

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİR SOSYAL YAPILANIM AYGITI OLARAK MÜZİK:
İZMİR BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ KENT ORKESTRASI

Hazırlayan
Yılmaz Onur SÖNMEZ

Danışman
Prof. Dr. Ayhan EROL

İzmir - 2012

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**Bir Sosyal Yapılanım Aygıtı Olarak Müzik: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırır düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

..... / /

Yılmaz Onur SÖNMEZ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün / / 2012 tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 18. maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Yılmaz Onur SÖNMEZ'in "**Bir Sosyal Yapılanım Aygıtı Olarak Müzik: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası**" konulu tezini incelemiş ve aday / / 2012 tarihinde, saat :'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

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

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ**TEZ / PROJE VERİ FORMU****Tez / Proje No:****Konu Kodu:****Üniversite Kodu:****Not: Bu Bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.****Tez / Proje Yazarının:****Soyadı:** SÖNMEZ**Adı:** Yılmaz Onur**Tezin / Projenin Türkçe Adı:** Bir Sosyal Yapılanım Aygıtı Olarak Müzik: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası**Tezin / Projenin Yabancı Dildeki Adı:** Music As a Social Structuring Apparatus: The City Orchestra of İzmir Metropolitan Municipality**Tezin / Projenin Yapıldığı****Üniversite:** Dokuz Eylül Üniversitesi **Enstitü:** Güzel Sanatlar Enstitüsü **Yıl:** 2012**Diğer Kuruluşlar:****Tezin / Projenin Türü:****Yüksek Lisans:** **Dili:** Türkçe**Doktora:** **Sayfa Sayısı:** 66**Tıpta Uzmanlık:** **Referans Sayısı:** 24**Sanatta Yeterlik:** **Tez / Proje Danışmanlarının****Ünvanı:** Prof. Dr.**Adı:** Ayhan**Soyadı:** EROL**Türkçe Anahtar Kelimeler:****İngilizce Anahtar Kelimeler:**

1- Müzik

1- Music

2- Sosyal Yapılanım

2- Social Structuring

3- Yerel Yönetim

3- Local Government

4- Desantralizasyon

4- Decentralization

5- Kanon

5- Canon

Tarih:**İmza:****Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum. Evet** **Hayır**

ÖZET

Bir belediye neden müzikle ilgilenir? Neden bir orkestra kurma ihtiyacı duyar? Kurduğu orkestranın yapacağı müziği, gerçekleştireceği icrayı neye göre belirler? Bunları belirlerken neyi amaçlar? Amaçlarına ulaşmak için nasıl stratejiler üretir, bunları nasıl uygular?

Bu sorulardan yola çıkılarak hayata geçirilen çalışmanın ilk bölümünde, devlet olgusu anlaşılmaya çalışılmış ve kültürel hegemonya yöntemi ile gerçekleştirilen ‘halkları istenilen özelliklere göre şekillendirme’ davranışının ulus-devletteki tezahürleri ortaya konmuştur. İfade kültürü pratikleri üzerinde kurulan egemenlik yoluyla hayata geçirilen bu politika, çalışmada ‘sosyal yapılanım’ olarak adlandırılmış ve teorize edilmiştir. İkinci bölümde, kitlesel etkisi en yüksek ifade kültürü pratiklerinden biri olan müzik aracılığıyla gerçekleştirilen sosyal yapılanım pratikleri incelenmiştir. İlk önce devletin, daha sonra da desantralizasyon bağlamında bir devlet kurumu olarak yerel yönetimlerin müziği kullanım biçimleri üzerinde durulmuştur. Bunu yaparken de, Türk ulus-devleti ve Türk yerel yönetimleri örnek verilmiştir. 3. bölümde ise, çalışmanın ana odağını teşkil eden İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası’nın bir sosyal yapılanım aygıtı olarak konumlandırılışı, etnomüzikolojinin temel çalışma metodu olan alan araştırması yöntemiyle elde edilen verilerin yardımıyla analiz edilmiştir.

Çalışma sonucunda, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası’nın, klasik batı müziği gereçleri üzerinden kurgulanan bir sosyal yapılanım politikasının öznesi olduğu görülmüştür. Bunun yanında, söz konusu politikanın, Türk ulus-devletinin tahakkümcü ve ‘batı müziği merkezli’ sosyal yapılanım politikalarından ‘desantralize’ olmuş, ‘kent kimliği’ çerçevesinde yeniden üretilmiş; ‘herkesi kucaklayan’ bir stratejiye sahip olduğu anlaşılmıştır. Temel olarak ‘çokseslilik’ kanonu muhafaza edilirken, bu kanon aracılığıyla ‘çağdaştırılmak’ istenen hemşehrilere ulaşabilmek için de; pop, arabesk, Türk sanat müziği gibi Türk ulus-devletinin kurucu sosyal yapılanım politikaları tarafından ‘dışlanmış’ bazı müzik pratiklerinin ‘içselleştirildiği’; araçsallaştırıldığı görülmüştür.

ABSTRACT

What makes a municipality be interested in music? What makes it establish an orchestra? What are the criterias while determining the orchestra's music and performance? What is the motivation? What kind of strategies are generated in order to achieve the goals and how are they applied?

This dissertation is based on these questions. In the first section, the concept of 'state' and the cultural hegemony behaviour of nation-state is investigated. The aforesaid behaviour is actualized by dominating the expressive cultural practises and in this study; this practise is theorized by the term 'social structuring'. In the second section, the music-based social structuring practises are examined. The first focus is on the usage of music by state. The second one is on the local government as a state institution and the context is decentralization. The Turkish nation-state and local governments are the examples provided within this chapter. Finally, in the third section; The City Orchestra of İzmir Metropolitan Municipality, the main focus of the study, is analyzed as a social structuring apparatus by the help of the information gained via field research which is the essential investigation method of ethnomusicology.

As a result, it has been observed that The City Orchestra is the subject of a social structuring policy operated through the mediums of western classical music. Besides, the mentioned policy has a 'unifying' attitude as a part of 'urban identity' and it has been 'decentralized' from the Turkish nation-state's dominative social structuring policies based on western classical music. While the 'polyphony' canon is mainly conserved, some musical practises of pop, arabesk and Turkish classical music, which have been delegitimized by the Turkish nation-state's music policies, are internalized and used as a tool in order to reach the public; with the aim of 'modernization'.

ÖNSÖZ

Lisans eğitimini kamu yönetimi üzerine almış ve kamu yönetiminden çok daha fazla müziğe ve müzik araştırmalarına ilgi duyan bir müzisyen olarak, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda yüksek lisans yapmak üzere sınavlara girmeye karar verdiğim sıralarda, birisi bana yüksek lisans tezimin kamu yönetimi üzerine inşa edileceğini söyleseydi; herhalde benden alacağı en iyimser tepki müstehzi bir gülümseme olurdu. Fakat şimdi, etnomüzikolojinin 'disiplinlerarası' çalışma metodolojisini öğrenip tatbik ettiğim, biri bilimsel hazırlık olmak üzere iki yıllık yüksek lisans ders aşamasından sonra, bu durum benim için hiç de şaşırtıcı değil. Zira bugün artık çok iyi bildiğim bir şey var ki o da; müziği anlamanın yolunun, müziğin bağlamını; içine yerleştiği 'büyük resmi' anlamaktan geçtiği.

Bana bu bakış açısını kazandıran hocalarıma bir teşekkür borcum var. Öncelikle, katıldığım uluslararası sempozyumlarda bile çok az akademisyende rastladığım kadar keskin bir analitik bakışın ve her seferinde şaşırtan engin bir bilgi dağarcığının sahibi, etnomüzikolojinin nasıl yapılması gerektiğini her gün yeniden öğrendiğim, danışmanlığı süresince yaşadığım her türlü zorluğa rağmen bana büyük bir sabırla yardımcı olan Prof. Dr. Ayhan Erol'a, derslerinden çok şey öğrendiğim Prof. Dr. Fırat Kutluk, Doç. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin ve Yrd. Doç. Dr. Levent Ergun'a ve yerel yönetimlerin kültür politikalarıyla ilgili sorduğum sorulara verdiği cevaplarla ufkumu genişleten, D.E.Ü. İ.İ.B.F. Kamu Yönetimi Bölümü'nden hocam Prof. Dr. Zerrin Toprak'a çok teşekkür ederim. Öte yandan, alan araştırması üzerine kurulu olan bu çalışmanın gerçekleşebilmesi için gerekli olan en önemli verileri sağlayan görüşmecilerim; Kent Orkestrası şefi Hüseyin Çebi, Kent Orkestrası piyanisti Zafer Çebi, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Şube Müdürü Veysel Çıldır, eski Konak Belediye Başkanı ve Ahmet Piriştina'nın yakın dostu Erdal İzgi'ye; programlarının yoğunluğuna rağmen bana yardımcı olmak adına gösterdikleri özveri için çok teşekkür ederim. Ayrıca, devletin sosyal yapılanım davranışını teorize etme sıkıntılarında ortak olan, önerileriyle zihnimi açan TODAİE Araştırma Görevlisi Erdem Güven'e, sadece bu tez süresince değil; her zaman, yaptığımız her konuşmada kafamda yeni bir ampül yanmasını sağlayan;

etnomüzikolog dostum Ali Keleş'e ve eğitimim boyunca bana hep destek olan, tez yazım sürecinde de bana evde huzurlu ve sessiz bir ortam sağlamak için didinen annem ve babama çok teşekkür ederim.

Son olarak, bir sohbet sırasında; kamu yönetimi mezunu olmasına rağmen, yıllar önce lisans sınavına girip de kazanamadığım müzikoloji bölümünde yüksek lisans yapmak istediğini söyleyerek, farkında olmadan, müzikolojiye küsmüş olan beni 'yüksek lisans yapmak için müzikoloji mezunu olmak gerekmediği' bilgisiyle aydınlatıp; aklımda bir 'acaba?' uyandıran ve daha sonra sınavı kazanıp yüksek lisansa başlamama sebep olan, üniversiteden arkadaşım Alpdoğan Selçuk'a çok teşekkür ederim. O bana o gün, o bilgiyi vermeseydi, ben bugün doktora yapmak üzere Amerika'ya gitmeye hazırlanan bir etnomüzikolog değil; bir banka müfettişi olacaktım.

Y. Onur Sönmez

İÇİNDEKİLER

BİR SOSYAL YAPILANIM AYGITI OLARAK MÜZİK: İZMİR BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ KENT ORKESTRASI

	<u>sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

BİR SOSYAL YAPILANIM KURUMU OLARAK DEVLET

1.1. Devletin Tanımı.....	3
1.2. Devlet ve Kültürel Hegemonya.....	4
1.3. Ulus-Devlet ve Sosyal Yapılanım.....	6
1.4. İfade Kültürü Pratikleri Yoluyla Sosyal Yapılanım.....	7

2. BÖLÜM

MÜZİK VE SOSYAL YAPILANIM

2.1. Devlet – Müzik İlişkisi.....	11
2.2. Türkiye’de Müzik ve Sosyal Yapılanım.....	14
2.3. Yerel Yönetimlerde Bir Sosyal Yapılanım Aygıtı Olarak Müzik.....	18
2.3.1. Yerel Yönetim Olgusu.....	18

2.3.2. Ulus-Devlette Yeni Sosyal Yapılanım: Desantralizasyon.....	19
2.3.3. Türkiye’de Yerel Yönetimler.....	22
2.3.4. Yerel Yönetimlerde Müzik Aracılığıyla Sosyal Yapılanım.....	24

3. BÖLÜM

BİR SOSYAL YAPILANIM AYGITI OLARAK İZMİR BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ KENT ORKESTRASI

3.1. İzmir Büyükşehir Belediyesi’nde İfade Kültürü Pratikleri.....	28
3.1.1. İzmir Büyükşehir Belediyesi’nde Müzik.....	33
3.2. İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası.....	35
3.2.1. Orkestranın Tarihi: “Sazdan Caza – Cazdan Saza”.....	35
3.2.2. “Pop-Senfoni”: Kanon Müzakeresi Aracılığıyla Sosyal Yapılanımda Desantralizasyon.....	39
3.2.2.1. Bir Otantik İşaretleyici Olarak Kanon.....	39
3.2.2.2. Cumhuriyet’in Kurucu Sosyal Yapılanım Politikalarından Gelen Temel Kanonlar.....	42
3.2.2.2.1. Çokseslilik.....	46
3.2.2.2.2. Oturtum.....	47
3.2.2.2.3. Notasyon ve Performans.....	48
3.2.2.2.4. Dinleyici Davranışı.....	49
3.2.2.3. Kanonik Desantralizasyon ve Kent Kimliği.....	51
3.2.2.3.1. Tınsal Desantralizasyon.....	52
3.2.2.3.2. Söylemsel Desantralizasyon.....	56
3.2.2.3.3. Davranışsal Desantralizasyon.....	56
SONUÇ.....	59
KAYNAKÇA.....	63
ÖZGEÇMİŞ	

GİRİŞ

Müzik, ifade kültürü pratikleri arasında, en hızlı hareket edebilen, etkisini en hızlı gösterebilen pratiktir. Bir ıslık aracılığıyla bile birkaç gün içerisinde dünyayı dolaşabilir, milyonlarca insanın mırıldandığı bir fenomene dönüşebilir. Müzik bu yüzden; yönetici sınıflar açısından, tarihin her döneminde, toplumları değiştirmek, dönüştürmek ve kontrol altında tutmak için başvurulan bir ‘araç’ olarak düşünülmüştür. Attali’ye göre unutmak, inandırmak ve susturmak emelleri üzerinden gerçekleşen bu ‘iktidar kurma biçimi’, dinin egemen olduğu toplumlardan imparatorluklara, oradan endüstri toplumuna kadar bütün ideolojiler tarafından kullanılmıştır.

Bu çalışma açısından, söz konusu iktidar kurma biçimi, ‘sosyal yapılanım’dır. Sosyal yapılanım kavramı çalışmada, ‘bir toplumun konulmuş hedefler doğrultusunda inşa edilmesi’, arzu edilen kültürel özelliklere sahip hale ‘getirilmesi’ anlamında kullanılmaktadır. Bu inşa sürecinin nesnesi toplum, öznesi ise yönetici sınıflar, yani siyasal iktidarlardır. Bu kurumlar, toplumların geleceklere ile ilgili karar verirken, onları istedikleri özelliklerle donanmış bireyler ya da kolektiviteler olarak kurgulamaya ve hayata geçirmeye çalışırlar. Diğer bir deyişle, siyasal iktidar, egemenliğini yalnızca zorlamaya, tahakküme, baskıya dayanarak kurmaz. Bunların yanında, kültürel hegemonyaya da başvurur.

Genel anlamda ‘iktidar’, özel olarak da ‘siyasal iktidar’ kavramları, çoğu sosyal bilimsel mesele gibi, kuramsal olarak tartışmalı alanlarda durmaktadırlar. Siyasal iktidar teriminin gerçekten hangi iktidar biçimleri için kullanılması gerektiği; dini, ekonomik kurumların yönetici katmanlarının, sivil toplum kuruluşları gibi yapıların bu tanım çerçevesinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceği, bilim insanları tarafından çok farklı şekillerde yorumlanmaktadır. Bu çalışmanın ilk bölümünde, bu tartışmalara girmek yerine, bütün bu tanımlar karmaşası içerisinde tartışma götürmez bir gerçeklik olarak siyasal iktidarın en tepe noktasında bulunduğu bütün bilim insanları tarafından kabul edilen ‘devlet’ kurumu üzerinde durulacak ve bu yapının hegemonik bir mücadele alanı olarak kullanıldığı kültürel politikalar

analiz edilecektir. Bu bölümde özellikle ‘ulus-devlet’in kültürel hegemonya kurma yöntemi üzerinde durulmaktadır. ‘Ulus inşası’ fikri üzerine kurulu olan bu devlet biçiminin merkeziyetçi sosyal yapılanım stratejileri ve bu stratejilerin ifade kültürü pratikleri bağlamında ortaya çıkış şekli, bu bölüm açısından kritik önem arz etmektedir.

Kentlerin ve yerel yönetimlerin yükselişiyle birlikte, ulus-devletin merkeziyetçi sosyal yapılanım stratejileri de çatlama başlamıştır. Tek yönlü sosyal yapılanım gitgide yerini, kent kimlikleri aracılığıyla inşa edilen ‘çok yönlü’ sosyal yapılanıma bırakmaktadır. Kültürel hegemonya, ‘taban’dan gelen dirençler doğrultusunda sürekli yenilenen, ‘desantralize’ bir tasarımla oluşturulmaktadır. Bu bağlamda, müzik aracılığıyla hayata geçirilen sosyal yapılanım stratejileri de kentler düzeyinde ‘desantralize’ olmaktadır.

İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası, bu çalışmada, bu kuramsal çerçeve içerisinde incelenmiştir. Orkestranın bir sosyal yapılanım aygıtı olarak nasıl konumlandırıldığı; orkestranın şefi Hüseyin Çebi, piyanisti Zafer Çebi, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Şube Müdürü Veysel Çıldır, orkestranın fikir babası Ahmet Priştina’nın yakın dostu; eski Konak Belediye Başkanı Erdal İzgi ile yapılan görüşmeler ve konser ve provalarda gerçekleştirilen gözlemlerden elde edilen etnografik malumat yardımıyla anlaşılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Kent Orkestrası, kent kimliği çerçevesinde tasarlanmış ‘desantralize’ sosyal yapılanım stratejilerinin bir öznesi olarak analiz edilmiştir.

1. BÖLÜM

BİR SOSYAL YAPILANIM KURUMU OLARAK DEVLET

1.1. Devletin Tanımı

Devleti bütün boyutlarıyla açıklama çabası sosyal bilimlerin hemen her alanında görülse de, tarihsel süreç içerisinde devletlerin her seferinde farklı biçimlerde, farklı görev ve sorumluluklarla ortaya çıkmış olması, bu kavramın ortak bir tanıma ulaştırılması çabalarını sonuçsuz bırakmıştır. Bu sebeple, devlete ilişkin bir çok perspektif ve bir çok farklı teoriden söz etmek mümkündür.

Devletin tanımlanması çabaları, Platon'dan beri süregelen tartışmalı bir ortama işaret eder. Daha çok ütöpik bir yaklaşımla, kafasındaki ideal kurumu kurgulayan Platon, devleti; "filozof-kralın bilgisinin ve insan ruhunun ideal bir form halinde somutlaşması şeklinde tanımlar" (Coşkun, 2007: 117). Ona göre devlet, insan vücuduna benzeyen bir yapıda olmalıdır. İnsan vücudu baş – göğüs – karın bölgelerinden oluşurken, devletin de benzer bir şekilde yöneticileri (baş), bekçileri-askerleri (göğüs), zanaatkar ve köylüleri (karın) vardır. İyi bir devlet yönetimi de, bu bütün içerisinde herkesin yerini bilerek, uyumlu bir şekilde çalışmasından geçer. Cicero'nun devleti, karşılıklı yararlıardan faydalanma isteği ve yasalarla haklar üstüne ortak bir anlaşmayla birleşmiş, hayli büyük sayıdaki insanların örgütlenmesidir; yani devlet, halkın işidir. John Locke, Thomas Hobbes ve Jean-Jacques Rousseau gibi düşünülence de devlet, bir toplumsal sözleşme olarak ortaya konmuştur. Onlara göre devlet, doğal özgürlük halinin toplum yaşamında yarattığı sıkıntıları aşmak için bir 'ortak anlaşma' olarak geliştirilmiş bir sistemdir (Durdu, 2009: 38).

Hegel için ise devlet, 'objektif ahlak idesinin fiil halindeki realitesi'dir. Buna göre devlet, bireylerin bir araya gelerek yaptıkları sözleşmeden çok daha ileri bir mekanizma, topluluk üstü bir güçtür. Kendiliğindedir, mutlak ve sabittir. İnsanları özgürleştirebilecek yegane kurumdur. Bireyi ahlaka, hakikate götüreceğ olan bir üst sistemdir. Hegel'in 'amuda kalktığını' düşünen Marx ise, bu düşünceye külliyen

karşı çıkar. Marx, devleti; egemen sınıfın, egemenliğini idame ettirmekte kullandığı bir tahakküm aracı olarak açıklar (Coşkun, 2007: 118).

Modern zamanlara özgü devlet tanımlamalarından ilki olarak literatürde kabul gören Machiavelli'nin tanımına göre devlet, belirli bir toprak ve belirli bir halk üzerinde güç kullanan aygıttır (Coşkun, 2007: 133). Bu yönetim şekli, Hegel'de olduğu gibi, kendi üzerinde bir ölçü ya da referans tanımaz; varlığını kendisiyle gerçekleştiren ve doğrulayan bir kamu otoritesine işaret eder. Bu kamu otoritesi, belirli bir toprak parçasının her yerinde aynı şekilde yoğunlaştırılmış bir tarzda uygulanır. Öte yandan, devlet yönetimi düşüncesini 'devlet adamlığı' perspektifinden insanoğlunun bencilliği üzerine kuran Machiavelli, kurumu da bu doğrultuda konumlandırır: Devlet, bekası uğruna her tür ahlâki kuralın çiğnenebileceği, 'her yolun mübah sayılacağı' bir değerdir.

Tahakküm ve zor üzerine yapılan vurgulardan bir diğeri de Weberyen perspektifte karşımıza çıkar. Weber'e göre devlet, "belli bir arazi içinde, *fiziksel şiddetin meşru kullanımını tekelinde (başarıyla) bulunduran* insan topluluğu" (1993: 80) olarak tanımlanır. Fiziksel şiddet meşruiyeti tekeli elinde bulundurmamak demek, söz konusu arazi sınırları içerisinde yine devlet eliyle geçerli kılınan kurallara uyulması için geliştirilecek yaptırımların hepsine hakim olan; son karar ve irade mekanizması olmak, kuralların ve sistemin dışına çıkma durumunda şiddete başvurma hakkına sahip; en tepedeki 'tek makam' olmak demektir.

1.2. Devlet ve Kültürel Hegemonya

Devletin egemenliğini fiziksel zora ve tahakküme indirgemeyerek, kültürel alana egemen olma şartı üzerine eğilen düşünürler de vardır. Onlara göre devlet, sadece kural koyucu, kural uygulatıcı bir toplumsal kurumlaşma değildir. Devlet, toplumsal hayata da bizzat müdahale edendir.

Örneğin Bourdieu, Weber'in teorize ettiği 'fiziksel şiddet kullanımı tekeli'ni geliştirerek, devletin egemenlik kurma biçimlerini daha geniş bir perspektiften

incelemiştir. Ona göre fiziksel şiddet tekelinin yanına, ‘sembolik şiddet kullanma tekelini’ni de eklemek gerekir. Bu perspektiften bakıldığında devlet, “belirli bir bölge ve bu bölgedeki nüfusun bütünü üzerinde fiziksel ve *sembolik* şiddetin meşru kullanım tekelini talep eden bir X” (Aktaran Erol, 2012: 40) olarak tanımlanacaktır. Sembolik şiddet; toplumun zihni ve düşünsel yapılarına yönelir. Algılama biçimlerini, devletin ‘tarafgirliği’ doğrultusunda yeniden dizayn eder. Tahakküm sınırları içerisinde kalan insanların düşünce sistemleri devlet kontrolü altında olgunlaşır.

Benzer bir tanım, 20. Yüzyılın başında ortaya attığı teorik yaklaşımlarla günümüze değin sosyal bilimlerin bir çok alanını derinden etkilemiş olan düşünür Gramsci’den gelecektir. Klasik Marxizmin devlet perspektifini yetersiz bularak yeni bir kuramsal tasarıma başvuran İtalyan düşünürüne göre devlet, iktidarını sadece tahakküme, zora dayalı değil; aynı zamanda rızaya dayalı bir hegemonya ilişkisiyle kuran bir ‘hegemonya örgütleyicisi’dir (Coşkun, 2007: 118). Tahakküm, Gramsci’nin devlete biçtiği zor ve şiddet kullanımını fonksiyonlarını anlatırken, hegemonya ise entelektüel ve ahlaki değerlerin üretilmesi yoluyla toplumun şekillendirilmesine; istenilen özelliklerle donatılmasına işaret eder. Egemenliğin sürekli ve güvenli bir şekilde sağlanabilmesi için, zorun yanında, ideolojik ve kültürel olarak da toplumun tahakküm altında tutulması gerekir.

Bu yaklaşımlar, tam anlamıyla devletin toplum mühendisliği gayesine işaret eder. Bourdieu’nun ‘sembolik şiddet’, Gramsci’nin ‘hegemonya’ terimlerine başvurarak teorize ettikleri bu egemenlik mekanizması çeşidi, fiziksel şiddet aracılığıyla tabi kılmanın yanında, eğitim ve kültür politikalarını; ideolojik simgeler yaratma yoluyla toplumu şekillendirme çabalarını ortaya koyar. Egemenlik, sadece kuvvetle kazanılacak ve korunacak bir şey değildir. Kültürel egemenlik, olmazsa olmazdır.

Kültürel alana egemen olma yoluyla iktidarını kurmaya çabalayan devlet yapılarından en önemlisi, bugünkü dünya siyasal sisteminde büyük oranda geçerliliği bulunan, ‘modern devlet sistemi’ olarak da anılan; ulus-devlettir.

1.3. Ulus-Devlet ve Sosyal Yapılanım

Ulus-devlet sistemi, patrimonyal ve mutlakiyetçi devlet sisteminden sonra kapitalist üretim ilişkilerinin ve sanayi devriminin etkisiyle ortaya çıkmış, ‘ulus merkezli’ bir devlet sistemidir. Özellikle Fransız Devrimi’nden sonra modern devlet sisteminin evrilmesiyle ortaya çıkmış ve ulusal egemenliğin mümkün olan tek hali durumuna gelmiştir. Kurumu oluşturan egemenliğin temeli, eskiden olduğu gibi kalıtsal ilişkilere göre şekillenen monarşik katman değil, doğrudan doğruya ‘ulus’un kendisi olmuştur.

Bu sistemde devlet; coğrafi, hukuki ve idari olarak merkezileşmiştir. Avrupa’daki parçalı yapıya bir tepkidir bu. Feodal bir düzen içerisinde onlarca küçük devletten müteşekkil Avrupa siyasi sisteminin merkezlerde toplanmasıyla ortaya çıkmıştır. Hem devletin kapladığı toprak netleşmiş, hem de bu toprak üzerinde kurulan egemenlik mutlaklaşmıştır. Toprakların, sınırların netleşmiş olması, o topraklar üzerinde yaşayan insanların kimliklerinin de birbirlerine yaklaştırılarak netleştirilmesine ve ‘yalnız bu kimliklerin’ sözkonusu araziler üzerinde hak sahibi olabilecekleri fikrinin oluşmasına sebep olmuştur. Bu eğilimle birlikte modern devlet, giderek ‘ulus’ denen bir çatı kavramla özdeşleşmeye başlamış ve bu durum, ulus-devletin egemenliğinin kaynağı haline gelmiştir (Coşkun, 2007: 146).

Ulus, esasında icat edilmiş bir kavramdır (Anderson, 2007). Homojen bir yapı olmadığı ve olamayacağı halde, homojenmiş gibi hayal edilir. Ortak bir geçmiş ve gelecek icat ve inşa edilerek, devlet sınırları içerisinde tahayyül edilen insan topluluğu bir arada tutulmaya çalışılır. Kolektif kimliğin başat dayanakları olan ‘benzerlik’ ve ötekileştirme yoluyla elde edilen ‘farklılık’, hayali bir yaratım sürecinden geçirilerek yeniden üretilir ve simgeler, semboller aracılığıyla ‘birlik’ inşası gerçekleştirilir. Ortak bir bayrak, dil, kültür, tarih, etnisite ‘anlatısı’ etrafında birleşilir. Çoğu zaman tarih yeniden yazılır; arzu edilen şekilde yazılır. Toplumun bilmesi ‘gerektiği’ kadarı yazılır; çoğu zaman da icat edilir.

Bütün bu pratiklerde görülen, toplumun istenilen özelliklere göre yeniden 'kurgulanması'; kültürel ilişkilerin yeniden 'tasarlanması'dır. Gaye, ortak ve birleştirici bir 'kültür' yaratmaktır. Ulus-devletlerin bu noktada izledikleri yol, merkeziyetçi bir yoldur. Çünkü ulus-devlet, modernitenin bir ürünüdür ve post-feodal bir egemenlik biçimidir. Parçalı feodal yönetim biçimine tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bu yüzden ulus-devlette toplum inşası, merkez-çevre ikiliği çerçevesinde, egemenliği elinde bulunduran yönetici sınıfın kendi değer ve amaçlarını çevreye empoze etmesi suretiyle gerçekleşir.

Bu doğrultuda uygulanan inşaa süreci; eşitliğe dayalı (çoğu zaman aynılığı dayatıcı) hukuk kuralları, zorunlu eğitim, medya ve ifade kültürü pratikleri üzerinde kurulan hegemonyayla sağlanır.

Birleştirici bir 'ulusal' söylem, hukuka sirayet ettirilir ve vatandaşlık bağı çerçevesinde herkes devletle özdeşleşen ve bir birliğin parçaları olan birer yurttaş haline getirilir (Coşkun, 216). Modern devletin vazgeçilmez öğelerinden biri olan standartlaşmış ve zorunlu eğitim de, merkez tarafından belirlenmiş değerlerin okul yoluyla yeni nesillere aktarılması ve benimsetilmesi vazifesini görür. Öte yandan medya da artık kitle iletişim araçlarının yadsınamaz etkinliği çerçevesinde, ulusun inşasında önemli bir araçtır. "Kitleli medya aracılığıyla milli semboller her bireyin yaşamının olağan bir parçasına dönüştürülür ve böylece çoğu yurttaşın yaşamının olağan bir parçasını oluşturan özel ve yerel alanlar ile kamusal ve milli alanlar arasındaki ayrımları yıkar" (Coşkun, 2007: 236).

1.4. İfade Kültürü Pratikleri Yoluyla Sosyal Yapılanım

Ulus-devlet'in başvurduğu yapılanım yöntemlerinin en önemlilerinden biri de, ifade kültürü pratikleri üzerinde kurulan hegemonya yoluyla gerçekleştirilen yapılanımdır. İfade kültürü pratikleriyle kastedilen; din, dil, -sanat ya da ritüel olarak- müzik, dans, tiyatro, edebiyat gibi edimler, spor ve oyunlardır. Bütün bu pratikler, ulus devlet inşaa etme sürecinde üzerinde egemenlik kurduğu öğelerdir.

Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı'nın resmi internet sitesinin ana sayfasındaki 'kültür' sekmesinde, Türk Kültürü başlığı altında yazılmış şu ifadeler, durumu çok net özetlemektedir¹:

Kültür, bir toplumu diğer toplumlardan farklı kılan, geçmişten beri değişerek devam eden, kendine özgü, sanatı, inançları, örf ve adetleri, anlayış ve davranışları ile onun kimliğini oluşturan yaşayış ve düşünüş tarzıdır. **Topluma bir kimlik kazandıran, dayanışma ve birlik duygusu verdiği toplumda düzeni de sağlayan** maddi ve manevi değerlerin bütünüdür.

Türk kültürü de Türk milletinin hayat tarzını ifade eder. Tarihi süreç içerisinde farklı medeniyetlerle buluşan Türk kültürü, insanlık tarihinin en zengin kültürlerinden biri haline gelmiştir.

Açıkça görüldüğü üzere "insanlık tarihinin en zengin kültürlerinden biri" olarak konumlandırılan Türk kültürü, pozitif bir tarihi olgu olarak değil, 'normatif' bir yaklaşımla ele alınmıştır. Kültüre "topluma bir kimlik kazandırma, dayanışma ve birlik duygusu verme, düzeni sağlama" rolleri biçilmiştir. Bu açıdan, devletin ifade kültürü pratikleri ile kurduğu pragmatik ilişki açıktır.

İfade kültürü pratikleri arasında ulus inşasında en çok ihtiyaç duyulan ve başat olarak kullanılan pratik, 'dil'dir. Bir ulusu hayal etmenin birinci koşulu, ortak bir dile sahip olmaktır. Bu doğrultuda, tüm faaliyetler tek bir dille gerçekleştirilecek şekilde düzenlenir ve bu tek dil ülkedeki azınlıklara da dayatılır. Hatta devlet bazen bunu abartıp, kişilerin ve yer adlarının da bu tek dilde olmasını dayatabilir; buna aykırılık taşıyan isimleri değiştirebilir (Coşkun, 2007: 219). Öte yandan, bu 'yekpare dil hayali', devlet tarafından bizzat kurulan kurumlarla da bilimsel bir perspektife oturtulmaya çalışılır. Sözler, sözcükler ve sözlükler üzerinden bir tahakküm kurulum ve tarihsel bir artalan (background) ile birleştirici bir kolektif aidiyet inşa edilir.

Devlet, dini hassasiyetleri de kontrol altında tutmak ister. Fransız Devrimi'ne kadar 'ilahi referanslarla tanımlanan meşruiyet'ten dolayı içiçe geçmiş olan din ve devlet kurumları ulus-devletleşme sürecinde sekülerizasyon çerçevesinde yeniden dizayn edilse de, modern devletlerin elleri dinlerin üzerinden hiç kalkmamıştır

¹ <http://www.kultur.gov.tr/TR,24295/kultur.html> (Erişim tarihi: Mayıs 2012)

(Coşkun, 2007: 235). Siyasi ve bürokratik arenada dini semboller ve söylemlerin sıkça kullanılmasının yanısıra, mesela Türkiye’de dini akımları kontrol altına almak ve dini söylemi ulusal kimliğin inşasında kullanabilmek amacıyla kurulan Diyanet İşleri Başkanlığı da bu bağlamda önemli bir örnektir.

Özel ve kamusal dünyalar arasındaki farkı kapatmaya yarayan spor da, ulus-devlet tarafından kullanılan kimlik inşa araçlarından birisidir. Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra, günümüze kadar gelen dönemde spor; kitlesel bir gösteri haline gelmiş ve milletlerin kimlik mücadelesi alanına dönüşmüştür. Sınırlar içinde ikamet eden farklı etnik kimliklerden insanları tek bayrak, tek takım, tek renk çatısı altında birleştirmek, kolektif bir aidiyet yaratmak amacıyla spor, ulus-devlet’lerin amaçlarına hizmet eden güçlü ifade kültürü pratiklerinden biri olmuştur. Bu yolla, ‘birey’lerin; bir forma, bir renk altında birleşmiş sporcuların peşinde; güçlü milli duygularla devletlerine bağlanan ‘vatandaş’lar haline gelmesi amaçlanmaktadır.

Sanat da her zaman devletlerin kısılcığında olmuş ifade kültürü pratiklerindedir. Hala bazı sanayileşmemiş toplumlarda ortaya çıkmamış olan *estetik pratik - ritüel* ayrımını ve genel anlamda sanat kavramının Avrupa modernitesi tarafından zanaatten koparılıp terfi ettirilerek ‘icat edilmesinin’ çok da eski olmadığını (Shiner, 2010) hesaba katarsak, ‘sanat’ üst tanımının sorunlu bir semsiye kategori olduğu iddia edilebilir. Fakat bu çalışma açısından önemli olan, bugün ulus-devlet’lerin inşası sürecinde rol oynayan müzik, tiyatro, edebiyat, heykel ve benzeri pratiklerin, bu devletlerce ‘sanat’ başlığı altında değerlendirilmesidir.

Bütün bu pratikler, ulus-devlet’lerin hayal edilme sürecinde dizayn edilirler. Bir ortak kültür doğrultusunda, bir ‘milli sanat’ fikri; tarih tasarımları ve ‘köklü gelenek’ söylemlerinden icazet alınarak kimliğe yapıştırılır. Yukarıda da açıkça görüldüğü gibi, T.C. Kültür Bakanlığı, ‘sanatı’; “insanlık tarihinin en zenginlerinden biri” olarak belirlediği Türk kültürünün içerisinde, kimlik kazandırıcı, dayanışma ve düzen sağlayıcı bir rol çerçevesinde konumlandırmıştır. Bu açıdan ‘milli sanat’; ‘biricik’tir, ‘saf halk duyguları’na dayanmalıdır, tarih tasarımının içerisinde ‘birleştirici’ bir rol üstlenmeli ve ulus kimliğini estetik düzeyde ‘gerçekleştiren’

olmalıdır. Yani 'sanat', ulus-devlette her zaman, sosyal yapılanıma hizmet ettiği çerçevede kurgulanır.

2. BÖLÜM

MÜZİK VE SOSYAL YAPILANIM

2.1. Devlet – Müzik İlişkisi

Hareket kabiliyeti en yüksek ifade kültürü pratiği olarak kitleler üzerinde en hızlı ve en kolay etkiye sahip olan müzikle yönetici sınıfların tarih boyunca nasıl bir ilişki kurduğunu, Attali şu sözlerle ortaya koymaktadır: (2005: 30):

En eski toplumlarda, iktidar, *tehdidi unutturmak* istediğinde müzik, günah keçisinin kurban edilme eğretilmesi oluyordu. Müziği, *inandırmak* amacıyla kullanmak istediği zaman onu mizansen, değiş tokuş düzeninin gösterisi haline getirdi. Susturmak için kullanıldığında ise çoğaltıldı ve kurallara bağlandı – *tekrarlama*.

Unutmak, inandırmak, susturmak: Her üçünde de müzik bir iktidar biçimiydi – korkuyu ve şiddeti unutturmak söz konusu olduğunda kutsal; düzene ve ahenge inandırmak söz konusu olduğunda gösterici; itiraz edenleri susturmak gerektiğinde ise tekrarıcı.

Attali'nin ifadesiyle “gürültünün belli bir istikamete doğru yönlendirilmesi” (2005: 40) olan müzik, dinin egemen olduğu toplumlardan imparatorluklara, oradan endüstri toplumuna kadar bütün ideolojiler tarafından kullanılmıştır. Kimi zaman bir iyileştirici, sakinleştirici, toplum düzeni için gerekli bir araç olurken; kimi zaman da meşruiyet ihtiyaçları doğrultusunda formülize edilmiş bir silahşöre dönüşmüştür. Örneğin 18. Yüzyılda müzisyenler ‘menestrel’ (memur) olarak saraylarda hizmet görürler ve prensin meşruiyet talepleri doğrultusunda bir aracı konumundadırlar. “İdeolojik çarkın bir parçası olarak prensin şöhretini dile getirmek ve göstermekle yükümlü olan müzisyen, sadece onun kendisinden istediklerini besteler. Eğer izin verilen melodik çizgiden uzaklaşırsa belasını bulur” (Attali, 2005: 58).

İktidar her zaman müziğe ve onun insan ruhu üzerindeki etkisine; baştan çıkarma, iletişim kurma ve birleştirme potansiyeline ilgi duymuştur (Erol, 2012: 36). Toplum yönetimine talip olan egemen sınıfın, onun üzerinde kuracağı kültürel hegemonyayı sağlayacak ifade kültürü pratiklerinden müziği seçmesi pek de zor olmaz:

Tıpkı alfabenin ezberletilmesindeki ya da destanların kuşaktan kuşağa aktarılmasındaki gibi müzik, siyasal ideolojilerin de hem ‘öğretilmesi’, ‘benimsetilmesi’, hem de bu ideolojiler

etrafında bir kolektif aidiyet yaratılması amacıyla değerli bir araç olarak kullanılır (Sönmez, 2011: 308).

Müzik ve en açık siyasal iktidar aracı olarak devlet arasındaki bu türden ilişkilere verilebilecek örnekleri her dönemde görmek mümkündür. *Müzik ve Politika* isimli kitabında Kutluk, tarihsel olarak Hitler Almanyası'nda ve Sovyet Rusya'da müzik üzerinden girişilen egemenlik mücadelelerini ortaya koyar.

Hedeflenen 'Ari Alman Kültürü' doğrultusunda kültürel yaşamından Yahudi izlerini silmek, 'unutturmak' isteyen Nazi yönetimi, Yahudi müzik adamlarının Alman müziğindeki izlerini ortadan kaldırmaya, asimile etmeye çalışır. Müzik politikalarını belirlemek üzere kurulan Reich Müzik Odası aracılığıyla, günden güne artan bir Yahudi karşıtlığıyla yazılmış müzik araştırmaları yayınlanmaya başlar. Yahudi müzisyenler, tiyatrocular, besteciler yavaş yavaş sanat piyasasından silinir. Açık bir Yahudi düşmanı olan Wagner, nasyonel sosyalizmin sembollerinden biri haline getirilir; yapıtları 2. Dünya Savaşı sırasında toplama kamplarında Yahudi'lere dinletilir, ideolojik şarkılara esin kaynağı olur (Kutluk, 1997: 33).

Öte yandan yüzlerce ideolojik şarkı, halkın birarada söylemesi amacıyla devlet tarafından bizzat yazdırılır:

Milyonlarca Alman, müzik etkinlikleri düzenlemekte, birlikte dinleme-şarkı söyleme yoğunlaşmaktadır. Nazi yönetimi halka istediği müzik kültürünü aşılama, yerelliği nazi ilkeleri üzerine oturtmada ve yaşamsal güçlükleri –özellikle savaş sırasındaki- kamufle etmede müziği kullanarak oldukça başarılı olmaktadır. Nazi doktrinini halka öğretmede müziğin olağanüstü gücü, koro dernekleri ve savaş çığırkanlığı yapan şarkılarla bir kez daha kanıtlanmaktadır (1997: 20).

Bu açıdan, “unutmak, inandırmak, susturmak” ereklerinin, Hitler Almanyası'nda müzik üzerinden nasıl işlediği açıkça görülmektedir: Yahudi izlerini silerek *unutturmak*, nasyonel sosyalizme *inandırmak*, zor yaşam koşullarına gelecek itirazları *susturmak*.

Bu kadar sert olmasa da, Stalin Rusyası'nda da benzer bir pragmatik ilişkiyi görmek mümkündür. Ekim Devrimi'yle birlikte Çarlık Rusyası döneminden Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'ne geçişi gerçekleştiren yönetici sınıf için en önemli

mesele, Marxist düşünce doğrultusunda kültürü yeniden dizayn etmektir. Bu idealin müziğe yansması da, bestecilere yönelik ‘devrimi ve ideolojiyi yücelten besteler yapmaları’ beklentisidir: “Yeni Sovyet müziği ‘yüce ve yararlı’ olmalı, yönetimin ülkülerini desteklemeliydi” (Kutluk, 1997:35). Aynı zamanda besteler halkın anlayacağı bir şekilde, ‘halka yakın’ formlarda yapılmalı; ‘kokuşmuş, yoz batı ve burjuva özelliklerinden uzak’ (yeni müzik kastediliyor) olmalıydı (1997: 40).

Bu amaçların en iyi gözlemlenebildiği olaylar sırasıyla; 1936’da Stalin’in, Shostakovich’in *Mtsensk’li Lady Macbeth* adlı operasına gelmesinden sonra Pravda isimli dergide çıkan isimsiz eleştiri ve daha sonra 1948 yılında Sovyet Besteciler Birliği’nin toplantılarında başta Shostakovich ve Prokofyev olmak üzere dönemin önde gelen bestecilerine yönelik ağır eleştirilerdir. Pravda’da çıkan eleştirinin Stalin tarafından yazdırıldığına inanılmaktadır (Kutluk, 1997: 42). Bu operada işlenen konu pek onaylanmamıştır. Opera, çiftlikte yaşayan bir Rus kadının kocası evde yokken bir işçiyle birlikte olması ve olaya şahit olan kayınpederini öldürmesi gibi ölüm ve dayak sahneleri içerir. Opera kadınlar üzerindeki baskılara değinse de Stalin eseri fazla erotik ve şiddetli bulur. Ama esas eleştiri yağmuruna tutulan müziktir ve Rusya’ya ait ezgiler içermediği gerekçesiyle eleştirilir. Yazıda, “Aklımızda kalan bir melodi bile yok; amorf temalar, Rus değer yargılarına aykırı, zedeliyici bir opera” cümlesinin ardından şöyle bir uyarı yapılır: “Eğer, Bay Shostakovich bu yolda, Batı’nın kokuşmuş biçimsel özellikleri doğrultusunda çalışmaya devam ederse, başına çok tehlikeli işler gelebilir” (Uçarsu, 2005). Stalin tarafından dikte ettirildiği düşünülen bu satırlar açıkça, hayal edilen ‘Rus kültürel değerleri’ doğrultusunda müzik üzerinden kurulan hegemonyayı gösterir.

1948 Eleştirisi diye bilinen, Sovyet Besteciler Birliği’nin toplantılarında ortaya çıkan ve Rus müzik hayatında köklü değişimlere sebep olan eleştiriler toplamında da vurgu, ‘Rus müziksel değerleri’ üzerinedir. Eleştirilere göre yenilikçi Rus müziği, Rus halkı ve türkülerine dayanmalıydı. Halkın ‘gerçek’ kültüründen faydalanmalı, milli değerlerle örülmeliydi. Bu bağlamda başta Shostakovich ve Prokofyev olmak üzere bir çok besteci, ‘halk nazarında hiçbir anlamı olmayan’, yoz

müzikler üretmekteydi (Kutluk, 1997: 37). Rus müziği ilerleyecekse bu, Rus milli değerlerine yaslanarak olabilirdi.

Bütün bunlar açık ve net bir şekilde devletlerin müziği nasıl bir ‘kültürel inşa’, bir ‘sosyal yapılanım’ aracı olarak konumlandığını ortaya koymaktadır. Müzik, devletler için her zaman, güçlü ve ‘değerli’ bir toplum yaratma amacına hizmet eden en önemli aygıtlardan biridir. Bu durum, Türkiye örneğinde de açıkça gözlemlenebilmektedir.

2.2. Türkiye’de Müzik ve Sosyal Yapılanım

Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunda müzik, tam anlamıyla bir hegemonya mücadelesinin orta yerine düşmüştür. Cumhuriyet tarihi, bir anlamda Osmanlı, Türk ve batı müzikleri arasındaki çekişmenin ve bunlar üzerinden yürütülen egemenlik mücadelesinin de tarihidir. Bu egemenlik mücadelesini anlamamanın yolu da, öncelikle cumhuriyetin kuruluşunda ortaya konan sosyal yapılanım ideallerini anlamaktan geçer.

Cumhuriyetin egemen yönetici sınıfı için Osmanlı İmparatorluğu, yenilgiyi ve bitişi simgeleyen bir kurumdur. Başarısızdır ve bu yüzden yerine yeni bir tasarımın gelmesi gerekmektedir. Böyle bir tasarım da, yıkılmış Osmanlı kimliğinden sıyrılmış yepyeni bir kolektif kimlik yaratmaktan geçer. Bu kolektif kimliğin anahtarlarını sunan da, o dönemin en önemli Türk sosyoloğu olan Ziya Gökalp olmuştur. Yeni Türk Devleti’nin toplumsal inşa politikalarının fikir babası Gökalp’tir. Onun *Türkçülüğün Esasları* isimli kitabında çizdiği çerçeve, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu sosyal yapılanım politikalarının teorik arka planını ortaya koymaktadır.

Gökalp önce, medeniyet ve kültür (hars) kavramları arasında ayırım yapar. Ona göre medeniyet, uluslararası; kültür, milli bir meseledir (1976: 25). Kültür, sadece bir milletin dini, ahlâki, hukuki, felsefi, estetik, dilsel, iktisadi ve bilimsel hayatlarının ahenkli bir toplamıdır. Ama medeniyet, bir çok milletin ortak kültürüdür. Batılı milletler arasındaki batı kültürü, doğulular arasındaki doğu kültürü

gibi. Bunun yanında, medeniyet belli usûllerle ve fertlerin iradeleriyle ortaya çıkan toplumsal hadiselerdir. Kültür ise sunni değildir, doğaldır, kendiliğindedir. Örneğin dil, kendiliğinden bir süreç içerisinde ortaya çıkmış, doğal, kültürel bir olgudur. Ama dile yeni katılan kelimeler, bireysel iradelerle gerçekleştiği için medeniyete dahildir (1976: 26-27).

Gökalp'e göre, milletlerden meydana gelmeyen yapıların ayakta kalması imkansızdı. Osmanlı İmparatorluğu, bir millet üzerine kurulu bir 'cemiyyet' değil; türlü milletlerden oluşan kozmopolit bir 'camiyaydı'. Bu yüzden, içindeki milletlerin 'milli benliklerini', 'geçici' olarak devrettikleri, unuttukları bir üst yapıydı; yani, her kozmopolit camia gibi yıkılmaya mahkumdu. Dolayısıyla, ebedi olabilecek devletler, ancak bir 'milli kimlik' üzerine kurulanlar olabilirdi. Milli kimlik vurgusu, ulus-devletin sosyal yapılanım odağını açıkça ortaya koymaktadır.

Öte yandan, batı (garp) medeniyetinin, doğu (şark) medeniyetine karşı mutlak bir üstünlük kurduğu görülüyordu ve bu durum doğu medeniyetinde yer alan Osmanlı medeniyetinin yok oluşunu zorunlu kılıyordu. Bu yüzden, batı medeniyetine dahil olunmalı, onların bütün üstün özelliklerine erişilmeliydi. Atatürk'ün "muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak" amacı, bu yaklaşımın bir ürünüdür. Askeri, siyasi, kültürel; bütün alanlarda üstün olan batının medeniyeti alınmalı, bu yolla modernleşilmeliydi. Yalnız bunu yaparken çıkış noktası, Türk ulusal kimliği olmalıydı: Yeni Türk toplumu; önce halkın içindeki öz Türk kültürü aranıp bulunarak, sonra da batı medeniyetinin bütün unsurları bu kültüre aşılansarak inşa edilmeliydi (Gökalp, 1976: 40).

Müzik, işte bu sosyal yapılanım projeksiyonu doğrultusunda konumlandırılmıştır. Bunun için önce, Osmanlı'dan gelen ifade kültürü pratikleri ile Türk kültürü olarak belirlenen Anadolu kırsalındaki insanların ifade kültürü pratikleri karşı karşıya getirilmiştir. Zaman zaman batı, zaman zaman doğu medeniyeti ile sıkı ilişkiler içine girmekle suçlanan Osmanlı ifade kültürü pratikleri, usûl ve taklitle oluşturulmuş sunni olgular olarak; Türk kültürel pratikleri ise 'kendiliğinden', 'doğal', 'gerçek' olgular olarak kurgulanmıştır. Müzik de doğal olarak bu

sınıflandırmadan payını almıştır: Halkın içinden doğmuş Türk müziği ve Farabi tarafından Bizans'tan tercüme edilip alınmış Osmanlı müziği.

Bunlardan birincisi, Türk kültürünün müziğidir. İkincisi ise çökmek durumunda olan bir medeniyetin. Medeniyetin müziğinde usûl, taklit, teknik hakimdir. Unsurlar bir toplumdaki diğerine kolaylıkla geçebilir. Ama kültürün müziğinde hem usûlle yapılamayan hem de başka milletlerden taklit edilemeyen 'duygular' söz konusudur. Osmanlı müziği kaidelerden oluşmuş teknik bir müziktir, halbuki Türk müziği kadesiz, usûlsüz, fensiz melodilerden; Türk'ün bağrından kopan 'samimi' nağmelerden ibarettir. Bizans müziğinin kökeninde de eski Yunanlıların kültürü vardır (Gökalp, 1976: 29).

O yüzden milli müzik, has Türk müziği ile batının teknik açıdan üstün müziğinin birleşiminden doğmalıdır:

Bugün, işte şu üç musikin karşıdayız : Şark musikisi, garp musikisi, halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi, bizim için millidir? Şark musikisinin hem hasta, hem de gayr-ı milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, garp musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz, memleketimizdeki halk musikisiyle garp musikisinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikisi usûlünce (armonize) edersek hem milli, hem de Avrupaî bir musikiye mâlik oluruz (Gökalp, 1976: 139-140).

Açıkça görüldüğü gibi müzik, Yeni Türk Devleti'nde bir toplum mühendisliği aracıdır. Müzik, 'çağın gereklerine göre' yeniden kurgulanmalı ve muasır medeniyetler seviyesine ulaşma yolundaki kaldırım taşlarından biri; hatta kültür ve sanat alanındaki en önemli sürükleyici güç olmalıdır (Erol, 2012: 39).

Bu amaçla önce, 1924'te Saray Badosu (Mızık-a Humayun) Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası olarak yeniden dizayn edilir ve Ankara'ya taşınır. Aynı yıl 'çağdaş' bir müzik eğitimini yaygınlaştıracak öğretici kadroyu yetiştirmek üzere Müzik Öğretmen Okulu (Musiki Muallim Mektebi) kurulur (Durgun, 2005: 80). Tekkelerin kapatılmasıyla, meşk usûlü ile öğretilen geleneksel müziklerin de önü kapanır. Doğu ve batı müzikleri eğitimi yapan Dar'ül Elhan, 1926'da İstanbul Konservatuarı'na çevrilerek okuldaki Türk müziği eğitimi kaldırılır (1975'te Türk Müziği Konservatuarı açılana kadar devlet okullarında Türk

müziği eğitimi verilmeyecektir). Aynı yıl genç müzisyenlere, milli müziğin kaynağını oluşturacak halk ezgilerini toplama görevi verilir. Bir yıl sonra genç ve yetenekli müzisyenler, devlet bursu ile yurtdışına eğitime gönderilir. Ulusal bir Türk operası yaratmak amacıyla Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'e operalar besteletilir. Daha sonra Paul Hindemith, Bela Bartok, Eduard Zuckmayer gibi yabancı uzmanlar, Türk müzik yaşamının tesisi için ülkeye çağrılır (Durgun, 2005: 83). 1927'de kurulan devlet radyosunda 1934-1936 yılları arasında 15 ay süreyle geleneksel Türk müziği yayınları yasaklanır. 1964'te televizyonu da içerecek şekilde genişleyen devlet medyası, 1990'a kadar tekeline sürdürür ve halkın zevk ve tercihlerini çok sert bir biçimde denetim altına alır. Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedî Yönetken ve Muzaffer Sarısözen gibi milliyetçi derlemecilerin topladığı ve 'yöresel nüansları törpüleyerek standardize ettiği' türküler aracılığıyla, halk müziği yeniden icat edilir (Erol, 2012: 43). Yurtdışında devlet bursuyla eğitim alıp geri dönen Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Necil Kazım Akses ve Hasan Ferid Alnar; Rus Beşleri'nin muadili olacak şekilde, Türk Beşleri olarak konumlandırılır; bütün bu icad edilen Türk ezgilerini kullanarak klasik batı müziği eserleri ortaya koyar ve 'milli' müziğin yaratılması için çaba sarfederler.

Öte yandan, 'bando' olgusu da Yeni Türk Devleti'nin müziği bir sosyal yapılanım aygıtı olarak kullanımında önemli bir yere sahiptir. Osmanlı'dan gelen batılılaşma çabalarının sonucu olan bu pratik, batılı değerleri askeri kurumlar aracılığıyla hayata geçirmek amacıyla Türkiye Cumhuriyeti'nde de devam etmiş, batı müziğinin sosyal yapılanımda kullanılması bağlamında çok önemli bir tarihsel olguya dönüşmüştür (Baba, 2009). Köy köy, şehir şehir dolaşırken gerek doğrudan batı müziği örneklerini çalarak, gerekse yöresel melodileri çokseslendirerek halka ulaşan askeri bandolar, buldukları yörelerde 'batı müziğini sevdirek yöre halkını çağdaştırma' görevini yerine getirmişler; Türkiye'nin kuruluş aşamasında başat rol üstlenmiş 'askeri sınıf'ın batı müziği ile kurduğu meşruiyet ilişkisini ortaya koyma bağlamında da önemli bir gösterge haline gelmişlerdir.

Bütün bu tarihsel süreç, müziğin Türkiye Cumhuriyeti'nde bir sosyal yapılanım aygıtı olarak nasıl konumlandırıldığını açıkça göstermektedir. Yönetici elit

için Osmanlı Devleti'nin geri kalmışlığını sembolize eden geleneksel Türk sanat müziği gayrimeşru hale getirilmiş; üstün batı medeniyetinin özelliklerine kavuşmak için klasik batı müziği ve bunu yaparken ulusal kimlikten kopmamak için de Türk halk müziği şart koşularak; bu ikisinin sentezinden doğacak bir 'milli müzik' aracılığıyla yeni ulus-devlete yakışır yeni bir toplum inşa edileceği düşünülmüştür.

2.3. Yerel Yönetimlerde Bir Sosyal Yapılanım Aygıtı Olarak Müzik

2.3.1. Yerel Yönetim Olgusu

Yerel yönetim kavramının ortaya çıkışı Antik Yunan'daki kent devletlerine kadar dayandırılabilir. Ancak genel kanı, bugünkü anlamıyla; yönetimi seçimle belirlenen ve bir bütçe sahibi olan bölgesel yönetim biçimi olarak tarih sahnesine çıkışının, Ortaçağ Avrupası'nda beliren 'komün'ler ile birlikte gerçekleştiği yönündedir (Karakış, 2009: 14). Bir arada yaşayan doğal topluluklar olarak tanımlanabilecek komünlerde insanlar birlikte yaşamının doğurduğu ihtiyaçları, kendileri ya da seçtikleri organlar aracılığı ile karşılamaya başlamışlardır.

Komünlerin güçlenmesi, Ortaçağ monarşik sisteminin kliseye ve derebeylerine karşı duracak bir bölgesel güç arzu etmesiyle açıklanabilir. Bu doğrultuda monarşi, ticaret yoluyla zenginleşen burjuvazinin yerel yönetimlerde yer almasını destekleyerek komünleri güçlendirmek istemiştir. Bu süreç, komünleri gitgide yasama-yürütme-yargı faaliyetlerini de elinde bulunduran, krala ve feodaliteye karşı oldukça güçlenen yapılar haline getirmiştir. Bölgelerindeki vergi işleyişlerini düzenleme yetkisine sahip olan komünlerin palazlanması Ortaçağ'ın sonuna doğru sekteye uğramıştır. 16. yüzyıldan itibaren sanayileşme ve artan ticari faaliyetler dolayısıyla, güçlü komünlere sahip ve dağınık bir siyasal sistem, ekonomik hayatı zorlar hale gelmiştir. Bütünleşmiş, ölçekleri standardize olmuş, yekpare ekonomik sistemlere olan ihtiyaç; her biri vergilerden yönetim yetkilerine kadar farklı uygulamalara sahip kent yönetimlerinin ortadan kalkmasına sebep olmuştur (Karakış, 2009: 18).

Ortak bir para birimi, ortak bir mal ve emek pazarı yaratmak, özel mülkiyeti güvence altına alacak hukuksal yapıları belli bir ölçekte hayata geçirmek kapitalizm için gereklidir (Şengül, 2000: 127). Böylece kapitalist üretim biçimi, yerel yönetim mekanizmalarının güçlenmesindeki tehlikeyi görmüş ve yerele dayalı iktidar yapısından ulus-devlet ölçeğinin hakimiyetine doğru bir geçiş sürecini hazırlamıştır.

Ulus-devlet sisteminin doğuşunda yerel yönetimler, merkezi yönetimin taşradaki parçaları, uzantıları; onun kararlarının birebir uygulayıcıları olarak konumlandırılmıştır. Çalışmada sıkça bahsedilen, bu dönemde geçerli olan aşırı merkeziyetçi siyasal eğilim, söz konusu duruma sebep olan yegane etmendir. Tek elde toplanan yetkilerle standardize edilen ekonomi yönetimi, ulusun inşası döneminde yerel yönetimlere geniş haklar tanıyamazdı. Toplumun dizaynı, ancak yekvücut bir politikayla yürütülebilirdi.

2.3.2. Ulus-Devlette Yeni Sosyal Yapılanım: Desantralizasyon

Kelime anlamı ‘merkezden uzaklaşma’ ya da ‘merkezsizleşme’ olan desantralizasyon terimi, günümüz yerel yönetimini anlamada başvurulan en önemli kavramlardan biridir. Türkçe’de, Osmanlı döneminden kalma ‘adem-i merkeziyet’ olarak bilinir. Adem bu terimde Arapça yokluğa, hiçliğe gönderme yapar. Yani vurgulanmak istenen merkezin yokluğu, etkisizliğidir. Desantralizasyon, bugünün yerel yönetimlerini anlama sürecinde dikkate alınması gereken en önemli olgudur.

Ulus-devlet’in inşasında ve sonraki dönemde merkeziyetçi ekonomik ve sosyal politikalar üreten merkez yönetimin taşradaki uygulayıcıları haline gelen yerel yönetimlerin durumu, 1970’lerden itibaren değişmeye başlamıştır. 1970 dünya ekonomik kriziyle birlikte üretim modellerinde büyük değişiklik meydana gelmiştir. Firmalar maliyetleri düşürmek için kitlesel ve standardize fordist üretim biçiminden, esnek üretim modeline dayalı post-fordist üretim biçimine geçerken; birey odaklı ve piyasa ideolojisi eksenli ekonomik konjonktür, devlet yönetimini de etkilemiş; kamu yönetimi, maliyet düşürücü ve esneklik arttırıcı çözümlerin arandığı bir döneme girmiştir (Karakış, 2009: 134). Devletin aşırı merkeziyetçi yapısı artık ticari

faaliyetlerin bireyselleşmesi ve esnekleşmesi karşısında çözüm üretmez duruma gelmiştir.

Ekonomik saiklerin yanında; 80'lerle birlikte iyiden iyiye artan etkisiyle küreselleşme, ulus-devletin merkezîyetçi politikalarına ikinci bir darbe vurmuştur. Giddens'a göre, "uzak yerleşimleri birbirlerine, yerel oluşumların millerce ötedeki olaylarla biçimlendirildiği ya da bunun tam tersinin söz konusu olduğu yollarla bağlayan dünya çapındaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması" (1998: 66) olan küreselleşme, dünya toplumlarını birbirlerine yaklaştırırken; bir yandan da ulus-devletlerin altını oymaya başlamıştır. Kültürel yakınlaşmalar, sert bir özdeşlik ve ötekilik konumlandırması üzerine kurulu olan bu devlet yapısının dayandığı argümanları çürütme eğilimi göstermeye başlamıştır. Bir yandan birey-grup-bölge odaklı küresel ve küyerel ekonomik sistem, bir yandan kültürel sınırsızlaşma, bir yandan da evrensel düzlemde dolaşıma giren demokrasi, insan hakları, katılım gibi değerlerin tesiriyle; aşırı merkezîyetçi politikalar etkilerini yitirmeye başlamıştır:

Bu süreçte ulus-devletin geleneksel politika araçları giderek zayıflamakta, dünyada hemen her alanda entegrasyonun derinleşmesi ile siyasal iktidarın küresel kurumlara ve yerelleşme eğiliminin güçlenmesi ile yerel parçalara doğru dağıtılması sonucu ulus-devlet iki yönlü bir baskının kışkırtıcısına girmektedir (Karakiş, 2007: 135).

İşte yerel yönetimler bağlamında desantralizasyon bu doğrultuda, "siyasal iktidarın yerel parçalara doğru dağıtılması" çerçevesinde okunmalıdır. Kamu yönetimi literatüründe 'yerelleşme' ya da 'yerinden yönetim' kavramlarıyla özdeşleştirilerek de kullanılan (Özcan, 2008: 79), (Toprak, 2006: 13) desantralizasyon süreciyle birlikte merkezi yönetimlerden yerel yönetimlere doğru bir yetki devri yaşanmaktadır. Halka en yakın yönetim kademesi olarak konumlandırılan yerel yönetimler giderek güçlenmekte ve karar mekanizmalarında başat rol oynamaya başlamaktadırlar. Dünya siyasal konjonktüründe yeni eğilim, toplulukları ilgilendiren kararların, merkezden çevreye dikte şeklinde değil; 'kamu yararı' doğrultusunda yerel ihtiyaçlar göz önünde bulundurularak, bizzat çevre tarafından alınması yönündedir.

Bu yeni anlayışta devlet küçülmeli, hantal bürokratik yapıdan özelleştirmeler yoluyla kurtulmalı, ‘müşteri’ odaklı bir sistemle hizmetler yerleşmelidir (Karakış, 2009: 142-143). Yönetişim olarak da adlandırılabilir bu süreç, yerel halkın ihtiyaçlarının olabildiğince dikkate alınması ve onların bu ihtiyaçların giderilmesi doğrultusunda alınacak kararlara katılımının maksimize edilmesini ifade eder. Merkezi değer ve kararlardan bir kaçış söz konusudur.

Bu kaçış eğilimiyle birlikte ‘yeni küçük devletler’ olarak görülebilecek ‘kentlerin’ yükselişi kaçınılmaz olmuştur. Artık merkezi kalkınma hamleleri yerine bölgesel kalkınmaya önem veren yeni dünya ekonomik sisteminde parçalı, desantralize ekonomik gelişim modeli revaçtadır. Bu durum da kentlerin giderek daha fazla özerkleşmesine, giderek daha çok kimlik kazanmasına ve ‘markalaşmasına’ sebep olmaktadır. Ulus-devletin merkezci sosyal yapılarını politikaları yerini gitgide her bölgenin kendi ayırt edici özelliklerine göre yeniden gözden geçirilmiş, desantralize olmuş sosyal yapılarını davranışlarına bırakmaktadır.

Kentlerin yükselişinden dolayı ‘tek yönlü’ ve ‘tahakkümcü’ sosyal yapılarını eğilimleri artık yavaş yavaş geçerliliğini yitirmektedir. İnkarcı ve dayatmacı sosyal yapılarını, ancak belirli bir merkezde toplanmış yetkilerin verdiği güçle çevreye doğru tek tip değerlerin empoze edilmesiyle işleyebilir. Fakat halkın gündelik yaşamına merkezden çok daha yakın olan yerel iradelerin, artık yetki devri yoluyla gitgide daha çok özerkleşiyor olmaları; yönetilen sınıfın kültürel çeşitliliğini merkezi irade kadar görmezden gelmemelerine yol açmaktadır. Bunun yanında, meşruiyetlerini yeniden üretme ihtiyaçlarının -desantralizasyon dolayısıyla- geçmişe göre çok daha fazla olduğu göz önünde bulundurulduğunda, kentlerde dayatmacı sosyal yapılarını pek akılcı da değildir. “Kent yaşamının en büyük güvencesi, geri püskürtmeyi başaramadığı kuşatma dalgalarını içeri kabul ederek, özümseyerek, dönüştürerek, ehlileştirerek ortadan kaldıracılabilecek yeteneğine sahip olmasıdır” (Demirkan’dan Aktaran Erol, 2005: 261). Tek yönlü ve tahakkümcü ulus-devlet politikalarının birebir uygulayıcısı olan kentler artık yavaş yavaş yerlerini; çeşitliliği kabul eden, dönüştüren, içselleştiren ve kimlik politikalarını da bu yolla sürekli yeniden inşa eden kentlere bırakmaktadır.

2.3.3. Türkiye’de Yerel Yönetimler

Türkiye’de yerel yönetim ve belediye örgütleri, 19. Yüzyıldaki Tanzimat ve Islahat Reformları sürecinde doğmuştur (Sezer, 2008: 276). Tanzimat öncesi dönemde kentlerin yönetimi, yargı ve yönetim yetkisini elinde bulunduran kadı ve vakıflar aracılığıyla yürütülmüştür. Bu dönemde geleneksel merkeziyetçi idari yapı hakimdir.

19. yüzyılda kurulmaya başlanan yarı özerk belediye yapıları ile birlikte il özel idareleri de kurulmuştur. Eyalet sisteminden il sistemine geçilmiştir. Kurulan Vilayet Umumi Meclisi, günümüzdeki il özel idaresinin de çekirdeğini oluşturmuştur. 1876 tarihindeki ilk anayasa Kanun-i Esasi’de belediyelerin kuruluşları düzenlenmiş ve böylece yerel yönetimler anayasal kurumlar haline gelmiştir. 1877 yılında çıkan Dersaadet ve Vilayet Belediye Kanunları’nda seçimle iş başına gelme gibi bazı düzenlemeler olsa da bu düzenlemeler hayata geçirilememiş, halkın yönetime katılması söz konusu olamamıştır. Osmanlı Dönemi’nde genel olarak batıdan esinlenilerek oluşturulan yerel yönetim birimleri çok önemli varlık gösterememiş, merkeziyetçi yapının altında ezilmiştir; çünkü belediyeler merkezde toplanan yetkinin paylaştırılacağı yeni aktörler olarak değil, merkezin taşradaki uzantıları olarak görülmüştür (Sezer, 2008: 279-280).

Bu durum, Cumhuriyet’in kurulmasından sonra da devam etmiştir. Yeni kurulan ulus-devlette yerel yönetim anlayışının, diğer bütün ulus-devletlerde olduğu gibi merkeziyetçi bir şekilde tasarlanması doğaldı. 1930’da çıkarılan belediye kanununda, açık bir şekilde yerel yönetimlerin merkezi teşkilatın doğal bir uzantısı olduğu yönündeki resmi görüşün etkileri görülür. Bu dönemde büyük oranda Fransız belediyeciliğinin etkisi gözlemlenmektedir (Sezer, 2008: 282).

Tek partili sistemden çok partili sisteme geçildiği dönemde ve sonrasında, İkinci Dünya Savaşı, köyden kente göç, belediyecilik ve imar planlaması konularında dünyadaki gelişmeler ve bölgesel ve kentsel kalkınma anlayışlarının yükselişi, Türkiye’deki belediyecilik anlayışını da değiştirmeye başlamıştır. 1961

Anayasası'nda Adem-i Merkeziyet ilkesine yer verilmiştir. 70'lerle birlikte yerel yönetimler, politik bir anlam kazanmaya başlayarak siyasi bir yapı ve arena olarak işlev görme eğilimine girmiştir (Sezer, 2008: 286).

1982 Anayasası ile birlikte yerel yönetimler, merkezi yönetim karşısında güçsüzleştirilmiştir. Darbe anayasası olmanın etkisiyle bu metin, yerel yönetimleri etkisiz hale getirmiş; vesayet yetkisi yoluyla bu birimlerin özerklikleri zayıflatılmıştır. Bununla birlikte, 1983'te hükümet olan Turgut Özal'la birlikte yerel yönetimlerin Türkiye'deki rolü de değişmeye başlamıştır. Daha önce belirtildiği gibi, küreselleşme dalgası ve yeni ekonomi politikaları kentlerin, bölgelerin ve yerel yönetimlerin önemini arttırmış, desantralizasyon dalgasını başlatmıştır. Türkiye'de de bu süreç, yavaş da olsa, 80'lerle birlikte başlamıştır. Yetkilerin genişletilmesi ve özelleştirmeler yoluyla yerel yönetimlerin hareket sahaları genişletilmiştir. 1988'de, bazı maddelerine çekince konmakla birlikte, Avrupa Yerel Yönetimler Özerklik Şartı imzalanmıştır (Toprak, 2006: 23). 80'ler ve 90'larda yerel yönetimlerin merkezi yönetime karşı durumu hala bağımlılık ilişkisini aşamasa da, desantralizasyon adım adım etkilerini göstermeye devam etmiştir.

2000'lerle birlikte Türk yerel yönetim anlayışında temel değişiklikler olmuştur. 2003'te hazırlanan Kamu Yönetimi Temel Kanun Tasarısı ile devletin küçülmesi amaçlanmıştır. Devletin küçülmesinin iki ayağından biri kamu hizmetlerinin özelleştirilmesi, diğeri de merkez ve yerel arasındaki ilişkinin yeniden belirlenerek merkezi yönetimin faaliyet alanının daraltılması ve görevler ile yetkilerin adem-i merkezileşmesi olarak ortaya konmuştur. Küresel dönüşümlerin ortaya çıkardığı kaçınılmaz değişim ihtiyacını karşılama amacı güdülmüştür. Bu bağlamda tasarıda, hizmetlerin yürütülmesinde yerindenlik, halk odaklılık, ihtiyaca uygunluk gibi ilkelerin benimsendiği görülmüştür (Sezer, 2008: 349-350).

Açıkça fark edilebileceği gibi, Türk yerel yönetim anlayışında günümüze kadar gelen süreçte desantralizasyon fikri artan oranlarda etkili olmaya başlamıştır. Dünyadaki ve Avrupa'daki örneklerine kıyasla hala merkeziyetçi yapının güçlü bir şekilde yerel yönetimleri baskıladığı düşünülüyorsa da, küreselleşmenin etkisiyle

artık eski merkezci alışkanlıklardan oldukça uzak, halka daha yakın, onun ihtiyaçlarını hesaba katan ve ‘yerindenlik’ ilkesi doğrultusunda günden güne dönüştürülen bir kamu yönetimi anlayışının hakim olduğu da su götürmez bir gerçektir. İfade kültürü pratikleri çerçevesinde yürütülen kültür-sanat ve müzik politikalarının da bu doğrultuda okunması gerekir.

2.3.4. Yerel Yönetimlerde Müzik Aracılığıyla Sosyal Yapılanım

2005 yılında kabul edilen 5393 nolu Belediye Kanunu’nun 14. Maddesinin a bendi, belediyelerin görev ve sorumluluklarını şöyle sıralar²:

Madde 14 - Belediye, mahallî müşterek nitelikte olmak şartıyla;

a) İmar, su ve kanalizasyon, ulaşım gibi kentsel alt yapı; coğrafi ve kent bilgi sistemleri; çevre ve çevre sağlığı, temizlik ve katı atık; zabıta, itfaiye, acil yardım, kurtarma ve ambulans; şehir içi trafik; defin ve mezarlıklar; ağaçlandırma, park ve yeşil alanlar; konut; **kültür ve sanat**, turizm ve tanıtım, gençlik ve **spor**; sosyal hizmet ve yardım, nikâh, meslek ve beceri kazandırma; ekonomi ve ticaretin geliştirilmesi hizmetlerini yapar veya yaptırır. Büyükşehir belediyeleri ile nüfusu 50.000’i geçen belediyeler, kadınlar ve çocuklar için koruma evleri açar.

‘Kültür ve sanat’, ‘spor’ başlıklarından da anlaşılacağı üzere ifade kültürü pratikleri üzerinden uygulanacak politikalar, yerel yönetimlerin asli görevlerinden biri olarak kanunda yerini almıştır. Bu doğrultuda belediyeler, özellikle yeni nesli ‘yapılandırmak’ için spor salonları ve okullar açmakta, belediyeye ait profesyonel ya da yarı-amatör spor kulüpleri kurmaktadır. Bunun yanında yine müze, kütüphane, kitaplık, sanat galerileri, konservatuvarlar açılması; orkestra, çalgı ve saz gruplarının oluşturulması, yerel özellikleri simgeleyen folklor ekipleri kurulması gibi çeşitli kültürel konularla da yakından ilgilenmektedirler (Pektaş, 1997: 36).

Yerel Yönetimlerde de ifade kültürü pratikleri, ulus-devletteki ifade kültürü kullanımının bir uzantısı olarak; birer sosyal yapılanım aracıdır. Amaç yine, arzu edilen özelliklerde bir toplum yaratmaktır. Fakat yerel yönetimlerin uygulamalarında, ulus-devlet politikalarının ötesinde ihtiyaçlar da devreye girer. Bunlardan en önemlisi, büyük kentlerle bağlantılı olarak ortaya çıkan kentleşme ve

² <http://www.mevzuat.adalet.gov.tr/html/1525.html> (Erişim Tarihi: Mayıs 2012)

'kentleşme' meselesidir. Büyük kentler her zaman cazibe merkezidir ve onların yönetiminde ortaya çıkan en büyük problemlerden biri 'kentleşebilme' kabiliyetidir. Desantralizasyon sürecinde de gördüğümüz gibi, artık kalkınma 'kent merkezli' düşünülen bir olgudur.

Bu bağlamda, kentlere bir kimlik kazandırmak ve hemşehrileri bir 'kentlilik' söylemi etrafında birleştirmek günümüz büyük şehirlerinin önemli ödev ve amaçlarından biri olarak görülmektedir. Öte yandan, küçük yerleşim birimlerinden; kırsal bölgelerden büyük kentlere gelen nüfus, ani bir çevre değişimi yaşamakta ve eski hayatlarından çok daha farklı olan kent hayatına uyum gösterememeleri önemli bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden, hali hazırda uzun süredir kentte yaşayan insanların yanında, bölgeye yeni göçmüş olanların da bu 'kentlilik' kimliği etrafında birleştirilmeleri, dönüştürülmeleri gerekir. İşte ifade kültürü pratikleri de, bu yönde bir araç olarak konumlandırılmaktadır (Pektaş, 1997: 55).

Örneğin, Antalya Büyükşehir Belediyesi'nin resmi internet sitesinde, *Kültür ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı'nın Görev ve Sorumlulukları* başlıklı bölümdeki maddeler, bu bakış açısını açıkça ortaya koymaktadır³:

- a) Antalya Halkını, sosyal ve kültürel alanlarda etkin hale getirmek ve **eğitim düzeyini yükseltmek** amacıyla yapılacak her türlü çalışmaya destek vermek, bu konularda stratejiler geliştirmek, plan ve programları oluşturmak ve temel politikaların belirlenmesine katkıda bulunmak,
- b) Kentimizde sosyal, kültürel, sanatsal, sportif ve turistik içerikli programlar uygulayarak, hemşehrilerimizin serbest zamanlarını verimli bir şekilde değerlendirmesine ve **kentsel bütünleşmeye katkıda bulunmak, kentleşme sürecine hız kazandırmak,**
- c) **Kent halkımızın vatandaşlık, çevre, barış, dostluk ve dayanışma bilincini geliştirici çalışmalar yapmak,**
- d) Öğretim, araştırma ve toplum hizmetleri etkinliklerini evrensel standartlarda yükseltmek,
- e) Antalya Halkının eğitsel, sosyal, **kültürel, sportif, sanatsal** ve ekonomik gelişimi için bilgiye ulaşmasına, üretmesine, bilgiyi uygulamasına ve yaymasına yönelik hizmetler vermek,
- f) **Sosyal dayanışmayı arttırmayı amaçlayan, çağdaş ve kalıcı** hizmetleri yerine getirmek,
- g) **Kültürel ve sosyal etkinliklerle kentlilik bilinci ve kültürünü oluşturmak,** Kentin kültür mirasına sahip çıkmak, denetlemek, onarım ve bakımlarını yapmak, etkin kullanımını sağlamak,

³ <http://www.antalya.bel.tr/content.asp?MAINMENUID=2&MENUID=64&KID=8&LISTMN=17> (Erişim tarihi: Mayıs 2012)

- h) **Kentteki tarihi ve kültürel değerleri korumak** ve ekonomik potansiyeli desteklemek amacıyla kermes, sergi, fuar, panayır, gösteri, seminer, festival, konferans, sempozyum, yarışma, müzik ve eğlence programları düzenlemek,
- i) **Kent kültürüne ve eğitim düzeyinin yükseltilmesine katkı sağlamak** amacıyla kitap, dergi, broşür, bülten hazırlamak, basmak ve dağıtmak,
- j) Kentimizde gerçekleştirilen her türlü **kültürel, sanatsal, sosyal ve sportif** etkinliğe destek olmak, katkı koymak,
- k) Bünyesinde bulundurduğu **tiyatro, konservatuar, basın ve halkla ilişkiler, bando** faaliyetleri ile **kent kimliğinin en üst seviyeye çıkartılmasına** katkı sağlamak.

Açıkça görüldüğü gibi, kültür sanat politikaları yoluyla, kentte ‘dayanışma’ ve ‘bütünleşme’ sağlanmak istenmektedir. Kültür-sanat pratiklerine birleştirici bir rol biçilerek, ‘kent kültürü ve kent kimliği’ne ulaşmaya çalışılmaktadır.

Kentli kimliği, her kentte ayrı ayrı tasarlanan bir kimliktir. Her bölgenin, her büyükşehirin, her ilçenin ayrı ayrı sosyo-politik özelliklere sahip nüfuslarının birbirlerinden farklı hassasiyetleri ve bu hassasiyetleri tatmin etme vaatleriyle de başa gelmiş, belli siyasal ideolojilere sahip seçilmiş yöneticileri vardır. Doğal olarak, kentlerin hepsinin farklı şekillerde dizayn edilmiş kentlilik kimlikleri ve buna bağlı kültür sanat politikaları vardır.

Bu farklı tasarımlar müzik söz konusu olduğunda da kendisini gösterir. Yerel yönetimler bünyesinde bugün bando, mehter takımı, pop, hafif müzik, caz, oda orkestrası, Türk halk müziği ve Türk sanat müziği korosu gibi isimlerle oluşturulmuş gruplar üzerinden; farklı kent kimliği tasarımları doğrultusunda ifade kültürü politikaları yürütülmektedir. Her yönetim, kendi hemşehri projeksiyonu çerçevesinde belediye bünyesinde kadro açma ya da hizmet satın alma yoluyla müzik grupları oluşturarak; seçtiği müzik türüne meşruiyet kazandırmakta ve bu müzikleri etkili birer halkla iletişim aracı olarak yoğun bir şekilde kullanmaktadır.

Farklı müziklerin farklı bölgelerde kazandığı meşruiyete dair verilebilecek şu iki çarpıcı örnek, durumu açıkça ortaya koyacaktır. Bunlardan biri, milliyetçi hassasiyetleriyle tanınan Trabzon şehrinde belediyenin Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü’ne bağlı olarak hizmet veren mehter takımıdır. Osmanlı’ya uzanan tarihsel kökleriyle mehter, Türk milliyetçi kimliğinin inşasında kullanılan önemli sembolik araçlardan biridir. Tarihsel anlatıda, Osmanlı’nın büyük askeri zaferleri ile

birlikte anılan mehter takımı, Osmanlı Devleti'nde ve Türkiye Cumhuriyeti'nde uzun yıllar yaşanmış müziksel doğu-batı çekişmesinin de aktif bir tarafıdır. Bu yönleriyle mehter takımı, Türk milliyetçiliği tarafından sıklıkla kullanılır ve bu yöndeki sosyolojik eğilimiyle bilinen Trabzon şehrinde yerel yönetim tarafından bu pratiğe meşruiyet kazandırılmış olması da sürpriz değildir. Öte yandan, uluslararası turizm potansiyeli ve batı-merkezli sosyo-kültürel yapısıyla Antalya şehrinin Büyükşehir Belediyesi'nin bünyesinde mehter takımı bulunmaz; onun yerine açılışlarda görev almak ve konserlere çıkmak üzere bir bando ve yine pop konserleri vermek üzere yeni kurulmuş bir Kent Orkestrası bulunmaktadır.

Bütün bunlar göstermektedir ki, müzik, yerel yönetimler için vazgeçilmez bir sosyal yapılanım aygıtıdır. Ve her yönetim birimi, bölgesi ve insanının özellikleri doğrultusunda yaratmak istediği kentli kimliğine bağlı olarak birbirinden farklı müziksel tasarımlarla karşımıza çıkar. Bu durum da, yerel yönetimlerin müzik aracılığıyla halkla kurduğu ilişkide, desantralize olmuş sosyal yapılanım politikalarının işlediğini açıkça göstermektedir.

3. BÖLÜM:

BİR SOSYAL YAPILANIM AYGITI OLARAK İZMİR BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ KENT ORKESTRASI

3.1. İzmir Büyükşehir Belediyesi'nde İfade Kültürü Pratikleri

İzmir Büyükşehir Belediyesi'nde ifade kültürü pratikleri üzerinden üretilen politikalar, 5 genel sekreter yardımcısından birine bağlı olarak çalışan Kültür ve Spor Dairesi Başkanlığı tarafından yerine getirilmektedir. Büyükşehir Belediyesi'nin internet sitesinden birimlerle ilgili alınan bilgilere göre, Kültür ve Spor Dairesi Başkanlığı'nın görevi şöyle açıklanmaktadır⁴:

30.12.1991 tarihinde kurulan daire başkanlığının görevi; hedefine yönelik olarak, **kent bütününde gerek kültürel, gerekse sosyal anlamda kentlilik bilincini ve kültürünü geliştirmeye, sosyal dayanışmayı arttırmanın yanı sıra çağdaş ve kalıcı çeşitli hizmetleri organize etmek ve bu alanlarda faaliyet gösteren resmi ya da sivil kurum ve kuruluşlarla işbirliği sağlayarak koordine etmektir.**

Bu çalışma için kalın harflerle vurgulanmış kısımlardan da anlaşılacağı üzere, İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin söz konusu daire başkanlığı aracılığıyla ortaya koyduğu sosyal yapılanım amaçları doğrudan göze çarpmaktadır.

Dairenin altında örgütlenmiş toplam altı şube müdürlüğü bulunmaktadır. Bu müdürlükler sırasıyla, Kent Müzesi ve Arşivi Şube Müdürlüğü, Sanatsal Çevre Şube Müdürlüğü, Gençlik ve Spor Şube Müdürlüğü, Kütüphane ve Müzeler Şube Müdürlüğü, Kültür ve Sanat Şube Müdürlüğü ve Tanıtım ve Organizasyon Şube Müdürlüğü'dür. İsimlerinden de anlaşılacağı üzere, ifade kültürü pratikleriyle doğrudan ilişkili birimler, Kültür ve Sanat Şube Müdürlüğü ile Gençlik ve Spor Şube Müdürlüğü'dür. Büyükşehir Belediyesi'nin internet sitesinden alınan bilgiye göre, 20 branşta (Basketbol, Futbol, Badminton, Masa Tenisi, Hentbol, Voleybol, Taekwondo, Judo, Güreş, Halter, Sualtı, Yelken, Buz Pateni, Briç, Cimnastik, Tekerlekli Sandalye Basketbol, Okçuluk, Atletizm, Eskrim, Bedensel Engelliler

⁴ <http://www.izmir.bel.tr/orgSemaDetail.asp?birimID=50&oID=50> (Erişim Tarihi: Mayıs 2012)

Halter) faaliyetlerini sürdüren Gençlik ve Spor Kulübü, Gençlik ve Spor Şube Müdürlüğü'nün aktivitelerinin yürütülmesinde başat rolü oynayan kurum olarak görünmektedir. Bu faaliyetler yoluyla Büyükşehir Belediyesi'nin, daha önce de değinilen amaçlar doğrultusunda, kentlilik kimliğinin yaratılmasında spordan faydalanmak istediği açıktır. Spor kulübünün internet sitesinden alınan şu ifadeler, bu 'birleştirici' beklentileri ortaya koymaktadır⁵:

İzmir Büyükşehir Belediyesi Spor Kulübü'nün temel bakış açısını, 7'den 77'ye herkese spor yaptırmak, tüm branşlara eşit önem vererek canlandırmak, tesisler inşa ederek halkın spora ilgisini sürekli yüksek tutmak, spor okulları açarak **toplumun her kesimini kucaklamak** oluşturmaktadır. Bu amaçla kurulan İzmir Büyükşehir Belediyesi Gençlik ve Spor Kulübü, 3 bin 500 lisanslı sporcusu, 300'e yakın eğitmen ve antrenörü, 24 branşıyla Türkiye'nin en büyük spor kulübüdür. İzmir Büyükşehir Belediyespor Kulübü'nün temel felsefesi, her İzmirliye spor yaptırmak, **kentin sportif kimliğini ve kültürü oluşturmaktır**. İzmir Büyükşehir Belediyesi Gençlik ve Spor Kulübü, **İzmirli'nin omuzlarında yükselip büyüyeme devam edecektir**.

“Toplumun her kesimini kucaklamak”, “kentin sportif kimliğini ve kültürü oluşturmak” ifadelerinden de anlaşılacağı üzere spor, İzmir Büyükşehir Belediyesi için çok önemli bir sosyal yapılanım aracıdır. Kent kimliğinin yaratılması açısından spordan çok şey beklenmektedir.

Spor dışındaki ifade kültürü pratiklerine dair aktiviteler, Kültür ve Sanat Şube Müdürlüğü yönetimince gerçekleştirilmektedir. Kuruma bağlı İzmir Sanat Merkezi, Fuar Gençlik Tiyatrosu, İsmet İnönü Sanat Merkezi, Fuar Açık hava Tiyatrosu, İnciraltı Açık hava Tiyatrosu, Çiğli Kültür Merkezi ve Bornova Kültür Merkezi'nde kültürel ve sanatsal faaliyetler sürdürülmektedir. Bu çalışmanın hazırlandığı tarihte Kültür ve Sanat Şube Müdürü olan Veysel Çıldır'la (56) bir görüşme yapılarak, belediye yönetiminin söz konusu faaliyetlere ilişkin bakış açısı anlaşılmaya çalışılmıştır.

Çıldır, 1992'den bu yana İzmir Büyükşehir Belediyesi'nde görev yapan bir bürokrattır. Sırasıyla, Personel Şube Müdürlüğü, Mezarlıklar Müdürlüğü, Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü'nde görev yaptıktan sonra, 2006-2009 yılları arasında Kültür

⁵ <http://www.izmirbsbspor.org/sabit.asp?i=1> (Erişim Tarihi: Mayıs 2012)

ve Sanat Şube Müdürü olarak çalışmış ve 2009'da Mezarlıklar Müdürlüğü'ne geçtikten sonra 2011'de tekrar Kültür ve Sanat Şube Müdürü olarak eski görevine dönmüştür. Bu açıdan, Çıldır'ın çok uzun bir zamandır Büyükşehir Belediyesi'nde görev yaptığı hesaba katılırsa; belediyenin politikaları ile ilgili derin bir bilgi ve tecrübeye sahip olduğu söylenebilir.

Veysel Çıldır'la yapılan görüşmelerde, Büyükşehir Belediyesi'nin kültür-sanat politikalarının temel amacının ne olduğuna ilişkin soruya verilen cevabın “sanatı ve kültürü toplum hizmetine sunarak, toplumun kültürel ve sanatsal alanda beğeni düzeyini bir adım ileri taşımak” (Çıldır, 01.03.2012, İzmir: Görüşme) olduğu görülmüştür. Tipik bir aydınlanmacı-ilerlemeci görüşün yansıması olan bu düşüncenin, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu elitinin benimsediği politikayla birebir aynı olduğu açıktır. Burada yeri gelmişken, İzmir Büyükşehir Belediyesi'nin son iki dönemdir Cumhuriyet'in kurucu partisi Cumhuriyet Halk Partisi'ne mensup belediye başkanları tarafından yönetildiğini de söylemekte fayda var. Bu belediye başkanları sırasıyla, parti değiştirip seçildikten iki buçuk ay sonra vefat eden Ahmet Piriştina ve onun yerine işbaşına geldikten sonra bir sonraki seçimi de kazanarak (2009) ikinci defa başkan olan Aziz Kocaoğlu'dur. CHP'den bir önceki dönemde de eski CHP genel başkanı Bülent Ecevit önderliğinde CHP'den kopan bir grubun kurduğu Demokratik Sol Parti'de siyaset yapan Ahmet Piriştina'nın başkanlık yaptığını (1999-2004) belirtmek gerekiyor. Özetlemek gerekirse, İzmir Büyükşehir Belediyesi ile Türk ulus-devletinin kurucu politikaları arasında, uzun bir süredir siyasal ve tarihsel anlamda organik bağların olduğu açıktır. Bu açıdan, kültür-sanat politikalarındaki ilerici-aydınlanmacı-modernleşmeci duruşun kökleri de bu bağlar çerçevesinde okunmalıdır.

Bu doğrultuda, İzmir Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen organizasyonları mercek altına alırsak, önemli bir başlığın tiyatro olduğu anlaşılmaktadır. Özel tiyatrolar, hizmet satın alma yöntemiyle getirtilerek, daha önce sayılan merkezlerde oyunlar sahneletilmektedir. Seçilecek tiyatro gruplarına ve oyunlara; İzmir Devlet Tiyatrosu Müdürü, üniversite hocaları, Büyükşehir Belediyesi temsilcileri, Sabancı ve Atatürk Kültür Merkezleri müdürlerinin yer aldığı bir kurul

tarafından karar verilmektedir. Bunun yanı sıra, bizzat belediye tarafından da tiyatro festivalleri düzenlenmektedir.

Tiyatro, kültür-sanat etkinlikleri arasında sosyal yapılanım açısından önemli bir konuma sahiptir. Çünkü tiyatro, tarih boyunca iktidarlar tarafından insan zihninde egemen olmak için yürütülen mücadelenin en önemli alanlarından biri olmuştur. “Nasıl bir toplumsal yaşam istiyoruz?”, “Şöyle bir toplumsal yaşamımız olmalı” şeklindeki zihni kurguları çok dolaysız bir şekilde işleyebilecek, güçlü bir araçtır. Mesela 11. Yüzyıl sonlarından başlayarak katolik propaganda amacıyla kullanılan *liturjik drama* türündeki tiyatral pratik, bu duruma iyi bir örnektir (Çoban, 2006: 182).

Tiyatronun yanında sinema da belediyenin ilgi alanında bulunmaktadır. Vizyonda olmayan, eski tarihli filmler, nostaljik bir havada hemşehrilere sunulmaktadır. Amaç, “geçmişle yeni nesili buluşturmak” (Çıldır, 01.03.2012, İzmir: Görüşme) olarak ortaya konulur. Belediyenin aynı zamanda, Uluslararası İzmir Film Festivali’nin ana sponsorlarından biri olduğunu da belirtmekte fayda var. Öte yandan, Haziran 2013’te bizzat Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenecek olan Akdeniz Film Festivali de, yönetimin sinema aracılığıyla kent kimliğini besleme konusunda ne kadar hevesli olduğunu göstermektedir.

Uluslararası katılımlı festivaller düzenleme meselesi, daha önce sözü edilen ‘yeni ekonomik düzende markalaştırma yoluyla ön plana çıkarılan kentsel kalkınma modeli’ doğrultusunda okunabilir. Küreselleşme sonrası yeni dünya ekonomik sisteminde Dubai’den Barcelona’ya yeni trend, ‘uluslararası tanınırlığı olan marka kentler yaratmak’tır. Bu bağlamda, kent kimliğinin inşasında, yabancı katılımcılara yönelik izlenecek kolektif tanıtım çabasının da önemli bir yeri olmaktadır.

Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen bir başka uluslararası festival de, Balkan Halk Dansları Festivali’dir. Bu festivalde, 11 Balkan ülkesinden gelen ve bütün masrafları belediye tarafından karşılanan dans grupları, bir hafta boyunca, Balkanlardan göçmüş İzmir’lilerin yoğun olarak yaşadığı mahallelerde gösteriler

yaparlar. Bu festivalin önemi de, daha önce bahsi geçen ‘göçmen nüfusun kent kimliğiyle ilişkilendirilmesi’ amacı bağlamında ortaya çıkmaktadır.

Düzenlenen diğer etkinlikler arasında, Gezici Sanat Otobüsü projesi dikkat çekicidir. “İlkokul çocuklarına müzik ve sanatı sevdirmek için” (Çıldır, 01.03.2012, İzmir: Görüşme) düzenlenen etkinlikte, eğitim öğretimin devam ettiği zamanlarda okullara gidilerek, yaylı ve üfleme çalgılar, oda müziği dinletileri, şan dinletileri, tiyatro ve bale gösterimleri yapılmaktadır. Bu gösterimlerde İzmir Devlet Senfoni Orkestrası, İzmir Devlet Opera ve Balesi, Dokuz Eylül Üniversitesi Senfoni Orkestrası ve Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı sanatçıları görev alırlar. Büyükşehir Belediyesi’nin internet sitesinden alınan şu ifadeler, yine bu etkinliğin düzenlenişindeki ‘sosyal yapılanım saiklerini’ ortaya koymaktadır⁶:

2004 yılından bu yana yüz binlerce kişiye ulaşan proje ile **çocuklarımızı (ilköğretim okulları, liseler, eğitim merkezleri v.b.) güzel sanatlara yönlendirmek ve bu alanda eğiterek, güzel sanatların evrensel ölçülerle varlığını ve çağdaş insanı yaratmada gerekliliğini**, onların ayaklarına giderek ifade edebilmek,

Kentlinin maruz kaldığı yoz kültüre karşı ülkemiz insanını en iyi şekilde ifade ederek eğitimine katkıda bulunmak, güzel sanatların bünyesinde bulunan sanatçılarımızı halkımızla buluşturabilmek,

Güzel sanatların birçok dalında çok düşük bir maliyetle **semtlere, mahallelere ve ilçelere ulaşarak**, insanlarımızı tiyatroyla, müzikle, baleyle, operayla **tanıştırabilmek**,

Düşük maliyet ve geniş bir etki alanıyla Türkiye’de uygulanan ilk proje olarak bütün şehirlerce örnek alınarak, **daha geniş kitlelerin de güzel sanatlarla buluşturulmasında** etken olabilmek amaçlanmıştır.

Görüldüğü gibi, ilk paragrafta geçen, “güzel sanatların evrensel ölçülerle varlığını ve **çağdaş insanı yaratmada gerekliliğini**” ifadesi, ‘batılı sanatlar yoluyla çağdaş toplumu yaratma’ düşüncesini çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Öte yandan kent kimliği çerçevesinde, ‘çevreyi merkeze dahil etme’ çabaları da açıkça okunmaktadır.

⁶ <http://www.izmir.bel.tr/Kultursanat/Sayfalar/Sayfa/GeziciSanatOtobusu> (Erişim Tarihi: Mayıs 2012)

3.1.1. İzmir Büyükşehir Belediyesi'nde Müzik

İfade kültürü pratikleri arasında müzik, Büyükşehir Belediyesi'nin politikalarında en önemli yerlerden birini kaplamaktadır. Belediye bünyesinde kadrolu ve sözleşmeli işçilerden kurulu bir Armoni Bandosu görev yapmaktadır. Bu bando, tamamen Büyükşehir Belediyesi'ne ait olup, müzikle ilgili belediyedeki tek sabit kurumdur. Bando, özel törenlerde, anma günlerinde, karşılmalarda seremonik görevleri yerine getirmekte; bünyesindeki elemanlardan kurulu olan Armoni Orkestrası ise, Çıldır'ın deyimiyle, “gerçek bir orkestra gibi alan konserleri verebilmektedir” (Çıldır, 01.03.2012, İzmir: Görüşme).

Daha önce de belirtildiği gibi, bando, ‘batı müziği aracılığıyla gerçekleştirilen sosyal yapılanım’da kullanılan aygıtlardan birisidir. Türkiye Cumhuriyeti’nde de bu şekilde kullanılagelmiştir. Büyükşehir Belediyesi'nin internet sitesinde de, Armoni Bandosu Şefliği'nin amacı bu doğrultuda ifade edilmiştir⁷:

İzmir Büyükşehir Belediyesi Armoni Bandosu **evrensel değer taşıyan çok sesli yapıtların seslendirilerek ulusal ve evrensel müzik kültürünün yerleştirilmesine**, tanıtılmasına hizmet etmek, **halkın sanat düzeyi ve bilincinin yükseltilmesine** katkıda bulunmak için kurulmuş ve bu amaçla varlığını sürdürmektedir.

“Evrensel müzik kültürünün yerleştirilmesi”, “halkın sanat düzeyi ve bilincinin yükseltilmesi” ifadeleri, söz konusu etkiyi açıkça yansıtmaktadır. Aynı zamanda bandonun içinden çıkan Armoni Orkestrası da, vapur ve metro istasyonları gibi kentlilerin uğrak noktaları olan yerlerde mini konserler vermekte, bu yolla ‘kent kimliğinin inşasına’ katkı sağlamaktadırlar.

Kadrolu olarak belediyeye hizmet veren bandonun yanında, hizmet satın alma yöntemiyle konserler verdirilen müzik grupları da bulunmaktadır. Bunlar: Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği Koroları, Çocuk Korosu ve Kent Orkestrası’dır. Bu çalışmanın ana odağını oluşturan Kent Orkestrası’na gelmeden önce, diğer kurumları incelemekte fayda var. 1986 yılında kurulan Türk Sanat Müziği Korosu, 50 kişiden

⁷ <http://www.izmir.bel.tr/orgSemaDetail.asp?birimID=66&oID=50> (Erişim Tarihi: Mayıs 2012)

oluşmakta ve tarihsel bir pencereden bakıldığında ‘küreselleşme sonrası desantralize olan ulus-devlet politikaları’ çerçevesinde kurulduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanında, orkestranın oturtumundan kılık kıyafet tercihleri ve sahne duruşuna kadar klasik batı müziğinin değer kalemlerinin etkisi hissedilmektedir. Bu bağlamda, Muzaffer Sarısözen’le başlayan ‘batı teknikleriyle standardize edilmiş koro’ geleneğinin izlerini bu kurumda da görmek mümkündür. Zira internet sitesindeki; “kıyafeti, sahne düzeni, estetik değerleri, sistemi ve icrası ile göz doldurmaktadır”⁸ ifadeleri, batı-merkezli değerlerin uzantılarını göstermektedir.

Veysel Çıldır’ın ifadelerine göre bu koroya 2008 yılında belediye tarafından bir müdahale gerçekleştirilmiştir (Çıldır, 01.03.2012, İzmir: Görüşme):

TSM Korosu eskiden çok klasik ağırlıklı parçalar çalıyordu. Önceki şefle sıkıntı yaşadık. Klasik parçalar tamam, ama popülerlerle harmanlama yapılması gerektiğini söyledim. Seyirci azalıyordu. Şef değişikliği yaşandı bu yüzden. 2008 yılının başında yaşanan bu değişimle birlikte gelen harmanlama seyirci potansiyelini de getirdi.

Bu sözler de göstermektedir ki, Büyükşehir Belediyesi için, ‘halka ulaşmak’ önemlidir. Bu noktada belediye, halk ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak, müzikal meşruiyeti yeniden üreterek; popüler şarkılar aracılığıyla geniş kitlelere ulaşabilmek için şef değiştirmeye kadar gitmiş, koroyu ‘desantralize’ etmiştir. Bu yolla kentteki farklı kimlikler ‘harmanlanmıştır’.

Benzer durumların, 2006 yılında kurulan Türk Halk Müziği Korosu’nda da yaşandığını belirten Çıldır, zaman zaman belediye tarafından yapılan böyle müdahalelerin ‘normal’ olduğunu ifade etmektedir.

Türk Halk müziği korosu da, 50 kişiden oluşan bir korodur ve Türk Sanat Müziği Korosu gibi onun da konserleri ücretsizdir. “Türkiye’nin her yöresinden seslendirdiği türkülerle”⁹ ‘bütünleştirici’ bir kent kimliğine vurgu yapmaktadır. Yöresel unsurların birleşiminden oluşan Türk halk müziğinin, İzmir gibi bir

⁸ <http://www.izmir.bel.tr/Kultursanat/Sayfalar/Sayfa/OrkestraveKorolorimiz> (Erişim Tarihi: Mayıs 2012)

⁹ <http://www.izmir.bel.tr/Kultursanat/Sayfalar/Sayfa/OrkestraveKorolorimiz> (Erişim Tarihi: Mayıs 2012)

metropolde yaşayan Türkiye'nin dört bir yanından göç etmiş 'yeni kentlileri' birleştirmede 'bütünleştirici unsur' olarak tasarlanması, elbette sürpriz değildir.

Bunların dışında İzmir Büyükşehir Belediyesi, bir Çocuk Korosu kurmuştur. 7-12 yaş grubundaki çocuklardan oluşan ve İsmet İnönü Sanat Merkezi'nde konserlere çıkan koroda 5 yıl boyunca ses ve solfej eğitimi verilmektedir. Ücretsiz verilen eğitimin amacı, belediyeye göre: "Çocuklara çok sesli müziği sevdirek müzik kültürünü geliştirmek, birlikte başarıya duygusunu yaşatmak, sanat alanında kabiliyetleri doğrultusunda teşvik ve yönlendirmeyi sağlamaktır"¹⁰. 'Genç nesilleri müzik eğitimi yoluyla arzu edilen yönde yapılandırma' amacı açık bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

İzmir Büyükşehir Belediyesi bünyesinde etkinlik gerçekleştiren müzik topluluklarından geriye, bu çalışmanın ana odağı olan Kent Orkestrası kalmıştır.

3.2. İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası

3.2.1. Orkestranın Tarihi: "Sazdan Caza – Cazdan Saza"

İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası, 1999 yılında, zamanın Büyükşehir Belediye Başkanı Ahmet Piriştina'nın talimatıyla kurulmuştur. Dönemin Konak Belediye Başkanı olan ve Ahmet Piriştina'nın en yakınındaki insanlardan biri olan Erdal İzgi (56) ile yapılan görüşme ve daha sonra kendisinin bu çalışma için kaleme aldığı, o dönemi anlatan bir yazı sonucu ortaya çıkan malumata göre; Piriştina'nın orkestrayı kurma süreci, kendi sözleriyle; "Mahallede saz varsa, caz neden olmasın?" sorusuyla başlamıştır. Saz elbette bu alegoride Türk müziğini, caz da batı müziksel geleneklerini temsil etmektedir. Kent Orkestrası'nın, o dönemde faaliyet gösteren Türk Sanat Müziği Korosu'na bir alternatif olarak düşünüldüğünü söyleyen Çıldır'ın ifadeleri de, bu bilgiyi desteklemektedir.

¹⁰ <http://www.izmir.bel.tr/Kultursanat/Sayfalar/Sayfa/OrkestraveKorolorimiz> (Erişim Tarihi: Mayıs 2012)

İzgi'ye göre başkan bu yaklaşımıyla, “kent merkezinden başlamak üzere caz, klasik, özgün, pop ve hafif müzik konserlerini yaygınlaştırmak, sevdirmek ve kenar bölgelere kadar gidilerek bu müziklerin halka sunulmasını sağlamak istiyordu” (İzgi, 05.05.2012, İzmir: Görüşme). Yani başkana göre vatandaş günlük hayat alışkanlıklarında Türk müziğiyle nasıl ilişki kuruyorsa, aynı şekilde batının müziksel türleriyle de ilişki kurabilir; batı müziği de onun hayatının bir parçası haline gelebilirdi. Buradaki önemli nokta, ‘kent merkezinden başlamak üzere kenar mahallelere yayılmak’ vurgusunda ortaya çıkıyor. Daha önce de sözünü ettiğimiz, kent kimliğini inşa ederek şehrin tümünü bir kolektivite altında ‘kucaklama’ amaçlı düşünülen batı müziği, önemli bir araç olarak konumlandırılıyor. Ayrıca bu noktada, Kent Orkestrası konserlerinin en başından beri ücretsiz olarak gerçekleştiğini de belirtmekte fayda var. Bu yolla, şehrin bütün ‘katmanları’ çağdaş batı müziği ile buluşturulmak isteniyor. İzgi'nin ifadesine göre Piriştina'nın hayali olan ‘fuarlar ve kongreler kenti’ söylemi de, bu çerçevede önemli bir veri sunuyor. Hayal edilen ‘çağdaş, modern, batılı, kongreler ve fuarlar kenti’nin vatandaşı da elbette bu hayale yakışır niteliklerde olmalı; günlük hayatında batının müziksel türleriyle ilişkilenen bir hemşehri profiline dönüşmeliydi.

Bu noktada, Ahmet Piriştina'nın kişiliğinden de bahsetmek gerekir. İzgi'ye göre Piriştina, “katıksız bir sanatseverdi”. “Kitap okumayı çok seven, müzikle ilgilenen, evinde yağlı boya resim koleksiyonu bulunan” bir politikacı olarak anlattığı Piriştina'nın her haftasonu klasik müzik konserlerine gittiğini belirten İzgi, batılı sanat pratikleriyle kişisel olarak yoğun şekilde ilişkilenen bir portre aktarmaktadır. Buradan anlaşılıyor ki başkanın ‘merkezden çevreye’ yaymak istediği müziksel alışkanlıklar, aynı zamanda kendisinin kişisel zevklerini de yansıtmaktadır.

Erdal İzgi'den alınan bilgiye göre, orkestranın kuruluşu sürecinde, Ahmet Piriştina önce orkestrayı kurması ve şeflik yapması için Muammer Sun'a teklif götürmüştür. Türkiye'nin özellikle 1960 ve 1970'lerdeki çoksesli müzik politikalarında bir besteci ve eğitimci olarak önemli roller üstlenmiş bir müzik adamı olan Muammer Sun (1932-), orkestra kurma aşamasının kendisine ağır geleceğini belirterek bu görev için daha önce öğrencisi olan Hüseyin Çebi'yi öneriyor.

Böylelikle Büyükşehir Belediyesi, Hüseyin Çebi ile anlaştıktan sonra onun yönetiminde orkestranın kuruluşu için ilk adımı atıyor.

Tam da burada Hüseyin Çebi'nin özgeçmişine dair bir parantez açmak gerekir. 1937 doğumlu olan Çebi, müzisyen bir babanın oğlu. Babası Fahri Çebi, Moskova ve Avusturya'da konservatuvar okumuş; Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın eski başkemancısı. Aynı zamanda, Hüseyin Çebi'nin iki kardeşi de (Erol Çebi ve Ertuğrul Çebi) yine klasik müzik eğitimi almış müzisyenler. Ertuğrul Çebi trompetçi, Albay Erol Çebi de eski bir bando öğretmeni. Bu noktada, yapılan görüşmede Hüseyin Çebi'nin, 'aileden gelen ve bir bayrak yarışı halinde nesilden nesile aktarılan' müzisyenlik pratiğini bir 'kültürel sermaye' olarak sık sık vurgulaması anlam kazanıyor. Şef Çebi için hem Atatürkçülük ve ulus- devletin resmi ideolojisi hem de batılı sanatlarla ilişki, tarihsel olarak sürekli altı çizilen iki önemli değer kalemi. Aynı zamanda oğlunun Devlet Opera ve Balesi Baş Dekoratörü, kızının da Devlet Tiyatrosu'nda tasarımcı olduğunu anlatan Çebi'nin yeğeni de Kent Orkestrası'nın piyanisti Zafer Çebi. Onun çocukları da piyano okuyorlar ve Hüseyin Çebi onları da tarihsel çizgiye dahil ederek, "tabi bu bi devir teslim töreni. Babamızdan bize, bizden çocuklara" sözleriyle bu kültürel sermayeye görünürlük kazandırıyor (H. Çebi, 18.02.2012, İzmir: Görüşme).

Hüseyin Çebi, 1950 yılında ortaokul bölümünden, o zamanki adı Mızıka Gedikli Erbaş Hazırlama Orta Okulu (1939 – 1951) olan bando okuluna trompet eğitimi almak üzere giriyor. Daha sonra 1958'de bu okuldan mezun olurken, okulun adı, Askeri Mızıka Astsubay Hazırlama Orta Okulu olarak değişiyor (Baba, 2009: 20). Çebi bu okulu, 'askeri konservatuvar' olarak ifade ediyor. Ordunun içinden gelen Hüseyin Çebi, tam anlamıyla cumhuriyetin resmi müziksel inşasının orta yerinde yetişmiş. Batı müziğinin meşruiyetinin en sert şekilde kurgulandığı yıllardan; bu politikanın en sıkı uygulandığı kurumlardan birinden geliyor oluşu; Çebi'nin daha sonra ayrıntılarıyla değineceğimiz, cumhuriyetin resmi ideolojisine sıkı sıkıya bağlılığını ve batı müziği tekniklerini kutsama yaklaşımını anlayabilmek açısından çok önemli bir veri sunuyor.

Çebi, 1958’de mezun olduktan sonra, Cumhurbaşkanlığı Armoni Mızıkası’nda trompetçi olarak görev yapmaya başlıyor. Aynı zamanda Askeri Mızıkası Okulu’nda 1967’ye kadar öğretmenlik yapan Çebi’nin o yıl Diyarbakır’a bando şefi olarak tayini çıkıyor ve 1970 yılına kadar orada görev yapıyor. Daha sonra sırasıyla Kars ve Tekirdağ’da çalışan Çebi, 1975-1987 yılları arasında Ege Ordu Komutanlığı’nda bando şefi olarak hizmet veriyor. 1982 yılında da, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda öğretim üyeliği yapmaya başlayan müzisyen, emekli olduğu 2004 yılına kadar bu görevini sürdürürken, 1999 yılında da Kent Orkestrası’nın şefliğine getiriliyor ve o günden bu yana da orkestranın başında bulunuyor. Bütün bu tarihsel süreç, Hüseyin Çebi’nin, devlet eliyle batı müziği üzerinden toplumu şekillendirme gayeleri taşıyan eğitim ve hizmet kurumları ile nasıl ilişkilendiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Bu noktada tekrar Kent Orkestrası’nın kuruluşuna dönecek olursak, orkestranın Armoni Bandosu’nun bir alternatifi olarak konumlandırılmış olması önemli bir malumat. O zaman üç trompet, üç trombon, dört saksofon, flüt, obua, davul, piyano, elektrik gitar, bas gitar, perküsyon ve üç ya da dört vokalistten oluşan grup, klasik bando çalgılarına, orkestranın şefi Hüseyin Çebi’nin ifadesiyle ‘altyapı’ (davul, piyano, elektrik gitar, bas gitar, perküsyon) eklenmiş daha geniş çaplı bir konser grubu gibi durmaktadır. Bunun yanında İzgi’ye göre orkestra, şehirde daha önce batı müziği çalan belediye kurumu olan Armoni Bandosu’nun resmi ve soğuk yapısının da alternatifi olarak düşünülmüştür. İzgi’nin ifadelerine başvurursak: “Orkestra açılış ve törenlerin simgesi olmuştu. Yıllar önce belediye bandosunun çaldığı üç-beş parçadan oluşan repertuarı ve resmi yapısı gitmiş, yerine cıvıl cıvıl, her ses ve dilden parçaları seslendiren orkestra gelmişti” (İzgi, 05.05.2012, İzmir: Görüşme). Burada bir ayrıntıya dikkat çekmekte fayda var. Her ne kadar İzgi, “her ses ve dilden parçaları seslendiren orkestra” şeklinde bir tanım yapsa da, orkestranın ilk kurulduğu yıllarda bu durumun geçerli olmadığını belirtmek gerekiyor.

Orkestranın piyanisti Zafer Çebi (54) ile yapılan görüşmede, Kent Orkestrası’nın kurulurken, Ahmet Piriştina’nın talimatıyla “daha çok yabancı dilde parçalardan oluşan” caz standartları, napoliten aryalar, yabancı pop ve latin ağırlıklı

bir repertuvara sahip bir grup olarak tasarlandığı anlaşılıyor. Bu bağlamda, Türkçe şarkılara pek yer verilmediği ve ‘batı kaynaklı müzikler’ üzerinde durulduğu görülmektedir. Fakat bundan yaklaşık 4 yıl sonra, Ahmet Piriştina’nın son dönemlerinde, 2003 yılı sonlarına doğru kendisinden gelen bir talimatla, repertuvara ‘daha çok aşına olunan’, ‘insanların eşlik edebileceği’, ‘Türkçe ağırlıklı’ parçalar alınması ‘rica ediliyor’ (Z. Çebi, 06.03.2012, İzmir: Görüşme). Bu tarihten sonraki süreçte de, Türkçe pop parçaların yanısıra, Türk halk müziği, Türk sanat müziği şarkıları, hatta arabeske kadar uzanan bir çerçevede geniş bir repertuvar oluşturuluyor. Bu durum, elbette bütün toplumsal sınıfları konserlere çekebilmek, kentte bir ‘bütünleşme’ yaratabilmek için atılmış bir adımdır. Aynı dönem, bu doğrultuda parçalar çalabilmek için orkestranın genişletilmesi yoluna da gidiliyor. Bu amaçla ekibe keman, viyola, çello ve kontrabaslardan oluşan yaylı grubu da dahil ediliyor. Zamanla bas gitar-kontrabas ikilisinin birlikte kullanımının gereksiz olduğu düşünülerek kontrabaslar gruptan çıkarılıyor.

Bu dönemde, ekibin ve repertuvarın genişletilmesi yoluyla İzmir Büyükşehir Belediyesi, batı müziği üzerinden çizdiği ‘kent kimliği’ rotasını revize etmiş, meşruiyetini yeniden üretmiştir. “Mahallede saz var da caz neden olmasın?” fikriyle başlayan ‘sazdan caza’ süreci, ‘cazdan saza’ olacak şekilde evrilmiş ve politikalar, halk talepleri doğrultusunda ‘desantralize olarak’ bir denge noktasına oturmuştur. Bu denge noktasına oturma aşamasında izlenen müziksel ve müzik-dışı stratejiler de bir sonraki bölümde incelenecektir.

3.2.2. “Pop-Senfoni”: Kanon Müzakeresi Aracılığıyla Sosyal Yapılanımda Desantralizasyon

3.2.2.1. Bir Otantik İşaretleyici Olarak Kanon

Assmann’a göre kanon, kökleri Sami dilinden Yunanca’ya geçmiş *kanna* (boru) kelimesine dayanan bir terimdir (2001: 108). Tarihsel olarak ilk önce Antik Çağ’da kullanılmaya başlanan kanonun bu dönemdeki ilk anlamı bir inşaat aracı olarak ‘düz sıruk, sopa, (ölçekli) cetvel’ şeklinde olmuştur. İnşaatlarda değişmez,

standart bir referans ölçüsü tutturmak için kullanılan bir alettir. Fakat daha sonra anlamında genişlemeler olmuştur. Assmann, bu dönemdeki genişlemelerle birlikte kanonun içerdiği anlamları dört kategoride toplar:

Ölçek, cetvel, ölçüt

Örnek, model

Kural, norm

Tablo, liste

Birinci anlam, Yunan heykeltıraş Polyklet'in *Kanon* başlığı altında insan vücudunun ideal orantılamasının ölçülerini saptadığı metin ve daha sonra bu ölçülerle yaptığı *Kanon* isimli heykelden sonra ortaya çıkmıştır. Buna göre kanon, “bir parçanın ölçümlerinde bütünü ve bütünü ölçümlerinde en ufak parçanın boyutlarının göz önünde bulundurulmasına izin veren metrik sistemdir” (Assmann, 2001: 109). İkinci anlam, kanonun, insanlar ya da belli insan tipleri için ‘doğru tutum örneği’ olarak kullanılmasıyla ilgilidir. “Örnek, insanın belli bir türe ait ve etik norm içinde kalabilmek için nereye kadar gidebileceğinin sınırlarını çizer” (Assmann, 2001: 111). Yani terim burada, davranış kanonu olarak konumlanır. Üçüncü anlam, ikinci anlamdaki ‘örnek’in görünür hale gelmiş olanıdır. Örnek, norm haline gelerek kurallar ve yasalara bağlanır. Yani kanon bu durumda, yaşamı biçimlendiren bağlayıcı kural ve normlardan meydana gelir. Dördüncü anlam ise kanonun, Roma İmparatorluğu döneminde astronomların ve kronografların zaman hesabı ve tarih yazımını güvenli bir temele oturtmak için düzenledikleri tablolar için kullanılmasıyla ortaya çıkmıştır.

Antik Çağ'da ortaya çıkan anlamlardan sonra Assmann, kanonun yakın tarihte ‘mecazi türden’ bir anlam kayması yaşadığını belirtmektedir (2001: 115). Bu değişim, kilise tarafından kanon kavramının kullanılmaya başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Önce, herkesi bağlayacak bir ‘kutsal literatür’ üzerinde çalışan kurum, daha sonra kutsal ve buyurucu nitelikteki sabit bir kitap listesi ortaya koyar. Bu listeden sonra kanonun anlamı, hem kesin otorite ve bağımlılık anlamında ‘kutsal’,

hem de ‘hiçbir şeyin eklenemeyeceği, çıkarılamayacağı ve değiştirilemeyeceği’ türden bir dokunulmazlığa sahip mukaddes varlık olarak genişlemiştir.

Bu teolojik metinsel kanon, bugün sanat söz konusu olduğunda ise, “neyi örnek almalıyız?” sorusuna verilen cevaplar olarak düşünülmelidir (Assmann, 2001: 120). Antik Çağ’daki ‘değer ölçüsü ve kriter’ anlamından köklerini alan bu tanım, hangi ‘klasik’ eserlerin kutsallaştırılıp birer dogmatik kriter haline getirileceğini ve hangi üretim biçimlerinin, pratiklerinin ‘değerli’ kabul edilip meşrulaştırılacağını belirleyen bir olgudur. Yani, meşruiyet armağan edilmiş estetik tutumlara gönderme yapar. Bu bağlamda müziksel kanon da, kutsallaştırılan müziksel değerleri ve bu değerleri taşıyan ‘ölçüt’ler, ‘örnek’ler olarak konumlandırılmış eserleri anlatır. Yani müzik için kanon, Assmann’ın tarihsel anlatısının en başındaki ‘cetvel’den pek farklı değildir. Bir standardı, ‘değişmez bir kutsal ölçüt’ü ifade eder.

Müziksel kanon, otantisiteyle doğrudan ilişkilidir. Otantisite, hangi müziğin ya da müziksel özelliğin iyi / hakiki / öz / doğru müzik ya da özellik olduğuna; neyin olmadığına dair bir söylemsel inşadır. Bu bağlamda otantisite, kanonlar üzerine kurulabilir. Örneğin bazı klasikleşmiş eserler, sorgulanmaksızın, ‘kutsal bir liste’ dahilinde repertuvarlarda şaşmaz bir yer edinebilir. Ya da Corelli’nin üçlü sonatları ve Haydn’ın opus 33 keman konçertoları gibi bazı eserler bestelendikleri formlar açısından birer kriter, ölçüt haline gelebilir (Assmann, 2001: 109). Yani müziksel kanon, kutsallaştırılmış ve birer ‘değişmez kriter’ olarak konumlandırılmış ölçütlere gönderme yapar. Bu ölçüt, bir müzik parçasının kendisi olabileceği gibi; ‘iyi müzik’in nasıl olması gerektiği ile ilgili müziksel ve ritüelistik ‘kriterler’ de kanon olarak ortaya konabilir. Örneğin, bir Türk sanat müziği konseri için *Rintlerin Akşamı*, *Kalamış* gibi Münir Nurettin Selçuk şarkıları, birer kanondur; muhakak çalınması gereken ‘ölçütler’ olarak repertuvarlardaki yerlerini alırlar. Öte yandan, müziğin ‘adaplı dinlenmesi’ ölçütü de, klasik müzik özelinde bir kanona dönüşmüştür. Bir klasik müzik konserinde izlerkitle istediği yerde alkışlayamaz, tepki veremez. Alkışın nerede yapılacağı önceden belirlenmiştir. Bu kurallara göre dinlemek, klasik batı müziği geleneği içerisinde; bir ‘kutsal ölçüt’tür. Bütün bunlar, müziksel pratikler içerisinde ‘iyi müzik’ özelliklerini, kriterlerini oluşturan ‘otantisite’ isnatlarının

kurgulanışını gözler önüne serer. Görüldüğü gibi otantisite, her şey üzerine kurulabilir. Müziğin kendisi ya da onunla ilişkili müzik-dışı bir olgu, otantik bir işaretleyiciye dönüşebilir. Bu işaretleyici de 'kökleşerek' bir kanon haline gelebilir. Önemli olan, neyin, nasıl bir kanon haline getirildiğidir.

Otantisite, tarihsel kutsallaştırmaya başvurduğu kadar, mal etme ve değişime de açıktır. Geçmişe yönelik olarak bir kültürü, bir mirası, bir kaderi kabul etmek, kucaklamak, korumak ve yaşatmakla ilişkili olduğu kadar; geçmişin inkârı, kolektif ya da kişisel deneyimin aşılması/aşındırılması ile de bağlantılıdır (Erol, 2009: 209). Bu noktada önemli olan, 'içsel hedefler'in korunmasıdır. Bu hedefler korunduğu sürece, dışsal özellikler mal edilebilir; otantisite isnadının sınırlarından içeriye girebilir. Bu bağlamda söylem, değişime ve içselleştirmeye 'yerli hedefler korunduğu sürece' açıktır. Bir analiz birimi olarak kanon da bu çalışmada, Kent Orkestrası'nın pratiklerinde ortaya çıkış şekilleri bağlamında; bu analitik çerçevede ele alınmıştır.

3.2.2.2. Cumhuriyet'in Kurucu Sosyal Yapılanım Politikalarından Gelen Temel Kanonlar

Kent Orkestrası'nın otantisite inşası, temel olarak, klasik batı müziği ölçütlerinin kanonlaştırılması ve bu kanonların kutsal birer 'sosyal yapılanım' aracı olarak konumlandırılması üzerine kuruludur. Bu bağlamda ilk önce orkestranın, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu politikalarıyla arasındaki organik bağın şifrelerini açığa çıkartmak doğru olacaktır.

Kent Orkestrası konserlerinin hemen hemen hepsinde, sahnenin arkasındaki bölümde Türk bayrağı ve Atatürk posterini ikilisi; salonun tavanından tabanına kadar uzanan ebatlarda olacak şekilde asılmaktadır. Bu simgeler, birer siyasal kod olarak; kurucu politikalarla ilişkilendirilmiş organik bağını açıkça ortaya koymaktadır. Türk ulus-devletinin başvurduğu en önemli simgesel hegemonya araçlarından ikisi, Kent Orkestrası'nın hemen her konserinde sahnenin ve 'gösteri'nin fonunda yerini almaktadır.

Öte yandan, dikkat çekici siyasal kodlardan bir başkası, *İzmir Marşı* ya da *Onuncu Yıl Marşı*'ndan oluşan açılış seremonisidir. Bu iki marştan birisi, her konserin başında mutlaka çalınmaktadır (Z. Çebi, 07.03.2012, İzmir: Görüşme). Katıldığım konserlerde de bizzat şahit olduğum bu durum, orkestra tarafından başvurulmuş bahsi geçen kodlara iyi bir örnek oluşturmaktadır. Her iki marşın da 'Atatürk', 'vatan', 'Türklük', 'cumhuriyet' vurgularıyla önem kazandığı açıktır. Ayrıca İzmir Marşı'nın, Türklük kimliğinin 'İzmirlilik' düzeyinde müzakeresi bağlamında da önemli bir işaretleyici olduğunu belirtmek gerekir.

İzmir kimliğinin müzakeresi demişken, bu noktada bir parantez açmak gerekir. Kent Orkestrası'nın Türk ulus-devletinin kurucu siyasasıyla kurduğu ilişkide, 'İzmir' motifi çok önemli bir yere sahiptir. İzmir, aslında, sadece Kent Orkestrası için değil, Türk modernizasyon projesinden yana tavır alan herkes için bir sembolik değer olarak konumlandırılmaktadır. Tarihsel arkaplanı nedeniyle levantenlerin (TDK'ya göre: Doğu Akdeniz ülkelerinde yerleşen ve ticari etkinliklerde bulunan Avrupa kökenli kişiler) ve gayrimüslim vatandaşların yoğun olarak yaşayageldiği bir bölge olarak İzmir, coğrafi olarak da Avrupa'ya en yakın Türkiye kenti olmasından hareketle, 'modern Türk vatandaşı'nın yaşadığı modern Türk şehri' isnadına maruz kalmıştır. 'Gâvur İzmir' sözünden de okunabilecek bu 'Avrupalılık', 'batıllık' atıfları, bu şehrin, yüzünü batıya dönmüş Türk sosyal yapılanım geleneğinden yana tavır alan kişilerce bir 'bayrak şehir' haline getirilmesine yol açmıştır.

Kent Orkestrası da, hem kurucu sosyal yapılanım geleneğiyle güçlü bağları olan hem de İzmir'de ikamet eden bir kurum olarak; bu simgesel değeri bir kültürel sermaye haline getirmiştir. Orkestra üyelerine göre İzmir, Türkiye'nin en 'modern', en 'çağdaş' şehridir. Klasik batı müziğinden icazet alan müziksel pratiklerin de en rahat şekilde icra edilebileceği, gerek izlerkitleleriyle gerek müzisyenleriyle müziğin Türkiye'den batıya doğru açılan kapısıdır; Türkiye'nin en yetenekli müzisyenlerinin yetiştiği bir sanat şehridir (H. Çebi, 18.02.2012, İzmir: Görüşme):

Şimdi İzmir'in yapısında farkında mısın sen? Çok yetenekli çocuklar hep İzmir'de var. Bu, Ege'nin, Allah'ın buraya verdiği bir nimet diyelim ben yani. İstanbul'a bakın, İstanbul'daki

bütün tiyatrocular, senfoni çalanlar, operacılar, hep İzmir'den gitme. Allah'ın bi lütfu yani bu.

Hüseyin Çebi, konserlerde de İzmir kültürel sermayesini sık sık dile getirmekte, diğer şehirlerle İzmir arasındaki farklılığa işaret etmektedir. 22 Şubat'ta İsmet İnönü Sanat Merkezi'ndeki konserde şarkı arasında söylediği sözler de bu bağlamda bir örnek oluşturmaktadır:

Söylemek istiyorum bunları. Her gün neler okuyoruz bu ülkede ya. Ahmet Piriştina ve Aziz Kocağlu'nu burada söylemek istiyorum, her ikisi de göreve geldikleri ilk gün beni çağırdılar biliyor musunuz? Var mı böyle bir şey? 80 vilayette bir tek İzmir'de var bu!

Görüldüğü gibi, Çebi'ye göre, 'çağdaş' İzmir'in çağdaş yerel yöneticileri, başka vilayetlerde görülmeyen bir şekilde, modern batı müziğinin ölçütlerinde bir orkestra kurmak için kendisini görevlendirmişler ve İzmir'li olmanın farkını ortaya koymuşlardır. Bu bağlamda Aziz Kocaoğlu ve Ahmet Piriştina da, İzmir kolektif kimliğinin modernist işaretleyicileri olarak iş gören önemli figürlerdir. Bu yüzden onların; Kent Orkestrası'nın kurucu idelojinin sosyal yapılanım saikleriyle kurduğu ilişkiyi görünür kılan kişilikler olarak okunmalarında fayda vardır.

Diğer taraftan, söz konusu organik bağ, özellikle şef Hüseyin Çebi'nin kişiliğinde somutlaşarak, davranışsal ve söylemsel düzeylerde kendini güçlü bir şekilde açığa vurmaktadır. Çebi'nin bu politik gelenekle 'hayat öyküsü' dolayısıyla kurduğu ilişkiden daha önce bahsetmiştik. Bunun dışında, orkestra şefinin sahne üzerindeki davranışları ve söylemleri ile de adeta performansın bir parçası haline dönüştürdüğü politik duruşundan söz etmek gerekir. Hemen hemen her konsere üzerinde Atatürk fotoğrafı basılı bir kravatla çıkan Çebi, bir kültürel sermaye olarak Atatürk imgesini ve Atatürkçülük düşüncesini sık sık kullanmaktadır. Bugün artık Kent Orkestrası konserlerinin bir parçası; kimliksel bir özelliği haline gelen 'şarkı arası politik konuşmalar', bu pratiğin sonucudur. Konserlerin hepsinde karşılaşılan bu durum, bazen seyircinin de katılımıyla bir miting havası yakalanacak düzeye gelmektedir. Örneğin, 22 Şubat'ta katıldığım İsmet İnönü Sanat Merkezi konserinde, orkestranın en genç solistlerinden biri olan bir kadın vokalistin söylediği şarkıdan sonra Çebi şunları söylemiş ve salonda büyük bir alkış kopmuştur: "İşte cumhuriyet diyorum ya, cumhuriyet, bir Atatürk çocuğunun ne yapabileceğini görüyorsunuz

işte!”. 10 Mart Kadınlar Günü’nde İzmir Fuarı’nda verilen konserde çalınan ve Çebi’nin vokaliyle seyircilere eşlik ettiği, Atatürk için yazılmış *Sarı Saçlım Mavi Gözlüm* parçasından sonra seyircilerden büyük alkış alan şu sözler de aynı duruma başka bir örnek teşkil etmektedir: “Bir daha Samsun’dan çık gel! Hep seni bekliyoruz, hep seni özlüyoruz! Sevgili Ata’ma burdan saygılar, sevgiler!”.

Atatürkçülük vurgularının önemli bir simgesel parçası da, Hüseyin Çebi’nin eseri olan *Ata’ya Saygı Marşı*’dır. 1983 yılında Kenan Evren tarafından, Atatürk için bir saygı marşı bestelenmesi amacıyla düzenlenmiş bir yarışmaya, kendi bestesi ve kendi icrası olan bir trompet kaydıyla katılan Çebi, yarışmada birinci olmuştur. Kendisiyle yapılan görüşmede alınan bilgiye göre, bugün Anıtkabir başta olmak üzere, Atatürk’e saygı duruşunda bulunulan bütün mekanlardaki anma törenlerinde çalınan bu eser, Çebi tarafından çok önemli bir ‘kültürel sermaye’ olarak kullanılmaktadır. Örneğin 10 Mart Kadınlar Günü Konseri; önce bu marş, daha sonra da İstiklal Marşı’nın çalınmasıyla başlamıştır. Aynı konserin sonunda Çebi’nin sarfettiği şu sözler, ulus-devleti inşa eden parti olan CHP’ye yapılan politik göndermeler yoluyla kurucu iradeyle kurulan ilişkiyi açık ve seçik bir şekilde göstermektedir: “Lütfen, Halk Partisi yeniden ‘halk partisi’ oluyor! Lütfen! İşimizi gücümüzü bırakalım, bütün herkesten rica ediyorum, bütün gücümüzle, cumhuriyet ayakta kalmalı! Lütfen! Cumhuriyet ayakta kalmalı! Siz kadınlar! Siz cumhuriyet çocuğusunuz, lütfen!”. Bu sözlerden sonra izlerkitlenin coşkulu bir şekilde Çebi’ye karşılık verdiği gözlenmiştir.

Yine bir başka örnek, 22 Şubat’ta İsmet İnönü Sanat Merkezi’ndeki konserde ortaya çıkmıştır. İkinci yarının başında bütün orkestra üyelerinin ve salondaki izlerkitlenin ayağa kalkarak gerçekleştirdiği saygı duruşunda, *Ata’ya Saygı Marşı* çalınmış, bu sırada Hüseyin Çebi’nin de sahnenin arkasındaki büyük Atatürk posterine karşı ‘selam durduğu’ gözlenmiştir. Seremoninin ardından izlerkitlenin Çebi’ye çok coşkulu bir alkışla karşılık verdiği görülmüştür.

İşte bütün bu örnekler, Kent Orkestrası’nın, Türkiye Cumhuriyeti’nin ulus inşasını gerçekleştiren politik aktör, kurum ve ideolojilerle kurduğu ve sahip çıktığı

organik ilişkilerini açıkça göstermektedir. O halde sonraki soru şudur: Söylemsel düzeyde kurgulanan bu bağlar, müziksel olarak nasıl ortaya çıkmaktadır?

3.2.2.2.1. Çokseslilik

Daha önce de belirtildiği gibi, Kent Orkestrası'nın otantisite inşası, temel olarak, klasik batı müziği ölçütlerinin kanonlaştırılması ve bu kanonların kutsal birer 'sosyal yapılanım' aracı olarak konumlandırılması üzerine kuruludur. Orkestra için bu klasik batı müziği ölçütlerinden en önemlisi ve en vazgeçilmez olanı, 'çokseslilik'tir. Çokseslilik, Kent Orkestrası için, bir eserin 'iyi' bir müziksel eser haline gelebilmesinin ilk şartıdır. Şef Hüseyin Çebi'ye göre orkestranın temel amacı, çoksesli müziği sevdirebilmek, bu yolla insanların beğeni düzeylerini yükseltebilmektir. Ancak bu yolla çağdaşlaşabileceğini düşünmektedir.

Önceki bölümlerde de vurgulandığı gibi çokseslilik, Cumhuriyet'in kuruluşu sürecinde de aynı şekilde kanonlaştırılmış bir ölçüttür. Müziğin çoksesli tasarımı ulus devlet için, 'batının üstün niteliklerinden' ve 'çağdaşlığın simgelerinden' biridir ve batı medeniyetinin ulaştığı noktaya erişmek isteyen Yeni Türk Devleti'nin bu yolda başvurduğu araçsallaştırmaların en önemlilerinden biri haline gelmiştir. Kent Orkestrası da bu noktada icazetini, ulus-devletin kurucu iradesine dayandırmaktadır (H. Çebi, 18.02.2012, İzmir: Görüşme):

Atatürk şeyi söylerken, eee, sen söyle, batı batı derken adamcağız çağdaş müzik, Atatürk, Atatürk çağdaş müziği söylüyodu bize. Yani kendi ana müziğimizin çağdaş müziklerinin yapılması, Atatürk'ün söylediği bu ama, o kadar önemli bişey ki yani.

Atatürk neden Anadolu'yu seçmiş? Şimdi ben çocuğum, Ankara köşkteyiz biz, yani Çankaya'da Atatürk'ün şeyi, köşkü. Nedir o? Orda sekiz on tane ağaç vardır. Atatürk, orda kurmuş Cumhuriyet'i. Niye Atatürk orda Cumhuriyet'i kurmuş? Atatürk istese İstanbul'da kurardı Cumhuriyet'i, kimse bişey söyleyebilir miydi? Ama yok. Onun bütün amacı neydi, Anadolu'ydu Atatürk'ün. İşte, ben yani, **Anadolu'daki ezgileri biz koyduğumuz zaman çağdaş müziğimizin içerisine**, o zaman bi Türk çocuğu olarak, bi Atatürk çocuğu olarak o zaman daha da büyüyoruz.

Yine şef Hüseyin Çebi'nin, İzmir'de devlet eliyle kurulan ve Türk müziğinden örnekler sunan bir orkestra için getirdiği eleştiriler, Atatürk dönemi

‘milli müzik’ politikalarının izdüşümü gibidir (H. Çebi, 18.02.2012, İzmir: Görüşme):

Neyin dünyası o? Yani bi git onu dinle şimdi sen. Yani dinle ki, yani... O, görüceksin yani... Türk müzik dünyası... Yav madem böyle bi orkestra kuruyosun, sen bu düzeyde bi orkestra kurcaksın. Bütün bizim yanımızda yaşayan Türk kimliğini yaşayan devletlerin hepsine bakcaksın. **Onların içerisinde müziklerini çok ciddi bi şekilde alıcaksın.** Yav şimdi, ben gidiyorum bazan, inanmıyorum yani. Bu nasıl bişey? **İşte al, bizim aramızdaki fark bunlar işte yani.**

Yav öyle mi olur Türk müziği dünyası? Hiç... Yav ona göre sen belki **seksen kişilik bi orkestra kurcaksın.** Ve bütün dünyadaki müzik yapan türlerin hepsini, onu oraya sen **senfonik** duruma getireceksin. Ama sen öyle bişey yapıyorsun ki... **Hepsi tek sesli zaten.** Zaten çoksesli nasıl yapacaklar ki, orkestra elemanları zaten yok. Dıttırdıt bişey yani.

Bir batı tarzında çağdaş bir müzik, bir bestecinin hazırlamış olduğu Türk senfoni orkestrayla onu görüceksin yani. Daha da inanmıycaksın zaten. Ya böyle bişey olabilir mi? Bişey yapıyorsan doğru dürüst yapın ya. Onun başına bestecisini, yapımcısını, eserler, ona göre orda bütün orkestra elemanları, içinde icraatını yapacak... Yani...

Görüldüğü gibi batı müziğinin çoksesliliği, kanonlaştırılmıştır. Bu tekniği, Anadolu’nun motifleriyle birleştirerek ‘çağdaş’ bir müziğe ulaşılmalıdır. Yeni Türk Devleti’nin kurucu sosyal yapılanım politikalarından olan; ‘bir klasik batı müziği tekniği olarak çoksesliliğin kutsanması’ olgusu, olduğu gibi sahiplenilmiştir. Bu anlamda çokseslilik, bir kanonik öge olarak, bir ‘ölçüt’ olarak Kent Orkestrası’nın en önemli otantisite işaretleyicisi konumundadır.

3.2.2.2.2. Oturtum

Kent Orkestrası için, ‘çokseslilik kanonu’nu hayata geçirebilmek adına; çoksesli bir örgüde çalgıların/partların görevlendiriliş düzeni anlamına gelen ‘oturtum’ (besetzung) olgusu çok büyük önem arz etmektedir. Grubu mümkün olduğunca senfoni orkestrası formuna yakın bir şekilde oluşturma isteği (Z. Çebi, 06.03.2012, İzmir: Görüşme), çalgıların görevlendiriliş düzeninin de bu yönde dizayn edilmesine yol açmıştır. Kent Orkestrası’nın tarihsel süreç içerisinde daha önce anlatılan gelişimlerinden sonra, bugünkü oturtumu, Zafer Çebi’nin ifadeleriyle, şu şekilde şekillenmiştir:

Yaylılar: 6 Birinci Keman, 6 İkinci Keman, 4 Viyola, 4 Viyolonsel

Nefesli Çalgılar: Obua, Flüt, Korno, 3 Trompet, 2 Trombon

Altyapı: Piyano, Klavye, Elektrik Gitar, Bas Gitar, Perküsyon, Davul

Solistler: Sürekli değişen yaş ve cinsiyetlerde toplam 6 kişi

Şu anda, bu haliyle orkestrada 36 çalgıcı ve 6 vokalist olmak üzere 42 kişi görev yapmaktadır. Vokalistlerin konserden konsere sürekli değişikliğe uğradığı gözlense de, Aydın Uştuk ve Sedat Yüce'nin sabit bir şekilde bu kadroda yer aldığı söylenebilmektedir.

Kent Orkestrası'nın geniş kadrolu oturumunun yarattığı 'çoksesli düzenlemeler yapabilme olanağı', Hüseyin Çebi için çok önemlidir (H. Çebi, 18.02.2012, İzmir: Görüşme):

Kent Orkestrası'nın düzenlemesi çok önemli. O 24 tane esere düzenleme yapıyorsunuz siz. Siz yaratıyorsunuz. Bi melodi var ortada, siz de onu yapıyorsunuz, 42, 36 kişiye yazıyorsunuz. Bu öyle basit bişey değil ki bu. Yani, bi renk veriyosunuz. Yani bi söz bi şarkı var sözü var, ama siz yaratıyorsunuz yani. Bu öyle, öyle bişey değil yani bu. Öyle, çok zor bişey yani.

3.2.2.2.3. Notasyon ve Performans

Çoksesli müzik icra edebilecek bir oturuma sahip olmayı bir değer kalemi olarak benimseyen Kent Orkestrası'nın, bu icraya ulaşabilmesi için standart bir 'notasyon' ve bu notasyonu harfiyen uygulayabilecek bir müzisyenler topluluğuna ihtiyacı vardır. Bu durum da, nota okur-yazarlığı ve performans kriterleri çevresinde inşa edilecek bir kanonu doğurur. Bu kanon da yine, klasik batı müziğinin üzerinde temellenen kanonlardan biridir. Bir standardizasyon göstergesi olarak batı müziği notasyonu ve bu bağlamda o notasyona hem deşifrasyon hem de icra anlamında hakim, 'usta' müzisyenlerin gerekliliği, klasik müziğin kutsal ölçütlerindedir. Kent Orkestrası da bu kanonu sıkı sıkıya sahiplenmiştir.

Zafer Çebi'nin "Her şeyi tek tek kendim yazıyorum, kendi ellerimle yazıyorum öyle bilgisayarla da değil" (Z. Çebi, 06.03.2012, İzmir: Görüşme) şeklindeki ifadesi, notasyon kanonuna gönderme yapar. Aynı şekilde kendisinin, karşıt bir tavır aldığı 'arabesk' olgusunu nasıl algıladığına dair bir soruya verdiği

cevap da bu duruma uygun bir örnektir: “Notaya bağlı kalmadan, daha istediği gibi çalmak”. Yani onun için arabesk, icrada ortaya çıkan bir ‘sorun’dur. Aslında ‘iyi’ olan bir Türk müziği ya da popüler müzik eserinin çalımı sırasında, notasyona sadık kalınmaması sonucu meydana gelen bir şeydir: “Nota düz normal yazılıyo herkesin okuyabileceği şekilde. Ama arabesk çalarken, arabesk çalan sanatçı, onun melodi yapısını bozuyo. Çalarken daha sesleri kaydırıyor, mesela keman diyelim...” (Z. Çebi, 06.03.2012, İzmir: Görüşme).

İşte bu notasal sadakati ve performans ölçütünü yerine getirebilmek için, ‘iyi’ müzisyenlere ihtiyaç vardır. Zafer Çebi’ye göre, orkestraya seçilen elemanlar, “notayı önüne koyar koymaz çalabilen”; senfoni orkestralarının, opera orkestrasının en iyi elemanlarıdır.

Çokseslilik, oturtum ve bu oturtumda görev alan; belli bir standardı yakalamış, nota okur-yazarı ‘usta’ müzisyenlerin performanslarıyla oluşturulan kanon silsilesi, yapılacak müziğin ‘iyi’ müzik olması için yeterli unsurlardır. Hüseyin Çebi’nin ifadesiyle; “Önemli olan ne çaldığınız değil, nasıl çaldığınızdır” (H. Çebi, 18.02.2012, İzmir: Görüşme).

3.2.2.2.4. Dinleyici Davranışı

‘Ciddi müzik’ olarak da nitelendirilen klasik batı müziği, izlerkitleisi açısından da kimi kanonik değerlere sahiptir; ‘eğlence için dinlenmez’. Konser salonlarında klasik konserleri dinleme şekillerinin ritüelistik kuralları vardır. Bu ‘tören’lere belli bir ‘ciddiyetteki’ kılık kıyafetle gidilir, kutsiyet atfedilen orkestraya ve müziğe gereken saygı gösterilir; nerede alkışlanıp nerede susulacağına dair kriterler çerçevesinde ‘adaplı’ bir dinleme gerçekleştirilir ve dönülür.

Klasik müzik dinleyicisi kalıplaşmış bir ‘törensellik’ ile yinelenen etkinliklerde, kolektif aidiyetini pekiştirir. Senfoni konserlerini “bir ritüel olarak icra” başlığı ile ale alan Small (1987), bir fenomen olarak bu konserleri parçalanmış toplum içindeki belirli grupların değerlerini kutladığı bir ritüel şeklinde sergilemeye

çalışır. Ona göre senfoni konserleri için hazırlanan repertuarın daha önce seslendirilen eserlerden oluşması ve bu konserlere belli periyodlarla aynı dinleyicilerin katılması, insanların ‘kültürel aidiyetlerini her defasında yeniden üretme’ isteği ve ‘ritüellerini kaybetmeme’ düşüncesi ile ilişkilidir. Yeni dinleyiciler ise, bu toplumsal ritüelin kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli role sahiptir (Aktaran Erol, 2005: 119). Small’ın çizdiği çerçevede senfoni orkestrası izlerkitlesi ile Kent Orkestrası izlerkitlesi arasında kimi kesişmeler bulunmaktadır. Ancak Kent Orkestrası izlerkitlesinin davranışında ve orkestranın repertuarında sürekli değişen bir eğri olduğunu da ifade etmek gerekir. Bu aslında bir tür desantralizasyondur. İzlerkitle ile ilgili desantralize davranışları ve orkestranın repertuvara ilişkin desantralizasyonunu aşağıdaki kesimde ele alacağız.

“Adaplı dinleme” olarak bu çalışmada kavramsallaştırılan ve izlerkitleyi ilgilendiren kanon, Kent Orkestrası tarafından kısmen sahiplenilmiştir; ancak sürekli yeniden üretilerek desantralize edilmektedir. Orkestranın konserlerinde, klasik müzik konserlerindeki kadar kuralcı bir yaklaşım yoktur. İnsanlar istedikleri yerlerde şarkıya eşlik ederler, alkış tutarlar, hatta şarkı aralarında bağırarak istekte bulunurlar. Özellikle orkestra şefinin sahnedeki rahat ve seyirciyle iletişim kurmaya yönelik tavırları, bu sonucu doğurur. Fakat yine de, orkestranın ‘popüler müzik konserleri’ne nazaran bir sınırı vardır (Z. Çebi, 06.03.2012, İzmir: Görüşme):

Normalde Sezen Aksu’nun konserine gitsen, yani oooooooo (eliyle dans işareti yapıyor) falan... Öyle bişey yok bizde. Çok az katılım vardır, işte solist, hadi buyrun siz de der, onun dışında insanlar çıt çıkmadan dinlerler yani bizim konserlerimizi. Şimdi insanları hem eğlendireceksiniz hem de çıt çıkmıyacak. Bu çok önemli bişey, yani bunu sağlamak.

Bu noktada, katıldığım konserlerde yaptığım gözlemlere dayanarak, Zafer Çebi’nin iddia ettiği kadar sınırlı bir katılımın söz konusu olmadığını belirtmem gerekiyor. İnsanlar çoğu şarkıda rahatça katılım göstermektedirler. Ama yine de, kendisinin de söylediği gibi, bir pop konserindeki kadar coşkulu, başından sonuna kadar doğrudan müziğin içinde, dans yoluyla vücuduyla da konsere eşlik eden bir izlerkitle davranışı söz konusu değildir. Zaten konser mekanları da buna çok uygun mekanlar değildir. Oturma düzenine sahip olan ve aynı zamanda şehirdeki klasik orkestraların da konser verdiği bu salonlarda bu derece bir coşkunun yaşanması pek

mümkün görünmemektedir. Fakat Çebi'nin ifade ettiği gibi, orkestranın oturtum bakımından klasik orkestralara yakın olan yapısı ve genel tavrı da, o şiddetteki izlerkitle davranışlarını engellemektedir.

Bu duruma bir örnek, 22 Şubat tarihinde katıldığım bir konserde meydana gelmiştir. Şarkı arasında şef Hüseyin Çebi'nin yanına kadar gelerek 'dans etmek için izin isteyen' bir genç adam, Çebi'nin "Olmaz, önceden izin almanız lazım" şeklindeki uyarısıyla reddedilmiştir. Bu uyarıya rağmen, birkaç şarkı sonra, *Porom Pom Pom Pom* parçası çalınırken kendini sahneye atıp Latin dansları yapmaya başlayan genç, seyirciden büyük bir destek almış ve durum birden bire bir sahne şovuna dönüşmüştür. Şarkının sonunda izlerkitlenin çok coşkulu bir alkışla karşıladığı dansçı, bir sonraki şarkıda da sahneye çıkarak vokalistle karşılıklı dans etmeye başlamış ve yine izlerkitlenin büyük ilgisini çekmiş ama bu olumlu atmosfere rağmen yüzü asık olan şef Hüseyin Çebi'nin işaretiyle, güvenlik görevlileri tarafından sahneden aşağı indirilip salon dışına çıkarılmıştır. Bu olay, orkestranın, Zafer Çebi'nin ifadesiyle; "ortalığı gazinoya çevirmemek için" (Z. Çebi, 06.03.2012, İzmir: Görüşme) izlerkitleyle arasına koyduğu mesafeye bir örnek teşkil etmektedir. Bunun yanında, katıldığım her konserde, hareketli parçalarda salonun sol ön tarafında ayağa kalkıp sürekli dans eden 60 yaşlarında bir erkek 'müdevim'in şeften bir tepki görmediğini de belirtmekte fayda var. Bu durum da gösteriyor ki, Kent Orkestrası'nın izlerkitlenin coşkulu davranışlarına tanıdığı müsamaha, belli sınırlar içerisinde, 'orkestranın kontrolünde' gerçekleşmektedir. Yaşlı adamın salonun ön tarafındaki boşlukta dans edişi, masum bir hareket olarak görülüp problem edilmezken; sahneye fırlayıp dans ederek şarkının ve orkestranın önüne geçen genç, izlerkitleden çok büyük destek de görse, hoş görülmemektedir. Yani Kent Orkestrası, belli noktalarda, klasik batı müziğinin adaplı dinleme kanonuna sahip çıkarak, izlerkitleyle arasına bu bağlamda bir mesafe koymayı tercih etmektedir.

3.2.2.3. Kanonik Desantralizasyon ve Kent Kimliği

Kent Orkestrası, her ne kadar köklerini Türkiye Cumhuriyeti'nin batı merkezli kurucu sosyal yapılanım politikalarından alsa da, kimliksel

konumlandırmasını bir çok noktada bu politikalardan ‘desantralize’ ederek inşa etmektedir. Temelde klasik batı müziğinin araçları ve kanonları üzerine otursa da, esas işlevini bu geleneğin pratiklerinden kaçarak; ama temel saiklerden de vazgeçmeden yerine getirmektedir.

Bu müziksel ‘kaçışlar’ bu çalışmada, üç ana başlıkta ele alınmıştır: Tınsal Desantralizasyon, Söylemsel Desantralizasyon ve Davranışsal Desantralizasyon. Bu kategorizasyon temelde, etnomüzikolog Alan Merriam’ın yaptığı müzik tanımından yola çıkılarak yapılmıştır. Merriam müziği, “kültürel olarak anlam yüklü sesler içinde kalıplaşan bir etkinlikler, düşünceler ve nesnelere bütünü” olarak tanımlar. Bu tanımın ışığında da müzik incelemesi için bir model ortaya koyar. Buna göre müzik, KAVRAM, DAVRANIŞ VE SOUND olarak incelenmelidir. Kavram, insanların müzik üzerine düşünme biçimleridir. Davranış, müziğe ilişkin eylemler bütünüdür. Sound (tını) ise müziğin kendisidir (Aktaran Erol, 2009: 26). Bu çalışmada teorize edilen Kent Orkestrası’nın müziksel desantralizasyonu da, söz konusu modelin çizdiği kategorizasyon yardımıyla ele alınmaktadır.

3.2.2.3.1. Tınsal Desantralizasyon

Kent Orkestrası’nın, ulus-devletin kurucu müziksel sosyal yapılanım politikalarından ilk kaçıışı, ‘müziğin kendisinde’ gerçekleşmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, ulus-devletin müzik politikaları, klasik batı müziği teknikleriyle ‘öz’ Türk müziğini birleştirmek; bu yolla yeni ve ‘çağdaş’ bir ‘milli müzik’ yaratmak amacı üzerine kuruludur. Kent Orkestrası’nın müziği, ‘Türk motifleriyle klasik batı müziğini birleştirmek’ çizgisini oldukça genişletmiş, ‘bütün popüler müzikleri klasik batı müziği teknikleriyle birleştirme’ aşamasına gelmiştir.

En başta orkestranın repertuarı bu durumu ortaya koymaktadır. Katılan 4 konserde çalınan 81 parça arasından yapılan değerlendirmede, bu parçalardan sadece 1 tanesinin klasik batı sanat müziğinden ve yalnız 1 tanesinin ‘Türk halk müziği’ içerisinde seçildiği anlaşılmıştır. Geriye kalan şarkılar, Türk sanat müziği ve popüler müzik parçalarından oluşmaktadır.

Burada yeri gelmişken, bu çalışmada türlerin nasıl ele alındığını açıklığa kavuşturmakta fayda var. Çalışmada müziksel türler, konvansiyonel müzik sınıflandırma anlayışına göre kategorize edilmiştir. Buna göre; müzik türleri, temel olarak 3 ana birimde toplanmaktadır: Sanat müzikleri, popüler müzik ve halk müzikleri. Sanat müzikleri, ‘geleneksellik’, eğitim ve pratikte ‘standardizasyon’ gibi ölçütlerle değerlendirilir ve örneğin klasik batı müziği, Türk sanat müziği gibi müzikler bu alanda yer alır. Son yıllarda caz müziğinin de artık bu kategoride değerlendirilmeye başladığını belirtmek gerekir. Öte yandan, halk müziği ise, yüz yüze ilişkilerin hakim olduğu topluluklarda icra edilen, ‘endüstriyle ilişkilennmemiş’ müziksel pratikler için kullanılmaktadır. Bu noktada, geriye kalan alan da, endüstriyle ilişkilennmiş bütün müzik pratiklerini kapsayacak şekilde; popüler müzik olarak ele alınır.

Tekrar orkestranın repertuvarına dönecek olursak, çalınan şarkıların tür olarak dağılımını şu şekilde özetleyebiliriz:

Toplam şarkı sayısı: 81

Klasik Batı Sanat Müziği: 1

Popüler: 69

Türk Sanat Müziği: 10

Türk halk müziği: 1

Klasik batı müziği kategorisine giren eser, Puccini’nin Turandot Operası’ndan *Nessun Dorma* ariasıdır. Türk halk müziği parçası da, *Çanakkale Türküsü*’dür. Repertuvarın büyük bir kısmını oluşturan popüler alanda kalan parçalar ise, 50 tane Türkçe ve yabancı pop şarkıdan, klasik müziksel geleneğe göz kırpan 9 napoliten şarkıdan ve 10 arabesk parçadan oluşmaktadır.

Bu iki parça dışında kalan; popüler müzik ve Türk sanat müziği kategorisindeki bütün parçalar, kurucu sosyal yapılanım politikalarının çizdiği müziksel sınırın dışına çıkmaktadır. Özellikle Türk sanat müziği ve popüler kategorisine dahil ettiğimiz arabeske sağlanan meşruiyet dikkat çekicidir. Bu iki

müzik türü de, yeni cumhuriyetin müzik politikalarının ve daha sonra bu politikalardan icazet alarak geleneği devam ettiren devlet kurumlarının ‘yasaklamaya kadar varan’ kararlarla dışladığı türlerdir. Daha önce de belirtildiği gibi, kurucu ideoloji, Türk sanat müziğini; ‘Osmanlı’dan kalma geri bir müzik’ olarak konumlandırarak, meşruiyetini elinden almış; hatta bir dönem radyolarda yasaklamıştır. Arabesk ise, çok sonraları ortaya çıkan bir müzik pratiği olsa da; kurucu yapılanım politikalarının bir uzantısı olarak işlev gören devlet kurumu TRT tarafından yıllarca yasaklanmış, sansürlenmiş bir müzik türüdür.

Bunların yanında, tabi ki esas ağırlığı oluşturan Türkçe ve yabancı pop parçaları da büyük bir ‘merkezden kaçış’ göstergesidir. ‘Ciddi müzik’ olarak konumlandırılmış klasik batı müziği pratiğinin tamamen dışında kalan bu formlar, 50’yi bulan sayılarıyla, Kent Orkestrası repertuvarının ana omurgasını oluşturmaktadır.

Kent Orkestrası’nın oturtumu da, bu repertuvarı icra edebilecek şekilde dizayn edilmiştir. Klasik orkestralarda bulunmayan; daha çok popüler müzik alanında kullanılan bas gitar, bateri, perküsyon, elektro gitar ve klavye gibi çalgılar orkestranın oturtumunda yerini almıştır. Bu çalgıların yardımıyla, orkestranın çaldığı parçaların düzenlemeleri de popüler müzik ‘sound’una ve düzenleme yapısına uygun hale getirilmektedir. Bu çalgılar olmadan, yalnızca klasik orkestra çalgılarıyla, söz konusu ‘sound’u yakalamak mümkün değildir. Hüseyin Çebi’nin, orkestrada yer alan çalgıları anlatırken söyledikleri de bunu destekler: “Birinci kemanları, ikinci kemanları, viyola, viyolonseller, bütün nefesliler, orkestranın tümü içinde. Bi de onların haricinde **pop müzik olduğu için altyapımız var**” (H. Çebi, 18.02.2012, İzmir: Görüşme).

Repertuvar ve oturtumun dışında, tınısal anlamda klasik kanonların aşıldığı noktalardan biri de, icra sırasında gerçekleştirilen doğaçlamalardır. Katılan konserlerdeki performanslar sırasında bir çok şarkıda, özellikle trompet, perküsyon, elektro gitar ve keman aracılığıyla gerçekleştirilen doğaçlama icralara başvurulduğu gözlemlenmiştir. Örneğin, orkestranın en genç üyelerinden olan ve Hüseyin Çebi

tarafından ‘dünyanın her yerinde çalabilecek bir müzisyen’ olarak ifade edilen bir trompetçiye her konserde mutlaka doğaçlama solo yaptırılmaktadır. Aynı parçanın aynı yerinde her konserde farklı sololar atarak gerçekleşen doğaçlama çalım, bazen de daha önce solo trompet bölümü olmayan bir parçaya, şefin işaretiyle o anda bir trompet solosunun eklenmesiyle gerçekleşebilmektedir. Bunun yanında orkestra vokalistlerinden Sedat Yüce’nin de bazen sahneye trompetiyle çıkarak şarkı önlerinde doğaçlama *intro*’lar icra ettiği görülmüştür. Yine genç üyelerden bir kemancıya da zaman zaman –özellikle arabesk parçalarda- ayağa kaldırmak suretiyle solo olanağı verilmektedir. Rock sound’una sahip parçalarda da elektro gitar soloları önemli bir yer tutmaktadır. Zaman zaman bu sololar, gitaristin ayağa kalkarak ‘adap sınırları içerisinde’; fazla hareket etmeden, ama yine de belli salınımlar çerçevesinde yaptığı hareketlerle o an ortaya çıkan bir sahne şovuna dönüşmektedir. Sahne şovu için kullanılan bir diğer çalgı da, özellikle bazı Latin-pop parçalarında piyanist Zafer Çebi’nin işaretiyle doğaçlamaya dahil olan perküsyondur.

Bütün bu tımsal desantralizasyon, ‘çoksesli batı müziğini sevdirmek’ adına gerçekleştirilmektedir. Yani popüler müziksel öğeler ve Türk sanat müziği, Kent Orkestrası tarafından birer araç olarak kullanılmaktadır. Orkestra, otantik işaretleyicisini ‘çokseslilik’ olarak belirlemiştir (H. Çebi, 18.02.2012, İzmir: Görüşme):

Bi zaman biri geldi, İbrahim Tatlıses hayranı. Şimdi bakın, anahtarını unutmuşlar, evin anahtarını, onu da götürmüşler oraya, gelmiş “ben içeri girmem”. Onlar da rica etmişler demişler ki yani, gel bi dinle ya. Batmaz ya sana. Ya bi gel dinle. Konser bitti, geldi adamcağız yanıma, ellerime sarıldı öpücek. Ya napıyosun? Elinizi öpücem. Ya napıyosun? Ben dedi İbrahim Tatlıses hayranıyım, ama dedi ben bi **operacı** dinledim dedi. Ben dedi orda dedi bana başka bi dünya öğrettiniz siz dedi. Ben, bana dedi, benden siz acıyı kaldırdınız dedi. Çünkü ben onu dinlerken hep ağlıyodum dedi. Ama geldim içerde, bi operacı dinledim, hem Türk eseri söyledi, hem de yabancı eser söyledi, hayran kaldım. Ve hiç... Bi huşu içerisinde dinledim ve adeta kendimden geçtim, ben hayatımda **hiç batı dinlemeyen** bi adamım dedi. **Şimdi anlatabiliyo muyum neden türler var Kent Orkestrası’nda bu kadar?**

Açıkça görüldüğü gibi Kent Orkestrası’nda ‘temel içsel amaç’, insanların ‘batı müziği’ne aşinalığını sağlamak; oturtum, çokseslilik, performans ve adaplı dinleme kanonları çerçevesinde onları belli ölçülerde bu müziksel gelenekle ilişkilendirerek ‘ileri götürmek’tir. Bu amacı gerçekleştirmek için de klasik batı

müziğinin tınısal kanonları desantralize edilmiş, popüler müziksel öğelere ve Türk sanat müziğine uzanan bir ‘mal etme’ politikası güdülmüştür.

3.2.2.3.2. Söylemsel Desantralizasyon

Söylemsel düzeyde Kent Orkestrası’nda gerçekleşen desantralizasyon, en başta, ‘pop-senfoni’ ifadesinde kendisini göstermektedir. Yapılan görüşmede Hüseyin Çebi tarafından, orkestranın yaptığı müziği kategorize etmek için kullanılan bu ifade, kurucu sosyal yapıların politikalarının sınırlarının dışına çıkışın önemli bir simgesidir. Klasik batı müziğini işaret eden ‘senfoni’ ile bir araya getirilmiş ‘pop’ olguları, orkestrada hem klasik batı müziği pratiklerinin hem de popüler öğelerin bir arada bulunduğunu anlatmaktadır. Tabi bu bir araya geliş, temel olarak, ‘çokseslilik’ üzerinden gerçekleşmektedir.

Aynı durum, Zafer Çebi’nin ifadelerinde de görülmektedir. O da orkestrayı ‘her tarzın en iyisini, en kalitelisini çalan’ bir ‘hafif müzik’ orkestrası olarak tanımlamaktadır. Yani orkestrada temel müzakere yine, klasik müzik kanonları üzerinden gerçekleşmektedir. Vazgeçilmeyen ‘içsel amaç’ olarak çokseslilik, iyi performans, vb klasik müzik kanonları korunarak, temellük edilen ‘popüler müziksel’ öğeler ‘değerli’ hale getirilmektedir.

3.2.2.3.3. Davranışsal Desantralizasyon

Müziğe ilişkin eylemler bütünü olarak incelenen davranış kesimi, orkestra üyelerinin sahne üzerindeki tutumları üzerine kurulmuştur. Üyelerin sahne üzerindeki davranışlarındaki desantralizasyonun en açık şekilde gözlemlendiği kişi, şef Hüseyin Çebi’dir. Çok hareketli bir kişiliğe sahip olan Çebi, sahne üzerinde de bu hareketliliğini göstermekte, adeta yerinde duramamaktadır. Hareketli parçalarda sürekli dans ederek şarkılara ayak uyduran Çebi’nin katılan konserlerde bütün performans boyunca izlerkitleyle devamlı interaktif bir ilişki kurduğu gözlemlenmiştir. Şarkı aralarında sürekli politik konuşmalar yapan, Atatürk’e, Ahmet Piriştina’ya, Aziz Kocaoğlu’na göndermelerde bulunan Hüseyin Çebi,

parçalarla ilgili de konuşmayı ihmal etmez : “Sedat (Yüce) *Come Prima* söylemiş, San Remo Müzik Festivali’nde İtalyan ‘ben İtalyan’lığımdan utanıyorum’ demiş. Utanırsa utansın”. Daha sonra Sedat Yüce’ye dönerek: “Yalnız Sedat, bugün şöyle bir şey var, *Batsın Bu Dünya* mutlaka söylenecek. Kaçarı yok”. Ardından büyük bir alkış kopar. Ayrıca Çebi, izlerkitlenin parçalara vereceği tepkileri de organize etmekte; jest ve mimikleriyle yer yer alkışlatmak, yer yer yavaş şarkılarda yaptığı el hareketleriyle ortak bir salınım hareketi oluşturmaya çalışmak suretiyle onları müziğin içine çekmeye gayret etmektedir. Bunun yanısıra, performans sırasında orkestra üyeleriyle de sürekli temas halinde bulunmakta, onlarla şakalaşmakta ve uygun gördüğü yerlerde trompetçiden ya da kemancıdan el işaretiyle sololar isteyerek; doğaçlamaya kapı açmaktadır.

Diğer orkestra üyeleri de davranış bazında klasik batı müziğinin sahne kanonlarını delmektedirler. Gözlemlenen konserlerin hepsinde, özellikle sahne dağılımı açısından arkalarda kalan çalgıcıların (keman, trompet, trombon, vb.), ‘performans sırasında’ rahatça kulise gidip gelebildikleri görülmüştür. Bu duruma şef Hüseyin Çebi’nin herhangi bir tepki vermediği de gözlenmiştir. Solistlerden Aydın Uştuk’un şarkı arasında “şu pijamalarınızı çıkarın, evden çıkın, şu dizilerden kurtulun ve sanata gelin!” şeklindeki sitemi de, orkestra üyelerinin davranışsal kanonların dışına çıktığının başka bir göstergesidir.

Tınsal desantralizasyon, söylemsel desantralizasyon ve davranışsal desantralizasyon; Kent Orkestrası üzerinden yaratılmaya çalışılan bir ‘kentli kimliği’nin tezahürleridir. Her ne kadar İzmir Büyükşehir Belediyesi’nin ve Kent Orkestrası’nın, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu sosyal yapılanım politikaları ve bu politikaların ürünü olan müziksel meşruiyet davranışlarıyla organik bağları olsa da; İzmir kent kimliğinin müzik üzerinden yaratımında, bu politikalar birebir takip edilmemiştir. Yapısı itibarıyla merkezci yönetim ve kararlardan bir kaçışın simgesi olan yerel yönetim, müzik aracılığıyla gerçekleştirilen sosyal yapılanımda desantralizasyon bir yöntem izlemiştir. Temel araç olarak yine ‘çoksesli batı müziği geleneği’ korunmuş fakat çok daha fazla insana ulaşabilmek, bu müziksel pratiği çok daha geniş bir sosyal tabana yayabilmek için, ulus-devletin kurucu politikalarının

dışladığı Türk sanat müziği, arabesk, pop gibi müziksel alanlara da girilmiştir. Hüseyin Çebi'nin şu sözleri bu bağlamda yol göstericidir (H. Çebi, 18.02.2012, İzmir: Görüşme):

Ben halkımı tanıyorum, ben şimdi ben İzmir'i yaşıyorum ben yani. Ben Türk milleti nerde biliyorum yani, ondan zaten orkestrada altı tane solist var. Yoksa koy iki tane solist, koy iki tane solist iki taneylen götür. Biri bi dönem olsun bitsin, biri öbür dönem. Niye çıkarıyoruz altı tane yedi tane sekiz tane solist çıkarıyoruz neden? **Herkesi memnun etsin yani içinde. Belki o en çok alkışlanılardan biri de mesela operacı.** Görüyorsunuz yani. Hadi bakalım, nolcak şimdi? Yani Aydın bey. Yani mesela...

“Herkesi memnun etsin yani içinde” cümlesi, aslında her şeyi anlatmaktadır. Kent Orkestrası'nın temel amacı, klasik batı müziği pratiklerini halka benimsetmek yoluyla, kentte yaşayanları ‘ileri götürmek’tir. Bunu yaparken de, ulus-devletin kurucu politikalarındaki gibi tek yönlü, ‘tahakkümcü’ bir yöntemle değil; çift yönlü, halkın beklentilerini dikkate almakla kalmayıp; müziksel tasarımını tamamen bu beklentilerin klasik batı müziği kanonlarıyla birleştirilmesi üzerine kuran bir yöntem izlemektedir. Bu yolla, yani mümkün olan en geniş halk kitlesini memnun ederek; bir yandan da mümkün olan en geniş halk kitlesini klasik batı müziği pratikleriyle buluşturmuş olmakta; ‘en çok alkışlanılardan birini de opera sanatçısı Aydın Uştuk haline getirmektedir’. Kentin tanımına ilişkin daha önce belirtilen “çeşitliliği kabul eden, dönüştüren, içselleştiren ve bu yolla kimlik politikasını sürekli yeniden gözden geçirerek inşa eden yeni kent anlayışı” tam da bu durumu açıklamaktadır. İzmir Kenti'nin müzik üzerinden yürüttüğü sosyal yapılanım politikası, desantralize olmuş, “halka inmiş”, farklı beklentileri ‘içererek dönüştürmek’ yolunu seçmiş bir politikadır. Kent Orkestrası aracılığıyla gerçekleştirilmeye çalışılan kentli kimliği tasarımı, ulus-devletin batı müziği merkezli sosyal yapılanım idealleriyle bağlarını koparmamış; ancak bu ideallere ‘desantralize’ yöntemlerle ulaşmaya çalışan bir stratejiyle üretilmiştir.

SONUÇ

Sosyal yapılanım, halkı ‘istenilen özelliklere göre’ dönüştürmektir. Yönetici sınıflar, tarih boyunca yönettikleri halk kitlelerini arzu ettikleri niteliklerle donatmak istemişlerdir. Bir ifade kültürü pratiği olarak müzik, bu bağlamda her zaman iktidarların sosyal yapılanım ideallerini hayata geçirmek için kullandıkları bir araç olmuştur. Bu çalışmada, en etkili sosyal yapılanım aygıtlarından biri olarak müzik, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası örneğinde incelenmiştir.

İzmir Büyükşehir Belediyesi’nin müzik aracılığıyla yürüttüğü hegemonya mücadelesi analiz edilirken, işe önce devletin anlaşılmasından başlanmıştır. Devletin ve ulus-devletin sosyal yapılanım davranışları incelendikten sonra, devlet-müzik ilişkisine odaklanılmış ve bu doğrultuda yerel yönetimlerin müziği kullanım biçimleri çözümlenmiştir. Bütün bunlardan sonra da son olarak, İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası’nın bir ‘sosyal yapılanım aygıtı’ olarak nasıl formüle edildiği, alan araştırması yöntemiyle toplanan veriler ışığında analiz edilmiştir.

Bütün bu çalışmanın sonunda, şu sonuçlara ulaşıldığını belirtmek mümkündür:

- 1- Devlet, sınırları içerisinde yaşayan insanlar üzerinde egemenlik kurabilmek için, yalnızca ‘zor’a başvurmakla yetinmez; insanların kültürel hayatları üzerinde de hakimiyet kurar. Kültürel hegemonya yöntemiyle gerçekleştirilen bu egemenlik biçimi, çalışmada ‘sosyal yapılanım’ olarak kavramsallaştırılmıştır. Sosyal yapılanım, devletin kendi istediği kültürel özelliklere göre bir toplum ‘inşa’ etmesidir.
- 2- Sosyal yapılanıma başvuran devlet biçimlerinden en önemlisi, başlı başına ‘toplum inşası’ temeli üzerine kurulan ve bugünün dünyasının en geçerli devlet sistemi olan ulus-devlettir. Kapitalist üretim ilişkilerinin ekonomiye hakim olması ve sanayi devrimiyle birlikte ortaya çıkan ulus-devlet, adından da anlaşılacağı üzere bir ‘ulus hayali’ üzerine kuruludur. Aynı topraklarda

yaşayan insanlardan; ortak bir bayrak, dil, kültür, etnisite, geçmiş ve gelecek anlatısı ve 'hayali' aracılığı ile bir 'millet' yaratmaya çalışır. Bu, tam olarak bir 'sosyal yapılanım'dır.

- 3- Feodalizm sonrası ortaya çıkan ulus-devletin sosyal yapılanım politikaları, parçalı siyasi yapıya bir tepki olarak doğduğu için, merkezizettir. Ulus-devlet, homojen bir millet hayali üzerinden, merkezden çevreye doğru bir tahakküm uygular. Yaratmaya çalıştığı ulus-kimliği, tek tipleştirici ve dayatmacı bir yaklaşımla üretilir. Dolayısıyla, ulus-devletin ifade kültürü pratikleri üzerinden yürüttüğü sosyal yapılanım politikaları da 'birleştirici', 'aynılaştırıcı', 'benzeştirici' özellikler göstermektedir.
- 4- En etkili ifade kültürü pratiği olarak müzik, devlet tarafından tarih boyunca bir sosyal yapılanım aygıtı olarak kullanılagelmiştir. Rusya ve Nazi Almanya'sı örneklerinden de anlaşılacağı üzere devlet, müziği bir 'vatandaş ve kültür yaratma' projesi kapsamında araçsallaştırmıştır. Müziğin hızlı ve sarsıcı kitlesel etkisi, toplumlari şekillendirmede devlete geniş imkanlar sunmuştur.
- 5- Türkiye Cumhuriyeti Devleti de müziği bir sosyal yapılanım aygıtı olarak kullanmıştır. Bu bağlamda batının müziği, tıpkı harfleri ve kanunları gibi yeni ulus-devletin 'çağdaşlaşma' ideallerine paralel olarak içselleştirilmiş; konservatuvarlar, orkestralar, operalar, müzik öğretmen okulları kurularak klasik batı müziği kurumsallaştırılmıştır. Arzu edilen toplumsal özellikler doğrultusunda Türk sanat müziği bertaraf edilmiş, klasik batı müziği resmi müzik haline getirilmiştir. Türk ulus-devleti müzik üzerinden tek yönlü ve dayatmacı bir sosyal yapılanım politikası yürütmüştür.
- 6- Ulus-devlet sistemi içerisinde, başta devletin sosyal yapılanım politikalarının taşradaki uzantısı olarak iş gören yerel yönetimlerin yapısı, 1970'lerle birlikte değişmeye başlamıştır. Standart ve kitlesel üretimden birey ve piyasa odaklı üretime geçen ekonomik sistemle birlikte, topyekün kalkınmanın bir

alternatifi olarak bölgesel kalkınma olgusu ortaya çıkmıştır. Bunun yanında, küreselleşmenin, dünya toplumlarının etkileşim imkanlarını üst seviyelere çıkarmasıyla birlikte, ulus-devletlerin merkeziyetçi toplumsal politikaları işlerliklerini yitirmeye başlamıştır. Artık birey ve bölge odaklı politikaların geçerli olduğu bir dönemde, devlet politikaları desantralize olmaya başlamış ve yerinden yönetim ilkesi doğrultusunda; halka en yakın yönetim birimi olarak yerel yönetimlerin, bölgelerini ilgilendiren konularda kararları kendilerinin vermesi gerektiği yönünde bir yaklaşım gelişmiştir. Bu durum da, yerel yönetimlerin bölgesel niteliklere göre farklılaşmış, kendilerine özgü sosyal yapılanım stratejileri geliştirmelerine yol açmıştır.

- 7- Yerel yönetimlerin müzik aracılığıyla yürüttüğü sosyal yapılanım, ulus-devletin tekçi politikalarından farklıdır. İşte bu yüzden yerel yönetimlerin ifade kültürü pratikleri ve müzik aracılığıyla hayata geçirdiği sosyal yapılanım, ulus-devletin tek yönlü politikalarından uzaklaşmış, kentin ayırıcı özellikleri üzerine kurulmuş ve hemşehrilerin taleplerine göre ‘yeniden tasarlanmış’ bir sosyal yapılanımdır.
- 8- Bu çalışmanın odağında yer alan İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Orkestrası’nın, klasik müzik geleneğinden gelen bazı kanonlar üzerinden inşa edilen bir sosyal yapılanım aygıtı olarak konumlandırıldığı anlaşılmıştır. Bir ‘kutsal ölçüt’ olarak kanon, orkestra özelinde; oturtum, notasyon ve performans, dinleyici davranışı ve temel olarak da ‘çokseslilik’ gibi klasik batı müziği gereçleri çerçevesinde tasarlanmıştır. Bu kanonlar, İzmir halkını ‘çağdaşlaştırmak’, ‘modernleştirmek’ amacıyla dizayn edilmiş kanonlardır. Bu özelliklere sahip icralara katılan İzmir’li hemşehrilerin, klasik müzik gereçleriyle kurdukları ilişki sayesinde ‘daha modern’ bireyler olmaları beklenmektedir. Bu yaklaşım, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu sosyal yapılanım politikalarının bir izdüşümü gibidir. Büyükşehir Belediyesi’nin ve orkestra üyelerinin, ulus-devletin kurucu politikaları ile kurdukları tarihsel ve söylemsel ilişkiler göz önüne alındığında, söz konusu paralelliğin sürpriz olmadığı anlaşılmaktadır.

9- Kent Orkestrası aracılığıyla gerçekleştirilen sosyal yapılanım aynı zamanda, ulus-devletin dayatmacı müzik politikalarından desantralize olmuş bir strateji izlemektedir. Çalışmada tınsal, söylemsel ve davranışsal desantralizasyon şeklinde üç kategoride incelenen bu ‘merkezden kaçış’; orkestranın ‘çağdaşlaştırmak’ istediği vatandaşlara ‘mümkün olan en geniş ölçekte’ ulaşabilmesi adına gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda, Kent Orkestrası’nın, bahsi geçen üç ‘merkezden kaçış düzleminde’, pop, arabesk, Türk sanat müziği gibi daha önce ulus-devletin sosyal yapılanım hamleleri tarafından ‘gayrimeşrulaştırılmış’ müziklerin pratiklerini özümlediği; içselleştirdiği görülmüştür.

10- Müziksel desantralizasyon, orkestra aracılığıyla inşa edilmek istenen ‘kentli’ kimliğinin bir sonucudur. Kent, artık eskisi gibi dayatmacı ulus-devlet politikalarının birebir uygulandığı bir birim değil; çeşitliliği kabul eden, dönüştüren, içselleştiren ve bu şekilde ürettiği kimlik tasarımlarını sürekli yeniden gözden geçirerek inşa eden ‘desantralize’ bir birimdir. Kent Orkestrası da, temel kimlik işaretleyicilerini ‘modern İzmir’ motifi ve klasik batı müziği üzerinden Türkiye Cumhuriyeti’nin kurucu politikaları ile arasında ördüğü bağlar yoluyla belirlerken, bir yandan da bu işaretleyicileri bütün hemşehrilere yayarak onları ‘çağdaşlaştırabilmek’ adına; bir araç olarak müziksel desantralizasyona başvurmaktadır. Böylece orkestra, ‘herkesi kucaklayabilecek’; mümkün olduğu kadar çok farklı kesimden vatandaş ‘modern bir şemsiye altında’ bir araya getirebilecek bir yonteme kavuşmuş olmaktadır. Bu yöntem aracılığıyla da Kent Orkestrası, ‘kent kimliği’ çerçevesinde somutlaşmış bir sosyal yapılanım aygıtı haline gelmektedir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR:

ANDERSON, Benedict; **Hayali Cemaatler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2007, 227 S.

ASSMANN, Jan; **Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, Çev: Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001, 345 S.

ATTALI, Jacques; **Gürültüden Müziğe**, Çev: Gülüş Gülcügil Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005, 205 S.

DURGUN, Şenol; **Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik**, Alter Yayıncılık, Ankara, 2005, 259 S.

EROL, Ayhan; **Popüler Müziği Anlamak**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2005, 295 S.

EROL, Ayhan; **Müzik Üzerine Düşünmek**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2009, 280 S.

GIDDENS, Anthony; **Modernliğin Sonuçları**, Çev: E. Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, 178 S.

GÖKALP, Ziya; **Türkçülüğün Esasları**, Haz: Mehmet Kaplan, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1976, 197 S.

GÖZLER, Kemal; **Devletin Genel Teorisi**, Ekin Kitabevi Yayınları, Bursa, 2007, 384 S.

KUTLUK, Fırat; **Müzik ve Politika**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997, 105 S.

SHINER, Larry; **Sanatın İcadı**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, 441 S.

TOPRAK, Zerrin; **Yerel Yönetimler**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 2006, 490 S.

WEBER, Max; **Sosyoloji Yazıları**, Çev: Taha Parla, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1993, 390 S.

TEZLER:

BABA, Orhan; **Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim ve Süreklilik**, 2009, Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 236 S.

COŞKUN, Abdulvahap; **Ulus Devletin Dönüşümü ve Meşruluk Sorunu**, 2007, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 472 S.

KARAKIŞ, Engin; **Küreselleşen Dünya Yönetiminde Yerel Yönetimler Bağlamında Sosyal Politika**, 2009, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas, 226 S.

PEKTAŞ, E. Kadri; **Büyükşehir Belediyelerinin Eğitim ve Kültür Hizmetlerine Siyasal Parti İdeolojilerinin Yansıması**, 1997, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 196 S.

SEZER, Özcan; **Küreselleşme Sürecinde Türkiye’de Yerel Yönetimlerin Yapısal ve İşlevsel Dönüşümü**, 2008, Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 482 S.

BİLDİRİ VE MAKALELER:

ÇOBAN, Erdal; “Rönesans ve Barok Döneminde Macar Okul Dramaları”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, (46, 2), 2006, s: 181-191.

DURDU, Zafer; “Modern Devletin Dönüşümünde Bir Ara Dönem: Sosyal Refah Devleti”, **Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, (İLKE) (22), 2009, s: 37-50.

EROL, Ayhan; “Music, Power and Symbolic Violence: The Turkish State’s Music Policies During the Early Republican Period”, **European Journal of Cultural Studies**, 15(1), 2012, s: 35-52.

SÖNMEZ, Onur; “Müziğin Pragmatik Kullanımı Bağlamında Ülkücü Pop”, **Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme**, II. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildirileri, Kütahya, 2011, s: 306-314.

ŞENGÜL, Tarık; “Siyaset ve Mekansal Ölçek Sorunu: Yerelci Stratejilerin Bir Eleştirisi”, **Küreselleşme: Emperyalizm, Yerelcilik, İşçi Sınıfı**, Der: E. Ahmet Tonak, İmge Yayınevi, Ankara, 2000, s: 111-159.

REFERANS VERİLEN İNTERNET SİTELERİ:

UÇARSU, Hasan; “**Stalin ve Müzik: Shostakovich Olayı**”, 2005, http://www.obarsiv.com/guncel_vct_0405_hasanucarsu.html (Erişim Tarihi: 3 Mayıs 2012)

GÖRÜŞMELER:

- 1 - Hüseyin Çebi ile Görüşme: 18.02.2012, İzmir**
- 2 - Veysel Çıldır ile Görüşme: 01.03.2012, İzmir**
- 3 - Zafer Çebi ile Görüşme: 06.03.2012, İzmir**
- 4 - Zafer Çebi ile Görüşme: 07.03.2012, İzmir**
- 5 - Erdal İzgi ile Görüşme: 05.05.2012, İzmir**

GÖZLEMLER:

- 1 - 1 Şubat 2012, Prova ve Konser, İsmet İnönü Sanat Merkezi**
- 2 - 22 Şubat 2012, Konser, İsmet İnönü Sanat Merkezi**
- 3 - 10 Mart 2012, Prova ve Konser, İzmir Fuarı 3 No'lu Hol**
- 4 - 22 Mart 2012, Konser, İsmet İnönü Sanat Merkezi**

ÖZGEÇMİŞ

Adı, Soyadı: Yılmaz Onur SÖNMEZ

Doğum yeri ve yılı: Ağrı, 09.07.1985

Yabancı Dil: İngilizce, İspanyolca

Eğitim:

Lisans: 2008, Dokuz Eylül Üniversitesi

İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Kamu Yönetimi Bölümü

Lise: 2003, Bornova Anadolu Lisesi (İngilizce)

İş Tecrübesi:

Mesleki Birlik / Dernek / Kuruluş Üyelikleri:

ICTM – International Council for Traditional Music

Alınan Burs ve Ödüller: Fulbright Eğitim Komisyonu Doktora Bursu (Amerika)

Yayımlar:

2011, “Müziğin Pragmatik Kullanımı Bağlamında Ülkücü Pop”, *Değişen Toplumda Kültürlenme ve Kültürleşme*, II. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildirileri, s: 306-314.

2011, “Hayal Et Gerçek Olsun: İzmir Rock Scene’de Toplumsal Cinsiyet ve Kolektif Kimlik”, *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, sayı: 2, s: 301-308.

Kongre-Sempozyum-Seminer:

2012, “Negotiating Authenticity in terms of Pragmatic Meaning: Ulkucu Pop in Turkey”, Third Symposium of the ICTM Study Group For Music and Dance in Southeastern Europe, Berovo, Macedonia, 17-22 Nisan.

2011, “Müziğin Pragmatik Kullanımı Bağlamında Ülkücü Pop”, II. Ulusal Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Kütahya Güzel Sanatlar Derneđi, 26-28 Mayıs.

2010, “Hayal Et Gerçek Olsun: İzmir Rock Scene’de Toplumsal Cinsiyet ve Kolektif Kimlik”, Uluslararası Müzikte Temsil & Müziksel Temsil Sempozyumu, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölümü, 20-22 Ekim.