

I. BÖLÜM

GİRİŞ

Kitabın Otoetnografik Arka Planı

Fransız ekonomist, yazar ve siyasetçi Jacques Attali, Türkçeye *Gürültü-den Müziğe*¹ üst başlığı ile çevrilen kitabında şu düşüncelerini dile getiriyor (2014, ss. 15-16):

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

¹ Orijinali Fransızca olan kitabın üst başlığı (*Bruits*), esasen gürültüler anlamına gelmektedir.

Kuşkusuz ki Attalı'nın yukarıdaki satırlarda çizdiği bu düşünsel çerçeve, tıpkı elinizdeki kitap gibi birçok etnomüzikolojik yayına ilk elden referans oluşturmuştur. Peki, ama gerçekten de müzik, Attalı'nın de iddia ettiği gibi gelecekte görünür hâle gelip kendini dayatacak ve düzeni sağlayacak şeyleri duyurabilir mi? Ya da sadece dönemsel bir estetiğin yankısı olmaktan öteye geçip günceli aşabilir ve gelecekte ne olacağını bildirebilir mi?

Bu soruları kendime ilk kez 2015 yılında, doktora sürecimdeki bir dersin final ödevini hazırlarken yöneltmişim. Nihayet *Alevi Müziğinin² Sosyo-Politik İnşası* başlığı altında kaleme aldığım o final ödevi, doktora tezimin ve dolayısıyla elinizdeki kitabın ilk nüvesini oluşturdu. Söz konusu final ödevinde Attalı'nın iddiaları ile alakalı olan en temel husus ise bugünkü Alevi müziği anlayışına damgasını vuran ve 1983-1989 yılları arasında piyasaya sürülen *Muhabbet* albümleriydi. Zira toplam yedi kasetten oluşan ve aynı zamanda konser sahnelerine de taşınan *Muhabbet* serisi, Attalı'nın iddialarını teyit edercesine 1990'lı yılların başlarından itibaren yükselişe geçen Alevilik söylemlerinin ve Alevi hareketinin âdeta habercisi niteliğindeydi.

Elbette 1986 yazında, henüz on yaşındayken gittiğim kalabalık bir *Muhabbet* konserinde bunun farkında değildim. Oysa tıpkı 1980'li yıllardaki birçok bağlama düzeni³ meraklısı gibi, *Muhabbet* serisi, gerek repertuvar kurgusu,

² Bu kitap dahilinde, Alevi topluluklarının (Kızılbaş, Bektaşî, Tahtacı, Sıraç, Çepni, Abdal, vd.) kültürel-dinsel mirasıyla ilişkilendirilen bir düşünsel tasarımın, yani Alevi müziği kavramının ve aynı zamanda söz konusu kavramla göndermede bulunulan belli başlı maddi pratiklerin (örn. konserlerin ve albümlerin) tarihsel analizine odaklandım. Dolayısıyla Alevi kavramını, bu kitap boyunca salt olarak yukarıda atıfta bulunduğum gayri Sünni etno-dinsel topluluklara ve tarihsel-teolojik düzlemde o topluluklarla ortaklaşan birtakım zümrelere referansla kullanıyorum. Ancak, muhtemel bir yanlış anlaşılmaya mahal vermemek için, burada üç önemli hususu sırasıyla açıklığa kavuşturmak isterim: (I) Bu kavramsal izolasyon uyarınca, gerek Türkiye'de ve gerekse Türkiye sınırları dışında yaşamakta olan diğer gayri Sünni etno-dinsel toplulukların, örneğin Nusayrilerin veya Caferilerin Ali kültüne itikat etmediklerini ya da kendilerini Alevi olarak tanımlamadıklarını ima etmiyorum. (II) Ayrıca, Türkiye dışında yaşıyor olmalarına rağmen, günümüz Türkiye'sindeki Alevilerle neredeyse aynı teolojik doktrinlere ve kültürel-dinsel pratiklere sahip olan gayri Sünni etno-dinsel topluluklar (örn. Yaresanlar, Şabaklar, Kakailer ve Balkan Bektaşîleri) için de böylesine bir imada bulunmuyorum. (III) Öte yandan, burada olası bir kategorik karışıklığa yol açmamak için, esasen aynı olgulara atıfta bulunan Alevi müziği, Alevi-Bektaşî müziği veya Kızılbaş müziği gibi kavramlar arasında bir tercih yapıyor ve belli kısımların dışında, kitabın ana metni boyunca yalnızca Alevi müziği kavramını kullanıyorum.

³ Buradaki düzen terimi, Batı müziğindeki akort (*tuning*) terimi ile eş anlamlıdır. Öte yandan, geleneksel olarak üç tel grubuna sahip olan bağlama, çeşitli akort türleri (bozuk düzeni, bağlama düzeni, misket düzeni, abdal düzeni, müstezat düzeni, vd.) ile icra edilir. Ancak, bağlama icrasında kullanılan en yaygın akort türleri, bozuk düzeni ve bağlama düzenidir. Bozuk

gerek icra üslubu ve tarzı ve gerekse *sound* anlayışı açısından benim için de çok temel bir referans noktası oluşturmuştu. Nitekim Alevi bir aileden gelen, deyiş çalıp söylemeye çocukken başlayan ve 1990'lı yıllardaki o sürece bizatihi tanıklık eden biri olarak geriye dönüp baktığımda, Attalı'nın öne sürdüğü iddiaların *Muhabbet* serisi için de geçerli olabileceğine kanaat getirdim. Dolayısıyla final ödevim için, çocukluğumdan beri dinlediğim *Muhabbet* serisini Attalı'nın çizdiği düşünsel çerçeveden hareketle tekrar dinlemek ve serideki albümlerin Alevi müziğinin inşasına nasıl katkı sağlamış olduklarını sosyo-politik bir perspektif dahilinde analiz etmek durumundaydım. Ancak, bu noktada yalnızca *Muhabbet* serisinin analizi ile sınırlı kalmamam, aynı zamanda söz konusu serinin güncel izdüşümlerini de tespit edip tartışmaya açmam gerekiyordu. Bunun için somut verilere ihtiyacım vardı ve o veri setlerini derlemek üzere odaklandığım asıl mecra, medya kanallarıydı. Zira ilk kez 2009 yılında, Adalet ve Kalkınma Partisi hükümeti tarafından hayata geçirilmeye çalışılan *Alevi Açılımı* süreci, o dönem itibarıyla Türkiye Radyo Televizyon Kurumu [TRT] ekranlarında yayınlanmaya başlayan *Muharrem*⁴ temalı bir dizi programa da zemin hazırlamıştı.



Şekil 1.1 Muharrem ayının aşure gününde (16 Kasım 2010), TRT 1'de canlı olarak yayınlanan *On Muharrem Âl-i Abâ Aşkına* adlı programın ekran görüntüleri. (Bkz. Url-1)

düzenindeki üst, orta ve alt tel gruplarının boş pozisyonadaki temsili frekanslarını, sırasıyla Sol-Re-La, bağlama düzenindekileri ise La-Sol-Re sesleri ile ifade etmek mümkündür.

⁴ Muharrem, Hz. Ali'nin oğlu Hz. Hüseyin'in ve beraberindekilerin Kerbelâ'daki şehadeti için, Alevilerin on iki gün boyunca matem orucu tuttıkları aydır. Alevi geleneğinde bu ibadetin adı, On İki İmam orucudur.

Bu programlara konuk olan icracıların büyük bir kısmı, hem Türk halk müziği [THM] alanında iyi tanınan hem de kamuoyunda Alevi kimliği ile öne çıkan profesyonel bağlama ve/veya ses sanatçılarıydı. Bazılarını yakinen tanıdığım bu sanatçıların en önemli ortak paydalarından biri ise *Muhabbet* serisini profesyonel müzik kariyerlerine yön veren çok temel bir referans noktası olarak görmeleri idi. Fakat son *Muhabbet* albümünün (1989) piyasaya sürülmesinin ardından çok uzun bir süre geçmiş ve o albümlerde inşa edilen Alevi müziği anlayışı, 1990'lı yıllardan itibaren hızlı bir dönüşüm sürecine tabi olmuştu. Dolayısıyla bir yandan *Muhabbet* serisinin bu sanatçılar üzerindeki etkisini, diğer yandan Alevi müziğinin nasıl bir dönüşüm geçirdiği meselesini irdelemeliyim.

Ne var ki söz konusu final ödevini, böylesine bir içerikte hazırlayamadım. Buna rağmen, doktora sürecimi başarılı bir biçimde tamamladım ve daha sonra, hem geleneksel hem dijital medya platformlarındaki Alevi müziği temsillerini ve aynı zamanda o temsillerin sosyo-politik analizini konu eden bir tez önerisi sundum. Nihayet tez önerimin kabul edilmesinin hemen ardından, literatür taraması, etnografik saha çalışması ve ilerleme raporlarının yazılması ile geçen yoğun bir sürece girdim. Ancak, o süreç boyunca ne iyi tanımlanmış bir problem durumu ne de kapsam ve sınırlıkları belli olan spesifik bir araştırma sorusu formüle edebildim. Zira çalışmamı derinleştirdikçe öteden beri sahip olduğum ontolojik ön kabulleri tümüyle aşan ve daha öncesinde gözümünden kaçan iki temel sorunla karşılaştım. Bu sorunlardan birincisi, Attali'nin Johann Sebastian Bach ve Wolfgang Amadeus Mozart hakkındaki tespitleriyle ilgiliydi. Çünkü Attali, Batı müziği geleneğinin kurucu figürleri arasında görülen ve her ikisi de 18. yüzyıla damgasını vurmuş olan bu iki besteciye, “yükselen burjuvazinin uyum hayalini” ve “saray erkânının kaygılarını ve halkların homurdanışını, bilmeden ve istemeden dile” getiren ve hattâ bütün bu meseleleri “XIX. yüzyılın tüm siyasi kuramcılarının daha iyi –ve daha önce!–” ifade eden bireyler olarak resmediyordu. Kısacası Attali'nin tespitlerinde yer alan en kritik husus, Bach'a ve Mozart'a atfedilen kurucu-özne statüsünü paranteze almasıydı. Dolayısıyla *Muhabbet* serisinin failleri konumundaki müzisyenleri, tıpkı Attali'nin Bach ve Mozart özelinde yaptığı gibi, kurucu bir özne nosyonuna müracaat etmeden nasıl ele alıp analiz edebileceğimi düşündüm. Fakat bu, daha öncesinde hiç aşına olmadığım bir düşünce biçimiydi ve ilk etapta benim için bir tür mantıksal tutarsızlıktan ibaretti. Zira bir eylem varsa muhakkak o eylemin bir faili de olmalıydı ve bu

failin temel niteliği, neredeyse her halükârda taammüden hareket edebilme-siydi. Bu ontolojik ön kabulü ilk kez sorgulamama vesile olan şey ise Alman filozof Friedrich W. Nietzsche'nin *Güç İstenci* adlı yapıtında karşılaştığım sıra dışı bir fragmandı (1968, s. 268):

“Düşünce vardır. Öyleyse düşünen bir şey de vardır.” İşte Descartes'ın tüm argümantasyonunun nihai neticesi budur. Oysa bu, töz kavramına olan inancımızı “a priori doğru” farz ettiğimiz anlamına gelir ki düşünce varsa “düşünen” bir şeyin de var olması gerekliliği, esasen her eyleme bir fail ekleyen gramatik örfümüzün basit bir formülasyonudur. Kısacası bu, sadece bir gerçeğin ispatlanması değil, aynı zamanda mantıksal-metafiziksel bir postülatır.

Öyle ki özne-merkezli Kartezyen felsefe geleneğini bu fragmanla âdetâ temellerinden sarsan ve yukarıda bahsettiğim ön kabulü sorgulamamı sağlayan Nietzsche, onu referans alan ve o âna dek sadece birkaç kitabını okuduğum Fransız filozof Michel Foucault'yu çok daha derinlikli bir şekilde okumama neden oldu. Elime geçen ilk kaynaklardan biri ise Foucault'nun *Nietzsche, Jenealoji, Tarih* (1984) başlıklı bir makalesiydi. Nitekim bu çığır açıcı makaleyi okuduktan bir süre sonra, Attali'nin müzik hakkındaki iddialarını, o iddiaların bugünkü Alevi müziği anlayışına damgasını vuran *Muhabbet* albümleri için de geçerli olabileceğine yönelik kanaatlerimi ve hattâ Alevi müziğinin nasıl dönüştüğü meselesini aşan ikinci bir sorunla karşılaştım. Söz konusu sorun, bu defa bizatihi Alevi müziği kavramının kendisiydi. Zira Foucault, Nietzsche'nin tarihsel perspektifini irdelediği bu makalede, kavramların tarihi ile pratiklerin tarihini aynı düzlemde analiz etmeye imkân verecek olan, hiç tarihsel bağlamları yokmuş gibi düşündüğümüz şeyleri tarihselleştiren ve tıpkı Nietzsche gibi, Batı metafiziğindeki kurucu-özne nosyonunu paranteze alan analitik bir tarihyazımı anlayışına işaret ediyordu. O an, tıpkı daha önce yayınlarını okuduğum birçok araştırmacı gibi, Alevi müziği kavramını retrospektif bir şekilde ele alıp yüzyıllar öncesine projekte ettiğimi ve Alevi topluluklarını bizatihi Alevi müziğinin ontolojik ön koşulu hâline dönüştürdüğümü fark ettim. Velhasıl konuyla ilgili literatürü büyük ölçüde karakterize eden bu problem durumu, 2017 yılının sonlarına doğru, beni tüm ilerleme raporlarımın köklü bir eleştirisine ve nihayet Alevi müziği kavramının tarihini nasıl yazmam gerektiği meselesine sevk etti.