

# SOSYOLOGCA

OCAK-ARALIK 2017

CİLT:7 SAYI:13-14

ISSN: 2146-5207

## MÜZİK, KÜLTÜREL BELLEK VE GÖÇMENLERDE ULUSÖTESİ KİMLİKLERİN İNŞASI: HOLLANDA ÖRNEĞİ

**Koray DEĞİRMENCİ & Ali ÖZDEK**

**Özet:** Bu çalışmada, Hollanda'da icra, piyasa faaliyetleri veya eğitim anlamında doğrudan müzikal pratiklere katılan Türk göçmenlerin, ana vatan olarak algıladıkları mekânla kurdukları maddi ve sembolik ilişkilerin ulusötesilik kavramı bağlamında bir analizi hedeflenmektedir. Çalışmanın temel varsayımı, bu ilişkiler üzerinden kurulan bağlantıların, göçmenlerin müzik pratikleri aracılığıyla harekete geçen kolektif ve kültürel bir hafızanın oluşumuna dayandığıdır. Araştırmanın örneklem grubunu plak şirketlerinin müzisyenleri, prodüktörleri, sanatçıları ve repertuar çalışanları ile eğitim kurumlarında çalışan kişiler oluşturmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Müzik, Kültürel Bellek, Göçmenler, Hollanda, Ulusötesilik.

## THE BUILDING OF TRANSNATIONAL IDENTITIES IN MUSIC, CULTURAL MEMORY AND MIGRANTS: THE CASE OF THE NETHERLANDS

**Koray DEĞİRMENCİ & Ali ÖZDEK**

**Abstract:** In this study, it is aimed to analyze the material and symbolic relations established by Turkish immigrants who participate directly in musical practices in terms of performance, market activities or education in the Netherlands with the place they perceive as their homeland, in the context of the concept of transnationalism. The main assumption of the study is that the connections established through these relationships are based on the formation of a collective and cultural memory that is activated through the musical practices of immigrants. The sample group of the study consists of musicians, producers, artists and repertoire employees of record companies and people working in educational institutions.

**Keywords:** Music, Cultural Memory, Migrants, Netherlands, Transnationalism.

# MÜZİK, KÜLTÜREL BELLEK VE GÖÇMENLERDE ULUSÖTESİ KİMLİKLERİN İNŞASI: HOLLANDA ÖRNEĞİ

Koray DEĞİRMENCİ<sup>1</sup> • Ali ÖZDEK<sup>2</sup>



## Giriş

**B**u çalışmada, Hollanda’da icra, piyasa faaliyetleri veya eğitim anlamında doğrudan müzikal pratiklere katılan Türk göçmenlerin, ana vatan olarak algıladıkları mekânla kurdukları maddi ve sembolik ilişkilerin ulusötesilik kavramı bağlamında bir analizi hedeflenmektedir. Çalışmanın ana varsayımı, bu ilişkiler yoluyla kurulan bağlantıların, göçmenlerin müzikal pratikleri aracılığıyla etkin hâle gelen bir kolektif ve kültürel bellek oluşumuna dayalı olduğudur. Araştırmanın kavramsal ve kuramsal çerçevesi, bir medyum olarak ulusötesilik nosyonuna dayanmakta ve göçmenler “ev” olarak algıladıkları ülkede, yani Hollanda’da, kimliklerini bu ulusötesilik mekânının dinamikleri içerisinde yeniden inşa etmekte ve biçimlendirmektedir. Bu varsayımın bir uzantısı da, ana vatanla ilişkili olan kültürel ve sembolik unsurların, göçmenlerin kozmopolitan, melez ya da ulusötesi olarak farklı biçimlerde tanımlanabilecek kimlikleri ve aidiyet biçimlerinin oluşumunda önemli bir pay sahibi olduğu iddiasıyla ilgilidir.

Çalışma, Ocak-Temmuz 2016 tarihleri arasında Koray Değirmenci tarafından yürütülen ve TÜBİTAK 2219 programı kapsamında desteklenen araştırmadan elde edilen verilerin, yazarlar tarafından kolektif bir analizi sonucunda oluşturulmuştur. Bilgilendiriciler, müzik pratikleri açısından merkezi nitelikte olan Rotterdam ve Amsterdam’da yaşayan göçmenler arasından seçilmiş ancak, kuramsal boyuta ilişkin kritik önemde olan bilgilendiricilerin kapsanması açısından, diğer bölgelerde yaşamakla birlikte, bu iki bölgede eğitim veya örgütlenme faaliyetlerine katılan bilgilendiricilerden de faydalanılmıştır. Örneklem grubu ise müzisyenler, prodüktörler, plak şirketlerinin sanatçı ve repertuvar bölümünde çalışanlar ve eğitim kurumlarında görev alan kişilerden oluşmaktadır.

<sup>1</sup> Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Kayseri.

<sup>2</sup> Yrd. Doç. Dr., Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, Kayseri.

Göç olgusunun incelenmesi ve bu araştırmanın benimsediği kuramsal eğilimin güncelliği dikkate alındığında, göçün tanımı, entegrasyon ya da asimilasyon temelinde değil, ulusötesi mekânlar ve buna mukabil oluşan kimlikler çerçevesinde gerçekleşmektedir. Örneğin, bu eğilimin doğal bir sonucu, üçüncü kuşak göçmenlerin yasal ve kurumsal terimlerle göçün dışında tanımlanan konumlarının reddidir. Bu yaklaşım açısından, konvansiyonel bir göç tanımı, kültürel aktarımın çoklu ve karmaşık boyutlarını, kolektif ve kültürel belleğin kritik önemini, kimliklerin oluşumunda ulusötesi bağların etkisini ve göçmenlerin göç ettikleri toplumda etnik kökenlerinin kendilerini temsil yollarındaki kaçınılmaz etkilerini göz ardı etmektedir.

Göçmenlerin çoklu, çelişik ve karmaşık ulusötesi aidiyetlerinin yanı sıra kimlik oluşum süreçlerinin de anlaşılması, belirli bir alanın kendine özgü dinamikleri ile oluşan örüntülerin ulusötesilik kavramı ışığında değerlendirilmesi ile mümkün olabilir. Dolayısıyla, bu araştırma kimlik oluşumu ve kültürel / kolektif belleğin aktarımında çok kritik önemde olan müzikal pratiklere yoğunlaşmaktadır. Müziğin, bireylerin kişisel belleklerinin oluşumunda merkezi bir önem arz ederken, aynı zamanda, kolektif belleğin ve kültürel mirasın da göz ardı edilemez bir unsuru olduğu, literatürde farklı alanlar üzerinden ortaya konmuştur (Lipsitz, 1990; Connell ve Gibson, 2003). Müzik zevkleri, müzikal kültüre bağlı olarak gelişen yaşam tarzları ve müzik üretimi ya da icrasının farklı örüntüleri, bireyin, topluluk ya da belirli bir kuşakla bağını yansıtan bir aidiyet hissinin ifadeleridir. Bazı çalışmalarda ortaya konduğu gibi, bireysel bellek ve kolektif bellek iki bağımsız alan olarak ele alınmamaktadır (Van Dijk, 2004). Bilakis bu nosyonlar, bireysel tarzların ve kimliklerin ifade edildikleri ortak bir mekânı oluşturan unsurlardır. Müzik, özellikle genç kuşakların kimlik oluşumunda belirleyici bir unsur oluştururken, aynı zamanda, göçmenlerin kendilerini ifade sürecinde çok önemli bir boyutu temsil etmektedir.

### **Göç Kavramı Üzerine Kuramsal Notlar**

Göçmen toplulukları üzerine güncel çalışmalar, bu toplulukların dâhil olduğu kültürleşme ve entegrasyon süreçlerine dair konvansiyonel paradigma üzerinde köklü etkiler oluşturmuştur. Özellikle de, ulusötesi mekânların merkezi ve açıklayıcı bir rol üstlendiği kuramsal çerçevelerde, göçmen toplulukları artık ana vatandan kopmuş bir konumda kavramsallaştırılmamaktadır. Tam aksine, bu toplulukların ana vatanlarıyla kolektif belleğe dayanan maddi, kültürel ve sembolik unsurlarla oluşan birtakım bağlarla ilişki kurduğuna dair gözlemler mevcuttur (Portes, 1996). Bu tür bir oluşum, her ne kadar küreselleşme öncesinde de mevcutsa da, bu bağları özgül kılan sosyolojik terimlerle ifade edebileceğimiz bir ulusötesilik kavramının kapsadığı

farklı gelişimlerle aktaracağımız birtakım unsurlar yer almaktadır. Bahsi geçen yaklaşım açısından bakıldığında, göçmenler, göç edilmiş ülkede bir yandan ana vatanla ilişkilendirilebilecek birtakım kolektif bellek unsurlar, diğer yandan, yaşadıkları ülkedeki maddi ve manevi koşulların etkileşim mekânında ürettikleri ve tükettikleri kültürel unsurlar çerçevesinde ve kendilerine ait olduğunu düşündükleri bir mekân hissi dolayısıyla düşünülebilirler (Tolia-Kelly, 2004: 676).

Dolayısıyla, göçmen topluluklarının kültürel pratikleri, ulusal sınırları aşan bir alanda var olmakta ve bu pratikler ulusötesi bağların yarattığı yeni imkânlarla daha da karmaşık hâle gelmektedir. Bu yeni paradigma, siyasi katılım, sosyal hareketlilik ve kimlik oluşumu süreçlerine ilişkin konvansiyonel literatürü derinden etkilemiştir. Ulusötesilik kavramı içerisinde, göçmenler, yaşadığı ülke ile ana vatanlarını çok farklı ve çapraşık biçimlerde bağlamakta ve yaşadıkları ülkede çok katmanlı toplumsal ilişkiler içine girmektedirler (Basch, Glick Schiller, ve Blanc-Szanton, 1994: 7). Diğer bir deyişle, göçmenler, yaşadığı ülkeleri “ev” olarak görse de kendi ana vatanları ile bir aidiyet bağı daima sürdürmektedirler (Walter, 2001: 206). Bu bağı, basit bir nostaljik ilişki olarak tariflemek doğru olmaz. “Ev”in ve ana vatanın birlikte varoluşunun yanı sıra buna mukabil gelişen çoklu aidiyet ve kimlik hissi, göçmenlerin kişisel deneyimlerini ve mekânsal algılarını belirlemektedir (Blunt ve Dowling, 2006: 199). Bu doğrultuda, yeni melez kimlikler oluşmakta ve bu kimlikler, genellikle, göçmenin köken hissini yok olması ile beraber var olmaktadır. Dolayısıyla, bu bağlamda gelişen ulusötesilik tartışmaları, çoklu kimlik ve aidiyet oluşum süreçlerinin yanı sıra, bu süreçlerin materyal, sembolik ve söylemsel alanlarda gerçekleşmesine odaklanmaktadır. Burada göçmenlerin anlamlama süreçleri, “ev” ve “ana vatan” arasında etkileşimi yaratan bir aracı olarak kavranmaktadır. Hall’un (1996) belirttiği gibi, kimlik oluşum ve anlamlama süreçleri, tarihsel kaynakların, dilin ve kültürün yorumlanması “Biz kimiz?”, “Nereden geldik?” ve “Kendimizi nasıl temsil edebiliriz?” sorularını ortaya çıkarmaktadır. Bu temsil süreçlerinin önemi, giderek gelişen yeni medya teknolojileriyle daha da etkin hâle gelen ulusötesi pratikler ile artmaktadır (Harvey, 1995; Morley, 2000). Ancak, ulusötesilik kavramı üzerine yakın zamanlı literatür, genellikle, meselenin makro ve kapsamlı boyutlarına odaklanmaktadır (örneğin, Appadurai, 1990, 1995; Hannerz, 1992; Lash, 1994; Beck, 2000). Ayrıca, ulusötesi pratiklerin özgüllükler taşıyan belirli bir alanda nasıl ortaya çıktığını inceleyen analizler, ilgili literatürde oldukça sınırlı yer almaktadır.

Ulusötesilik kavramını adlandırmada bazı güçlükler yaşanmaktadır. Kuzey Amerikalı düşünürler, genellikle ulusötesi tanımını yeğlerken, Avrupalı araştırmacılar, özellikle de İngiltere’deki bilim insanları, benzer sorular ve kuramsal çerçevelerde aynı kavram için diaspora terimini yeğlemektedir

(Kennedy ve Roudometof, 2002: 2). Bu çalışma, ulusötesi kavramını yeğlemekte ancak, terimin günümüzde içerdiği bazı sorunsalları da göz ardı etmemektedir. Bazı araştırmacılar, ulusötesi deneyimlerin küreselleşmeden de önce var olduğunu, dolayısıyla, terimin orijinal ve ayırıcı bir terim olmadığını iddia etmektedir (Dominguez, 1998; Van Hear, 1998; Roudometof, 2001). Ancak, Hannerz'in de (1996: 20-21) ortaya koyduğu gibi, küreselleşmenin yarattığı yoğun kültürel akışlar, ortaya çıkan siyasi ve kültürel kimlikler, göçmenlerin "ev" tanımları açısından, yerel ile küreselin arasındaki sınırların giderek belirsizleştiği bir alanda karmaşık birtakım ilişki ağları oluşturmaktadır. Dolayısıyla ulusötesilik, bu bağlamda, küreselleşmenin belirli niteliklerini, ortaya çıkan dönüşümleri ve bu dönüşümlerde giderek gelişen medya teknolojilerini vurgulamak için yeğlenmektedir. Daha da ötesi, diaspora terimi, üçüncü kuşak göçmenlerin özgüllüklerini anlatma konusunda yetersiz kalabilmektedir.<sup>3</sup>

Küreselleşme süreçlerinin giderek yaygınlaşması, göç ve özellikle de göçmenlerin kimlik oluşum süreçlerini etkileyen ulusötesi bağlantılara odaklanan çalışmaların doğasını dönüştürmüştür. Bu araştırmaların odağı, üçüncü kuşak göçmenlerde bile (Kivisto, 2001; Vertovec, 2001) ana vatanla kurulan bağlara yönelmiştir. Bazı araştırmalar, daha da ileri giderek, çoklu kimlikler temelinde kurulan yeni bağların yeni ulusötesi mekânlar yaratma yollarına odaklanmıştır (Faist, 2000). Ev olarak tanımladıkları yerlerde vatandaş statüsünde olan göçmenler bile yeni ulusötesi mekânları ve kimlikleri üreten bağlantılar kurmaktadır (Ehrkamp ve Leitner, 2003). Bazı çalışmalar ise ortaya çıkan kitle iletişim araçları ve ulusötesi medyanın bu süreçteki rolüne odaklanmanın yanı sıra ulusal ve yerel bağlamı aşan kimlik oluşum süreçlerini araştırmışlardır (Aksoy ve Robins, 1997). Avrupa'daki farklı ülkelerde yaşayan Türk göçmenlerin ulusötesi pratiklerini ve ana vatanla bağlarını araştıran çalışmaların, konuya ilişkin olarak, ulusötesi medyanın rolünü ve özellikle de tüketim olgusunu vurguladığı görülmektedir (Aksoy ve Robins, 2000). Ancak, bu çalışmalar, genellikle makro yaklaşımları benimsemişler ve ulusötesi mekânların belirli bağlamlarda nasıl oluştuğunu anlatmakta pek başarılı olamamışlardır.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Okuyucu diaspora teriminin çok aydınlatıcı eleştirel bir okuması için şu kaynağa bakabilir: Clifford (1994).

<sup>4</sup> Kuşkusuz bazı istisnalar mevcuttur. Greve (2006) ve Kaya'nın (2002) Almanya'da Türk göçmenlerin müzikal pratiklerine odaklanan çalışmaları ve Çağlar'ın (2001) Almanya'da ulusötesi mekânların oluşumu üzerine çalışmaları bu istisna çalışmalarına örnek olarak verilebilir.

## Hollanda'da Ulusötesi Müzikal Pratikler Aracılığıyla Oluşan Söylemler ve İkilikler

Almanya'daki Türk göçmenlerin müzikal pratiklerine ilişkin hatırı sayılır miktarda akademik çalışma mevcut olmasına rağmen (Greve, 2009: 115), Hollanda dâhil olmak üzere, diğer Avrupa ülkelerinde yaşayan Türk göçmenlerin müzikal pratiklerine ilişkin literatür bir hayli sınırlıdır. Daha da ötesi, Hollanda'daki birinci kuşak göçmenlerin tarihine ilişkin yazılı materyal bulunmadığı için, sözlü tarih bu kuşağın müzikal pratiklerini anlamak için tek yol gibi görünmektedir. Günümüzde müzisyen, yapımcı ve müzik teknolojileri uzmanı olarak çalışan ve Rotterdam'da ikamet eden Yaşar Saka, 1970'lerde henüz küçük bir çocuk iken ailesiyle beraber Hollanda'ya göç etmiştir. Saka'nın, 1970'lerde birinci kuşak göçmenlerin müzikal pratiklerine ilişkin sözleri hayli bütüncül bir yaklaşım içermekte ve uzun bir alıntıyı hak etmektedir:<sup>5</sup>

Bildiğiniz gibi Türklerin göçü 1960'ların ortalarında başladı. O günlerde, elinde bağlamasıyla birkaç türkü çalabilen kişi ekmeğini bununla kazanabiliyordu. Türk müziği duman altı ve insanların çok içtiği bazı kafe ve barlarda çalınıyordu. 1970'lerden başlayarak göçmenlerin aileleri de Hollanda'ya göç etmeye başladı. Ben buraya ailemle 1971'de küçük bir çocuk olarak geldiğimde, Rotterdam'da 50 Türk ailesi vardı yoktu. Ben 8 yaşındaydım ve göçmenlerin çocuklarının da genellikle yaşları küçüktü. Mesela çocuk sünnet olacağı zaman, aileler Türkiye'ye gitmek zorunda kalıyordu, çünkü burada öyle bir ortam yoktu. O çocuklar evlenme çağına geldiğinde, düğün müzisyenlerine ve düğün salonlarına ihtiyaç da arttı. Bazı düğün grupları hatırlıyorum, örneğin Adanalı Kardeşler, Mutlu Kardeşler gibi. O sıralarda, Amsterdam, Rotterdam ve Groningen'de yeni müzik grupları ortaya çıkmaya başladı. Bu gruplar önce bağlama ve darbukayla başladı, ardından gruplarına bateri falan eklediler. 1980'lerde Süryaniler ve Ermeniler de kendi düğünlerinde bu müzik gruplarına ihtiyaç duydular ve bu gruplar onların düğünlerinde de çaldılar. Bu, aynı zamanda, Hollanda hükümetinin göç konusuyla ilgilendiği tarihlere denk geliyor. Hükümet yetkilileri Türk ve Faslı göçmenlerin ülkenin kültürel hayatına katkıda bulunmasını istediler. Semt evlerinde bazı kurslar verildi ve yeni müzik grupları oluştu. Bu yeni müzik gruplarının genel düşüncesi şuydu: "Eğer biz bağlamayı diğer müzik aletleri olmadan çalarsak, Hollandalılar bunu sevmez." Bu müzik gruplarındakilerin tamamı, İstanbul ve Ankara'dan gelen, Batılı müzik çevrelerinde yetişmiş ve kendilerine hippie diyen alaylı müzisyenlerdi. Aslında, onların temel

<sup>5</sup> Yaşar Saka ile görüşme, 19.07.2016, Rotterdam, Hollanda.

derdi, Batı müziği öğrenmek ve Hollanda'da caz ve rock müziği yapmaktı. Ancak, burada zaten çok fazla Hollandalı ve Avrupalı müzisyen olduğu için, bu grupların istekleri de gerçekleşemedi. Gelme niyetleri farklı olsa da, bunların çoğu kendilerini düğünlerde çalarken buldular. Bunlardan bazıları, klavye, bas gitar, elektronik gitar gibi Batılı eşlik çalgılarını gruplarına ekleyerek, Türk müziği aranjmanları yaptılar. 1980'lerde, Türk müziği dersleri ilk olarak müzik okullarında verilmeğe başlandı. Derken, bazı arkadaşlar benden Rotterdam'da bir Türk müziği konservatuvarının kurulması için destek istedi. Talip Özkan ile birlikte 1994 yılında Rotterdam'da konservatuvarı kurduk.

Ana vatanla kurulan bağ, göçmen kuşaklarına göre farklılık göstermektedir. Özellikle, Hollanda'da doğan müzisyenler için Türk müziği bir yandan nostalji hissi ile, diğer yandan da giderek popülerliği artan dünya müziği söylemleri ile ilişkili olarak anlam bulmuştur. Örneğin, Amsterdam'da doğan ve bugün Hollanda'da giderek popülerliği artan bir caz vokalisti olan Karsu Dönmez, Türk müziği ile bağını ve bu müziğin kendisinde oluşturduğu hissi şu şekilde özetlemektedir:<sup>6</sup>

Bazen arkadaşlarla Türk müziği dinlediğimde "durdurun müziği" diyorum bir anda ve geri kalan kısmını yanlışsız söyleyebiliyorum. Aslında bu bir sistem; benim sevdiğim bir sistem, aynı Sezen Aksu'nun müziğini sevdiğim gibi. Şarkı sözleri çok güzel ... Hep düğünleri hatırlıyorum, o düğünler, müzik ve duygu hep aklımda ... Çanakkale'den Kapadokya'ya seyahat ettiğimi hatırlıyorum. Radyoda Mustafa Sandal'ın şarkısı çalıyor. O şarkı beni çocukluğuma götürdü. O şarkının geleneksel bir şarkı olması gerekmiyordu. Bende nostalji duygusu yarattı.

Dönmez'in, geleneksel ve çağdaş müzik arasındaki ayrıma yaptığı gönderme, dikkate değerdir. Kendisine bu yönde bir soru sorulmamasına rağmen, geleneksel müziği sevip sevmediğine ilişkin sorulacağını umduğu soruya yanıt vermiştir. Diğer yandan, müzisyenler Türk müziği icra etmeseler bile müzikal öznelliklerinin oluşumunda etnisitenin rolü önemli olabilmektedir. Çoğunlukla, bilinçdışı kanallardan aktarılan etnisite ve onunla ilişkili olan kültürel unsurlar, kolektif bellek olgusu ile ilişkilendirilebilmektedir. Karsu Dönmez, bir başka bağlamda şunları aktarmaktadır:

Henüz küçükken bir düğüne gittiğimi hatırlıyorum. Bu düğünde, 9/8

<sup>6</sup> Karsu Dönmez ile görüşme, 30.06.2016, Amsterdam, Hollanda. Karsu Dönmez Türkçe şarkı söylemesine ve konuşabilmesine karşın kendisini o dilde daha rahat ifade edebildiğini söylediği için mülakat İngilizce yapılmıştır. Hollandalı yönetmen Mercedes Stalenhoef 2012 yılında I Hide a Secret isimli Karsu Dönmez'in biyografisini ve müzikal kariyerini anlatan bir belgesel çekmiştir. O tarihte Karsu Dönmez henüz 22 yaşındadır.

ritimler çalınıyordu ... o anı çok iyi hatırlıyorum ... derken bir gün provada bu ritimleri çalamadığımı fark ettim, çünkü aldığım eğitim, parmak kaslarım o şekilde değildi. Sonra şöyle düşündüm: “Ben bir Türk’üm, bunları nasıl çalamam?” ... evde o müziklerle dans ettim, kendimi serbest bıraktım ve bu ritimleri çalmamın giderek kolaylaştığını fark ettim ... Ben Türk’üm, etnisite içimde, bir nevi kanımda. Benim için çok ilginç bir deneyimdi. Konserlerde çalarken artık 7/8 gibi aksak ritimleri çalarken düşünmeme gerek kalmıyor.

Bazı ikinci kuşak göçmenler için, Türk müziği egzotiklik, otantiklik ve saflık ile özdeşleştirilmekte, bu müziklerin kendilerini ana vatanla ve köken duygusu ile ilişkilendirdiği ifade edilmektedir. Amsterdam’da doğan ve hayatını temelde düğünlere çalarak kazanan Erdem, Türk müziğinin kendisi için anlamını şu sözlerle ifade etmektedir:<sup>7</sup>

Ortaokuldayken, bir süre rap müzik yaptım. O zaman, rap müzik gençler arasında Almanya’da, Hollanda’dan daha popülerdi. Teyzem orada. Yazları bende onu ziyarete giderdim ... 9-10 yaşından beri bağlama çalıyordum ancak, rap müzikle ilgilenmeye başlayınca bıraktım bir süre, onları taklit ediyordum ... yaşlanıp, evlenip, çocukluğa karışınca kendi müziğinin değerini anlıyorsun. Özellikle Amsterdam gibi pislik bir yerde yaşayınca, kendi müziğimi bir süre dinlemediğim zaman bunalıma girdiğimi anladım. İnsanlığını kaybediyorsun. Halk müziği bana çok yakın, gerçek geliyor ve beni mutlu ediyor. Vatanımın müziği beni avutuyor ... Ama düğünlerde hep halk müziği çalmıyorum; gelenler ne isterse onu çalıyorum işim bu. Hatta bir kere Serdar Ortaç çaldım bağlama ile.

Bu bağlamda, nostalji nosyonu ilginç nitelikler barındırmaktadır. Çünkü, ana vatanla materyal olarak kurulan bir bağa dayanmamaktadır; bu göçmenlerden birçoğu, tatillerdeki ve özel olaylardaki kısa ziyaretler veya iş nedeniyle yapılan seyahatler dışında Türkiye ile sınırlı bir materyal ilişki kurmaktadır. Dolayısıyla, nostalji duygusunun oluşumunda, ebeveynlerden ve yaşlı akrabalarından aktarılan kültürel belleğin rolü büyüktür. Bunun yanı sıra, alandaki birçok bilgilendirici farklı web sayfalarından Türk müziğini takip ettiklerini belirtmekte, ayrıca, diğer kültürel ürünlerle, örneğin kendileri için bir nostalji duygusu yarattığını ifade ettikleri Yeşilçam sineması ile de ilgilenmektedirler. İkinci kuşak göçmenler de, Hollanda popüler kültürü ile aynı oranda ilgileniyor olmasına rağmen, Türk popüler kültürü ve geçmişin kültürel ürünlerinin de kendilerine cazip geldiği örnekleri gözlemek mümkündür.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Düğün müzisyeni Erdem’le görüşme, 29.06.2016, Amsterdam.

<sup>8</sup> Sonraki kuşaklarda uydu kanallarının popülerliği görece azalmış ve Hollanda televizyonundan müzik dinleyen göçmenlerin oranı artmıştır. Bu bağlamda, medya pro-



Ancak, bu gözlem belirli bir eğilimi belirtmekle birlikte, ikinci kuşak göçmenlerin çoğunluğuna yayılacak bir genellemeyi ifade etmemektedir. Göç çalışmaları alanındaki araştırmacılar arasında, ikinci ve 2.5. kuşak göçmenlerinin çoğunluğunun ana vatanın kültürel ürünlerini tüketmeleri ve bunun da bir nostalji duygusu yarattığı gözlemlerinden bir genelleme yapma eğilimi mevcuttur. Bazı ikinci ve 2.5. kuşak göçmenler, ana vatanla kurulan bu bağa yönelik bir duygusal tepki geliştirmekte ve hatta bu genelleme onlarda bir tür huzursuzluk yaratmaktadır. Bu durum, genelde herhangi bir yere ait olmama hisleri ile pekişmektedir. Ayrıca bu rahatsızlığı, ne ev olarak tabir edilen ülkeye ne de ana vatana ait olma duygusu takip etmekte ve ana vatanın kültürel ürünlerini halen tüketmekte olmak, rahatsızlık oranını daha da arttırmaktadır. Örneğin Almanya doğumlu, Hollanda'da sosyal bilimler alanında doktora yapmakta olan ve aynı zamanda amatör olarak rap müziği yapan Ali Konyalı, "Türk olan her şeyin aslen Türk olduğu için kendisini ilgilendirmesi gerektiği" şeklindeki genel yargıdan duyduğu rahatsızlığı çarpıcı sözlerle ifade etmektedir:<sup>9</sup>

Hollanda'da herhangi bir Türk düğününe katılmadım. Aslında Almanya'da da Türk düğünlerine katılmak istemezdim. Almanya'da bir keresinde samimi bir arkadaşımın düğününe katılmak zorunda kalmıştım. Klavye, davul ve zurna ile yapılan ve modern olduğu iddia edilen gerçekten çok kötü bir müzik çalıyordu. Şarkıcı ve çalgıcılar çok iyi bile olsa, bu şekilde olunca sonuç kötü oluyor ... Almanya'da rap müzik yaparken şarkılarım genellikle "Almanya'da Türk olmak, Türkiye'de Alman olmak" konusunu işleyen, göçmenlerin duygularını ifade eden şarkılardı. Ancak, ben kendimi ne Türk ne de Alman olarak görüyorum. Bu kavramlar, kendimi tanımlamak için yeterli değil. Alevi bir aileden geliyorum ve Alevilik de beni tanımlamıyor mesela. Ben neysem oyum, sadece bir insanım. Hiçbir zaman bu tür bir duygusal bağ ya da aitlik hissetmedim. Her zaman bu tür tanımlardan uzak durmaya çalıştım. Aynı şeyi, müzik yaparken de yapmaya çalıştım. Müziğimle milliyetçi bir duygu yaratmaya çalışmadım. Türk müzik enstrümanlarını müziğime katma ihtiyacı hissetmedim.

Ancak, tüm bu ifadelere ilginç bir biçimde "ana vatana dönme" arzusu eşlik etmektedir. Alanda yaygın olarak görülen bu ortak arzu, şaşırtıcı gibi

---

düktörü Ahmet Palaz'ın gözlemleri dikkat çekicidir: "1990'larda uydu kanalları çok popülerken insanlar yaşadıkları ülkede ne olup bittiğinden bihaber yaşamaktaydılar. Ancak, uydu aracılığıyla hem Türkiye'deki popüler kültürü tüketiyorlar hem de Türkiye'de ne olup bittiğini devamlı izliyorlardı." Ahmet Palaz ile görüşme, 29.05.2016, Amsterdam, Hollanda.

<sup>9</sup> Ali Konyalı ile görüşme, 14.06.2016. Bilgilendirici o sırada Almanya'da bulunduğu için kendisiyle telefon yoluyla görüşme yapılmıştır.

görünse de, özellikle ikinci ve 2.5. kuşak göçmenler arasında daha yaygındır. Bu göçmenlerin pratik olarak aslında dönecekleri bir “yer” yoktur, çünkü, gerçek anlamda ana vatanda yaşamamışlardır. Örneğin, “ana vatana” aidiyet konusunda görüşleri hayli açık olan Ali Konyalı, bir keresinde İstanbul’a “dönmek” arzusu içinde olduğunu belirtmiştir:

Türkiye’ye geri dönme fikri göçmenler arasında çok yaygındır.<sup>10</sup> Benim durumumda, bu Almanya’ya geri dönme şeklinde oluştu ... Ancak burada söylemek istediğim şey, Türk olmadığım ya da Türkiye ile hiçbir bağımın olmadığı şeklinde anlaşılmalıdır. Türkiye’den uzak durma şeklinde, bilinçli bir çabam hiçbir zaman olmadı. Bir futbol maçında hâlen Türkiye Milli Takımı’nı desteklerim. Sadece, Türk olmaktan gurur duyma fikri bana garip geliyor ... Bir Erasmus programı için altı aylığına İzmir’e gittim ve orada etrafımda herkesin Türkçe konuşması ve benim de Türkçe konuşmam güzel bir histi. Hatta, bir kez ben de İstanbul’a taşınmayı düşünmüştüm.

Alanda gözlenen bir diğer ilginç olgu ise şu biçimdedir: Özellikle, bu kuşaklar arasında alandaki müzisyenlerin “crossover müzik”<sup>11</sup> dediği tür yaygın olsa da, “otantik” Türk müziği olarak adlandırılan müziğin icrası da hayli yaygındır. Ancak, otantik müzik icrasını sürdürdüğünü iddia eden kişiler de, genel olarak, crossover müziğe ilişkin tamamen olumsuz ya da muhafazakâr bir tutuma sahip değildir. Beklenen bir gözlem olarak, akademik kurumlardaki müzisyenler ve eğitimciler geleneksel müzik konusunda daha muhafazakâr bir tutum sergilemekte ve otantisite söylemleri genellikle bağlama gibi geleneksel enstrümanların icra tarzları yoluyla oluşturulmaktadır. Örneğin, Hogeschool Rotterdam’da bağlama eğitimcisi olan ve farklı projelerde de bağlama icracısı olan Nahim Avcı, yeni ortaya çıkan bağlama tekniklerini eleştirmekte ve deneysel (crossover) müzik şeklinde ifade ettiği türlere fazla anlam yüklenmemesi gerektiğini belirtmektedir:<sup>12</sup>

Eğer, birisi kaliteli bir deneysel müzik yapıyorsa tamam. Ancak, köklerinde o müzikal kültür olmayan bir topluma o kültürü empoze edemezsiniz. Toplum, ancak kendisi bir şey üretir; modernliği kendi gelişiminde kendine uygular. Bir müziğin eklektik olarak uygulanmasına

<sup>10</sup> Ali Konyalı doktora çalışmasını Hollanda’da elit statüsünde görülen ya da profesyonel olarak çalışan göçmenler üzerine sürdürülen bir projeye bağlı olarak sürdürmektedir. Konyalı’nın gözlemi çarpıcıdır çünkü ana vatana “geri dönme” fikrinin yüksek sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel statüye sahip göçmenlerde de yaygın olduğu şeklinde bir gözlemi ifade etmektedir.

<sup>11</sup> İlginç bir şekilde birkaç istisna dışında alandaki müzisyenlerin çoğu sentez, füzyon ya da dünya müziği terimleri yerine “crossover müzik” terimini kullanmaktadır. O yüzden bu terimi aynen bırakmayı uygun gördük.

<sup>12</sup> Nahim Avcı ile görüşme, 03.06.2016, Rotterdam.

karşıyım. Örneğin, Afrikalı insanları Amerika'ya getirip ellerine banjo, gitar veya piyano verirseniz bu enstrümanlarla kendilerini kendi kültürleri ile ifade ederler, ister caz ister blues olsun. Batılılara bakın. Kendi müziklerini ve kültürlerini muhafaza etmek konusunda çok dikkatli. Müziğimizin otantikliğini kirletmemeliyiz. Şimdi insanlar, İran bendirlerini Türk halk müziğine koyuyor. Bu uygun bir kombinasyon değil. Hintlilere bakın. Kendi müzikal kültürlerini koruma konusunda nasıl dikkatli. Kendi müziklerinin tabiri caizse DNA'larını kirletmiyorlar ... İnsanlar bağlama icrasına gitar icra tekniklerini uygulamaya çalışıyor. Bu bağlamayı tamamen tahrip eden bir şey. Biz de Avrupalı müzisyenlerle benzer projelerde çalıştık. Ancak, onlar otantik olma iddiasında olmayan deneysel müziklerdi.

Crossover ve otantik müzik formları arasında kurulan ikiliğe ilişkin diğer çarpıcı bir gözlem de Codarts in Rotterdam'da<sup>13</sup> eğitimci ve aynı zamanda perküsyonist olan Alper Kekeç tarafından dile getirilmiştir. Alper Kekeç, perküsyon enstrümanları ile dünyanın çok farklı bölgelerindeki müzikal kültürleri birleştirmeyi hedefleyen "Drums United" müzik grubunun bir üyesidir. Bu grup, uluslararası müzisyenlerden oluşmakta ve dünyanın çok farklı yerlerinde yoğun festival ve diğer etkinlik programlarını sürdürmektedir. Kekeç, geleneksel müziğin ancak geleneksel müzik enstrümanları ile temsil edilebileceğini düşünmekte ve bu görüşüyle de, bir anlamda, müzikal eserlerin otantisitesine dair alanda yeni bir görüşü temsil etmektedir.<sup>14</sup> Kekeç, crossover formların veya otantik müzik icrasının aynı mecrada değerlendirilmeyeceğini, birbirinden değer ve anlam açısından farklılaşması gerektiğini, otantik müzik icrasının uygun olmayan enstrümanlarla yapıldığını ve Batılı dinleyici için de bir anlam ifade etmediğini belirtmektedir.

Bu noktada, Alper Kekeç'in crossover müzik formlarına bakışının, alanda kendine özgü bir yaklaşımı temsil ettiği söylenebilir. Ayrıca, bu yaklaşım açısından, "otantik gibi" olmaya çalışan müzik formları otantisite iddiasında bulunmamalıdır. Crossover müzik formları ise enstrümanların ait olduğu müzikal geleneklerin ifade yollarını kozmopolitan bir sentezde birleştirerek potansiyel gösterilen bir alandır. Alper Kekeç'in eserlerinin kısa bir analizi, bu yaklaşımın anlaşılması açısından oldukça önemlidir. Sanatçı, bendir, djembe, darbuka gibi çalgıları geleneksel icra üsluplarına dayanarak çal-

<sup>13</sup> Codarts in Rotterdam üç bölüme ayrılmaktadır: Rotterdam Konservatuvarı, Rotterdam Dans Akademisi ve Rotterdam Sirk Sanatları. Rotterdam Konservatuvarı Hollanda'nın en büyük konservatuvarıdır. Lisans düzeyinde belirli disiplinlere ayrılmıştır: Müzikal, Pop, Caz, Beste/Aranje, Müzik Prodüksiyon, Arjantin tango, Hint Müziği, Flamenko, Latin/Latin Caz/Brezilya, Türk Müziği, Klasik Müzik, Müzik Eğitimi. Alandaki insanlar tarafından genellikle Codarts şeklinde kısaltılmaktadır.

<sup>14</sup> Alper Kekeç ile görüşme, 06.06.2016, Rotterdam.

maktadır. Kekeç'in, bahsi geçen çalgılarda, "Ayub", "Baladi", "Falahi" vb. birçok ritim kalıplarını, tercihen, kendi üslubuyla başarılı bir performansla kullandığı gözlemlenmektedir. Bu perküsyon çalgılarını, darbuka usulüyle (darbuka gibi, yoğun parmak trillerinin kullanılması ve köşe vuruşlarına verilen ağırlık) çalmayı yeğleyen Kekeç, darbukanın doğasında bulunan yoğun ritmik ifadeleri fazlasıyla yansıtmaktadır. Ayrıca Kekeç, bu yoğun ritmik ifadeler içerisinde yer alan trilleri ise doğaçlama stiliyle kullanmayı tercih etmektedir. Bu noktada, darbuka çalım üslubunu diğer enstrümanlara uygulaması, onun esnek icra yorumunu ifade etmektedir. Kekeç, farklı müzik türlerine olan yatkınlığından ötürü, kendi düzenlemeleri, farklı sanatçı gruplarına eşlikleri, klasik Batı orkestralarıyla yaptığı çalışmalar ve eğlence mekânlarındaki performanslarıyla renkli bir müzikal iklime sahip olduğunu tescillemektedir. Kekeç'in geleneksel müziklere olan yakınlığı, genel anlamda, perküsyon tuşesine de yansımaktadır. Genel performanslarında, elektronik sound yerine, akustik soundu yeğleyen sanatçı, bu ritimlerin sade hâlini tercih etmek yerine, 16'lık ve 32'lik sürelerle (değerlerle) yorumlamaya çalışmaktadır. Özellikle, Djembe'yle ön plana çıkan ve solo performans sergileyen Kekeç, ritmik performanslarını bir kompozisyon ya da konu bütünlüğü içerisinde anlatmak yerine, hızlı (16'lık, 32'lik) tempoları tercih etmekte ve serbest bir anlatım biçimi yansıtmaktadır. Ayrıca, Kekeç'in oldukça hâkim bir bateri performansının olduğu da görülmektedir. Bu performanslarda sanatçı, crossover müzik formlarına ilişkin belirttiğim ifadelerini icra üslubuna da yansıtmakta, her ne kadar geleneksel icra üslubunu benimsese de, bu üslubu farklı müzikal geleneklerle sentez oluşturacak şekilde uyarlamaktadır. Örneğin, "Memleketim ve Sen" parçasının performansında farklı ritmik unsurları birleştirdiği (eksik ölçüler, aksak yürüyüşler ve senkop), kahon ve shakerla birlikte flamenko bir sound oluşturmaya çalıştığı gözlemlenmiştir. Diğer yandan, geleneksel müzik formları üzerinde belirli uyarlamalar da Kekeç'in performanslarında sıkça görülmektedir. "Yar Dönmüyor" türküsünün performansında, türkünün modern bir yapıyla aranje edildiğini, ritmik unsurların eksik ölçüler, aksak yürüyüşler ve senkoplar kullanarak çeşitlendirildiği gözlemlenmektedir.

Daha önce de ifade edildiği gibi, alanda beliren temel ikilik, crossover ile otantik olarak adlandırılan müzik formları arasında belirlemektedir. Bu formlar arasındaki ayrım, özellikle, otantik müzik savunucuları tarafından ifade edilip vurgulanmakla birlikte, otantik müzik, ana vatanın müzikal kültürünün hakiki temsili olarak görülmektedir. Bu yaklaşım açısından, crossover müzik formları en iyi hâliyle deneysel olarak görülen ancak, özünde geçici ve bozulmuş formlar olarak tanımlanmaktadır. Bir diğer şaşırtıcı bulgu da, Hollanda'da doğmamış olan bireylerin crossover müzik formlarına karşı daha liberal bir tutum sergilemesine ilişkindir.

Karsu Dönmez örneğine dönersek, sanatçının daha önce Türk müziğine ilişkin alıntıladığımız yaklaşımının bir bakıma somutlaştığı birkaç örneğin analizi, bağlamımız açısından hayli aydınlatıcı olacaktır. Dönmez, geleneksel bir halk türküsü olan "Divane Aşık Gibi" eserinin başına Frédéric Chopin'in "Nocturne" eserini yerleştirerek bir icra gerçekleştirmektedir. Diğer yandan, bir başka geleneksel halk türküsü olan "Gesi Bağları" eserinin icrasında, kendine has bir teknik kullanmıştır. Bu icralar, alandaki bazı yorumcular tarafından, birbiriyle ilgisiz müzikal geleneklere ait eserleri eklektik tarzda birleştirdiği için yoğun eleştiri almıştır. Daha ilginç nitelikler barındıran "Divane Aşık Gibi" örneğinin analizine geçmeden önce, Dönmez'in bu parçalar özelinde crossover ve otantik icra arasında yapılan ayırım üzerine ifadelerini alıntılar yapmak yerinde olacaktır:

"Gesi Bağları" parçasının ritim yapısı ile Bossa Nova'yı karıştırırsam ne olacağını görmek istemiştım ... Gesi Bağları'nı söylerken Ella Fitzgerald'ın vokal tekniğini kullandım. Tabi ki Fitzgerald'ın parçayla bir ilgisi yok. Ancak, ben farklı şeyleri birleştirmeyi seviyorum ... İnsanlar Divane Aşık Gibi'yi eleştiriyorsa bu onların hakkıdır. Eğer öyle düşünüyorlarsa gerçekten geleneksel olan müziği dinlemeliler. Ben müziği kendim için yapıyorum ... Hint yemeklerini seviyorum ancak, Hint müziği beni duygusal olarak etkilemiyor. Bu kadar farklı müzik türlerinin olma nedeni de bu ... Bir parçayı uyarlarken, asıl önemli olan parçanın ruhunu kaybetmemek. Çünkü eğer çok fazla uyarlar ve değiştirirseniz parçanın özü kaybolur. Örneğin, "Uzun İnce bir Yoldayım" parçasında hiçbir şeyi değiştirmedim; sadece olduğu gibi söyledim. Parça o kadar güzel ve basitti ki değiştirmek gereksizdi.

Aslında, Dönmez'in ifadelerinde de, otantisite mevzusunun farklı biçimlerde ortaya çıktığı görülmektedir. Sanatçı, herhangi bir şeyin "özünden" ya da parçayı "olduğu gibi" söylemekten bahsettiği anda, yine otantisite nosyonunun içerdiği bir alandan söz etmiş olmaktadır. Diğer yandan, Dönmez örneğinde otantisite söylemi, bu makalenin yazarlarından birisinin dünya müziği örneğinde bazı Türk müzisyenleri arasında samimiyet ya da özgünlük olarak beliren otantisite kavramına yakın bir konuma yerleşmektedir (Değirmenci, 2013: 72-73). Bu bağlamda, "kültürel/etnografik tutarlılığı" (Taylor, 1997: 21) ifade eden otantisite, yerini özgünlük ve birisinin kendisini ifade aracı olarak otantisite kavramına bırakmaktadır. Bu otantisite söylemi, bir yandan ortaya çıkan eseri sanatçının yaratıcılığının ve özgünlüğünün ifadesi olarak gösterirken, diğer yandan mutlak görelilik anlayışı ile esere getirilen farklı eleştirileri salt kendine referansla yok sayma tehlikesi taşımaktadır.

Karsu Dönmez'in "Divane Aşık Gibi" icrasının kısa bir analizi, sanatçının ifadelerinin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır. Dönmez'in, özünde ortak bir müzikal birliktelik olmayan iki eser örneği olarak Frederic Chopin'in

“Nocturne (Gece Şarkısı/No:20, C#minör)” başlıklı eseriyle, “Divane Aşık Gibi” adlı türküyü kombine bir icrayla seslendirmesinin temelinde, eserlerin taşıdıkları duygusal birlikteliğin yattığı düşünülebilir. Divane Aşık Gibi, hicaz makam dizisi karakterinde bir türkü olmasından dolayı, majör tonalitede yer alan bir nitelik taşımasına rağmen, eserin iç dinamiklerini oluşturan minör akor yapısı, iki eser arasında bir geçiş sağlanmasına olanak yaratmıştır. Bu kombine eserin icrasına odaklanıldığında, Dönmez’in Nocturne performansının giriş cümlesinden (1. tema) sonra, eserin ana temasını seslendirdiği görülmektedir. Dönmez, eserin ana temasının ilk cümlesini, kendi hissiyatını katarak yapılandırdığı müzikal cümleler (yeni sesler) ekleyerek oluşturmuştur. Eserin ikinci cümlesinin müzikal cümlelerine de yeni sesler ekleyerek performans sergileyen Dönmez, bu hâliyle, kendine has bir üslupla performans sergilemektedir. Ayrıca Dönmez, yine ana temanın en son pasajında, kendine ait entonasyonları da sergileyerek Divane Aşık Gibi türküsüne geçiş yapmıştır. Dönmez, bu entonasyonlarını, majör bir tonalite ekseninde gerçekleştirmiş ve hicaz makamı dizisi sesleriyle birleştirmiştir. Piyano performansında Dönmez’in türküyü seslendirirken kullanıldığı akorlar ise makamla ilişkili armoninin alt yapısını oluşturmaktadır. Örneğin Dönmez, türküye eşlikte sıklıkla kullanılan 2. derece akorunu, yarım ses pesleştirerek (kalınlaştırarak) kullanmaktadır. (Do majörse, 2 derece akoru Re bemol üzerine kurmaktadır). Akabinde, Divane Aşık Gibi’yi, kısmi olarak yaptığı çarpmalar haricinde sade bir yorumla seslendiren Dönmez, türkünün karar (eksen) sesine geldikten sonra, Nocturne’ün ana temasının röprizine yine kendi entonasyonlarını kullanarak geçiş yapmıştır. Genellikle, profesyonel müzisyenlerde sıklıkla görülebilen bir üslup olarak, röpriz bölümünde, sol elde hicaz makam dizisinin seslerini kullanan Dönmez, sağ elinde ise Nocturne temasının minör tonalitesini kullanıp iki tonaliteyi birleştirerek, “polimodal” bir üslup benimsemiştir. Ancak, bu üslubun hemen akabinde, sağ elde hicaz makamının karakteristiğine yeniden dönüş yapan Dönmez, “Ben Seni Sevdiğümü Dünyalara Bildurdum” adlı türküye geçiş yapmıştır. Dönmez, bu geçkisiyle, ruh olarak aslında birbirinden farklı karakterdeki iki türküyü (ağır/hareketli), aynı makam karakterinde (hicaz) olmasının yaratmış olduğu bir avantajla birbirine bağlamayı sağlamıştır. Dönmez’in bu performansında, eserlerin birbirlerinden farklı karakterdeki üslup özelliklerinden ötürü, âdeta bir “fantezi” icrası gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. Bu kısa analizin bile gösterdiği gibi, aslında, sanatçının dinleyen açısından hayli eklektik görülen icrası, kendi içerisinde farklı müzik formlarının belirli müzikal unsurlarla birleştirildiği bir mantık sergilemektedir. Bir başka deyişle, bu durum, her ne kadar belirli düzeyde bir tutarlılık sergilese de bu icrayı dinleyiciler açısından eklektik kılan unsur, otantisiteye olan vurgunun yarattığı bir yargıdan kaynaklanmaktadır.

Alanda beliren bir diğerk söylemsel unsur ise bazı sanatçılarının müzikal öznelliklerinin kurucu bir ögesi olarak beliren kozmopolitanlık nosyonudur. Bu duruma güzel bir örnek Hollandalı bir baba ve Türk bir anneden dünyaya gelen ve Amsterdam'da doğmuş olan Shajin During'dir. During, Türk kültürüyle pek az ilişki kurmuş olsa da, kendisi tarafından Anadolu müziği olarak tanımlanan müzikle ilişkisi zaman içinde çok farklı müzik kültürleriyle beraber giderek artmıştır. Kendi müzikal kariyerini tanımlayışı, kozmopolitanlık nosyonunun müzikal öznelliğini nasıl biçimlendirdiğini yansıtmaktadır:<sup>15</sup>

Annem ve babam sanatçı olduğuy için, sanat ortamında büyüdüm. İran, Hint, Türk, caz, klasik müziğinin ve bir parça da Bulgar müziğinin dinlendiği bir ortamda büyüdüm ... Babam, Rotterdam Konservatuvarı perküsyon bölümüne gitmemi önerdi. Latin müziği çalmaya başladım ve farklı gruplar kurdum. Akbank Caz Festivali'nde Mehmet Uluğ ile tanıştım. Bilgi Üniversitesi ve Akbank Caz'da perküsyon atölyeleri düzenledim ve orada Türk müziği bölümüyle ilişkiler kurdum. Hayatım boyunca hiç aksak ritim çalmamıştım, sadece 4 ve 6'lık ritimler çalmıştım. Orada, 9, 7, 10'luk aksak ritimlerle tanıştım ve çalamamaktan dolayı bir parça utanç duydum. Derken, darbuka, bendir, davul çalmaya başladım ve bunları bateri ile birleştirdim ... Sonra kurduğum "Arifa" grubunda Balkan, Türk ve diğerk unsurlar kullandık ... Ben, genel olarak Anadolu müziği demeyi uygun görüyorum. Hollandalı, Türk veya başka bir millettten hissetmiyorum kendimi. Sadece kendim olmaya çalışıyorum. Hint, Türk, Balkan, Latin, Afrika müzikleri çalıştım ve sadece farklı unsurları, ritimleri ve kavramları kullanmaya çalışıyorum.

During'de de beliren otantisiteye dair söylemsel unsurlar, özgünlük ve kendi olmak kavramlarına ilişkindir. Ancak, bu bağlamda kozmopolitanlığa yapılan aşırı yorum, ortaya çıkan eseri özgünlüğün ve yaratıcılığın doğrudan bir ifadesi olarak ortaya koymaktadır. Ayrıca, Türk müziğinin bu kozmopolitan bağlamda nerede durduğu ve diğerk gelenekler arasında ayrı bir yeri olup olmadığı sorunu, During'in istisnai ve ilginç örneğinde daha da önemli bir hâle gelmektedir. During'in bu konuda söyledikleri bir parça çelişki barındırmaktadır:

Türk müziği ya da Anadolu müziği diğerk gelenekler arasında kendine has bir yere sahip benim için. Benim için anlamı büyük. Her zaman bir şekilde oradaydı ve orada olacak... Ancak, bildiğiniz gibi Azerbaycan müziği, İran müziği, Kürt müziği, Ermeni müziği, bu müzikler çok büyük benzerlikler taşıyor. Bir Karadeniz müziği duyduğumuzda, Bulgar arkadaşım "işte Bulgar müziği" diyor. Beni çeken iyi müzik,

<sup>15</sup> Shajin During ile görüşme, 30.06.2016, Amsterdam. Görüşme, During kendisini Türkçe'de yeterince iyi ifade edemediğini düşündüğü için İngilizce gerçekleştirilmiştir.

hepsi bu. Örneğin, ud, kanun bunlar Türk enstrümanları değil, darbuka için de aynısını söyleyebiliriz. Türk müziği tam olarak nedir? Bu benim odak noktam değil. İyi bir Hint müziği görsem, o da aynı derece önemli olabilir benim için.<sup>16</sup>

Ancak, During'in Türk ya da Anadolu müziği dışında başka bir müzik geleneğini "her zaman bir şekilde orada duran ve orada olacak bir müzik olarak tanımlamaması manidardır. During'in, kozmopolitanlığı ve deneysel müzik icra etme eğilimi, aynı zamanda, geleneksel müziğin ne olduğu ve çağdaş müzikte bu müziğin nasıl kullanılması gerektiğine yönelik görüşlerini belirlemektedir:

Bence, iyi bir usta hiçbir zaman usta olmamıştır, her zaman bir öğrenci olarak kalmalıdır. Devamlı öğrenmek, çalışmak zorundasınız. Müziğimden bazı temaları dışlama, bana hiçbir zaman uygun görünmedi. Düşünün ki bir ressamınız ve elinizde birçok tonda sarı, mavi ve ara renkler var. Bunları kullanmalısınız. Müzik, hiçbir zaman değişmez bir şey olarak düşünülemez. Her şey değişiyor, yaşam değişiyor. İnsanlar "işte bu geleneksel!" dediği zaman, onlara inanmıyorum.

During'in, otantik ve crossover müzik ikiliği üzerine fikirleri, otantisite veya gelenek nosyonunun külliyen reddini ifade etmektedir. Bir başka deyişle, During, herhangi bir kültürel geleneğin bir başlangıç noktası olmadığı ve tüm kültürel formların kendisini önceleyen kültürel formların bir uyarlaması olduğu düşüncesinden hareketle, daha sonra gelen formların türediği bir ilksel kültürel durumun ya da kökenin olmadığı düşüncesinden beslenmektedir. Otantisite nosyonu üzerine bu radikal bakış açısı, kültürel formların üretiminde bir başlangıç ya da doğuş temasını dışlamaktadır. Bu bakış açısıyla, During, kültürel üretim sürecini, başlangıç noktası ya da ilksel bir formu olmayan bir süreklilik olarak tahayyül etmektedir. During'in icrasına ilişkin görüşleri, bu bakış açısının bir ifadesidir: "Otantik olmaya çalışmıyorum. Sadece enstrümanları bir araya getirip farklı kombinasyonlar, teknikler ve sesleri sentezlemeye çalışıyorum." During'in icra tekniğinin bazı eserleri üzerinden analizi aslında kendisinin Türk müziğinin yapısal formlarını ustalıkla birleştiren ve etnik bir aidiyete dayalı olup olmadığını sezemeyeceğimiz bir sofistikasyonun ifadesini ortaya koymaktadır.

During, erbane ve bendirin yanı sıra el zili ve kabuk gibi genellikle Türk

<sup>16</sup> During ile görüşmede başka bir husus özellikle dikkat çekicidir. During, Türkler'in Türk müziği temelinde icra edilen deneysel müziklere ilgisizliğinden şikâyet etmektedir: "Türkler bu tür projeye ilgilenmiyorlar. Konserlerde en fazla sekiz kişi oluyor dinleyen Türkler'den. Daha sonra, farkına vardım ki onların genel olarak zevkleri farklı. Türk müziği ile kültürel olarak değil, müzik Türk müziği olduğu için ilgileniyorlar ... Bundan dolayı milliyet fikrini sevmiyorum. Örneğin, ben Muharrem Ertaş hayranıyım ancak, buradaki çoğu Türk'ün ne dediğimden haberi bile yok."



halk müziğinde kullanılan efektif perküsyon çalgılarını icra etmektedir. Ayrıca Daring, icralarında splash ve crash gibi bateriye (davul) ya da Latin perküsyonuna özgü ziller kullanmayı da yeğlemektedir. Daring'in performanslarında en çarpıcı durum, bu çalgıları herhangi bir aracı materyal kullanmadan, el ile icra etmesidir. Kuşkusuz bu icra tekniğinin yeğlenmesinde otantik bir tavrın rolü büyüktür. Performanslarında, kendine has efektif perküsyonlar da kullanan (yazma kenarlarına işlenen küçük parçalara benzer materyaller) Daring, bu çalgıları, eser giriş ve bitişlerinde, aralarda ve atak geçişlerinden sonra kullanmayı tercih etmektedir. Bendir ve erbane gibi çalgıları, koltuğunun altına alarak veya eliyle biraz havada tutarak icra etmek yerine, sehpa gibi materyaller üzerine ya da bacaklarının arasına koyarak çalmayı yeğleyen Daring, bu farklılığıyla da hayli dikkat çekmektedir.

Daring'in üyesi olduğu Arifa adlı quartet grubu, özellikle, doğaçlama (emprovizasyon) stiline yoğunlaşan performanslarla dikkat çekmektedir. Grubun, bu türden yaptığı çalışmalara bir örnek olarak, "Anatolian Alchemy" başlıklı kompozisyon, bir Türk halk müziği yapıtı olan "Sarı Gelin" adlı türkünün teması üzerine geliştirilen doğaçlama (emprovizasyon) denemesini temsil etmektedir. Bu denemeyi oluşturan bileşenleri, caz ve Türk halk müziği türleri olarak analiz etmek mümkün olmakla birlikte, bu iki ayrı müzik türü, "sentez" ya da "kombine" olarak nitelendirilebilecek bir hâlde icra edilmektedir. Eser, udun yaptığı taksim geçişiyle başlamış, akabindeki müzikal ifadeler (kompozisyon) ise sırasıyla, perküsyon, piyano ve klarinetin dâhil olmasıyla geliştirilmiştir. Piyanonun, makam dizisi seslerini kullanarak, zarif ve duygusal arpejlerle doğaçlamaya katkı sağlamaya çalıştığı, perküsyonun ise tartım çerçevesini kullanarak eşlik ettiği gözlemlenmiştir. Ayrıca klarinetin, eserin belli bir noktasında, bir iştirakçi olarak makamsal melodiyi geliştirmeye çabaladığı saptanmıştır. Klarinet icraya başladığında, Sarı Gelin türküsünün entonasyonları hissedilmeye başlanmış ve türkünün teması, kuvvetli bir biçimde icra edilmeye başlanmıştır. Kompozisyonun bu safhasından sonra, diğer çalgılar da, klarinetin bu entonasyonlarına eşlik etmekte ve kompozisyon giderek genişlemektedir. Kompozisyonun, yarı bölümü aşıp, yaklaşık 4'te 3'lük kısmı tamamlandığında, müzikalite coşku ve yaratıcılık bakımından zirve bir noktaya ulaştırılmış, doğaçlamanın "altın oran noktası" denilebilecek bir pasaja erişilmiştir. Bu noktadan sonra eser, doğaçlama olarak sürdürülmüş ve yine zirve bir noktada sona erdirilmiştir. Eser, bu yönüyle, dalgalı (iki dalga) bir kuruluma sahip olmakla birlikte, birinci dalganın sonunda doğaçlamanın zirvesine ulaşılmış ve eserin bir kublesi tamamlanmış (4'te 3'lük bölümü), bu kubleden sonra ise ikinci dalganın gelişimi, türkünün entonasyonları üzerinden (âdeta türkünün temasını vermenin yarattığı güçle) doğaçlama olarak geliştirilmiştir. Eserin ikinci dalgası da zirveye eriştirilerek kompozisyon tamamlanmıştır. Ayrıca kompozisyo-

nun, Türk müziğinin bir özelliği olan, asimetrik bir tartım üzerinden yürütüldüğünü söylemek mümkündür. Bu da sanatçının bahsettiği kaynakların gerektiğince ve kozmopolitan bir kimlik çerçevesinde kullanımına çok güzel bir örnek teşkil etmektedir.

During'in gözde icralarından bir diğeri de, Arifa Quartet'le yaptığı "Yâr Ali" performansıdır. Bu esere de, udun taksim geçişiyle başlanmış, akabinde, perküsyonun tartım ve kanunun giriş mahiyetinde eşliklerine klarnetin de dâhil olmasıyla birlikte, türkünün ana teması tüm çalgılar tarafından seslendirilmeye başlanmıştır. Türkünün ana temasının seslendirildiği pasajlarda, kanun ve ud, ezginin armonik alt yapısını, perküsyon ise tartımsal yapısını desteklemektedir. Türkünün ana tema icrası tamamlandıktan sonra, klarnet türkünün makamsal karakterine uygun olarak doğaçlama pasajlar seslendirmiş ve yine makamsal karakterle uyumlu bir şekilde, ud icracısının doğaçlama vokallerle yaptığı bir pasaj icra edilmiştir. Bu vokal gezintisinin ardından, vokalist türküyü seslendirmeye başlamıştır. Türkünün düzenlemesiyle ilgili olarak, son kertede, ana temanın birincisinin klarnet, ikincisinin ise vokal tarafından olmak üzere iki kez çalındığını söylemek mümkündür. Ayrıca bu performansı, "Anatolian Alchemy" başlıklı eserden farklı olarak, vokal performansın ön planda olduğu bir icra olarak nitelendirmek mümkündür. Örnek olarak gösterdiğimiz bu farklı eserlerin ve eserlerde kullanılan enstrümanların icra üslupları, During'in müzikal özneliğini inşasında Türk müziğinin yapısal formlarının diğer geleneklerle sofistike bir biçimde birleştiği, ancak son tahlilde kozmopolitan bir kimliğin ifadesi olan performanslardır.

Crossover ve otantik müzik formları arasındaki ikilik, daha önce de bahsedildiği gibi, görüşmelerde temel bir ikilik ve söylemsel ayrım noktası olarak belirmektedir. Yaklaşık kırk yıldır Paris'te yaşayan dünyaca ünlü neyzen Kudsi Erguner, Codarts'da yedi senedir dersler vermekte ve kurumun farklı faaliyetlerine katkıda bulunmaktadır. Erguner, Türk müziğinin Hollanda'daki müzik alanında nasıl konumlandığı hakkında deneyime ve bilgiye sahip bir müzisyen olarak, göçmenlerin kültürel etkileşimi konusunda farklı kuruluşlarca desteklenen projelerde de görevler almıştır. Erguner, her ne kadar crossover veya füzyon çalışmalarına karşı olmasa da bu konudaki endişelerini de dile getirmiştir:<sup>17</sup>

Füzyon ya da crossover olgusu, bugün o kadar dikkatsizce yapılmakta ki birbiriyle tamamen alakasız unsurlar crossover adı altında bir araya getirilmektedir. Mesela, benim 1992'deki Flamenko müziği ile Sufi müziği üzerine albümüm crossover olarak değerlendirilebilir. Filozof İbn Arabi İspanya'da doğmuştur ve Mevlana'dan önce Sufizmin kurucularındandır. O albümde, onun bir şiirini İspanyolcaya çevirdik. Flamen-

<sup>17</sup> Kudsi Erguner ile görüşme, 20.06.2016, Rotterdam, Hollanda.

ko icra edenler şiiri İspanyolca okudular, Arapçasını biz müziğimize uyarladık. Böyle yapılırsa, crossover müziğin bir anlamı olur, çünkü tarihsel bir bağlantı mevcuttur formlar arasında.

Kudsi Erguner, müzik formlarının sentezi üzerine bu kaygılı ifadelerinin yanı sıra Türk göçmenlerin kültürel faaliyetler konusundaki ilgisizliğine de değinmekte, yapılan farklı çalışmaların, temelde, Batı insanının ilgisini çektiğini belirtmektedir.

Alanda görüşülen müzisyenler arasında bir diğer etkili figür ise Hollanda'da Türk ve Batılı müzik formları arasında ilk füzyon denemelerini gerçekleştiren, bağlama ve saksafonun yanı sıra birçok müzik aletini icra eden Tanar Çatalpınar'dır. "Acha" ve "East Meets West" gibi müzik gruplarının kurucularından birisi olarak Çatalpınar, her zaman, Batı ve Doğu müzik formlarının sentezini savunmuş ve birçok Batılı müzisyenle ortak çalışmalar yapmıştır. Çatalpınar'ın, otantik ve crossover müzik arasında kurulan ikilik üzerine fikirleri, Hollanda'daki birinci kuşak göçmenlere has belirli bir söylemsel örüntünün ifadesi olarak görülebilir.<sup>18</sup>

İlerlemeye açık her müzik değerlidir. Otantik müziğin değerini kimse yadsıyamaz. Müzisyenler, otantik tınları yeni deneysel tınlar ve yeni bir şeyler oluşturmak için kullanmalıdırlar. Bu ilerlemeye açık ancak, orijinal olana üstten bakmayan bir birleşim olmalıdır ... Türkiye'deki belki de en manasız kategori, özgün müzik kategorisidir. Bu terimin ne anlama geldiğini bilen yok. Eğer, kendi müziğimi yapıyorsam bu zaten özgün müziktir. Otantisite mevzusuna dönersek, eğer birisi crossover müzik yapmak istemiyorsa o, onun bileceği iştir. Ancak, insanlar otantik müziği savunduğunu söyleyerek bir başkalarına kendi görüşlerini empoze edemez.

Aslında, Çatalpınar'ın otantik ve crossover müzik formları arasında kurulan ikiliğe karşı tepkisi, kısmen, müziğin akademik tanımlarına yönelik tavrından kaynaklanmaktadır. Çatalpınar, bu tavrıyla, alaylı bir müzisyen olduğu için akademik çevrelerde genel bir eğilim olan müziğin formal olarak kavranışına ve yargılanmasına karşı çıkmaktadır. Bu kavrayış, belirli müzik formlarının "uygun" tekniklerle icrası ile tanımlanan bir geleneksel müzik kavramına yaslanmaktadır.<sup>19</sup>

Çatalpınar'ın icra tekniği, otantisite ve crossover müzik türleri arasındaki ikiliğe ilişkin görüşlerini yer yer yansıtmakta ise de kimi zaman bu görüşlerle belirli bir düzeyde çatışmaktadır. Sahne performanslarında, ekseriyetle bağlama ve gitar sololarına/eşliklerine yer veren Çatalpınar, bağlama özelinde üst düzey bir icra yerine, kendi özgünlüğü içerisinde mistik bir hava yakalamaya çalışmaktadır. Protest ve flamenko türleriyle sentezlediği halk türkülerini

<sup>18</sup> Tanar Çatalpınar ile görüşme, 09.06.2016. Brüksel, Belçika.

<sup>19</sup> Kudis Erguner ve Nahim Avcı'nın görüşleri bu noktadan okunabilir.

de kendine has bir üslupla ortaya koymaya çalışan Çatalpınar'ın, protest bir söylem oluşturma çabasına paralel olarak, aşıklık/ozanlık geleneğinin muhalif isimlerinden örnekleri tercih ettiğini söylemek mümkündür. Çatalpınar, Türk halk müziği eserlerinde, Doğu Anadolu türküleri başta olmak üzere, diğer bölgelere ait türkülerin yorumlanmasında da sıklıkla kullanılan bir vokal tekniği olarak hançere hâkimiyetiyle dikkat çekmektedir. Sanatçının hançere kullanım tekniği, dörtlü ya da tam beşli gibi aralıklar yoluyla yapılan çarpma seslerden oluşmaktadır. Çatalpınar, bu tekniğe son derece hâkim olmakla birlikte, kimi halk müziği eserlerinde ya da halk müziği tavrıyla okuduğu eserlerin bazı pasajlarında, protest müzik yorumcularının kullanmış olduğu sade, bariton erkek ses tavrını yansıtmaya çalışmaktadır. Özellikle grup müziği performanslarında (örneğin "Allı Turnam" gibi), tampere sistem çalgıları kullanıldığından ötürü (gitar, keman, vb.), Si bemol<sup>2</sup> perdesine ihtiyaç duyulan eserlerde, Si bemol (naturel) perdeyi tercih etmektedir. Çatalpınar, her ne kadar bu gibi icralarda otantik olduğu düşünülen sesler kullanmasa da, otantisiteye yönelik olarak bir hissiyat verme çabası hususunda kayda değer bir üslup sergilemekte, icra ettiği eserleri, hisli (duygulu) ve Anadolu ifadesiyle "yanık" ya da "içli" biçimde okumaya özen göstermektedir. Öte yandan, Türk halk müziği eserlerine yaptığı yeni düzenlemelerle de (örneğin "Haydar Haydar" gibi) dikkat çeken Çatalpınar, eserleri "otantik" hâlimden oldukça farklı biçimde yorumlamayı tercih etmektedir. Flamenko sanatçıları ile yaptığı çalışmalarda kullandığı vokallerinde de benzer bir tekniği kullanmayı tercih eden Çatalpınar, bu iki form arasında hançere üslubuyla bir bağ kurmaya çalışmaktadır. Ancak, otantik icra bazen parçanın kendisinin zorladığı bir unsur hâline gelebilmektedir. Türk müziği komaları ve aksak ritimler içerdiği için, Türk ve Batı enstrümanlarının birleştirilmesi, istenilen tınıdan çok fazla ödün vermeden mümkün olamamaktadır.

Hicaz gibi bazı makamlarda, Türk ve Batı enstrümanlarının birleştirilmesi daha az sorunluyken, uşşak gibi makamlarda, makamın doğasını bozmadan bir birleştirme yapma imkânı bulunmamaktadır. Antakya kökenli Arap bir ailenin çocuğu olarak Hollanda'da dünyaya geldiğini vurgulayan Göksel Yılmaz'ın ifadeleri, hem bu nokta açısından önemli birtakım temalara işaret etmekte hem de kendisinin otantisite mevzusuna pragmatik yaklaşımını ortaya koymaktadır:<sup>20</sup>

Genellikle gitar kullandığımız için komaları kullanma eğiliminde olmuyoruz. Türküleri otantik bir üslupla icra etme şeklinde bir düşüncemiz olmadı hiç. Eğer gerekliyse, türkülerinin yapısını değiştirebilirisiniz. Ancak, bazı projelerde, örneğin Arap ezgileri çaldığımız projelerde, çeyrek notaları kullanmanın gerekli olduğunu düşündüm

<sup>20</sup> Göksel Yılmaz ile görüşme, 04.07.2016, Rotterdam, Hollanda.

ve gitar yerine ud kullandım. Bu durumda, kemanı dâhil etmiyorum. Ancak, parça eğer rast makamındaysa keman kullanıyorum çünkü, Arap müziğindeki rast sesi, Türk müziğindeki rast sesinden biraz daha ince.

Yılmaz'ın otantisiteye karşı tutumu pragmatik olmakla birlikte, belirli eserlerdeki gereksinimler ve kaynaklara dayalı olarak biçimlenmektedir. Göksel Yılmaz, eserlerini tipik bir Arap aksanıyla (bol tremolo ve sıra seslerin dizilimiyle yapılan seyir) seslendirmektedir. Bol tremololu, sade ve Türk müziğinde daha çok duymaya alıştığımız çarpmaların ya da glissandoların olmadığı bir stilde ud icrası sergileyen Yılmaz, şarkı söylerken uduyla kendine eşlik etme hususunda yalın bir üslup sergilemektedir. Ayrıca, Yılmaz, seslendirdiği şarkıların altyapısını ud eşliğiyle doldurmakta, vokal yaptığı anda ise cılız mızraplarıyla perde takibini sürdürmektedir. Grubuyla yaptığı icralarda, sanatçının, diğer çalgıları daha ön plana çıkartmaya çalıştığı gözlemlenmektedir. Yılmaz, eserlerinde yaratıcılığı artırmak için, otantiklik karşıtı sesleri de şaşırtıcı bir şekilde kullanmaktadır:

Batılı bir kemancı ile çalışıyordum önceleri. Batılı bir müzisyen doğu müziğini icra ederken kendi geleneğini icranın içine katma eğiliminde oluyor. Bu, benim aradığım bir şey. Kendi kişiliği içinde duygu ile çalabilmeli parçayı. Bir doğulu gibi çalması gerekmez ve beklenemez. Bu, tamamıyla bir taklit olur ve ben bunu sevmiyorum. Ancak ritimde durum tamamen farklı. Açıkçası, ritimci doğulu olmalı ya da uygun bir şekilde çalmayı bilmeli. Örneğin, bir Alman perküsyonist ile çalışmışım. Üslubu çok katı, formal ve sıkıcıydı.

Ana vatanla kurulan bağlarda, etnisitenin rolü özellikle vurgulanmalıdır. Göçmenlerin etnisiteye dayanan aidiyet duyguları güçlüdür ve otantik müzik icrasında da bunu gözlemlemek mümkündür. Hollanda'da doğmuş olan göçmenlerde bile, ana vatanla etnisite üzerinde kurulan ve kolektif belleğe dayalı bağlar, sonraki kuşaklara ana vatanla kurulan diğer bağlanma biçimlerinden daha güçlü bir şekilde aktarılmaktadır. Bu durum, Hollanda'da doğmamış olan bireyler için de doğru olmasına rağmen, bahsi geçen göçmenlerin ana vatanla kurdukları bağların, materyal unsurlara ve yaşamışlığa dayalı olan nostaljik elementlere daha çok dayandığını söylemek gerekmektedir.

Türk müzisyenlerin birçoğunun, Türk göçmenlerin kendi deyimleriyle "yüksek kalitede otantik Türk müziği" icralarıyla "yabancılardan" daha az ilgilendiklerini belirttikleri ve bundan şikâyet ettikleri gözlemlenmiştir. Bu müzisyenler, Türk müziğinin ancak düğün ve partilerde piyasaya dönük olarak yapılmış halk müziği ya da pop müzik şeklinde icra edildiğini belirtmektedir. Ayrıca göçmenler, otantik ya da crossover müzik türleriyle neredeyse hiç ilgilenmemektedir. Ancak, Türk müziğinin kültürel aktarımı, akademik

kurumlar (Codarts gibi) ya da Türk müziğinin sanatsal icrasını hedefleyen projelerde önemli bir hâle gelmektedir. Kudsi Erguner'in konuya ilişkin gözlemleri oldukça çarpıcıdır:

1970'lerden beri Avrupa'nın hemen her yerinde konserler verdim. Bir keresinde, Türk nüfusun en yoğun olarak yaşadığı Berlin'de bir Mevlevî âyini düzenlemiştim. 3000 kişilik konser salonunda 2 Türk vardı. Aslında bunlar da Hürriyet gazetesinin muhabirleriydi ve birkaç fotoğraf çekip konser salonunu terk ettiler. Göçmenlerin kültürel hayatı hiçbir zaman var olmadı ve halen de yok. Bir müzisyen olarak bundan çok rahatsızlık duyuyorum. Tipik bir Türk göçmeni bir müzikle ilgilendiği için değil, Türkiye'den geldiği ve müzik Türk müziği olduğu için o müziğe ilgi duyuyor.

Aslında, Erguner'in eleştirisi sadece müziğin sıradan dinleyicilerine değil, müziği profesyonel olarak icra edenlere de yönelmektedir. Erguner'in deyişiyle, "yüksek kalitede" Türk müziğine ilgisizlik, Rotterdam Konservatuvarı'nda yüksek lisans eğitimini sürdüren öğrencilerde bile yaygın olarak gözlenmektedir:

Codarts'da yirmi yüksek lisans öğrencim var ve bunların çoğu Yunanistan'dan. Bir Suriyeli, bir Hollandalı ve bir Türk öğrencim var ve işin ilginç bu Türk öğrenci de Türk müziği öğrenmek için değil, Hint müziği öğrenmek için buraya gelmiş. Diğer tüm Türk öğrenciler bağlama öğrencileri ve hepsi Alevî. Onlara derslerime katılmalarını ve bir şeyler öğrenmelerini söylüyorum. Her zaman bahaneleri oluyor. Bu bir sorundur; burası bir bağlama okulu değil bir konservatuar. Müzik yerel bir mesele değildir.<sup>21</sup>

DeneySEL veya otantik Türk müziğine bu kayıtsızlık ya da ilgisizlik, dünya müziği alanında uzmanlaşmış bir plak şirketinin sahibi olmasının yanı sıra sanatçı ve repertuar birimlerinde koordinatörlük yapan Abdullah Geels tarafından da teyit edilmektedir:<sup>22</sup>

Türk müziği ya da dünya müziği olarak kategorize edilebilen her müzik ancak, finansal desteklerle var olabilmektedir. Festivaller ve diğer organizasyonlar kendi kendisini kurtarmıyor. Bir Türk müzisyeni festival organizatörlerine önerdiğinizde organizatörler bunu ancak, hede-

<sup>21</sup> Ancak, Türk olmayan öğrencilerin Türk müziğine ilgisine dair burada aktarılanlarla gelişen fikirler de mevcuttur. Örneğin, birinci kuşak göçmen olan ve Codarts'da bağlama eğitimci olan Mutlu Kızılgedik şunu belirtmiştir: "Bağlama öğrencilerim genellikle Alevîlerden oluşmakta. Ancak, öğrencilerim arasında iki Hollandalı öğrencim var ve bunlar sadece bağlama öğrenmek için değil, mesele üzerine araştırma yapmak için gelmişler. Ayrıca, Macaristan, İspanya ve ABD'den gelen öğrencilerim var." Mutlu Kızılgedik ile görüşme, 08.06.2016, Rotterdam, Hollanda.

<sup>22</sup> Abdullah Geels ile görüşme, 07.06.2016, Amsterdam, Hollanda.

fi Türk nüfusu olan bir etkinlik olarak düşünme eğiliminde oluyor. At-hena gibi bir grubu bile önerdiğinizde, onların yaptığı müziği küresel bir müzik türü olan ska olarak düşünmüyorlar. Onların önem verdiği şey, bu grubun Türk olması.

Diğer bir önemli husus da Türk müziği enstrümanlarını kullanan ya da Türk müziğini icra edenlerle beraber çalışan yabancı müzisyenlerle ilgilidir. Bu müzisyenlerin Türk müziğine ilgileri, genellikle, dünya müziği söylemlerinde yaygın olan birtakım unsurlarla oluşmaktadır. Ayrıca, Türk müziğini etkileyici, saf, modernite tarafından kirletilmemiş ve yabancılaşmamış bir bakir müzik geleneği olarak görme eğiliminde olmaları, bu müzisyenlerin en belirgin karakteristik yapıları arasındadır. Her ne kadar, Türk müziğinin popülerliği Hint veya Latin Amerika müzikleri ile kıyaslanamasa da, bu ilginin, çoğunlukla Codarts gibi akademik kurumlarla ya da genellikle belediyeler tarafından desteklenen kültürel projelerle oluştuğunu gözlemek mümkündür.

## Sonuç

Anavatanla kurulan bağlantının doğası, göçmen kuşaklarına göre değişiklik arz etmektedir. Özellikle, Hollanda'da doğan göçmenler için Türk müziği, materyal temele dayanmayan bir nostalji duygusuyla ve aynı zamanda da giderek popülerleşen dünya müziği söylemleri ile ilişkilidir. Diğer yandan, müzisyenlerin salt Türk müziği icrasında bulunmadığı durumlarda bile, etnisite nosyonu müzikal özelliğinin oluşumunda önemli roller üstlenmektedir. Çoğunlukla, etnisite nosyonu ve onunla ilişkili unsurların bilinçdışı aktarımlarında, kolektif belleğin önemli roller üstlendiğini tahmin etmek mümkündür. Bazı ikinci kuşak göçmenler için Türk müziği, egzotik, otantik ve saflığın bozulmadığı bir alan olarak tahayyül edilmekte ve aynı zamanda ana vatanla kurulan bir bağ anlamı taşımaktadır. Bu bağlamda işleyen nostalji nosyonu, materyal bir temele dayanmadığı için, özellikle kritik bir önem kazanmaktadır; bu göçmenlerden çoğu özel durumlar dışında ana vatani ziyaret etmemektedir. Dolayısıyla, nostalji nosyonu, varlığını yaşlılar veya akrabalar aracılığıyla aktarılan kültürel aktarıma borçludur.

Alandaki müzisyenler arasında, crossover müzik olarak adlandırılan türü icra edenler yaygınsa da otantik Türk müziği olarak adlandırılan müzik icrasında ısrar eden müzisyenlerin de hatırı sayılır miktarda olduğunu belirtmek gerekmektedir. Ancak, otantik müzik icrasında ısrar eden müzisyenlerin de akademik tavır dışında crossover müziğe tamamen muhafazakâr yaklaşıtlarını söyleyemeyiz. Akademik kurumlardaki eğitmenler ve müzisyenler, geleneksel müzik söz konusu olduğunda, daha muhafazakâr bir tavır sergilemekte ve otantisite söylemleri genellikle bağlama gibi geleneksel

enstrümanların icra tarzları temelinde somutlaştırılmaktadır. Otantik müzik formları, genellikle, ana vatanın gerçek müzikal kültürünün temsili olarak sunulmakta, crossover müzik formları ise yozlaşmış ve anlamını/bağlamını yitirmiş formlar olarak tanımlanmaktadır. Görünüşteki bir diğer şaşırtıcı bulgu ise Hollanda'da doğmamış olan bireylerin crossover müzik konusunda daha ılımlı ve açık bir tavır sergilemeleridir. Alanda beliren diğer bir söylemsel unsur, sanatçıların müzikal öznelliklerini inşa ederken kurucu bir öge olarak tanımladıkları kozmopolitanlık nosyonudur.

Görüşme yapılan müzisyenlerin birçoğu, Türk göçmenlerde "yüksek kalitede ve otantik Türk müziğine" olan ilginin "yabancılara" göre çok daha az olduğunu belirtmişlerdir. Bu müzisyenler, Türk müziğinin popüler formlarının ancak düğünlerde/partilerde var olduğunu ve göçmenlerin otantik veya crossover (deneysel) müzik türlerine ilgisi bulunmadığını ifade etmiştir. Diğer yandan, Türk müziğine icra anlamında ilgi duyan ya da Türk müziğini icra eden müzisyenlerle ortak çalışmalar yapan yabancı müzisyenler ilgilerini ifade ederken, genellikle, dünya müziği türünün promosyonunda yaygın olarak görülen birtakım söylemsel unsurları vurgulamaktadır. Bu bağlamda, duygusal, bakir, saf veya egzotik olarak ifade edilen Türk müziği, bir anlamda, kentli yaşamın yabancılaştırıcı etkilerinden koruyucu, ruhu sağaltıcı birtakım etkileriyle tanımlanmaktadır.

Göçmenlerin aidiyet duygusunun oluşumunda, etnisitenin rolünün çok güçlü olduğu gözlenmiştir. Hollanda'da doğmuş göçmenlerde bile etnisite kavramına dayanan ana vatanla bağlantı formları ve bununla beraber oluşan kolektif bellek unsurları, sonraki kuşaklara diğer aidiyet biçimlerinden daha güçlü bir biçimde aktarılmaktadır. Bu olgu, Hollanda'da doğmamış olan göçmenler için de kısmen doğru olsa da, ana vatanla kurulan bağlantı, onların özelinde daha çok materyal unsurlara dayanan nostaljik öğelere bağlı gibi görünmektedir. Ayrıca, bu göçmenlerin, ana vatanla deneyime yaslanan ve kültürel pratiklere doğrudan katılımın getirdiği bir bağları bulunduğu için, nostalji duygusu daha materyal bir temele ve özlem hissine yaslanmaktadır.

### **Kaynakça**

Aksoy, A. & Robins, K. (1997). Peripheral vision: Cultural industries and cultural identities in Turkey. *Environment and Planning A*, 29 (12), 937-952.

Aksoy, A. & Robins, K. (2000). Thinking across spaces. Transnational television from Turkey. *European Journal of Cultural Studies*, 3 (3), 343-365.

Appadurai, A. (1990). Disjuncture and difference in the global cultural economy. M. Featherstone (Der.), *Global culture: Nationalism, globalization and modernity*, içinde (295-310). Londra: Sage.

Appadurai, A. (1995). The production of locality. R. Fardon (Der.), *Counterworks:*



- Managing the diversity of knowledge*, içinde (204-225). Londra: Routledge.
- Basch, L., Glick, S. N. & Blanc-Szanton, C. (1994). *Nations unbound: Transnational projects, post-colonial predicaments, and de-territorialized nation-states*. Langhorne, PA: Gordon and Breach.
- Beck, U. (2000). *The brave new world of work*. Malden, MA: Polity Press.
- Blunt, A. & Dowling, R. (2006). *Home*. Londra: Routledge.
- Clifford, J. (1994). Diasporas. *Cultural Anthropology*, 9 (3), 302-338.
- Connell, J. & Gibson, C. (2003). *Sound tracks: Popular music, identity and place*. Londra: Routledge.
- Çağlar, A. S. (2001). Constraining metaphors and the transnationalisation of spaces in Berlin. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 27 (4), 601-613.
- Değirmenci, K. (2013). *Creating global music in Turkey*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Dominguez, V. (1998). Asserting (trans)nationalism and the social conditions of its possibility. *Communal/Plural*, 6, 139-56.
- Ehrkamp, P. & Leitner, H. (2003). Beyond national citizenship: Turkish immigrants and the (re)construction of citizenship in Germany. *Urban Geography*, 24 (2), 127-146.
- Faist, T. (2000). Transnationalization in international migration: Implications for the study of citizenship and culture. *Ethnic and Racial Studies*, 23 (2), 189-222.
- Greve, M. (2006). *Almanya'da hayali Türkiye'nin müziği*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Greve, M. (2009). Music in the European-Turkish Diaspora. Bernd Clausen (vd) (Der.), *Music in Motion: Diversity and dialogue in Europe*, içinde (115-132). Bielefeld: Verlag.
- Hannerz, U. (1992). *Cultural complexity: Studies in the social organization of meaning*. New York: Columbia University Press.
- Hannerz, U. (1996). *Transnational connections: Culture, people, places*. Londra ve New York: Routledge.
- Harvey, R. (1995). Survival by satellite: Television boosts resolve of smaller religious groups living in sometimes hostile cultures. *The Ottawa Citizen*, 5, 25 Şubat.
- Kennedy, P. & Roudometof, V. (2002). Transnationalism in a global age. P. Kennedy & V. Roudometof (Der.), *Communities across borders: New immigrants and transnational cultures*, içinde (1-26). Londra ve New York: Routledge.
- Kivisto, P. (2001). Theorizing transnational immigration: A critical review of current efforts. *Ethnic and Racial Studies*, 24 (4), 549-577.
- Lash, S. (1994). Reflexivity and its doubles: Structure, aesthetics, community. U. Beck, A. Giddens, & S. Lash (Der.), *Reflexive modernization: Politics, tradition and aesthetics in the modern social order*, içinde (110-175). Cambridge: Polity Press.
- Lipsitz, G. (1990). *Time passages: Collective memory and American popular culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Morley, D. (2000). *Home territories: Media, mobility and identity*. Londra: Routledge.

Portes, A. (1996). Transnational communities: Their emergence and significance in the contemporary world system. R. Korzeniewicz & W. C. Smith (Der.), *Latin America in the world economy*, içinde (151-168). Westport, CT: Greenwood Press.

Roudometof, V. (2001). Transnationalism and globalization: The Greek-Orthodox diaspora between orthodox universalism and transnational nationalism. *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, 9 (3), 361-397.

Taylor, T. (1997). *Global pop: World music, world markets*. New York ve Londra: Routledge.

Tolia-Kelly, D. (2004). Materializing post-colonial geographies: Examining the textual landscapes of migration in the British South Asian home. *Geoforum*, 35, 675-88.

Van Dijk, J. (2004). Mediated memories: Personal cultural memory as an object of cultural analysis. *Continuum: Journal of Media and Cultural Studies*, 18, 261-277.

Van Hear, N. (1998). *New diasporas: The mass exodus, dispersal, and regrouping of migrant communities*. Seattle, WA: University of Washington Press.

Vertovec, S. (2001). Transnationalism and identity. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 27 (4), 573-582.

Walter, B. (2001). *Outsiders inside: Whiteness, place and Irish women*. Londra: Routledge.