

MÜZİK VE KÜLTÜR-3

Editörler
Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN
Dr. Öğr. Üyesi Uğur DOĞAN

DUVAR

MÜZİK VE KÜLTÜR-3

Editörler
Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN
Dr. Öğr. Üyesi Uğur DOĞAN

MÜZİK VE KÜLTÜR-3

Editörler
Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN
Dr. Öğr. Üyesi Uğur DOĞAN

Genel Yayın Yönetmeni: Berkan BALPETEK
Kapak ve Sayfa Tasarımı: Duvar DESIGN
Basım Tarihi: Kasım 2026
Yayıncı Sertifika No: 49837
E-ISBN: 978-625-5471-46-8

© Duvar Yayınları
853 Sokak No:13 P.10 Kemeraltı-Konak/İzmir
Tel: 0 232 484 88 68

www.duvaryayinlari.com
duvarkitabevi@gmail.com

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir. Yayınevi ve editörler sorumlu tutulamaz."

Editörlerden…

Değerli okurlar,

MÜZİK VE KÜLTÜR başlığı altında tasarlanan üçleme kitap serisinin sonuncusu olan MÜZİK VE KÜLTÜR 3 adlı kitap yayınlanmıştır.

Kültür, bir yaşam biçimidir ve aynı zamanda geçmişten gelen kodlar ile iletilen anlamların, sembollerin ve bilişsel şema sistemlerinin bir bütünüdür. Bu sistemler bütününü kullanarak hayatta kalabilmek amacıyla geliştirilen değerler, kültürü oluşturan temel bileşenlerdir. Müzik ise, bir kültürün en derin duygularını, tarihini ve değerlerini yansıtan, insanlar arasında güçlü bir bağ ve iletişim kurmayı sağlayan insanlık tarihindeki en evrensel ifade biçimlerinden biridir. Bu noktadan hareketle bir toplumun müziği, o toplumun kimliğini oluşturan bir unsurdur ve farklı kültürlerde; toplumsal, dini, duygusal ve tarihsel açılardan derin bir öneme sahiptir.

MÜZİK - KÜLTÜR-KİMLİK bağlamında hazırlanan bu kitapta, Güzel Sanatlar temel alanları içinde yer alan Müzik ve Müzik Bilimleri kapsamında 4 (dört) adet araştırma metni yer almaktadır. Kitabımızın bölümleri içerisinde; *"***Alevi - Bektaşi Nefeslerinin Sembolik Anlam Dünyası: Sembolik Etkileşimci Bir Yaklaşım", Sosyolojik İzolasyondan Estetik Manifestoya: Muhabbet Serisi ve Alevi İnançsal müziğinin Yeniden İnşası" , İzmir Kemalpaşa Örnekköy'de Yaşayan Artvinli Topluluğun Kültürel Kimliği: Düğün, Müzik ve Tulum" , Pandemi Sürecinde Müzik: Kolektif Bellek, minimalist Estetik ve Dijital Müzik Ekosisteminde Yapısal kırgınlıkların Analizi"**
adlı konu başlıklarıyla, değerli akademisyenlerimizin müziğin kütürel ve tarihsel tespitlerinden oluşan nitelikli araştırma metinleri yer almaktadır.

Ulusal ve uluslararası alan yazın içinde başvurulacak kaynaklar arasında yer alarak alana ilgi duyan araştırmacılara ışık tutacağına inandığımız MÜZİK VE KÜLTÜR 3 başlıklı üçüncü kitabımızın oluşumuna katkı sağlayan kıymetli yazarlarımıza teşekkür ederiz.

Prof. Dr. Mustafa Oner UZUN
Dr. Öğr. Üyesi Uğur DOĞAN
Ekim / 2026

İÇİNDEKİLER

Editörden 3

1. Bölüm 5
ALEVİ-BEKTAŞİ NEFESLERİNİN SEMBOLİK ANLAM DÜNYASI: SEMBOLİK ETKİLEŞİMCİ BİR YAKLAŞIM
Merve Nur KAPTAN

2. Bölüm 18
SOSYOLOJİK İZOLASYONDAN ESTETİK BİR MANİFESTOYA: *MUHABBET* SERİSİ ve ALEVİ İNANÇSAL MÜZİĞİNİN YENİDEN İNŞASI
Uğur DOĞAN, M. Serkan ÇAKIR

3.Bölüm 48
İZMİR KEMALPAŞA ÖRNEKKÖY'DE YAŞAYAN ARTVİNLİ TOPLULUĞUN KÜLTÜREL KİMLİĞİ: DÜĞÜN, MÜZİK ve TULUM
Emin YILDIRIM

4. Bölüm 79
PANDEMİ SÜRECİNDE MÜZİK: KOLEKTİF BELLEK, MİNİMALİST ESTETİK VE DİJİTAL MÜZİK EKOSİSTEMİNDE YAPISAL KIRILGANLIKLARIN ANALİZİ
Özcan ABAYLI



1. Bölüm

ALEVİ-BEKTAŞİ NEFESLERİNİN SEMBOLİK ANLAM DÜNYASI: SEMBOLİK ETKİLEŞİMCİ BİR YAKLAŞIM

Merve Nur KAPTAN[1]

[1] Doç. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitimi Bölümü, ORCID: 0000-0001-7887-5921, mnkaptan@nku.edu.tr

GİRİŞ

Göstergebilimin temelleri 20. yüzyılda Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure tarafından atılır. Saussure, kaleme aldığı Genel Dilbilim Dersleri adlı eserinde göstergebilimi "göstergelerin toplum yaşamı içindeki durumunu inceleyecek bir bilim" dalı olarak ifade eder (1985: 18).

Peirce mantıkla ilişkilendirmiş olduğu bir göstergebilim ortaya koyar ve göstergebilimde üç kavramdan söz eder. Bunları gösterge, yorumlayan ve nesne olarak belirtir. Yine aynı dönemde göstergebilim üzerine çalışmalar yapan Saussure ise göstergebilimde iki temel kavramdan söz eder. Bunlar gösteren ve gösterilendir. (Rifat, 1998: 114-115).

Peirce ve Saussure'ın ortaya koyduğu göstergebilim, özellikle 1960'lı yıllardan sonra "Louis Hjelmslev, Roland Barthes, Claude Levi-Strauss, Julia Kristeva, Christian Metz, Al-girdas J.Greimas ve Jean Baudrillard… …Charles W. Morris, Ivor A. Richards, Charles K. Ogden, Umberto Eco ve Thomas Sebeok gibi araştırmacılar" tarafından geliştirilir (Bircan, 2015: 19).

Konunun odak noktasında yer alan nefesler göstergebilim ekseninde ele alınabilir. Çünkü göstergebilim, Alevilik ve Bektaşilik geleneğinde önemli bir yere sahip olan nefes türünü; semboller, imgeler ve mecazlar aracılığıyla inançsal, tasavvufi ve toplumsal anlamların aktarıldığı çok katmanlı bir anlamlandırma sistemi olarak incelemeyi mümkün kılar. Nefesler genel manada Alevilik ve Bektaşilikte kullanılan şiir türlerinden biridir. Bu bağlamda edebi bir tür olarak nefes, Alevi ve Bektaşi şairleri tarafından söylenen, cem törenlerinde kendine has bir ezgi ile icra edilen şiirlerdir (Çıplak Coşkun, 2014: 97). Ayrıca nefesler didaktik özelliği olan, öğüt verici ve dinsel içerikli olmalarıyla de dikkat çekmektedir. Özellikle Bektaşilikte icra edilen nefesler "Tanrı ilhamı ile yazıldığı için 'Nefes-i İlahi' de denilmektedir" (Zelyut, 1992: 172; Ayışıt Onatçı, 2007: 49-50).

Nefeslerde türü belirleyen temel unsur "Bektaşîlerin ilke ve inanışlarını içeren tasavvûfî sözlerdir." Bu sözler nutuk olarak da ifade edilir. Nefeslerin sözlerinde On iki imamdan bahsedilirse düvaz, Hz. Muhammed'e övgü varsa Nat-ı Nebi, Hz. Ali'ye övgü varsa Nat-ı Ali, Hz. Hüseyin'in Kerbela'da şehit edilişini anlatıyorsa mersiye adı verilir (Akdoğu, 1996: 258-260).

Alevilik ve Bektaşilik inanç sistemlerinde "nefesler, yalnızca metinsel birikimler değil; ibadet, ritüel, bedensel icra ve topluluk içi etkileşimle tamamlanan çok katmanlı anlam alanları üretir" (Işık ve Kayacan, 2026: 23). Bu durum nefeslerin göstergebilim ekseninde ele alınmasını mümkün kılar. Çalışmada bu doğrultuda öncelikle göstergebilim, daha sonra nefes türü ve son olarak göstergebilim açısından nefeslere değinilecektir.

GÖSTERGEBİLİM

Gösterge kavramı etimolojik olarak "semiotik" (Almanca), "semiotique" ve "semiologie" (Fransızca), semiotics (İngilizce) kavramlarına dayanır. Bahsi geçen kavramlar ise Eski Yunancada "semeion" kelimesinden türeyen "semeitikos" kelimesinden türetilmiştir (Yaylagül, 2015: 12). Semantik olarak ise gösterge, işaret anlamı taşır (İlkdoğan, 2017: 3149).

Diller, davranışlar, jestler, çeşitli görüntüler, trafik işaretleri, bir müzik eseri, "bir resim, bir tiyatro gösterisi, bir film, reklâm afişleri, moda… kısacası bildirişim amacı taşısın taşımasın her anlamlı bütün çeşitli birimlerden oluşan bir dizgedir." Bu dizgelerin birimleri de gösterge olarak isimlendirilir. Bu eksende göstergebilim bahsi geçen gösterge dizgelerini inceleyen bir bilim olarak karşımıza çıkar (Guiraud, 1994). Başka bir deyişle göstergebilim, göstergelerle ilgilenir (Yaylagül, 2015: 11). "Göstergeler, kendilerinden başka bir şeye gönderme yapan eylemler ya da yapılardır." Bu çerçevede kodlar ise göstergelerin düzenlenmiş şekli ve göstergelerin birbiri ile olan ilişkileridir (Özgür, 2006: 5).

Göstergeler, anlamı ifade eden araçlardır. Başka bir deyişle göstergebilimin konusu anlamdır. Herhangi bir düşünce, duygu ya da bilgi aktarımı göstergeler aracılığıyla yapılır (Kıran, 1999: 93; Yaylagül, 2015: 12). Göstergebilimin amacı ise "kullandıkları yol, yöntem, dil ne olursa olsun anlamlı dizgeleri çözümlemektir. Göstergebilimin en önemli özelliği de diğer bilim dalları ile işbirliği yapabilmesidir" (Eziler Kıran, 1990: 52).

Göstergebilim terimi, "göstergelerin bilimini yapmayı amaç edinen bir bilim dalıdır. Göstergebilim; görünenin, aslında gerçeğin kendisi olmadığından hareketle, gerçekte neyin gösterilmek istendiğini araştırır. Bu amaçla çeşitli yöntemlere başvurur; bunu yaparken de üstdil denebilecek kendine özgü terimler dizgesini devreye sokar, gözlemlerini bu sayede bilimselleştirir" (Çiçek, 2016: 27).

Kaynaklar incelendiğinde göstergebilimin temellerinin 19. yüzyılda atıldığı, fakat bu yüzyıldan önce de bu kavram ile ilgili çalışmaların olduğu görülmektedir. 17. ve 18. yüzyılda göstergebilim, "usçu ve deneyimci felsefe dönemlerinde de gündeme gelir. "…bu dönemde İngiliz felsefecisi John Locke" eserinde göstergeden bahseder ve 'semeiotike' terimini kullanır." Bu terim "göstergeler öğretisi" anlamına gelmektedir (Rifat, 1998: 113).

Bu kuramın "Locke'tan sonraki temsilcisi Fransız matematikçisi Jean Henri Lambert'dir." Lambert, bir eserinde gösterge kavramından bahseder. Gösterge kavramı Locke ve Lambert'in etkisiyle de 19. yüzyılda yeniden gündeme gelir. Göstergeler kuramının ilk dönemi olarak adlandırılan bu dönemde "semiotik" sözcüğüne rastlanmaz, fakat daha çok dile ilişkin gösterge kuramı, dil felsefesi

karşımıza çıkar (Rifat, 1998: 113-114). Locke ve Lambert'den sonra dilsel ve dilsel olmayan göstergelerle ilgili araştırmalar yapanlar arasında Josefh Hoene-Wronski, Bernard Bolzano ve Edmund Husserl araştırmacılar yer alır. Bu çalışmalar çağdaş göstergebiliminin temelini oluşturur (Güneş, 2003: 335).

Özellikle 19. yüzyılda hem Avrupa'da hem de Amerika'da göstergebilim adına yapılan çalışmalar bu kavramın temelini teşkil eder. F. de Saussure ve Ch. S. Peirce göstergebilimin öncüleri olarak kabul edilir. "Saussure göstergebilimi göstergelerin toplum içindeki yaşamını inceleyecek bilim olarak tasarlamıştır." Saussure'a göre dil, göstergeler dizgesidir ve öneme sahiptir. Saussure göstergebilimde toplumsal işleve dikkat çekerken Peirce ise mantıksal işleve dikkat çeker (Özgür, 2006: 6-7).

Peirce, mantıksal işlevini vurguladığı kurama, "semiotic" adını verir. "Pierce'e göre, göstergebilim her çeşit bilimsel inceleme için bir başvuru çerçevesi oluşturan genel bir kuramdır. Bu kuramda "gösterge (representamen), yorumlayan ve nesne kavramları" önemli bir yer tutar (Özgür, 2006: 10-11).

Saussure bir eserinde dilleri dilbilimin inceleme konusu olarak görür, doğal diller haricindeki göstergeleri inceleyecek başka bir bilim dalının inşa edilmesini düşünür "ve bu bilim dalını da Fransızca semiologie (göstergebilim)" olarak ifade eder (Özgür, 2006: 15). Saussure göstergeye odaklanır ve ona göre gösterge, bir gösteren ve gösterilenden meydana gelir. Gösteren, göstergenin algıladığı şeydir. Gösterilen ise gösterenin gönderme yaptığı zihinsel kavram olarak karşımıza çıkar (Saussure, 1998).

Peirce ve Saussure'dan sonra göstergebilim ile ilgili çalışmalar devam eder. 1930'lu Charles William Morris "Foundations of the Theory of Signs" (Göstergeler Kuramının Temelleri) ve Signs, Language and Behavior (Göstergeler, Dil ve Davranış) adlı çalışmalarında göstergelerin kuramını oluşturmaya başlar (Rifat, 1998: 119-120). Bu kuramda söz dizimi, anlambilim ve edimbilim olmak üzere üç bileşen bulunur (Yaylagül, 2015: 13).

Saussure'un ortaya koyduğu dilbilimsel ilkeleri ve göstergebilimi geliştiren kişi Louis Hjelmslev'dir. 1943'te Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse'nin (Dil Kuramının Temel İlkeleri) adlı eserinde dil dışındaki gösterge dizgelerini ele alır. Ona göre göstergebilim, bilimsel olmayan bir üstdildir. Başka bir deyişle tutarlı kavramlar bütünüdür (Rifat, 1998: 123). Hjelmslev düşüncesi göstergeyi "düzenli ve tutarlı parçalara" böler. Bundaki amaç, "göstergenin mantıksal, ama görünmeyen yapısını katmanlara bölmektir" (Eziler Kıran, 1990: 54).

L. Hjelmslev'in çalışmalarından sonraki yıllarda Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes, Ernst Cassirer, Roman Ingarden, Claude Levi-Strauss, Edward Sapir, Nikolay Trubetskoy, Emile Benveniste ve Mihail Mihailoviç Bahtin gibi kişiler göstergebilim ile ilgili çalışmalar yaparlar (Özgür, 2006: 25-26).

Greimas, göstergebilimde gösteren ve gösterilenin eşit olamayabileceğini; "bir sözcük, bir tümce bir göstergedir, ama bir söylem de tek ve özgül bir birim olarak gerçekleşirse o da bir göstergedir" şeklinde ifade eder (Eziler Kıran, 1990: 52). Greimas'a göstergebilim, bir metnin "anlam kuruluşunu çözümlemede yararlanılacak gereci sunar, anlamlamanın yapısını ve kavranmasını yönlendiren koşulların yorumlanması, anlamsal temellerin saptanması, anlam yapısını çözümleme yöntemi olarak tanımlar" (Güneş, 2003: 341).

Bunlar dışında "Levi Strausse göstergebilimi daha çok antropoloji, Julia Kristeva metin çözümlemesi, Roland Barthes belli bir birikimi ele alan her türlü gösterge dizgesi çözümlemesinde" kullanır (Bircan, 2015: 44).

Bahsi geçen isimler arasında yer alan Barthes, dikkat çeken isimlerden biridir. Barthes, "göstergebilimi dilbilimin alt bölümü olarak ele" alır. Ayrıca "Barthes, göstergebilimin konusunu, tözü ve sınırları ne olursa olsun her türlü göstergeler dizgesi olarak belirler. Görüntüler, jestler, mimikler, müzik, törenlerde ve protokollerde görülen tözlerin bir dil oluşturmasa da bunların karmaşaları en azından anlamlı dizgeler oluştururlar." Böylece Barthes, göstergeye yüklenen anlamın sınırları genişletmiş olur. Barthes göstergebilimde dil ve söz, gösteren ve gösterilen, dizge ve dizim ve düzanlam ve yananlamın olduğu bir sınıflama yapar (Bircan, 2015: 19).

Göstergebilim, dilsel göstergeler başta olmak üzere "temsili olan ve anlamlı bir bütün oluşturan her şeyi inceler." Bu çerçevede göstergeler incelenir, göstergelerin anlamı araştırılır, göstergelerin kullanımı ve göstergelerin etkilerine odaklanılır (Güneş- 2003: 346).

NEFES

Nefes semantik olarak "sâlikin ilâhî aşk ateşiyle yanıp tutuşan kalbinin bu ateşin hafiflemesi neticesinde rahatlığa kavuşması", "Şifa amacıyla hastaya okunan dua" ve "Alevi-Bektaşî ozanların tekkelerinde ve meclislerinde özel ezgilerle okunan, biçim yönünden koşmaya benzeyen, konusu tasavvuf ve tarikat kuralları ile ilgili olan, ince anlamlı, alaycı, koşuklar" şeklinde ifade edilir (Günay, 2014: 12; Yöre, 2011: 223).

Nefes, "Alevi ozanları ve dedeleri tarafından yazıya alınmış", Alevilik ve Bektaşilik inanç sistemini, bu inanç sistemine dair öğretileri, "edep-erkânı, ahlakı, insanı ve" toplumun çeşitli duygularını anlatan şiirlerdir (Akdadoğlu, 2025, 550; Akyürek, 2018: 318). "Bu şiirlere nefes adının verilmesi ise söz konusu türün iç bilgisinden ve gerçeklerden bahsetmesi, ayrıca kutsal bir ilhamla söylenmesinden kaynaklanmaktadır" (Çıplak Coşkun, 2014: 324).

Başka bir kaynakta ise nefes dört farklı anlamla karşımıza çıkar. Bunlar Alevilik ve Bektaşilikte ifa edilen cem törenlerinde ezgiyle okunan, bahsi geçen

inanç sistemleriyle ilgili olayların anlatıldığı koşma tarzındaki şiirler, halk türkülerine benzeyen ilâhî, mürşitin kalpleri rahatlatan manevi gücü ve cem törenlerinde insan benliğine dair sözlerdir (Korkmaz, 1993: 265).

Nefesler Anadolu'nun bazı yerlerinde farklı isimlerle anılmaktadır. Genel olarak nefes yerine deme, deyiş, ayet sözcüklerinin kullanıldığı görülmektedir (Çıplak Coşkun, 2014: 324; Çıplak Coşkun, 2014: 101; Günay, 2014: 14).

Nefeslerin sözleri ele alındığında "ilahi olma özelliğini yansıttığı kadar aynı zamanda" Alevilik ve Bektaşilik "tarihinin ve inanç sisteminin hafızasının kaydedildiği sözlü belgeler olarak karşımıza" çıkar. Bu çerçevede nefesler bahsi geçen inanç sistemlerini anlatan kültürel bellek taşıyıcıları olarak dikkat çeker (Akdadoğlu, 2025, 551).

Alevilikte özellikle de Bektaşilikte icra edilen ritüellerde bazı müziksel türlere rastlanır. Semah, nefes, deyiş, duvaz-ı imam bu türlerden bazılarıdır. Konunun merkezinde yer alan nefesler, genel manada cem törenlerinde ve enstrüman eşliğinde icra edilir. Bunun yanı sıra cem törenlerinin haricinde bir toplulukta hem eşliksiz hem de eşlikli olarak da icra edilebilir. İcra yeri ve zamanı ne olursa olsun nefeslerde ön planda olan "söylenenlere mistik bir derinlik kazandıran 'nefes'ten gelen ahenkli sestir" (Günay, 2014: 14).

Cem töreninde icra edilen semahlarda bazı nefesler de yer alır. Turnalar semahı, Abdal Musa semahı buna örnek gösterilebilir. Turnalar semahında "eşlik eden müzikler ve söylenen nefesler" turna ile ilgilidir. "Bu nefeslerde aşk, vuslat, yoldaşlık ve manevi birlik temaları öne çıkar" Abdal Musa semahında ise "Abdal Musa'nın öğretilerinden beslenir ve birlik ve bütünlük fikrini işler" (Akdadoğlu, 2025, 559-560).

Bahsi geçenler dışında nefeslerde genel olarak 7'li, 8'li,11'li hece vezni kullanılır, hece vezni dışında aruz vezni ile yazılan nefesler de vardır. Bu tür, tekke edebiyatındaki türlerden biridir. İlahinin Bektaşi tarikatındaki şekli olarak ifade edilir. Sözlerde din ve inanç ile ilgili unsurlar ön plandadır. Allah'ın ilhamı ile yazıldığı düşünüldüğü için nefes-i ilahi olarak da ifade edilmektedir (Arslan, 1997: 27-28; Işık ve Kayacan, 2026: 23).

SEMBOLİK ETKİLEŞİMCİLİK EKSENİNDE NEFESLER

Nefesler, genel olarak sofyan, yürük semai, devr-i hindi, düyek, ağır düyek, müsemmen, curcuna, aksak, Bektâşî raksı, raksan usûlleri ile bestelenir (Günay, 2014: 20). Bu usûller dışında farklı usûller kullanılarak bestelenmiş nefeslere de rastlamak mümkündür. Cem ritüellerinde icra edilen nefeslerin usûlleri ritüellerdeki birlik ve düzenin müziksel bir göstergesi olarak düşünülebilir. Usûl darplarının sürekli tekrarı, Alevilik ve Bektaşilikte hâkim olan devir, dönüş, süreklilik gibi kavramlarla ilişkili olabilir. Ritüeldeki kişiler aktif olarak bedensel

katılım sağlarlar ve bu manada usûl, topluluğun bedensel deneyiminin göstergesidir. Bu bağlamda usûl gösteren, onun çağrıştırdığı cem, birlik, devir, dönüş, süreklilik gibi batını anlamlar ise gösterilen olarak ifade edilebilir.

Yavaş tempoda icra edilen nefeslere "oturak", hızlı tempoda icra edilen nefeslere ise "şahlama" adı verilir (Arslan, 1997: 28). Farklı bir kaynakta nefesler "usullerine (tartımlarına) göre 'kırıkhava, uzunhava ve karma hava'… olmak üzere üç gurupta toplanmaktadır." Dizi yönünden ise "nefesler Türk Hâlk Müziği'nin dizi anlayışına tam bir uyum göstermektedirler." Nefeslerde kullanılan dizilerin başında Hüseynî ve Uşşak dizileri gelmektedir. Nefeslerin melodileri sadedir ve genel olarak "bir oktavlık ses genişliği içinde basit melodilerden oluşabilmektedir." Bunun yanı sıra nefeslerde yöresel müzik özelliği dikkat çeker. Nefesler, eşliksiz ya da bağlama eşliğinde icra edilmektedir. Nefeslerin söz yazarlarının ismi genelde "en son dörtlükte (şah beyitinde)" geçmektedir (Pekşen, 2005:108; Yaltırık, 2005: 134; Yaltırık, 2013: 332-333). Nefeslerde Hüseyni ve Uşşak dizilerinin tercih edilmesi sadece müziksel bir tercih olarak düşünülmemelidir. Bu durum göstergebilim açısından inanç, ritüel ve çeşitli duyguların ses aracılığıyla anlamlandırılması olarak belirtilebilir. Nefeslerde ezgilerin sade olması ve genel manada bir oktavlık ses sahasının kullanılması güftenin ön plana çıkarılmak istenmesi, ezgilerin hafızada kalıcı hale gelmesi, toplu icrayı ve sözlü-kültürel aktarımı destekleyen bir müziksel kod olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda ezgideki sadelik bir gösterge niteliği taşımaktadır. Nefeslerin eşliksiz icra edilme durumu müziksel yapının sadeleşerek insan sesi ve güftenin ön plana çıkarılmak istenmesiyle alakalı olabilir. Başka bir deyişle anlamın söz ve ses üzerinden yoğunlaştırılmak istenmesiyle ilişkilendirilebilir. Eşlikte bağlamanın kullanılması ise bağlamanın cem ritüeli, nefes, âşık, zâkir gibi unsurlarla ilişkili olmasından dolayı güçlü bir kültürel gösterge niteliği taşımasıyla ilgilidir. Bağlama sadece nefeslerin müziksel olarak destekçisi değildir, aynı zamanda nefeslerin ait olduğu kültürel alanı da imler.

Farklı isimlerle karşımıza çıkan ve cem törenlerinde icra edilen nefeslerde ezgiler cemin ismine göre değişkenlik gösterir. Örneğin muhabbet cemlerinde icra edilen "nefeslerin melodilerinde daha çok dünyevî duygular hakimdir." İçeri ceminde icra edilen nefeslerde ise "mistik karakterli, insanları coşturan" melodiler karşımıza çıkar (Günay, 2014: 16). Bu durum nefeslerin sadece müziksel bir tür olmasıyla ilgili değildir. Nefesler cem ritüellerinin simgesel anlamlarının üretilmesi, Alevilik ve Bektaşilikteki toplumsal rollerin pekiştirilmesi ve ritüellere katılım gösterenlerin deneyimlerini gösteren simgesel araçlardır.

Nefeslerdeki ezgilerin yanı sıra temalar ele alındığında konuların Allah sevgisi, Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Hüseyin, Ehl-i Beyt, on iki imam, Hacı Bektaş Veli sevgisi, "musahiplik; ikrar alma; düşkünlük; tevella-teberra inanışı; yol ululara duyulan saygı; miraç ve kırklar meclisi, Kerbela olayı; İran şahına bağlılık; ham sofulara çatma; yolun kuralları", "insan-ı kâmil anlayışı, bireyin kendi iç yolculuğu ve evrendeki hakikate ulaşma çabası" ve toplumun içinde bulunduğu durumlar -adaletsizlik, eşitsizlik gibi- ve toplumsal şartlar olduğu görülür (Ersoy, 2019: 50; Yaltırık, 2013: 332; Akdadoğlu, 2025, 564-565; Çıplak Coşkun, 2014: 325). Nefeslerin melodilerinde olduğu gibi temalar da kültürel bir araç olarak ifade edilebilir. Çünkü nefeslerin sözleri ile Alevilik ve Bektaşilik kültürü, inanç sistemi, değerleri anlatılmaktadır. Bu çerçevede nefesler, Alevilik ve Bektaşilik inanç sistemini anlatan sözlü ve müziksel bir tür olarak düşünülmemelidir. Nefesler çeşitli anlamların öğrenilmesi, paylaşılması ve sonraki kuşaklara aktarılması noktasında kültürel araç misyonu üstlenmektedir.

Nefesler hem tasavvufi anlamlar hem de seküler anlamlar içerebilir. Ayrıca nefeslerde kendine has terimler de kullanılabilir. Nefesler her ne kadar sembolik anlamlar taşısalar da sözler açık ve anlaşılırdır. Bu çerçevede sözler hem Alevilik, Bektaşilik hem de Türk kültür hayatının anlaşılması açısından önem arz eder (Günay, 2014: 15). Ayrıca sözlere kutsallık atfedilmiştir ve sözler pek çok mesaj vermektedir (Çıplak Coşkun, 2014: 100-164). Nefeslerin tasavvufi ve seküler anlamlar içermesi, sembolik etkileşimcilik bağlamında aynı kültürel ürünün farklı anlam katmanları ihtiva etmesiyle açıklanabilir. Nefes sözlerinin açık ve anlaşılır olması, sözlerin sadece yüzeysel anlamlarının olmadığını gösterir. Sembolik etkileşimcilik ekseninde sözlerin anlamı, icra edilen kültürel bağlam ve dinleyicilerin yorumlarıyla da farklı anlamlarla da açıklanabilir. Nefes sözlerine kutsallık atfedilmesi, sembolik etkileşimcilik açısından sözlere icra edilen ortamda özel bir anlam yüklenmesiyle ifade edilebilir. Alevilik, Bektaşilik ve Türk kültür hayatının anlaşılması bakımından önem taşıması durumu ise sembolik etkileşimcilik doğrultusunda kültürel anlamların dil aracılığıyla aktarılması üzerinden değerlendirilebilir.

Nefeslerde konular "özel bir anlatımla ve kelimelerin mecaz anlamlarıyla işlenir." Sözlerde en çok kullanılan kelimelerden "biri olan içki (dem, bade, dolu) anlamına gelen kelimeler irşadı, meyhane ise irşad alınan yeri simgeler." Sözlerde "simgesel bir dil kullanılmasının" nedeni ise "bu öğretiyi bu yolda olmayanlardan gizlemek ya da kişilerin aklını kullanarak yolun öğretilerini anlamasını sağlamaktır" (Günay, 2014: 15). Nefeslerde konuların özel bir anlatımla anlatılması ve konularda mecaz kelimelerin kullanılması durumu sembolik etkileşimcilik kuramı açısından ele alındığında dem, bade, dolu, meyhane gibi anlamların sadece sözlük anlamlarıyla değil, Alevilik ve Bektaşilik

geleneğinde insanların bu kelimelere yükledikleri sembolik anlamlarla ele alınmasına neden olur. Dolayısıyla bir kelime, içinde bulunulan topluma ya da kültürel bağlama göre farklı anlamlar kazanabilir. Bu noktada sembolik etkileşimcilik, ortaya çıkan farklı anlamları açıklamaya çalışır diyebiliriz. Bahsi geçen anlamlar ise aktarım yoluyla öğrenilir ve yeniden üretilir. Aslında nefeslerin konularındaki anlatım, sadece kelimelerin mecazi anlamlarını değil, bu anlamların etkileşim neticesinde yeniden üretildiği, aktarıldığı ve yorumlandığı bir süreç olarak ifade edilebilir.

Bu meyanda nefeslerde ele alınan konuların yanı sıra nefeslerin farklı isimlerle karşımıza çıkması durumundan da bahsedilebilir. Methiye (övgü, övünme) nefesleri, ağlaş (yas) nefesleri /ölü nefesleri, ikrar nefesleri, kurban nefesleri, nevruz nefesleri, mihman ve sefalama nefesleri, dar nefesleri bunlardan bazılarıdır (Yaltırık, 2013: 334-335; Altıntaş ve Erol, 2023: 1241-1244). Nefeslerin farklı isimler alması, Alevi ve Bektaşi topluluklarının inançları, öğretileri, ritüelleri ve değerlerinin sembolik kategoriler ile ifade edilmesiyle açıklanabilir. Örneğin methiye nefesleri tasavvuf büyüklerine övgü, ağlaş nefesleri yas, ikrar nefesleri bağlılık gibi konuların sembolik ifadesi olarak karşımıza çıkar. Bu nefeslerin icrası ve kuşaklar arası aktarılması, bahsi geçen anlamların topluluk üyeleri tarafından öğrenilmesine ve yeniden üretilmesine katkı sağlar. Bu çerçevede nefeslerin farklı isimler alarak kategorileştirilmesi sadece bir tür ayrımı olarak düşünülmemelidir. Bu durum topluluğun inanç sisteminin, öğretilerinin, kültürel belleğinin ve en önemlisi topluluğun anlam dünyasının sembolik olarak kurulduğu ve aktarıldığı bir süreç olarak düşünülmelidir.

Nefesler sadece bir müzik türü olarak ele alınmamalıdır. Bunlar Alevi ve Bektaşi "toplumunun tarihsel hafızasını taşıyan, toplumsal değerlerini yansıtan ve kimliğini kuran sembollerdir." Nefesler aynı zamanda Aleviliğin ve Bektaşiliğin "hem geçmişle hem de gelecekle kurduğu ilişkiyi yansıtan sembolik kodlar" olarak karşımıza çıkar (Akdadoğlu, 2025, 566-567). Sembolik etkileşimcilik perspektifinden nefesler, Alevi ve Bektaşi topluluklarının kültürel ürünleri olmanın yanı sıra toplumsal anlamın üretildiği, kolektif kimliğin yeniden inşa edildiği ve kültürel sürekliliğin sağlandığı sembolik etkileşim ürünleridir. Nefeslerin icrası ve paylaşımı, bireylerin ortak bir geçmişle ilişki kurmalarına, topluluğun değerlerini benimsemelerine ve bu değerleri yeniden yorumlamalarına olanak sağlar. Bu nedenle nefeslerin geçmişle gelecek arasında kurduğu ilişki, toplumsal etkileşim aracılığıyla yeniden üretilen bir kültürel süreklilik olarak düşünülmelidir. Nefesler geçmişin anlamlarını bugüne taşıyarak gelecekte Alevi ve Bektaşi kimliğinin nasıl şekilleneceğine de katkıda bulunmaktadır.

SONUÇ

Nefeslerde usûl, tercih edilen dizi veya makam, melodi, kullanılan çalgı, tema gibi müziksel ve müzik dışı unsurlar, sembolik etkileşimcilik perspektifinden Alevi ve Bektaşi topluluklarının anlam dünyasını, kültürel değerlerini yansıtan; toplumsal etkileşim yoluyla yeniden anlamlandırılarak kolektif kimliğin kuşaklar arasında aktarılmasına katkı sağlayan sembolik öğeler olarak değerlendirilebilir.

Nefeslerde kullanılan usûller, her şeyden evvel cem ritüellerindeki birliğin ve düzenin bir göstergesidir. Bilindiği üzere eser boyunca usûl darpları sürekli tekrar edilir. Bu durum Alevilik ve Bektaşilikteki devir, dönüş, süreklilik kavramlarıyla ilişkilidir. Bu eksende usûl gösteren, cem, birlik, devir, dönüş, süreklilik gibi anlamlar da gösterilen olarak karşımıza çıkar.

Nefeslerde halk müziği dizi anlayışı hakimdir. Genel olarak da Hüseyni, Uşşak gibi diziler tercih edilir. Bu durum sadece müziksel bir tercih değildir. Göstergebilim yönünden inanç, ritüel ve çeşitli duyguların ses aracılığıyla anlamlandırılması olarak düşünülebilir. Bunun dışında nefeslerin melodileri sadedir ve bir oktav ses genişliği içinde basit melodilerin kullanıldığı görülür. Bu durumun sebebi güftenin ön plana çıkarılmak istenmesi ya da ezgilerin hafızada kalıcı hale gelmesini sağlamak olabilir. Dolayısıyla bu melodileri toplu icrayı ve sözlü-kültürel aktarımı destekleyen bir müziksel kod olarak düşünmek yerinde olacaktır. Bütün bunlar dışında genel manada nefeslerin eşliksiz ya da bağlama eşliğinde icra edilmesi de dikkat çekicidir. Eşliksiz nefeslerle insan sesi ve güfte ön plana çıkarılmak istenmiş olabilir. Eşlikte bağlamanın kullanılması ise bağlamanın Alevilik ve Bektaşilik kültürel alanını işaret etmesiyle açıklanabilir.

Muhabbet cemi, içeri cemi gibi farklı isimlerle karşımıza çıkan ve farklı içerikleri olan nefesler cem ritüellerinin simgesel anlamlarının üretilmesi noktasında önem taşır. Bu bağlamda nefesler, Alevilik ve Bektaşilikteki toplumsal rollerin pekiştirilmesi ve ritüellere katılım gösterenlerin deneyimlerini gösteren simgesel araçlar olarak düşünülebilir.

Nefeslerde ezgilerin yanı sıra temalar ele alındığında konularda çeşitlilik göze çarpar. Melodilerde olduğu gibi temalar da kültürel araçlar olarak karşımıza çıkar. Çünkü nefeslerin sözleri ile Alevilik ve Bektaşilik inanç sistemi anlatılır. Bu manada temalar sembolik araçlar olarak ifade edilebilir. Dolayısıyla nefeslerin temaları, sadece Alevilik ve Bektaşilik inanç sistemini yansıtan unsurlar olarak düşünülmemelidir. Çünkü temalar çeşitli anlamların öğrenilmesi, paylaşılması ve sonraki kuşaklara aktarılması noktasında araç vazifesi görmektedir.

Nefeslerin konularında hem tasavvufi hem de seküler unsurlar dikkat çeker. Bu durum sembolik etkileşimcilik bağlamında aynı kültürel ürünün farklı anlam katmanlarını içermesiyle açıklanabilir. Bunun yanı sıra nefes sözlerinin açık ve

anlaşılır olması; sözlere kutsiyet atfedilmesi durumları da sembolik etkileşim ekseninde ele alınabilir. Bu doğrultuda sözlerin kültürel bağlam ve dinleyicilerin yorumlarıyla farklı ve özel bir anlam kazandığı ifade edilebilir.

Nefeslerde konularda özel bir anlatımın olduğu ve mecaz kelimelerin kullanıldığı görülür. Sembolik etkileşimcilik ekseninde bu durum Alevilik ve Bektaşilikte sözcüklere özel anlamlar yüklenmesiyle ve bazı sözcüklerin sembolik anlamlar kazanmasıyla açıklanabilir. Başka bir deyişle bazı sözcükler, kültürel bağlama göre farklı anlamlar kazanabilmektedir.

Bütün bunlar dışında nefesler farklı isimlerle karşımıza çıkar. Nefeslerin farklı isimler alması, Alevi ve Bektaşi topluluklarının inançları, öğretileri, ritüelleri ve değerlerinin sembolik kategoriler ile ifade edilmesiyle ilgilidir denilebilir. Nefeslerin farklı isimler alması sadece bir tür ayrımı olarak düşünülmemelidir. Bu durum topluluğun inanç sisteminin, kültürel belleğinin ve anlam dünyasının sembolik olarak kurulduğu ve aktarıldığı bir süreç olarak da ifade edilebilir.

Sonuç olarak sembolik etkileşimcilik perspektifinden nefesler, Alevi ve Bektaşi topluluklarının kültürel ürünleridir. Bunun dışında toplumsal anlamın üretildiği, kolektif kimliğin yeniden inşa edildiği ve kültürel sürekliliğin sağlandığı sembolik etkileşim ürünleridir.

KAYNAKÇA

Akdağoğlu, T. (2025). Alevilikte Müzik Yoluyla İnanç İfade Biçimleri "Nefes ve Semah" Örneği. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, *8*(2), 548-570.

Akdoğu, O. (1996). Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

Akyürek, R. (2018). Ege Bölgesi Tahtacılarına Ait Müzikal Unsurlar: Nefesler ve Semahlar Aydın İli Örneği. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, *7*(2), 315-321.

Altıntaş, P. D., ve Erol, N. Eskişehir İli Seyitgazi İlçesine Bağlı Arslanbeyli Köyünde Nefes Formunda Eserler: Dar Nefes Örneği. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, *16*(43), 1237-1250.

Arslan, M. (1997). Bektaşi Nefesleri Üzerinde İncelemeler, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Ana Sanat Dalı Müzik Sanat Dalı Türk Halk Oyunları Alanı.

Ayışıt Onatçı, N. (2007). Alevi-Bektaşi Kültüründe Kırklar Semahı Müzikal Analiz Çalışması, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bircan, U. (2015). Roland Barthes ve göstergebilim. *Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, *13*(26), 17-41.

Bircan, U. (2015). Saussure'de dil, dilbilim ve göstergebilim. *Sosyal bilimler araştırma dergisi*, *13*(25), 43-66.

Çiçek, M. (2024). Göstergebilim ve sinema ya da sinema göstergebilimi. *Kesit Akademi*, *2*(3), 25-41.

Coşkun, N. Ç. (2014). Alevi Cemlerinde Nefesler, İstanbul: Otorite Yayınları.

Coşkun, N. Ç. (2014). Alevi cemlerinde söylenen nefeslerde yol öğretileri. *I. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi Bildiri Kitabı*, 13-14 Ekim, 320-345.

Ersoy, İ. (2019). Müzik Türleri Sınıflandırmasında Model Uygulaması: Bir Müzik Türü Olarak "Semah". *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 32-62.

Eziler Kıran, A. (1990). Dilbilim-göstergebilim ilişkileri. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, 1, 51-62.

Guiraud, P. (1994). Göstergebilim, Çev. Mehmet Yalçın, Ankara: İmge Yayınları.

Günay, H. (2014). Edebiyatımızda Nefes Geleneği ve Rûhullah'ın Bektâşi Nefesleri Antolojisi Üzerine Bir İnceleme, Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Gunes, A. (2013). Göstergebilim tarihi. *Humanities Sciences*, *8*(4), 332-348.

Işık, C., & Kayacan, B. Alevi ve Bektaşi "Âşık"lık Geleneği. *Niyaz Alevilik-Bektaşilik Çalışmaları Dergisi*, *1*(2), 21-46.

İlkdoğan, H. (2017). Göstergenin toplum düzlemindeki yeri: Toplumsal göstergebilim. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, *6*(39), 3147-3164.

Kıran, Z. (1999). Sözceleme ve göstergebilim. *Dilbilim Araştırmaları Dergisi*, *10*, 93-99.

Korkmaz, E. (1993). Ansiklopedik Alevilik ve Bektaşilik Terimleri Sözlüğü, İstanbul: Ant Yayınları.

Özgür, A. (2006). Göstergebilim, gostergebilim_2006-libre.pdf (Erişim Tarihi: 15.07.2026).

Pekşen, G. (2005). "Anadolu Tahtacılarında Ölüm ve Ölüm Nefesleri", Alevi Bektaşi Müzik Kültürü Sempozyumu Alevi-Bektaşi Müziğinin Kaynakları, Özellikleri ve Günümüzdeki Durumu, içinde (ss. 106-114). Ankara.

Rifat, M. (1998). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1 Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler, İstanbul: YKY Yayınları.

Saussure, F. D. (1985). Genel Dilbilim Dersleri, Çev. Berke Vardar, Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.

Yaltırık, H. (2005). "Trakya'da Bektaşîlik ve Müzik", Alevi Bektaşi Müzik Kültürü Sempozyumu Alevi-Bektaşi Müziğinin Kaynakları, Özellikleri ve Günümüzdeki Durumu, içinde (ss. 106-114). Ankara.

Yaltırık, H. (2013). Trakya'da ve Batı Trakya'da Seyyid Ali Sultan Bektaşileri ve Müziği. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (53), 331-344.

Yaylagül, Ö. (2015). *Göstergebilim ve dilbilim*. Ankara: Hece Yayınları.

Yöre, S. (2011). Alevi Bektaşi Kültürünün Müziksel Kodları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (60), 219-244.

Zelyut, R. (1992). Öz Kaynaklarına Göre Alevilik, İstanbul: Yön Yayıncılık.



2. Bölüm

SOSYOLOJİK İZOLASYONDAN ESTETİK BİR MANİFESTOYA: *MUHABBET* SERİSİ ve ALEVİ İNANÇSAL MÜZİĞİNİN YENİDEN İNŞASI[1]

Uğur DOĞAN[2]
M. Serkan ÇAKIR[3]

Bu çalışma; sesin, sözün ve sazın kurumsal sınırlara hapsedilmeye çalışıldığı tarihsel kesitlerde, kolektif hafızanın taşıdığı tarihsel hakikati stüdyonun ve kentin merkezine taşıyarak bizlere aktaran sivil bir iradenin ürünüdür. Bu iradenin kurucu mimarları olarak, mülakatlarıyla çalışmama bilimsel verilerin ötesinde, yaşayan birer tarih mirası bahşeden sevgili Arif Sağ ve Musa Eroğlu hocalarıma; çokseslilik felsefesini bu topraklara nakşeden ve bu çalışmanın tamamlandığını göremeden aramızdan ayrılan rahmetli Yavuz Top hocama sonsuz bir minnet borçluyum. Ustaların bana açtığı bu hafıza kapısı, bir araştırmacı olarak akademik sorumluluğumun ötesinde, şahsî dünyamda ömür boyu gururla taşıyacağım en kıymetli kültürel ve insani emanettir. Huzurlarında, her birinin emeğine, nefesine ve karizmatik duruşuna duyduğum derin sevgi ve saygıyı en kalbî hislerimle beyan ederim.

---

[1] Bu çalışma, Uğur DOĞAN'ın (2023), Alevi Uyanışı Bağlamında Âşıklık Geleneği ve Bir Uyanış Önderi: Ozan Rehberî başlığıyla Prof. Dr. M. Serkan ÇAKIR danışmanlığında İnönü Üniversitesi Müzik Anabilimdalı Programında tamamladığı Doktora Tez çalışmasının bir bölümünden türetilmiştir.

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, ugurdogan@bayburt.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-7591-0012

[3] Prof. Dr., İnönü Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri ve T., serkan.cakir@inonu.edu.tr, https://orcid.org/0000-0002-7827-9246

GİRİŞ

Sesin, yüzyıllar boyunca bir sığınak ve saklı bir hafıza olarak yankılandığı Anadolu coğrafyasında Alevi-Bektaşi müziği; sadece bir melodi dizisi değil, kuşatılmış bir kimliğin estetik bir direnişle kamusal alana taşınma iradesidir. İnsan topluluklarının aidiyet gereksinimi, özellikle dışlanma ve ötekileştirilme süreçlerinde savunmacı bir toplumsal kimlik inşasını zorunlu kılmaktadır (Hall, 1998: 76). Bu bağlamda Anadolu Alevi-Bektaşi toplumu, 16. yüzyıldan itibaren şekillenen siyasi ve inançsal kutuplaşmalar neticesinde, yüzyıllar süren kırsal bir izolasyona ve varoluşsal bir hayatta kalma stratejisi olan *"takiyye"* sürecine itilmiştir. Söz konusu *"kapalı toplum"* yapısı, Cumhuriyet'in ilanı ile yasal bir eşit yurttaşlık zeminine kavuşsa da tarihsel travmaların etkisiyle kamusal alandaki görünürlük uzun süre kısıtlı kalmıştır. 1950'li yıllardan itibaren ivme kazanan ve 1970'lerde doruğa ulaşan kırsaldan kente göç olgusu ise bu geleneksel yapıyı çözerek, inançsal kimliği kentsel ifade biçimleriyle ve yeni bir estetik dille yeniden tanımlamaya itmiştir (Çamuroğlu, 1998: 94).

Toffler'ın (1997: 175) bilgi toplumunda alt kültür gruplarının merkeziyetçi politikalardan uzaklaşarak piyasanın sivil olanaklarına yönelme tespiti, Alevilerin kentsel alandaki varoluş mücadelesiyle de birebir örtüşmektedir. Özellikle 1980 Askeri İhtilâli sonrasında baskılanan makro-politik kimliklerin yerine inançsal ve kültürel köklerin ikame edilmesi süreci; literatürde Erol (2018: 146) tarafından *"Alevi Müzik Uyanışı" (Alevi Musical Revival)* olarak adlandırılan hareketin tarihsel ve toplumsal zeminini oluşturmuştur. Bu uyanışın en stratejik ve dönüştürücü aktörü; kayıtları 1983 yılında tamamlanan ve devlet tekelindeki yayıncılığın (TRT) dışındaki sivil imkanlarla (Şah Plak, 1983) dinleyiciye ulaştırılan, Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Muhlis Akarsu'nun öncülüğünde başlatılan *Muhabbet* albüm serisidir.

Bu çalışma, söz konusu müzikal uyanışı sadece kuramsal bir çerçevede irdelemek yerine; uyanışın bizzat kurucu mimarları olan Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Yavuz Top ile gerçekleştirilen derinlemesine mülakatlar aracılığıyla incelemektedir. Araştırma; mülakat verilerini merhum Muhlis Akarsu'nun serideki estetik ve tarihsel mirasıyla sentezleyerek, Yorumlayıcı Fenomenolojik Analiz (IPA/YFA) ve sözlü tarih yöntemiyle Muhabbet serisinin devlet tekelindeki statik müzik politikalarına ve sansür mekanizmalarına karşı nasıl bir *"sanatsal manifesto"* niteliği taşıdığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Bu doğrultuda, Alevi-Bektaşi inançsal müziğinin sosyolojik izolasyondan kamusal temsile geçiş süreci; icra pratiklerindeki teknik devrim, aktörlerin öznel deneyimleri ve toplumsal belleğin müzik aracılığıyla yeniden inşası ekseninde tartışılacaktır.

Bu araştırma, bizzat sürecin mimarı olan yaşayan ustaların bireysel ve kolektif belleklerine odaklanmakta; böylelikle sözlü tarihin sunduğu dinamik perspektifle literatürdeki önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Çalışmanın özgün değeri; bir toplumun müzikal dilindeki teknik dönüşümün sosyo-politik bir özgürleşme eylemine evrilme serüvenini, hareketin kurucu ustalarının kendi öznel deneyimleri ve tanıklıkları üzerinden kayıt altına almasında yatmaktadır.

ALEVİ MÜZİK UYANIŞI HAKKINDA KURAMSAL YAKLAŞIMLAR

Alevi-Bektaşi inançsal müziğinin 1980 sonrası geçirdiği köklü dönüşüm, etnomüzikoloji literatüründe "kültürel uyanış" (cultural revival) ve "kimlik inşası" dinamikleri ekseninde geniş bir tartışma alanı bulmuştur. Etnomüzikolog Irene Markoff (1986: 129), bağlamanın Alevi toplumu için taşıdığı ontolojik değeri incelerken; enstrümanın ritüel nesnesi olmanın ötesine geçerek kentsel alanda seküler bir sanatsal güç simgesine dönüşümünü vurgulamaktadır. Markoff'a göre bu süreç, geleneksel deyişlerin yüksek icra teknikleriyle harmanlanması sayesinde kamusal alanda estetik bir meşruiyet kazanma girişimidir. Martin Stokes (1992: 45) ise bu müzikal devinimi, devletin resmi kültür politikalarına ve TRT'nin tektipleştirici anlayışına karşı geliştirilen, teorik kökenleri Michael Herzfeld'e ait bir "kültürel mahremiyet" (cultural intimacy) alanı ve politik temsil aracı olarak tanımlar.

Yerel literatürde bu süreci sistematik bir kuramsal çerçeveye oturtan Ayhan Erol (2018: 146), "Alevi Müzik Uyanışı" (Alevi Musical Revival) kavramını Tamara Livingston'ın uyanış modeli üzerinden temellendirir. Erol; kıyıda köşede kalmış Alevi müzik pratiklerinin geleneksel icra ortamlarından çıkarılarak ses kayıt teknolojisi yoluyla geniş ölçekli kitlelere ulaştırılmasına ve bu eserlerin ticari bir boyut kazanmasına odaklanır. Bu perspektifle bakıldığında uyanış, baskılanmış bir geleneğin modern piyasa dinamikleriyle yeniden üretimini temsil eder. Benzer şekilde Şimşek (2023), cem ritüellerinden stüdyo ortamına geçişin yarattığı mekânsal dönüşümü ele almıştır. Bu kuramsal perspektifler ışığında *Muhabbet* serisi hem mekânsal bir yer değiştirmenin hem de profesyonel estetik üretimin en somut tarihsel örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

YÖNTEMSEL YAKLAŞIM: HAFIZANIN VE DENEYİMİN İZİNDE

Bu çalışmanın yöntemsel omurgası, Alevi-Bektaşi inançsal müziğinin kamusallaşma serüvenini ve *Muhabbet* ekolünün yarattığı sanatsal kırılmayı, yalnızca birer veri kümesi olarak değil; yaşayan bir toplumsal deneyim süreci olarak anlamlandırma gayretinden doğmuştur. Doğası gereği nitel bir hassasiyetle kurgulanan araştırmada, bu dönüşüm sürecine bizzat öncülük eden

aktörlerin öznel dünyalarına kapı aralamak adına olgubilimsel (fenomenolojik) bir yaklaşım benimsenmiştir.

Çalışmanın Yöntemsel Kurgusu

Sürecin mimarlarının kendi anlatılarına yükledikleri anlamları derinden kavrayabilmek adına, Yorumlayıcı Fenomenolojik Analiz'in (YFA) sunduğu idiografik yani bireysel deneyimin biricikliğine odaklanan felsefi zemin seçilmiştir. Bu yaklaşım, ustaların belleğindeki her bir anlam katmanını kendi özgül bağlamında okumamıza olanak tanır.

Bu fenomenolojik odağı tarihsel ve sosyo-politik bağlamla tahkim etmek amacıyla, araştırmada eş zamanlı olarak "Sözlü Tarih" (Oral History) yöntemi benimsenmiştir. YFA bireysel algının derinliğine odaklanırken; sözlü tarih yöntemi, resmi tarih anlatılarının ve kurumsal arşivlerin (TRT sansür kayıtları vb.) dışında kalan sivil, bastırılmış ve çeperde bırakılmış kolektif hafızanın gün yüzüne çıkarılmasını sağlar (Thompson, 1988: 24). Alessandro Portelli'nin (1991: 52) belirttiği üzere, sözlü tarih bize sadece aktörlerin ne yaptığını değil ne yapmak istediklerini ne düşündüklerini ve o tarihsel uğrağı bugün nasıl anlamlandırdıklarını söyler. Dolayısıyla bu iki yöntemin sentezi, *Muhabbet* serisinin hem öznel-estetik boyutunu hem de dönemin makro-politik baskı ortamına karşı sivil niteliğini eş zamanlı olarak deşifre etme imkânı sunmuştur.

Görüşmeler, klasik soru-cevap kalıplarının ötesine geçerek yarı-yapılandırılmış, ucu açık bir dille yürütülmüştür. Bu derinlikli sohbetler; *Muhabbet* serisinin ilk adımları, devletin kurumsal sansür mekanizmaları, bağlamadaki teknik modernleşme, tarihsel aidiyet bağları, sekülerleşme sancıları ve sanatçının omuzlarındaki tarihsel misyon ile gelecek kaygısı gibi temel izlekler etrafında şekillenmiştir.

Çalışma Grubu: Dönüşümün Kurucu Özneleri

Araştırmanın çalışma grubu, *Muhabbet* ekolünün kurucu özneleri olan üç duayen sanatçının hafızasından süzülmüştür. Amaçlı bir örnekleme stratejisiyle, bu tarihsel kırılmaya bizzat omuz veren ve albüm serisinin mutfağında yer alan şu isimlerin tanıklığına başvurulmuştur:

- Arif Sağ: Serinin estetik ve teknik aklını temsil eden sanatçı ve bağlama virtüözüyle 2022 yılında yüz yüze gerçekleştirilen mülakat, dönemin stüdyo ve icra iklimini bugüne taşımıştır.
- Musa Eroğlu: Geleneksel tavrı modern kentsel beğeniyle buluşturan sanatçı ve bağlama icracısıyla 2021 yılında yapılan tele-konferans görüşmesi, serinin sahadaki ve toplumsal tabandaki yankılarını netleştirmiştir.

- Yavuz Top: Çok sesli arayışların ve teorik kurgunun merkezindeki sanatçı, besteci ve bağlama icracısıyla 2022 yılında gerçekleştirilen tele-konferans mülakatı ise sürecin müzikal teorisini ve kurumsal bariyerleri aydınlatmıştır.

Hafızanın Kaydı ve Analitik Şeffaflık

Ustalarla gerçekleştirilen bu sivil tarih kayıtları, her bir kelimenin, duraksamanın ve vurgunun taşıdığı anlam değerini korumak adına metne sadık kalınarak (verbatim) yazıya dökülmüştür. Analiz aşamasında, YFA'nın sistematik basamakları izlenerek tekrarlanan temalar ve kuramsal izler titizlikle ayrıştırılmıştır. Sözlü tarih yöntemi ile YFA'nın bu organik sentezi, sanatçıların bireysel belleklerindeki öznel anlamları tarihsel bir kronolojiyle harmanlamayı mümkün kılmıştır. Ortaya çıkan bu sözlü anlatılar, dönemin tarihsel belgeleriyle desteklenmiş ve kuramsal çerçeveyle eritilerek metne dâhil edilmiştir.

Çalışmanın inandırıcılığını ve otantikliğini korumak adına, dökümü yapılan mülakatlar katılımcıların teyidine sunulmuş, araştırmacı anlatısı ile ham mülakat verileri (raw data) arasında analitik bir denge gözetilmiştir. Ustaların, bu çalışmanın amacına olan inançları ve isimlerinin/tanıklıklarının bu tarihsel kayıtta yer almasına verdikleri sözlü onay, çalışmanın etik ve sivil niteliğinin en temel güvencesidir.

Alevi-Bektaşi Kapalı Toplum Yapısının Tarihsel Arka Plânı

Aleviliğin tarihsel serüveni; merkezî otoritenin hegemonik araçları ile ozanın sazı üzerinden somutlaşan ve kültürel direnç arasında süregelen bir varoluş mücadelesidir. Bu mücadele, yüzyıllar boyunca kimi zaman stratejik bir sessizliğe, kimi zaman da coğrafi bir yalıtılmışlığa bürünmüştür. Anadolu Alevi-Bektaşi toplumunun savunmacı yapısı, büyük ölçüde 16. yüzyıl Osmanlı-Safevi rekabetinin yarattığı siyasi ve dinsel kutuplaşmanın tarihsel bir sonucudur. Çamuroğlu (1996) ve Akyol (2011)'un vurguladığı üzere; Osmanlı Devleti'nin kuruluş evresindeki heterodoks Türkmen gelenekleri yerini, İstanbul'un fethiyle birlikte kurumsallaşan merkeziyetçi-teokratik bir yapıya bırakmıştır. Bu süreçte devletin Türkmen unsurlara duyduğu stratejik ihtiyacın azalması, Alevileri kurucu özne konumundan uzaklaştırarak onları siyasi ve coğrafi periferiye (çevreye) itmiş, nihayetinde merkez dışı bir tehdit odağı haline getirmiştir (Sümer, 1972).

Osmanlı-Safevi geriliminin doruk noktasına ulaştığı Yavuz Sultan Selim döneminde, Alevilik meselesi devletin siyasi ve teolojik bütünlüğüne yönelik temel bir tehdit olarak kodlanmıştır. Nureddin Hamza Efendi'nin Alevilere yönelik fetvasıyla bu topluluklar *"dinsel sapkınlık"* ile itham edilerek İslam

dairesinin dışına itilmeye çalışılmıştır (Özkan, 2021). Gölpınarlı (1969), söz konusu dönemde olası bir Safevi sempatizanlığına karşı Anadolu'da on binlerce Alevinin devlet eliyle cezalandırıldığını belirterek, bu dinsel meşruiyetin pratikteki sert karşılığını belgeler. Bu sistematik dışlanma hareketinden kurtulabilen kitleler; Bingöl, Tunceli, Erzincan ve Sivas gibi ulaşılması güç dağlık bölgelere sığınmışlardır (Kocadağ, 1998). Devlet otoritesinden uzak mecralarda inançsal ve toplumsal düzenlerini sürdüren Alevi topluluklar, yüzyıllar sürecek olan 'kapalı toplum' yapısını inşa etmişlerdir. Bu uzun izolasyon döneminde Aleviler; kendi iç hukuklarını (Ocak sistemi) ve inanç pratiklerini, sazın *"telli Kur'an"* olarak kutsandığı, sembolik bir dille örülü müzikal bir bellek ve *"takiyye"* refleksiyle korumuşlardır. Böylelikle müzik, yazılı metnin riskli olduğu bu coğrafyada inancın ve tarihin kuşaklar arası aktarıldığı ana bir sığınak haline gelmiştir.

1826 yılındaki Vaka-i Hayriye (Yeniçeri Ocağı ve Bektaşi Tekkelerinin kapatılması) ile bu izolasyon süreci kurumsal düzeyde yeni bir baskı boyut daha kazanarak, Osmanlı Devleti'nin inanç pratikleri üzerindeki denetim mekanizmalarını sıkılaştırmasıyla sonuçlanmıştır. Alkan (2011: 213), Vaka-i Hayriye neticesinde 1826 yılında Yeniçeri Ocağı ile birlikte kapatılan Bektaşi tekkelerinin tüm mal varlıklarına el konulduğunu, tarikata mensup kimselerin uzak bölgelere sürgün edildiklerini ve yalnızca tarihi açıdan kıymetli görülen tekkelerin medrese ya da camiye çevrilerek Nakşibendi şeyhlerinin yönetimine devredildiğini ifade etmektedir. Noyan'a (1985: 174) göre bu süreçte takip altına alınmaktan kurtulamayan birçok Yeniçeri ile birlikte çok sayıda Bektaşi dervişi de öldürülmüş, kimi Bektaşi dervişleri ise uzak bölgelere sürgün edilmişlerdir. Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla başlayan bu sürecin oldukça farklı bir boyutuna dikkat çeken Gölpınarlı (1963: 3) ise devletin Bektaşilerle ilgili siyasi tutumundan faydalanarak muhbirliği bir geçim kapısı haline getiren birtakım kimselerin, Bektaşi olmakla suçladıkları özgür düşünceye sahip birçok aydının devlet eliyle ortadan kaldırılmasına sebep olduklarını belirtmektedir.

Kapalı Toplumdan Dışa Dönük Yapıya Dönüş

19. yüzyıl sonlarında milliyetçilik akımlarının etkisiyle Osmanlı yönetimi pragmatik bir tavır değişikliğine giderek *"Alevi"* isimlendirmesini sosyo-politik bir kategori olarak meşrulaştırmaya başlamıştır (Dressler, 2016). Osmanlı Sultanı II. Abdülhamid'in, bir devlet sorunu olarak gördüğü Alevilik meselesinin barışçıl yollardan çözüme kavuşturulması hususunda başlattığı çalışmalarla birlikte devletin Alevilere karşı yürütmüş olduğu siyaset anlayışı değişmeye başlar. Birinci Dünya Savaşı ile birlikte önem kazanan vatan savunması, Anadolu'daki Alevilerle Sünnileri tekrar bir araya getirir. Alevi-Sünni kaynaşması Kurtuluş

Savaşı yıllarında doruğa ulaşır (Çamuroğlu, 1996, 136). Kurtuluş Savaşı'nın sağladığı bu toplumsal kader birliğinin ve ardından Cumhuriyet'in ilanıyla gelen laiklik ilkesinin, Alevi toplumunun asırlardır sürdüren izolasyonunun sona ermesi için hukuki bir zemin sunduğu söylenebilir. Ne var ki, yasal statüdeki bu değişim, tarihsel travmaların etkisiyle toplumsal alanda derhal bir şeffaflık yaratmamış; müzikal ve kültürel ifadenin tam anlamıyla kamusallaşması süreci, 1950 sonrası kentleşme ve 1980'lerin sivil piyasa dinamikleriyle vücut bulma imkânı yakalamıştır.

Alevilerin inançsal kimliklerini gizlemeden kamusal alanda temsil bulabilmelerinde, 1950 sonrası başlayan kente göç dalgasının etkili olduğu söylenebilir. Bu süreçte kırsalın kadim sessizliğinden kentin gürültülü yabancılığına savrulan Alevi toplumu için bağlama; sadece bir enstrüman değil, göçün yarattığı kimlik parçalanmasını onaran bir *"kültürel pusula"* işlevi görmüştür. Bu durum, kültürel sosyolojide diasporik ve göçmen toplulukların mekânsal yerinden edilme süreçlerinde müzikal pratikleri birer "kültürel haritalandırma" ve psikolojik yerleşme aracı olarak kullanma refleksleriyle doğrudan örtüşmektedir (Stokes, 2010). Şehir yaşamı içerisinde gurbet, geçim sıkıntısı ve sosyal adaletsizlik gibi temaları işleyen Alevi âşıklar, geleneksel deyişleri kaset teknolojisi aracılığıyla kitleselleştirerek bireysel de olsalar uyanışın ilk adımlarını atmışlardır. Bu ilk evre, Bourdieu'nün (1986) "kültürel sermaye" kuramı açısından geleneğin kentsel popüler kültür enstrümanlarıyla ilk sivil teması ve bir tür birikim süreci olarak değerlendirilebilir.

Bu bireysel arayışların, 1980'lerin başında Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Yavuz Top gibi isimlerin bir araya gelmesiyle niteliksel bir sıçrama yaşadığı ifade edilebilir. Şehre taşınan kolektif hafıza, *"şehirli âşık"* kimliğinin ustalığıyla birleşmiş; ozanların bireysel mücadeleleri *Muhabbet* serisiyle hem müzikal hem de sosyolojik anlamda çok sesli bir manifestoya dönüşerek Alevi inançsal müziğinin ve bağlama icrasının kurumsal ve estetik zirvelerinden birisini oluşturmuştur. *Muhabbet* serisinin yarattığı bu niteliksel kırılma, Herzfeld (1997) perspektifinde bireysel icraların kolektif ve entelektüel bir "estetik cemaat" (aesthetic community) olarak kamusal alana çıkışını simgeler.

Muhabbet Serisinin Ortaya Çıkış Süreci

Arif Sağ, Yavuz Top, Musa Eroğlu ve Muhlis Akarsu gibi geleneksel Türk halk müziğinin usta sanatçılarının bir araya gelerek gerçekleştirdikleri *Muhabbet* adlı kolektif albüm serisinin, devlet radyo ve televizyonlarında uzun yıllar boyunca standartlaşan bağlama ve halk müziği icrasına karşın dinleyici kitlelere farklı bir alternatif sunduğu ifade edilebilir.

Eskiden kent insanının bağlamayı "köylü çalgısı ya da hapishane çalgısı" olarak nitelendirdiğini belirten Arif Sağ'a göre, Ruhi Su'nun bağlama eşliğinde türküler söylemesiyle birlikte bu algı yıkılmaya başlamış ve bu sayede şehirli insanların bağlamayı benimsemesi konusunda oldukça önemli bir adım atılmıştır (Kalkan, 2004: 184-196). Arif Sağ'ın 1982 yılında Şan Tiyatrosu'nda sergilediği bağlama resitali, şehirli insanların gözünde o güne kadar ilkel bir köylü çalgısı olarak görülen bağlama üzerindeki bu olumsuz yargıların değişimi konusunda bir mihenk taşı olarak değerlendirilebilir. Sağ bu çalışmasıyla ilgili olarak şu ifadeleri kullanmaktadır:

> Şehir merkezlerinde yaşayanlarla varoşlar arasındaki seviye farkını ortadan kaldırmak için çabaladık. Bir yandan ayakkabısı pırlantalı hanımların türkü dinlemesine vesile olurken bir yandan da türkü dinleyicilerinin çamurlu ayakkabılarıyla o tiyatronun kırmızı halılarında yürüyebilmesine imkân sağladık. Bu durum kimi zaman anlaşıldı kimi zaman anlaşılmadı. İşte böyle bir şeydir sanat (Kalkan, 2004: 184-196).

Arif Sağ'ın bu mekânsal ve sınıfsal meydan okumasının, Bourdieu (1984) perspektifindeki yansıması; egemen sınıfların sanatsal mekanları tekelleştirmesine yönelik sivil bir müdahaledir. "Çamurlu ayakkabılar" ile "pırlantalı hanımları" aynı estetik düzlemde eşitleme çabası, bağlamayı yalnızca teknik bir enstrüman olmaktan çıkarıp sınıfsal hiyerarşileri eriten sosyolojik bir manivela haline getirir. Şan Tiyatrosu gibi kentsel elitizmin merkezinde konumlanan bir mekânda bağlamanın tek başına bir "resital" öznesi olarak varlık göstermesi, enstrümanın tarihsel olarak dışlandığı periferiden (çevreden) gelerek kamusal alanda entelektüel bir kültürel meşruiyet kazanma eylemi olarak okunmalıdır. Usta sanatçı farklı tarihli bir söyleşisinde ise Şan Tiyatrosu konserlerini neden bir milat olarak gördüğünü, şu cümleleriyle ifade etmektedir:

> Türkiye'nin üst tabaka insanlarını konsere getirip onlara yaklaşık 2,5-3 saat bağlamayı dinletebilmek oldukça önemli bir gelişme. Oradan çok büyük bir hüsran da çıkabilirdi. Fakat dinleyiciler de duygulandı ben de duygulandım. Farklı bir hissiyat yaşandı o konserde. Bence bu başarı milat olarak geçti. Zira bu konserle bağlamanın evrensel bir çalgı olduğu, bağlama ile resital de yapılabileceği, bütün müzik eserleri içerisinde bağlamanın yer alabileceği gerçek anlamda anlaşıldı. Bu hareket halk müziğine kaliteyi getirdi (akt. Poyraz, 2007: 183).

Bu bağlamda Şan Tiyatrosu tecrübesi, sadece bireysel bir virtüözite gösterisi değil; hemen ardından gelecek olan *Muhabbet* serisinin kolektif ve sivil estetik diline zemin hazırlayan yapısal bir dönüm noktası olarak değerlendirilebilir. İcra

pratiklerine getirilen bu yüksek teknik standart ve evrensellik iddiası, geleneği TRT'nin "steril ve otantik köylülük" kalıbına sıkıştıran hegemonik kültür politikalarından kurtararak modern kentin entelektüel diline tercüme etmiştir.

Arif Sağ (2022), ilki 1983 yılında müzik piyasasına sunulan *Muhabbet* serisinin ortaya çıkış süreci içerisinde geleneksel Türk halk müziğinin önde gelen isimleri Musa Eroğlu ve Muhlis Akarsu ile birlikte yaşadıklarını şu cümleleriyle ifade etmektedir:

> Biz zaten *Muhabbet* serisi başlamadan önce aşağı yukarı her akşam bir araya gelir, oturup muhabbet ederdik. *Muhabbet* ismi de oradan başladı zaten. Rahmetli Muhlis ile her akşam buluşurduk, otururduk, konuşurduk, çalıp söylerdik. Sonra o muhabbetin içerisine Yavuz katıldı, daha sonrasında Musa Ankara'dan gelip gittikçe katılmaya başladı. Bir gün stüdyoda çalışma yapıyorduk. Çalışma bitti. Biz stüdyoda oturduk muhabbet etmeye başladık. Hakiki muhabbet. Yani içkilerimizi doldurduk, sohbet başladı, sazlarımızı aldık elimize ve çalıp söylemeye başladık kendi kendimize. Tonmayster bizden habersiz o muhabbeti kaydetmiş. *Muhabbet-1*, bizim haberimiz olmadan canlı bir biçimde kaydedilmiş bir çalışmadır. Orada dikkat ederseniz birimiz a derken birimiz b demiş. Tabi biz buna hiç dokunmadık, o çalışma öylece çıktı. Tabii bu çalışma çok sevildi, sevilince de devam etmeye başladı *Muhabbet* çalışmaları.

Muhabbet serisinin dinleyicide bulduğu karşılık, projenin ticari bir planlamadan ziyade geleneksel meşk kültürünün enformel bir dışavurumu olmasında gizlidir. Sistemin standartlaştırıcı müzik kalıplarına karşı, hatayı ve doğaçlamayı dışlamayan bu kayıt tarzı, kurumsal sınırların ötesinde sivil bir sanatsal meşruiyet alanı açmıştır. Nitekim Musa Eroğlu, serinin geleneksel muhabbet sofralarından stüdyo ortamına taşınma serüvenini şu cümleleriyle aktarmaktadır:

> Bizim âşıklık geleneğinde sofralarda, sohbetlerde birlikte saz çalma, muhabbet etme olgusu gelenekseldir. Ali Ekber Çiçek, Haydar Ağbaba, Davut Sulari ve daha birçok âşık yapmıştır bunu. Ancak çalıp-söylemeye dayalı bu muhabbet ortamlarına ticari bir boyut kazandırma fikri ilk kez Muhlis Akarsu'nun öncülüğünde ortaya çıktı. Bir gün karşılıklı çalıp-söylediğimiz bir muhabbet sırasında rahmetli Muhlis Akarsu, böyle bir kaset yapalım dedi. Bunun üzerine stüdyoya girdik ve yaklaşık iki saat içerisinde çalışmayı tamamladık. Muhlis bunu pazarlamaya çalıştı fakat başaramadı çünkü hiçbir yapımcı bunu yayınlamayı kabul etmedi. Böyle uzunca bir süre kaldı. Sonra dedi ki ben bunu kendim çıkartayım. O zamanlar yalnızca tabeladan ibaret bir plâk firmasından bu kaseti çıkarttı. Kaseti çıkarttıktan sonra bomba gibi düştü Türkiye'nin gündemine. Ve 1, 2, 3, 4, 5'e kadar herhalde seri olarak öyle devam etti. Daha sonrasında bir

> kopukluk oldu ancak zaman içerisinde bir araya gelerek bu çalışmanın 6. ve 7. serisini de tamamladık (Musa Eroğlu ile Kişisel Görüşme, 2021).

Yavuz Top ise bu tarihsel rastlantının arka planını ve sürece dahil oluşunu şu şekilde tamamlamaktadır:

> Bu fikri ortaya atan ilk kişi rahmetli Muhlis Akarsu'dur. Sevgili Arif Sağ, Musa Eroğlu ve rahmetli Muhlis Akarsu bir stüdyoda başka bir sanatçının kaset çalışması için bir araya geldikleri sırada söz konusu sanatçının ses tellerinden rahatsızlanarak eserleri okumaya katılamaması üzerine o günkü çalışma iptal ediliyor. Bunun üzerine stüdyoda bulunan sevgili Arif Sağ, Musa Eroğlu ve rahmetli Muhlis Akarsu kendi aralarında çalıp söylüyorlar ve tonmayster Esat Kıral bu çalışmayı kaydediyor. Sonrasında bu kaydı dinlediklerinde çok beğeniyorlar ve "bunu yayınlayalım" dosta diyorlar. Yani bunun kararını veren Muhlis. Daha sonrasında arkadaşlar bana teklifte bulundular ve ben de üçüncü kasetten itibaren bu çalışmalara dahil oldum (Yavuz Top ile Kişisel Görüşme, 2022).

Ustaların bu çarpıcı tanıklıkları, *Muhabbet* serisinin müzikal doğuşunu basit bir "stüdyo kazası veya rastlantı" olmanın ötesine taşır. Etnomüzikolojik açıdan bu süreç, yüzyıllar boyunca kapalı/enformel mekanlarda (cemlerde, muhabbet sofralarında) icra edilen geleneksel "meşk" pratiğinin, modern kayıt teknolojisiyle kurduğu dolaysız ve organik bir eklemlenmedir. Tonmayster Esat Kıral'ın "habersizce" kayda basmasıyla somutlaşan o ilk iki saatlik seans, endüstriyel müziğin dayattığı "kusursuz, steril ve yapay" stüdyo estetiğine karşı; doğaçlamayı, anlık hatayı ve samimiyeti dışlamayan otantik bir performans alanı yaratmıştır. Müziğin geniş kitlelerde bulduğu varoluşsal karşılık, tam da bu mekanikleşmemiş, ham ve sivil icra yapısından beslenmektedir.

Öte yandan serinin yayımlanma aşamasında karşılaşılan kurumsal bariyerler, Unkapanı piyasasının statükocu yapısını deşifre etmesi bakımından manidardır. Muhlis Akarsu'nun dönemin büyük yapımcılarının reddedişine karşı gösterdiği kültürel girişimcilik ve albümü sivil imkanlarla (tabeladan ibaret bir şirket üzerinden) dinleyiciye ulaştırma iradesi, çalışmayı ticari bir emtia olmaktan çıkarıp politik bir eyleme dönüştürmüştür. Bu dinamik, Toffler'ın (1997) kavramsallaştırdığı, resmi endüstriyel/monopol kanalların tıkandığı tarihsel eşiklerde, sivil piyasa olanaklarının alt kültürler için nasıl stratejik bir kültürel direniş ve kimlik inşa aracına dönüşebileceğini açıkça kanıtlamaktadır. Akarsu'nun bu vizyoner inadı, *Muhabbet* serisini tetikleyen ve Alevi kültürel hafızasını kamusal alana taşıyan sivil bir kırılma noktasıdır. Sağ, *Muhabbet*

serisinin dinleyici kitleler arasında büyük beğeni kazanması ile ilgili görüşlerini şu cümleleri ile ifade etmektedir:

> Biz muhabbeti yaparken sonu şuraya gidecek diye hesabını yapmadık. *Muhabbeti* yaparken, biz doğrusunu söyleyelim de sonu nereye varırsa varır mantığıyla yaptık. Ve haklı çıktık. Şimdi olayı sadece Alevi-Sünnilik, Kürtçülük-Türkçülük konusuna da oturtturmamak lazım. Biz bu hususa da çok dikkat ettik. Ama tarihi bilgiler var elimizde. Anadolu'daki Alevi ozanlarının hepsi Türkmen. Bir ara kalktılar bu konuda başka şeyler öne sürmeye çalıştılar. Halbuki baktığımızda Türkmenlerin hemen hemen hepsi AleviBektaşi kökenli. Anadolu'ya göç etmiş gelmişler, burada İslamiyet'in Alevi çizgisini benimsemişler. Ve 600 sene boyunca Osmanlı'nın kılıcı bunların boynunda. Kaz Dağları'nda Çepniler vardır mesela. Onların bir bölümü Karadeniz'e göç etmiş ve orada ya kendi arzusuyla ya korkudan ya da oradaki çevreye uyabilmek için Sünniliği benimsemişler. Ama kökenine baktığın zaman Türkmen aşiretlerinin aşağı yukarı hepsinin Alevi-Bektaşi geleneğinden geldiğini görüyorsun. Hocalarımızdan birisinin önemli bir lafı vardı; bugün Türkiye'deki halk müziği repertuarından Alevi müziğini çekip alırsanız geriye yalnızca Halime'nin şalvarı kalır. Başka ne kalır geriye? İşte *Muhabbet* serileri böylesi bir geleneğin ürünü bence. Bu çalışmaların başarısı bizim çok akıllı veya yetenekli olmamızdan kaynaklanmıyor. Geleneğin devamı olarak düşündüğümüz zaman böylesine olumlu bir tabloyla karşılaşmak durumunda kalıyoruz (Arif Sağ ile Kişisel Görüşme, 2022).

Eroğlu, gerçekleştirmiş oldukları bu kolektif çalışmalarının dinleyici kitleler arasında yaygınlaşarak popüler bir nitelik kazanması ile ilgili görüşlerini şu şekilde dile getirmektedir:

> Toplumun böyle bir şeye, birlikte hareket etmeye ihtiyacı vardı sosyolojik olarak. Âşıkların kendilerine göre bir çalıp söyleme düzeni, yaşam biçimi ve müzik anlayışı var. Ancak biz düzgün akort yapıyoruz, stüdyoda çalışıyoruz, eserleri belirli bir düzen içerisinde icra ediyoruz ve çalıp söylerken birlikte hareket ediyoruz. Toplumun böyle profesyonel icracıları yan yana görme özlemi vardı. Birlikte hareket etme arzusu vardı. Yalnız kalmış bir toplum. Toplum bunu böyle anladı. Ama bu güzel, duygusal icradan dolayı en çok da Sünni dinleyiciler aldı bu kasetleri…. Fakat işin ticari boyutuna bakıldığında Türkiye'de başka bir açılım da getirmiş oldu bu çalışmalar. Düzgün yapılan her şeyin para edeceğini… Gerçekleştirdiğimiz bu çalışmalar topluma bir değer kazandırırken bizlere de toplum nazarında birer marka değeri bahşetti (Musa Eroğlu ile Kişisel Görüşme, 2021).

Top'un bu hususta ki görüşleri ise şu şekildedir:

> Bu çalışmaları gerçekleştirirken "şunu şöyle yapalım" gibi belli bir plân-program dahilinde hareket etmekten ziyade kaliteyi ön plâna çıkarmayı amaçladık. Gerçekleştirilen çalışmalar kaliteli olduğunda dinleyiciler beğeniyor, ilgi gösteriyor. Bizler, stüdyo teknolojisini de kullanarak, âşıkların yüzyıllar boyunca çalıp-söyleyerek sürdürdükleri geleneğe ticari bir boyut kazandırmayı amaçladık. Sazını iyi çalan üç-dört arkadaşın bir araya gelip bir şeyler yapması genel anlamda bir beğeni kazandı. Yani bir virtüözite ortaya koyduk, bir çalış stili ortaya koyduk. Bu çalışmalar yalnızca Alevilerde değil tüm halk kitlelerinde büyük beğeni kazandı. Bunu sadece Aleviliğe yorumlamamak lazım. Bu çalışmalar İzmir'den, Manisa'ya, Adıyaman'dan Karadeniz'e varana kadar tüm Anadolu insanının beğenisini kazandı (Yavuz Top ile Kişisel Görüşme, 2022).

Ustaların bu derinlikli tanıklıkları, *Muhabbet* serisinin toplumsal alımlanışına ve kimliksel koordinatlarına dair etnomüzikolojik açıdan çok boyutlu bir ideolojik harita sunmaktadır. Analiz edildiğinde, usta aktörlerin projenin evrensel başarısını gerekçelendirirken sergiledikleri refleksler, kendi içlerinde entelektüel bir nüans barındırır. Musa Eroğlu ve Yavuz Top, geleneğin kentsel alanda bulduğu karşılığı "profesyonel rasyonalizasyon", "akort senkronizasyonu", "stüdyo teknolojisi" ve "estetik kalite" üzerinden temellendirmektedir. Onların perspektifinde *Muhabbet* ekolü, inançsal bir çeperin müziği olmaktan ziyade, modern kentin müzikal standartlarıyla yeniden üretilmiş, sınıflar ve inançlar üstü evrensel bir halk müziği rasyonalizasyonudur. Weber'in (1958) "müziğin rasyonalizasyonu" kuramıyla paralellik gösteren bu yaklaşım, geleneksel-yerel icrayı, modern rasyonel tekniklerle (stüdyo, senkronize koro, düzgün akort) donatarak pazarın ve kentin ortak beğenisine sunmuştur.

Buna karşın Arif Sağ, mikro-politik kimlik kalıplarına sıkışmayı reddetmekle birlikte, geleneğe daha "tarihsel ve ontolojik bir öz" (historical essentialism) üzerinden yaklaşarak meslektaşlarından ayrışır. Sağ'ın, *"Halk müziğinden Alevi müziğini çekerseniz geriye Halime'nin şalvarı kalır"* metaforu, estetik teknikten ziyade tarihsel sürekliliğe ve hafızanın omurgasına yapılan köklü bir vurgudur. Onun gözünde *Muhabbet* serisi, bireysel bir deha veya ticari akıl ürünü değil, yüzyıllardır kılıç zoruyla baskılanmış ve sosyolojik bir izolasyona maruz bırakılmış Türkmen-Alevi hafızasının kentsel alandaki kaçınılmaz ve doğal bir patlamasıdır.

İşte *Muhabbet* serisinin asıl sosyolojik mucizesi de bu iki farklı yaklaşımın aynı stüdyoda ürettiği diyalektik dengede yatmaktadır. Bir yanda geleneğin tarihsel omurgasına sadık kalan özcü hafıza (Arif Sağ), diğer yanda bu hafızayı kentin ve seküler piyasanın estetik kodlarına tercüme eden rasyonel vizyon

(Eroğlu ve Top) birleşmiştir. Bu sentez, albümü sadece Alevilerin dertleştiği kapalı devre bir kaset olmaktan çıkararak, Appadurai (1996) perspektifinde Sünni dinleyicilerden kıyı Ege'ye ve Karadeniz'e kadar tüm Anadolu'yu kapsayan kolektif bir "duygudaşlık cemaati" (community of sentiment) yaratmıştır. Sonuç olarak, yüzyıllar boyunca sözlü kültürü sazın telinde taşıyan bu ustaların modern kent ortamındaki bu kolektif performansı, toplumsal hafızada Pir Sultan Abdal, Şah Hatayi veya Karacaoğlan gibi tarihsel figürlerin modern birer uzantısı olarak konumlanmalarına yol açmıştır. Ustalar, yalnızca teknik birer icracı değil; Weber (1958) perspektifinde kentsel alandaki parçalanmış toplumsallığa yön veren ve kelimeleri ile sazlarına "karizmatik otorite" (charismatic authority) atfedilen modern zamanların sivil kanaat önderleridir.

Resmî Yayın Tekeli, Kurumsal Bariyerler ve Sivil Direniş

Arif Sağ (2022), ilki 1983 yılında müzik piyasasına sunulan *Muhabbet* serisinin özellikle Alevi toplumunda büyük ilgi uyandırması ve benimsenmesi hususundaki tarihsel kırılmayı şu cümlelerle ifade etmektedir:

> Tabii *Muhabbetin* sevilmesinin ana nedenlerinden bir tanesi müzikalitesi güzeldi. Fakat onun da ötesinde TRT'de Ali ismi varsa deyişin içerisinde geçmez, Pir varsa geçmez, Şah varsa geçmez. Yani Aleviliği hatırlatacak bir dolu şeyi yasakladılar. Tabii insanlar da bunu biliyor. Topluluk bundan rahatsız oldu. Bizim bu *Muhabbet* serisi ile biz o yasakları kırdık. Mesela TRT'de Pir Sultan Abdal'ın eseri; "Kâtip arzu halım yaz yâre böyle" diye seslendirilirdi. Halbuki bu eserin aslı; "Kâtip arzu halim yaz Şah'a böyle" şeklindedir. Bunlar, belli kesim tarafından düşmanca yaklaşılmış şeylerdir. Biz bunları dönüştürdük, semahlar okuduk, dûvaz imamlar okuduk, deyişler okuduk bantlarda. Belli bir zaman sonra klasikleşti *Muhabbet*. Bizden sonra bir sürü genç topluluk bir araya gelerek *Muhabbet*'in benzerlerini yaptılar biliyorsunuz.

Musa Eroğlu (2021) ise resmi yayıncılığın uyguladığı bu dilsel müdahalenin toplumsal tabandaki yansımasını ve yarattığı sivil direnci şu şekilde aktarmaktadır:

> Çalışmalarımızın ticari başarı elde etmesinde ortaya koymuş olduğumuz icranın mutlaka payı vardır ancak bu konudaki esas mesele o dönemlerdeki TRT'de Pir Sultan Abdal, Şah Hatayi, Kul Derviş gibi Alevi âşıklara, ozanlara ait eserler icra edilirken mahlaslarına yer verilmemesidir. Bu icralarda mahlasın yer aldığı bölümler "âşık der ki" gibi kalıp cümlelerle geçiştiriliyordu. Bu durum, toplumda bir direnç oluşturdu. Çalışmalarımızda mahlasın kullanılması toplumda bir değer, bir karşılık buldu. Bence toplum kurumlar içerisinde belirli bir kalıba girmiş,

> yeteneksiz icralardan da bıkmıştı. Tabii ki içlerinde yetenekli icracılar da vardı ama insanlar TRT'nin dayattığı bu kötü icradan bıkmışlardı. Çok yönlü bir sonuç bu. Ayrı ayrı değerlendirmek lâzım bunları. İşin görünmeyen yönü ile ilgili olarak; müzikten ekmek yiyen tacirler geçmişte bu âşıklara, bu sadıklara çok kötü şeyler söylettiler birbirlerine karşı. Geçmişte bunlar denendi. Plâkları karıştırdığı zaman insanın canı sıkılıyor. Ama yaşadı bu toplum bunları. Plâkların içerisinde insanlara hiç yakışmayan şeyler var. İşte bizler bu topluma bu ortamda temiz, duygusal bir müzik sunduk esas mesele olan bu. Bizlerin bu hususlarla ilgili olarak göstermiş olduğumuz hassasiyet ve çalışmalarımızdaki duygusal icralarımız toplumun beğenisini kazandı.

Yavuz Top (2022) da kurumsal bariyerlerin ardındaki ideolojik refleksi ve sansürün sivil kaset teknolojisiyle nasıl delindiğini şu cümlelerle doğrulamaktadır:

> Dönemin şartları gereği bizim yapmak istediğimiz çalışmaların resmî kurumlarda yayınlanması mümkün değildi. Gerçekleştirmek istediğimiz çalışmaları sadece bireysel kasetler yoluyla halka ulaştırma şansımız vardı. Resmî kurumlar bizim ideolojimize karşıydı. Bu yüzden mümkün olduğu kadar yaptıklarımıza ket vurmaya, önümüze geçmeye çalışıyorlardı. Ama yine de başarılı olduk. O dönemlerde yayın organı olarak yalnızca TRT vardı. Orada Alevi düşüncesinin temeli olan Hz. Ali ve On İki İmamların isimlerinin geçtiği semahların, düvaz-ı imamların, deyişlerin söylenmesine müsaade edilmiyordu. Artık lâiklik ilkesine göre mi düşündüler ya da toplumda bir bölünmeye yol açar diye mi düşündülerse o günkü koşullarda devlet yayın organlarında bu tür icralara yer verilmiyordu. Biz bunları kasetlerde seslendirmeye başlayınca çalışmalarımız toplumda bir kabul gördü. Bir anlamda o günkü sansürü deldik.

Üç usta aktörün kurumsal sansüre ve devlet tekeline dair sundukları bu tanıklıklar, kültür sosyolojisi ve hegemonya teorileri açısından tam anlamıyla bir "kültürel direniş" epistemolojisine işaret etmektedir. TRT'nin "Yurttan Sesler" ekolüyle somutlaşan sansür mekanizması; "Şah", "Ali" veya "Pir" gibi ontolojik kelimeleri metinden ayıklayarak ya da mahlasları "âşık der ki" anonimliğine indirgeyerek inançsal bir belleği, Foucault'nun tanımıyla (1975) kurumsal düzeyde asimile etmeyi ve disipline etmeyi amaçlamıştır. Bu durum, Scott'ın (1990) kavramsallaştırdığı, egemenlerin sivil alandaki muhalif sesi bastırmak için kurguladığı "resmî senaryo" modeliyle açıklanabilir. Alevi-Bektaşi toplumu ise bu hegemonik baskıya yüzyıllarca kendi iç alanında stratejik bir sessizlikle yanıt vermiş, yani bir "gizli senaryo" (hidden transcript) biriktirmiştir. *Muhabbet* serisi, devletin yegâne yayın tekeli olan TRT bariyerini sivil kaset teknolojisiyle delerek, bu gizli senaryoyu doğrudan kamusal alana taşıyan sivil ve estetik bir

patlamadır. Ustaların sansürsüz, deyiş ve düvaz-ı imamların özgün metinlerine sadık kalarak gerçekleştirdikleri bu icra; halkın kurumsal ve bürokratik asimilasyondan bıkmış olan tarihsel direnç refleksini tetiklemiş ve albüme muazzam bir sosyolojik meşruiyet kazandırmıştır.

Öte yandan, Musa Eroğlu ve Yavuz Top'un dönemin devlet güdümlü kültür politikalarına dair yaptıkları tespitler, halk müziğinin kentsel alandaki hayatta kalma mücadelesini aydınlatmaktadır. TRT'nin katı, muhafazakâr ve dinamizmini yitirmiş statik icra kalıpları, halk müziğini modern kent insanının gözünde işlevsizleştirirken; kitleleri pop, rock ve özellikle dönemin yükselen sivil çığlığı olan arabesk müziğe doğru savurmuştur. *Muhabbet* serisinin getirdiği niteliksel kırılma, tam da bu estetik tıkanma noktasında geleneksel halk müziğini modern bir rasyonelleşmeyle (senkronize korolar, yüksek virtüözite ve akustik derinlik) yeniden inşa eden kolektif bir "estetik restorasyon" eylemidir. Ustalar, geleneği statik bir müze nesnesi gibi kurumsal kalıplara hapseden tutucu politikalara karşı; onu kentin yaşayan, dinamik ve entelektüel diline tercüme etmişlerdir. Son tahlilde bu kolektif irade, 1968'lerden 1980 askeri darbesine uzanan travmatik ve kutuplaşmış toplumsal iklimde, hem baskılanan bir kimliğin ses sığınağı olmuş hem de Anadolu insanını ortak bir estetik duygudaşlık zemininde birleştirerek halk müziğinin kentsel alandaki estetik hegemonyasını yeniden kurmuştur.

Tınısal Kimlik, Estetik Sınırlar ve Geleneğin Seküler Rasyonalizasyonu

Türk halk müziğinde çoksesli çalışmaların ilk örneklerini ortaya koyan Yavuz Top (2022), geleneksel icranın kentsel alandaki yeni tınısal gereksinimlerini ve bu doğrultuda geliştirdiği bas bağlama projesini şu sözlerle aktarmaktadır:

> O günün anlayışına hâkim olan tutucu yaklaşım Türk halk müziği eserlerini yorumlamada belli kalıpların dışına çıkılmasına müsaade etmiyordu. Bu yüzden insanlar daha çok rock müziğine, pop müziğine talip oldular. Şimdi şuradan hareket etmek lazım. Dünya birbirine çok yaklaştı. Bugün Amerika'da alınan bir ses kaydı sekiz saat sonra Türkiye'deki bir plâkçının eline ulaşabiliyor. O kayıttaki basları, oradaki yaylıları, oradaki orkestrasyonu dinleyenler "bizde neden böyle şeyler yok?" diyerek bunun özlemini çekip aynı şeyleri yapmak isteyebiliyor. Bunu bizim kendi öz kaynaklarımızdan karşılayabilmemiz mümkünken işte bu tutucu yaklaşım sonucunda insanlar bunu dışarıdan almayı tercih ettiler. Yani insanımız ekonomik olarak da kültürel olarak da ithalatı çok seviyor. Bu durum biraz da oradan kaynaklanıyor. Kendi bas ihtiyacımızı kendi tınımızdan karşılamanın gerekliliğine inanıyordum ben. Bunu gerçekleştirmeye çalıştık. Mesela önceleri çok karşı çıktılar fakat sonradan benim yaptığım bas bağlamayı bütün devlet korolarında kullanmaya başladılar.

Yavuz Top'un bu tespitleri, ana akım popüler kültürün pop veya rock gibi formlarına yönelen müzisyenlerin yeni arayışlar içerisindeki estetik haklılığını ortaya koymaktadır. Usta sanatçının buradaki asıl muhalif duruşu, modernleşmenin getirdiği tınısal gereksinimlerin yabancı kültürlerden devşirilmesi yerine, Türk kültürünün kendi öz kaynaklarından üretilmesi noktasında şekillenmektedir.

Tam bu aşamada Arif Sağ (2022), bireysel müzik çalışmalarında repertuar oluştururken ve geleneğin tınısal sınırlarını korurken takındığı hassasiyeti şu cümlelerle açıklamaktadır:

> Düğün diye bir gelenek vardır ve bu düğün hem Sünni hem de Alevi kökenli insanların ortak yanları olduğunu gösterir. Bir de düşüncelerin ortak yanları var. Şimdi orada ideolojik düşünmek ayrı bir şey genel düşünmek ayrı bir şey. Mesela her konserimin sonunda yıllardır bir taraftan deyişler, semahlar söylerken diğer taraftan da Şeker Oğlan, Mavilim gibi türküler çalıp söylüyorum. Belki bunu başka birisi yapsa uymuyor diye eleştiri alır. Ama ben orada insanlar hangi inançtan olursa olsun eğlenmek, âşık olmak gibi ortak duygularında bir bütünlük olduğunu düşünüyorum. Âşık olma duygusu inanca bağlı değildir ki. Âşık olmak için illa Sünni, Alevi ya da Rum olmana gerek var mı? Yani insan olmanın çok geniş bir boyutu var. Ağlamayı, gülmeyi, sevmeyi, sevilmeyi, inanmayı hatta inanmamayı her şeyi içine alıyor. Bu topraklarda kökleri çok derinlere erişmiş bu kültürün sanatçıları, bunlara dikkat etmek zorundadır. Yoksa ben meşhur olacağım diye bu işlere girersen meşhur da olamazsın. Olsan da rezil olursun. Şimdi işin doğuşuna, gelişimine dikkat edersek; Asya'dan dombra ya da kopuz buraya geliyor. Şekline, çıkardığı ses tınısına bakınca bunların hiç birisinin değişmediğini görüyoruz. Diğer taraftan başka şeye bakıyorsun mesela ud. Bir bakıyorsun adamın birisi tenekenin üzerine deri geriyor, udun tellerini ve sapını takıyor al sana cümbüş. Bağlamayı bu şekle sokamazsın. İzin vermez çünkü. Ancak tarzını ve tonunu dikkatli kullanırsanız o bağlama olur. Dikkat etmezseniz, zorlarsanız bağlama olmaktan çıkar cümbüş olur. Bendiri çalarken seni rahatsız etmez ama darbukayı çalarken rahatsız olursun. Çünkü bendir, bağlamayla tını olarak daha uyumlu. Ama darbuka öyle değil. Darbuka başka bir şey. Bağlamanın yanına darbukayı koy başka bir şey çıkar. Benim bugüne kadar yaptığım çalışmaların hiçbirinde darbuka yoktur. Ama bendir vardır. Çünkü darbuka bağlamanın o hassasiyetini götürüyor. Bağlamanın hassasiyeti gittikten sonra da işin hiçbir ehemmiyeti kalmıyor.

Musa Eroğlu (2021) ise âşıklık geleneğini Dede Korkut'tan Karacaoğlan'a uzanan tarihsel bir süreklilik ve seküler bir felsefe düzleminde ele alarak şu yaklaşımları sergilemektedir:

> Geçmişte toplum daha organize bir biçimde yaşıyormuş. Biz Türk toplumu olarak konar-göçer bir obayız. Bu obanın sözcüleri vardır. Bu açıdan âşıklık geleneğini ele alırken Dede Korkut'tan başlamak gerekir. Kendi ahlaki değerleriyle, kültürel değerleriyle, insan ilişkileriyle yeni değil ki bu âşıkların dile getirdikleri şeyler. Bence âşıklık geleneği insanın her devirde kendini yaşatan kültürü, görüşü, hayata karşı duruşudur. Obaysa oba, şahıssa şahıs. Bunu uzman kişilerin, akademik çevrelerin bu çerçevede değerlendirmesi gerektiğini düşünüyorum. Günümüz âşıklarının da yaşadığımız çağa göre düşünerek kendilerini bu doğrultuda yenilemeleri gerektiğini düşünüyorum. Bir araştırmacı olarak benim açımdan ifade etmek gerekirse; bir kişi toplumu değiştirebilir. Ben buna inanıyorum. Bu ülkede hiç kimse aşkın, sevginin, felsefenin, insanlığın tek sahibi olamaz. Ama bu var. Buna hizmet etmek lâzım. Ben yaşama hep seküler yaklaştım, bu doğrultuda çalıştım. Seçtiğim eserler de böyle benim. Ben bununla mutlu oluyorum çünkü bunlar insanların kendine ait olgular, inanç meselesi. İnsanlar arasında bu Alevi'dir, bu Sünni'dir, bu Çerkez'dir, bu Laz'dır diye hiç ayrım yapmadım. Türkülerimi de böyle seçiyorum ve yorumlamaya çalışıyorum. Yaşam, aşk, sevgi yine devam ediyor, durmuş değil yani. Karacaoğlan, aradan geçen bunca zaman sonra bende yaşıyorsa doğru yaptığımı düşünüyorum.

Yavuz Top (2022) ise sanatçının kitleler karşısındaki aydın misyonunu ve repertuar kalitesindeki ödünsüz duruşunu şu sözlerle tamamlamaktadır:

> Sanatçının halktan kopmaması lazım. Ama sanatçı bir iki metre yukarıda olacak. Elini halka uzatacak ve halkı yukarı doğru çekecek. Eğer sanatçı halkın seviyesine inmeye çalışırsa o zaman sanat olmaz, sanatçı olmaz. Sanatçının görevi halkın ufkunu açmak. Halkı başka bir düzeye getirmek. O bakımdan halkın istediğini yapmak çok doğru bir şey değil. Bana göre sanatçı sıradan vatandaşın göremediği şeyleri görüp, onları sıradan vatandaşın görebileceği bir düzeye getirmelidir. Budur sanatçının görevi. Ben çalışmalarımda yer vereceğim eserleri seçerken eserin kalitesini, sözlerindeki derinliğini göz önünde bulunduruyorum. Çalışmalarım daha fazla satsın diye ticari kaygılardan uzağım ben. Hiçbir zaman öyle düşüncelerim olmadı benim. Alevi-Bektaşi ozanları eserlerinde birlik-beraberlik, insan-ı kâmil olma, yoksulun yanında olma, otoriteye karşı direnme gibi temaları işliyorlar. Çok azı insani ilişkilerini, kadın-erkek ilişkilerini, aşk-sevda temalarını işliyor. Bunun dışında hepsi yoksulların dertlerini, zalimin zulmüne karşı direnmeyi örgütledikleri için, bu konuları tema olarak işledikleri için gerek o günün koşullarında gerekse bugünün koşullarında olsun halk tarafından beğeniyle karşılanıyorlar. Bu bakımdan biz de çalışmalarımızda mümkün olduğu kadar gelenek temsilcilerinin bu temaları işleyen, bu konulara ağırlık veren eserlerine yer vermeyi doğru bulduk.

Üç usta aktörün repertuar seçimine, enstrümantal dönüşüme ve sanatçı misyonuna dair ortaya koydukları bu zengin anlatılar; *Muhabbet* ekolünün ardındaki felsefi, teknik ve sosyolojik çok sesliliği açıkça gözler önüne sermektedir. Top'un batı müziğindeki orkestrasyon ve bas ihtiyacını ithal formlar yerine kendi icadı olan "bas bağlama" ile karşılama pratiği, kültür sosyolojisinde taklitçi bir modernleşmeye karşı geliştirilen "organik modernleşme" modeli iddiasıdır.. Top, geleneği dışsal unsurlarla melezlemek yerine, geleneğin kendi tınısal öz kaynaklarını büyüterek kentsel ve evrensel bir müzikal dil inşa etme hedefini ortaya koymaktadır.

Buna karşın Sağ'ın bağlamanın yanına darbukayı reddedip bendiri yerleştiren tınısal hassasiyeti, etnomüzikolojide geleneğin "tınısal saflığını" (sonic purity) ve karakteristik namusunu koruma refleksi olarak öngörülebilir. Sağ'ın perspektifinde bağlama, her türlü popüler enstrümanla eklemlenebilecek esnek, omurgasız bir ticari araç değildir; onun tarihsel ve tınısal sınırları zorlandığında enstrüman kendi ontolojik özünü kaybederek "cümbüşleşme" riskiyle karşı karşıya kalır. Sağ ve Eroğlu'nun, repertuarı inançsal sınırların dışına çıkararak "Şeker Oğlan" gibi seküler, insani ve aşk odaklı ortak duygularda birleştirme çabası ise, geleneğin kentsel alanda "seküler bir rasyonalizasyona" tabi tutulmasıdır. Musa Eroğlu'nun âşıklık-ozanlık geleneğini, Dede Korkut'tan devralınan bir "oba sözcülüğü" ve "seküler bir dervişlik" olarak tanımlaması, Alevi müzikal mirasını sadece dini bir ritüel nesnesi olmaktan çıkarıp insanlığın evrensel hayata karşı duruşuna ve felsefesine taşıması olarak öngörülebilir.

Ustaların ortaklaştığı en rafine sosyolojik düzlem ise, sanatçıya ve repertuara atfettikleri pedagojik ve entelektüel misyon alanıdır. Yavuz Top'un "sanatçıyı halkın bir iki metre yukarısında konumlandıran" ve halkın estetik ufkunu yukarı çekmeyi hedefleyen aydın tavrı, *Muhabbet* ekolünün ticari popülizme karşı takındığı elit ama toplumcu mesafeyi simgelemektedir. Bu duruş, Adorno'nun (2002) kitleleri pasifleştiren ve sanatı metalaştıran "kültür endüstrisi" eleştirilerine karşı sivil bir pratik barındırmaktadır. Ustalar; piyasanın kısa yoldan şöhret vadeden endüstriyel dayatmalarına ve dinleyicinin pop, rock ya da arabesk üzerinden şekillenen hazır tüketim kalıplarına teslim olmak yerine, Adorno'nun vurguladığı sanatsal özerkliği korumuş ve halkın müzikal beğenisini dönüştürmeyi amaçlayan birer "kültürel pedagog" gibi hareket etmişlerdir. Sonuç olarak; Pir Sultan Abdal'ın direnç omurgasını, Karacaoğlan'ın seküler aşk felsefesini modern kentin stüdyo imkanlarıyla harmanlayan bu kadro; ticari kaygılardan arınmış estetik bir bilinç uyandırmıyı hedeflemiştir. Bu sayede, yüzyılların sözlü kültür mirasını ve âşıklık geleneğini çağdaş bir estetik restorasyonla yeniden üreterek, tıpkı tarihsel öncülleri gibi modern kentsel

dönüşüm evresinde de topluma yön veren sivil ve karizmatik birer sözcü misyonunu üstlendikleri öngörülmektedir.

Yavuz Top (2022), halk müziğinde çokseslilik arayışlarının felsefi ve toplumsal temellerini doğadaki çoğulculuk ve kolektif yaşam dinamikleri üzerinden şu sözlerle temellendirmektedir:

> Şimdi baktığınızda doğa çok renkli, çok sesli. Yani tek bir renk değil. Her şey kırmızı ya da mavi olsaydı bir tadı olur muydu? Ama oradaki diğer renk tonları doğayı güzelleştiren unsurlar. Doğa bunu kullanmış, biz niye kullanmayalım? Buradan hareketle çokseslilliğin bir toplumsal yapı olduğunu söyleyebiliriz. Çokseslilik son derece insani ve doğal bir yapıdır. Örneğin bir ağıtı düşünün. Bir ağıtta bir çocuk ölmüşse yalnızca anne ağlamıyor. Baba da ağlıyor, dede de ağlıyor, komşular da ağlıyor… Bu feryadı, bu figanı seslere nasıl aktarabiliriz. Tek sesle bu olmaz. Bunu diğer seslerle bezeyerek bu ağıtı, bu temaşayı aktarmak lazım. Çoksesli halk müziği çalışmalarımızda hareket noktamız bu oldu. Mesela bir bağlamaya vurduğunuzda önce la sesi duyarsın, sonra re, sonra sol… Sesler duyulur. Bir tek telde bile diğer sesler vardır aslında. Halk müziğinin tek sesli olduğunu söylemek biraz da bunu söyleyen kişilerin cehaletini gösterir bence.

Yavuz Top'un çokseslilik arayışlarını doğadaki polifoni ve kolektif yaşam dinamikleri üzerinden gerekçelendiren bu felsefî yaklaşımı; halk müziğini statik, teksesli ve donmuş bir müze nesnesi olarak gören tutucu kurumsal anlayışlara yöneltilmiş radikal bir eleştiri olarak okunmalıdır. Ustanın bir ağıt üzerinden kurguladığı "ortak feryat ve figan" metaforu, çokseslilliğin (polifoni) teknik bir zorlamadan ziyade, toplumsal bir dayanışmanın ve ontolojik bir trajedinin (kolektif yas) doğal bir yansıması olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Türk halk müziğinde çokseslilliğin, batı merkezli bir taklitçiliğin ötesinde; doğanın ve insanî varoluşun kendi çoğulcu yapısından esinlenilen sivil bir restorasyon eylemi olduğu sonucuna ulaşılabilir. Top'un tek bir bağlama telinden süzülen armonik sesleri (la, re, sol) cehalete karşı birer kanıt olarak sunması ise enstrümanın kendi bağlamındaki tınısal doğurganlığını ve evrensel potansiyelini gözler önüne sermektedir. Yavuz Top'un, doğanın renkli çeşitliliğini toplumsal ve müzikal yapıya nakşeden bu avangart duruşu, *Muhabbet* ekolünün, asırlık meşk mirasını çağdaş bir estetik anlayışla kentin entelektüel diline tercüme etmektedir.

Gizli Cemlerden *"Biz de Varız"* İradesine: Hafızanın Özgürleşmesi

Arif Sağ (2022) ise *Muhabbet* serisinin tarihsel misyonunu, inançsal kimliğin kamusal alanda meşruiyet kazanması ve kurumsal baskıların sivil olarak aşılması bağlamında şu cümlelerle değerlendirmektedir:

Tabii ki hedefe ulaştık. İki günde bir şöhretler değişirken *Muhabbet* değişmiyor. Bana göre *Muhabbet* çalışmaları amacını tamamladı. Israr etmenin anlamı yok. Bu noktadan sonra ısrar etmek boşa götürür işi. Hatta amacından da saptırabilir. Binlerce çocuk yetişmiş *Muhabbet* çalışmalarıyla. Bu ülkede *Muhabbet*'i dinleyerek bağlama çalmayı öğrenen binlerce genç var. Benim yüz yüze görüştüğüm yüz talebem varsa yüz yüze görüşmediğim milyonlarca talebem var. Onların hiç birisini yüz yüze görüşmemişimdir, onlar da beni görmemiştir. Ama birçoğu bizim yaptığımız çalışmaları dinleyerek bağlama çalmayı öğrenmiş, kendisini geliştirmiştir. Şimdi bunları hedef olarak görmek lazım. Oldukça ciddi hedefler bunlar. Hatta başka bir konuya daha dikkat çekeyim. Bağlama düzeni ve bozuk düzen. Bunların ikisini yan yana getirdiğimiz zaman Türkiye'de diyelim ki beş yüz tane bozuk düzen çalan varsa beş milyon bağlama düzeni çalan var. Şimdi burada işin başka bir yönüne dikkat çekeceğim. Örneğin camide namaz kılarken herhangi bir baskı yok, namaz kılanların da herhangi bir korkusu yok, ezan okuyanın da bir korkusu yok. İstediği gibi okuyor. Ama geçmişte Alevi toplulukları Cem yaparken müthiş bir sıkıntı içerisindelerdi. Yani köyün girişine bekçi koyarlar, Cem yapılan binanın kapılarına, bacalarına, pencerelerine bekçiler koyarlar. İbadet esnasında ibadeti kontrol altında tutan, güveni sağlayan kimseler vardır yani. Ne olur ne olmaz. Çünkü devlet, Hacı Bektaş döneminden şu ana kadar hala daha Aleviliği bir inanç olarak kabul etmiyor. Ama biz diyoruz ki Alevilik bir inançtır, Cem evleri de ibadethanedir. Fakat devlet bunu kabul etmiyor. Zaman zaman devlet Cem yapıldığında kanunlara karşı geldin diye seni tutuklayabiliyordu. İşte *Muhabbet* bunları başardı. *Muhabbet* serileri olmasaydı insanlar Alevi olduklarını rahat bir biçimde ifade edemeyeceklerdi. Öncesinde Aleviler kendisini saklarken *Muhabbet* çalışmaları sayesinde çıktı dedi ki biz de varız. Diğer bir yönüyle bakıldığında Anadolu'yu geziyorsun cümleleri birbirini tutmayan bir sürü saçma sapan laflarla müzik yapıyorlar. İnsanlar da bunları dinliyorlar. İşte *Muhabbet*, aynı zamanda bu anlayışı da kırdı. Şehirde yaşayan insanlar halk müziğini, bağlamayı ilkel, çağ dışı görüyorlar, türkülere burun kıvırıyorlardı. Yine getirip olayı *Muhabbet*'e dönüştüreceğim. *Muhabbet*, bu topraklarda yüzlerce yıldır süregelen bu geleneğin kıymetini insanlara yeniden hatırlattı. *Muhabbet*'in böyle bir özelliği var. Bu yönüyle *Muhabbet*, kendi içerisinde aynı zamanda tarihi bir görev yapmıştır. Ben dahil *Muhabbet*'in içerisindeki insanların teker teker bir önemi yoktur ama *Muhabbet*'in bütünlüğünün bir önemi vardır. Tüm bu gelişmelere bakıldığında *Muhabbet*ler, amacına ulaşmıştır diyebiliriz. *Muhabbet* buraları aşmış, bitirmiş buraları. Bu yüzden geriye dönüp iyi mi oldu kötü mü oldu oraya bakmıyor. Biz bakmıyoruz. Tabii insanların düşüncelerine gem vuramayız. *Muhabbet*teki ekibin hepsi aynı şeyi düşünüyor diye bakamayız o da doğru değil. Fakat bana göre hedefe ulaşmışız.

Musa Eroğlu (2021), projenin başlangıçta hayal edilen hedeflerle bugünkü çıktılar arasındaki mesafesini bir öz-eleştiri süzgecinden geçirerek şu ifadeleri kullanmaktadır:

> Bana göre çalışmalarımız o dönemde hayal ettiğimiz hedeflere tam anlamıyla ulaşmadı. Fakat inkâr edilemeyecek başka bir boyut kazandı. Gerek Arif Sağ'ın gerekse Yavuz Top'un alışılagelmişin dışındaki bağlama icraları sayesinde güzel saz çalan onlarca genç yetişti, bunlar küçümsenemez. Hâlâ da yetişmekteler. O ekolden yetişen çocuklar olağanüstü bağlama çalıyorlar. Bu genç icracıları gördüğümde iyi ki bizleri sevip dinlemişler diyorum. Ben bunu bir kazanç olarak görüyorum. Eğer bu çalışmalar kopmasaydı tarihsel-kültürel bağlamda edebiyatçı ve tarihçilerin görüşlerinden de yararlanılarak akademik düzeyde oldukça geniş kapsamlı bir boyut kazanabilirdi. Albüm kayıtlarında icra edilen eserler hakkında çeşitli açıklamaların ilave edilmesiyle birlikte çalışmaların bilgi alanları genişletilerek oldukça farklı noktalara da taşınabilirdi. Fakat şunu da söylemek lâzım; neticede bizler Türkiye'de çalgı çalan ilkokul mezunu üç-dört tane adamız. Bu kadar ağır yükü kaldıramadık, hepsi bu. Bu çalışmalar daha akıllı insanların danışmanlığında daha geniş kapsamlı bir biçimde gerçekleştirilmeliydi. Bizleri bilge insanlar yönlendirmeliydiler. Çalışmalarımız sırasında ben bunları önerdim fakat biz o zamanki bilgimizi, görgümüzü yeterli bulduğumuz için devam ettik.

Yavuz Top (2022) ise, yenilikçi arayışlarına karşı dönemin statükocu mecralarından yükselen eleştirileri ve nihayetinde ulaşılan aktarımını şu sözlerle özetlemektedir:

> Gerçekleştirdiğim çalışmalarla ilgili olarak çok karşı çıktılar, en yakın arkadaşlarımdan bile karşı çıkanlar oldu. Bildiklerinden mi yoksa bilmediklerinden dolayı mı? Yoksa kıskançlık-haset duygularından dolayı mı? Bilemiyorum. Fakat çeşitli gazetelerde, özellikle dönemin Gonk dergisinde filan yaptıklarım aleyhinde çok yazılar yazıldı, çizildi. Aman halk müziği orkestrası mı olur? Çoksesli halk müziği mi olur? diyenler sonradan orkestralarla kendileri konserler vermeye başladılar ki bu bizim yolumuzun doğru olduğunu gösterir. Yani sonuçta söylediğimiz, düşündüğümüz noktaya onlar da geldi. Bu da bir kazanımdır. Bizim üstlenmiş olduğumuz başlıca görevlerimizden birisi de bildiklerimizi doğru, daha rafine bir şekilde bizlerden sonraki kuşaklara aktarabilmek. Mesela bizim otuz yılda arayıp bulduğumuz şeyleri bizden sonraki kuşaklara daha kısa zamanda aktararak onların bizler gibi otuz yılını harcamadan bu bilgileri kazanmalarını sağlamak bizim görevimiz. Bu görevi yerine getirmeye çalıştık. Bugün bunları konuştuğumuza göre o gün hayal ettiğimiz hedeflere ulaşmışız demektir. Genç kuşak arkadaşlarımız eskilerin deyimiyle rahle-i tedrisattan geçtiler, bundan da mutlular. Buna vesile olduğumuz için bizler de mutluyuz.

Ustaların projenin tarihsel akıbetine, estetik ve politik mirasına dair sergiledikleri bu nihai tanıklıklar; *Muhabbet* ekolünün yalnızca bir müzik albümü değil, mikro-tarihsel bir dönüm noktası ve kimliksel bir restorasyon eylemi olduğu tespitine ulaştırmaktadır.Yavuz Top'un, dönemin entelektüel bariyerlerine ve Gonk dergisi gibi mecralarda yükselen eleştirilere rağmen bas bağlama ve halk müziği orkestrasyonu konusundaki istikrarlı duruşu, geleneğe bakış açısını ortaya koymaktadır.

Arif Sağ'ın "köyün girişine bekçi konulan" gizli cemlerden, kentin orta yerinde "biz de varız" diyen açık bir kimlik beyanına uzanan tarihsel okuması ise, projenin bakış açısını ortaya koymaktadır. Siyaset bilimi ve sosyolojide Honneth'in (1995) kavramsallaştırdığı "Tanınma Mücadelesi" (Struggle for Recognition) kuramı, *Muhabbet* serisinin tam olarak neye tekabül ettiği hususunda kılavuzluk etmektedir. Yüzyıllar boyunca takiyye refleksiyle ve "saklı hafızayla" sessiz kalan Alevi kimliği; devlet tekeli dışındaki bu sivil kasetler vasıtasıyla kültürel ve hukuki görünmezliğini kırmış, kamusal alanda meşru bir tanınma ve kültürel vatandaşlık zeminine kavuşmuştur. Sağ'ın "yüz yüze görüşülmeyen milyonlarca talebe" vurgusu ise, bu sivil projenin, Deleuze ve Guattari'nin (1987) felsefî zeminini çizdiği, merkezsiz ve hiyerarşiyi dışlayan rizomatik (rhizomatic) bir pedagojik ağ ördüğü bulgusuna ulaştırmaktadır.

Musa Eroğlu'nun büyük bir özeleştiri olarak ortaya koyduğu *"tam anlamıyla hedefe ulaşamadık"* öz-eleştirisi ve *"ilkokul mezunu üç-dört adamız, bu ağır yükü kaldıramadık"* şeklindeki tespiti, çalışmanın sosyolojik derinliğini taçlandırmaktadır. Eroğlu'nun bu serzenişi, Gramsci'nin (1971) "organik aydın" (organic intellectual) kavramıyla örtüşmektedir. Akademik ve kurumsal danışmanlıklardan yoksun olan bu kadro, kendi sınıfsal ve kültürel sermayeleriyle sivil alandan yükselerek toplumsal bir uyanışın organik aydınları misyonunu sırtlanmışlardır. Sonuç olarak; Yavuz Top'un bahsettiği otuz yıllık birikimin genç kuşağa aktarılarak bir "rahle-i tedrisat" oluşturulması, *Muhabbet* serisinin asırlık bir geleneksel meşk köprüsü inşa ettiğinin bir göstergesi olarak düşünülmektedir. Bu duayen sanatçılar; piyasanın eğlence odaklı, endüstriyel müzik kalıplarına karşı Anadolu topraklarının tarihsel hakikatini stüdyo estetiğiyle birleştirerek çağdaş bir kültürel bellek restorasyonu oluşturmayı hedeflemişler ve topluma yön veren sivil, birer kanaat önderi olarak isimlerini tarihe yazdırmışlardır.

"Asılmadan Pir Sultan Olmak": Piyasa Düzeni ve Geleneğin Sınavı

Arif Sağ (2022), geleneksel Türk halk müziği ve âşıklık geleneğinin günümüzdeki konumu ile maruz kaldığı kültürel kompleksleri Chopin ve kilise müziği ekseninde şu cümlelerle tahlil etmektedir:

> Görüyorsun belki binlerce ozan-âşık gelmiş geçmiş bu topraklarda ama yalnızca yedi-sekiz tanesinin ismini sayabiliyorsun, öbürlerini sayamıyorsun. Onun ötesi yok. Halbuki binlerce türkü söylenmiş, binlerce ağıt yakılmış. Bunları söyleyen birileri var. Ama onların çoğunun adı yok. Ne olmuş toplumun malı olmuş. Toplum kendi malı olarak kabul etmiş onları. Ama o yedi sekiz tane ozan tarihe mal olmuş. Onları silemiyorsun, yok edemiyorsun. Sen de bu işi yapıyorsan bir kere o yedi ozandan başlayacaksın. Örneğin Dede Korkut'u görmeden Türk hikâyelerini nasıl anlatacaksın? Onu inkâr ederek kendi tarihini yazamazsın. Anadolu'daki ozanları görmeden Kerbela'yı anlatamazsın. Kerbela'yı onlar anlatmış. Araplar bilmez Kerbela olayını. Hiç umurlarında bile değildir Kerbela olayı. Kerbela olayı nerede başlıyor, onun acısı nerede başlıyor? Türkiye'de başlıyor. Yas-ı Matem orucu nerede tutuluyor? Burada ya da İran'da tutuluyor. Arabistan'da Suudiler tutuyor mu? Onun için sanatçılar aynı zamanda birer tarihçi de olmalı ya da kendini bir tarih araştırmacısı yerine de koymalı. Âşıklar ozanlar olmasaydı biz bugün bu türkülerin hiçbirisini çalıp söyleyemeyecektik. Çünkü bu eserlerin hepsi onlardan geldi. Şöyle düşünmek lazım Chopin nerenin temsilcisi? Çağdaş müzik dedikleri müziğin temsilcisi. Peki nerede öğreniyor bu müziği? Kilisede öğreniyor. Kilise ibadet yeri değil mi? Peki ibadet yapılan kilisenin müziği çağdaşlığı kazanıp çağdaş müzik oluyor da binlerce yıldır bir toplumun ibadet müziği olan deyişler neden çağdaşlaşamıyor? Bu kendi kendini beğenmemekle ilgili. İnsanlarda bu vardır. Her insanda kompleks vardır. Komplekssiz insan yoktur. Çağdaşlık denildiğinde ne anlamak lazım? Yaşadığımız zamanı. Peki yaşadığımız anda birisi Cem'de ibadet ediyor, birisi camide ibadet ediyor birisi de kilisede ibadet ediyor. Üçünün amacı da aynı. Bunlardan birisini çağdaş birisini çağ dışı gösterebilir misin? Bu ülke bunu yıllarca yaşadı. Mesela bazı ozanlar çağdaş ozan bazıları da çağ dışı ozan ilan edildi. Şimdi bir Karacaoğlan bir Pir Sultan Abdal çağ dışı mı oluyor? Tarihi böyle toparlayacaksın. Şah Hatayi'nin zamanında söylenen bir deyişi bugüne taşırken o günün bakış açısıyla değerlendirip ortaya koyacaksın. Getirip şimdiki zamanda karşılığını bulacaksın. Bir de halk müziğinde meşhur olma, para kazanma, çağdaş olma gibi bir sorun yok. Halk müziği bin yıl akmış gelmiş. Önüne set çekilmemiş. Herhangi bir şey yok. Köyde oturmuş odada kendi başına çalmış söylemiş, gitmiş tarla sürerken çalmış söylemiş, çoban koyunları otlatırken almış kavalını çalmış orda. Bugünkü gibi güzel çalarsam para kazanırım, meşhur olurum gibi bir hesabı da yok. Bu ne zaman başlıyor işte bizimle başlıyor. Güzel yapayım, meşhur olayım, çok para kazanayım hesabına girdiğinde o zaman yozlaşmaya başlarsın. Yaptığın şeyi beğenmemeye başlarsın.

Musa Eroğlu (2021) ise, âşıklık geleneğinin kentsel alanla temasını ve popüler piyasa içinde muhalif bir imaj üretmenin etik çelişkilerini şu sözlerle deşifre etmektedir:

> Âşıklar şehir yaşantısına ayak uydurmuştur. Bu duruma sosyolojik açıdan baktığımız zaman köyden kente gelen insanlar okul için, hastane için geliyor. Bütün mesele bu. Yoksa neden yaşadığı yerleri, akrabalarını bırakıp gurbet ellere gitsin? Demek ki bu toplumun bir sorunu var. Bunu şuraya, buraya çekerek çözemeyiz. Âşıklık geleneğinin yozlaşması ile ilgili olarak şunu söyleyebilirim; asılmadan Pir Sultan olamazsın! Bunlar hep Pir Sultan olmaya çalıştılar ama asılmadan. Ben oturayım pavyonda çalmaya devam edeyim ve kahraman olayım. Öyle bir şey yok. Şöyle söyleyeyim benim bu topluma katkım yüz kilonun içerisinde yirmi kilo ise bu yirmi kiloyu devamlı taşımalıyım, yalpa yapmamalıyım. Toplum bizden bunu bekleyerek *Muhabbet*i dinledi. İşi doğru değerlendirmek lâzım. Bu açıdan çalışmalarımızın yerini bulduğunu söyleyebilirim. Tabii daha sonra işin içerisine ticaret girince maalesef düşünce zaafa uğradı.

Yavuz Top (2022) da günümüz müzik sektöründeki estetik aşınmayı, genç kuşakların karşı karşıya kaldığı neoliberal ekonomik güvencesizlik ve kurumsal statükonun bariyerleri üzerinden şu sarsıcı tespitlerle tamamlamaktadır:

> Enteresandır ki âşıklık geleneği ve halk müziği ileri gitmesi gerekirken bir bozulmaya, yozlaşmaya gitti. Siyasi erki elinde bulunduran kişiler daha çok çıkar-menfaat ilişkilerinde ön plâna çıktılar. Bu yüzden biraz bozulma oldu. Buna da en çok direnen kişiler yine Alevi-Bektaşi inancına mensup olan sanatçılardır. Çünkü Aleviliğin temelinde zalimin zulmüne karşı mazlumun yanında olma ilkesi her zaman ağır basmıştır. Tabi bunlar zamanla düzelecek, geçecek. Maalesef günümüz Türkiye'sinde ekonomi ön plâna çıktı. Mesela bizim bir ev almak, araba almak gibi kaygılarımız yoktu. Çünkü radyodan çıktığımızda eve giderken üç lira verdiğimde taksi beni Etiler'e götürüyordu. Maaşımızın beşte biriyle en iyi evde oturabiliyorduk. Onun için bir ev alma, bir araba alma düşüncesi pek oluşmadı bende. Şimdi ise çocuklar haklı olarak Türkiye'nin geleceğinden kaygı duydukları için iyi müzik yapmaktan ziyade bir an önce bir ev alalım, bir araba alalım, çocuklarımıza ileride müreffeh bir yaşam sağlayalım kaygısı içerisindeler. Dolayısıyla gençlerin içerisinde bulunduğu durumun icra ettikleri müziğe de bir bakıma olumsuz yansımaları olduğunu düşünüyorum. Bu bakımdan bu tür çalışmaların çeşitli kurumların çatısı altında yapılması, devlet kurumlarının bu tür sanatsal-kültürel çalışmaları finanse etmesi gerekiyor bence. Fakat bunun için evvela bizim yapmak istediğimiz şeyleri felsefi açıdan kabullenmeleri lazım. Ondan sonra adım atacak, destek verecekler. O da biraz zor görünüyor. Çünkü bu sistem bazı insanlara müzik daire başkanlığı, koro şefliği gibi bir takım ayrıcalıklı imkânlar sağlamış. Bunu değiştirdiğimizde o imkânları elde etmiş insanlar sahip oldukları ayrıcalıklı konumlarını kaybedecekler, belki de orada bir bağlama icracılığı görevini bile yürütemeyecek duruma gelecekler. Bu yüzden de mevcut düzenin değişmesini istemiyorlar.

Ustaların geleneksel icra ortamlarından kopuş, estetik yabancılaşma ve kurumsal statükoya dair paylaştıkları bu çarpıcı felsefi sitemler; *Muhabbet* serisinin tarihsel misyonunu ve bugünün piyasa gerçekliğini tartıştığımız nihai bir muhasebe zeminini zorunlu kılmaktadır. Arif Sağ, Musa Eroğlu ve Yavuz Top'un geleneksel Türk halk müziğinin ve âşıklık geleneğinin bugününe dair ortaya koydukları ortak endişe, neoliberal piyasa koşullarının sanatsal üretim üzerindeki yıkıcı etkisini deşifre etmektedir. Usta aktörlerin "ticari kaygılar ve kısa yoldan şöhret olma arzusu" olarak tanımladıkları bu aslından kopma olgusu, estetik felsefede sanatsal üretimin piyasa mantığı tarafından esir alınması sürecine tekabül eder. Musa Eroğlu'nun ilkelerden taviz verilmesine yönelik eleştirisi ile Yavuz Top'un genç müzisyenlerin ekonomik güvencesizlik nedeniyle nitelikli icra yerine maddi kazanca yöneldiklerine dair tespiti, birbirini yapısal olarak tamamlar. Top'un bu finansal kördüğüme karşı devlet desteğini şart koşması, ancak bu desteğin önündeki en büyük engelin mevcut kurumsal statükoyu ve kendi imtiyazlı koro şefliği makamlarını korumak isteyen "kültürel oligarşi" olduğunu vurgulaması, kültür-sanat bürokrasisinin ekonomi-politiğini gözler önüne sermektedir.

SONUÇ ve DEĞERLENDİRME: BİR KÜLTÜREL HAFIZA MANİFESTOSU OLARAK *MUHABBET* EKOLÜ

Bu duayen ustaların hem *Muhabbet* serisine hem de kendi bireysel yolculuklarına dair paylaştıkları tarihsel tanıklıklar bütüncül bir yaklaşımla irdelendiğinde, ortaya basit bir albüm başarısı değil, sosyo-politik bir dönüşüm haritası çıkmaktadır. 1983 yılında önceden kurgulanmış endüstriyel bir proje olmaktan uzak, tamamen spontane bir "stüdyo meşki" olarak doğan ilk *Muhabbet* çalışması, dinleyicide bulduğu varoluşsal karşılık sayesinde kolektif bir bilince evrilmiştir. Bu sivil kırılma, albümün mimarlarını halk belleğinde Pir Sultan Abdal ya da Karacaoğlan gibi tarihsel figürlerin modern dünyadaki uzantıları, yani birer "organik aydın" konumuna taşımıştır. Ustalar, sırtlandıkları bu toplumsal sözcülük misyonuyla, geleneği TRT'nin statik ve tektipleştirici kalıplarına hapsederek dinamizmini yok eden resmi kültür politikalarına karşı estetik bir karşı duruş ortaya koymuşlardır. Âşıklık geleneğinin her devirde geçerliliğini koruyan direnç ve aşk temalı köklü eserleri, bu kolektif irade sayesinde modern kentin entelektüel diline tercüme edilmiştir.

Muhabbet ekolünün asıl sosyolojik çıkarımı, pop, rock ve özellikle arabeskin kentsel kamusallığı kuşattığı travmatik bir tarihsel kesitte, halk müziğini ve bağlamayı "ilkel ve çağ dışı" gören şehirli elitlerin estetik beğenisini sarsmasında yatmaktadır. Eğlence odaklı endüstriyel müzik üretimlerine karşı köklü bir tarihsel alternatif sunan bu seri, resmî kurumların Alevi inanç dünyasına ait

kelimelere (Şah, Ali, Pir) uyguladığı hegemonik sansür mekanizmasını sivil piyasa olanaklarıyla işlevsiz hale getirmiştir. Gizli Cem törenlerinin kapalı mekanlarından taşarak kaset teknolojisiyle kitlelere ulaşan bu ezgiler, Alevi kültürel mirasının ticari ve hukuki bir görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Bu durum, Honneth'in (1995) ifadesiyle sivil bir "Tanınma Mücadelesi" (Struggle for Recognition) eylemidir. Nitekim *Muhabbet* serisi sayesinde farklı inançsal ve kültürel kesimler Alevi değerleriyle ilk kez estetik bir düzlemde karşılaşmış ve bu sivil restorasyon, Alevilerin kendi kimliklerini gizleme ihtiyacı duymadan kamusal alanda "biz de varız" diyebilmelerinin tarihsel zeminini inşa etmiştir.

Son olarak *Muhabbet*, sadece kendi dönemini kurtaran bir kaset serisi değil; Türkiye'nin dört bir yanındaki milyonlarca gencin bağlamaya yönelmesini sağlayan sivil, görünmez ve rizomatik (rhizomatic) bir okul haline gelmiştir. Geleneksel halk müziğinin ve bağlama icrasının modern çağda ne şekilde geliştirilebileceğine, geleneksel tınının nasıl korunacağına dair sonraki kuşaklara, bir estetik model miras bırakmıştır. Bugün karşımızda duran temel tehdit, ustaların da işaret ettiği gibi, neoliberal piyasa hırslarının ve kısa yoldan meşhur olma arzularının bu felsefi ve tarihsel omurgayı aşındırma riskidir. Ancak *Muhabbet* serisinin Anadolu topraklarında gerçekleştirdiği bu çağdaş bellek restorasyonu, statükocu bürokrasinin ve endüstriyel yozlaşmanın tüm engellerine rağmen, geleceğin sanatçı kuşakları için tarihsel görevini bir biçimde tamamlamış durumdadır.

EK:



Fotoğraf 1. *Arif Sağ ile Yüz Yüze Mülakat Sonrasından Bir Kare* (24 Mayıs 2022).

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (2002). *Essays on Music.* University of California Press.

Akyol, T. (2011). *Osmanlı'da ve Cumhuriyet'te Alevilik*. İstanbul: Doğan Kitap.

Alkan, M. Ö. (2011). *1826: Yeniçeri Ocağı'nın ve Bektaşiliğin İlgası*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Appadurai, A. (1996). *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization.* University of Minnesota Press.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.* Harvard University Press.

Bourdieu, P. (1986). "The Forms of Capital". *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* içinde, Richardson, J. G. (Ed.). Greenwood Press.

Çamuroğlu, R. (1996). *Yeniçeri Ocağı'nın Bektaşiliği ve Vaka-i Hayriye*. İstanbul: Ant Yayınları.

Çamuroğlu, R. (1998). *Alevi Uyanışı*. İstanbul: Ant Yayınları.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.* University of Minnesota Press.

Doğan, U. (2023). *Alevi uyanışı bağlamında âşıklık geleneği ve bir uyanış önderi: Ozan Rehberî (811943-Doktora Tezi)*, İnönü Üniversitesi.

Dressler, M. (2016). *Aleviliği Yazmak: Modern Türkiye'de Tarih Yazımı ve Kimlik İnşası*. (M. Şahin, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Erol, A. (2018). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Eroğlu, M. (2021, Temmuz 12). *Kişisel Görüşme* [Tele-konferans]. (Görüşmeci: Uğur Doğan).

Foucault, M. (1975). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison.* Gallimard.

Gölpınarlı, A. (1963). *Bektaşîlik ve Edebiyatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gölpınarlı, A. (1969). *Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatlar*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Gramsci, A. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. International Publishers.

Gülşan, M. (2004). *Tarihsel Süreçte Alevilik*. Ankara: Ütopya Yayınları.

Hall, S. (1998). *Kültürel Kimlik ve Diaspora*. (E. Özcan, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayınları.

Herzfeld, M. (1997). *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. Routledge.

Honneth, A. (1995). *The Struggle for Recognition: The Moral Grammar of Social Conflicts*. Polity Press.

Işık, C. ve Erol, N. (2002). *Popüler Kültür ve Gecekondu Arabeskten Popa Halk Müziği.* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Kalkan, E. (2004). *Muhalif Bağlama: Arif Sağ*. İstanbul: Doğan Kitap.
Kocadağ, İ. (1998). *Alevi-Bektaşi Tarihi*. İstanbul: Can Yayınları.
Kütükoğlu, B. (1962). *Osmanlı-İran Siyasi Münasebetleri*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
Markoff, I. J. (1990). *The ideology of musical practice and the professional Turkish folk musician: Tempering the creative impulse. Asian Music,* 22(1), 129-145. New York: University of Texas Press.
Melikoff, I. (2009). *Hacı Bektaş: Efsaneden Gerçeğe*. (B. Arıkan, Çev.). İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
Melikoff, I. (2011). *Uyur İdik Uyardılar*. (T. Alpay, Çev.). İstanbul: Demos Yayınları.
Meriç, M. (2018, 29 May). *Bir bağlama efsanesi: Arif Sağ.* Hürriyet Kitap Sanat. https://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/bir-baglama-efsanesi-arif-sag-40788136
Noyan, B. (1985). *Bektaşîlik ve Alevîlik*. Ankara: Ardıç Yayınları.
Özkan, H. (2021). *Osmanlı'da Muhalif Bir Kimlik Olarak Kızılbaşlık ve Siyasi Otoriteyle İlişkileri*. Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi, (7), 460-475.
Özkırımlı, A. (1998). *Alevilik-Bektaşilik ve Edebiyatı*. İstanbul: Cem Yayınevi.
Portelli, A. (1991). *The Death of Luigi Trastulli and Other Stories: Form and Meaning in Oral History.* State University of New York Press.
Poyraz, E. (2007). *Alevilik ve Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
Sağ, A. (2022, Mayıs 24). *Kişisel Görüşme* [Yüz yüze]. (Görüşmeci: Uğur Doğan).
Scott, J. C. (1990). *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts.* Yale University Press.
Stokes, M. (1992). *The Arabesk debate: Music and separation in modern Turkey*. Oxford University Press.
Stokes, M. (2010). *The Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. University of Chicago Press.
Sümer, F. (1972). *Oğuzlar (Türkmenler): Tarihleri, Boy Teşkilatı, Destanları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
Sümer, F. (1976). *Safevi Devletinin Kuruluşu ve Gelişmesinde Anadolu Türklerinin Rolü*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
Şimşek, E. (2023). Alevi/Halk Müziğinin İhyası Sürecinde Otantisite İnşası ve Bağlama İcrasında Özcü-Yenilikçi Eğilimler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi,* 107, 75-110. https://izlik.org/JA52FP85PY
Thompson, P. (1988). *The Voice of the Past: Oral History.* Oxford University Press.

Toffler, A. (1997). *Üçüncü Dalga*. (S. Yeniçeri, Çev.). İstanbul: Koridor Yayınları.

Top, Y. (2022, Haziran 05). *Kişisel Görüşme* [Tele-konferans]. (Görüşmeci: Uğur Doğan).

Weber, M. (1958). *The Rational and Social Foundations of Music.* Southern Illinois University Press.



3. Bölüm

İZMİR KEMALPAŞA ÖRNEKKÖY'DE YAŞAYAN ARTVİNLİ TOPLULUĞUN KÜLTÜREL KİMLİĞİ: DÜĞÜN, MÜZİK ve TULUM

Emin YILDIRIM[1]

[1] Dr., Bornova Şehit Fatih Satır Bilim ve Sanat Merkezi,
evcara83@gmail.com, ORCID iD: 0000-0002-9767-7880

GİRİŞ

Kültürel kimlik, bireylerin belirli bir topluluğa ait hissetmelerinin ötesinde, kendilerini diğer kişi ve gruplar karşısında nasıl tanımladıkları ve konumlandırdıklarıyla ilişkili çok katmanlı bir süreçtir. Bilgin (2007, s. 11) kimliği, "bir kişi veya grubun kendisini tanımlaması ve kendini diğer kişi veya gruplar arasında konumlaması" olarak tanımlamaktadır. Bu yaklaşım doğrultusunda kimlik; sözler, müzikler, beden hareketleri, ritüeller ve toplumsal ilişkiler aracılığıyla gündelik yaşam içerisinde sürekli üretilen ve yeniden biçimlenen dinamik bir yapı olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla bir topluluğun kültürel kimliğini incelemek, yalnızca kökenine ilişkin bilgileri ortaya koymayı değil; kimliğin hangi toplumsal ortamlarda ifade edildiğini ve müzik, dans, ritüel ve bedensel pratikler aracılığıyla nasıl görünür hâle geldiğini ele almayı gerektirir. Düğünler bu açıdan kültürel kimliğin hem işitsel hem de bedensel olarak ifade edildiği önemli toplumsal alanlardır. Aile, akraba ve farklı yaş gruplarını bir araya getiren düğün ortamında müzik, dans, sözlü ifadeler ve bedensel katılım aynı törensel bağlam içerisinde bütünleşmektedir. Katılımcıların müzik eşliğinde hareket etmeleri, el ve kol bağlantıları kurmaları, halka oluşturmaları ve sözlü komutlarla yönlendirilmeleri, müziği yalnızca dinlenen bir unsur olmaktan çıkararak kolektif katılımı sağlayan bir pratiğe dönüştürmektedir. Bu nedenle düğün, müzikal performansın toplumsal aidiyet ve kültürel belleğin ifade edilmesiyle birleştiği bir alan olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma, İzmir'in Kemalpaşa ilçesine bağlı Örnekköy'de yaşayan Artvin kökenli topluluğun kültürel kimliğinin düğün bağlamında nasıl ifade edildiğini; özellikle müzik, repertuvar, dans ve tulum pratikleri üzerinden incelemektedir. Örnekköy düğünleri, belirli bir yöresel repertuvarın aktarımından ziyade, farklı aidiyet biçimlerinin aynı törensel ortamda karşılaştığı ve etkileşime girdiği kültürel alanlar olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda "Karadenizli" daha geniş bir bölgesel üst kimliğe işaret ederken; "Artvinli", "Yusufelili", "Gürcü kökenli Artvinli" ve "Erzurumlu" ifadeleri farklı tarihsel, coğrafi ve toplumsal katmanları temsil etmektedir. Bu kimlik katmanları, Örnekköy düğünlerinde repertuvar, dans ve çalgı kullanımları aracılığıyla görünür hâle gelmektedir. Tulum ve horon, özellikle Artvin ve Yusufeli ile ilişkilendirilen aidiyetlerin önemli işitsel ve bedensel göstergeleri olarak öne çıkarken; Erzurum müziği, Ankara ve Roman havaları, halay ve bar gibi farklı repertuvarlar da aynı düğün içerisinde yer alabilmektedir. Dolayısıyla Gürcü kökenli Artvinliler, diğer Artvinli/Yusufelili topluluklar ve Erzurum kökenli gruplar arasında kesin ve değişmez müziksel sınırlar bulunduğu varsayılmamaktadır. Bunun yerine, repertuvar ve dansların hangi topluluklarla ilişkilendirildiği, nerelerde

farklılaştığı ve hangi unsurların ortaklaştığı saha verileri üzerinden değerlendirilmektedir. Bu çok katmanlı yapı içerisinde repertuvar, yalnızca müziksel bir tercih değil, aynı zamanda kültürel bellek ve yerel aidiyetlerin taşıyıcısı olarak ortaya çıkmaktadır. KK-1'in 30 Eylül 2026 tarihli görüşmede verdiği bilgilere göre Örnekköy'deki Yusufeli kökenli topluluk içerisinde özellikle Günyayla ile ilişkilendirilen "Sol Ayak", "Birget" ve "Günyayla'nın Yolları" eserleri öne çıkmaktadır. KK-1, "Sol Ayak" ve "Birget" oyun havalarının Günyaylalılar açısından güçlü bir aidiyet göstergesi olduğunu belirtirken, "Günyayla'nın Yolları"nı köyden ayrılma, gurbet ve yerel hafızayla ilişkilendirmektedir. Bu bilgiler, belirli eserlerin yalnızca müzikal özellikleriyle değil, belirli yerleşim yerleri ve topluluklarla kurdukları ilişkiler üzerinden de anlam kazandığını göstermektedir.

KK-1'in belirttiği üzere Yusufeli bugün Artvin il sınırları içerisinde bulunmasına rağmen tarihsel olarak Erzurum ile bağlantılı bir geçmişe sahiptir. Bu tarihsel ilişki, Yusufelili ve Erzurumlu aidiyetlerinin birbirini dışlayan kategoriler olarak değerlendirilmemesine; aksine tarihsel ve kültürel hafıza içerisinde kesişebilen kimlik katmanları olarak ele alınmasına olanak sağlamaktadır. Bu nedenle Örnekköy'deki repertuvarın yalnızca "Artvin müziği" veya "Karadeniz müziği" biçiminde tek bir kategori altında değerlendirilmesi yeterli değildir. Tulum ve horon daha geniş Karadeniz bölgesinde yer alan Artvin aidiyetini görünür kılarken, belirli eser ve oyunlar Yusufeli veya Günyayla gibi daha özgül yerel aidiyetlere işaret edebilmektedir. Erzurum müziği, Ankara ve Roman havaları, halay ve bar gibi farklı repertuvarların aynı düğün ortamında bulunması ise, farklı kültürel unsurların ortak bir törensel bağlam içerisinde bir arada var olabildiğini göstermektedir. Saha verilerine göre Artvin kökenli ailelerin düğünleri yaklaşık üç-dört saatlik bir zaman diliminde gerçekleşmekte; bu sürecin belirgin bölümlerinden birini Karadeniz ve Erzurum müzikleri ile bunlara eşlik eden horon ve diğer dans pratikleri oluşturmaktadır. Tulum eşliğinde gerçekleştirilen horon, bireysel dinleme deneyiminden ziyade kolektif katılımı gerektiren bir performans biçimidir. Katılımcıların ortak ritmik yapı içerisinde hareket etmeleri, el ve kol bağlantılarıyla dans formu oluşturmaları ve sözlü komutlarla yönlendirilmeleri, kültürel belleğin bedensel ve işitsel yollarla yeniden üretilmesine katkı sağlamaktadır. Örnekköy düğünlerinde farklı topluluklara ait repertuvarların bütünüyle ayrışmadığı, aynı törensel ortam içerisinde birbirleriyle kesiştiği görülmektedir. Tulum, horon, org eşliği, halay, bar ve farklı oyun havaları, bu ortaklaşma ve farklılaşmanın gözlemlenebildiği başlıca müziksel ve bedensel unsurlardır. Bu çerçevede Örnekköy düğünü, göç yoluyla taşınan müziksel ve danssal unsurların yeni yerleşim bağlamında korunduğu, dönüştürüldüğü ve

farklı kültürel unsurlarla birlikte yeniden anlamlandırıldığı bir etnomüzikolojik karşılaşma alanı olarak değerlendirilebilir. Farklı topluluklar müzik ve dans aracılığıyla yerel aidiyetlerini ifade ederken aynı zamanda ortak bir düğün kültürü içerisinde etkileşime girmektedir.

Bu doğrultuda çalışmanın temel amacı, Örnekköy'deki düğünleri yalnızca eğlence veya repertuvar aktarım alanları olarak değil; müzik, dans, çalgı, mekân, bellek ve topluluk aidiyetlerinin birlikte üretildiği kültürel alanlar olarak incelemektir. Bu kapsamda tulum ve horonun Karadeniz/Artvin kimliğinin görünürlüğündeki rolü, Erzurum ve Yusufeli repertuvarlarının ilişkisi, Gürcü kökenli Artvinliler ile diğer Artvinli/Yusufelili ve Erzurum kökenli toplulukların müziksel pratiklerdeki farklılaşma ve ortaklaşmaları ile yerel eserlerin köy ve topluluk aidiyetlerini ifade etme biçimleri birlikte değerlendirilmektedir.

ALAN YAZIN

İzmir'in Kemalpaşa ilçesine bağlı Örnekköy'de yaşayan Artvin kökenli topluluğun kültürel kimliğini müzik ve dans bağlamında ele alan doğrudan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bununla birlikte Artvin ve çevresine ilişkin kimlik, müzik, halk oyunları ve tulum üzerine gerçekleştirilen çalışmalar, araştırmanın konu ve bağlamıyla ilişkili bir alan yazın oluşturmaktadır. Beyaz Özbey (2020), *Gürcülerde Kimlik, Mekân ve Gündelik Yaşam: Artvin Örneği* başlıklı çalışmasında Artvin'de yaşayan Gürcülerin kimlik inşa süreçlerini incelemiş ve Gürcü kökeni, Türk ulusal kimliği ve vatandaşlık gibi farklı aidiyetlerin bir arada bulunabildiğini ortaya koymuştur. Çalışma, kültürel kimliğin farklı aidiyet katmanları içerisinde şekillenebileceğini göstermesi bakımından araştırmanın kimlik boyutuyla ilişkilidir. Artvin yöresinin müziksel özelliklerine odaklanan Âşık (1997) ise *Artvin Yöresinden Alınan Ezgilerin Müzikal Analizi* başlıklı yüksek lisans tezinde yöreden derlenen ezgileri müzikal açıdan incelemiştir. Bu çalışma, Örnekköy'deki Artvin kökenli topluluğun müziksel pratiklerinin değerlendirilmesinde yöresel müziğe ilişkin bir arka plan sunmaktadır. Artvin halk oyunlarının kimlik ve toplumsal bağlamıyla ilgili olarak Küçük (2016), *Artvin Halk Oyunlarının Resmî İdeoloji Bağlamında İncelenmesi* başlıklı çalışmasında halk oyunlarını ulusal birlik, kimlik ve toplumsal bütünlük çerçevesinde ele almıştır. Çalışmada Artvin'in farklı kültürel bölgelerin kesişiminde yer almasının yöredeki halk oyunlarının çeşitliliğiyle ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu yönüyle çalışma, halk oyunlarının kültürel kimlikle ilişkisini değerlendirmek açısından araştırmaya bağlamsal bir zemin sağlamaktadır. Altıntuğ (2013) ise *Türk Halk Oyunları'nda Dansçı ve Oyun Etkileşiminin Ürünü Olan Naraların Göstergebilimsel*

Yaklaşımla İncelenmesi başlıklı çalışmasında, halk oyunları icrasında ortaya çıkan naraları göstergebilimsel açıdan ele alarak dansın sözlü ve bedensel ifade biçimleriyle ilişkisini incelemiştir. Çalışma, dansın kültürel anlamların ifade edildiği bir pratik olarak değerlendirilmesine katkı sağlaması bakımından araştırmanın dans boyutuyla ilişkilidir. Tulum üzerine yapılan çalışmalar incelendiğinde, Yılmaz (2024), *Mekân, Yapı ve Üslup Ekseninde Tulum Çalgısının İncelenmesi* başlıklı doktora tezinde tulumun farklı bölgelerdeki kullanımını mekân, yapı ve üslup ekseninde ele almıştır. Yılmaz vd. (2024) ise *Bir Çalgı İki Farklı Üslup: Tulum Çalgısının Erzurum Bölgesindeki Üslup Bileşenleri* başlıklı çalışmalarında Erzurum'un İspir ilçesinde farklı toplumsal gruplar tarafından icra edilen tulumun üslup ve icra özelliklerini incelenmiştir. Çalışma, tulum icrasında ortaya çıkan farklılıkların toplumsal ve kültürel bağlamla ilişkisini ortaya koyması bakımından araştırmanın tulum ve kültürel kimlik boyutuyla ilişkilidir. Yazıcı (2019), *Tulum Çalgısının Popülerleşmesi Sürecinde Yeni İcra Teknikleri ve Ortamlarının Oluşması* başlıklı yüksek lisans tezinde ise tulumun geleneksel icra ortamlarından yeni kullanım alanlarına geçişini ele almıştır. Düğün, yayla göçü ve çeşitli törenlerin yanı sıra konser, albüm ve görsel medya gibi farklı icra ortamlarının tulumun kullanımına etkisini inceleyen çalışma, çalgının icra ortamı ile müzikal pratik arasındaki ilişkinin değerlendirilmesine katkı sağlamaktadır.

Bu çalışmalar birlikte değerlendirildiğinde, Artvin bağlamında kimlik, müzik, halk oyunları ve tulum üzerine farklı boyutları ele alan araştırmaların bulunduğu görülmektedir. Bununla birlikte Örnekköy'de yaşayan Artvin kökenli topluluğun düğün bağlamında kültürel kimlik, müzik, repertuvar, dans ve tulum pratiklerinin ilişkisini birlikte ele alan doğrudan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu araştırma, söz konusu alan yazından hareketle Örnekköy'de kültürel kimliğin müziksel ve danssal pratikler aracılığıyla nasıl ifade edildiğini incelemektedir.

YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yaklaşımı ve alan araştırması çerçevesinde yürütülmüştür. Araştırmada, İzmir Kemalpaşa Örnekköy'de yaşayan Artvin kökenli topluluğun kültürel kimliğinin düğün bağlamında müzik, dans ve tulum pratikleri aracılığıyla nasıl ifade edildiği incelenmiştir. Veriler; kişisel görüşmeler, katılımlı gözlem, saha video kaydı ve repertuvar notları aracılığıyla elde edilmiştir. Farklı deneyim ve yerleşim geçmişlerine sahip katılımcılarla gerçekleştirilen görüşmelerde göç ve yerleşim, aile hafızası, hemşehrilik, düğün, repertuvar, tulum, horon, dans ve yöresel aidiyetlere ilişkin bilgiler elde edilmiştir. KK-1 ile 30 Ağustos ve 25 Eylül 2026, KK-2 ile 9 Ağustos 2026

tarihlerinde gerçekleştirilen görüşmelerde ayrıca tulum icrası ve yapımı, düğün repertuvarı, yerel oyunlar, horon düzeni, komutçuluk ve gelin alma pratikleri ele alınmıştır.

Araştırmanın temel saha verilerinden biri, 9 Ağustos 2026 tarihinde yaklaşık üç saat süren düğünde gerçekleştirilen katılımlı gözlem ve video kaydıdır. Gözlem ve kayıtlar; müziğin düğün içerisindeki kullanımı, repertuvar, çalgılar, dans biçimleri, mekânsal düzen, sözlü komutlar ve toplu katılım biçimleri açısından değerlendirilmiştir. Görüşme ve gözlem verileri tematik ve karşılaştırmalı olarak çözümlenmiş; kültürel kimlik, göç ve yerleşim, aile hafızası, repertuvar, tulum, horon, dans ve topluluk katılımı temelinde incelenmiştir. Tekil katılımcı görüşleri genellenmemiş, farklı katılımcılardan elde edilen bilgiler arasındaki ortaklık ve farklılıklar birlikte değerlendirilmiştir.

BULGULAR

Örnekköy'de Göç, Hemşehrilik ve Müziksel Kültürel Aktarım

Kemalpaşa'daki düğün ortamı, farklı coğrafi ve kültürel aidiyetlere sahip toplulukların bir araya geldiği ortak bir toplumsal alan oluşturmaktadır. KK-3'in aktarımına göre çevrede Artvin ve Erzurum kökenli topluluklar önemli bir yer tutmakta; Artvin kökenli aileler ise Artvin'in farklı ilçe ve köyleriyle, özellikle Yusufeli yöresiyle ilişkilerini sürdürmektedir. Bu toplumsal yapı, düğün repertuvarının neden tek bir yöresel müzik biçimiyle sınırlı kalmadığını anlamak bakımından önemlidir.

Görüşme kişilerinden elde edilen bilgilere göre Yusufeli'nden gerçekleşen göçün başlıca nedenleri arasında ekonomik koşullar, sınırlı geçim imkânları, daha iyi iş ve yaşam standartlarına ulaşma arayışı, eğitim, evlilik ve tayin gibi nedenler bulunmaktadır. Özellikle bölgenin dağlık köylerinde tarım alanlarının sınırlı olması ve geçim imkânlarının büyük ölçüde hayvancılığa dayanması, ekonomik nedenli hareketliliğin önemli unsurlarından biri olarak öne çıkmaktadır. KK-1, 25 Eylül 2026 tarihli görüşmesinde, Yusufeli'nin bugünkü adıyla Erenköy, eski adıyla Hers köyünde yaşayanların çay ve fındık gibi ürünleri yetiştirme imkânlarının bulunmadığını; yerleşimin dağlık coğrafyası nedeniyle tarımsal üretimin sınırlı kaldığını belirtmiştir. KK-1'ın aktardığına göre köyde dut, kiraz ve elma gibi meyvelerin yanı sıra patates (yörede "kartol" olarak adlandırılmaktadır) ve fasulye gibi temel ürünler yetiştirilmektedir. Sınırlı tarımsal üretim ve ekonomik imkânlar, özellikle 1940'lı yıllardan itibaren genç erkeklerin geçim sağlamak amacıyla köy dışına yönelmelerinde etkili olmuştur. KK-1, bu dönemde genç erkeklerin özellikle inşaat işlerinde çalışmak üzere yaklaşık altı-sekiz aylık sürelerle gurbete çıktıklarını, 1950'li yıllardan itibaren ise bu hareketliliğin akrabalık ve yakın çevre ilişkileri

aracılığıyla yaygınlaştığını aktarmaktadır. Başlangıçta geçici çalışma amacı taşıyan bu hareketlilik, zaman içerisinde daha iyi bir işte çalışma ve yaşam standartlarını yükseltme, eğitim, evlilik ve tayin gibi farklı nedenlerle kalıcı yerleşimlere dönüşmüştür.

Bu çerçevede Yusufeli'nden gerçekleşen göç, ekonomik nedenlerin yanı sıra eğitim olanaklarından yararlanma, evlilik yoluyla farklı yerleşimlere taşınma, tayin nedeniyle yer değiştirme ve daha iyi iş ve yaşam koşullarına ulaşma gibi farklı etkenlerin birlikte rol oynadığı çok boyutlu bir hareketlilik olarak ortaya çıkmaktadır. Bunun yanında akrabalık, hemşehrilik ve yakın çevre ilişkileri, göç güzergâhlarının oluşmasında ve daha önce göç etmiş kişilerin bulunduğu yerleşimlere yönelimin artmasında etkili olmuştur. Bu bilgiler, farklı görüşme kişilerinin aktarımları ve araştırmanın diğer saha verileriyle birlikte değerlendirilmiştir.

Örnekköy'deki Artvin kökenli topluluğun yerleşim geçmişine ilişkin KK-1'in verdiği bilgilerde, göç sürecini 1950'li yıllara kadar götürmekte, Artvinlilerin Örnekköy'e ilk gelişlerinin bu yıllarda başladığını, 1970'li yıllara gelindiğinde ise Örnekköy'de doğan Artvin kökenli kişilerin bulunduğunu, Artvin Yusufelin'e bağlı eski adı Oğdar olan Günyaylı diye bir köyün var olduğunu, şimdi bu köyün önemli bir bölümünün İzmir Kemalpaşa Örnekköy mahallesine yerleştiğini diğerlerinin ise Bursa'da Mudanya civarında Güzelyalı'ya, çok az bir kısmı da İstanbul ya da Ankara'ya yerleştiğini, Erenköy'ün büyük bir kısmının Ankara Kahramankazan'a, Bursa'da Mudanya civarında Güzelyalı'ya ve İzmir'e yerleştiğini belirtmiştir. KK-1'in verdiği Günyayla (eski adıyla Oğdar) ve Erenköy örnekleri, göçün tek bir varış noktasına yönelmediğini de göstermektedir. Örnekköyde ikamet eden KK-4 ise Artvinli ailelerin Örnekköy'e 1963 - 1964 yıllarında geldiğini belirtmiştir. Bu veriler, Örnekköy'deki Artvinli varlığının yalnızca yakın dönem göçleriyle açıklanamayacağını ve yerleşimin zaman içerisinde kuşaklar arası bir nitelik kazandığını göstermektedir. Bununla birlikte söz konusu tarihler resmî nüfus kayıtlarına değil, sözlü tarih ve topluluk belleğine dayandığından kesin bir başlangıç tarihi olarak değil, kaynak kişinin aktarımı çerçevesinde değerlendirilmelidir.

Kemalpaşa Kaymakamlığı'nın 8 Aralık 2022 tarihli duyurusunda Kemalpaşa Artvinliler Kültür ve Dayanışma Derneği'nin yerel bir topluluk kuruluşu olarak anılması da Artvin kökenli nüfusun zaman içerisinde kalıcı bir sosyal çevre ve örgütlenme geliştirdiğine işaret etmektedir (Kemalpaşa Kaymakamlığı, 2022) Bu veriler birlikte değerlendirildiğinde Örnekköy'deki Artvin kökenli topluluğun oluşumunu tek bir göç hareketiyle açıklamak yerine, farklı dönemlerde gerçekleşen yerleşimlerin aile, akrabalık ve hemşehrilik ilişkileri

aracılığıyla süreklilik kazandığı bir süreç olarak ele almak daha uygundur. Göçle birlikte taşınan kültürel pratikler yeni toplumsal çevrede değişmeden tekrarlanmamakta; akrabalık ve evlilik ilişkileri, komşuluklar, ekonomik koşullar ve yerel eğlence alışkanlıkları içerisinde yeniden biçimlenmektedir. Bu durum düğün repertuvarında da açık biçimde görülmektedir. Kemalpaşa'daki düğünlerde Yusufeli ve Karadeniz'le ilişkilendirilen tulum ve horonun yanı sıra taraflardan birinin Artvinli olmadığı durumlarda ya da düğüne katılan misafirlerin Artvinli olmaması durumunda Ankara havaları, Roman havaları, halay, bar ve org gibi farklı müziksel ve danssal unsurlar aynı törensel bağlam içerisinde yer alabilmektedir. Bu çeşitlilik, göç sonrasında kültürel aidiyetin ortadan kalkmasından ziyade farklı topluluklarla karşılaşma içinde yeniden biçimlenmesiyle ilişkilendirilebilir.

Düğün mekânı, bu kültürel aktarım ve karşılaşmanın görünür hâle geldiği başlıca alanlardan biridir. KK-3'in aktarımında düğün salonlarının zaman zaman katılımcılar için yetersiz kalması ve geniş horon halkalarının oluşması, müziksel performansın mekânsal düzeni dönüştürebildiğini göstermektedir. Horonun çok sayıda kişinin katılımıyla genişlemesi, düğün mekânını yalnızca bir eğlence alanı olmaktan çıkararak aile, akraba ve hemşehrilerin ortak hareket içinde bir araya geldiği geçici bir topluluk alanına dönüştürmektedir. Bu sebeple genel olarak Örnekköy Büyük Park Alanı kullanılmaktadır. Böylece Örnekköy'de kuşaklar boyunca sürdürülen Artvin ve Yusufeli aidiyeti, yalnızca memleket anlatıları üzerinden değil; müzik, dans, beden ve toplu katılım aracılığıyla da yeniden görünür hâle gelmektedir.

Karadeniz üst kimliği, farklı illeri, ilçeleri ve yerel toplulukları daha geniş bir kültürel aidiyet çerçevesinde bir araya getiren kapsayıcı bir kimlik alanı olarak değerlendirilebilir. Bu üst kimlik içerisinde Trabzon, Rize, Artvin, Giresun, Ordu ve diğer yörelerle ilişkilendirilen farklı müzik türleri, danslar, ağız özellikleri, ritüeller ve tarihsel deneyimler bulunmaktadır. Bununla birlikte "Karadeniz müziği" olarak adlandırılan repertuvar, tek ve homojen bir yöresel müzik üslubuna indirgenemez. Tulum ve kemençe gibi yöresel çalgıların yanı sıra farklı ezgiler, horon türleri ve dans pratikleri de bu geniş müzikal alan içerisinde yer almaktadır. Bu nedenle Karadenizlilik, tek bir müziksel biçim üzerinden tanımlanabilecek sabit bir kimlikten ziyade, farklı yerel kültürel unsurların bir arada bulunabildiği daha geniş bir aidiyet çerçevesi olarak ele alınmaktadır. Bu üst kimlik içerisinde Artvinlilik ve ilçe temelli aidiyetler daha özgül kimlik katmanları oluşturmaktadır. Özellikle Yusufeli ile ilişkilendirilen oyunlar, horon biçimleri, sözlü komutlar, repertuvar özellikleri ve göç anlatıları, bireylerin kendilerini yalnızca "Karadenizli" olarak değil, belirli bir coğrafi ve kültürel geçmişin taşıyıcısı olarak da tanımlamalarına olanak sağlamaktadır. Bu

bağlamda yerel kimlik, bireyin yalnızca günümüzde yaşadığı coğrafya üzerinden açıklanabilecek bir olgu değildir. Göç sonucunda farklı bir yerleşim alanına taşınan topluluklar açısından memleket, fiziksel bir coğrafyanın ötesinde; aile hafızası, sözlü anlatılar, müzik repertuvarı, danslar, ritüeller ve toplumsal ilişkiler aracılığıyla sürdürülen kültürel bir referans alanına dönüşebilmektedir. Örnekköy bağlamında Yusufeli, bu açıdan yalnızca geçmişte yaşanmış bir coğrafi mekânı değil, kültürel bellek içerisinde yeniden anlamlandırılan bir "memleket" alanını ifade etmektedir. Kemalpaşa'da yaşayan Artvin kökenli bireyler açısından Yusufeli; aile büyüklerinden aktarılan anlatılar, düğünlerde icra edilen oyunlar, tulum ve horon, sözlü komutlar ve belirli repertuvar unsurları aracılığıyla güncel bir kültürel anlam kazanmaktadır. Bu durum, fiziksel olarak Artvin dışında sürdürülen yaşamın kültürel aidiyetin ortadan kalkmasına neden olmadığını; aksine geçmişe ilişkin kültürel unsurların yeni yerleşim ortamında farklı biçimlerde yeniden üretilebildiğini göstermektedir.

Kültürel aidiyetin yeniden üretilmesinde müzik ve dans önemli bir işleve sahiptir. Horon halkasına katılmak, tulumun başlamasıyla dans alanına dâhil olmak, horon sırasında kullanılan sözlü komutlara eşlik etmek ve toplulukla birlikte ritmik hareket gerçekleştirmek, bireylerin belirli bir kültürel çevreyle kurdukları ilişkinin müziksel ve bedensel pratikler aracılığıyla ifade edilmesine olanak sağlamaktadır. Bununla birlikte bu pratikler, bireyin kimliğini tek başına belirleyen kesin göstergeler olarak değerlendirilmemelidir. Aynı birey, farklı toplumsal ortamlarda birden fazla kültürel aidiyeti eş zamanlı olarak ifade edebilir. Bu nedenle kültürel kimlik, doğuştan gelen ve değişmez bir özellikten ziyade, toplumsal ilişkiler ve kültürel pratikler içerisinde ifade edilen, müzakere edilen ve yeniden anlamlandırılan ilişkisel bir aidiyet biçimi olarak ele alınmaktadır. Örnekköy'deki düğün repertuvarının oluşumunda Yusufeli'nin tarihsel ve kültürel konumuna ilişkin anlatılar da önem taşımaktadır. KK-1 ile 30 Eylül 2026 tarihinde gerçekleştirilen görüşmede Yusufeli'nin Erzurum ve Artvin arasındaki tarihsel ve kültürel bağlantısına ilişkin şu değerlendirmeyi yapmıştır: Evveliyatta Erzurum'a bağlı bir yer Yusufeli. Yani biz aslında Artvin ve Erzurum'u birbirine bağlayan ilçe olduğumuz için hem Erzurum kültürünü hem Artvin kültürünü içinde barındıran bir bölgeyiz. Bu yönüyle kültürel anlamda çok zengin bir bölge.

KK-1'in bu değerlendirmesi, Örnekköy düğünlerinde Artvin ve Karadeniz repertuvarının yanı sıra Erzurum yöresiyle ilişkilendirilen eserlerin bulunmasını anlamlandırmak açısından önem taşımaktadır. Erzurum repertuvarının düğün içerisinde yer alması, Artvin kimliğiyle çelişen dışsal bir unsur olarak değil, Yusufeli'nin tarihsel ve kültürel bağlantıları üzerinden şekillenen çok katmanlı

bir müzikal belleğin parçası olarak değerlendirilebilir. Bu açıdan repertuvar, yalnızca belirli bir coğrafyaya ait müziklerin art arda sıralandığı bir yapı değildir. Aynı zamanda topluluğun tarihsel hareketliliğini, yerleşim ilişkilerini ve farklı kültürel çevrelerle kurduğu bağları yansıtan bir kültürel ifade alanıdır. Bu çerçevede aynı düğün içerisinde farklı repertuvarların bulunması, kültürel açıdan bir çelişki olarak değerlendirilmemelidir. Karadeniz müzikleri ve horonların yanı sıra Erzurum yöresiyle ilişkilendirilen eserlerin, Ankara havalarının, Roman havalarının, halay ve bar gibi farklı müzikal ve dans pratiklerinin repertuvarda yer alması; düğüne katılan grupların kültürel beklentilerinin, aile ilişkilerinin ve toplumsal bileşiminin müzik programına yansıması olarak değerlendirilebilir. Özellikle düğün taraflarından birinin Artvin kökenli olmadığı durumlarda repertuvarda meydana gelen değişiklikler, müzikal tercihlerin düğünün sosyal yapısı ve katılımcı profiliyle ilişkili olarak şekillenebildiğini göstermektedir. Dolayısıyla Örnekköy düğünü, yalnızca Artvin veya Karadeniz kültürünün aktarıldığı bir alan değil; farklı yerel ve bölgesel aidiyetlerin aynı sosyal ve müzikal ortam içerisinde karşılaştığı bir kültürel müzakere alanıdır. Repertuvar seçimleri, dans biçimleri, çalgı kullanımı ve topluluk katılımı aracılığıyla farklı kimlik katmanları aynı anda görünür hâle gelebilmekte; farklı repertuvarların art arda icra edilmesiyle bu kimlikler arasında geçişler kurulabilmektedir. Bu yönüyle düğün müziği, kültürel kimliği yalnızca yansıtan bir unsur değil, kültürel aidiyetlerin topluluk içerisinde ifade edildiği, paylaşıldığı ve yeniden üretildiği bir kültürel pratik olarak değerlendirilebilir.

9 Ağustos 2026 tarihli alan çalışması kapsamında yaklaşık üç saatlik düğün, katılımlı gözlem ve saha video kaydı yoluyla izlenmiştir. Taraflardan birinin Artvinli, gelin tarafının ise Afyonlu olduğu bu düğün; farklı yöresel repertuvarların aynı törensel alanda nasıl sıralandığını, canlı icra ile playback arasındaki katılım farklarını ve tulum-horon birlikteliğinin topluluk aidiyetini nasıl görünür kıldığını incelemek açısından somut bir etnografik örnek oluşturmaktadır. Gözlemlenen düğün, ilk dans şarkısı olarak Ekin Uzunlar'ın "Adı Sensin Bilsinler" adlı eseriyle başlamıştır. Çiftin dans alanında yalnız yer aldığı bu bölüm, törenin başlangıcını çiftin duygusal birlikteliğine ayırmaktadır. Eser, doğrudan bir horon ezgisi ya da geleneksel düğün havası olmamakla birlikte, seçimin kültürel bağlamı dikkat çekicidir. Yeğeninin bu tercihiyle ilgili KK-5, kendisi ile yapılan görüşmede, düğünün açılışında ilk dans sırasında Ekin Uzunlar'ın *Adı Sensin Bilsinler* adlı eserinin çalındığını belirtmiş ve "Biz Artvinli olduğumuz için Karadeniz kültürüyle de ilişkili böyle bir eserle ilk dansımızı yaptık." şeklinde ifade etmiştir. Bu tercih, düğünün daha ilk aşamasında müzik seçiminin düğün sahiplerinin kültürel aidiyetleriyle

ilişkilendirilebildiğini göstermektedir. Ekin Uzunlar'ın Karadeniz müziği ve kemençe icrasıyla tanınan bir sanatçı olması dikkate alındığında, eserin ilk dans için tercih edilmesi, Artvin kökenli düğün sahiplerinin Karadeniz kültürel alanıyla kurdukları ilişkinin düğünün başlangıcında müzik aracılığıyla ifade edildiği şeklinde değerlendirilebilir. Böylece düğünün müziksel akışında Karadeniz ile ilişkili müziksel bağ, henüz tulum ve horon başlamadan önce kurulmaktadır. Bu ilişki, düğünün ilerleyen bölümlerinde daha belirgin bir nitelik kazanmaktadır.

İlk dansın ardından farklı yörelere ait eserlerin yer aldığı repertuvar akışı içerisinde Ankara havaları, Roman havaları, Afyon yöresi oyun havaları ve farklı popüler eserler duyulmuş; daha sonra tulum eşliğinde Artvin ve Erzurum repertuvarı ile horonlar başlamıştır. Böylece düğün repertuvarı, farklı kültürel aidiyetlerin aynı törensel ortam içerisinde bir arada yer aldığı çok katmanlı bir yapı göstermektedir. Bununla birlikte, repertuvarın her bölümünde katılım biçiminin aynı olmadığı gözlenmiştir. Ankara havaları ve Roman havaları sırasında da katılımcıların müziğe dans ederek eşlik ettiği görülmüş; ancak bu dansların örgütlenme biçimi tulum ve horon bölümündeki toplu katılımdan farklılaşmıştır. Özellikle playback olarak sunulan eserlerde müzik, dinleme ile birlikte bireysel veya daha küçük gruplar hâlinde dans etme biçiminde deneyimlenirken, canlı tulum icrasıyla birlikte katılımcıların müziğe bedensel ve toplu katılımı daha belirgin hâle gelmektedir. Dolayısıyla burada temel farklılık, bazı repertuvarlarda dansın bulunup bulunmaması değil, müziksel katılımın biçimi, kapsamı ve örgütlenme şeklidir.

İlk dansın ardından repertuvarın yönü değişmiş, çift merkezli başlangıçtan farklı toplulukların katılımını mümkün kılan düğün müziklerine geçilmiştir. "Sevgi Anlaşmak Değildir" adlı eser bu geçişte yer almıştır. Daha sonra Ankara havası "Kalk Gidelim, Bir Elimde Bağlama" çerçevesinde sunulmuş; bu bölümde de katılımcıların dans ettiği gözlenmiştir. Ankara havasının davul eşliğiyle duyulması, çalgının müzikal atmosferi belirlediğini göstermektedir. Bu bölümde dansın gerçekleşmesine karşın, tulum ve horon bölümünde görülen geniş horon halkası ve ortak hareket düzeni ortaya çıkmamıştır. Repertuvarın devamında "Lingo Lingo Şişeler", "Oy Dağlar" (Halay), Armağan Arslan'ın "Ankara Oyun Havası Potporisi", "İlvanlım Aman" ve Roman havaları yer almıştır. Bu eserler playback olarak sunulmuş, özellikle Ankara ve Roman havaları sırasında katılımcıların dans ederek müziğe eşlik ettiği görülmüştür. Roman havaları sırasında davulun 9/8'lik ritmik yapısı öne çıkmış; "Keletirya/Nambır Nambır" gibi parçalar ise kayıt üzerinden sunulmuştur. Bu durum, repertuvarın çeşitlenmesine bağlı olarak farklı dans biçimlerinin ortaya çıktığını, ancak canlı icra ile toplu bedensel katılım arasındaki ilişkinin repertuvarlara göre değişebildiğini göstermektedir.

Gelin tarafının Afyonlu olması nedeniyle "Hüdayda", "Afyonlum", "Afyon Çiftetellisi", "Hezin Hezin Gir Kapıdan", "Erik Dalı", "Afyon Kırık Havaları", "Benden Selam Olsun Bolu Beyi'ne" ve "Şeker Oğlan" gibi eserler de repertuvarda yer almıştır. Bu eserler canlı değil, playback olarak sunulmuştur. Bu bölümde de katılımcıların bazı eserlere dans ederek eşlik ettiği görülmüştür. Alan çalışması sırasında Artvinli/Karadenizli bir erkeğin "Bu eserlerde oynanır mı?" şeklinde bir sorgulama yaptığı görülmüştür. Bu ifade, repertuvarda yer alan her müzik türünün katılımcılar tarafından aynı biçimde karşılanmadığını göstermesi bakımından önemlidir. Burada söz konusu soru, dansın hiç gerçekleşmediği anlamına gelmemekte; daha çok belirli repertuvarların katılımcıların alışık oldukları müziksel ve bedensel pratiklerle ne ölçüde örtüştüğüne ilişkin bir sorgulamaya işaret etmektedir. Dolayısıyla aynı düğün içerisinde farklı müziklere dans yoluyla katılım gerçekleşse de bu katılımın biçimi ve toplumsal karşılığı repertuvara göre değişebilmektedir. Buna karşılık, tulumun canlı olarak çalınmaya başlamasıyla düğünün müziksel ve toplumsal atmosferinde belirgin bir değişim ortaya çıkmıştır. Tulum eşliğinde Artvin ve Erzurum repertuvarının seslendirilmesiyle birlikte katılımcıların müziğe aktif biçimde katıldığı, horon halkalarının oluşturulduğu ve hareketlerin ortak bir ritmik düzen içerisinde gerçekleştirildiği gözlenmiştir. Bu aşamada müzik yalnızca dinlenen veya bireysel olarak dans edilen bir unsur olmaktan çıkarak katılımcıların birlikte hareket ettiği, birbirleriyle etkileşime geçtiği ve ortak bir müziksel alan oluşturduğu bir pratiğe dönüşmektedir. Dolayısıyla tulum ve horon, düğünün diğer repertuvar bölümlerinden farklı olarak müziğin topluluk katılımını daha geniş ve örgütlü bir biçimde harekete geçirdiği bir alan oluşturmaktadır.

Bu durum Karadeniz üst kimliği açısından değerlendirildiğinde, kimliğin yalnızca repertuvarda Karadeniz'e ait eserlerin bulunmasıyla değil, bu eserlerin hangi çalgıyla, nasıl icra edildiği ve katılımcıların müziğe nasıl karşılık verdiği üzerinden de görünür hâle geldiği söylenebilir. İlk dans sırasında Ekin Uzunlar'ın eserinin tercih edilmesiyle başlayan Karadeniz bağlantısı, ilerleyen bölümde canlı tulum icrası ve horon aracılığıyla daha kolektif bir nitelik kazanmaktadır. Böylece bireysel bir ilk dans tercihiyle başlayan müziksel gönderme, toplu horon ve tulum icrasında daha geniş bir topluluk pratiğine dönüşmektedir. Bununla birlikte, Ankara havaları, Roman havaları ve Afyon yöresiyle ilişkilendirilen eserler sırasında da dans edilmesi, düğündeki kültürel katılımın yalnızca Karadeniz repertuvarıyla sınırlı olmadığını göstermektedir. Farklı repertuvarlarda ortaya çıkan dans biçimleri, düğüne katılan grupların farklı müziksel deneyimlerinin aynı törensel ortam içerisinde karşılık bulduğunu ortaya koymaktadır. Bu açıdan düğünün müziksel akışı, Karadeniz üst kimliğinin tek bir eser ya da dans üzerinden değil, farklı müziksel ve bedensel pratiklerin art arda gelmesiyle ve bu pratiklere katılım

biçimlerinin farklılaşmasıyla kurulabildiğini göstermektedir. Repertuvar çeşitliliği, dans pratikleri, çalgı kullanımı ve katılımcıların müziğe verdikleri bedensel karşılıklar birlikte değerlendirildiğinde, düğün alanında farklı kültürel aidiyetlerin birbirini dışlamadan aynı müziksel ortam içerisinde yer alabildiği görülmektedir. Bu nedenle düğün müziği, kültürel kimliği yalnızca yansıtan bir unsur değil, farklı aidiyetlerin ifade edildiği, karşılaştığı, paylaşıldığı ve yeniden üretildiği bir kültürel pratik olarak değerlendirilebilir.

Tablo 1

Sıra	Eser	Yöre / usul	İcra, gözlem ve bilgi notu
1	Atabarı	Artvin yöresi; 12/8	Eskiden Artvin barı olarak adlandırılan, Artvin'de oynanan bir oyun. Mustafa Kemal Atatürk'ün Artvin ziyaretinde oyuna eşlik etmesiyle halk arasında Atabarı olarak adlandırılmıştır. Canlı tulum icrası, toplu dans ve yüksek katılım bağlamında Artvin repertuvarını temsil eder.
2	Cilveloy	Artvin yöresi; 6/8	Canlı Karadeniz icrası içinde solist ile katılımcıların düet yaptığı, katılımın çok yükseldiği ve davul eşliğinin bulunduğu belirtilmiştir.
3	Yaylanın Çimenune Ati Bağladum Ati	Artvin yöresi;12/8	Eser adı, canlı icra edilen repertuvarın saha notundaki biçimiyle aktarılmıştır; yazımın farklı bir yerel söyleyiş veya aktarım biçimi olabileceği dikkate alınmalıdır. Esere yüksek katılım gösterilmiştir.
4	Kavurma Koydum Tasa	Erzurum yöresi; 12/8 ve 18/8	Canlı icra edilen Erzurum repertuvarının düğün akışına dâhil olduğunu gösterir. Esere yüksek katılım gösterilmiştir.
5	Dilfez	Artvin yöresi: 12/8	Esere yüksek katılım gösterilmiştir.
6	O Yaylaları Yaylaları	Erzurum yöresi; 12/8	Erzurum yöresine ait olarak listelenmiş ve canlı icra edilen repertuvar içinde yer almıştır. Esere yüksek katılım gösterilmiştir.

Yukarıdaki tabloda yer alan repertuvar listesine göre, düğünün yaklaşık yirmi dakikalık Karadeniz ve Erzurum müziği bölümünde eser adları belirli biçimde takip edilebilmektedir. Saha gözlemine göre bu bölümde yer alan altı eserin tamamı canlı olarak icra edilmiş ve dansa eşlik etmiştir. İcralar sırasında katılımın oldukça yüksek olduğu; katılımcıların aynı anda benzer hareketleri tekrarlayarak ortak bir ritmik düzen oluşturduğu gözlenmiştir. Bu bölümde tulumun canlı sesi ile horon hareketlerinin eşzamanlı biçimde gerçekleşmesi, düğünün önceki bölümlerinde görülen daha sınırlı katılım biçimlerinden farklı olarak kolektif bir müziksel deneyim ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle söz konusu repertuvar, yalnızca belirli eserlerin sıralandığı bir bölüm olarak değil, Artvin ve daha geniş anlamda Karadeniz kültürel aidiyetinin müzik ve dans yoluyla topluca ifade edildiği bir alan olarak değerlendirilebilir.

Verilen Artvin ve Erzurum repertuvarının canlı icrasından sonra Karadeniz müziğine bir süre ara verilmiş; ikinci Karadeniz bölümü tulum eşliğinde Düz Horon oyunu ile başlamıştır. Yaklaşık yirmi dakika süren ilk canlı repertuvar bölümünde Atabarı ve Cilveloy gibi oyunların yanı sıra diğer yöresel eserler de icra edilmiş ve toplu dansa eşlik etmiştir. Özellikle Cilveloy sırasında solist ile katılımcılar arasındaki karşılıklı söyleyiş, topluluğun müziksel icraya doğrudan katılımını görünür kılmıştır. Bu bölümde icra edilen altı eserin tamamında ortak ve başat çalgı olarak tulumun kullanılması, Artvin ve Erzurum yöreleriyle ilişkilendirilen repertuvarın aynı düğün ortamında bir araya getirilmesini sağlamıştır. Düz Horonun ardından Titrek Horon, Cumhuriyet Horonu ve Kobak gibi oyunların talep edilmesi ve "oynuyorlarsa oynayalım" biçimindeki yaklaşım, repertuvarın katılımcıların yöresel oyun bilgileri ve talepleri doğrultusunda da şekillendiğini göstermektedir. Böylece playback repertuvarı farklı yöresel müziklere alan açarken, canlı tulum icrası toplu dans, karşılıklı seslenme ve yüksek katılımlı horonun belirginleştiği bir performans alanı oluşturmuştur. KK-1'in repertuvara ilişkin değerlendirmesi, saha gözlemindeki repertuvar sıralamasını yerel icra bilgisiyle tamamlamaktadır. KK-1'e göre Örnekköy'deki düğünlerde ağır bara geçilmeden önce "açış" ile bir giriş yapılabilmekte; ardından Şavşat barı olarak bilinen "Çift Jandarma" ile ağır bar bölümüne geçilmekte, sonrasında Atabarı/Artvin Barı ve "Cilveloy" oyunlarıyla repertuvar sürdürülmektedir. "Cilveloy"un ardından "Oy Yaylalar", "Harga O Yana Gittim", "Kavurma Koydum Tasa" ve son yıllarda "Dilfez Türküsü" gibi türkülerin ve yöresel eserlerin icra edildiği belirtilmektedir. KK-1, bu repertuvar birlikteliğini Yusufeli'nin Artvin ile Erzurum arasında kurduğu kültürel ilişki üzerinden açıklamakta; ilçenin Doğu Anadolu ve Artvin'in dağlık kesimleriyle ilişkili müzik ve oyun özelliklerini bir arada taşıdığını ifade etmektedir. Bu açıklama, tarihsel ya da idarî bir tespitten ziyade KK-1'in repertuvarı

anlamlandırma biçimini yansıtan emik bir değerlendirme olarak ele alınmıştır. KK-1 ayrıca “Cilveloy” ve bağlantılı oyunlarda ölçülerin ezgiye göre 6/8, 12/8 veya 18/8 gibi farklı yapılarda değerlendirilebildiğini belirtmektedir. Günyayla ve Erenköy çevresinde ise “Sol Ayak”, “Birget” ve “Düz Horon” oyunlarının özellikle önemsendiği; “Birget” oyununun bu köylerde sevilen ve erkekler tarafından oynanan bir oyun olduğu aktarılmaktadır. Örnekköy’de yaşayan Yusufelili ve Günyaylalılar açısından “Sol Ayak” ve “Birget” oyunları ile “Günyayla’nın Yolları” türküsünün kimliklerini simgeleyen ve topluluk içerisinde özel anlam taşıyan pratikler olduğu belirtilmektedir. “Günyayla’nın Yolları” türküsünün geçmişte gerçekleştirilen göçle ilişkilendirilmesi, bu türkünün yerel bellekteki önemini artırmaktadır. “Dilfez” de Yusufeli genelinde sevilen ve önem verilen türküler arasında değerlendirilmektedir. KK-1, “Düz Horon” oyununun 2/4 ve 6/8 ölçülü biçimlerinin yanı sıra “Yusufeli Düz Horonu” olarak adlandırılan farklı bir çeşidinden de söz etmektedir. Bunun yanında, Yusufeli’nin Gürcü köylerine yakın bölgelerinde “Titreme/Titrema Horonu” olarak adlandırılan ve özellikle Bostancı ile çevre köylerde icra edilen farklı bir oyun bulunduğunu belirtmektedir. Bu oyunun Günyayla ve Erenköy çevresinde icra edilmediği, Yusufeli yöresine özgü bu tulum ezgisinin yalnızca tulumla çalındığı ifade edilmektedir. Bu bilgiler, tek ve standart bir repertuvarın varlığından ziyade, repertuvarın köy, icra çevresi ve oyun bağlamına göre farklılaşabildiğini göstermektedir.



9 Ağustos 2026 Gerçekleşen Düğünde Oğulcan Özcan Tulum Performansı Sırasında

9 Ağustos 2026 tarihinde gözlemlenen düğün boyunca KK-1 Tulumu ve sesi ile seslendirmiştir. Artvin'den gelen yerel sanatçı, KK-2 de düğünde tabloda verilen eserler boyunca solistlik görevini üstlenmiştir. Düğünün son bölümünde KK-2 tarafından Yol Havası ve Titreme Horonu tulumla solo biçimde icra edilmiştir. Bu bölüm, önceki toplu horon icrasından farklı olarak, tulumun tek başına öne çıktığı bir dinleme ve icra alanı oluşturmuştur. Solo tulum icrasının özellikle yöreyle ilişkili katılımcılar tarafından ilgiyle karşılanması, çalgının yalnızca dansa eşlik eden bir unsur olarak değil, aynı zamanda kültürel belleği ve yöresel aidiyeti çağrıştıran bir müziksel unsur olarak da değerlendirilebileceğini düşündürmektedir. Bu bağlamda tulum, düğünün farklı aşamalarında hem toplu dansın eşlikçisi hem de yöresel müzik belleğinin doğrudan temsil edildiği bir çalgı olarak öne çıkmaktadır.



Anıl Tolga Kantaroğlu, Düğün Sonrasında Yol Havası, ve Titreme Horonu İcra Ederken

Repertuvar, Katılım ve Karadeniz Üst Kimliğinin Müzakeresi

Artvinde yerel sanatçı olan KK-2 ile gerçekleştirilen kişisel görüşmede, düğün taraflarının yöresel kökenlerinin repertuvarın içeriğini ve süresini etkileyebildiğini belirtmiştir. KK-2'nin deneyimine göre her iki tarafın Artvinli olduğu düğünlerde Karadeniz müziği, tulum ve horon törensel akışta daha uzun süre yer alabilirken, taraflardan birinin farklı bir yöreden olduğu düğünlerde Ankara havaları, Roman havaları, halay ve bar gibi farklı repertuvarlar da programa dâhil olabilmektedir. KK-2, Artvin'de katıldığı düğünlerde Karadeniz müziğinin akşam saat 20.00'den gece 00.00'a kadar sürdüğünü ifade etmiştir. 9 Ağustos 2026 tarihinde Örnekköy'de gözlemlenen düğünde tarafların farklı

yöresel kökenlere sahip olması, repertuvarın da farklı müziksel çevreleri içerecek biçimde şekillenmesine zemin hazırlamıştır. Gelin tarafının Afyonlu olması nedeniyle Afyon repertuvarına yer verilmesi; Ankara ve Roman havalarının da programa dâhil edilmesi, düğünde farklı katılımcı gruplarının müziksel beklentilerine alan açmıştır. Buna karşılık canlı tulum icrası, Karadeniz ve Erzurum repertuvarı ile horonlar, Artvinli/Karadenizli tarafın kültürel aidiyetinin daha belirgin biçimde ortaya çıktığı performans alanını oluşturmuştur. Bu bakımdan repertuvar, yalnızca ardışık müzik eserlerinden oluşan bir program değil, düğünde bir araya gelen farklı toplumsal grupların katılım ve aidiyet biçimlerinin müzik aracılığıyla müzakere edildiği bir alan olarak değerlendirilebilir. Karadeniz üst kimliği de bu yapı içerisinde diğer yöresel aidiyetleri ortadan kaldıran sabit bir kategori olarak değil, farklı müziksel pratiklerle yan yana varlık kazanan bölgesel bir aidiyet biçimi olarak görünürlük kazanmaktadır.

KK-2 Kantaroğlu, Gürcü kökenli toplulukların düğünlerinde Titreme Horonunun önemli bir yere sahip olduğunu ve bu oyunun icra edilmediği bir düğünün geleneksel bağlamının eksik kalacağını ifade etmektedir. Gelin çıkarma sırasında ise Yol Havasının mutlaka icra edildiğini ve bunun düğün geleneğinin bir parçası olduğunu belirtmektedir. KK-2 ayrıca 9 Ağustos 2026 tarihinde Örnekköy'de gerçekleştirilen düğünde zaman kısıtlılığı nedeniyle icra edemediği Yüksek Hemşin, Hemşin Horonu, Düz Horon, Bakoz Horonu ve Cananım adlı eserleri, Gürcü kökenli toplulukların düğünlerinde tulum eşliğinde icra ettiğini ve seslendirdiğini belirtmiştir. Bu repertuvar içerisinde Yüksek Hemşin ve Bakoz Horonu Rize yöresiyle, Hemşin Horonu ise Hemşin yöresiyle ilişkilendirilen oyunlar olarak öne çıkmaktadır. Bu bilgiler, KK-2'nin icra deneyimine göre tulum repertuvarının yalnızca Artvin ve Yusufeli çevresine ait oyun ve ezgilerle sınırlı olmadığını; farklı Doğu Karadeniz yöreleriyle ilişkili oyun ve eserlerin de düğün bağlamında repertuvara dâhil edilebildiğini göstermektedir. KK-1'in belirttiğine göre de Rize horon kültüründe "Yüksek Hemşin" adında özgün bir ezgi bulunmamaktadır. Bu isimlendirme, yaklaşık 20 yıl önce bir tulum sanatçısının YouTube'a yüklediği bir videoda bu başlığı kullanmasıyla yaygınlaşmıştır. Aslında Yusufeli yöresine ait olmayan bu oyun, Rize oyunlarının Yusufeli'nin bazı köylerine form değiştirerek adapte olmasının bir sonucudur. Yöre halkı, kendi kültürlerine ait olmayan bu oyunu entegre etmeye çalışmaktadır. Benzer şekilde, eski adı Bakoz olan Rize'nin Ardeşen ilçesine bağlı Yamaçdere köyüne ait horonun da Yusufeli'nde bir karşılığı yoktur. İcrası oldukça zor olan Bakoz Horonu, günümüzde Rize'de yöre halkı tarafından düğün ve etkinliklerde nadiren oynanmakta ve unutulma tehlikesiyle karşı karşıya kalmaktadır. Popüler kültürde "Cananum" olarak bilinen ezgi ise

esasen Çamlıhemşin'in köklü Kemer Horonu'nun 'fora' (türkü) bölümüdür. Ezginin Gökhan Birben tarafından “Cananum' adıyla seslendirilmesi orijinal adının gölgede kalmasına yol açmıştır. Kültürü doğru bilen kaynaklar ve yöre halkı, tulumcudan bu ezgiyi talep ederken “Cananum” yerine her zaman “Kemer Horonu” ifadesini kullanmaktadır. Görüşme kişilerden elde edilen veriler, Doğu Karadeniz coğrafyasındaki horon ve tulum repertuvarının yalnızca müzikal bir pratik olmadığını, aynı zamanda kültürel kimliğin ve toplumsal aidiyetin dinamik birer inşa alanı olduğunu göstermektedir. KK-2 nin aktardığı üzere, Gürcü kökenli toplulukların düğün ritüellerinde Titreme Horonu ve Yol Havası gibi ezgilerin mutlaka icra edilmesi, müziğin etnik ve kültürel kimliği koruma ile sürdürmedeki kurucu rolünü kanıtlamaktadır. Düğün bağlamında tulum repertuvarının Rize, Hemşin ve Yusufeli gibi farklı coğrafi kimliklerle özdeşleşen oyunları (Yüksek Hemşin, Bakoz, Kemer Horonu vb.) kapsayacak şekilde genişlemesi ise kültürel kimliğin katı sınırlar içermediğini, aksine geçirgen ve çoğulcu bir yapı sunduğunu ortaya koymaktadır. Ancak bu coğrafi sınır ötesi etkileşim, kültürel unsurların zamanla özgün bağlamından farklılaşarak algılanması sürecini de beraberinde getirmektedir. Nitekim KK-1’in “Yüksek Hemşin” ve “Bakoz Horonu” gibi oyunların Yusufeli köylerinin geleneksel hafızasında aslında yer almadığına ve sonradan entegre edilmeye çalışıldığına yönelik tespitleri, kültürel kimliğin geleneksel kökenler ile sonradan kazanılan pratikler arasındaki dengesini görünür kılmaktadır. Dijitalleşme ve popüler kültür (Gökhan Birben'in Kemer Horonu'nu “Cananum” adıyla yaygınlaştırması gibi), yerel kimliğin hafıza mekânlarını ve adlandırma pratiklerini yeniden şekillendirmektedir. Sonuç olarak, KK-2’nin icra deneyimindeki zengin repertuvar geçişliliği topluluklar arası kültürel eklemlenmeyi ve ortak bir Karadenizlilik kimliğinin inşasını simgelerken; KK-1’in tespitleri ise bu sürecin yerel kimlik kodlarında zamanla yaşanan doğal dönüşümlere, kültürel hafızadaki adlandırma farklılaşmalarına ve biçimsel değişimlere zemin hazırlayabildiğini gösteren dinamik bir kültürel kimlik tartışması sunmaktadır.

İzmir’de tulum icrası ve tulum yapımcılığı ile tanınan, “Bern Atölye” isminde bir çalgı yapım atölyesine sahip olan KK-1, Örnekköy’de ikamet eden Erzurum kökenli toplulukların düğünlerinde bağlama, davul ve zurnanın yer aldığı orkestraların kullanıldığını belirtmektedir. Verdiği bilgilere göre bu düğünlerde Erzincan, Bayburt, Sivas ve Erzurum yöreleriyle ilişkili müziklerin yoğun olarak icra edildiği ve repertuvarın ağırlıklı olarak halaylardan oluştuğu ifade edilmektedir. Bununla birlikte “Harga O Yana Gittim” ve “Kavurma Koydum Tasa” eserlerinin Erzurum müzik kültürüne ait olması nedeniyle Örnekköy’de yaşayan hem Erzurum hem de Artvin kökenli toplulukların

düğünlerinde icra edildiğini belirtmektedir. Bu durum, bazı eserlerin farklı yöresel kökenlere sahip toplulukların düğünlerinde ortak bir repertuvar unsuru olarak yer alabildiğini göstermektedir.

Tulum: Törenin Başat Çalgısı ve Emik Kültürel Anlamları

Kemalpaşa Örnekköy'de gerçekleştirilen alan çalışmasında elde edilen veriler, tulumun kına gecesi, gelin alma, düğün ve düğün sonrasındaki müziksel pratikler arasında süreklilik sağlayan başat çalgılardan biri olduğunu göstermektedir. Farklı ritüel aşamalarında değişen repertuvar ve duygusal atmosfere eşlik etmesi, tulumun işlevinin yalnızca horona ritmik ve melodik eşlik sağlamakla sınırlı olmadığını ortaya koymaktadır. Kına gecesinde törensel atmosferin kurulmasına, gelin alma sırasında repertuvarın taşınmasına ve düğünde toplu dansın gerçekleştirilmesine eşlik eden tulum, ses, hareket ve topluluk katılımını birbirine bağlayan önemli bir performans unsuru olarak değerlendirilebilir. "Nitekim toplumların kolektif ve ulusal kimliklerini inşa ederken kültürel kimliğin temsilinde müzik ve bu müziğe ait çalgılara özel anlamlar yükleyebildiği belirtilmektedir" (Yıldırım ve Ersoy, 2023, s. 47). Bu bağlamda tulumun Örnekköy'deki işlevi, yalnızca müzikal eşlik düzeyinde değil, çalgının belirli bir kültürel çevre ve toplulukla kurduğu ilişki üzerinden de ele alınabilir.

KK-1'in verdiği bilgiler, tulumun Günyayla ve Erenköy çevresindeki konumunu yalnızca düğün ve eğlence bağlamıyla sınırlı olmayan daha geniş bir yerel müziksel bellek içerisinde ortaya koymaktadır. KK-1, geçmişte bölgede davul-zurna ve tulum dışında çalgıların yaygın olmadığını, Günyayla ve Erenköy'de ise özellikle tulumun öne çıktığını belirterek bu durumu "tulum yörenin başlıca çalgısı" sözleriyle ifade etmektedir. Ayrıca tulumun yalnızca eğlence ve coşkuya eşlik eden bir çalgı olmadığını; hüzün ve yas sonrasındaki duygusal paylaşımın da bir parçası olduğunu, bir yakının kaybından sonra belirli yas dönemlerinin tamamlanmasının ardından insanların bir tulumcuyla bir araya gelerek "o efkârı, o derdi dağıtmaya" çalıştıklarını aktarmaktadır. Farklı kuşakların tulum sesiyle kurduğu ilişkiyi ise "tüm coşkuları, tüm duygularını tulumla paylaşabilen bir halk" sözleriyle tanımlamaktadır. Bunun yanı sıra geçmişte tulum icracılarının önemli bir bölümünün çobanlıkla uğraştığını, tulumun hayvanların başında ve dağlık alanlarda da çalındığını belirtmektedir. Bu ifadeler, tulumun görüşme kişisinin yerel belleğinde yalnızca törensel bir çalgı olarak değil; eğlence, hüzün, yas sonrası bir araya gelme, gündelik yaşam ve çobanlık deneyimleri arasında dolaşan çok işlevli bir müziksel ifade aracı olarak konumlandığını göstermektedir. Bu nedenle Örnekköy'de güncel düğünlerde tuluma gösterilen ilgi, yalnızca çalgının

Karadeniz veya Yusufeli ile ilişkilendirilmesi üzerinden değil, aynı zamanda bu tarihsel ve duygusal belleğin güncel performans ortamında yeniden karşılık bulması bağlamında da ele alınabilir.

KK-2 ise başta Artvin olmak üzere Karadeniz ve Erzurum'a ait müzik kültürünün icra edilmesini topluluğun kültürel aktarımı açısından önemli görmektedir. Bu bağlamda tulum, özellikle Artvin ve Yusufeli çevresindeki müzik kültürüyle ilişkilendirilen ve topluluk içerisinde kültürel aidiyetin müzikal olarak görünürleşmesine katkı sağlayan başat çalgılardan biri olarak değerlendirilmektedir. Düğün gibi topluluk birlikteliğinin yoğun biçimde deneyimlendiği organizasyonlarda tulum, yalnızca yöreye ait repertuvarın icrasında değil, aynı zamanda genç kuşaklara bu repertuvarla ilişkili hareketlerin ve dans pratiklerinin ne zaman ve nasıl gerçekleştirileceğinin aktarılmasında da işlev görmektedir. KK-2, Örnekköy'de tuluma gösterilen ilgiyi Artvin ve Yusufeli ile Örnekköy arasındaki icra sıklığı farklılığı üzerinden açıklamaktadır. Ona göre Artvin ve Yusufeli'nde tulumun daha sık icra edilmesi ve gündelik müzik deneyiminin daha olağan bir parçası olması, çalgıya yönelik ilgiyi görece azaltırken; Örnekköy'de tulum icrasıyla daha seyrek karşılaşılması, düğün bağlamındaki tulum performansını dinleyiciler açısından daha dikkat çekici hâle getirmektedir. KK-2 bu durumu, "Artvin'de, Yusufeli'nde çok fazla böyle şeyler olduğu için bu kadar ilgi olmuyor; çünkü çok kişi çalıyor tulumu" ve "Örnekköy'de yaşayan insanlara farklı geldiğimi düşünüyorum; çünkü her zaman yaşadıkları şeyler değil, o yüzden ilgi yoğundu" sözleriyle açıklamıştır. KK-2'nin bu değerlendirmesi, tulumun topluluk içerisindeki anlamının yalnızca repertuvarı veya belirli bir yöreyle kurduğu ilişki üzerinden değil; icra sıklığı, mekânsal bağlam, dinleyici deneyimi ve performans ortamı üzerinden de biçimlenebildiğini göstermektedir.

Tulumun performatif işlevi özellikle horon sırasında daha belirgin hâle gelmektedir. Alan gözlemlerinde tulumun başlamasıyla birlikte katılımcıların halka veya hat biçiminde dizildikleri, hareketlerini ortak ritim doğrultusunda eşgüdümledikleri ve icracı ile diğer katılımcılar arasında karşılıklı bir etkileşim oluşturdukları görülmüştür. Horon sırasında kullanılan "ses ver, canlı" gibi ifadeler ise katılımcının yalnızca bedensel hareketlerle değil, vokal katılımla da performansın parçası olmasını teşvik etmektedir. Böylece tulum icrası, icracı ile dinleyici arasındaki tek yönlü bir müzik aktarımından ziyade, ses, beden ve topluluk katılımının eşzamanlı olarak üretildiği kolektif bir performans pratiğine dönüşmektedir.

Bu bağlamda tulumun törensel süreç içerisindeki işlevi, farklı icra biçimleri üzerinden de çeşitlenmektedir. Kına gecesi, gelin alma ve düğün sırasında toplu dansa eşlik eden tulum, düğün sonrasında gerçekleştirilen yaklaşık on dakikalık

solo icrada farklı bir işlev üstlenmektedir. Solo icrada çalgı, dansa eşlik etme işlevinden geçici olarak ayrılarak doğrudan dinlenen bir performans aracına dönüşmektedir. Eve geçildiğinde tulum eşliğinde yeniden horon oynanması ise çalgının tekrar toplu dansın eşlikçisi konumuna geçtiğini göstermektedir. Dolayısıyla aynı törensel süreç içerisinde tulum; atmosfer oluşturma, repertuvarı taşıma, dansa eşlik etme, bireysel icrayı sergileme ve topluluk katılımını yeniden harekete geçirme gibi farklı işlevler üstlenebilmektedir (katılımcı gözlem ve saha video kaydı, 9 Ağustos 2026).

Bu çalışmada görüşme kişilerinin tuluma ilişkin açıklamaları emik düzlemi, saha verilerinin kültürel kimlik ve performans ilişkisi üzerinden çözümlenmesi ise analitik düzlemi oluşturmaktadır. Bu nedenle topluluğun tuluma yüklediği anlam ile araştırmacının bu anlamları etnomüzikolojik açıdan yorumlaması birbirinden ayrılmaktadır. KK-1'in tulumu yerel müziksel belleğin, duygusal paylaşımın ve gündelik yaşamın bir parçası olarak değerlendirmesi ile KK-2'nin tulumun icra sıklığı ve mekânsal bağlam üzerinden Örnekköy'de farklı bir ilgi oluşturduğuna ilişkin değerlendirmesi, çalgının farklı deneyim ve anlam katmanlarına sahip olduğunu göstermektedir. Alan gözlemleri ise bu anlamların yalnızca sözlü ifadelerle değil, tulumun ses, hareket ve topluluk katılımını aynı performans içerisinde bir araya getirmesi yoluyla da görünür hâle geldiğini ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda Örnekköy'de tulum, belirli bir yöreye ait müziksel repertuvarı seslendiren bir çalgı olmanın ötesinde, kültürel belleğin aktarımı, topluluk katılımının sağlanması ve aidiyetin performans yoluyla görünürleşmesi süreçlerinde işlev kazanan bir müziksel unsur olarak değerlendirilebilir. Ancak bu değerlendirme, tulumun topluluk tarafından doğrudan "kimlik sembolü" olarak tanımlandığı yönünde bir genelleme değil; görüşme kişilerinin ifadeleri ve alan gözlemlerinden hareketle yapılan analitik bir yorumdur.

Horon: Süre, Beden ve Kolektif Mekân

9 Ağustos 2026 tarihli alan çalışması verilerine göre, yaklaşık üç saat süren düğünde Karadeniz/Erzurum müzikleri ve horonlar 45 dakikalık belirgin bir performans alanı kaplamaktadır. Saha gözlemleri, horonun sabit bir folklorik form olmaktan ziyade, bedensel bilginin icra esnasında kuşaklararası aktarımla yeniden üretildiği dinamik bir topluluk pratiği olduğunu göstermektedir. KK-1 tarafından aktarılan emik bilgilere göre horon; ortada tulumcunun, çevresinde katılımcıların yer aldığı ve tek bir halka düzeniyle komutçu tarafından yönetilen kolektif bir performans sistemidir. Bu mekânsal pratik, düğün alanını yalnızca fiziksel bir mekân olmaktan çıkararak ortak ritim etrafında şekillenen toplumsal bir sahneye dönüştürür. İcra edilen bu performanslar aracılığıyla bir yandan

Karadeniz üst kimliği görünürlük kazanırken, diğer yandan katılımcıların kültürel bellekleri üzerinden Artvinli ve yerel ilçe aidiyetleri ifade bulmaktadır.

Yönlendirme ve Vokal Katılım Sistemi: Sözlü Komutlar

Horonda toplu hareketlerin eşzamanlılığı ve koreografik yönü, söz ile bedensel eylem arasında doğrudan bağ kuran sözlü komutlar aracılığıyla sağlanır. KK-5'in aktardığı yönlendirmeler işlevlerine göre şu şekilde gruplandırılmaktadır: Adım ve Yön Değişimi: *"Üç ileri, iki geri"*, *"topal topal"*, *"Varda git varda, beri gel varda"* komutları adım düzenini ve grubun ilerleme eksenini belirler. Beden ve Postür Formları: *"El başa"* kol hizasını, *"dizler"* diz hareketlerinin belirginleşmesini komutlar. Mekânsal Formasyon: *"Dön dolaş"* rotasyonu sağlarken, *"açıl, yumul"* halkanın daralıp genişlemesini organize eder. Coşku ve Vokal Performans: *"Ses ver, canlı"* ifadesi katılımcıların naralarla vokal katılımını teşvik ederek icrayı bütünleştirir. Kültürel envanterlerde "bar başı" ya da "komutçu" olarak adlandırılan lider figür, yalnızca fiziki hareketleri yönetmekle kalmaz; KK-1'in belirttiği üzere, karşı taraftaki oyuncuların yanıtladığı "türkü atma" (karşılıklı söyleyiş) pratiğini de başlatır. Sonuç olarak Örnekköy düğünündeki horon icrası; tulumun canlı tonu, anlık vokal etkileşimler ve eşgüdümlü bedensel hareketler vasıtasıyla bireysel bir dinleme deneyiminin ötesine geçmektedir. Bu yönüyle sözlü komutlar ve horon pratikleri, yerel ve bölgesel aidiyetlerin kolektif katılım yoluyla somutlaştırılmasında kurucu bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Sözlü Repertuvar, Nara ve Kültürel Bellek

Saha görüşmelerinde kaydedilen "Ohdi, bokti, lahana kokti" gibi özgün ifadeler, sözlü aktarımın dinamik ve değişken doğasını yansıtmaktadır (KK-2). Literatürde Altıntuğ (2013, s. 146) tarafından belgelenen konuk davet naraları ile saha verilerindeki eylemsel komutların (*"gel baştan gel topal topal", "dön dolaş yavaş yavaş", "açıl", "ses ver canlı"*) benzerlik göstermesi, Örnekköy sözlü repertuvarının geniş Artvin halk oyunları mirasıyla olan ilişkisini görünür kılmaktadır. Ancak bu yapısal benzerlikler doğrudan bir köken ilişkisinden ziyade, Doğu Karadeniz sözlü kültürünün sürekliliği ve coğrafi değişkenliği bağlamında değerlendirilmelidir. Bu sürekliliğin bir diğer boyutu, "Harmanı bırak, güze gel, gel başa gel" örneğinde olduğu gibi geçmişteki tarımsal üretim yaşamına ait kavramların güncel eğlence bağlamında korunmasıdır. KK-1'in de vurguladığı üzere, bu ifadelerin kültürel bellekte yaşaması doğrudan sözlük anlamlarının bilinmesinden ziyade; genç kuşakların icra esnasında gerçekleştirdiği dinleme, gözlem, taklit ve birlikte hareket etme süreçlerine dayanmaktadır. Sonuç olarak Örnekköy düğününde gözlemlenen nara ve komutlar; tulum icrası, sözlü yönlendirmeler ve bedensel tepkileri

bütünleştirerek geçmişten aktarılan sözlü mirasın dinamik bir şekilde yeniden üretilmesini sağlamaktadır.

Yerel Repertuvar Çeşitliliği ve Kültürel Dolaşım

KK-1'in (2026) aktardığı veriler, Yusufeli tulum ve horon repertuvarının homojen bir bütün olmadığını, köyler arasında belirgin farklılıklar gösterdiğini ortaya koymaktadır. Örneğin, tulumla ilişkilendirilen Titreme Horonu'nun Günyayla ve Erenköy'de icra edilmezken, Bostancı ve çevresindeki köylerde yoğunlaştığı tespit edilmiştir. Bostancı çevresinin Kaçkarların diğer yüzündeki Rize ve Hemşin bölgeleriyle kurduğu coğrafi/kültürel temas, horon ezgilerinin yerel icra alışkanlıklarına göre form değiştirerek Yusufeli kültürüne adapte olmasını sağlamıştır. Güncel repertuvar dolaşımında dijital medyanın ve ses kayıtlarının rolü büyüktür. KK-1, yaklaşık 20 yıl önce bir tulum sanatçısının Rize horonuna ait bir videoyu dijital platformlara yüklerken yapay bir şekilde "Yüksek Hemşin" başlığını kullanmasını ve benzer şekilde Gökhan Birben'in Kemer Horonu'nu "Cananım" adıyla seslendirmesini bu duruma örnek göstermektedir. Bu popüler adlandırmalar, yerel icracıların aynı repertuvarı farklı isimlerle tanımasına yol açmıştır. Sonuç olarak tulum kültürü, günümüzde yalnızca geleneksel (yüz yüze) yollarla değil; dijital dolaşım ve kayıt teknolojileri vasıtasıyla da yeniden adlandırılarak yerel performanslara eklemlenen dinamik bir yapı sergilemektedir.

Gelin Alma Repertuvarı ve Ritüel Süreklilik

KK-1'in aktarımına göre Artvin'de kına, gelin alma ve düğünde kullanılan tulum repertuvarı büyük ölçüde ortak bir müziksel çevreden beslenmektedir. Bununla birlikte gelinin evden çıkarılması sırasında uzun hava ya da açış niteliğindeki daha hüzünlü ezgilere yer verilebilmekte, ardından eğlence ve horon repertuvarına geçilmektedir. KK-1, geçmişte Artvin'de aynı köy içinde gerçekleştirilen gelin almalarda gelinin yaya ya da atla erkek evine götürülebildiğini ve tulumcunun yol boyunca topluluğa eşlik ettiğini belirtmektedir. Bu ifadeler tulum, sabit bir icra mekânına bağlı kalmayan; ritüel hareketi izleyen ve gelin çıkarma ile düğün eğlencesi arasındaki duygusal geçişe eşlik eden bir çalgı olarak görünmektedir. KK-1, Günyayla ve Erenköy'de Birget ve Düz Horon gibi oyunların geçmişte komutlarla yirmi-otuz dakika kesintisiz sürdürülebildiğini, günümüzde ise bu sürelerin çoğunlukla daha kısa olduğunu aktarmaktadır. Bu bilgi, horonun süresindeki değişimin yalnızca müziksel bir farklılık değil, düğün ortamı, katılımcı alışkanlıkları ve güncel icra koşullarıyla ilişkili bir dönüşüm olarak ele alınabileceğini düşündürmektedir. Bununla birlikte bu süreler görüşme kişisine ilişkin sözlü

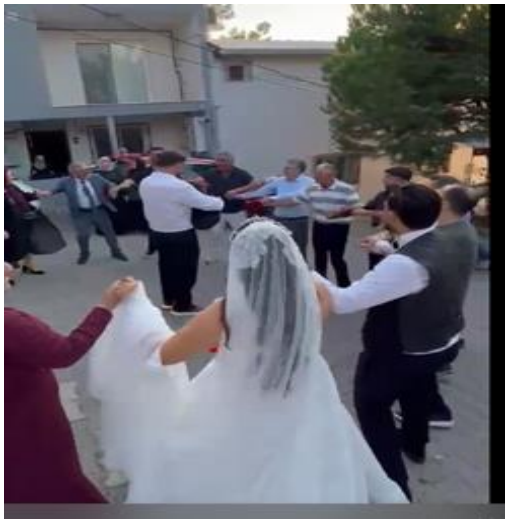
aktarımına dayandığından, bütün düğünler için geçerli sabit süreler olarak değerlendirilmemelidir. KK-2 ise 9.08.2026 tarihinde gerçekleştirilen gelin almada ritüelinde gelin evden çıkıp arabaya binene kadar Yol/Gelin Havasını tulumu ile icra etmiştir. Artvin'de de bu geleneğin bu şekilde olduğunu belirtmiştir: Örnekköydeki Gürcü toplulukları gelin alma sırasında tulum eşliğinde çalınıp, söylenen "Dam Başında Sarı Sarı Kediler" türküsü, repertuvar yönünden diğer topluluklardan ayıran bir eserdir. Örnekköy'deki gelin alma ritüelinde bu eserde geniş bir katılım horon oynanmıştır.

KK-2, bu eserin sözlerini büyük büyük dedelerinin belirtmiş ve türküye ait sözleri şu şekilde aktarmıştır:

Dam başında sarı sarı kediler
Karşı beri miyav miyav dediler
Gel buraya Laz uşağı dediler
Cebimdeki paraları yediler
İki kumru damdan dama uçtiler
Vurdum oni konobana duştiler
Habu yapi otuz iki direkli
Buni yapan Kantaroğli hevekli
Koli komşu oturdiler hayrata ikram edin baklavalı börekli



9.8.2026 Tarihinde Anıl Tolga Kantaroğlu GelinAlma Sırasında Yol Havasını İcra Ederken



Gelin Alma esnasında "Dam Başında Sarı Sarı Kediler Türküsünde"
Horon Oynayan Gürcü Kökenli Topluluk
Dam Başında Sarı Sarı Kediler Notası

Kaynak Kişi: Tolga KANTAROĞLU

Notaya Alan: Emin YILDIRIM



Nota 1: Dam Başında Sarı Sarı Kediler Notası
Dam Başında Sarı Sarı Kediler (Tulum İcrasının Notası)

Kaynak Kişi: Tolga KANTAROĞLU
Notaya Alan: Emin YILDIRIM



Nota 2: Dam Başında Sarı Sarı Kediler Tulum İcrasının Notası)

TARTIŞMA

Bu çalışmanın bulguları, Kemalpaşa Örnekköy'deki düğün pratiklerinin kültürel kimliğin değişmeden aktarıldığı bir alan olmaktan çok, göç, hemşehrilik, repertuvar tercihleri, canlı icra, dans ve topluluk katılımı aracılığıyla yeniden üretildiği bir performans ortamı olduğunu göstermektedir. Örnekköy'deki Artvin kökenli topluluğa ilişkin sözlü tarih anlatıları, göçün 1950'li yıllardan itibaren gelişen ve sonraki kuşaklarla süreklilik kazanan bir süreç olarak hatırlandığını ortaya koymaktadır. Bu süreçte memleketle kurulan bağın yalnızca anlatılar aracılığıyla değil, düğünlerde sürdürülen müziksel ve bedensel pratikler yoluyla da korunduğu görülmektedir. Bu çerçevede düğün repertuvarı, kültürel aidiyetin sabit ve tek yönlü olmadığını gösteren önemli bir veri alanıdır. Gözlemlenen düğünde taraflardan birinin Artvinli, gelin tarafının ise Afyonlu olması, farklı yöresel repertuvarların aynı törensel bağlamda bir araya gelmesini sağlamıştır. Afyon repertuvarı, Ankara ve Roman havaları ile Artvin ve Erzurum repertuvarının aynı program içerisinde bulunması, farklı aidiyetlerin birbirini dışlamadan müziksel akış içerisinde temsil edilebildiğini göstermektedir. Bu nedenle repertuvar çeşitliliğini kültürel kimliğin zayıflaması şeklinde değil, farklı aile ve toplulukların aynı törensel ortamda müzik aracılığıyla ilişki kurduğu bir müzakere süreci olarak değerlendirmek daha uygundur. Canlı icra ile playback repertuvar arasında gözlenen katılım farklılığı ise müziğin kültürel anlamının yalnızca eserlerin yöresel kökeni üzerinden açıklanamayacağını ortaya koymaktadır. Playback yoluyla sunulan repertuvar düğünün müziksel çeşitliliğine katkı sağlarken, canlı tulum icrasında katılımcıların toplu dansa geçmesi, karşılıklı söyleyişe katılması ve horon halkası oluşturması, icra biçiminin toplumsal katılım üzerinde belirleyici olabildiğini göstermektedir. Özellikle "Cilveloy" sırasında solist ile katılımcılar arasındaki karşılıklı söyleyiş ve "Düz Horon" ile devam eden toplu hareket, müziksel performansın icracı ve dinleyici arasında kesin bir ayrım kurmadığına

işaret etmektedir. Katılımcılar bu bağlamda yalnızca müziğin dinleyicileri değil, sesleri ve bedenleriyle performansın oluşumuna katılan aktörler hâline gelmektedir. Tulumun kına gecesi, gelin alma, düğün ve düğün sonrasındaki farklı bağlamlarda kullanılması da çalgının işlevinin yalnızca horona eşlik etmekle sınırlandırılamayacağını göstermektedir. KK-1'in Günyayla ve Erenköy çevresindeki tulum kullanımına ilişkin anlatıları, çalgıyı geçmişteki köy yaşamı, toplu buluşmalar ve farklı duygusal bağlamlarla ilişkilendirirken; KK-2'nin değerlendirmeleri Örnekköy'de tuluma gösterilen ilginin göç sonrasında değişen icra sıklığı ve dinleme deneyimiyle ilişkili olabileceğini ortaya koymaktadır. Böylece aynı çalgının anlamı, farklı toplumsal ve mekânsal bağlamlarda yeniden kurulabilmektedir. Bu durum, etnomüzikolojik açıdan bir çalgının kültürel değerinin yalnızca kökenine değil, kim tarafından, nerede, hangi bağlamda ve nasıl icra edildiğine bağlı olarak değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir.

Horon bulguları ise kültürel aktarımın bedensel boyutunu belirginleştirmektedir. Saha video kayıtlarında farklı yaş gruplarından katılımcıların aynı halkada yer alması, hareketlerin eşzamanlı biçimde gerçekleştirilmesi ve yeni katılımcıların performansa dâhil olması, müziksel ve bedensel bilginin icra sırasında paylaşılmasına olanak sağlamaktadır. KK-1'in tulumcunun halkanın merkezinde, komutçunun ise oyunu yönlendiren konumda bulunduğuna ilişkin açıklaması, horonun yalnızca bireysel dans becerisine dayanan bir yapı olmadığını; icracı, komutçu ve dansçılar arasındaki ilişkiler tarafından örgütlenen kolektif bir performans sistemi olduğunu göstermektedir. Bu kolektif yapı, sözlü komutlar ve naralar aracılığıyla daha da belirginleşmektedir. "Varda git varda, beri gel varda", "açıl, yumul, dizler" ve "ses ver, canlı" gibi ifadelerin doğrudan bedensel karşılık üretmesi, sözün performans sırasında yalnızca anlam taşıyan bir unsur olmadığını, hareketi düzenleyen bir araç olarak da işlediğini göstermektedir. Benzer biçimde KK-1'in aktardığı "türkü atma" pratiğinde sözün karşılıklı olarak tekrarlanması, vokal katılımı toplu hareketle birleştirmektedir. Dolayısıyla horonun aktarımında müzik, söz ve beden birbirinden bağımsız değil, aynı performans sürecinin birbirini tamamlayan bileşenleri olarak işlemektedir. Nara ve komutların kültürel bellek açısından taşıdığı önem de bu noktada ortaya çıkmaktadır. Saha verisinde kaydedilen sözlerin bazıları gündelik yaşam, tarımsal üretim ve yöresel söyleyiş biçimleriyle ilişki kurmaktadır. Katılımcıların bu ifadelerin tarihsel veya dilsel kökenlerini bütünüyle bilmeleri gerekmeksizin komutlara bedensel olarak karşılık verebilmeleri, kültürel belleğin yalnızca açıklanabilir bilgi biçiminde aktarılmadığını göstermektedir. Kültürel bilgi aynı zamanda dinleme, gözlemleme, tekrar etme, hareket etme ve

toplulukla birlikte icra etme yoluyla sürdürülebilmektedir. Bu nedenle horon, kültürel belleğin yalnızca temsil edildiği değil, performans sırasında yeniden üretildiği bir alan olarak değerlendirilebilir. Bulguların birlikte değerlendirilmesi, Karadeniz üst kimliği ile Artvinli ve ilçe temelli yerel aidiyetler arasında birbirini dışlayan bir ilişki bulunmadığını düşündürmektedir. "Karadenizli" kimliği tulum, horon ve bölgesel müzik repertuvarı aracılığıyla daha geniş bir aidiyet çerçevesi oluştururken; Artvinli ve Yusufelili aidiyetleri belirli oyun adları, köy repertuvarları, sözlü komutlar, aile hafızası ve göç anlatıları üzerinden daha özgül hâle gelmektedir. Dolayısıyla üst ve yerel kimlik düzeyleri aynı performans içerisinde eş zamanlı olarak ifade edilebilmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma kapsamında incelenen düğün, müziğin kültürel kimliği yalnızca temsil eden bir unsur olmadığını; kimliğin toplumsal ilişkiler içerisinde kurulmasına ve yeniden ifade edilmesine aracılık ettiğini göstermektedir. Repertuvar seçimi farklı topluluklara törensel alanda yer açarken, tulum ortak bir ses çevresi oluşturmakta, horon bedenleri ortak ritim içinde bir araya getirmekte, komut ve naralar ise hareket ile sözlü belleği birbirine bağlamaktadır. Bu nedenle Örnekköy düğünü, göç sonrasında sürdürülen kültürel pratiklerin değişmeden korunduğu bir "gelenek aktarımı" örneğinden çok, geçmişten taşınan müziksel bilgilerin yeni toplumsal ilişkiler ve performans bağlamları içerisinde yeniden anlamlandırıldığı dinamik bir etnomüzikolojik alan olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Bu çalışma, İzmir Kemalpaşa Örnekköy'de yaşayan Artvin kökenli topluluğun kültürel kimliğinin düğün bağlamında müzik, dans ve tulum pratikleri üzerinden nasıl ifade edildiğini incelemiştir. Elde edilen bulgular, düğünün yalnızca eğlence amacı taşıyan bir etkinlik olmadığını; göçle birlikte farklı yerleşimlere taşınan kültürel unsurların hatırlandığı, yeniden üretildiği ve farklı topluluklarla etkileşim içerisinde biçimlendiği bir sosyal ve kültürel alan olduğunu göstermektedir. Örnekköy'de kültürel kimlik, tek bir aidiyet üzerinden değil, birbiriyle kesişen farklı aidiyet katmanları üzerinden şekillenmektedir.

Saha verileri, Yusufeli'nden gerçekleşen göçün yalnızca ekonomik nedenlerle açıklanamayacağını göstermektedir. Ekonomik koşulların ve sınırlı geçim olanaklarının yanı sıra daha iyi iş ve yaşam standartlarına ulaşma, eğitim, evlilik ve tayin gibi nedenler de göç sürecinde etkili olmuştur. Akrabalık, hemşehrilik ve yakın çevre ilişkileri ise göç sonrasında yeni yerleşim alanlarında sosyal bağların kurulmasında ve kültürel pratiklerin sürdürülmesinde önemli bir işlev üstlenmiştir. Bu durum, Örnekköy'deki

kültürel yapının geçmişten taşınan unsurların korunmasının yanı sıra farklı yerleşimlerden gelen bireylerin karşılaşmaları ve ilişkileriyle de şekillendiğini ortaya koymaktadır.

Çalışmanın önemli bulgularından biri, kültürel kimliğin müziksel repertuvar, çalgı, dans ve icra biçimleri aracılığıyla görünür hâle gelmesidir. Örnekköy'de Gürcü kökenli Artvinliler, Artvin ve Yusufeli kökenli gruplar ile Erzurum kökenli toplulukların müziksel pratiklerinde bazı farklılıklar görülmekle birlikte, bu farklılıklar kesin ve değişmez sınırlar oluşturmamaktadır. Artvin ve Yusufeli ile ilişkilendirilen tulum ve horon, belirli durumlarda yöresel aidiyetin göstergeleri olarak öne çıkarken; Erzurum kökenli topluluklarla ilişkilendirilen bar, halay, davul ve zurna farklı bir müziksel ve danssal çerçeve oluşturmaktadır. Bununla birlikte bu unsurlar düğün ortamında birbirinden tamamen ayrışmamakta; aynı törensel bağlam içerisinde birlikte kullanılabilmektedir. Bu farklılıklar yalnızca repertuvar ve çalgı tercihlerinde değil, oyunların icra düzeninde, sözlü komutlarda ve toplu katılım biçimlerinde de görülmektedir. Tulum ve horonun belirli durumlarda Artvinli ve Yusufelili kimliğini görünür kılması; davul-zurna, bar ve halay gibi unsurların Erzurum kökenli gruplarla ilişkilendirilmesi, müziksel pratiklerin yöresel aidiyetlerin ifade edilmesindeki rolünü ortaya koymaktadır. Ancak bu ilişkiler kesin kategoriler şeklinde değerlendirilmemelidir. Aynı düğün içerisinde farklı repertuvarların, çalgıların ve dans biçimlerinin bir arada bulunması, kültürel kimliklerin birbirleriyle kesişebildiğini göstermektedir.

Örnekköy'de tulum bu yapı içerisinde özel bir konuma sahiptir. Düğün, kız isteme ve gelin alma gibi farklı aşamalarda kullanılması, çalgının yalnızca müzik üretme işleviyle sınırlı olmadığını göstermektedir. Tulumun horonla birlikte icra edilmesi, horonun toplu biçimde oynanması ve oyun sırasında kullanılan sözlü komutlar, kültürel bilginin bedensel ve işitsel yollarla aktarılmasına katkı sağlamaktadır. Özellikle gençlerin oyun hareketlerini büyüklerden gözlemleyerek öğrenmesi, kültürel aktarımın uygulama ve katılım yoluyla gerçekleştiğini ortaya koymaktadır.

Düğün repertuvarının yalnızca Artvin ve Yusufeli kaynaklı eserlerden oluşmaması da bu çok katmanlı yapının önemli bir göstergesidir. Araştırma sırasında Karadeniz müziğinin yanı sıra Erzurum ve çevresiyle ilişkilendirilen repertuvarın, Ankara havalarının, Roman havalarının, halay ve barların da düğün içerisinde yer aldığı görülmüştür. Düğünün taraflarının farklı yöresel aidiyetlere sahip olması, repertuvarın çeşitlenmesinde etkili olabilmektedir. Bu nedenle düğün repertuvarı, sabit bir yöresel repertuvarın aktarımından çok, farklı müziksel tercihlerin törensel bağlama göre bir araya geldiği bir alan olarak değerlendirilebilir. Bu çeşitlilik, kültürel kimliğin ortadan kalkması

şeklinde değerlendirilmemelidir. Artvinli, Yusufelili, Erzurumlu veya daha geniş anlamda Karadenizli olma biçimleri, birbirini dışlayan kategorilerden çok, farklı durumlarda öne çıkabilen aidiyet katmanları olarak ortaya çıkmaktadır. Yusufeli'nin tarihsel olarak Erzurum ile kurduğu idari ve kültürel bağlantılar da bu ilişkilerin değerlendirilmesinde önemli bir bağlam oluşturmaktadır. Dolayısıyla Yusufeli kaynaklı müzik ve dans pratiklerinin yalnızca Artvin veya Karadeniz kültürü içerisinde ele alınması yerine, bölgenin tarihsel ve kültürel ilişkileriyle birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir.

Araştırmanın bir diğer sonucu, kültürel aktarımın yalnızca belirli eserlerin korunmasıyla sınırlı olmadığıdır. Eserin hangi çalgıyla, kimler tarafından, hangi ortamda ve nasıl icra edildiği de kültürel anlamın oluşumunda önem taşımaktadır. Canlı tulum icrası, horonun toplu biçimde oynanması, oyun sırasında kullanılan komutlar ve katılımcıların müziğe doğrudan eşlik etmesi, kültürel belleğin düğün ortamında deneyimlenmesini sağlamaktadır. Bu yönüyle müzik, hem yöresel aidiyetlerin ifade edilmesinde hem de topluluk içindeki kültürel bilginin aktarılmasında işlev görmektedir.

Sonuç olarak Örnekköy örneğinde kültürel kimlik, göçle taşınan unsurların değişmeden korunmasından ziyade, farklı toplulukların karşılaşmaları ve etkileşimleri içerisinde yeniden biçimlenen bir yapı olarak ortaya çıkmaktadır. Gürcü kökenli Artvinliler ve Artvin/Yusufeli kökenliler ve Erzurum kökenli gruplar arasında görülen repertuvar, Gürcü kökenli Artvinliler ve Artvin/Yusufeli kökenliler ile Erzurum kökenli gruplar arasında çalgı ve dans farklılıkları bu yapının müziksel göstergelerini oluştururken, ortak düğün ortamı bu unsurların bir arada bulunmasına imkân sağlamaktadır. Tulum, horon, bar, halay, davul-zurna ve farklı bölgesel repertuvarlar bu çok katmanlı kültürel yapının başlıca müziksel ve bedensel göstergeleri olarak değerlendirilebilir.

Bu araştırma, Örnekköy'de gerçekleştirilen alan çalışması, kişisel görüşmeler ve literatür taramasından elde edilen verilerle sınırlıdır. Katılımcıların bireysel değerlendirmeleri topluluğun tamamına genellenmemiş; görüşme verileri gözlem ve video kayıtlarıyla birlikte değerlendirilmiştir. Araştırmanın amacı, Artvin, Yusufeli veya Erzurum kökenli topluluklara ilişkin genel bir model ortaya koymaktan ziyade, Örnekköy örneğinde göç sonrasında oluşan kültürel yapının düğün, müzik, dans ve tulum pratikleri üzerinden nasıl ifade edildiğini ortaya koymaktır. Elde edilen veriler, kültürel kimliğin repertuvar, çalgı, dans, sözlü kültür ve toplu katılımın etkileşimi içerisinde şekillendiğine işaret etmektedir.

KAYNAKÇA

Altıntuğ, M. (2013). Türk halk oyunları'nda dansçı ve oyun etkileşiminin ürünü olan naraların göstergebilimsel yaklaşımla incelenmesi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 6*(1), 131–149. https://doi.org/10.12780/UUSBD141

Aşık, Y. (1997). *Artvin yöresinden alınan ezgilerin müzikal analizi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Beyaz Özbey, İ. (2020). Gürcülerde kimlik, mekân ve gündelik yaşam: Artvin örneği. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 21*(39), 915–955. https://doi.org/10.21550/sosbilder.681445

Bilgin, N. (2007). *Kimlik inşası.* İzmir: Aşina Kitaplar.

Kemalpaşa Kaymakamlığı. (2022). *Kemalpaşa Artvinliler Derneği Yeni Yönetimine Ziyaret.* https://www.kemalpasa.gov.tr/kemalpasa-artvinliler-dernegi-yeni-yonetimine-ziyaret08122022

Küçük, İ. E. (2017). Artvin halk oyunlarının resmi ideoloji bağlamında incelenmesi. *II. Uluslararası Müzik ve Dans Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri* (ss. 215–225). Karadeniz Teknik Üniversitesi.

Yazıcı, C. (2019). *Tulum çalgısının popülerleşmesi sürecinde yeni icra teknikleri ve ortamlarının oluşması* [Yüksek lisans tezi]. Bursa Uludağ Üniversitesi.

Yıldırım, E., & Ersoy, İ. (2023). Nesneleşmiş Kültürel Sermaye Bağlamında Salihli Kazak Türklerinde Temel Kimliksel Bileşen Olarak Dombra. *Etnomüzikoloji Dergisi*, *6*(1), 43-62. https://izlik.org/JA98KC58TH

Yılmaz, O. (2024). *Mekân, yapı ve üslup ekseninde tulum çalgısının incelenmesi* [Doktora tezi]. Ege Üniversitesi.

Yılmaz, O., Ersoy, İ., & Tutu, B. (2024). Bir çalgı iki farklı üslup: Tulum çalgısının Erzurum bölgesindeki üslup bileşenleri. *Journal of Music and Folklore Studies, 1*(2), 165–189.

SÖZLÜ KAYNAK

KK-1: Oğulcan Özcan, Erkek, 32, İzmir, Çalgı Yapımcısı/Tulum Sanatçısı, Ön Lisans/Konservatuvar Öğrencisi, 25.08.2026 ve 30.08.2026

KK-2: Kantaroğlu, Erkek, 26, Artvin, Rehber/Tulum Sanatçsı/Solist, Lisans, 9.08.2026.

KK-3: İbrahim Gençer, Erkek, 36, Artvin, Fabrikada Depo Görevlisi, Ön Lisans, 9.08.2026.

KK-4 Halil Gençer, Erkek, 65, Artvin, Emekli, İlkokul, 25. 09. 2026.

KK-5 Şinasi Yazıcı, Erkek, 48, Artvin, Bilgisayar Firmasında Tes,s Uzmanı, Lise, 25. 09.2026.



4. Bölüm

PANDEMİ SÜRECİNDE MÜZİK: KOLEKTİF BELLEK, MİNİMALİST ESTETİK VE DİJİTAL MÜZİK EKOSİSTEMİNDE YAPISAL KIRILGANLIKLARIN ANALİZİ

Özcan ABAYLI[1]

[1] Doç. Dr., Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Geleneksel Türk Müziği Anabilim Dalı, oabayli@adu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-5028-7594

GİRİŞ

Pandemiler, yüksek ölüm oranlarının neden olduğu epidemiyolojik krizlerin ötesinde, kültürel ve ekonomik paradigmaları dönüştüren, toplumsal yapıların yeniden inşasını tetikleyen tarihsel kırılma noktaları olarak değerlendirilebilir. Nitekim tarih boyunca yaşanan pandemiler, ekonomik düzenin köklü biçimde yeniden yapılandırılmasına zemin hazırlarken toplumsal tabakalar arasındaki güç dengelerini önemli ölçüde etkilemiş ve dönüşüm süreçlerini hızlandırmıştır. Bu tarihsel çerçevede pandemiler, müzik ekosisteminde yalnızca geçici krizlere yol açmakla kalmamış; müzik üretimi, müzik sosyolojisi ve müziğin psikolojik işlevleri bakımından kapsamlı dönüşümleri de tetiklemiştir. Bu dönüşümlerin tarihsel örneklerinden biri olan Kara Veba, 14. yüzyılın ortalarında Avrupa, Asya ve Kuzey Afrika'da kurumsal ve sosyokültürel açıdan yıkıcı etkiler yaratarak geniş çaplı bir demografik çöküşe neden olmuştur (Roulet ve Bothello, 2022, s. 772-789). Feodal üretim ilişkilerinin ve Katolik Kilisesi'nin otoritesinin sarsıldığı bu dönem, müzik tarihi açısından da önemli yapısal dönüşümlere zemin hazırlamıştır. Pandemi sırasında yaşanan ağır insani kayıplar, Kilise ve aristokrasi merkezli kurumsal yapıları sarsmış; bu süreç, katedral korolarını, saray müzisyenlerini ve enstrüman zanaatkârlarını doğrudan etkilemiştir. Ortaya çıkan kurumsal ve ekonomik belirsizlikler, müzisyenlerin farklı toplumsal ve ekonomik aktörlerle yeni ilişkiler geliştirmesine imkân tanımış; böylece müzik, kolektif ve kurumsal üretim modelinden daha bireyselleşmiş, esnek ve giderek ticarileşen bir kültürel alana doğru yönelmiştir. Nitekim bu süreçlerin müziğin üretim, himaye ve dolaşım biçimleri üzerinde tartışmalı da olsa bazı etkiler yarattığı ileri sürülmüştür (Jenkins, 2018, s. 98-101). Bu yön değişikliği, müzik üretiminin kurumsal temellerinde kalıcı bir dönüşüm başlatmıştır. Kurumsal ve mekânsal kısıtlamaların uzun vadeli etkileri, 1630 Venedik Vebası sırasında da belirginleşmiş; salgın koşullarının yarattığı belirsizlik, müzik yayıncılığı ile kamusal icra faaliyetlerinin sürekliliğini ciddi biçimde sekteye uğratmıştır. Bununla birlikte, kurumsal yapıların bütünüyle ortadan kalkması yerine yeniden örgütlenmesi, müzisyenlerin üretim ve geçim stratejilerini de dönüştürmüştür (Gear, 2018, s. 144-191). Vakıfların müzik alanındaki rolünün güçlenmesi ve lonca sisteminde ortaya çıkan esneklikler, hayatta kalan müzisyenlerin farklı himaye ve istihdam ağlarına erişimini kolaylaştırmış; bu durum, ekonomik koşullarının iyileşmesine ve sosyal hareketlilik olanaklarının genişlemesine katkıda bulunmuştur. Dolayısıyla, salgın, müzik alanında yalnızca üretim ve icra faaliyetlerini kesintiye uğratan yıkıcı bir kriz olarak değil, aynı zamanda mevcut kurumsal ilişkileri düzenleyen yeni estetik arayışların önünü açan bir kırılma noktası olarak değerlendirilmelidir. Bu yeniden yapılanma, müzik estetiği ve biçimlerinde ortaya çıkan dönüşümlerin yanı sıra, müziğin üretim, dolaşım ve

himaye süreçlerinin de kalıcı biçimde farklılaşmasına zemin hazırlamıştır. Benzer bir dönüşüm süreci, 2019'un son çeyreğinde ortaya çıkan ve Mart 2020'de Dünya Sağlık Örgütü tarafından küresel pandemi olarak ilan edilen COVID-19 salgınıyla başlamıştır. Salgın, dünyayı hazırlıksız yakalayarak yalnızca derin ve çok boyutlu bir halk sağlığı krizine yol açmamış, aynı zamanda kamusal yaşamı, çalışma biçimlerini ve kültürel üretim süreçlerini kesintiye uğratmıştır. Bu süreç, mevcut toplumsal ve ekonomik kırılganlıkları görünür hale getirirken, müzik ekosisteminde üretim, dolaşım ve etkileşim biçimlerinin yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmıştır. Ancak COVID-19'un etkileri yalnızca sağlık alanıyla sınırlı kalmamış, gündelik yaşam pratiklerini kökten dönüştürürken toplumsal düzeyde derin psikolojik sarsıntılara da neden olmuştur. Bu kapsamda pandemi kaynaklı izolasyon süreçleri, bireylerin kamusal alandan evsel mekânlara çekilmesine yol açmış; eğitimden profesyonel iş yaşamına kadar uzanan geniş bir alandaki yerleşik pratiklerin dijital platformlar aracılığıyla yeniden kurgulanmasını zorunlu kılmıştır. Bu bağlamda incelenen örnekler, pandemilerin müzik ekosistemini yalnızca geçici krizlerle sınırlı tutmayıp, temel üretim pratikleri üzerinde kalıcı paradigma dönüşümlerini tetiklediğini doğrulamaktadır (Bellini ve Raglianti, 2023, s. 83). Özellikle 2020 yılından itibaren küresel ölçekte derinleşen bu süreç, müzisyenlerin geçim kaynaklarını doğrudan tehdit ederek sanatsal sürdürülebilirliklerini ciddi bir belirsizlikle karşı karşıya bırakmıştır.

YÖNTEM

Bir tarama değerlendirme metni olarak hazırlanan araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması ve kültür analizi bir birlikte uygulanmıştır. Durum çalışması aracılığıyla COVID-19 pandemisinin müzik ekosisteminde yol açtığı üretim, dolaşım ve etkileşim dönüşümleri belirli bir tarihsel-toplumsal bağlam içinde incelenmiş; kültür analizi yöntemiyle ise bu dönüşümlerin minimalist estetik anlayışı, müzikal pratikler ve sanatçı-dinleyici ilişkileri üzerindeki yansımaları çözümlenmiştir. Bu doğrultuda pandemi, yalnızca müzik faaliyetlerini kesintiye uğratan geçici bir kriz olarak değil, müziğin üretim koşullarını, estetik yönelimlerini ve dijital dolaşım biçimlerini yeniden yapılandıran çok katmanlı bir kırılma noktası olarak ele alınmıştır. Bu yaklaşım, pandeminin yalnızca mevcut müzik pratiklerini kesintiye uğratmadığını, aynı zamanda üretim, erişim, temsil ve sanatçı-dinleyici etkileşimi arasındaki ilişkileri yeniden düzenleyerek müzik ekosisteminin yapısal kırılganlıklarını görünür kıldığını varsaymaktadır. Dolayısıyla çalışma, pandemi sürecindeki dönüşümü geçici bir uyum stratejisi olarak değil, müziğin estetik ve toplumsal işlevlerinin dijitalleşme, eşitsiz erişim ve değişen kolektif deneyimler ekseninde yeniden

tanımlandığı kalıcı bir yeniden yapılanma süreci olarak değerlendirmiştir. COVID-19 sürecinin minimalist estetik kavramı üzerindeki etkileri kuramsal bir çerçevede tartışılmış; kısıtlı fiziksel imkânların, dijital platformlara yönelimin ve değişen toplumsal deneyimlerin müzikal ifade biçimlerini nasıl dönüştürdüğü ortaya konulmuştur. Böylece sektörün pandemi sürecindeki tepkileri ile estetik dönüşümleri arasındaki karşılıklı ilişki bütüncül bir perspektifle değerlendirilmiş ve araştırmanın aşamalarına uygun olarak elde edilen bulgular sistematik biçimde sunulmuştur.

Araştırmanın Problemi

Araştırma, COVID-19 pandemisinin, müzik sektöründeki yapısal kırılganlıkların ve sosyal koruma mekanizmalarından yoksun müzisyenlerin yaşadığı güvencesizliğin dijital dönüşüm süreçleriyle birleşerek, kolektif belleğin oluşumunu ve estetik pratiklerin dönüşümünü nasıl yeniden yapılandırdığı; bu süreçte dijital platformların, eşitsiz erişim koşullarının ve algoritmik yönlendirmelerin (Morris, 2020, s.1-10), müzisyenlerin üretim, dolaşım ve temsil olanaklarını nasıl farklılaştırdığı sorunsalını disiplinler arası bir perspektifle ele almaktadır.

Çalışmanın Gerekçesi ve Literatüre Katkısı

Araştırma, pandeminin müzik deneyimini bir tür askıda kalma hâline dönüştürerek yaratım süreçlerini nasıl biçimlendirdiğini ve dijital platformlardaki algoritmik yönlendirmelerin, pandemi öncesi pratiklerin ötesine geçen yeni estetik arayışlarla kültürel tekdüzeleşme arasındaki diyalektik ilişkiyi nasıl etkilediğini incelemektedir (Kullick ve Petry, 2025, s. 139). Bu çalışma, yalnızca bir kriz analizi sunmakla kalmayıp sanatın dijital platformlardaki sürekliliğini ve müzisyenin sosyokültürel konumunu da ele almaktadır. Bunun yanı sıra, dijitalleşmeyle öne çıkan minimalizm, gönüllü sadelik ve yavaşlık gibi yeni estetik biçimlerin toplumsal bellekteki karşılıklarını sorgulamaktadır. Bu doğrultuda araştırma, söz konusu alandaki boşluğu disiplinlerarası bir perspektifle doldurmayı; pandemi sonrası sosyokültürel destek mekanizmalarının güçlendirilmesine, dijital telif haklarının güvence altına alınmasına ve müzisyenlerin çalışma koşullarının iyileştirilmesine yönelik bütüncül müzik politikalarının geliştirilmesine teorik bir temel sağlamayı amaçlamaktadır. Böylece müzik ekosisteminin yapısal kırılganlıklarının giderilmesine katkı sunulması hedeflenmektedir.

COVID-19 PANDEMİSİNDE MÜZİSYENLİK VE PREKARYALAŞMA: MÜZİK ENDÜSTRİSİNDEKİ SOSYOKÜLTÜREL VE EKONOMİK KAYIPLAR

2019'un son çeyreğinde ortaya çıkan, 2020'nin mart ayında DSÖ tarafından küresel pandemi ilan edilen ve dünya genelini hazırlıksız yakalayarak derin bir halk sağlığı krizini tetikleyen COVID-19, gündelik yaşam pratiklerini kökten dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda toplumsal düzeyde derin psikolojik sarsılmaları da beraberinde getirmiştir. Pandemi kaynaklı izolasyon süreçleri, bireylerin kamusal alandan evsel mekânlara çekilmesine neden olmuş; eğitimden profesyonel iş yaşamına kadar geniş bir yelpazedeki yerleşik pratiklerin dijital platformlar aracılığıyla yeniden kurgulanmasını zorunlu kılmıştır. Bu adaptasyon süreci, özellikle müzik gibi doğası gereği performans ve etkileşime dayalı sanat pratiklerinin dijital ortama aktarılmasını sağlayarak müzik sektöründe kronikleşen sosyal güvence yoksunluğunu, düzensiz çalışma koşullarının yol açtığı yapısal belirsizlikleri ve sanatçıların ekonomik kırılganlıklarını derinleştirmiştir. Gelir sürekliliğinin büyük ölçüde canlı performanslara, proje bazlı çalışmalara ve kayıt dışı istihdama bağlı olduğu sektörde, etkinliklerin iptal edilmesi ve çalışma alanlarının daralması, müzisyenleri yalnızca geçici gelir kayıplarıyla değil, uzun vadeli sosyal güvence sorunlarıyla da karşı karşıya bırakmıştır (Beytaş ve Şengüler, 2023, s. 245-265). Bu bağlamda 7438 sayılı Kanun'un 3 Mart 2023 tarihinde yürürlüğe girmesiyle sigortalı girişi bulunan sahne sanatçıları ile müzisyenlerin yaş şartı aranmaksızın emekli olabilmesinin sağlanması (Aslan, 2024, s. 1127-1165), sektörde uzun süredir devam eden sosyal güvence açığının giderilmesinde önemli bir düzenleme niteliğindedir. Ancak söz konusu düzenleme emeklilik hakkına erişimi kolaylaştırsa da düzensiz istihdam, prim günlerinin süreklilik göstermemesi ve kayıt dışı çalışma gibi yapısal sorunları bütünüyle ortadan kaldırmamakta, küresel kriz dönemlerinde müzik emekçilerinin sosyal koruma mekanizmalarına erişimini sınırlayarak ekonomik kayıplar karşısındaki kırılganlığını artırmaktadır. Dolayısıyla pandemi, müzik emekçilerinin yalnızca ekonomik açıdan ne denli savunmasız olduğunu görünür kılmamış; aynı zamanda sosyal güvenlik mekanizmalarının sektörün özgün çalışma koşullarına uygun biçimde yeniden ele alınması gerektiğini de ortaya koymuştur. Sanatsal sermayenin yitimi, yalnızca bireysel düzeyde bir gelir veya meslek kaybı olarak değil, müzisyenlerin yıllar içinde geliştirdiği bilgi, beceri, mesleki ağ ve kültürel üretim kapasitesinin aşınması olarak değerlendirilmelidir (Lundin, 2022, s. 1-7). Pandemi koşullarında canlı performansların, yüz yüze eğitim olanaklarının ve kurumsal destek mekanizmalarının kesintiye uğraması, bu sermayenin yeniden üretimini güçleştirmiş; özellikle sosyal güvenceden yoksun ve proje bazlı çalışan

müzisyenleri ekonomik olduğu kadar mesleki ve psikolojik açıdan da kırılgan hâle getirmiştir (Zhukov vd., 2023, s. 149-163). Bu kayıp, bireysel yaşam öykülerinin ötesine geçerek kuşaklar arası aktarımı, kolektif belleği ve kamusal alandaki kültürel üretim ekosistemini zayıflatmış; böylece müzik alanındaki eşitsizlikleri derinleştirerek sektörün üretim, dolaşım ve temsil biçimlerini yeniden yapılandırmıştır. Bu süreçte, müzik icrasının fiziksel kısıtlamalardan kurtularak zaman ve mekândan bağımsız bir dijital ağa dönüşmesi, sanatın tüketim biçimlerini köklü bir paradigma değişimine uğratmıştır (Nasta vd., 2023, s.13). Küresel kimlik mücadelelerinin ve temsillerin müzik aracılığıyla yeniden kurgulandığı bu dönemde sanatçılar, ekonomik kayıplarını dengelemek amacıyla dijital platformlara yönelmek zorunda kalmış, ancak teknik ve altyapı kaynaklı sorunlar adaptasyon sürecini oldukça güçleştirmiştir. Canlı performansların dijital platformlara aktarılması küresel ölçekte daha geniş bir erişim olanağı sunsa da dijital platformlar, eserlerin dolaşımı sırasında telif haklarının korunması ve elde edilen gelirlerin sanatçılara adil biçimde aktarılması bakımından yeterli şeffaflık ve denetim sağlayamamaktadır. Bu durum, özellikle bağımsız müzisyenler açısından gelir eşitsizliğinin ve düşük kazanç sorunlarının devam etmesine neden olmaktadır. Bunun yanı sıra, müzik tüketimine ayrılan sürenin azalması, müzisyenleri geleneksel gelir kaynaklarından yoksun bırakarak alternatif gelir arayışlarına yöneltmiştir (Denk vd., 2022, s. 5). Pandemiyle hız kazanan dijitalleşme süreci, canlı müzik harcamalarındaki daralmayla birlikte dijital yapılara geçişi zorunlu kılmış; ücretli platformların sektörde giderek merkezî bir konuma gelmesi ise bu dönüşüme yapısal bir ivme kazandırmıştır (Nasta vd., 2023, s.11). Söz konusu dönüşüm, sektörün ekonomik dinamiklerinin yanı sıra sanatçı-dinleyici etkileşimini, eserlerin dolaşım kanallarını ve estetik deneyimin sınırlarını da yeniden tanımlayarak pandemi sonrası müzik kültürünün temellerini köklü biçimde değiştirmiştir. Bununla birlikte, pandemi sonrasında müzikle kurulan ilişkinin geçirdiği dönüşüm yalnızca sektörel ve teknolojik değişimlerle sınırlı kalmamış; kültürel ve öznel deneyim düzeylerinde de belirginleşmiştir. Bu nedenle, söz konusu dönüşüm sosyokültürel bir perspektiften ele alındığında, müziğin yalnızca bir eğlence aracı olmadığı görülmektedir. Aksine müzik, toplumsal hafızanın inşasında kurucu bir bellek ve anlatı formu olarak işlev görmekte; bu işlevin sektöre, icracılara ve dinleyici deneyimine yansımaları da kapsamlı biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu çerçevede, müziğin bellekle kurduğu ilişkiyi ve kültürel aktarım süreçlerindeki rolünü daha ayrıntılı biçimde incelemek önem taşımaktadır.

BELLEK SANATI VE MÜZİK: KLASİK RETORİK TEKNİKLERİNDEN BİLİŞSEL, BEDENSEL VE DİJİTAL TEMSİL SÜREÇLERİNE

İnsanlık tarihinin en eski zihinsel disiplinlerinden biri olan Bellek Sanatı, bilgiyi korumayı ve gerektiğinde yeniden hatırlamayı amaçlayan yöntemler bütünü olarak ortaya çıkmıştır. Bellek Sanatı' nın "mekânlar yöntemi" olarak bilinen tekniğini sistemleştiren kişinin, antik kaynaklarda MÖ 6. yüzyılda yaşamış Keoslu şair Simonides olduğu kabul edilmektedir (Moll ve Sykes, 2022, s. 941). Simonides, bir ziyafet sırasında binanın çöküşünden sağ kurtulan tek kişi olarak, enkaz altında kalan konukların yerlerini mekânsal hafızasında görselleştirerek onları teşhis etmiştir; böylece zihinsel mekânın bilginin hiyerarşik ve yapısal olarak kodlanmasındaki temel rolünü ortaya koymuştur. Bu yöntem, hatırlanması gereken bilgilerin zihinsel bir mimari içinde kurgulanan mekânlara ve bu mekânlarla ilişkilendirilen somut imgelere yerleştirilmesine dayanır. Simonides' in geliştirdiği bu kavramsal çerçeve, zihinsel bir mimari kurarak bilgiyi belirli bir uzamsal düzen içinde konumlandırmayı temel alır (Rolls, 2017, s. 570-579). Günümüz dijital çağında ise bu yöntem, fiziksel mekânların yerini sanal ortamların ve dijital arayüzlerin almasıyla ortadan kalkmamış; aksine icracıların müzikal bilgiyi bedensel tekrar, teknik pratik ve dijital temsil biçimleri aracılığıyla yeniden düzenlediği hibrit habitus pratikleri üzerinden dönüşerek varlığını sürdürmüştür (Fujiki, 2025, s. 79-94). Böylece bellek sanatı, yalnızca bilgiyi zihinsel mekânlarda depolayan tarihsel bir teknik olmaktan çıkarak, icracıların müzikal becerilerini dijital ve fiziksel ortamlar arasında taşımasına, yeniden üretmesine ve aktarmasına aracılık eden dinamik bir bellek modeline dönüşmüştür. Bu bağlamda zihinde depolanan karmaşık veriler, ihtiyaç duyulduğunda yeniden erişilebilir ilişkiler ağı içinde düzenli bir şekilde yapılandırılır. Bu yaklaşım, belleği pasif bir bilgi deposu olmanın ötesinde veriyi düzenleyen ve yeniden ilişkiler kuran bilişsel bir süreç olarak tanımlar. Roma döneminde retoriğin beş temel öğesinden biri olarak ilk sistematik yapıya kavuşan bellek sanatı, zamanla dinamik bir bilgi mimarisine evrilmiş ve "mnemoteknik" olarak adlandırılmaya başlanmıştır. Bu tarihsel gelişim içerisinde ise mnemoteknik uygulamalar, bireysel anımsama pratiklerinden toplumsal bir uzlaşıya evrilerek kolektif belleğin inşasında kültürel bir araca dönüşmüştür (Neuhaus, 2023, s.16). Bu süreçte bellek, yalnızca kişisel deneyimleri muhafaza eden bir depo değil, bilginin nesneleştirilerek kültürel bir aktarım zeminine taşındığı dinamik bir mekanizma haline gelmiştir (Algın, 2021, s. 1). Özellikle fiziksel mekânlar ve inşa edilmiş yapılar geçmişin deneyimlerini somutlaştırarak toplumsal kimliğin sürekliliğini sağlayan birer taşıyıcı işleve evrilmiştir (Flanderka, 2017, s. 541-558). Günümüzde ise bellek sanatı,

eğitimden profesyonel sunumlara kadar geniş bir yelpazede, zihnin mekân, zaman ve anlamı bütünleştirme çabasında başvurulan en sofistike zihinsel disiplinlerden birine dönüşmüştür (Regnani, 2023, s. 11). Bireysel belleğin ötesinde, toplumların geçmişlerine dair ortak bir kimliğin ve kültürel sürekliliğin en önemli göstergesi kolektif bellek veya diğer adıyla toplumsal hafızadır. Kolektif bellek kavramının kuramsal temellerini atan Fransız sosyolog Maurice Halbwachs, kolektif belleği bireylerin toplumsal gruplara aidiyetleri doğrultusunda şekillenen, paylaşılan ve yeniden üretilen bir hatırlama süreci olarak tanımlamış; anıların yalnızca bireysel zihinlerde depolanan izole imgeler olmadığını, aksine toplumsal bağlam içinde anlam kazandığını savunmuştur (Verovsek, 2016, s. 529-543). Assmann ise kültürel belleği, bilginin kültürel olarak aracılık edilmiş ve kurumsallaşmış pratiklerle korunup aktarılması olarak ele almıştır (Batteau vd., 2017, s. 740-758). Bu bağlamda müzik, toplumsal grupların geçmişe dair ortak hatıralarını, mitlerini ve kültürel değerlerini gelecek kuşaklara aktararak kolektif kimliği sürekli olarak yeniden üreten ve değişim süreçlerinde yaşanan deneyimi yansıtan etkin bir kültürel ifade aracına dönüşmüştür (Akın, 2018, s. 14). Özellikle ninniler, ağıtlar, destanlar, ilahiler ve marşlar gibi sözlü ve ritüel temelli müzikal formlar, tarihsel deneyimleri melodik ve ritmik örüntüler aracılığıyla akılda tutulabilir kılmakta; bu yönüyle kültürel bilginin yalnızca korunmasına değil, her icra bağlamında yeniden yorumlanmasına da olanak tanımaktadır (Akın, 2018, s. 14). Dolayısıyla müzikal aktarım, geçmişi olduğu gibi muhafaza eden statik bir süreç değil, toplumsal grupların değişen koşullar içinde aidiyetlerini ve kültürel sürekliliklerini yeniden müzakere ettikleri dinamik bir bellek pratiğidir (Aydoğdu ve Şen, 2025, s. 364-371). Doğası gereği kavram inşa eden bir varlık olan insanın hayatı anlamlandırma serüveninde, kolektif bellek ve müzik yalnızca toplumsal gerçekliği yansıtan birer araç değil, aynı zamanda onu inşa eden dinamik güçlerdir. Bu bağlamda bellek, ontolojik olarak mekânlaşmaya ihtiyaç duyarken müzik, fiziksel bir mekândan farklı olarak ritim, tonalite ve form aracılığıyla zamansal bir kurgu oluşturur. Bu kurgu, dinleyicinin zihninde işitsel bir zaman-mekân algısı yaratarak soyut zamanı duygulanımsal bir mekâna dönüştürür ve belleğin akışkan geçmişinin deneyimlenmesinde mimari bir işlev üstlenir. Dolayısıyla müzik, işitsel imgelerin zamansal bir kurgu içerisinde yapılandırılmasıyla kolektif belleğin taşınmasında bir nevi mekânsal işlev görür ve bireysel deneyimleri kültürel bir arşive dönüştürür (Aydoğdu ve Şen, 2025, s. 364-371). Böylece müzikal icra, yalnızca estetik bir dışavurum olmanın ötesine geçerek, bireylerin kendi tarihsel bağlamlarını yeniden inşa ettikleri ve göç ya da kriz gibi kopuş anlarında kimliklerini süreklilik içerisinde korudukları bir "üçüncü mekân" işlevi görmüştür (Söylemez, 2025, s. 161-175). Ancak pandemi

bağlamında bu üçüncü mekân deneyimi sadece dijital etkileşimlerle sınırlı kalmamış, aynı zamanda ritüelistik pratiklerle yeniden inşa sürecine girmiştir (Lorea vd., 2022, s. 177-198). Bu tarihsel gelişim içerisinde müzik, mnemonik özelliklerini kullanarak bilgiyi yapılandırma ve hatırlama süreçlerini kolaylaştıran etkili bir araç haline gelmiştir (Tabak, 2023, s. 169-182). Bu bağlamda müzik, ortak anıları hatırlama pratiği üzerinden toplumsal kimliğin inşasında görev alır. İnsanlık tarihinin en kadim kültürel ifade biçimlerinden biri olan müzik, yalnızca estetik bir haz kaynağı değil, bireysel deneyimlerin ötesine geçerek toplumun ortak geçmişini, manevi değerlerini ve travmalarını sembolize eden, aynı zamanda kolektif hafızayı kurucu bir dinamizmle yeniden inşa eden aktif bir sosyokültürel güçtür. Müzik, ritim ve melodi aracılığıyla toplumsal hafızayı diri tutan bir hatırlatıcı işlevi görür; duyusal düzeyde tetiklediği geri çağırma mekanizmasıyla ortak anıları sembolize eder. Bireylerin toplumsal gruplarla etkileşim içinde edindikleri ve ortak deneyimler aracılığıyla yeniden anlamlandırdıkları anılar, müziğin ritmik ve melodik yapılarıyla somutlaşarak bireysel hatırlamayı kolektif bir aidiyet bilincine dönüştürür (Durna, 2025, s. 5). Şarkılar, danslar ve ritüel anlatılar ise belleği sabitleyerek toplumsal iletişimi güçlendirir. Kolektif bellek, sadece toplumsal huzuru değil, aynı zamanda yıkımları ve travmaları da muhafaza eder. Bu yönüyle müzik, estetik bir formda kolektif belleğe ve kültürel sürekliliğe katkı sağlayan bir araçtır. Bu noktada müzik, ritüellerin sürdürülebilirliğinde üstlendiği başat rolle toplumsal bilincin ve birliktelik duygusunun kuşaklar arası aktarımını mümkün kılan en etkin araçlardan biri haline gelerek nitelikli sanat eserlerinin üretiminin önünü açmış ve elde edilen kazanımlarla kültürel belleğin yapı taşlarını oluşturmuştur. Kültürel bellek, kültürel taşıyıcılar ve bellek aktarım pratikleri aracılığıyla toplumsal kimliğin korunmasını ve geçmişte yaşanan, unutulmaması gereken olayların canlı tutulmasını sağlar. Bu yönüyle kültürel belleğin işlevi, dijital çağın modern depolama araçları olan hafıza kartları ve dijital belleklerle kısmen benzerlik gösterse de kültürel bellek, bilgiyi yalnızca saklamakla kalmaz; aynı zamanda onu toplumsal bağlam içinde yeniden üretir, anlamlandırır ve kuşaklar arasında aktarır. Bu çerçevede müzik, ritmik ve melodik örüntüleriyle tarihsel olayları ve toplumsal değerleri somut imgeler biçiminde kodlayarak kolektif hafızanın hem bireysel belleklere kazınmasını hem de kuşaklar arası sağlıklı bir aktarımla yeniden üretilmesini sağlayan temel bir mnemonik mekanizma işlevi görür. Müzik, kolektif belleği destekleyen bir hatırlama aracı olmasının yanı sıra, kültürel kimliklerin oluşumunda da etkin bir rol oynamıştır (Akın, 2018, s. 14). Kültürel kimliğin inşasında müzik etkin bir araç olarak kullanılmış, kimliğin dışavurum biçimi olarak kabul edilmiş ve gruplar arasındaki ilişkilerin somutlaştırılmasında merkezi bir rol oynamanın yanı sıra toplumsal entegrasyona

da katkı sağlamıştır. Bu süreçte ritüellerle iç içe geçen müzikal pratikler, toplumsal bilginin kuşaklar arası aktarımını sistematik bir şekilde gerçekleştirerek aidiyet duygusunu pekiştirmiş ve toplumun ortak değerlerini zamana karşı korumayı başarmıştır (Akın, 2018, s. 14). Özellikle pandemi gibi toplumsal yapıyı derinden etkileyen kriz dönemlerinde dönüşümün önemli yapı taşlarından biri haline gelen müziğin etki alanlarından istifade edilerek paradigmalar oluşturulmuş ve yeni anlam dünyaları daha görünür kılınmıştır. Pandemi deneyimi ile müzikal bellek arasındaki ilişki, sanatçıların toplumsal izolasyon sürecinde geçmişe ilişkin anılarını dijital araçlarla yeniden kurgulamalarına olanak sağlamış; böylece müzik pratiği hem bir bellek alanına hem de kişisel ve kolektif kimlik inşasının bir aracına dönüşmüştür (Lessa ve Junior, 2021, s. 1). Bununla birlikte dijital dönüşüm, müzik kültürünün gelişmesine katkı sağlarken yeni yapısal sorunları da beraberinde getirmiştir.

PANDEMİK İZOLASYON VE DİJİTAL MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN ZORUNLU GÖÇÜ

Pandemik izolasyon sürecinde uygulanan fiziksel mesafe önlemleri, diğer toplumsal alanlarda olduğu gibi müzik üretimini ve tüketimini de geçici olarak kesintiye uğratmıştır; bu durum müzik alanını sosyokültürel ve ekonomik açıdan derinden etkilemiştir (Denk vd., 2022, s. 5). Kültürel izolasyonun belirginleştiği bu dönemde, başta müzik olmak üzere sanatsal etkinliklerin iptal edilmesi toplumsal etkileşim biçimlerini ve dinleme alışkanlıklarını gündelik rutinlerin dışına taşımıştır. Böylece müzikle kurulan ilişkilerin yeniden şekillendiği ve "mahremiyet" kavramının yeniden tanımlandığı bir dönem ortaya çıkmıştır (Terasawa vd., 2021, s. 505-689). Fiziksel mekânların kısıtlandığı bu süreçte dijital platformlar, yalnızca birer aracı olmaktan çıkarak belleğin yeniden yapılandırılmasına katkıda bulunan ve müzikal etkileşimi sürdüren yeni "hafıza mekânlarına" dönüşmüş; böylece kültürel belleğin dijital ortamda korunmasına aracılık etmiştir (Şakalar ve Şakalar, 2025, s. 102-123). Bu bağlamda müzik, bir arka plan ritüeli olmaktan çıkmış, bireylerin dijital kalabalıklar içerisinde içsel bir alan açarak öznel deneyimlere yönelimlerinin önünü açmıştır (Lessa ve Junior, 2021, s. 14/1). Pandemik izolasyonun zorunlu kıldığı fiziksel mesafe kısıtlamaları tüketim alışkanlıklarını kökten değiştirmiş; yaygınlaşan dijital platformlar fiziksel temasın yokluğunda bireylerin iletişim kurmasını ve ortak müzik deneyimlerini sanal ortamda sürdürmesini sağlayarak toplumsal bağların korunmasına katkıda bulunmuştur (Deniz, 2020, s. 191-206). Ancak düşük gelir gruplarına mensup toplulukların internet erişiminde, dijital materyallere ulaşımda ve çevrim içi ödemelerde yaşadığı sorunlar müzikle olan bağlarını kısıtlamıştır (Fujiki, 2025, s. 79-94). Bu süreçte, söz konusu dijital platformlar algoritma

tabanlı öneri sistemleriyle kullanıcıları benzer içeriklere yönlendirerek beğeni düzeyinde örtük bir hiyerarşi oluşturmuş; böylece kolektif hafızanın çoğulcu yapısını daraltırken, geleneksel aktarım unsurlarını da mekânsal bağlamlarından koparmıştır (Şakalar ve Şakalar, 2025, s. 102-123). Buna karşılık kullanıcılar bu sorunları aşmak için çeşitli stratejiler geliştirerek dinleme alışkanlıklarını yeniden düzenlemek suretiyle yerel ve ulusal müzik arşivlerinin erişilebilirliğini artırarak kültürel belleğin özgürleşmesine zemin hazırlamışlardır (Wu, 2025, s. 154). Bu süreçte kolektif belleğin anımsama pratiği sanal ortamlarda yeniden tanımlanmış, müzikal mirasın coğrafi sınırları aşarak küresel ağlarda hızla yayılmasını sağlarken, kullanıcı katılımıyla kolektif içerik üretimini teşvik eden demokratik bir hafıza alanına dönüşmüştür (Şakalar ve Şakalar, 2025, s. 102-123). Bu doğrultuda dijital ekosistem, kültürel belleğin demokratikleşmesi ile algoritmik seçicilik arasındaki gerilim içinde yeni bir arşivleme biçimi oluşturarak, bir yandan farklı seslerin katılımına olanak tanırken diğer yandan hatırlama pratiklerini tek tipleştirme riskiyle müzikal hafızanın geleceğini etkilemektedir. Söz konusu belirsizlik ortamında, internet kullanımının yoğunlaşmasıyla birlikte bireylerin ev içi izolasyon döneminde yeni estetik arayışlara yönelmesi, müzikal zevklerin dönüşümünde ve kişisel arşivlerin yeniden inşasında belirleyici bir unsur olmuştur (Çakmak, 2020, s. 90-123). Karantina uygulamalarıyla başlayan evde kalma döneminde müziğin dijital platformlar ve sosyal medya aracılığıyla daha yoğun biçimde tüketilmesi, dijital tüketim alışkanlıklarının hız kazanmasına ve müzikal etkileşimin giderek dijitalleşmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte dijital platformlardaki müzik içerikleri yalnızca dinleme pratiklerinin bir unsuru olarak kalmamış; bireylerin ruh durumlarını yansıtan sesli günlükler ile kişisel ve kolektif anıların şekillendiği sembolik alanlara dönüşmüş, geleneksel icra pratiklerinin sosyokültürel dönüşümünü piyasa dinamikleriyle harmanlayarak, müziğin hem bir ifade alanı hem de tarihsel sürekliliğin dijital bir arşivi olarak yeniden üretilmesine olanak tanımıştır (Baloğlu ve Birincioğlu, 2026, s. 110-126). Buna karşılık, dijital platformlar üzerinden sürdürülen müzik performansları, bu tek tipleştirici etkiye karşı çıkarak yerel kültürel formların yeniden keşfedilmesini ve küresel ana akım müzik endüstrisine karşı bir direniş repertuvarı oluşturulmasını sağlamıştır (Baloğlu ve Birincioğlu, 2026, s. 110-126). Bu bağlamda pandemi, yalnızca kültürel üretim ve tüketim pratiklerini kesintiye uğratan yıkıcı bir kriz değil, aynı zamanda müzik alanının dijitalleşmesini hızlandıran yapısal bir dönüm noktası olmuştur (Denk vd., 2022, s. 2). Fiziksel mekânların ve yüz yüze etkileşimin geçici olarak devre dışı kalması, sanatçıları, dinleyicileri ve kültürel üretim ağlarını yeni teknolojik olanaklara yöneltmiş; bu zorunlu dönüşüm, daha esnek, erişilebilir ve katılımcı bir müzik ekosisteminin oluşmasına zemin hazırlamıştır.

Her ne kadar dijitalleşme eşitsiz erişim, algoritmik seçicilik ve ekonomik kırılganlık gibi yeni sorunlar üretmiş olsa da müzik, çevrim içi konserler, paylaşım ağları ve ortak dinleme pratikleri aracılığıyla toplumsal bağları korumayı ve yeniden kurmayı başarmıştır. Bu nedenle pandemi, sanatın krizler karşısındaki "yenilmezliğini" yalnızca sembolik olarak değil, üretim, dolaşım ve katılım biçimlerini yeniden örgütleme kapasitesi üzerinden de görünür kılmıştır. Kültürel izolasyonun tüm olumsuzluklarına rağmen toplumsal dayanışma, dijital platformların ve kültürel çeşitliliğin önünü açmıştır. Küresel ölçekte müzik türlerine ve sanatçılara ulaşmada sınırları aşan bir deneyime dönüşen dijital akış hizmetleri, müziğin birincil tüketim yöntemi hâline gelmiştir (Jablonska, 2021, s. 145-164). Normalleşme sürecinde fiziksel konserlerin yeniden başlamasıyla dijital platformlar dinleyici kitlesini genişletmek ve gelir elde etmek amacıyla kullanılmaya devam edilmiştir. Yakın zamanda yaşanan teknolojik yenilikler hem izleme hem de icra biçimlerini değiştirmiş, yeni yazılımların ve hibrit performans tekniklerinin gelişimini tetiklemiştir (Akkermann, 2022, s. 46-51). Dolayısıyla teknolojinin müzikal anlatımla bütünleşmesi, sanatçıların iletişim kurma biçimlerini dönüştürerek kültürel unsurların dünya çapında tanınmasını mümkün kılan yeni bir dijital etkileşim alanı oluşturmuştur.

DİJİTAL DAYANIŞMA: SOSYAL BAĞLARIN GÜÇLENDİRİLMESİNDE MÜZİĞİN ROLÜ

Toplumsal bağların zayıfladığı küresel kriz dönemlerinde müzik, sosyalleşmenin merkezi hâline gelerek dayanışmayı güçlendiren önemli bir motivasyon kaynağına dönüşmüştür. Ortak bir kimlik ve aidiyet duygusunun oluşmasına katkı sağlayan müzik, bu yönüyle sosyal bağların kurulmasında evrensel bir işleve sahiptir. Yüz yüze etkileşimlerin kısıtlandığı pandemi sürecinde ise müzik, dijital platformlar aracılığıyla oluşturulan çalma listeleri ve çevrim içi etkinlikler üzerinden bireylerin belirsizlikle başa çıkmalarına ve toplumsal dayanışmayı sürdürmelerine destek olmuştur (Fink, 2021, s. 1). Bu bağlamda müzik, yalnızca bireysel bir dinleme pratiği olmaktan çıkarak kriz koşullarında ortak deneyimlerin paylaşılmasını mümkün kılan önemli bir iletişim ve dayanışma aracına dönüşmüştür. Özellikle diasporik topluluklar, yerel müzik pratiklerini dijital ortamlarda yeniden kurgulamışlardır (Margolies ve Strub, 2021, s. 648). Müzik izole bireyler arasında duygusal bir köprü kurmanın ötesinde, ortak repertuvar, dijital etkileşim ve katılımcı üretim yoluyla topluluk aidiyetini yeniden tesis etmiş; böylece belirsizliğin yarattığı kaygıların hafifletilmesinde ve fiziksel ayrılığa rağmen toplumsal dayanışmanın sürdürülmesinde kolektif bir teselli ve bağ kurma mekanizması işlevi görmüştür (Margolies ve Strub, 2021, s. 648). Bu bağlamda, müzik bireysel bir başa çıkma

aracı olmanın ötesinde, toplumsal dokuyu onaran bir hafıza aracına dönüşerek geçmişin anlamlandırılmasına ve güçlü bağların kurulmasına olanak sağlayarak kültürel belleğin devamına katkı sunmuştur. Bireylerin bu süreçte müziği psikolojik rahatlama sağlayan ve duygusal durumlarını düzenleyen bir araç olarak kullanmaları, zihinsel bir sığınak yaratma ihtiyacının müzikal pratikler üzerindeki dönüştürücü etkisini de görünür kılmıştır. Nitekim karantina sırasında gerçekleştirilen araştırmalar, katılımcıların yarısından fazlasının müziğe başa çıkma amacıyla yöneldiğini; olumsuz duygulanım yaşayan bireylerin müziği daha çok yalnız başına duygusal düzenleme aracı olarak, olumlu duygulanım yaşayanların ise toplumsal etkileşimin bir ikamesi olarak kullandığını göstermektedir (Fink, 2021, s. 1). Bu doğrultuda, müziğin başa çıkma aracı olarak kullanımı bireylerin yaşlarına ve kişisel özelliklerine göre farklılık gösterse de kaygı, yalnızlık ve belirsizlik duygularını yönetmelerine yardımcı olmuş, gündelik yaşamın kesintiye uğrayan düzenini yeniden kurmalarını ve öznel deneyimlerini anlamlandırmalarını sağlamıştır (Cabedo vd., 2021, s. 606180). Bununla birlikte, müziğin bu işlevi, yalnızca pasif bir tüketim biçimine indirgenmemiş; bireylerin kendi duygusal ihtiyaçlarına göre repertuvar seçmeleri, müzik üretmeleri ve müzikal etkinliklere katılmaları yoluyla kişiselleştirilmiş bir başa çıkma pratiğine dönüşmüştür.

PANDEMİ DÖNEMİNDE SESSİZLİĞİN ESTETİK DENEYİMİ: MÜZİKAL MİNİMALİZMDE ANLAM ÜRETİMİNİN KURUCU ROLÜ

Yunanca *aisthesis* sözcüğünden türeyen estetik, yalnızca güzel olanı inceleyen bir bilim dalı değil, aynı zamanda duyusal algı, haz ve anlam deneyimini konu edinen bir felsefe disiplinidir. Bu doğrultuda estetik; heyecan ve haz veren unsurları inceler, nesneleri seyrederken ortaya çıkan kavramları çözümler ve bu kavramlarla ilişkili problemleri ele alır. Başka bir ifadeyle estetik, güzel olanı araştıran bilim ve sanatın rehberliğinde, nesnelerin algılanması sırasında ortaya çıkan kavramsal unsurları analiz eden ve bunlara ilişkin sorunları çözümlemeye odaklanan; kısacası "güzelin mahiyetini araştıran" bir felsefe disiplinidir. Bununla birlikte estetik, yalnızca güzelliğin tanımlanmasıyla sınırlı değildir. İnsanların gerçeği estetik olarak özümsemesine ilişkin temel ilke ve yasaları incelemenin yanı sıra, toplumsal bilincin ve etkinliğin özgül bir biçimi olarak sanatın genel yasalarını ve sanatsal yaratının öz yapısını da ele alır (Lehene, 2020, s. 209-219). Bu nedenle estetik, güzelliğin yanı sıra duyusal deneyim, algı ve anlam arasındaki ilişkileri kavramsallaştıran geniş bir düşünme alanı sunar. Güzelliğin ölçütleri tarih boyunca farklı biçimlerde yorumlanmıştır: Pythagoras güzeli matematiksel uyum ve oranla, Platon duyusal dünyanın ötesindeki bir idea ile, Aristoteles ise parçaların birbirleriyle kurduğu ölçülü ve uygun düzenle

açıklamıştır. Bu yaklaşımlar, estetiğin nesnel güzellik ölçütlerine indirgenemeyeceğini, algı, düzen, uyum, duyusal deneyim ve anlam arasındaki ilişkiler içinde şekillenen çok katmanlı bir düşünme alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle estetik deneyim, yalnızca dış dünyadaki nesnelerin güzelliğini değerlendirme süreci değil, bireyin duyusal çevresiyle kurduğu ilişkinin niteliğini ve bu ilişkiye yüklediği anlamları yeniden yapılandırma biçimidir. Bu çerçevede pandemi döneminde sessizlik, yalnızca sesin yokluğu veya gündelik gürültünün azalması olarak değerlendirilmemiş; aksine bu durum, bireyin işitsel çevresini yeniden düzenlemesini, daha önce gürültü içinde kaybolan sesleri fark etmesini, kendi içsel dünyasına yönelmesini ve çevresiyle kurduğu ilişkiyi yeniden anlamlandırmasını sağlayan etkin bir estetik deneyim alanı oluşturmuştur (Kusto, 2024, s.12-28). Bununla birlikte, sessizliğin herkes için aynı ölçüde huzur verici ya da estetik bir deneyim sunduğu ileri sürülemez. Özellikle yalnızlık, kaygı ve belirsizlik duygularının yoğunlaştığı durumlarda sessizlik, içsel gerilimi artırabilen ve izolasyon hissini derinleştirebilen bir deneyime dönüşebilir. Bu nedenle pandemi dönemindeki sessizlik, evrensel olarak olumlu bir estetik değer değil, bireyin psikolojik durumu, yaşam koşulları ve müzikle kurduğu ilişkiye göre farklı anlamlar kazanan çok katmanlı bir deneyim olarak ele alınmalıdır. Ayrıca bazı bireylerin sessizlikten kaçınarak yüksek enerjili, ritmik veya tanıdık müziklere yönelmesi, müziğin yalnızca dinginlik ve içsel yoğunlaşma sağlama işleviyle sınırlanamayacağını göstermektedir. Dolayısıyla sessizlik, müzikal anlamın oluşumunu destekleyen önemli bir koşul olmakla birlikte, pandemi deneyimini açıklayan tek estetik ve başa çıkma biçimi değildir. Bu estetik deneyim, beklenmedik kriz dönemlerinde ortaya çıkan belirsizliklerin yalnızca pasif biçimde katlanılmasını değil, duyusal ve duygusal düzeyde yeniden anlamlandırılmasını sağlayarak bireyin sosyal stres karşısında uyum kapasitesini güçlendiren öznel bir başa çıkma stratejisi olarak işlev görmüştür (Sarasso vd., 2021, s. 611-639). Sessizlik, bu süreçte müziğin yokluğu değil, bireyin dikkatini içsel ve çevresel deneyimlere yeniden yönelten etkin bir algısal alan niteliği kazanmıştır. Böylece estetik deneyim, belirsizliği bastırmak ya da ondan kaçmak yerine, onunla temas kurmayı, duygusal gerilimi düzenlemeyi ve değişen koşullara daha esnek biçimde uyum sağlamayı mümkün kılmıştır. Dolayısıyla pandemi koşullarında sessizlik, edilgen bir yokluk hâli olarak değil, dinleme pratiğini derinleştirerek bireyin kriz deneyimini yeniden çerçevelemesine olanak tanıyan, algıyı dönüştüren ve müzikal anlamın oluşumunu mümkün kılan kurucu bir estetik unsur olarak duyusal farkındalık alanı yaratan etkin bir deneyim biçimi olmasına rağmen, pandemi sırasında tam tersi eğilimlerin, yani yüksek enerjili, hızlı ve kaçışçı müziklere yönelik yoğun bir ilginin varlığı da gözlemlenmiştir (Putter, 2021, s. 1280-1295). Pandemi

sürecinde uygulanan küresel kısıtlamalar, bireylerin bedensel deneyimlerinin yanı sıra işitsel çevrelerinde de köklü değişimlere yol açmıştır. Özellikle kamusal alanların gündelik gürültüsünden arınan kentsel atmosfer, bireylerin kendi iç seslerini ve daha önce arka planda kalan işitsel ayrıntıları fark etmelerine olanak tanıyan bir alan oluşturmuş; böylece sessizlik, yokluk ya da düşük görünürlük hâli olmaktan çıkarak estetik bir değere dönüşmüştür. Salgın döneminin zorunlu kıldığı bu mekânsal izolasyon, dış dünyanın gürültüsünden arınan bireylerin kendi iç dünyalarına yönelerek sessizliği bir tefekkür ve yeniden keşif aracı olarak konumlandırmalarına zemin hazırlamıştır (Procentese, 2021, s. 577094). Bu süreçte derin dinleme ve işitsel arınma pratiği ile bağlantılı sessizlik argümanı bir estetik değere dönüşmüş, hatta Uzlet (inziva) ve Samt (sessizlik) gibi kavramlar modern yaşamın hızı içinde ötelenen geleneksel ve tasavvufi bağlamda yeniden gün yüzüne çıkarak, bireyin ev içi izolasyon döneminde kendi sessizliğiyle kurduğu ilişkiyi derinleştirmiştir (Setiawan, 2021, s. 161-176). Bu tasavvufi öğretiler, COVID-19 pandemisiyle mücadele eden topluluklar için işlevsel bir anlam taşımıştır. Teslimiyet ve varlığı olduğu hâliyle kabul etme gibi öğretiler, toplulukların pandemiyle başa çıkma kapasitesini güçlendirmiş ve bu dönemde geliştirdikleri tutumları anlamlandırmalarına yardımcı olmuştur. Ancak bu sessizlik ortamı, bireylerin iç dünyalarına yönelmelerine olanak tanırken, aşırı uyarana ve tüketime dayalı gündelik yaşam biçimlerine yönelik eleştirileri de görünür kılmıştır. Bu bağlamda, "gönüllü sadelik" anlayışıyla örtüşen, gereksiz ses katmanlarından arındırılmış ve işitsel yoğunluğu azaltılmış minimalist müzikal formlar, yeni estetik ve etik arayışların belirgin bir ifadesine dönüşmüştür (Liva, 2018, s. 6-16). Bu formlar, yalnızca teknik bir sadeleşmeyi değil, aşırı uyarılma ve tüketim kültürüne karşı geliştirilen bilinçli bir estetik tutumu da yansıtmaktadır. Tekrar, sınırlı ses malzemesi ve geniş sessizlik aralıkları aracılığıyla dinleyicinin işitsel dikkatini yoğunlaştıran minimalist müzik, pandeminin belirsizlik ve gürültüyle şekillenen gündelik yaşamı içinde dinginlik, içsel odaklanma ve duyusal yeniden yapılanma için işlevsel bir alan sunmuştur. Bu nedenle minimalist müzikal yönelim, basitlik arayışının ötesinde, sessizliği ve ölçülülüğü estetik değere dönüştüren; bireyin çevresiyle, kendi iç dünyasıyla ve müzikal anlamla kurduğu ilişkiyi yeniden düzenleyen bir başa çıkma pratiği olarak değerlendirilebilir. Bir tür yoksulluk olarak da algılanan gönüllü sadelik, gerçekte manevi değerleri merkeze alan, aşırı tüketimden bilinçli bir şekilde uzaklaşan bireyin kendi etik dünyasını yeniden inşa ettiği, özgürleştiği ve tercih ettiği bilinçli bir yaşam biçimidir (Taş, 2020, s. 38-64). Pandemi döneminde minimalist estetik ile gönüllü sadelik arasındaki bu süreklilik, psikolojik iyi oluştan mekânsal tasarıma, tüketim alışkanlıklarından kültürel değerlere kadar geniş bir yelpazede kendini göstermiştir. Zamanla bilinçli bir

yaşam felsefesine ve toplumsal bir direniş biçimine dönüşen, değerlerin yeniden tanımlandığı kültürel bir zeminde "Slowness akımıyla" özdeştirilmiştir. Zorunlu bir krizin tetiklediği bu yavaşlama estetik bir tercih olmaktan çıkıp, gönüllü sadelik anlayışı ile müziğin minimalist formlara yönelmesi arasında bir paralellik yaratmış, müzikal yapımları karmaşık prodüksiyonlardan arındırarak işitsel derinliğin estetik bir değer olarak yüceltilmesini sağlamıştır. Bu dönemde bireyler, sessizliği işitsel bir arınma pratiği olarak deneyimlemiş ve derin dinlemeyle örtüşen duyusal bir bütünlük arayışına girmişlerdir. Bu eğilim, küresel ölçekte azalan gürültü yoğunluğunun yarattığı sessizlik ortamında üretilen minimal yapımların dijital platformlarda dinleyiciyle buluşmasının da önünü açmıştır. Bilinçli bir tercih olan minimalizm, bir mecburiyet değil, aksine aşırılık içerisinde modern bireyin tüketim kıskacından kurtulup kendi estetik ve etik dünyasını kurma çabasının bir ifadesidir. Bu bağlamda müzik hem zihni sakinleştiren bir sığınak hem de aşırı tüketime karşı bir sessizlik alanı olarak ifadeyi özgürleştiren bir tercih biçiminde karşımıza çıkar. Böylelikle minimalizm, müziği tüketim odaklı karmaşık üretim kültürüne karşı duran, çevresel sürdürülebilirlikle uyumlu yeni bir estetik kategori olarak belirginleştirmiştir. Bu süreç müzik algısının değişimine neden olmuş, sanatçıların tüketim odaklı üretim biçimlerinden uzaklaşarak daha içsel, dingin ve ontolojik derinliği olan eserlere yönelmesine zemin hazırlamıştır. Bununla birlikte müzikal minimalizm bir tarz olmanın ötesinde bir yaşam biçimi ve varoluş estetiğine dönüşmüştür. Ses ortamındaki bu dönüşüm, bireyin alışılagelen gürültü katmanlarından tedricen arınmasını sağlayarak işitme duyarlılığını salt müzikal bağlamda değil, günlük yaşamın tüm akustik dokusunda yeniden biçimlendirmiştir. Azalan mekanik seslerin yerini alan biyolojik unsurlar, kentsel mekânlarda dinginlik ve huzur duygularını pekiştirirken, dinleyicinin bu yeni akustik peyzaj içinde kendi iç alanına çekilme eğilimini belirginleştirmiştir. Bununla birlikte, sessizliğin ve doğal seslerin herkes tarafından huzur verici biçimde deneyimlendiği ileri sürülemez. Özellikle belirsizlik, yalnızlık ve tehdit algısının yoğunlaştığı pandemi koşullarında, çevresel seslerin daha belirgin hâle gelmesi bazı bireylerde rahatlama yerine tedirginlik, aşırı duyarlılık ve güvensizlik duygularını artırabilmiştir. Bu nedenle sessizlik, estetik ve psikolojik etkileri bakımından evrensel bir deneyim değil, bireyin içinde bulunduğu duygusal durum ve çevreyle kurduğu ilişkiye göre farklılaşan öznel bir deneyim alanı olarak değerlendirilmelidir. Söz konusu sessizlik deneyimi, fiziksel bir yoksunluktan ziyade sesin biçimsel işleyişinin değişimiyle oluşan yeni bir işitsel perspektif sunarken, bireyin gürültüden arınmış bir ortamda estetik tepkisini yeniden yapılandırmasına olanak tanır (Pheasant vd., 2021, s. 501-509). Sonuç itibarıyla, 1960'tan itibaren ABD'de akademik

müziğe bir tepki olarak doğan ve son 20 yılda daha geniş bir yapısal dönüşümün parçası olarak gelişen minimalist eğilimler özellikle COVID-19 pandemisi sonrasında uygulanan küresel izolasyonlarla birlikte daha görünür ve etkili hâle gelerek sanatsal bir deney olmaktan çıkmış, modern yaşamın sorunlarıyla baş etme aracına dönüşmüştür (Ho ve Rodriguez, 2019, s. 231-235). Bununla birlikte, minimalist müziğin pandemi döneminde evrensel olarak dinginlik, içsel odaklanma ve manevi derinlik üreten bir pratik olarak değerlendirilmesi mümkün değildir. Minimalist estetiğin tekrar, sınırlı ses malzemesi ve uzun süreli sessizlik üzerine kurulması, bazı dinleyiciler için yoğunlaşmayı ve huzuru desteklerken, diğerleri için tekdüzelik, huzursuzluk veya duygusal yoksunluk hissi yaratabilir. Ayrıca minimalist müziğin dijital platformlar ve tüketim ekonomisi içinde dolaşıma girmesi, onun tüketim kültürüne bütünüyle karşıt ve çevresel sürdürülebilirlikle kendiliğinden uyumlu bir estetik olduğu varsayımını da tartışmalı hâle getirir. Benzer biçimde, müziğin dinî ya da teolojik bir anlam taşıması, yalnızca sade ve arındırılmış bir forma sahip olmasına bağlı değildir; bu anlam, eserin üretildiği kültürel bağlam, dinleyicinin inanç dünyası ve müziğin icra edildiği ritüel ortam tarafından şekillenir. Dolayısıyla minimalist müziğin pandemi sonrasındaki işlevi, tek yönlü bir iyileştirme veya manevi dönüşüm aracı olarak değil, farklı bireylerde ve bağlamlarda değişen estetik, psikolojik ve toplumsal etkiler üreten çoğul bir deneyim alanı olarak ele alınmalıdır. Bireysel ve toplumsal davranış biçimlerini etkileyen minimalist müzik, aynı zamanda geleneksel tüketim alışkanlıklarının sorgulanmasına ve değişmesine yol açarak müzikal üretimin gürültüden arındırılmasını teşvik etmiştir. Bu dönüşüm süreci, söz konusu eğilimlerin yaygınlaşmasında katalizör işlevi görmüş; sadeliği temel alan minimalist estetik arayışın güçlenmesine katkıda bulunarak estetik deneyimin sınırlarının yeniden düşünülmesini sağlamış ve müzikal yapının temel unsuru olan tekrarın işitsel süreçte dinleyiciyle kurduğu doğrudan etkileşimi pekiştirerek karmaşık yapısalcılığın yerine deneyimsel bir sürekliliği merkeze almıştır (Uzunonat, 2025, s. 259-273). Bu doğrultuda, derin dinleme pratiğiyle örtüşen müzikal sessizlik, daha önce göz ardı edilen duyusal katmanların fark edilmesine olanak tanımış ve derinlikli bir işitsel estetik deneyime dönüşmüştür.

PANDEMİ DÖNEMİNDE MÜZİKAL ESTETİK DENEYİMİN TEOLOJİK HERMENÖTİĞİ

İnsanlık tarihinde din ile sanat arasındaki ilişki, mitolojik anlatılarla başlayan köklü bir birliktelik olarak zaman içinde farklı inanç sistemlerinin ve kültürlerin etkisiyle gelişmiştir (Zhao, 2025, s. 201-209). Bu süreçte sanat, yalnızca estetik bir ifade biçimi olarak kalmamış; dinî inançların aktarılmasında, toplumsal değerlerin biçimlendirilmesinde ve bireylerin manevi dünyalarının

zenginleştirilmesinde işlevsel bir araç hâline gelmiştir. Özellikle müzik, insan ruhuna doğrudan ve derinden nüfuz eden yapısı sayesinde dinî-estetik ilişkinin en etkili ifade alanlarından biri olmuş; ritim, ezgi, ses ve tekrar gibi unsurlar aracılığıyla bireysel duygulanımı dönüştürürken, ortak ibadet ve ritüel pratikleri içinde toplulukların inanç, aidiyet ve manevi deneyimlerini de biçimlendirmiştir (Cezar, 2019, s. 18-40). Bu nedenle müzik, yalnızca dinî içerikleri aktaran bir araç değil, aynı zamanda kutsal olanla ilişki kurma, içsel deneyimi yoğunlaştırma ve bireysel ruh hâllerini kolektif bir anlam dünyasıyla bütünleştirme kapasitesine sahip kurucu bir estetik pratik olarak değerlendirilmelidir. 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya konulan ve tarihsel estetik bir yaklaşım olarak ifade edilen "Yeni Yalınlık" akımı, ilahi temaları müzikal anlatının merkezine yerleştirerek ve karmaşık armonik yapıların yerine arınmış, sade ve doğrudan bir ifade biçimi koyarak din ile sanat arasındaki tarihsel ilişkiyi yeni bir estetik düzleme taşımıştır. Bu yaklaşımda sadelik, yalnızca teknik bir tercih değil, müziğin dinleyiciyle daha doğrudan bir bağ kurmasını ve manevi anlamın gereksiz yapısal yoğunluklardan arındırılarak görünür kılınmasını sağlayan teolojik-estetik bir ilke hâline gelmiştir (Aryol, 2022, s. 25-38). Sosyal yaşamın en önemli kurucu unsurlarının başında gelen dinler, resim ve heykel gibi sanat dallarının yanı sıra, özellikle insan ruhuna doğrudan ve derinden nüfuz eden müziği ön planda tutarak, sanatın toplumlar üzerindeki dönüştürücü etkisinden olabildiğince istifade etme yoluna gitmişlerdir. Dinlerin müzikle kurduğu ilk ve kurucu ilişki, büyük ölçüde dua pratikleri ve dinî törenler etrafında şekillenmiştir. Antik Yunan metinlerinde Platon ve Aristoteles tarafından kuramsal bir zemine oturtulmak istenen müzik, akustik gerçekliğinden ötürü İskender döneminde bilimsel çalışmaların nesnesine dönüşmüştür. Orta Çağ'da Hristiyanlık, sanatın toplumsal etkisinden sistemli biçimde yararlanarak müziği ibadet düzeninin merkezî unsurlarından biri hâline getirmiş, müziği, ilahiler ve dualar aracılığıyla dinî öğretilerin aktarılmasını ve inananların ibadete yönlendirilmesini sağlayan işlevsel bir araç olarak konumlandırmış, özellikle dinî sadakati ve teolojik bağlılığı pekiştiren metinlere dayalı bir repertuvar geliştirmiştir. Orta Çağ'ın bu teolojik temelli müzik anlayışı, estetik kaygıyı yalnızca duyusal bir haz aracı olarak değil, aynı zamanda ilahî düzene uyum sağlama ve ruhsal tatmin vasıtası olarak yapılandırmıştır. Bu süreç, Hristiyan müzik düşüncesinde müziğe yönelik ikili bir yaklaşımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bir yandan dünyevi hazları ve ahlaki yozlaşmayı teşvik edebilecek bir unsur olarak kuşkuyla karşılanan müzik, diğer yandan ilahi düzeni ve kutsal armoniyi yansıtan ruhsal bir araç olarak kabul edilmiştir. Rönesans döneminde ise müzik, matematiksel oranlar ve armonik ilişkiler aracılığıyla evreni düzenli ve uyumlu bir bütün olarak kavrayan düşünceyle ilişkilendirilmiş; bu doğrultuda insanın kozmik düzen içindeki

konumu, evrensel armoninin dünyevi müzikteki yankısı ve insan zihnindeki karşılığı üzerinden yeniden yorumlanmıştır (Prins, 2014, s. 443). İslâm düşüncesinde ise sanat ve estetik, Kur'ân' ın ortaya koyduğu tevhit merkezli ontolojik anlayış çerçevesinde anlam kazanır. Bu nedenle İslâm kültür ve medeniyetinin estetik ilkeleri ile sanatsal üretim anlayışının temel referansını Kur'ân oluşturur. İslâm düşüncesinde, özellikle tasavvufî bağlamlarda mûsikî; dua, ilahî metinlerin nağmeli okunması ve bedensel devinimlerle birlikte icra edilen zikir pratiklerinde, katılımcıların manevî dönüşüm deneyimini destekleyen bir estetik vasıta olarak değerlendirilmiştir (Shannon, 2024, s. 381). Ayrıca sanat ve estetik, insanın fıtratında mündemiç bir yetenek olarak kabul edilmekte olup, sanat eserleri de bu fıtrî derinliğin estetik bir dışavurumu olarak tezahür etmektedir. Burada önemli olan güzelliği fark edebilecek bir yetiyle yüklenmiş olarak doğan kişinin, esere dair estetik bir tutum geliştirebilmesidir. Bu sürecin sonunda müzik, bedensel tutkuları tetikleyen yüzeysel bir duyum olmaktan çıkıp, rasyonel yapısı sayesinde insan zihnini aşkın bir gerçekliğe hazırlayan pedagojik bir araca dönüşmüştür. Bu nedenle müziğin değeri yalnızca işitsel haz üretmesinde değil, duyusal deneyimi aşarak insanı içsel düzene, hakikate ve Tanrı'ya yöneltebilme kapasitesinde temellenmiştir. Bu tarihsel ve teolojik yaklaşımlar, müziğin toplumsal yaşamdaki işlevinin yalnızca estetik haz üretmekle sınırlı olmadığını; bireyin manevi gelişimini destekleyen, duygusal durumlarını düzenleyen ve topluluklarla kurduğu bağı güçlendiren dönüştürücü bir pratik olarak konumlandırıldığını ortaya koymaktadır. Bu yönüyle müzik, bir yandan bireysel ruhsal deneyimlerin biçimlenmesine katkı sunarken, diğer yandan ortak inanç, aidiyet ve dayanışma biçimlerinin üretilmesinde işlevsel bir kültürel araç hâline gelmiştir. Dolayısıyla müziğin anlamı ve toplumsal etkisi, yalnızca sesin estetik niteliğinde değil, icra edildiği tarihsel ve toplumsal bağlamlarda üstlendiği çok katmanlı işlevlerde aranmalıdır. Pandemi, teolojik olarak ortak bir ibadet müziğinin bedensel ve mekânsal zeminini çökertirken, müzik estetiğini teolojik boşluğu anlamlandıran eleştirel bir yapıya dönüştürmüştür (Foley, 2020, s. 532). Bu dönüşüm, teolojik olarak müziği doğrudan ilahi varlığın temsili olmaktan çıkarıp, hasret ve bekleyişin estetik bir ifadesine dönüştürmüştür. Dolayısıyla bu süreç, müzik estetiğini ortak duyusal kayıplar karşısında inanç eylemini sorgulayan bir estetik alana taşımış, dinleme deneyimini pasif bir hazdan, sanal ve gecikmiş armoniler içinde ilahi olanı arayan aktif bir umut ve direniş pratiğine çevirmiştir. Pandemi, bir yıkım olduğu kadar müziğin doğası, anlamı ve toplumsal işlevi üzerinde düşünmek için eşsiz bir laboratuvar işlevi görmüş, müzik felsefesinin ve estetiğinin temel sorunlarını eş zamanlı güncellemiş ve zenginleştirmiştir (Roberts, 2021, s. 74-85). Bu bağlamda pandemi bir bilgi ve duygusal adaptasyon aracı olarak müziğin rolünü

yeniden tanımlamış; müzikal estetik, duyguların belirsizlik altında bilgi edinimi ve sosyal adaptasyonda kritik bir işlev görmesini sağlamıştır. Müziksel icranın yeni estetik unsurlarla buluşması, çevrim içi müzik etkinliklerinin gelişimini hızlandırmıştır. Bu etkinlikler, mekânsal ve toplumsal sınırları aşarak dijital platformlar üzerinden eş zamanlı üretim pratiklerinin ortaya çıkmasını sağlamakla kalmamış, kültürel üretimi biçimlendiren yeni bir ağ bağlantılı performans estetiğinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Pandemi sürecinde travmaların getirdiği zamansal kopuş nostaljiye yönelimi tetiklemiş ve karmaşık pandemi deneyimini anlamlandırmak için bir araç hâline gelmiştir. Pandemi, sanatsal üretim kriterlerini dönüştürmekle kalmamış, yaratıcılık ve beğeni gibi kavramların yeniden tanımlanmasının önünü açmak suretiyle sanatın özüne ve toplumsal işlevine dair yeni tartışmaları da gündeme getirmiştir. Pandemi sürecinde dinleme pratikleri ve müzik beğenisinde meydana gelen değişimler, estetik yargının yalnızca müziğin biçimsel ve teknik özellikleri üzerinden kurulmadığını, dinleyicinin kaygı, yalnızlık ve belirsizlik deneyimleriyle birlikte yeniden şekillendiğini göstermektedir. Bu dönemde müzik, salt estetik haz üreten bir nesne olmaktan çıkarak bireylerin duygusal durumlarını düzenleyen, gündelik yaşamın sürekliliğini sağlayan ve kriz koşullarına uyum geliştirmelerine katkıda bulunan işlevsel bir deneyime dönüşmüştür. Dolayısıyla pandemi, müzikal beğeniyi sabit ve bireysel bir tercih olmaktan ziyade, ruh hâli, toplumsal koşullar ve dinleme ortamı arasındaki etkileşim içinde sürekli yeniden kurulan dinamik bir estetik yargı alanı olarak görünür kılmıştır (Ziv vd., 2021, s. 475-491). Canlı performansların durma noktasına gelmesi müzikal estetik deneyimin mekânsal ve toplumsal boyutunu temelden sarsmış, konser salonları ve sahne gibi geleneksel estetik deneyim mekânlarını ev stüdyolarına ve dijital platformlara taşımıştır. Bu bağlamda müzik üretiminin zorunlu olarak dijital platformlara yönelmesi yeni estetik biçimlerin ve üretim pratiklerinin doğmasına zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla müzik sanatsal bir obje olmanın ötesinde toplumsal travmayla başa çıkmanın estetik bir aracına dönüşmüştür. Özetle, pandemi müzik estetiğini dinleyicinin ruh hâli, mekân, teknoloji ve toplumsal işlev gibi dinamik unsurlarla sürekli etkileşim hâlinde olan bir deneyim olarak yeniden tanımlamıştır.

PANDEMİ SÜRECİNDE TOPLUMSAL CİNSİYET EŞİTSİZLİKLERİNİN MÜZİKAL TEMSİLLER VE ÜRETİM PRATİKLERİ ÜZERİNDEKİ DÖNÜŞTÜRÜCÜ ETKİSİ

Tarih boyunca varoluşsal bir derinliğe sahip olan müzik, bu yönüyle her zaman farklı disiplinlerin ilgi odağında seküler bağlamda yer almıştır. Özellikle kriz dönemlerinde bireyin psikolojik dengesinin korunmasına katkı sunmuş,

aidiyet duygusunu pekiştirerek toplumsal direncin işlevsel bir mekanizmaya dönüşmesine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte müzik, sektörde alternatif görünürlük alanı yaratarak toplumsal cinsiyet rollerinin kültürel üretim süreçleri üzerindeki etkisini yeniden tartışmaya açmış ve bu perspektiften bakıldığında müzik pratiklerinde farklılıklar gözlemlenmiştir. Gençler, TikTok gibi dijital platformlar aracılığıyla anlatılarını aktarma ve dans etme gibi dışavurumcu müzik pratiklerine yönelerek kendilerini daha görünür kılmış ve demografik gruplar arasında farklı tepki biçimlerini de tetiklemişlerdir (Sari ve Fitriah, 2025, s. 256-266). Örneğin kadın sanatçıların dijital içerik üretimi ve görünürlük biçimleri erkek sanatçılardan farklılaşmıştır. Erkekler dijital araçları daha sık kullanmış ve teknik icraya daha fazla zaman ayırmışlardır; kadınlar ise dijital içerik, özellikle de öğretici içerik üretimine daha fazla yönelmişlerdir (Fallow ve Gomez, 2022, s. 846-953). Pandemi sürecinde müzik pratiklerinin coğrafi konumlara ve kültürlere göre şekillenmesinde toplumsal cinsiyet rollerinin müzikal tercihler üzerinde belirleyici gücünün devam ettiği gözlemlenmiştir (Sanz vd., 2024, s. 267). Müzik bu kaotik süreçlerde sadece yönümüzü bulmamızda ruhsal bir dengeleyici olmakla kalmamış, aynı zamanda sosyal bölünmelere karşı bir kimlik beyanı ve dönüşümün kalıcı bir mirası olarak direnç mekanizmaları oluşturmuştur. Bu dönüşüm aynı zamanda müziği kültürel bir katalizör işleviyle donatarak toplumsal değişimi hızlandırmış, yeni dijital temsil biçimlerinin doğuşunu mümkün kılmıştır. Böylece yaratıcı endüstrilerin yapısal kırılganlıkları daha görünür hale gelirken üretim, temsil ve dağıtım pratikleri cinsiyet, sınıf ve coğrafya eksenlerinde yeniden biçimlenmiş; sanatçı emeğinin güvencesizliği politika önceliği haline gelmiştir. Bu bağlamda pandemi, ataerkil kültürel yapılar içerisinde şekillenen sanatçıların hem üretici hem de dönüştürücü olarak konumlandığı bir dönem olarak öne çıkmaktadır. Pandemi, müzik endüstrisinde zaten mevcut olan dijitalleşme eğilimini hızlandırarak yalnızca üretim ve dağıtım süreçlerini dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda kadın sanatçıların ataerkil yapılar içinde karşılaştıkları erişim, temsil ve görünürlük kısıtlarını kısmen aşabilecekleri yeni alanlar yaratmıştır. Bu dönüşüm, erkek egemen kurumsal kanallara bağımlılığı azaltan ve sanatçıların üretim, dolaşım ve izleyiciyle iletişim süreçleri üzerindeki denetimini artıran “kendin yap etiği” temelli alternatif temsil pratiklerinin gelişimini desteklemiş ve kadın sanatçıların bu süreçlerini geleneksel kurumsal aracılara daha az bağımlı biçimde sürdürmelerine olanak tanıyarak, ataerkil kültürel yapılardaki görünürlük ve temsil eşitsizliklerine karşı yeni bir hareket alanı yaratmıştır (Barna, 2021, s. 67-83). Bununla birlikte, dijital alanlar eşitsizlikleri bütünüyle ortadan kaldırmamış; kadın sanatçıların görünürlük kazanma süreçlerinde üzerlerine yüklenen orantısız ev içi bakım yükü (Bakım Emeği) yaratıcılıklarını kısıtlamış, ataerkil beklentiler

ve dijital kapitalizmin yeni sorumluluklarıyla birlikte yeniden biçimlendirmiştir (Barna, 2021, s. 67-83). Özellikle pandemiyle derinleşen çalışma koşulları, müzisyenlerin güvencesizliğinin geçici bir kriz olmaktan çok proje bazlı yapısal bir emek sorunu olduğunu daha da görünür kılarak sosyal koruma mekanizmalarının yetersizliğini açıkça ortaya koymuştur.

PANDEMİ SÜRECİNDE ENGELLİ BİREYLERİN DURUMU

Engelli bireylerin gündelik yaşamlarında başta sağlık, eğitim ve ekonomi olmak üzere pek çok alanda karşılaştıkları hak ihlalleri pandemi koşullarında daha da ağırlaşarak eşitsizliklerin yeniden üretilebildiği alanlara dönüşmüştür. Türkiye Körler Federasyonunun 2020 yılı Engelli Kadınların Hak İhlalleri Raporu bu dönüşümün kendiliğinden olmadığını ortaya koymuştur. COVID-19 pandemisinde 225 engelli kadını kapsayan çalışmada engelli kadınların %39,6 oranında en az bir şiddet türüne maruz kaldıkları belgelenmiştir. Bu vakaların %80 ev içinde, %34 eşleri, %16 babaları, %13 anneleri ve %11 çocukları tarafından gerçekleşmiştir; psikolojik desteğe ihtiyaç duyanların oranı %43,9 iken, bunların %93' ü destek alamadıklarını belirtmiştir. Bu süreçte engelli kadınların işsizlik oranı %32' ye yaklaşırken, engelli olmayan kadınlarda bu oran %16,3 olarak kaydedilmiştir (Engelli Kadınların Hak İhlalleri Raporu 2020). Ağır hak ihlallerinin yaşandığı, internet altyapısının ve teknolojik donanımın yetersiz kaldığı bu süreçte fiziksel engellerin yerini içeriklerin erişilebilir biçimde tasarlanamamasından dolayı dijital engeller almış var olan eşitsizlikler ve yapısal sorunlar daha görünür hale gelmiştir (Chadwick, 2022, s. 242-256). Ancak görünen tüm olumsuzluklara rağmen toplumsal dışlanma nedeniyle kültürel alanlara sınırlı ölçüde katılabilen engelli bireyler, COVID-19 pandemisi sırasında kültürel etkinliklerin fiziksel mekânlardan dijital ortamlara taşınmasıyla yeni katılım ve temsil olanaklarına erişmiştir (Castle, 2022, s. 165). Dolayısıyla dijitalleşme engelli bireylerin daha önce büyük ölçüde dışlandıkları kültürel yapının etkin bir parçası hâline gelmelerini mümkün kılarak kültürel katılımın sınırlarını genişletmiştir. Bu bağlamda müzik, pandemi döneminde yalnızca bir ifade aracı olarak kalmamış; engelli bireylerin kültürel katılımını ve erişilebilirliğini destekleyen stratejik bir alan olarak işlev görmüştür (Schroeder ve Lucas, 2021, s. 219-229). Dijital platformlar aracılığıyla fiziksel sınırlılıkların ötesinde yeni katılım olanakları sunan müzik, engelli bireylerin kültürel etkinliklere pasif izleyiciler olarak değil, içerik üreten, paylaşan ve tüketen aktif özneler olarak katılmalarını kolaylaştırmıştır. Böylece müzik, engelli bireylerin kültürel yaşama erişimini artırmanın yanı sıra, kendi deneyimlerini görünür kılmalarına, toplumsal temsiliyetlerini güçlendirmelerine ve kültürel üretim süreçlerinde daha etkin bir konum edinmelerine katkı sağlamıştır. Dijital

eşitsizliklerin derinleştiği bu süreçte sanat, engelli bireylerin toplumsal dayanışmayı görünür kılmalarını, yaşadıkları sorunlara ilişkin farkındalık oluşturmalarını ve toplumsal temsiliyetlerini güçlendirmelerini sağlayan önemli bir araç hâline gelmiştir. Sanatsal üretim ve paylaşım kanalları, engelli bireylerin yalnızca kültürel içeriklere erişen kişiler olarak değil, kendi deneyimlerini ifade eden, kamusal tartışmalara katılan ve toplumsal değişime katkıda bulunan aktif özneler olarak konumlanmalarına imkân tanımıştır. Bu nedenle sanat, pandemi koşullarında hem kültürel katılımı destekleyen hem de dijital dışlanmaya karşı kapsayıcı politikaların gerekliliğini görünür kılan stratejik bir fırsat alanı oluşturmuştur. Pandemi sürecinde engelli bireyler için tasarlanan altyazılı konser yayınları, görsel açıklamalar içeren videolar ve interaktif müzik uygulamalı dijital içerikler, müziğe olan erişimi güçlendirerek müzikte kapsayıcılığın artmasına katkı sağlamıştır (Castle, 2022, s. 164-179). Dijital müzik prodüksiyon yazılımları, çevrim içi kayıt sistemleri ve sosyal medya, engelli bireylerin kendi müzikal anlatılarını paylaşabilecekleri alternatif bir platform sunmuştur. Bu süreçte yaşanan internet altyapısı sorunları, donanım eksiklikleri ve dijital okuryazarlık yetersizlikleri, engelli bireylerin dijital kültürel yaşama etkin ve eşit biçimde katılmalarını zorlaştırarak mevcut eşitsizlikleri yeniden üretmiştir (Chadwick, 2022, s. 242-256). Bu durum, dijitalleşmenin tek başına kapsayıcılık sağlamadığını; erişilebilir içerik, uygun teknolojik donanım, güvenilir internet altyapısı ve dijital becerilerin birlikte desteklenmesi gerektiğini göstermiştir. Dolayısıyla erişilebilirlik yalnızca teknolojik bir mesele değil, sosyal adalet ve fırsat eşitliğiyle doğrudan ilişkili, çok boyutlu bir hak ve kültürel politika alanıdır. Bu koşullar sağlanmadığında dijital ortamlar, fiziksel engelleri ortadan kaldırmak yerine yeni dijital engeller oluşturarak engelli bireylerin kültürel görünürlüğünü ve katılımını sınırlayabilmektedir. Bu bağlamda müzik, engelli bireylerin engellilik deneyimlerini yeniden anlamlandırmalarına, bu deneyimleri görünür kılmalarına ve toplumsal yaşama daha etkin biçimde katılmalarına olanak sağlayan önemli bir araç olarak işlev görmüştür (McFerran, 2022, s. 259-272). Özellikle dijital platformlar, fiziksel erişim sınırlılıklarını kısmen aşarak engelli bireylerin yalnızca kültürel içeriklere erişmelerini değil, aynı zamanda müzikal üretim süreçlerine katılmalarını, kendi anlatılarını paylaşmalarını ve toplumsal temsiliyetlerini güçlendirmelerini mümkün kılmıştır (Schroeder ve Lucas, 2021, s. 219-229). Bu yönüyle müzik, pandemi döneminde kültürel katılımı destekleyen bir alan olmanın ötesine geçerek güçlenmeyi, görünürlüğü ve toplumsal eşitliği teşvik eden stratejik bir araca dönüşmüştür (McFarland vd., 2024, s.145). Bununla birlikte, dijital dönüşümün sağladığı bu kazanımlar erişilebilir içerik, uygun teknolojik donanım, güvenilir internet altyapısı ve dijital becerilerle desteklenmediğinde kalıcı ve eşitlikçi

sonuçlar doğuramamaktadır (Reason, 2022, s. 52-69). Bu nedenle, pandemi döneminde ortaya çıkan katılım olanaklarının sürdürülebilir kılınması, yalnızca geçici dijital çözümlerle sınırlı kalmamalı; kültürel politikaların engelli bireylerin haklarını, ihtiyaçlarını ve üretim kapasitelerini merkeze alan kalıcı, kapsayıcı ve erişilebilir bir anlayış doğrultusunda yeniden yapılandırılarak güvence altına alınmalıdır.

PANDEMİ SÜRECİNDE MÜZİK EĞİTİMİNDE DÖNÜŞÜM VE YAPISAL ZORLUKLAR

COVID-19 pandemisi, yaşamın tüm alanlarında olduğu gibi müzik eğitiminde de köklü bir dönüşümü zorunlu kılmıştır. Pandemi öncesi teorik uygulamaların yanı sıra deneyim gerektiren müzik eğitimi, öğrenciler için hem teknik bir gelişim hem de sanatsal ifade açısından vazgeçilmez bir öneme sahiptir. Bu süreç bireysel gelişimin yanı sıra toplu performans çalışmaları ile şekillenerek uyum becerilerini geliştirmiştir. Özellikle enstrüman ve ses eğitiminde öğrenci ile eğitmen arasındaki bu etkileşim, öğrenci motivasyonunun yanı sıra sanatsal gelişimi de desteklemiştir. Bu bağlamda müzik toplumsal diyaloğu başlatmakla kalmamış, aynı zamanda müzik üretiminin teknolojiye entegrasyonunu da hızlandırmıştır. Bu dönüşüm teorik bilgi ve performansa dayalı çevrimiçi eğitim modellerine geçişte, geleneksel toplu icra deneyiminin yerini tutmasa da geri dönülemez bir paradigma değişimine yol açmıştır. Uzaktan eğitim modellerindeki beklenmedik bu hızlı süreç müzik eğitmenlerinin ve müzik eğitimi veren kurumların dijital platformlarda sunduğu alternatif eğitim modelleriyle öğrencilerin etkileşimde kalmalarına yönelik bir araç olmuştur. Ancak bu tip küresel krizler eğitim sisteminin kırılganlıklarını bir yandan görünür kılarken bir yandan da disiplinleri kendi iç dinamiklerinde sert bir biçimde test etmiştir. Dünya genelinde konservatuvar eğitimlerinin etkilendiği bu süreçte müzik eğitimi alanında kadın öğretim üyeleri ve kadın öğrencilerin ev içi bakım ve sorumluluk yükü gibi karşılaştıkları mekânsal krizlerin yanı sıra teknik ve duygusal zorluklar bireysel ve toplu sahne performanslarını imkânsız hâle getirmiştir (Calderon vd., 2021, s. 451-462). İnternet altyapısı ve bağlantı sorunlarından kaynaklanan teknolojik yetersizlikler, ses ve görüntü aktarımındaki senkronizasyon kayıpları ders kalitesini düşürerek uygulamalı eğitimin doğasında yer alan entonasyon ve tını kontrolünü imkânsızlaştırarak öğrenme sürecini zorlaştırmış, motivasyon ve sosyal etkileşim sorunlarına yol açmıştır (Yılmaz, 2022, s. 642-658). Özellikle çalgı eğitiminde teknik aksaklıklar ve etkileşim eksikliği, eğitmenlerin sanal yöntemleri kullanmak zorunda kalmasına yol açarken, uygulamalı derslerin doğası gereği bu platformların kalıcı ve aktif bir öğrenme deneyimi sunmakta yetersiz kaldığı

gözlemlenmiştir (Kara ve Kara, 2023, s. 1143-1158). Doğası gereği uygulamalı süreçleri kapsayan konservatuvar eğitimi, pandemi döneminde uzaktan eğitim modellerinin çevrimiçi platformlara taşınmasıyla radikal bir dönüşümü tetiklemiştir. Bu süreç konservatuvar öğrencilerini fiziksel eğitimin yanı sıra yenilikçilik ve adaptasyon konularında düşünmeye sevk ederken, sanatın her koşulda güvenilir bir liman olduğunu kanıtlamıştır. Sosyo-ekonomik farklılıkların derinleşmesi ve çevrimiçi eğitimin herkes için eşit fırsatlar sunmaması, müzik eğitiminde dijital dönüşümün tek başına yeterli ve kapsayıcı bir çözüm olmadığını göstermiştir. Bununla birlikte, bu deneyimler sanat eğitimine yeni bakış açıları kazandırmış; hibrit eğitim modellerinin uygulanmasıyla müzik eğitiminin temel unsurlarından biri olan yüz yüze eğitim, mevcut imkânlar ölçüsünde sürdürülmüştür. Böylece teknoloji, yüz yüze eğitimin yerine geçen bir seçenek olmaktan ziyade, erişimi destekleyen ve eğitim sürekliliğini sağlayan tamamlayıcı bir araç olarak konumlanmıştır. Bu bağlamda, hibrit modellerin uygulamalı derslerdeki etkinliği ile öğrenci memnuniyeti ve performansı üzerindeki etkileri tartışılmaya devam etse de tamamen çevrimiçi eğitime dayalı bir sistemin müzik eğitiminin doğasına uygun olmadığı açıkça görülmüştür. Dolayısıyla pandemi, teknolojinin bir amaç olmanın ötesinde, insani ve sanatsal etkileşimi güçlendiren bir araç olduğunu ve asıl olanın toplumsal bağları koruyarak birlikte var olmanın önemini ve gerçekliğini bir kez daha hatırlatmıştır.

PANDEMİNİN MÜZİK ENDÜSTRİSİNDE DERİNLEŞTİRDİĞİ YAPISAL KIRILGANLIKLAR VE GELECEĞE YÖNELİK YANSIMALARI

COVID-19 pandemisi, küresel çapta bir halk sağlığı sorunu olmanın ötesinde, insanlık tarihinin en derin sosyokültürel kırılma noktalarından biri olarak onarılması güç yapısal hasarlar meydana getirmiştir. Bu süreçte sosyal mesafe politikaları ve topluluk karantinaları, başta konser salonları olmak üzere, festivallerin ve diğer etkinliklerin ertelenmesine yol açmış, canlı müzik performansları neredeyse sıfırlanmış, gelir akışlarının aniden kesilmesi küresel ölçekte müzik endüstrisinde ekonomik daralmalara neden olmuştur. Bu bağlamda kriz yerel etkilerin ötesine geçerek müzik endüstrisinin tüm katmanlarını etkileyen sistematik bir çöküşün önünü açmış, sektöre bağlı pek çok paydaşı sarsarak müzik tüketimini mekânlardan dijital kırılganlıkların yaşandığı platformlara yöneltmiştir (Denk vd., 2022, s. 17). Avrupa genelinde de COVID-19 salgını, müzik endüstrisinde önemli ölçüde gelir kayıplarına neden olmuş, yaratıcı endüstriler açısından en çok etkilenen alanların sahne sanatları ve müzik olduğuna dikkat çekilmiştir. Türkiye'de yürütülen araştırmalar, pandemi öncesi kurum dışı bağımsız çalışan müzisyenlerin gelir adaletsizliği, güvencesiz çalışma

koşulları ve dijital platformlardan kaynaklanan yapısal sorunlarının pandemi sürecinde de devam ettiğini ortaya koymuş, prekarya (precariat) durumunu bir kriz haline getirerek su yüzüne çıkartmıştır (Reşitoğlu ve Kemik, 2021, s. 1). Özellikle enformel çalışma pratikleri nedeniyle sosyal koruma mekanizmalarından mahrum kalan müzisyenler, temel ihtiyaçlarını karşılayabilmek ve borç yükünden kurtulabilmek adına enstrümanlarını yok pahasına satmak, ev eşyalarını elden çıkarmak veya sosyal güvencesi olmayan düşük ücretli iş kollarında çalışmak gibi zorunlu stratejiler geliştirmek durumunda kalmışlardır. Ancak kırılgan yapının beklentileri karşılayamaması, psikolojik dengelerin bozulmasının yanı sıra, sanatsal sermayenin azalmasına ve sektörde ciddi ölçüde entelektüel derinliğin zayıflamasına neden olan bu süreç finansal daralmaların borçlanmaya ve nihayetinde intihar vakalarına varan trajik sonuçları da beraberinde getirerek, sektördeki güvencesizliğin derinliğini gözler önüne sermiştir (Reşitoğlu ve Kemik, 2021, s. 1). Küresel krizin ekonomide yarattığı olumsuz etkiler müzik endüstrisindeki yapısal sorunları görünür kılmış; sektörün geleceği açısından tartışmalı alanlar yaratsa da teknolojik yeniliklere uyum sağlayıcı dönüşümlerin önünü açmıştır. Bu süreçte çalışan kesimin sosyal platformlar üzerinden yeni gelir kaynaklarına ulaşması sektörel dijitalleşme dinamiklerini hızlandırarak teknolojik entegrasyon sürecini kaçınılmaz bir boyuta taşımıştır (Nasta vd., 2023, s. 2). Bu bağlamda kendi dijital içeriklerini üreterek kitlelerle doğrudan buluşma imkânı bulan sanatçılar hem birer içerik girişimcisi hem de dijital yönetici kimliği kazanarak profesyonel rollerini yeniden şekillendirmişlerdir. Bununla birlikte, sanatçılar, dijital platformların sunduğu esneklik ile üretimlerini doğrudan kitlelere ulaştırarak geleneksel endüstriyel aracıların tekelini kırmış, ancak aynı zamanda bireysel pazarlama ve teknik yönetim sorumluluklarını da üstlenmek zorunda kalarak çalışma pratiklerini yeniden tanımlamışlardır. Pandemi sonrası süreç müzik endüstrisi için yeniden bir başlangıç fırsatı olarak değerlendirilmiş, kriz döneminde oluşan hibrit modeller ve teknolojik inovasyonlar kalıcı hale gelerek daha dirençli bir ekosistemin inşasının temelini oluşturmuştur. Bu bağlamda pandemi, müzik endüstrisi için hızlandırılmış gelecek işlevi görmüş, dijitalleşme ve finans konularında gerçekleşmesi çok uzun yıllar alacak yapısal reformların önünü açarak, sanatı küresel bir sermaye olmanın ötesinde kültürel bir varoluş olarak daha görünür kılmıştır.

SONUÇ

Pandeminin tetiklediği küresel krizler toplumsal ve ekonomik dinamikleri derinden sarsarak özellikle müzisyenler, entelektüel kesimler ve sektörün diğer paydaşları açısından mevcut kırılganlıkları kalıcılaştırmıştır. Kriz, müzisyenlerin zaten güvencesiz olan çalışma koşullarını esnek ve düzensiz piyasa ilişkileri içinde daha da ağırlaştırmış; canlı performansların aniden durması, sanatçıların

temel gelir kaynaklarını kaybetmesine ve geçimlerini sürdürebilmek için dijital platformlara yönelmesine neden olmuştur. Böylece pandemi, yalnızca geçici bir gelir kaybı yaratmamış, aynı zamanda müzik sektöründe sosyal koruma eksikliği, kayıt dışılık ve kurumsal güvencesizlik gibi yapısal sorunları görünür hâle getirmiştir. Dijital platformlara geçiş, müzisyenler açısından yeni üretim ve dolaşım olanakları sunsa da bu olanaklar eşit ve güvenli bir çalışma ortamı yaratmamıştır. Platformların şeffaf olmayan öneri ve sıralama sistemleri, müzisyenlerin görünürlüğünü, dinleyiciye erişimini ve kariyerlerini sürdürebilme kapasitesini doğrudan platformların kararlarına bağımlı hâle getirmiştir. Gelir dağılımının öngörülemezliği, platform kurallarının tek taraflı biçimde belirlenmesi ve algoritmalara müdahale edilememesi, müzisyenlerin gelir ve görünürlükleri üzerindeki denetimini zayıflatmıştır. Bu nedenle dijitalleşme, kriz koşullarında bir çıkış imkânı sunmakla birlikte, müzisyenleri platformlara bağımlı, denetimden uzak ve sürekliliği belirsiz yeni bir çalışma düzenine sürüklemiş; fırsat eşitliğini güçlendirmek yerine mevcut yapısal eşitsizlikleri ve güvencesizlik biçimlerini derinleştirmiştir. Pandemi, küresel ölçekte süregelen yapısal krizleri derinleştirerek müzik sektöründe uzun süredir biriken kırılganlıkları açığa çıkarmış ve dönüşüm süreçlerini hızlandırmıştır. Özellikle düzensiz ve kısa süreli çalışma biçimlerinin yaygın olduğu sektörde canlı performansların durması, sanatçıların gelir kaynaklarını kesintiye uğratmış ve sosyal koruma mekanizmalarının yetersizliğini görünür kılmıştır. Böylece pandemi, sanatçı emeğinin güvencesizliğini yalnızca sektörel bir sorun olmaktan çıkararak sosyal politika gündeminin öncelikli meselelerinden biri hâline getirmiştir. Bu süreçte müzik üretiminin kapalı mekânlardan dijital platformlara taşınması, üretim ve dolaşımın sürekliliğini kısmen mümkün kılmış; ancak aynı zamanda müzisyenleri yeni ve denetimi sınırlı çalışma ilişkilerine bağımlı hâle getirmiştir. Dijital mecralar sosyal izolasyonun etkilerini hafifletip sanatçılar ile dinleyiciler arasındaki bağı sürdürse de bu geçiş sektördeki eşitsizlikleri ortadan kaldırmamış; tersine, platform bağımlılığı, gelir belirsizliği ve görünürlük üzerindeki denetim eksikliği gibi yeni güvencesizlik biçimlerini de beraberinde getirmiştir. Bu süreç, sanatsal üretim alanındaki kurumsal ve sendikal zayıflıkları görünür kılmakla kalmamış, aynı zamanda müzik emekçilerinin gelecekte karşılaşabilecekleri sosyoekonomik risklere karşı mevcut sosyal güvenlik sisteminin yetersizliğini de ortaya koymuştur. Bu nedenle, pandemiyle açığa çıkan yapısal sorunların kalıcı biçimde giderilebilmesi için kriz dönemlerine özgü geçici destek mekanizmalarıyla yetinilmemeli; düzensiz, kısa süreli, proje temelli ve kayıt dışı çalışma biçimlerini dikkate alan kapsamlı sosyal güvenlik politikaları geliştirilmelidir. Bu politikalar, sanat emekçilerinin emeklilik, düzenli gelir, işsizlik ve sosyal koruma haklarına erişimini güvence altına alacak

biçimde tasarlanmalı; farklı çalışma statüleri arasında ortaya çıkan eşitsizlikleri azaltmalı ve sosyal güvenliği yalnızca kriz anlarında devreye giren geçici bir yardım mekanizması olmaktan çıkarmalıdır. Böyle bir yapısal reform, müzik sektörünün ekonomik krizlere ve benzeri toplumsal şoklara karşı dayanıklılığını artırmanın yanı sıra, müzisyen emeğinin sürekliliğini ve sanatsal üretimin uzun vadeli sürdürülebilirliğini de güvence altına alacaktır. Bu çerçevede, pandemi sonrasında atılan sınırlı sosyal güvenlik adımları önemli olmakla birlikte, sanat emekçilerinin uzun vadeli güvencesizliğini ortadan kaldırmak bakımından yetersiz kalmaktadır. Pandemi sonrasında 7438 sayılı Kanun'la yaş şartı aranmaksızın emeklilik hakkının tanınması, bu düzenlemeden yararlanan müzik emekçileri de dâhil olmak üzere birçok çalışan açısından önemli bir sosyal güvence sağlamıştır. Bununla birlikte, söz konusu düzenleme esas olarak belirli koşulları karşılayan çalışanların emeklilik hakkına erişimini kolaylaştırmakta; sanat emekçilerinin çalışma yaşamı boyunca karşılaştığı düzensiz gelir, prim günlerindeki süreksizlik, kısa süreli ve proje temelli sözleşmeler, kayıt dışı çalışma ve işsizlik gibi yapısal sorunlara kapsamlı bir çözüm sunmamaktadır. Nitekim emeklilik hakkının genişletilmesi, aktif çalışma döneminde sosyal korumaya erişemeyen ve düzenli prim ödeyemeyen müzik emekçilerinin gelir ve güvence sorunlarını kendiliğinden ortadan kaldırmamaktadır. Bu nedenle 7438 sayılı Kanun'un sağladığı güvence, sanat emeğinin kesintili ve güvencesiz niteliğinden kaynaklanan sorunları giderecek kapsamlı bir sosyal politika çerçevesiyle desteklenmelidir. Böyle bir çerçeve, müzik emekçilerinin yalnızca emeklilik hakkına erişimini değil, çalışma yaşamı boyunca düzenli gelir, işsizlik sigortası, sağlık hizmetleri ve sosyal koruma haklarından yararlanmasını da güvence altına almalıdır. Ayrıca farklı çalışma statülerine sahip sanat emekçilerinin prim ve sigorta yükümlülüklerini karşılayabilmesini kolaylaştıracak, düzensiz gelir yapısına uyarlanmış esnek ve kapsayıcı özel sigorta modelleri geliştirilmeli; kamu destekleri, işveren sorumluluğu ve meslek örgütlerinin katkısı birlikte değerlendirilmelidir. Aksi hâlde mevcut düzenleme, sektördeki yapısal güvencesizliği çözmek yerine yalnızca belirli bir aşamada ve sınırlı bir çalışan grubunda etkili olan geçici bir güvence mekanizması olarak kalacaktır. Bu nedenle müzik emekçilerinin özgün çalışma koşullarını gözeten kalıcı düzenlemeler hayata geçirilmeli ve uzun vadeli sosyal ve ekonomik kırılganlıklarını azaltacak bütüncül politikalar geliştirilmelidir.

KAYNAKÇA

Akın, B. (2018). *Cultural Memory and Music. Eurasian Journal of Music and Dance*. https://doi.org/10.31722/konservatuvardergisi.496835

Akkermann, M. (2022). *Making music in hybrid performance settings*. (n.d.). https://doi.org/10.5281/zenodo.18898408

Algın, G. (2021). *A Research on The Concept of Home in The Relationship Between Memory and Space. DergiPark (Istanbul University)*. https://dergipark.org.tr/tr/pub/icujtas/issue/64668/832323

Aryol, H. (2022). *Müzikte Doğrudan Yaratıcılık Düşüncesi: John Tavener ve "The Lamb" Eseri. IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, *14*, 25–38. https://doi.org/10.21733/ibad.1190711

Aslan, H. (2024). *Emeklilikte Yaşa Takılanlar Problemi: Kuşakiçi Dayanışma ve Çatışma Perspektifinden Bir İçerik Analizi. DergiPark (Istanbul University)*, *3*(82), 1127–1165. https://doi.org/10.54752/ct.1517560

Aydoğdu, C., & Şen, M. E. (2025). *Müzik ve Kolektif Bellek: Sosyal Dinamikler ve Kültürel Etkileşimler. İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, *11*(2), 364–371. https://doi.org/10.22252/ijca.1804959

Baloğlu, U., & Birincioğlu, Y. D. (2026). *Dijital Çağda Türk-Kazak Etno-Folk Müziğinin Kültürlerarası Alımlanması: Dijital Etnografik Bir Yaklaşım. Milli Folklor, 19* (149), 110–126. https://doi.org/10.58242/millifolklor.1724941

Barna, E. (2021). *Between Cultural Policies, Industry Structures, and the Household: A Feminist Perspective on Digitalization and Musical Careers in Hungary. Popular Music & Society*, *45*(1), 67–83. https://doi.org/10.1080/03007766.2021.1984022

Batteau, J., Princen, S., & Rigney, A. (2017). *Lessons from the past? Cultural memory in Dutch integration policy. European Journal of Political Research, 57(3), 740–758.* https://doi.org/10.1111/1475-6765.12249

Bellini, N., & Raglianti, M. (2023). *Reluctant Innovators: Dynamic Capabilities and Digital Transformation of Italian Opera Houses in the Pandemic Crisis. Administrative Sciences, 13(3), 83.* https://doi.org/10.3390/admsci13030083

Beytaş, O., & Şengüler, M. (2023). *Müzik Emekçileri ve Covid-19: Kendi Kaderine Terk Edilenler. Toplum ve sosyal hizmet (Online)/Toplum ve sosyal hizmet*, *34*(2), 245–265. https://doi.org/10.33417/tsh.1115149

Cabedo–Mas, A., Sanz, C. A., & Miravet, L. M. (2021). *Uses and Perceptions of Music in Times of COVID-19: A Spanish Population Survey. Frontiers in Psychology*, *11*, 606180. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.606180

Calderón-Garrido, D., Calderón-Garrido, D., Gustems-Carnicer, J., jgustems@ub.edu, Prof., *Universitat de Barcelona, Spain, Faure-Carvallo, A., & adrienfaure@ub.edu, U. de B., Spain, (2021). Adaptations in Conservatories and Music Schools in Spain during the COVID-19 Pandemic. International Journal of Instruction*, *14*(4), 451–462. https://doi.org/10.29333/iji.2021.14427a

Castle, C. L., Burland, K., & Greasley, A. (2022). *Attending live music events with a visual impairment: experiences, accessibility and recommendations for the future. Arts and the Market*, *12*(2), 164–179. https://doi.org/10.1108/aam-04-2022-0015

Cezar, R., A., (2019). *Musical and Religious Experiences: Their Relationship and Influences on Humanity. University of Wales Trinity, Saint David.* (n.d.) https://doi.org/10.82227/repository.uwtsd.ac.uk.00001221

Chadwick, D., Ågren, K. A., *Caton, S., Chiner, E., Danker, J., Gómez-Puerta, M., Heitplatz, V. N., Johansson, S., Normand, C. L., Murphy, E., Plichta, P., Strnadová, I., & Wallén, E. F. (2022). Digital inclusion and participation of people with intellectual disabilities during COVID-19: A rapid review and international bricolage. Journal of Policy and Practice in Intellectual Disabilities*, *19*(3), 242–256. https://doi.org/10.1111/jppi.12410

Çakmak, S. (2020). *Pandemi Döneminde (COVID-19 Salgını Süresince) Müzik Dinleme ve İcra Etme Pratikleri Üzerine Bir Değerlendirme. Van Yüzüncü Yıl University Academic Data Management System*. https://avesis.yyu.edu.tr/publication/details/8824a5fc-3cf5-4a55-b7d2-0c5b359a37e5/oai

Deniz, A. K. (2020). *COVID-19 Salgını Sürecinde Dijitalleşen Eğlence Anlayışı: Çevrim İçi Konserler. Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, *4*(2), 191–206. https://doi.org/10.30692/sisad.750563

Denk, J., Burmester, A. B., Kandziora, M., & Clément, M. (2022). *The impact of COVID-19 on music consumption and music spending. PLoS ONE, 17(5).* https://doi.org/10.1371/journal.pone.0267640

Durna, N. (2025). *Memory construction and museums as places of neocolonial narratives: The example of the Petit Palais. DergiPark (Istanbul University)*. https://dergipark.org.tr/tr/pub/imdergi/issue/92758/1712462

Fallowfield, E., & Gomez, P. (2022). *An etude for post-pandemic practice: The impact of the COVID-19 pandemic on practice methods and instrumental technique. IRIS, 13, 846953.* https://doi.org/10.3389/fpsyg.2022.846953

Fink, L., Warrenburg, L., Howlin, C., Randall, W. M., Hansen, N. Chr., & Wald-Fuhrmann, M. (2021). *Viral tunes: changes in musical behaviours and interest in coronamusic predict socio-emotional coping during COVID-19*

lockdown. Humanities and Social Sciences Communications, *8*(1). https://doi.org/10.1057/s41599-021-00858-y

Flanderka, J. (Jakub). (2017). *Prostory paměti jakožto klíčový pojem v koncepci kulturní paměti Aleidy Assmannové (a kontext dalších kulturně teoretických přístupů). ASEP.* http://hdl.handle.net/11104/0212857

Foley, E. (2020). *Music and Spirituality*. (n.d.). https://doi.org/10.11647/obp.0403

Fujiki, Y. (2025). *Memory and Bodily Techniques in Musical Culture: Revisiting and Expanding the Structural Logic of Classical Music, Memory Theory, and Habitus in the Digital Era*. https://doi.org/10.31219/osf.io/2hwcq_v1

Gear, J., (2018). *Visualizing the 1630-31 Plague Epidemic in Early Modern Venice and the Veneto*. (n.d.). Retrieved November 2025, from https://hdl.handle.net/2027.42/144191

Ho, A. C. K., & Rodriguez, V. J. (2019). *Teaching Minimalist Music at the Fundamental Level: Performance Preparation and Stage Fright. International Journal of Information and Education Technology*, *9*(3), 231–235. https://doi.org/10.18178/ijiet.2019.9.3.1205

Jabłońska, B. (2021). *The Virus as a Catalyst for Culture? Sociological Reflections Using as Example the Musical Practices during the COVID-19 Pandemic. Jagiellonian University Repository (Jagiellonian University)*, *65*(1), 145–164. https://doi.org/10.35757/kis.2021.65.1.6

Jenkins, C. (2018). *Plague and Music in the Renaissance by Remi Chiu. Notes, 75(1), 98–101.* https://doi.org/10.1353/not.2018.0077

Kara, D. A., & Kara, M. (2023). COVID-*19 Pandemisinin Konservatuvardaki Çalgı Eğitimine Yansımaları. DergiPark (Istanbul University)*, *33*(3), 1143–1158. https://doi.org/10.18069/firatsbed.1305010

Kullick, P. N., & Petry, J. (2025). *From Adorno to 50 Cent: Financialized platform capitalism, Spotify, and the culture industry in the twenty-first century. Finance and Society*, 1–25. https://doi.org/10.1017/fas.2025.10015

Kusto, J. (2024). *When New Sounds Come. The Sociocultural Effects of City Soundscape Change Based on the Example of the Pandemic. Avant*, *15*(3). https://doi.org/10.26913/ava3202415

Lehene, I. A. (2020). *A Reconsideration on the Theory of Beauty: Selected Definitions, Concepts and Views on the Topic (Part I). Periodica Polytechnica Architecture*, *51*(2), 209–219. https://doi.org/10.3311/ppar.12605

Lessa, L. A., & Júnior, M. A. B. (2021). *Os sons da quarentena: música, memória e o fenômeno das lives na pandemia da Covid-19. Rizoma*, *9*(1). https://doi.org/10.17058/rzm.v9i1.16589

Liva, N. (2018). *Musical minimalism in the context of the evolution of Western European metaconscious. Часопис Національної музичної академії України ім П І Чайковського*, *0*, 6–16. https://doi.org/10.31318/2414-052x.3(40).2018.143715

Lorea, C. E., Mahadev, N., Lang, N., & Chen, N. (2022). *Religion and the COVID-19 pandemic: mediating presence and distance. Religion*, *52*(2), 177–198. https://doi.org/10.1080/0048721x.2022.2061701

Lundin, A. N. (2022). *A life without a plan? Freelance musicians in pandemic limbo. Emotion, Space and Society*, *45*, 100924. https://doi.org/10.1016/j.emospa.2022.100924

Margolies, D. S., & Strub, J. A. (2021). *Music Community, Improvisation, and Social Technologies in COVID-Era Música Huasteca. Frontiers in Psychology*, *12*, 648010. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.648010

McFarland, J., Rice, C., Changfoot, N., Rose, T. L., Alfaro-Laganse, C., Badri, S., Smith, K., & Katz, B. (2024). *Graying arts access: crafting creative online programming to promote older adults' artistic engagement in and beyond pandemic time. Frontiers in Sociology*, *9*, 1454143. https://doi.org/10.3389/fsoc.2024.1454143

McFerran, K. S., Skinner, A., Hall, T., & Thompson, G. (2022). *Structure, agency and community: Using online music gatherings to support social inclusion for people with disabilities in Australia during the COVID-19 pandemic. Nordic Journal of Music Therapy*, *31*(3), 259–272. https://doi.org/10.1080/08098131.2021.2008474

Moll, B., & Sykes, E. R. (2022). *Optimized virtual reality-based Method of Loci memorization techniques through increased immersion and effective memory palace designs: a feasibility study. Virtual Reality*, *27*(2), 941–966. https://doi.org/10.1007/s10055-022-00700-z

Morris, J. W. (2020). Music Platforms and the Optimization of Culture. *Social Media + Society*, *6*(3). https://doi.org/10.1177/2056305120940690

Nasta, L., Pirolo, L., & Fabio, A. D. (2023). *The impact of exogenous shocks on business models and business relationships: An empirical analysis of the Italian music industry. Journal of Business Models*, *11*(2). https://doi.org/10.54337/jbm.v11i2.7506

Neuhaus, C. (2023). *Performing Music on Stage: The Role of the Hippocampus in Expert Memory and Culture. In Contact-less Assessment of In-vivo Body Signals Using Microwave Doppler Radar (InTech)*. Intech (Slovakia). https://doi.org/10.5772/intechopen.111479

Pheasant, R. J., Fisher, M., Watts, G. R., Whitaker, D., & Horoshenkov, K. V. (2010). *The importance of auditory-visual interaction in the construction*

of 'tranquil space.' Journal of Environmental Psychology, *30*(4), 501–509. https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2010.03.006

Prins, J. (2014). *Echoes of an Invisible World: Marsilio Ficino and Francesco Patrizi on Cosmic Order and Music Theory*. https://bvbr.bib-bvb.de:443/F?

Procentese, F., Esposito, C., Leone, M. F. G., Agueli, B., Arcidiacono, C., Freda, M. F., & Napoli, I. D. (2021). *Psychological Lockdown Experiences: Downtime or an Unexpected Time for Being? Frontiers in Psychology*, *12*, 577089. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.577089

Putter, K. C., Krause, A. E., & North A. C. (2021) *Popular music lrics and the COVID-19 pandemic.* https://doi.org/10.1177/03057356211045114.

Reason, M. (2022). *Inclusive online community arts: COVID and beyond COVID. Cultural Trends*, *32*(1), 52–69. https://doi.org/10.1080/09548963.2022.2048170

Regnani, E. (2023). *Machine Learning Meets Mental Training -- A Proof of Concept Applied to Memory Sports. In arXiv (Cornell University). Cornell University.* https://doi.org/10.48550/arxiv.2307.08712

Reşitoğlu, H. Ü., & Kemik, A. (2021). *"If We Don't Die From Virus, We Will Starve to Death" Economic Struggles of Musicians in the Covid-19 Pandemic.* https://avesis.aybu.edu.tr/publication/details/7a5690f8-f99b-4ecf-bc09-65bcac97bbf2/oai

Roberts, S. B. (2021). *Listening to Lockdown: sound theology in atime of crisis. Pratical theology, 14, 74-85.* https://doi.org/10.1080/1756073x.2020.1859733

Rolls, E. T. (2017). *A scientific theory of Ars Memoriae: Spatial view cells in a continuous attractor network with linked items. Hippocampus, 27(5), 570–579.* https://doi.org/10.1002/hipo.22713

Roulet, T. J., & Bothello, J. (2022). *An Event-System Perspective on Disruption: Theorizing the Pandemic and Other Discontinuities Through Historical and Fictional Accounts of the Plague. Academy of Management Review*, *48*(4), 772–789. https://doi.org/10.5465/amr.2021.0206

Sanz, C. A., Cabedo–Mas, A., Ripollés-Mansilla, A., & Miravet, L. M. (2024). COVID-19: Uses and Perceptions of Music during Lockdown from a Gender Perspective. *Social Sciences*, *13*(5), 267. https://doi.org/10.3390/socsci13050267

Sarasso, P., Ronga, I., Neppi-Mòdona, M., & Sacco, K. (2021). The Role of Musical Aesthetic Emotions in Social Adaptation to the Covid-19 Pandemic. *Frontiers in Psychology*, *12*, 611639. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.611639

Sari, P. P., & Fitriah, L. (2025). *Eksplorası Peran TıkTok Sebagaı Media Ekspresi Seni Pertunjukan Remaja: Studi Pustaka. Jurnal Sitakara*, *10*(2), 256–266. https://doi.org/10.31851/0c3wcm19

Setiawan, M. N. K. (2021). *Sufism and Pandemic: Lesson Learned from Sufi Teachings and its Prominent Figures. Teosofia Indonesian Journal of Islamic Mysticism*, *10*(2), 161–176. https://doi.org/10.21580/tos.v10i2.10054

Schroeder, F., & Lucas, A. (2021). *Distributed Participatory Design: The challenges of designing with physically disabled musicians during a global pandemic. Research Portal (Queen's University Belfast), 26(2), 219–229.* https://doi.org/10.1017/s1355771821000261

Shannon, J. H. (2004). *The Aesthetics of Spiritual Practice and the Creation of Moral and Musical Subjectivities in Aleppo, Syria. Ethnology, 43(4), 381.* https://doi.org/10.2307/3774034

Söylemez, M. (2025). *Music as a Method of Cultural Expression "An Assessment of Anatolians Living in Greece." Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, *8*(2), 161–175. https://doi.org/10.61729/uhad.1803468

Şakalar, G. Y., & Şakalar, A. (2025). *Dijital Ekosistemlerde Müzik, Bellek ve Kimlik: Arşivleme Süreçlerinin Dönüşümü ve Toplumsal Yansımalar. DergiPark (Istanbul University)*. https://dergipark.org.tr/tr/pub/jmfs/issue/91307/1644463

Tabak, C. (2023). Investigation of Mnemonic Features of Music. *The Journal of Social Sciences*, *66*(66), 169–182. https://doi.org/10.29228/sobider.72262

Taş, S. (2020). Tüketim Karşıtı Yaşam Tarzları: Freeganizm, Gönüllü Sadelik ve Minimalizm. *Toplum ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, *6*, 38–64. https://doi.org/10.48131/jscs.820039

Terasawa, H., Matsubara, M., Goudarzi, V., & Sadakata, M. (2021). *Music in Quarantine: Connections Between Changes in Lifestyle, Psychological States, and Musical Behaviors During COVID-19 Pandemic. Frontiers in Psychology, 12, 689505*. https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.689505

Uzunonat, E. N. (2025). *Yapısalcılık ve Konstrüktivizm Bağlamında 20. Yüzyıl Müziği: Arnold Schoenberg ve Pierre Boulez'in Katkıları. Conservatorium / Konservatoryum*, *12*(2), 259–273. https://doi.org/10.26650/cons2025-1655847

Verovšek, P. J. (2016). *Collective memory, politics, and the influence of the past: the politics of memory as a research paradigm. Politics Groups and Identities*, *4*(3), 529–543. https://doi.org/10.1080/21565503.2016.1167094

Wu, Y. (2025). *Traveling Through the Music Time Machine: Digital Memory Practice in Annual Listening Reports on Music-Based Social Media Platforms. Humanities and Social Science Research*, *8*(4). https://doi.org/10.30560/hssr.v8n4p154

Yılmaz, H. (2022). *Covid-19 Sürecinde Konservatuvarda Öğrenim Gören Öğrencilerin Uzaktan Eğitim Uygulamalarına İlişkin Görüşleri. e-Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi*, *9*(2), 642–658. https://doi.org/10.30900/kafkasegt.1025763

Zhao, J. (2025). *The Sacred and the Secular: An In-Depth Analysis of Medieval Humanistic Art. Art and Design Review, 13(3), 201–209.* https://doi.org/10.4236/adr.2025.133015

Zhukov, K., Barrett, M. S., & Creech, A. (2023). *The impacts of Covid-19 lockdowns on professional and personal lives of freelance creative collaborative musicians. Research Studies in Music Education*, *46*(1), 149–163. https://doi.org/10.1177/1321103x231186952

Ziv, N., & Hollander-Shabtai, R. (2021). *Music and COVID-19: Changes in uses and emotional reaction to music under stay-at-home restrictions. Psychology of Music*, *50*(2), 475–491. https://doi.org/10.1177/03057356211003326