The eighty-second system shows Baglama and Divan. The eighty-third system shows Baglama and Divan. The eighty-fourth system shows Baglama and Divan. The eighty-fifth system shows Baglama and Divan. The eighty-sixth system shows Baglama and Divan. The eighty-seventh system shows Baglama and Divan. The eighty-eighth system shows Baglama and Divan. The eighty-ninth system shows Baglama and Divan. The ninetieth system shows Baglama and Divan. The hundredth system shows Baglama and Divan.

Şekil 4.12 : *Muhabbet 3* albümünde yer alan *Sivas Ellerinde Sazım Çalınır* adlı eserin introsundan bir kesit.

Şekil 4.13 : *Muhabbet 4* albümünde yer alan *Gitti Kervanımız Ali'ye Doğru* adlı eserin introsundan bir kesit.

Yukarıdaki transkripsiyonlardan da anlaşılacağı üzere, *Muhabbet* serisinin en önemli kırılma noktası *unison* karakterli *bas bağlama* partiyonu ile serinin ilk üç albümünden kategorik olarak ayrılan dördüncü albümdür. Bu transkripsiyonlara yansımayan diğer bir kırılma noktası ise yankı efektidir (*reverb*). Nihayet, ilk kez *Muhabbet 4* albümünde işlerlik kazandırılan ve seriye çok daha hacimli ve bütünlüklü bir duyum kazandıran bu yeni *sound* bileşenleri, zamanla Alevi müziği mecrâsını teşkil eden daha sonraki konser, sahne ve stüdyo çalışmaları için vazgeçilmez bir estetik norm hâline dönüşür. Fakat bu noktada *bas bağlamayı* sadece estetik bir norm olarak ele almamak gerekir. Çünkü bu çalgı, salt olarak bir deneme-yanılma sürecinin sonucu olan ilk üç albümdeki estetik sorunları giderme çabasının bir yansıması değil, bilâkis tıpkı *kısa sap bağlama* ve bağlama düzeni gibi, aynı zamanda spesifik bir otantizm söyleminin izdüşümüdür. Nitekim T.C. Kültür Bakanlığı tarafından yaptırılan *Bağlamanın Kent Söylemi* (1998) adlı bir belgeselde, Top, bu çalgının hangi ihtiyaçlara binân nasıl ortaya çıktığını şu şekilde anlatır (Bkz. Url-9):

Bas bağlamayı, ilk 1983 yılında yaptık. Tabî ki giderek kendi eksikliklerini (...) tamamlamaya çalıştı. (...) ikinci yapışımızda, üçüncü yaptırışımızda o

eksiklikleri gidererek yapmaya çalıştık. Bas bağlama da böyle bir gereksinimden böyle bir ihtiyaçtan ortaya çıktı. Kontrbas yerine, gerek estetik olarak bizim olan ve tını olarak ta bizim olan bir ihtiyacı karşılamak için (...) bas bağlama (...) projesini yaptım. (...) gerek Ragıp ustadan [Ragıp Akdeniz], gerek Yusuf Toraman'dan, gerek Haydar Karlı'dan, Ömer Gök ustadan, hepsinden yararlandım. Hiçbir karşılık beklemezsiniz bu aletlerin yapımında bana yardımcı oldular. Sağ olsunlar. Bu önemli bir kültür hizmetiydi. (...) Bas bağlama, (...) halk müziği ile ilgili tüm albümlerde kullanıldığı gibi, (...) İzmir, Ankara, İstanbul radyolarında, devlet korolarında da kullanılmaya başlandı. Daha önce (...) bunu çok dışlayanlar, olmaz böyle şey ne gerek var (...) diyen insanlar yavaş yavaş o tınıya alıştılar. Çünkü artık dünya gerek telekomünikasyon gerekse ulaşım araçları ile (...) o kadar birbirine yaklaştı ki (...) uydu vasıtası ile (...) New York'taki veyahut da Sydney'deki bir müzik grubunun çalışmasını (...) televizyon denemeleri sihirli kutuyla evimize getirdik. (...) Radyoların, albümlerin, kasetlerin yapımı ile birlikte (...) İngiltere'deki (...) veya Macaristan'daki bir müzik topluluğunun CD'sini, albümünü (...) evimizde dinler hâle geldik. Yâni, artık dünyadaki müzik gruplarının, orkestralarının o tınlarını duymaya başlayınca kulağımız (...) kendi müziğimizde de bir gelişmenin gerekliliğini hissetmeye başladı. Biz artık tek üç telli bir bağlamayla 1998'in insanının müzik ihtiyacını karşılayamayız. Onun için, biz de kendi dinamiklerimizden hareketle kendi orkestramızı, kendi *soundumuzu* yakalamak zorundayız.

Şüphesiz ki Top'un yukarıdaki ifadelerinde yer alan en problemlili husus, *bas bağlama* ile kontrbas arasında kurduğu ikili karşıtlık ilişkisidir. Zira Top'un, *bas bağlamayı* bir tür otantizm söylemine eklemlendirebilmesini mümkün kılan bu ikili karşıtlık ilişkisi, esasen Gökalp'in "millî mûsikî" (1968 [1923], ss. 129-131) tezine temel oluşturan hars-medeniyet karşıtlığı⁸⁴ ile benzer tutarsızlıkları haizdir. Müzik sosyolojisi alanındaki yayınlarıyla tanınan Onur Güneş Ayas, Gökalp'in kurguladığı ikili karşıtlık ilişkisinin soyo-politik mahiyetini ve aynı zamanda erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründeki tezahürlerini şu şekilde yorumlar (2015, ss. 154-155):

⁸⁴ Gökalp'in, hars-medeniyet karşıtlığını, Fransız sosyolog Émile Durkheim'dan mı (1997 [1893], 1992 [1895], 1975 [1900]), Alman sosyolog Ferdinand Tönnies'den mi (1887) devraldığı bahsinde muhtelif görüşler mevcuttur. Bu görüşler hakkındaki teferruatlı bilgiler için, ayrıca bkz. Bulut (2015, ss. 86-100).

Hars-medeniyet ayırımına dayanan Gökalp sosyolojisi Erken Cumhuriyet dönemi kültür ve kimlik politikalarının temel dayanağıdır. (...) Bu süreçte Gökalp'in modeli, bir bilimsel açıklama çerçevesi olmaktan çıkarak, Cumhuriyet'in siyasal tercihlerini meşrulaştırmaya hizmet eden bir resmi ideolojik kabul haline gelmiştir. (...) Gökalp'in muazzam bilgi birikimi ve dehasıyla ters düşen zaaf ve tutarsızlıklarının sebebi, bizce bilimsel açıklamalarını önce İttihat ve Terakki'nin daha sonra da Cumhuriyetçi siyasal elitlerin amaçlarıyla uyumlu hale getirmeye çalışmış olmasıdır. Bilhassa müzik sosyolojisi alanında bu zaaf ve tutarsızlıklar daha net bir şekilde karşımıza çıkar. Gökalp Osmanlı müzik geleneğini dışlayan Batılı bir milli müzik görüşü oluşturabilmek için, Orta Asya kökenli hayali bir "saf" ve "hakiki" Türk müziği icat etmiş, bu müzikle Bizans kökenli olduğunu iddia ettiği Osmanlı müziği arasında keskin bir karşıtlık olduğunu varsaymış ve müzikle ilgili tüm olguları bu varsayımı destekleyecek şekilde yorumlamıştır. (...) Yine de yeni rejimin siyasi hedeflerini meşrulaştırmaktaki başarısı Gökalp'in modelini resmi müzik görüşünün değişmez referansı ve tartışılmaz ideolojik çerçevesi haline getirmiştir. Bu modelin mantıksal sonuçları Vahit Lütfi Salcı ve Mahmut Ragıp Gazimihal gibi savunucularının elinde en uç noktasına kadar götürülmüştür.

Nihayet, ciddi bir müzikâl formasyona sahip olmamasına rağmen, Gökalp'in bir buçuk sayfalık kısa bir metin içerisinde kurgulamış olduğu bu ikili karşıtlık ilişkisi, yalnızca *Mûsikî İnkılâbı*'na ve/veya erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatürüne değil, Top'un *bas bağlama* hakkındaki otantizm söylemlerine de nüfuz etmiştir. Dolayısıyla, bu noktada Ayas'ın isabetli tespitlerini de aşan ve doğrudan ya da dolaylı bir biçimde erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründen devralınan tarihsel bir hakikat çerçevesi söz konusudur. Son derece koyu bir *Aydınlanmacı*-milliyetçi vurgu ile malûl olan bu tarihsel hakikat çerçevesinin en temel açmazı ise hem özcü, hem evrenselci, hem ilerlemeci bir epistemik zemine dayanmasıdır ki Top'un *bas bağlama* hakkındaki söylemleri ile Sağ'ın *bağlama düzenine* dair söylemlerini ortak bir paydada buluşturan şey, esas itibarıyla *a priori* nitelikteki bir dizi kuraldan oluşan bu epistemik zemindir. Öyle ki ilk nüveleri 19. yüzyılın sonlarına doğru atılan ve 20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren doğrudan doğruya THM kategorisinin nasıl inşâ edilebileceği noktasındaki tarihsel-siyasal bir sorunsallaştırmaya kaynaklık eden bu *a priori* kurallar manzumesi, aynı zamanda bugünkü Alevi müziği anlayışının inşâ edilebilmesini mümkün kılan ve

bu yönüyle söz konusu sorunsallaştırmanın hem tezahürü hem anti-tezi niteliğinde olan çok başka bir sorunsallaştırmaya da kaynaklık etmiştir. Velhâsıl gerek repertuar kurgusu, gerek icra üslûp ve tarzı ve gerekse *sound* bileşenleri açısından, Alevi müziği mecrâsındaki birçok müzisyene⁸⁵ temel bir referans noktası oluşturan *Muhabbet* serisi, 1980’li yıllarda somutlaşmaya başlayan ve 1990’lı yıllardan itibaren giderek kurumsal bir boyut kazanan bu çok katmanlı ve çok bileşenli inşâ sürecinin ilk kolektif çıktısıdır.

⁸⁵ E. Erzincan (Kişisel Görüşme, 16 Kasım 2017); Â. Dertli Divâni (Kişisel Görüşme, 1 Temmuz 2018); H. Albayrak (Kişisel Görüşme, 16 Ağustos 2018); N. Sarıtaş (Kişisel Görüşme, 18 Ağustos 2018); M. Temiz (Kişisel Görüşme, 18 Ağustos 2018); C. Özkan (Kişisel Görüşme, 18 Ağustos 2018); C. Yıldız (Kişisel Görüşme, 26 Ağustos 2018); G. Pekşen (Kişisel Görüşme, 28 Ağustos 2018) M. Çimen (Kişisel Görüşme, 28 Eylül 2018).

5. SONUÇ

Alevi müziği kavramının tarihi nasıl yazılmalıdır mealindeki bir ‘araştırma sorusunu’ cevaplamak amacıyla kaleme alınan bu tez çalışması, söz konusu tarihin, kurgusal bir anlatı biçiminde değil, analitik bir perspektifle yazılması gerektiğini ortaya koymuştur. Foucault’nun yapıtlarından devralınmış olan ve oldukça koyu bir nominalizm vurgusu taşıyan bu analitik tarihyazımı perspektifinin en karakteristik yanı ise hiç kuşkusuz ki *otantik* köken arayışlarının total bir biçimde reddini savunması, tarihsel süreksizlikleri ve rastlantısallıkları temel bir referans noktası olarak görmesi ve son kertede, Alevilere izâfe edilmiş tarih-üstü kurucu-özne statüsünü paranteze almayı mümkün kılmasıdır.

Nitekim *Giriş* bölümünün ilgili kısmında, ilk olarak yukarıdaki ‘hipotezi’ destekleyen bir dizi argüman öne sürülmüş ve ardından bu argümanları temellendirmek için iki ana hedef belirlenmiştir:

(1) Alevi müziğinin tarihselleştirilmesine yönelik en güncel ve kapsamlı yaklaşımları, bilhassa ontolojik ön kabûlleri ve erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatürü ile ilişkileri açısından ele alıp söylemsel bir analize tâbi tutmak ve bu analiz ışığında, Alevi müziği kavramının verili bir gerçekliğe değil, bilâkis belli ihtiyaçlara cevaben inşâ edilmiş tarihsel bir hakikat çerçevesine göndermede bulunduğunu ortaya koymak.

(2) Bu söylemsel analizin bir adım ötesine geçip direkt olarak Alevi müziği mecrâsının doğuşuna odaklanmak, yâni söz konusu kurumsal alanın ilk dönemini teşkil eden belli başlı maddî pratikleri, o pratiklere içkin iktidar ilişkilerini ve tüm o ilişkiler uyarınca dolayımlanan özneleşme ve karşı-özneleşme kiplerini tarihsel açıdan ele alıp analiz etmek ve Alevi müziğinin nasıl inşâ edildiğini somut bir şekilde açıklığa kavuşturmak.

Hâsılı yukarıdaki hedeflere dair veri setlerinden bir kısmı, Foucault’diyen tarihyazımı anlayışını teşkil eden birbirinin tamamlayıcısı niteliğindeki iki yöntemsel araçtan, yâni arkeolojik ve de jenealojik perspektiflerden, bir kısmı ise müzikolojik bir yaklaşımdan

hareketle analiz edilmiş ve bu analizlerden elde edilen bulgular ışığında, söz konusu hedeflerden ilki üçüncü bölümde, ikincisi ise dördüncü bölümde gerçekleştirilmiştir.

Buna göre; üçüncü bölümdeki analizlerden elde edilen bulgular, yalnızca Alevi müziği hakkındaki mevcut hakikat çerçevesinin, (1) Türklük vurgusu ile malûl söylemler, (2) dinî-ladinî ayırımına dayanan söylemler, (3) kır-kent karşıtlığına dayanan söylemler, (4) ritüel-merkezli tasniflere dayanan söylemler olmak üzere dört söylem tipi uyarınca inşâ edildiğini değil, aynı zamanda bu söylemlerin ilk kez 1930'lu ve 1940'lı yıllarda, erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatürü içinde ortaya çıktığını göstermiştir. Nitekim Alevi müziği kavramının en eski prototiplerine kaynaklık eden bu söylemler, üçüncü bölümün son kısmında, Alevi müziği çalışmaları içindeki güncel izdüşümleri ile birlikte 'mukayeseli' bir tarihsel-siyasal analize tâbi tutulmuş ve ampirik verilerin analizinden elde edilen somut bulgular ışığında, Alevi müziği kavramına yüklenen normatif sınırların esasen tarihsel ve olumsal oldukları, diğer bir deyişle; söz konusu kavramının verili bir gerçekliğe değil, belli ihtiyaçlara binâen inşâ edilmiş tarihsel bir hakikat çerçevesine atıfta bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır. Nihayet, üçüncü bölümde serimlenen bulgulardan da anlaşılacağı üzere, Alevi müziği kavramı, kendisine izâfe edilen cârî anlamlar açısından erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatüründeki prototipleri ile benzer içerimleri haizdir. Ancak, *Aydınlanmacı*-milliyetçi söylemlere içkin kültürel-siyasal anlamlarla sınırlandırılan söz konusu içerimler, ne Alevi müziği kavramını kullanmaktan imtina etmeyi, ne de bu kavramdan vazgeçmeyi gerektirir. Zira her ne kadar tarihsel bir hakikat çerçevesinin adı da olsa nihayetinde inşâ edilmiş bir gerçekliği tanımlayan bu kavram, atıfta bulunduğu olgularla Alevi kimliği arasında tam olarak nasıl bir ilişki olduğunu anlayabilmemiz bakımından son derece efektif bir terminolojik unsurdur. Dolayısıyla, söz konusu kavramın tümüyle terk edilmesi veya cârî anlamları ile kullanılması yerine, tıpkı üçüncü bölümde yapmaya çalıştığım gibi, nominalist bir perspektif dâhilinde yeniden ele alınıp güncellenmesi ve konuyla ilgili literatüre bu perspektif uyarınca kazandırılması çok daha mâkûl bir seçim olacaktır. Öyle ki bu nominalist perspektif, esasen Alevi müziği kavramına getirilen normatif sınırların evrensel ve zorunlu olmadığını ve daha da önemlisi aşılabileceğini gösterme potansiyeline sahiptir. Hâsılı böylesine bir pozitif potansiyelin açığa çıkarılması, hem önceki çalışmaların eleştirel bir gözle irdelenmesine, hem de gelecekteki araştırmalar için çok daha özgürlükçü bir tarihyazımı anlayışının tesis edilmesine katkı sunacaktır. Alevi müziği kavramının kendi tarihsel tekilliğine tekrar yerleştirilebilmesi için zarûfî

olan bu özgürlükçü tarihyazımı anlayışının en temel prosedürü ise söz konusu kavramı, asırlar öncesine, herhangi bir etnik aidiyete veyahut da Türkiye dışındaki coğrafyalara projekte etmemektir.

Öte yandan, dördüncü bölümdeki analizlerden elde edilen bulgular, öncelikli olarak Alevi müziği mecrâsının 1980’li yıllarda şekillenmeye başladığını ortaya koymuş ve bu çok boyutlu kurumsal alanın, Alevi müziğinin inşâsı açısından stratejik bir önemi haiz olduğunu ve aynı zamanda yeni bir icracı profiline kaynaklık ettiğini göstermiştir. Nihayet, dördüncü bölümde ele alınan iki adet vakâ çalışması, sadece bu kurumsal alanın ilk dönemini teşkil eden belli başlı maddî pratiklerin, o pratiklere içkin iktidar ilişkilerinin ve bütün o ilişkiler uyarınca dolayımlanan özneleşme ve karşı-özneleşme kiplerinin nasıl zuhûr ettiğini aydınlatmakla kalmamış, ayrıca bugünkü Alevi müziği anlayışının ne tür bir tarihsel-siyasal sorunsallaştırmaya cevaben nasıl inşâ edildiğini, hangi *otantiklik* kriterleri ve de temel parametreler üzerinden karakterize olduğunu ve daha da önemlisi nasıl bir hakikat oyunu ile sınırlandırıldığını açıklığa kavuşturmuştur.

Nitekim bu tez çalışmasının çıktılarını, iki ayrı boyutta ele alıp irdelemek mümkündür. Bunlardan ilki, genel plânda etnomüzikoloji alanına, ikincisi ise özeldede Alevi müziği çalışmalarına yapılan katkılarla ilgilidir. Buna göre; bu tez çalışması, öncelikli olarak müzikâl kimliklerin ve de onları tanımlayan öznel deneyimlerin nasıl inşâ edildikleri hususunda, Foucaultdiyen tarihyazımı anlayışını teşkil eden arkeolojik ve jenealojik yordamların son derece derinlikli bir tarihsel-siyasal analiz çerçevesi sağlayabileceğini ortaya koymuş ve bu yöntemsel araçların, etnomüzikolojik çalışmalar dâhilinde, tıpkı Foucault’nun yaptığı gibi bütünlüklü bir biçimde kullanılması gerektiğini göstermiştir. Dolayısıyla, yöntemsel açıdan Foucaultdiyen tarihyazımı anlayışını temel alan bu tez çalışmasının konuyla ilgili birincil literatüre sağladığı en kritik katkılardan biri, Alevi müziğinin tarihselleştirilmesi bahsinde, bilimsellik vurgusu ile malûl olan ve birtakım terminolojik unsurların tasfiye edilmesi gerektiğini öne süren belli yayınların (Kaplan, 1998a, s. 108) metodolojik problemlerini, “Alevi müzik uyanışı” (Erol, 2009 [2007], s. 146) anlatısının ampirik, teorik ve terminolojik çelişkilerini ve söz konusu anlatıya getirilen eleştirilerin (Özdemir, 2016 [2015], s. 127) aynı minvaldeki tutarsızlıklarını göz önüne sermesi ve daha da önemlisi, Foucaultdiyen tarihyazımı anlayışını teşkil eden arkeolojik ve jenealojik yordamların pratikte nasıl kullanılacağını sergilemesidir.

Kısacası, Alevi müziği kavramının retrospektif bir şekilde ele alınıp yüzyıllar öncesine projekte edilmesi ile karakterize olan ve de söz konusu kavramla Alevilerin kültürel-dinsel mirası arasında *açık* bir ilişki olduğunu telkin eden yerleşik tarihyazımı anlayışı, Alevi müziği hakkındaki mevcut ‘hakikat’ çerçevesini oluşturan ve burada da ortaya koymuş olduğum üzere, dört ana söylem tipi üzerinden inşa edilen normatif sınırları, doğrudan ya da dolaylı bir biçimde daha muhkem bir hâle dönüştürme eğilimindedir. Oysa ilk nüveleri, 1930’lu yıllarda, erken-dönem Türk folklor ve müzikoloji literatürü içerisinde atılan ve Alevi müziği kavramının en eski prototiplerine kaynaklık eden tüm bu söylemler ve de dayatmış oldukları normatif sınırlar, ne evrensel ne de zorunludur. Hâsılı bir dizi tarihsel-siyasal sorunsallaştırmanın güncel izdüşümleri niteliğindeki bu ontolojik ön kabûlleri ve normatif sınırları eleştirel bir gözle ele alan bu tez çalışması, yalnızca söz konusu ön kabûllerin ve sınırların aşılabilceğini göstermekle kalmamış, aynı zamanda ‘Alevi müziği’ özelinde yapılacak etnomüzikolojik yayınlar için, maddî pratikle çelişen kurgusal anlatıların değil, bizâtihi maddî pratiğin analizine odaklanan ‘analitik’ bir ‘tarihyazımı anlayışının’ referans alınması gerektiğini ortaya koymuştur.

KAYNAKLAR

Agamben, G. (1995). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen, Stanford, CA: Stanford University Press.

Akarsu, M. (1993). Muhlis Akarsu-Sivas Elllerinde Ömrüm Çalınır [Kaset]. İstanbul: Güneş Plâk ve Kaset.

Akarsu, M.; Eroğlu, M.; Top, Y. (1988). Muhabbet 6 [Kaset]. İstanbul: Pınar Plâk.

Akarsu, M.; Eroğlu, M.; Top, Y. (1989). Muhabbet 7 [Kaset]. İstanbul: Pınar Plâk.

Akçakmak, H. B. (2021). Eşiksellik ve Komünitas Kavramları ile Cem Ritüelinde Müzik Kullanımına Bakış. *MSGSÜ Sosyal Bilimler*, 2(24), (ss. 739-751).

Akdeniz, S. (2011). Alevi Müzik Uyanışı Bağlamında İzmir Yamanlar Alevi Göçmenlerinin Müzik Pratikleri (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Akkiraz, S. (1996). Yiğit İnsanların Türküleri [Kaset]. İstanbul: Akkiraz Müzik.

Akkiraz, S. (2000). Deli Derviş [Kaset]. İstanbul: Özdemir Plâk.

Akkiraz, S. (2002). Lâmekân [CD]. İstanbul: Özdemir Plâk.

Akkiraz, S. (2003). Kaygusuz [CD]. İstanbul: Akkiraz Müzik.

Akkiraz, S. ve Orient Expressions (2003). Külliyyat [CD]. İstanbul: Doublemoon

Aksoy, O. E. (2014). The Music and Multiple Identities of Kurdish Alevis from Turkey in Germany (Doktora Tezi). City University of New York Department of Music, New York.

Akti, E. (1982). Dinle Sazdan [Sağ Olasın Arif Sağ]. *Gong*. S. 3, (ss. 24-25).

Akti, E. (2020). Kişisel Görüşme. 10 Eylül, İstanbul.

Albayrak, A. R. ve Albayrak, H. (2002). Bâtınî Nefesler [CD]. İstanbul: Kalan Müzik.

Albayrak, A. R. ve Albayrak, H. (2002). Şah Hatayi Deyişleri [CD]. İstanbul: Kalan Müzik.

Albayrak, H. (2018). Kişisel Görüşme. 16 Ağustos, İstanbul.

Arpaguş, F. (2004). “Ma'lûmât” Mecbuası'nın 1-500 Sayılarında Yer Alan Türk Musikîsi ile İlgili Makâleler (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul.

- Arslan, F.** (2016). Muhibban'ın "Nefes"leri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4 (3), (ss. 1396-1423).
- Arşunar, F.** (1937a). *Anadolunun Pentatonik Melodileri Hakkında Birkaç Not*. İstanbul: Nümune Mataası.
- Arşunar, F.** (1937b). *Tunceli-Dersim Halk Türküleri ve Pentatonik*. İstanbul: Elaziz Halkevi Neşriyatı.
- Asad, T.** (1993). *Genealogies of Religion: Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Aslan, M.** (2018). Kişisel Görüşme. 4 Aralık, İstanbul.
- Aslan, M.** (2018). Kişisel Görüşme. 14 Temmuz, İstanbul.
- Attali, J.** (2014 [1977]). *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine*. Çev. Gülüş. G. Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ayas, O. G.** (2015). Bektaşî Nefesleri Özelinde Gökâlçî Hars-Medeniyet İkiliğine Eleştirel Bir Bakış. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 73, (ss. 153-171).
- Ayas, O. G.** (2020). Bir Antropolojik Özselleştirme Örneği Olarak Vahit Lütfi Salcı'nın Alevî Müziği Çalışmaları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 96, (ss. 385-410).
- Ayışit Onatça, N.** (2007). *Alevî-Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı: Müzikal Analiz Çalışması*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Âşık Dertli Divâni.** (2000). Serçeşme [Kaset]. İstanbul: ASM Müzik Üretim.
- Âşık Dertli Divâni.** (2005). Hasbihâl [CD]. İstanbul: Kalan Müzik.
- Âşık Dertli Divâni ve diğ.** (2009). Kızılbaş [CD]. İstanbul: Kalan Müzik.
- Âşık Dertli Divâni.** (2018). Kişisel Görüşme. 1 Temmuz, Çanakkale.
- Baha Said.** (2006 [1918]). Anadolu'da İçtimai Zümreler ve Anadolu İçtimaiyatı. *Türkiye'de Alevî-Bektaşî, Ahi ve Nusayri Zümreleri* içinde, (ss. 111-126). Der. İsmail Görkem, İstanbul: Kitabevi.
- Baha Said.** (2006 [1919a]). Tasavvuf ve Hür Mezhepler. *Türkiye'de Alevî-Bektaşî, Ahi ve Nusayri Zümreleri* içinde, (ss. 104-106). Der. İsmail Görkem, İstanbul: Kitabevi.
- Baha Said.** (2006 [1919b]). Memleketin İç Yüzü: Anadolu'da Gizli Mabetler I. *Türkiye'de Alevî-Bektaşî, Ahi ve Nusayri Zümreleri* içinde, (ss. 127-131). Der. İsmail Görkem, İstanbul: Kitabevi.
- Baha Said.** (2006 [1919c]). Anadolu'da Gizli Mabetler III. *Türkiye'de Alevî-Bektaşî, Ahi ve Nusayri Zümreleri* içinde, (ss. 138-140). Der. İsmail Görkem, İstanbul: Kitabevi.
- Baha Said.** (2006 [1919d]). Anadolu'da Gizli Mabetler V. *Türkiye'de Alevî-Bektaşî, Ahi ve Nusayri Zümreleri* içinde, (ss. 143-147). Der. İsmail Görkem, İstanbul: Kitabevi.

- Baha Said.** (2006 [1919e]). Anadolu'da Gizli Mabetler VI. *Türkiye'de Alevi-Bektaşî, Ahi ve Nusayri Zümreleri* içinde, (ss. 148-152). Der. İsmail Görkem, İstanbul: Kitabevi.
- Baha Said.** (2001 [1926a]). Türkiye'de Alevi Zümreleri: Tekke Aleviliği-İçtimai Alevilik. *Türk Yurdu 11*, (ss. 105-112), Der. Murat Şefkatlı, İstanbul: Tutibay.
- Baha Said.** (2001 [1926b]). Sûfyan Süreği: Kızılbaş Meydanı'nda Düşkünlük. *Türk Yurdu 11*, (ss. 201-208), Der. Murat Şefkatlı, İstanbul: Tutibay.
- Baha Said.** (2001 [1926c]). Anadolu'da Alevi Zümreleri: Tahtacı, Çetmi, Hardal Türkmenleri yahut Yan[y]atr Zümresi. *Türk Yurdu 11*, (ss. 237-242), Der. Murat Şefkatlı, İstanbul: Tutibay.
- Görkem, İ.** (2000). Mehmed Fuad Köprülü-Baha Said İlişkisi. *Türkiye'de Alevi-Bektaşî, Ahi ve Nusayri Zümreleri* içinde, (ss. 43-49). Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Bakhtin, M. M.** (1990 [1919]). *Art and Answerability: Early Philosophical Essays*. Ed. M. Holquist & V. Liapunov, Austin: University of Texas Press.
- Bayrak, M.** (2020). Kişisel Görüşme. 3 Şubat, [Telefon].
- Bennett, T.** (1998). The Exhibitionary Complex. *New Formations* 4. (pp. 73-102).
- BGST.** (1997). Kardeş Türküler [Kaset], İstanbul: Kalan Müzik.
- Birdoğan, N.** (1990). *Anadolu'nun Gizli Kültürü Alevilik*. Hamburg: Hamburg Alevi Kültür Merkezi Yayınları.
- Bohlman, P. V.** (1988). *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Borrel, E.** (1934). Sur la musique secrète des tribus turques Alévi. *Révue des Études Islamiques* 8, (ss. 241-250).
- Bozkurt, F.** (1990). *Semahlar: Alevi Dinsel Oyunları*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Budiselić, E.** (2014). The Old Testament Concept of Revival within the New Testament. *Kairos: Evangelical Journal of Theology*, Vol. VIII. No. 1 (ss. 45-74).
- Bulut, Y.** (2015). Sosyal ve Siyasal Arasına Sıkışmış Bir Düşünür: Ziya Gökalp ve Hars-Medeniyet Kuramı. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 0 (52), 0-0. DOI: 10.18368/IU/sk.58323.
- Burke, P.** (1986). Review of The Invention of Tradition, by E. Hobsbawm & T. Ranger. *The English Historical Review*, 101(398), (pp. 316-317).
- Butler, J.** (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Abingdon: Routledge.
- Cavide Hayri.** (1917a). Hüseyinîşiran nefes, güfte Mihrabi Baba. *Dergâh*, 17: 4 (20 Kanunuevvel 1337), nota.
- Cavide Hayri.** (1917b). Rast nefes, güfte Mihrabi Baba. *Dergâh*, 23: 2 (20 Mart 1338), nota.
- Coşkun, N. Ç.** (2014). *Alevi Cemlerinde Nefesler*. İstanbul: Otorite Yayınları.

- Clarke, G. L.** (1998). Bir Dedenin Kimliğinde Müziğin Yeri Ne Kadardır? Seçkinlerin Müzik Eğitimi: Türkiye Alevilerinin Manevi Liderlerinin Yetişmesinde Müziğin Rolü (Doktora Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı, İstanbul.
- Clarke, G. L.** (1999). *The World of the Alevis: Issues of Culture and Identity. Including a Comparison of the Anatolian Alevi Ocak with the North Indian Charmin.* New York and İstanbul: AVC Publications.
- Clarke, G. L.** (2001). Alevi Kültürel Kimliğinde Müziğin Rolü. *Toplumbilim Dergisi*, Müzik ve Kültürel Kimlik Özel Sayısı, Sayı 12, (ss. 127-136).
- Crampton, J. W.; Elden, S.** (2007). *Space, Knowledge and Power: Foucault and Geography.* Aldershot: Ashgate Publishing.
- Crossley, N.** (1994). *The Politics of Subjectivity: Between Foucault and Merleau-Ponty.* Brookfield: Avebury.
- Çakmak, Y.** (2018). II. Abdülhamid Döneminde Osmanlı Devleti'nin Kızıldaş/Alevî Siyaseti (1876-1909) (Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi SBE, Ankara.
- Çalışkan, F.** (2018). 1980'lerden Günümüze Performans Pratiğinin Dönüşümü ve Etkileri: Bağlama Çalgısında El İle (Tezenesiz) Çalma Tekniği. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 17, (ss. 7-29).
- Çelik, C.** (2018). Kişisel Görüşme. 7 Ağustos, İstanbul.
- Çergel, M. A.** (2007). Raûf Yektâ Bey'in İkdâm Gazetesi'nde Neşredilen Türk Mûsikîsi Konulu Makâleler (Yüksek lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Çimen, M.** (2018). Kişisel Görüşme. 28 Eylül, İstanbul.
- Dellaloğlu, B. F.** (2018). Kişisel Görüşme. 16 Kasım, İstanbul.
- Derrida, J.** (1997 [1967]). *Of Grammatology.* Trans. G. C. Spivak, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derviş Ruhullah Ahmet Rıfki.** (1921). *Bektaşî Nefesleri.* İstanbul: Sahibi ve Naşiri Kitaphane-i Sudi yayını.
- Dinçer, F.** (2004). Formulation of Semahs in Relation to the Question of Alevi Identity in Turkey (Doktora Tezi). Boğaziçi Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü, İstanbul.
- Doğan, C.** (2019). Kişisel Görüşme. 30 Temmuz, Muğla.
- Dressler, M.** (2013). *Writing Religion: The Making of Turkish Alevi Islam.* New York: Oxford University Press.
- During, J.** (1995). Notes sur la musique des Alevis-Bektachis et des groupes apparentés. *Bektachiyya: études sur l'ordre mystique des Bektachis et les groupes relevant de Hadji Bektach*, (ss. 85-89). Ed. Alexandre Popovic and Gilles Veinstein, İstanbul: The Isis Press.
- Durkheim, É.** (1997 [1893]). *The Division of Labor in Society.* Trans. W. D. Halls, New York: The Free Press.

- Durkheim, É.** (1992 [1895]). *The Rules of Sociological Method and Selected Texts on Sociology and its Method*. Trans. W. D. Halls. Houndmills, Basingstoke and London: The Macmillan Press.
- Durkheim, É.** (1975 [1900]). La Sociologie et son Domaine Scientifique. In V. Karady (Prés.), Émile Durkheim, *Textes 1. Éléments d'une Théorie Sociale*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- Duygulu, M.** (1992). Müzikolojik ve Toplumsal Açından Semahlar. *Cem*, Sayı:11, (ss. 45-46).
- Duygulu, M.** (1997). *Alevi-Bektaşî Müziğinde Değişler*. İstanbul.
- Duymaz, A.; Aça, M.; Şahin, H. İ.** (2011). Balıkesir Yöresi Çepni ve Tahtacılarında Kamberlik Geleneği. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 2, (ss. 41-58).
- Eco, U.** (2015 [1977]). *How to Write a Thesis*. Trans. Caterina Mongiat Farina; Geoff Farina, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Eisenstadt, S. N.** (1973). *Tradition, Change, and Modernity*. New York: Wiley.
- Elçi, A.** (1998a). Alevi Bektaşî Törenleri (Cemleri) ve Semahlar (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı, Ankara.
- Elçi, A.** (1998b). Semahlar Dini İçeriklidir. *I. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Uluslararası Sempozyumu*, Ankara, Türkiye, 22 - 24 Ekim 1998, (ss. 113-121).
- Elçi, A.** (1999). Semah Geleneğinin Uygulanması. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, Sayı: 12. (ss. 171-184), Ankara.
- Eliot, T. S.** (1920 [1919]). Tradition and the Individual Talent. In *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (pp. 42-53). London: Methuen.
- Emre, A. H.** (2019). Kişisel Görüşme. 17 Ağustos, Tekirdağ.
- Engin, İ.** (2000). Alevi Kolektif Bilincinin Oluşturulması ve Sürdürülmesinde Zakirlerin ve Ozanların Yeri. *Folklor/Edebiyat*, Sayı: 24, (ss. 187-190).
- Er, P.** (2014). Zakir. İstanbul: Serçeşme Yayınları.
- Ereeren, F.** (2020). Kişisel Görüşme. 24 Eylül, [Telefon].
- Ergun, S. N.** (1956). *19 Uncu Asırdanberi Bektaşî-Kızılbaş Alevi Şairleri ve Nefesleri*. İstanbul: İstanbul Maarif Kitaphanesi.
- Eribon, D.** (1991). *Michel Foucault*. Trans. Wing, Betsy, Harvard University Press.
- Ersal, M.** (2009). Alevi Cem Zâkirliği: Battal Dalkılıç Örneği. *Alevilik Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 1, (ss. 188-208).
- Erseven, İ. C.** (1996). *Alevilerde Semah*. 3. Baskı, İstanbul: Ant Yayınları.
- Eroğlu, M.** (1994). Yol Ver Dağlar [Kaset]. İstanbul: Duygu Müzik.
- Eroğlu, M.** (1996). Halil İbrahim-Kerbala Destanı [Kaset]. İstanbul: Duygu Müzik.
- Eroğlu, M.** (2018). Kişisel Görüşme. 4 Ağustos, Mersin.

- Erol, A.** (2009 [2002]). Birlik ve Farklılık Ekseninde Alevilik ve Alevi Müziği. *Müzik Üzerine Düşünmek* içinde, (ss. 99-130). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erol, A.** (2009 [2005]). Türk Halk Müziği Uyanışı: ‘Türkü Bar’ Örnek Olayı. *Müzik Üzerine Düşünmek* içinde, (ss. 69-98). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erol, A.** (2009 [2007]). Alevi-Bektaşî Müziğindeki Çeşitliliği İncelemek. *Müzik Üzerine Düşünmek* içinde, (ss. 131-156). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erzincan, E.** (1996). Garip [Kaset]. İstanbul: ASM Müzik Üretim.
- Erzincan, E. ve diğ.** (1997). Türküler Sevdamız [Kaset]. İstanbul: ASM Müzik Üretim.
- Erzincan, E. ve diğ.** (2005). Türküler Sevdamız 3 [CD]. İstanbul: DMC Müzik.
- Erzincan, E.** (1996). Anadolu [CD]. İstanbul: Güvercin Müzik.
- Erzincan, E.** (2017). Kişisel Görüşme. 16 Kasım, İstanbul.
- Erzincan, E.** (2018). Erdal Erzincan Bağlama Orkestrası [CD]. İstanbul: Temkeş Müzik.
- Eyüboğlu, İ. Z.** (1994). Semahların Kökeni. *Cem* IV/39 (Ağustos), (ss. 15-19).
- Faubion, J. D.** (2011). *An Anthropology of Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Foucault, M.** (1971). Monstrosities in Criticism. *Diacritics*, Vol. 1, No. 1 (pp. 57-60), Trans. Robert J. Matthews.
- Foucault, M.** (1972 [1969]). *The Archaeology of Knowledge*. Trans. A. M. Sheridan Smith, New York: Pantheon Books.
- Foucault, M.** (1973 [1963]). *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*. London: Tavistock.
- Foucault, M.** (1977 [1975]). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Pantheon Books.
- Foucault, M.** (1978 [1976]). *The History of Sexuality, Vol. 1: An Introduction*. Trans. Robert Hurley, New York: Pantheon Books.
- Foucault, M.** (1980 [1977]). The Confession of the Flesh. In *Power/Knowledge Selected Interviews and Other Writings*, Trans. Colin Gordon et al., Ed. Colin Gordon, (pp. 194-228), New York: Pantheon Books.
- Foucault, M.** (1983). The Subject and Power. In *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Ed. H. Dreyfus and P. Rabinow, 2nd ed., (pp. 208-226), Chicago, IL: University of Chicago.
- Foucault, M.** (1984 [1969]). What is an Author? In *The Foucault Reader* (pp. 101-120), Ed. P. Rabinow, New York: Pantheon Books.
- Foucault, M.** (1984 [1971]). Nietzsche, Genealogy, History. In *The Foucault Reader* (ss. 76-100), Ed. P. Rabinow, New York: Pantheon Books.
- Foucault, M.** (1984a). Preface to The History of Sexuality, Vol. II. In *The Foucault Reader* (ss. 333-339), Ed. P. Rabinow, New York: Pantheon Books.

- Foucault, M.** (1984b). What is Enlightenment? In *The Foucault Reader* (pp. 32-50), Ed. P. Rabinow, New York: Pantheon Books.
- Foucault, M.** (1984c). On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress. In *The Foucault Reader* (pp. 340-372). Ed. P. Rabinow, New York: Pantheon Books.
- Foucault, M.** (1990a [1984]). The Concern for Truth. In *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977-1984*, (ss. 255-267), Ed. Lawrence D. Kritzman Trans. Alan Sheridan et al., New York: Routledge.
- Foucault, M.** (1990b [1984]). The Art of Telling the Truth. In *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings, 1977-1984*, (pp. 86-95), Ed. Lawrence D. Kritzman, Trans. Alan Sheridan et al., New York: Routledge.
- Foucault, M.** (1990c [1984]). *The History of Sexuality, Vol. 2: The Use of Pleasure*. Trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books.
- Foucault, M.** (1990d [1984]). *The History of Sexuality, Vol. 3: The Care of the Self*. London: Penguin Books.
- Foucault, M.** (1994 [1974]). Prisons et asiles dans le mécanisme du pouvoir. In *Dits et Écrits II*. (pp. 521-525). Paris: Gallimard.
- Foucault, M.** (1996 [1977]). Intellectuals and Power. In *Foucault Live (Interviews, 1961-1984)*, (ss. 74-82). Ed. Sylvère Lotringer. Trans. Lysa Hochroth and John Johnston. New York: Semiotext(e).
- Foucault, M.** (1996 [1980]). The Impossible Prison. In *Foucault Live (Interviews, 1961-1984)*, (ss. 275-286). Ed. Sylvère Lotringer. Trans. Lysa Hochroth and John Johnston. New York: Semiotext(e).
- Foucault, M.** (1996 [1984]). The Return of Morality. In *Foucault Live (Interviews, 1961-1984)*, (ss. 465-473). Ed. Sylvère Lotringer. Trans. Lysa Hochroth and John Johnston. New York: Semiotext(e).
- Foucault, M.** (1997 [1984]). The Ethics of the Concern of the Self as a Practice of Freedom. In *Ethics, Subjectivity, and Truth: Essential Works of Foucault, 1954-1984. Volume I*, (ss. 281-301). Ed. Paul Rabinow. Trans. Robert Hurley et al., New York: The New Press.
- Foucault, M.** (1998 [1984]). Foucault (Maurice Florence). In *Aesthetics, Method, and Epistemology: Essential Works of Foucault, 1954-1984. Volume 2*, (ss. 459-463). Ed. James D. Faubion. Trans. Robert Hurley et al., New York: The New Press.
- Foucault, M.** (2000 [1977]). Truth and Power. In *Power: Essential Works of Michel Foucault, Vol. 3*, (ss. 111-133). Ed. James D. Faubion. New York: The New Press.
- Foucault, M.** (2000 [1980]). Interview with Michel Foucault. In *Power: Essential Works of Michel Foucault, Vol. 3*, (ss. 239-297). Ed. James D. Faubion. New York: The New Press.
- Foucault, M.** (2005 [1966]). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. London and New York: Routledge.
- Foucault, M.** (2005). *The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France, 1981-82*. Ed. Frédéric Gros; François Ewald; Alessandro Fontana; Arnold I. Davidson. Trans. Graham Burchell. New York: Palgrave Macmillan.

- Foucault, M.** (2006 [1961]). *History of Madness*. Ed. Jean Khalfa. Trans. Jonathan Murphy and Jean Khalfa, London/New York: Routledge.
- Foucault, M.** (2014). *On the Government of the Living: Lectures at the Collège de France 1979-1980*. Ed. Michel Snellart. Trans. Graham Burchell. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Foucault, M.** (2015). L'Usage Des Plaisirs, in *Oeuvres*, Ed. Frédéric Gros, Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard.
- Fraser, N.** (1981). Foucault on Modern Power: Empirical Insights and Normative Confusions. In *Praxis International*, Vol. 1, No. 3, (pp. 272-287).
- Gadamer, H-G.** (1992 [1975]). *Truth and Method*. New York: Crossroad.
- Gallie, W. B.** (1955-1956). Essentially Contested Concepts, *Proceedings of the Aristotelian Society*, 56, pp. 167-198.
- Gazimihal, M. R.** (1933). Polifonik Türkülerimiz Mes'elesi. *Milli Mecmua*, S. 142-143, (ss. 315-316).
- Gazimihal, M. R.** (1935). *Türk Halk Müziklerinin Kökeni Meselesi*. İstanbul: Akşam Matbaası.
- Gazimihal, M. R.** (1936). *Türk Halk Musıkîlerinin Tonal Hususiyetleri Meselesi*. İstanbul: Nümune Matbaası.
- Geertz, C.** (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Gedik, A. C.** (2017). Class Struggle in Popular Musics of Turkey: Changing Sounds from the Left. In *Made in Turkey: Studies in Popular Music*, (pp. 89-106). Ed. Ali C. Gedik. New York: Routledge.
- Gökalp, Z.** (1918). İctimâiyyat: Hars ve Medeniyet. *Yeni Mecmua*, S. 60, (ss. 142-143).
- Gökalp, Z.** (1968 [1923]). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Greve, M.** (2022). Kurdish Music?... Music from Dersim?... *The World of Music*, 11(2), (pp. 141-168).
- Gültekin, H.** (1991). Rüzgârın Kanatlarında [Kaset]. İstanbul: Nepa Müzik Üretim.
- Güngör, İ.** (2011). Şanlıurfa İli Kıyas Yöresi "Cem Formu"nun Analizi (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Türk Müziği Programı, İstanbul.
- Habermas, J.** (1987). *The Philosophical Discourse of Modernity*, Trans. F. Lawrence, Cambridge, MA: MIT Press.
- Hadot, P.** (1981). *Exercices Spirituels Et Philosophie Antique*. Paris: Études Augustiniennes.
- Handler, R. & Linnekin, J.** (1984). Tradition Genuine or Spurious, *American Folklore Society* 97, (pp. 273-290).
- Handler, R.** (1984). Review of The Invention of Tradition, by E. Hobsbawm & T. Ranger. *American Anthropologist*, 86(4), (pp. 1025-1026).

- Heidegger, M.** (1985 [1927]). *Being and Time*. Trans. John Macquarrie and Edward Robinson. Oxford: Basil Blackwell.
- Hobsbawm, E. J. & Ranger, T. O.** (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge Cambridgeshire: Cambridge University Press.
- Honneth, A.** (1997). Foucault's Theory of Society. In *The Critique of Power: Reflective Stages in a Critical Social Theory*. 3rd ed., (pp. 176-202). Cambridge Mass: MIT Press.
- İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.** (1933a). *Türk Musikisi Klasiklerinden: Bektaşî Nefesleri I*. Cilt IV., İstanbul: Fenike Matbaası.
- İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.** (1933b). *Türk Musikisi Klasiklerinden: Bektaşî Nefesleri II*. Cilt V., İstanbul: Fenike Matbaası.
- Kahraman, M-K.** (1997). Yaşlılar Dersim Türküleri Söylüyor [Kaset], İstanbul: Lizge.
- Kalkan, Ş.** (2004). *Muhaliif Bağlama: Arif Sağ Kitabı*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kant, I.** (1784). Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? In *Berlinische Monatsschrift 4*, (pp. 481-494).
- Kant, I.** (2000 [1781/1787]). *Critique of Pure Reason*. Ed. and Trans. P. Guyer and A. W. Wood, New York: Cambridge University Press.
- Kant, I.** (2002 [1804]). What real progress has metaphysics made in Germany since the time of Leibniz and Wolff? In *Immanuel Kant: Theoretical Philosophy After 1781*, (pp. 337-424). Ed. Henry Allison and Peter Heath. Trans. Henry Allison, New York: Cambridge University Press.
- Kaplan, A.** (1998a). Balıkesir Tahtacı Köyleri Kongurca ve Türkali'de Halk Bilimi Açısından Müzik Yapısının Araştırılması (Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halk Bilimi Bölümü, Ankara.
- Kaplan, A.** (1998b). Kongurca ve Türkali Köyünde Samah. *Folklor/Edebiyat*, cilt. 3, Sayı. 16, (ss. 49-55).
- Kaplan, A.** (1999). Alevi Türkmen Tahtacılar da Müziğin İşlevi. *Folklor/Edebiyat* cilt. 5, Sayı. 17, (ss. 145-149).
- Karademir, A.** (2015). Foucault ve Cinsellik Deney(im)i Kurgusu. *Kilikya Felsefe Dergisi*, no.2, (ss. 86-100).
- Karamustafa, A. T.** (2014). *Yesevîlik, Melametîlik, Kalenderîlik, Vefâ'îlik ve Anadolu Tasavvufunun Kökenleri Sorunu. Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sûfîler*. 2. Baskı. Yay. Haz. Ahmet Yaşar Ocak. Ankara: TTK Yayınları.
- Karolewski, J.** (2015). Ritual Text and Music in Turkish Alevism: Dimensions of Transmission and Bearers of Knowledge. In H. Schulze (Ed.), *Musical Text as Ritual Object*, Turnhout: Belgium, (pp. 91-110).

- Keleş, A.** (2016). Alevi Müzik Uyanışının Eğitim Bileşeni: Şahkulu Dergâhı ve Erdal Erzincan Müzik Merkezi (Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Keskin, F.** (2011). Felsefe Sahnesi. *Michel Foucault: Felsefe Sahnesi, Seçme Yazılar* 5, 2. Baskı içinde, (ss. 14-15). Çev. Işık Ergüden. Ed. Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Keskin, F.** (2014). Özne ve İktidar. *Michel Foucault: Özne ve İktidar, Seçme Yazılar* 2, 4. Baskı içinde, (ss. 11-24). Çev. Işık Ergüden ve Osman Akinhay. Ed. Ferda Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Keskin, F.** (2019). Kişisel Görüşme. 7 Ekim, İstanbul.
- Koçak, A.** (2018). Kişisel Görüşme. 2 Temmuz, Çanakkale.
- Koerbin, P.**(2011). I am Pir Sultan Abdal: A Hermeneutical Study of the Self-Naming Tradition (*Mahlas*) in Turkish Alevi Lyric Song (*Deyiş*) (Doktora Tezi). College of Arts University of Western Sydney, Sydney.
- Koselleck, R.** (2000). *Zeitschichten: Studien zur Historik mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Köprülü, M. F.** (1966 [1919]). *Türk Edebiyatı 'nda İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Köprülü, M. F.** (2001 [1925]). Bektaşiliğin Menşeleri: Küçük Asya'da İslam Batınlığının Tekamül-i Tarihisi Hakkında Bir Tecrübe, *Türk Yurdu* 9, (ss. 68-76). Der. Murat Şefkatlı, Ankara: Tutıbay.
- Köprülü, M. F.** (2005 [1925]). *Türk Tarih-i Dinisi*. Der. Metin Ergun, Ankara: Akçağ.
- Köprülü, M. F.** (1928). Mukaddime, *Bektaşilik Tetkikleri* içinde, s. V-VII. F. W. Hasluck, Çev. Ragıp Hulusi, İstanbul: Devlet Matbaası.
- Köprülü, M. F.** (1970 [1929]). İslam Sufi Tarikatlerine Türk-Moğol Şamanlığının Te'siri, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt: 18, (ss. 141-152), Çev. Yaşar Altan, Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Kreger, A.** (2022). Wearing Fire and Chewing Iron: Oaths of Peace and the Suspension of Monotheism in Contemporary Alevism. *Modern Asian Studies*, 56(3), (pp. 1022-1052).
- Kurt, İ.** (2003). Bağlama ve "Kısa Sap-Uzun Sap Meselesi". *Folklor Halkbilim Dergisi*, C. 6, S. 51, (ss. 23-25).
- Kurt, İ.** (2019). Kişisel Görüşme. 17 Ağustos, Tekirdağ.
- Lacan, J.** (2007). Production of the four discourses. In *The Seminar, Book XVII, The Other Side of Psychoanalysis*, Ed. Jacques-Alain Miller, Trans. Russell Grigg. New York: W. W. Norton & Company.
- Lemke, T.** (2016). *Foucault, Governmentality, and Critique*. London and New York: Routledge.

- Livingston, T. E.** (1999a). Choro and Music Revivalism in Rio De Janeiro, Brazil: 1973-1995 (Doktora Tezi). School of Music University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, Illinois.
- Livingston, T. E.** (1999b). Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology*, 43, (ss. 66-85).
- Livingston, T.** (2014). An Expanded Theory for Revivals as Cosmopolitan Participatory Music Making. In *The Oxford Handbook of Music Revival*, Ed. Caroline Bithell and Juniper Hill, (pp. 60-72), Oxford University Press.
- Markoff, I.** (1986a). Musical Theory, Performance and the Contemporary Bağlama Specialist in Turkey (Doktora Tezi). University of Washington, Washington.
- Markoff, I.** (1986b). The Role of Expressive Culture in the Demystification of a Secret Sect of Islam: The Case of the Alevis of Turkey. *The World of Music*, Vol. 28/3, (pp. 42-56).
- Markoff, I.** (1993). Music, Saints and Ritual: Sama' and the Alevis of Turkey. In *Manifestations of Sainthood in Islam*, (pp. 95-110), Ed. Grace Martin Smith; Carl W. Ernst, Istanbul: The Isis Press.
- Markoff, I.** (1995). Introduction to Sufi Music and Ritual in Turkey. *Middle East Studies Association Bulletin* 29, no. 2. (pp. 157-160).
- Markoff, I.** (2002a). Snapshot: Arif Sağ-Alevi Bağlama Teacher and Performer Par Excellence. In *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 6: The Middle East (pp. 817-821), Ed. Virginnia Danielson; Scott Marcus; Dwight Reynolds, New York and London: Routledge.
- Markoff, I.** (2002b). Alevi Identity and Expressive Culture. In *The Garland Encyclopedia of World Music*. Vol. 6: The Middle East , (pp. 793-800). Ed. Virginnia Danielson, Scott Marcus, & Dwight Reynolds, New York and London: Routledge.
- McAllester, D. P.** (1971). Some Thoughts on “Universals” in World Music. *Ethnomusicology* 15, (pp. 379-380).
- McQuillan, C.** (2010). Philosophical Archaeology in Kant, Foucault, and Agamben. *Parrhesia* 10. (pp. 39-49).
- Mélikoff, I.** (1974). Le Problème Kızılbaş. *Turcica*, 6, (pp. 49-67).
- Merleau-Ponty, M.** (1989 [1945]). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge, Humanities Press.
- Merriam, A. P.** (1960). Ethnomusicology: A Discussion and Definition of the Field. *Ethnomusicology* 4(3): (pp. 107-114).
- Merriam, A. P.** (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Merriam, A. P.** (1977). Definitions of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”: An Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology*, 21:2, (pp. 189-204).
- Mesud Cemil.** (1938). Türkiyede Gizli Bir Musiki Var mıdır?. *Cumhuriyet*.

- Mustan Dönmez, B.** (2015 [2008]). *Alevi Müzik Uyanışı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Nettl, B.** (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts* (New ed.). Urbana: University of Illinois Press.
- Nietzsche, F. W.** (1961 [1883]). *Thus Spoke Zarathustra: A Book for Everyone and No One*. Trans. R. J. Hollingdale, Harmondsworth: Penguin.
- Nietzsche, F. W.** (1966 [1886]). *Beyond Good and Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*. Trans. William Kaufman. New York: Vintage Books.
- Nietzsche, F. W.** (1968 [1887]). Belief in the "Ego." The Subject. In *The Will to Power*. (p. 268). (Ed.) Walter Kaufmann, Trans. Walter Kaufman; R. J. Hollingdale, New York: Vintage Books.
- Nietzsche, F. W.** (1996 [1878]). *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits*. Trans. R. J. Hollingdale, Cambridge: Cambridge University Press
- Nietzsche, F. W.** (1998 [1887]). *On the Genealogy of Morality*. Trans. Maudemarie Clark; Alan J. Swensen. Cambridge, MA: Hackett Publishing.
- Nietzsche, F. W.** (2011). *Dawn: Thoughts on the Presumptions of Morality*. Trans. Brittain Smith. Stanford California: Stanford University Press.
- Ocak, A. Y.** (1981-1982). Türk Heterodoksi Tarihinde Zındık, Hâricî, Rafizî, Mülhid ve Ehl-i Bid'at Terimlerine Dair Bazı Düşünceler, *Tarih Enstitüsü Dergisi*, XII, (ss. 507-520).
- Ocak, A. Y.** (1992). *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sufilik Kalenderîler (XIV-XVII. yüzyıllar)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ocak, A. Y.** (1995). Anadolu Heterodoks Türk Sûfiliğinin Temel Taşı: Hacı Bektaş-ı Velî el-Horasanî (?-1271). *Yunus Emre, Nasrettin Hoca ve Hacı Bektaş Veli Düşüncesinde Hoşgörü* içinde (Yay. Haz: Şevket Özdemir), Ankara: Ümit Yayıncılık Basımevi, Bilimsel ve Kültürel Araştırmalar Vakfı Yayınları.
- Ocak, A. Y.** (1996). Hacı Bektâş-ı Velî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi 14. Cilt* içinde (ss. 455-458), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı
- Oğur, E. ve Demircioğlu, İ. H.** (1998). *Gülün Kokusu Vardı* [CD], İstanbul: Kalan Müzik.
- Özdemir, U.** (1998). *Ummanda-Maraş Sinemilli Deyişleri* [CD], İstanbul: Kalan Müzik.
- Özdemir, U.** (2016 [2015]). *Kimlik, Ritüel, Müzik İcrası: İstanbul Cemevlerinde Zâkirlık Hizmeti*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Özdemir, U.** (2018a). Between Debate and Sources: Defining Alevi Music. In *Alevism Between Standardisation and Plurality: Negotiating Texts, Sources and Cultural Heritage* (pp. 165-193), Ed. Benjamin Weineck ve Johannes Zimmermann, Berlin: Peter Lang.

- Özdemir, U.** (2018b). Müzik icrası ve tahakküm ilişkisi bağlamında kısa saplı bağlamanın serencamı. *Müzik ve Politika-Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu Bildiri Kitabı* (ss. 363-382). Bursa: Etnomüzikoloji Derneği Yayınları.
- Özdemir, U.** (2019). Notanın otoritesi, otoritenin notası: Türkiye’de nota-merkezli resmî halk müziğinin yapısökümü. *Rast Müzikoloji Dergisi*, Cilt 7. No: 2. Özel Martin Stokes Sayısı, (ss. 2122-2148).
- Özdemir, U.** (2020). Kişisel Görüşme. 28 Ocak, İstanbul.
- Özkan, C. ve Temiz, M.** (2001). Yare Dokunma [CD]. İstanbul: Kalan Müzik.
- Özkan, C.** (2003). Âşık Veysel Türküleri: Saklarım Gözümde Güzelliğini [CD]. İstanbul: Kalan Müzik.
- Özkan, C.** (2018). Kişisel Görüşme. 18 Ağustos, Çanakkale.
- Öztürk, O. M.** (2005). Anadolu Semâh Müziklerinin Başlıca Özellikleri Üzerine Gözlemler. *I. Alevi-Bektaşî Müzik Kültürü Sempozyumu: Alevi Bektaşî Müziğinin Kaynakları, Özellikleri ve Günümüzdeki Durumu* (ss. 8-30), 14-15 Mayıs 2005, Ankara: Hacı Bektaş Veli Anadolu Kültür Vakfı Genel Merkezi.
- Öztürk, O. M.** (2016). Geleneksel Bağlama İcrasının Gelişiminde Üstadlık Kültürünün Rolü ve Belirleyiciliği. *I. Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Parlak, E.** (1995). Ah Bu Türküler [Kaset]. İstanbul: ASM Müzik Üretim.
- Parlak, E.** (1998). Göç Yolları [Kaset]. İstanbul: ASM Müzik Üretim.
- Parlak, E. ve diğ.** (2003). Eşik: Erol Parlak Bağlama Beşlisi [CD]. İstanbul: Akkiraz Müzik.
- Parlak, E.** (2018). Kişisel Görüşme. 8 Ağustos, Ankara.
- Pekşen, G.** (2007). Küll [CD]. İstanbul: Kalan Müzik.
- Pekşen, G.** (2018). Kişisel Görüşme. 28 Ağustos, Çanakkale.
- Peters, F. E.** (1967). *Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon*. New York: New York University Press.
- Pinkert, M. T.** (2016). A Voice of Their Own: Music and Social Cohesion in Turkish Alevi Life (Doktora Tezi), University of Maryland School of Music, Maryland.
- Plant, B. K.** (2008). Secret, Powerful, and the Stuff of Legends: Revisiting Theories of Invented Tradition. *The Canadian Journal of Native Studies*, 28(1), (pp. 175-194).
- Popper, K. R.** (1934). *The Logic of Scientific Discovery*. Ed. Hutchinson Publishing Group. New York: Routledge.
- Porcello, T.** (1998). Tails Out: Social Phenomenology and the Ethnographic Representation of Technology in Music-Making. *Ethnomusicology* 42, (pp. 485-510).
- Poyraz, Bedriye.** (2007). *Direnişle Piyasa Arasında: Alevilik ve Alevi Müziği*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

- Râuf Yektâ.** (1898). Osmanlı Mûsikîsi Hakkında Birkaç Söz. *İkdâm*, S. 1339, İstanbul.
- Rice, T.** (1987). Toward the Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology* 31(3), (pp. 469-488).
- Rice, T.** (2003). Time, Place, and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. *Ethnomusicology* 47, (pp. 151-179).
- Ricœur, P.** (1981 [1978]). The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling. In *Philosophical Perspectives on Metaphor*. (pp. 228-247). (Ed.) Mark Johnson, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Rose, N.** (1999). *Powers of Freedom: Reframing Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sağ, A.** (1963). Gafil Gezme Şaşkın [Plâk]. İstanbul: ? Plâk.
- Sağ, A.** (1979?). Gurbeti Ben mi Yarattım [Kaset]. İstanbul: Şah Plâk.
- Sağ, A.** (1979?). Gurbeti Ben mi Yarattım [Kaset]. Almanya: Harika Plâk.
- Sağ, A.** (1982). İşte Bağlama İşte Arif Sağ [Kaset]. İstanbul: Harika Plâk.
- Sağ, A.** (1982). Arif Sağ Konseri-2: İşte Bağlama İşte Arif Sağ [Kaset]. İstanbul: Harika Plâk.
- Sağ, A.** (1984?). İnsan Olmaya Geldim [Kaset]. İstanbul: Sembol Plâk.
- Sağ, A.** (2017). Kişisel Görüşme. 30 Kasım, İstanbul.
- Sağ, A.** (2019). Kişisel Görüşme. 31 Ocak, İstanbul.
- Sağ, A.; Akarsu, M.; Eroğlu, M.** (1983). Muhabbet 1 [Kaset]. İstanbul: Flaş Plâk.
- Sağ, A.; Akarsu, M.; Eroğlu, M.** (1983). Muhabbet 1 [Kaset]. İstanbul: Şah Plâk.
- Sağ, A.; Akarsu, M.; Eroğlu, M.** (1984). Muhabbet 2 [Kaset]. İstanbul: Şah Plâk.
- Sağ, A.; Akarsu, M.; Eroğlu, M.; Top, Y.** (1985). Muhabbet 3 [Kaset]. İstanbul: Şah Plâk.
- Sağ, A.; Eroğlu, M.; Top, Y.** (1986). Muhabbet 4 [Kaset]. İstanbul: Zirve Plâk.
- Sağ, A.; Akarsu, M.; Eroğlu, M.; Top, Y.** (1987). Muhabbet 5 [Kaset]. İstanbul: Zirve Plâk.
- Sağ, A. ve diğ.** (1990). Türküler Yalan Söylemez [Kaset]. İstanbul: ASM Müzik Üretim.
- Sağ, A. ve diğ.** (1998). Arif Sağ Trio-Concerto for Bağlama [CD]. İstanbul: Güvercin Müzik.
- Sağ, A.** (1991). Biz İnsanlar Kerbela [Kaset]. İstanbul: ASM Müzik Üretim.
- Sağ, A.** (1993). Direniş [Kaset]. İstanbul: ASM Müzik Üretim.
- Said, E. W.** (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- Salcı, V. L.** (1931). Halk Musikisi. *Musiki* 6, (ss. 8-9).

- Salcı, V. L.** (1933a). Polifonik Musiklerimiz Halk Armoni ve Kontrapuanları I. *Milli Mecmua*, No: 140-141, (ss. 298-299).
- Salcı, V. L.** (1933b). Polifonik Musiklerimiz Halk Armoni ve Kontrapuanları. *Milli Mecmua*, No: 142-143, (ss. 311-313).
- Salcı, V. L.** (1933c). Polifonik Musiklerimiz. *Milli Mecmua*, No: 144-145, (ss. 324-326).
- Salcı, V. L.** (1938a). Bela Bartok'un Konferansları: Gizli Halk Musikisi. *Ülkü*, S. 62, (ss. 113-123).
- Salcı, V. L.** (1938b). Cumhuriyet Gazetesi Vasıtasile Mesut Cemile. *Trakya'da Yeşilyurt*, 735, (s. 2).
- Salcı, V. L.** (1940). *Gizli Türk Halk Musikisi ve Türk Musikisinde Armoni Meseleleri*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Salman, C.** (2019). *Lâmekândan Cihana: Göç Kimlik Alevilik*. Ankara: Dipnot Yayınları.
- Saltık, H.** (2018). Kişisel Görüşme. 16 Ağustos, İstanbul.
- Sancak, E.** (2019). Türk Halk Müziğinde Bas Bağlamanın Tarihi, Yapısı ve İcrası. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Sarıhan, Ş.** (2002). *Madımak Yangını: Sivas Katliamı Davası, Cilt I-II*. Ankara: Ankara Barosu Yayınları.
- Sarıtaş, N.** (2005). Bu Toprağın Sesleri-Anadolu Ateşi [CD]. İstanbul: Marşandiz Müzik
- Sarıtaş, N.** (2018). Kişisel Görüşme. 18 Ağustos, Balıkesir.
- Saygun, A. A.** (1936). *Türk Halk Musikisinde Pentatonizm*. İstanbul: Nümune Matbaası.
- Saygun, A. A.** (1939). Alacahöyük Derlemeleri Münasebetiyle. *Oluş*, Cilt: 2, S. 32. (ss. 503-505).
- Slobin, M.** (1983). Rethinking 'Revival' of American Ethnic Music. *New York Folklore* 9, (ss. 37-44).
- Slobin, M.** (1984). The Neo-Klezmer Movement and Euro-American Musical Revivalism. *Journal of American Folklore* 97, (ss. 98-104).
- Slobin, M.** (1993). *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover, New Hampshire: University Press of New England (Wesleyan University Press).
- Slobin, M.** (2014). Re-flections. In *The Oxford Handbook of Music Revival*, edited by Caroline Bithell and Juniper Hill, (pp. 666-671). Oxford University Press,
- Sökefeld, M.** (2008). *Struggling for Recognition: The Alevi Movement in Germany and in Transnational Space*. New York: Berghahn Books.
- Spivak, G. C.** (1988). Can the Subaltern Speak? In *Marxism and the Interpretation of Culture* (pp. 271-313). Ed. C. Nelson & L. Grossberg. University of Illinois Press.

- Sugarman, J. C.** (1997). *Engendering Song: Singing and Subjectivity at Prespa Albania Weddings*. Chicago: Chicago University Press.
- Suzuki, M.** (2022). Saints in Islamic Ritual Music: Grief for İmam Hüseyin in Alevi Tradition. *Tasavvuf Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 1(1), (pp. 70-92).
- Şahin, H. İ.** (2014). Kazdağlarında Ayin ve Şiir: Tahtacı Türkmenlerinin Sazandarlık/Zâkirlik Geleneği Üzerine. *Alevîlik-Bektaşîlik Araştırmaları Dergisi*. Sayı: 10, (ss. 141-165).
- Şahin, N.** (2019). Kişisel Görüşme. 16 Ağustos, Balıkesir.
- Scott, W. R.** (1994). Conceptualizing Organizational Fields: Linking Organizations and Societal Systems. In H. Derlien, U. Gerhardt, & F. Scharpf (Eds.). *Systemrationalität und Partialinteresse*. Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Şenel, S.** (2007). *Kastamonu'da Âşık Fasılları* (2 Cilt). C. I/II. İstanbul: Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayını: 12.
- Şenel, S.** (2009). Sarısözen, Muzaffer. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi 36. Cilt* içinde, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı. (ss. 154-156).
- Şenel, S.** (2018). *Muzaffer Sarısözen [Türk Halk Müziği ve Oyunları Hakkında Yazılar-Röportajlar-Anılar-Ardından Yazılanlar-Belgeler-Notalar]*. İstanbul: Sivas Platformu ve İstanbul Sivas Konfederasyonu.
- Şimşek, E.** (2016). Alevi Kültürel Kimliğinin Yeniden İnşası Sürecinde Bir Temsil Aracı Olarak Bağlama. 1. *Uluslararası Nida Tüfekçi Bağlama Sempozyumu*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları. (ss. 95-107).
- Şimşek, E.** (2022). Otantisite İnşası Çerçevesinde Türkiye'de Bağlama İcrasının Değişim Süreci: Gelenek, İcat, İhtilaf, İhya (Doktora Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Stokes, M.** (1996). Ritual, Identity and the State: An Alevi (Shi'a) *Cem* Ceremony. In Kirsten Schultz, Martin Stokes, and Colm Campbell, eds., *Nationalism, Minorities and Diasporas: Identities and Rights in the Middle East*. New York: I. B. Tauris Publishers, (pp. 188-202).
- Stokes, M.** (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. Çev. H. Eryılmaz. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tek, R.** (2011). Türk Edebiyatında Dertli Olgusu Âşık Dertli ve Eserleri (İnceleme-Metin). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili Edebiyatı Programı. Doktora Tezi. Kayseri.
- Temiz, M.** (2018). Kişisel Görüşme. 18 Ağustos, Çanakkale.
- Tilliczek, W. C.** (2022). Powers of Practice: Michel Foucault and the Politics of Asceticism. Doctoral dissertation, Harvard University Graduate School of Arts and Sciences.
- Titon, J. T.** (1997). Knowing Fieldwork. In *Shadows in the Field*. (Ed) Gregory F. Barz and Timothy J. Cooley. New York: Oxford University Press.
- Top, Y.** (1987). *Değişler 1* [Kaset]. İstanbul: Sembol Plâk.

- Toraman, Y.** (2019). Kişisel Görüşme. 19 Temmuz, İstanbul.
- Tönnies, F.** (1887). *Gemeinschaft und Gesellschaft, Abhandlung des Communismus und des Sozialismus als Empirischer Culturformen*. Leipzig: Fues's Verlag.
- Ufkî, A.** (1993). *Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz, Ali Ufkî. (Çeviriyazım ve İnceleme)*. M. Hakan Cevher (ed.). İzmir: Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Yayınları.
- Url-1** <<https://www.youtube.com/watch?v=D38QjOnpl9E>>, erişim tarihi 10.12.2015.
- Url-2** <<https://www.youtube.com/watch?v=b1CeDTEWTUM>>, erişim tarihi 20.08.2021
- Url-3** <<https://muzikonair.com/sercesme-hunkar-haci-bektas-veli-festivali-tartisma-yaratti/>>, erişim tarihi 3.11.2023.
- Url-4** <<https://www.baglamaci.com/baglama-icrasi/baglama-akort-ve-duzenler/baglamada-duzenler.html>>, erişim tarihi 12.08.2023.
- Url-5** <<https://www.youtube.com/watch?v=Aw6BeM-WB-k>>, erişim tarihi 11.04.2021.
- Url-6** <<https://www.youtube.com/watch?v=WOHpTXok0Xg>>, erişim tarihi 11.04.2021.
- Url-7** <<https://www.youtube.com/watch?v=Mbd2A0vSnAA>>, erişim tarihi 11.04.2021.
- Url-8** <<https://www.youtube.com/watch?v=kViFIB8uEQ4>>, erişim tarihi 01.02.2022.
- Url-9** <<https://www.youtube.com/watch?v=Xm8qCNVLGIA>>, erişim tarihi 05.08.2021.
- Uslu, E.** (2019). Kişisel Görüşme. 12 Kasım, İstanbul.
- Uslu, R.** (2014). İlk Derlenen Nefes Antolojisinin Türk Müzikolojisindeki Yeri: Derviş Ruhullah Ahmet Rıfkı'nın Bektaşî Nefesleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* 69. (ss. 101-117).
- Vryonis, S. Jr.** (1971). *The Decline of Medieval Hellenism in Asia Minor and the Process of Islamization from the Eleventh Through the Fifteenth Century*. Los Angeles: University of California Press.
- Wachsmann, K.** (1982). Changeability of Musical Experience. *Ethnomusicology* 26, (pp. 197-215).
- Wong, D.** (2004). *Speak It Louder: Asian Americans Making Music*. New York and London: Routledge.
- Yaltırık, H.** (2002). *Trakya Bölgesinin Tasavvufî Halk Müziği: (Notalarıyla) Nefesler-Semahlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Yazıksız, N. Â.** (1897). Türk Mûsikîsi. *Ma'lûmat*. S. 103, (ss. 1065-1065).
- Yıldız, C.** (2018). Kişisel Görüşme. 26 Ağustos, İstanbul.
- Yıldırım, V.** (2020). Kişisel Görüşme. 9 Şubat, İstanbul.

- Yönetken, H. B.** (1966 [1945]). *Derleme Notları I*. İstanbul: Orkestra Yayınları.
- Yürükoğlu, R.** (1990). *Okunacak En Büyük Kitap İnsandır: Tarihte ve Günümüzde Alevîlik*. İstanbul: Alev Yayınevi.
- Yürükoğlu, R.** (1993). *Değirmenin Bendine: Arif Sağ'la Müzik Alevilik ve Siyaset Üzerine Sohbet*. İstanbul: Alev Yayınevi.
- Yürür, A. E.** (1989). *Mi'raçlama in the Liturgy of the Alevi of Turkey: A Structural and Gnostic Analysis (Doktora Tezi)*. Baltimore: University of Maryland Baltimore.
- Zelyut, R.** (1992). *Öz Kaynaklarına Göre Alevilik*. İstanbul: Yön Yayıncılık.
- Zhigulskaya, D. V.** (2022). 20 ve 21. Yüzyıllarda Türkiye'de Aleviliğın Evrimi [ЭВОЛЮЦИЯ АЛЕВИЗМА В ТУРЦИИ В XX–XXI ВВ.] (Doktora Tezi). Moskova Devlet Üniversitesi Tarih Bilimleri Enstitüsü, Moskova.

EKLER

EK A: Ferruh Arsunar'ın, Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Sekreterliği'ne hitaben yazdığı 27.06.1941 tarihli dilekçe [Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi, belge numarası: 490.1.0.0/1040.999.1/288]..

EK A: Ferruh Arsunar'ın, Cumhuriyet Halk Fırkası Genel Sekreterliği'ne hitaben yazdığı 27.06.1941 tarihli dilekçe [Devlet Arşivleri Başkanlığı Cumhuriyet Arşivi, belge numarası: 490.1.0.0/1040.999.1/288]..

27.6.941 İstanbul

Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü
CUMHURİYET ARŞİVİ

No: 1106
60828

Efendim,

Karagöz musikisine ait derlemelerimin Partimiz namına satın alınmasından cür'et alarak 16 senelik folklor tetkikatımda itina ile topladığım çok kıymetli folklor malzemelerimden biri olan (Eski Tunce- li - Dersim, Alevi- Kızılbaş musikisi ve Anananevi Âdetleri Hakkında Notlar) dan dört adedini nota ve metinlerle, diğerlerini de bir fihris halinde takdim ediyorum ve ayrıca 20 tane çok eski Halk türküsündü de bu malzemeye ilâve ediyorum.

Bu eserimin te'lif hakkını da 900 lira mukabilinde tercihan yine Partimize terkedeceğimi ve emir buyurıldığı takdirde eserimi bizzat geti- receğimi, bu husustaki ce vaplarına intizarda bulunduğumu saygılarımla arz ederim.

İstanbul Konservatuvarı mezunla- rından ve aynı adreste
Ferruh Arsunar

Ferruh Arsunar

Not:
Ankara'ya gelmekliğim tensip buyurulduğu takdirde bir miktar avans gönderilmesi ricasındaım.

267

*Adnan'ia
1- VII, 1941*

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı : İsmail GÜNGÖR

ÖĞRENİM DURUMU

Lisans : 2007, İTÜ TMDK Temel Bilimler Bölümü

Yüksek Lisans : 2011, İTÜ SBE Türk Müziği Yüksek Lisans Programı

MESLEKİ DENEYİM

- 2000-2020 yılları arasında, çeşitli konser, sahne ve televizyon platformlarında profesyonel bağlama sanatçısı olarak yer aldı.
- 2013-2023 yılları arasında, İBB Enstitü İstanbul İSMEK bünyesinde müzik öğretmeni olarak görev yaptı.
- 2014-2015 yılları arasında, İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalıştı.
- 2018-2019 yılları arasında, İstanbul Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi'ne bağlı Müzik Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalıştı.

DOKTORA TEZİNDEN TÜRETİLEN BİLDİRİ VE YAYINLAR

Doktora Tezinden Ürettiği Sözlü Bildiri: *Alevi Müziğinin İnşasına ve Dönüşümüne Dair Bir Dönemselleştirme Önerisi*. Uluslararası Müzik ve Dans [MUDA] Kongresi ve III. Uluslararası Türk Halk Oyunları Kongresi, 18-21 Ekim 2017, Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Diyarbakır.

Doktora Tezinden Ürettiği Araştırma Makâlesi: Rice'ın Foucault Okuması Üzerine Kısa Bir Kritik (2023). *Etnomüzikoloji Dergisi*, 6 (2), (ss. 135-162).
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/etnomuzikoloji/issue/80966/1354497>

DİĞER ÇALIŞMALAR

Uluslararası Kongrelerdeki Görevler

Bilimsel Sekreteryâ, Uluslararası Müzik ve Dans [MUDA] Kongresi ve III. Uluslararası Türk Halk Oyunları Kongresi
Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Diyarbakır, 18-21 Ekim 2017.

Ulusal Kurultaylardaki Bildiriler

Cem Formu, I. Ulusal Müzik Kurultayı
İTÜ TMDK, İstanbul, 06 Nisan 2011.

Sunumlar

Şanlıurfa İli Kısas Yöresi Cem Ritüelleri
İTÜ TMDK, İstanbul, 29 Aralık 2008.

Kısas Yöresi Cem Ritüellerinin Müzikâl Analizi
Nâzım Hikmet Kültür Merkezi, İstanbul, 20 Şubat 2010.

1950 Sonrası Amerikan Stili Etnomüzikolojinin Doğuşu ve Alan Merriam
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, 11 Nisan 2018.

Müzikolojide Gelenekler, Ekoller ve Kanonlar
İBB Enstitü İstanbul İSMEK Fatih Müzik ve Gösteri Sanatları Okulu, İstanbul,
17 Temmuz 2018.

Etnomüzikolojide Gelenekler, Ekoller ve Kanonlar
İBB Enstitü İstanbul İSMEK Fatih Müzik ve Gösteri Sanatları Okulu, İstanbul,
18 Temmuz 2018.

Bilimsel ve Belgesel Projeler

Proje Sorumlusu, *Şanlıurfa İli Kısas Yöresi Cem Formunun Analizi*
İTÜ BAP/Yüksek Lisans Tez Projesi
Proje Kodu: 32870
Proje Yöneticisi: Prof. Erol PARLAK
Proje İçeriği: Şanlıurfa İli Kısas Köyü'nde yapılan Görgü Cemi'ne ilişkin etnografik saha çalışması.
Proje Tarihi: 12 Ekim 2010-09 Mart 2011.

Müzik Direktörü ve Jenerik Müziği Yapımcısı, *İnatçı Kahraman Ağa* (2013)
Proje İçeriği: Fransız yazar Jules Verne'nin *Kériban le Tétu* (1883) adlı kitabından uyarlanan ve TRT'de yayınlanan belgesel.

Müzik Direktörü ve Jenerik Müziği Yapımcısı, *Süveydiye'nin Çiçekleri* (2014)
Proje İçeriği: Hatay-Samandağ'da çekilen ve Türkiye'deki etnosantrizmi bölgede yaşayan etno-dinsel grupların yaşam pratikleri üzerinden sergileyen belgesel.

