

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

**SENKRETİZM BAĞLAMINDA KARADENİZ ROCK
OLGUSU: GRUP MARSİS ÖRNEĞİ**

**Hazırlayan
Seher AKKAŞ**

**Danışman
Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELSİN**

İZMİR-2013

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum **Senkretizm Bağlamında Karadeniz Rock Olgusu: Grup Marsis Örneği** adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../.../2013

Seher AKKAŞ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin maddesine göre Müzik Bilimleri Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi **Seher AKKAŞ**'ın **Senkretizm Bağlamında Karadeniz Rock Olgusu: Grup Marsis Örneği** konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... 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 üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezinolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

• **Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.**

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: AKKAŞ **Adı:** Seher

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Senkretizm Bağlamında Karadeniz Rock Olgusu: Grup Marsis Örneği

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Syncretism Within The Context Of The Phenomenon Of 'Black Sea Region Rock': The Example Of Band Marsis

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. **Enstitü:** G.S.E. **Yıl:** 2013

Diğer Kuruluşlar :

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 65

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 44

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanlarının

Ünvanı: Doç.Dr. **Adı:** İbrahim Yavuz **Soyadı:** YÜKSELSİN

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1-Senkretizm
- 2-Melezlik
- 3-Karadeniz Rock
- 4-Popüler Müzik
- 5-Kültürel Çalışmalar

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Syncretism
- 2- Hybridity
- 3- BlackSea Rock
- 4- Popular Music
- 5- Cultural Studies

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum Evet Hayır

ÖZET

Hiçbir kültürün katıksız ve özgün olmadığı, doğası gereği kültürlerin az ya da çok geçirgen ve sürekli değişim içinde oldukları günümüz sosyal bilimlerinin ortak kabul gören anlayışlarından biridir. Son yıllarda bu alanda daha çok üzerinde durulan nokta, kültürlerin orijinal kalıntılarından çok, değişim ve dönüşümle ortaya çıkardıklarıdır. Bu değişim ve dönüşümün en ilgi toplayan noktalarından biri ise kültürlerin etkileşim sürecinde birbirlerinden neyi, nasıl ve ne şekilde alarak içselleştirdikleri, inşa ve yaratma sürecinde ortaya koyduklarıdır. En yalın haliyle iki ya da daha fazla şeyin bir araya gelerek yeni bir şeyin ortaya çıkması olarak tanımlanabilecek olan senkretizm (*syncretism*), artan küreselleşme tartışmalarıyla birlikte günümüz sosyal bilimlerinin değişim ve dönüşüme odaklı çalışmalarına ışık tutan en yaygın kavramlarından biri olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışma günümüz yerel müziklerinin popüler müziklerle etkileşimi sonucu aldıkları görünümü senkretizm bağlamında ele almayı amaçlar. Çalışmanın ilk bölümü, 'senkretizm' terimine ve onun temel dinamiklerine odaklanır. Çalışmanın kavramsal modeli olarak 'senkretizm'in diğerlerine tercih edilme nedenleri üzerinde durur. İkinci bölümde senkretik Karadeniz Rock olgusunun tarihsel arkaplanı ve onu oluşturduğu düşünülen etmenler irdelenir. Üçüncü ve son bölümde, bu bağlamda net ve popüler bir örnek olarak, Karadeniz yerel müziğinin rock müzikle bir arada kullanımı ile ortaya çıkan ve 'Karadeniz Rock' olarak tanımlanan olgu, kendi ifade biçimini bu olgu içine konumlandıran Grup Marsis örneği ile irdelenir ve somutlaştırılır.

Kültürün her alanında olduğu gibi müzik pratikleri de, karışımlarla değişmeye ve dönüşmeye daima açıktır. Sonuç olarak, günümüzde, farklı müzik kültürlerinin bir arada kullanılarak yeni senkretik pratiklerin oluşturulması aşamasında kullanılan dinamikler, geçmişin spontan oluşumlarından farklıdır. Çeşitli stratejiler etrafında kurgulanır ve sunulurlar.

ABSTRACT

It is one of the commonly accepted understandings of the current liberal arts that no culture is pure or authentic and that cultures, due to their nature, are more or less pervious and prone to continuous changes. Recently rather than the original remnants of cultures, the emphasis in this field is more on the fact that cultures emerge as a result of changes and transformations. One of the most attention drawing points of these changes and transformations within this interaction process is what cultures derive from each other and how they internalize and exhibit their derivations with in the process of building and creation. Syncretism which can most plainly be described as the emergence of something new out of the convergence of two or more things, together with the increasing discussions of globalization is one of the most common concepts of liberal arts today illuminating the studies focused on change and transformation.

The purpose of this study is to consider, within the context of syncretism, the perspective the modern day local genres obtained through their interaction with popular genres of music. The first part of the study is focused on the term senceticism and its basic dynamics. As a conceptual model, the study dwells on reasons for preferring sencretism to others. In the second part of the study the historical background of the phenomenon of sencretic Black Sea Rock and and its constituents are dealt with. The third and the last part of the study, as an exact and popular example, the phenomenon of ‘Black Sea Region Rock’ which has emerged through the combined use of Black Sea local music and rock music is examined. This phenomenon is embodied with the example of Band Marsis which has located its way of musical expression in this phenomenon.

As in every field of culture, music practices are constantly open to change and transformation. As a result, today the dynamics used at the stage of forming the new syncretic practices through using various music cultures together are different from the spontaneous formations of the past. They are fictionalized and presented around various strategies.

ÖNSÖZ

Müzik pratiklerinin karışımlarla değişmeleri, dönüşmeleri ve sonrasında yeniden adlandırılmaları, konservatuar eğitimim sırasında geleneksel bir müzik türünü icra etmek üzere eğitim almış olsam da, dinleyici olarak daima kafamda soru işaretleri oluşturan ve anlama isteği uyandıran bir alan olmuştur. Bu nedenle, tez çalışmam için konu seçimim, aslında durumu incelemede kullanılan terimlere dair güçlükleri bilmeyişim nedeniyle de, pek zorlanmadığım bir aşama idi. Çalışmanın sınırlarını çizmek üzere kavram arayışına paralel, örnek olarak bu alanda kendini ifade eden bir müzisyen ya da müzik grubu arayışım da başladı. Bir Rock festivali organizasyonunda kendilerinden ilk kez haberdar olduğum Grup Marsis'le karşılaşmam ve duruma dair veriler toplayabileceğim en uygun fırsatın ayağıma gelmiş olduğu gerçeğini anlamamla birlikte tez yolculuğum başladı.

Öncelikle, bu yolculuk sırasında pek çok kez duraklamama, yanlış yollara sapmama ve zaman zaman yoldan çıkmama rağmen, desteğini ve birikimini benden hiçbir an esirgemeyerek tekrar ana yola dönmemi sağlayan danışmanım Doç. Dr. İbrahim Yavuz Yükselsin'e teşekkürlerimi sunarım.

Karşılaştığım ilk andan itibaren alçakgönüllülükleri ve yardımseverlikleri ile yolculuğumu kolaylaştıran ve hatta yön veren Grup Marsis üyeleri, Çağatay, Ceyhun, Evren, Mustafa Gökay, Korhan ve Yaşar Kadir'e, ihtiyaç duyduğum anlarda benden desteğini esirgemeyen değerli çalışma arkadaşlarım ve okul müdürüm Doğan Öztürk'e, her ihtiyacım olduğunda yardımına koşan Emre'ye, Yener, Şeyda, Mehmet, Aykut'a ve tüm dostlarıma, desteğini daima hissettiğim canım aileme yürekten teşekkür ediyorum.

Ve son olarak, çalışmamın en başında yolculuğumun bir ucundan beni yakalayan ve sonuna kadar benimle yürüyen, yaşamım boyunca da yürümesini dilediğim sevgili eşim, değerli müzisyen Ahmad Hani'ye ve içimdeki minik kelebeğe sonsuz teşekkürler... İyi ki yaşamımdasınız...

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ VERİ FORMU	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiii
TABLolar LİSTESİ.....	xiv
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ	xv
EKLER LİSTESİ	xvi
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

‘KÜLTÜREL KARIŞIM’I TANIMLAYICI BİR KAVRAM OLARAK SENKRETİZM

1.1. ‘Senkretizm’	4
1.2. Karışımı İfade Etmede Kullanılan Diğer Terimler.....	7
1.2.1. Kreolleşme	8
1.2.2. Mestizo/Mestizaje	8
1.2.3. Füzyon	9
1.2.4. Melezlik	9

1.3. Kültürel Senkretizm.....	10
1.4. Küreselleşmenin Senkretik Oluşumlardaki Etkisi.....	11

2. BÖLÜM

KARADENİZ ROCK'IN TARİHSEL ZEMİNİ

2.1. Rock Müzik'in Senkretik yapısını Oluşturan Türler	15
2.1.1. Blues, Caz ve Rock'n Roll	15
2.1.2. Reggea ve Folk Rock.....	17
2.2. Senkretik Bir Model Olarak Anadolu Pop/Rock	19
2.3. Senkretik Karadeniz Rock'ı Hazırlayıcı Ortam: Göç Olgusu	22
2.4. Karadeniz Yerel Müziği'nde Değişim ve Popülerleşme	25
2.5. Karadeniz Yerel Müziği'nin Rock'la Buluşması	29

3. BÖLÜM

KARADENİZ ROCK VE GRUP *MARSİS*

3.1. Grup <i>Marsis</i>	32
3.2. Karadeniz Rock'ın Küresel ve Yerel Bileşenleri.....	33
3.2.1. Küresel (Ana Akım Rock) Bileşenler	35
3.2.1.1. Dil, Anlatım ve Tını.....	35
3.2.1.2. Söylem	36
3.2.1.3. Giyim-Kuşam Kodları	40
3.2.2. Yerel (Karadeniz) Bileşenler	41
3.2.2.1. Dil, Anlatım ve Söylem.....	41
3.3.2.2. Tını.....	48

3.3.2.3. Davranış-Tutum ve Giyim-Kuşam Kodları.....	49
SONUÇ.....	52
EKLER.....	54
KAYNAKÇA	61
ÖZGEÇMİŞ	

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Senkretik Kültürün Oluşumu.....	11
Şekil 2. Karadeniz Bölgesi Coğrafi ve Siyasi Haritaları	42

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1. Grup Marsis, Küresel ve Yerel Bileşenler Tablosu	35
Tablo 2. <i>Marsis Dağı</i> (2009) Albümünde Yer Alan Şarkılar ve Dilleri	46
Tablo 3. <i>Zamanı Geldi/Komoxtu Ora</i> (2012) Albümünde Yer Alan Şarkılar ve Dilleri	47

FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Yıldız Teknik Üniversitesi Çevre Kulübü, Grup Marsis Söyleşi Afişi.....	39
Fotoğraf 2. Grup Marsis, Marsis Dağı (2009) Albüm Tanıtım Afişi.....	40
Fotoğraf 3. Grup Marsis, Rize Konseri.....	41
Fotoğraf 4. Grup Marsis, “horon oynarken”, Rize Konseri.....	50
Fotoğraf 5. Grup Marsis, Rize Konseri.....	50

EKLER LİSTESİ

Ek 1. Albüm Kapakları.

Ek 2. Lazca, Gürcüce, Doğu Karadeniz Şivesi ve Hemşin Ağzı Şarkı Sözü Örnekleri.

Ek 3. Audio CD: Müziksel Örnekler

Ek 4. Video CD: Görsel-İşitsel Örnekler

GİRİŞ

İnsanoğlunun yeryüzündeki maddi ve manevi varlığını devam ettirebilme stratejileri, onun tek başınalık yerine birliktelik yoluyla daha kolay hayatta kalabileceğini fark etmesine ve bunun sonucunda belli kurallarla örülü toplumlar yaratmasına neden olmuştur. İlk dönemlerde doğa ve beslenme koşullarının sayıyı belirlediği küçük gruplar ve onların ürettiği görece yalın kültürler, zamanla koşullar doğrultusunda daha karmaşık kültürel yapılara dönüşmüşlerdir. Savaşlar, göçler gibi yine varlığını devam ettirme stratejileri sonucunda, kendilerinininkinden farklı birikimleri olan toplumlarla karşılaşmış ve etkileşim içerisine girmişler, değişmişler, hatta zaman zaman dönüşmüşlerdir. Bu çeşit karşılıklı kültürel etkileşimlerin yarattığı farklı pratiklerle örülü olan insanlık tarihi, bugün bu pratikleri anlama ve adlandırma çabalarına da sahne olmakta, pek çok bilim dalı bu konuda çalışmalar yapmakta ve yeni çalışmalara ışık tutmaktadır.

Tüm bu çabalara rağmen sürecin dinamizmi ve sınırlarının belirsizliği kültür odaklı bilimsel çalışmaların da sınırlarının çizilmesinde güçlüklerle yol açmaktadır. Kültürel olgulardaki zemin genişliği ve ek olarak sınırlarının net olmayışı kavramlaştırma güçlüğü de beraberinde taşır. Kültürel karışım (*cultural mixture*) olgusu da bundan nasibini alan inceleme konularından biridir. Bunda ‘küreselleşme’ (*globalization*) olarak tanımlanan ve kültürel karışımların tüm insanlık tarihine göre en hızlı ve belirgin olarak yaşandığı sürecin, en azından bizim deneyimleyebildiğimiz bir zamana denk düşmesinin etkisi de büyüktür. Bununla birlikte küreselleşmenin “tüm dünyayı bütünleştirici” olma iddiası karşısında, toplulukların ya da pratiklerin, bu bütünlük içerisinde kendi farklılıklarını vurgulama ihtiyacının ortaya çıkması dikkat çekicidir. Buna bağlı olarak tüm kültürel ifade alanlarında ‘yerel’e vurgu yapan tanımlama çabalarının ortaya çıkmasının, yanıtlanmaya çalışılan birçok problemi (hem yerel hem de küresel düzeyde) de beraberinde getirdiği görülür. Bu düşünceden hareketle bu çalışma, yerel kültürlerin ve onların bir ögesi olarak müzik pratiklerinin, küresele eklenme çabaları doğrultusunda ortaya çıkan kültürel karışımlar üzerinden kendilerini nasıl yeniden tanımladıklarına yanıt bulmayı amaçlar. Kültürel karışımı tanımlamak ve

anlamlandırmak için en iyi iş görebilecek anahtar kavramlardan birisi ise ‘Senkretizm’ (*syncretism*)’dir.¹

Senkretizm, geçmişte kendiliğinden gerçekleşen durumları ifade etse de günümüz koşullarında durum bundan farklı seyretmektedir. Günümüz kültürel araştırmalarında, kurgulanmış, hatta zaman zaman sınırları belirlenmiş ve buna göre stratejiler geliştirilmiş durumları ifade etmede ve anlamada kullanılır hale gelmiştir. Dünyada yalnızca müzik endüstrisine yön veren ülkeler bazında değil, teknoloji ve küreselleşmenin varabildiği her noktada, yeni müziksel ifade biçimleri ortaya çıkmakta, yerelden küresele ve küreselden yerele uzanan yolda, senkretik oluşumların varlığında had safhada artış görülmektedir. Özellikle yaklaşık son 20 yıl içinde ülkemizde kendini senkretik (*syncretic*) oluşumlar üzerinden ifade etmeye başlayan pek çok yeni müziksel ifade biçiminin/üslubunun (*style*) ortaya çıkması ve yaygınlaşması, küresel dolaşımında olan anaakım biçimleri içselleştirirken bir taraftan yerel kalabilme yönünde verilen çabaların bir sonucudur. Bunlardan birisi de bu çalışmanın konusu olarak küresel popüler kültürün baskın gücü ‘Anaakım Rock’ı temel alan, ancak temsil ettiği kültürel alanı ‘Kürtçe Rock’, ‘Lazca Rock’ gibi tek bir dil ya da etnisite yerine daha geniş bir kültürel zemine, “bir coğrafyaya” dayandıran ‘Karadeniz Rock’dır.

‘Karadeniz Rock’ çok dilli (Lazca, Gürcüce, Adigece vb.) ve etnisiteli (Laz, Gürcü, Çerkez vb.) bir yapıya sahip olan ve ‘Karadenizlilik’ olarak tanımlanan yerel unsurların, popüler kültür içinde anaakım Rock ile yeni bir ifade biçimine oturtulmasının bir sonucudur. Yerel müzikal pratiklere ait tınısal ve ritimsel unsurların anaakım Rock ile uygunluğu, bu müzik pratiğinin (Karadeniz Rock) uygulayıcılarının iddialarını besleyen çıkış noktası olarak göze çarpar. Çalışmada senkretizm bağlamında değerlendirilen ‘Karadeniz Rock’ olgusu, daha net tartışılabilmesi için, kendini bu ifade biçimi içine yerleştiren Grup *Marsis* üzerinden incelenir.

¹ ‘Senkretizm’ (*syncretism*) sözcüğünün Türkçe karşılığı sözlüklerde (TDK Türkçe Sözlük) ‘bağdaştırmacılık’ olarak karşılığını bulmakla birlikte sözcüğün uluslararası literatürdeki yaygın kullanımı göz önüne alınarak bu çalışmada özgün terim (senkretizm) kullanılmıştır.

Sonuçları bu tez çalışmasında sunulan araştırma, bir yandan senkretizm, küreselleşme ve küresele eklenme stratejileri bağlamında kuramsal çerçevenin çizilmesine ilişkin literatür incelemesine dayanırken, öte yandan seçilen örnek olay (Grup Marsis) çerçevesinde yürütülen alan çalışmasında elde edilen verilerin analizi ile şekillenmiştir. Buna bağlı olarak çalışma öncelikle, kültürel karışımın (*mixture*) ifadesinde kullanılan terimlerin tartışılmasına ve anahtar kavram olarak belirlenen ‘senkretizm’e odaklanır. Bu nedenle tezin ilk bölümü ‘senkretizm’in diğer terimlere göre tercih edilme nedenini ve temel dinamiklerini belirlemeyi hedefler. İkinci bölüm, senkretik Karadeniz Rock olgusunun arka planını ele alır ve olgunun ortaya çıkışını hazırlayan tarihsel süreci içerir.

Bu çalışmada, inceleme konusuna ilişkin yanıtlar, tıpkı diğer etnografik araştırmalarda olduğu gibi, gözlem ve görüşme üzerine kurulu alan çalışması ile elde edilmiştir. Buradan hareketle çalışmanın 3. bölümü, ‘Karadeniz Rock’ın icra edildiği mekânlarda yapılan gözlemler, grup üyeleri ve kendini popüler Karadeniz müzik endüstrisi içine konumlandırmış diğer müzisyenlerle yapılan görüşmelerdeki söylemler ve performans analizi üzerine oturtulmuştur. Ayrıca Grup Marsis’in, ‘Karadeniz Rock’ olarak tanımlanan senkretik ifade biçimini inşa sürecinde hangi otantisite (*authenticity*) işaretleyicilerinden yararlandığı, kendini küresel olan ana akım Rock ile nasıl bağdaştırdığı, yerelden ve küreselden hangi unsurları taşıdığı ve ne şekilde kullandığını açıklamak üzere gerçekleştirilen analizin sonuçlarını içerir.

1. BÖLÜM

‘KÜLTÜREL KARIŞIM’I TANIMLAYICI BİR KAVRAM OLARAK SENKRETİZM

En yalın anlamıyla iki ya da daha fazla şeyin bir araya gelerek yeni bir şeyin ortaya çıkması olarak tanımlanabilecek olan ‘senkretizm’ (Fr. *syncretisme*; İng. *syncretism*), artan küreselleşme tartışmalarıyla birlikte, ‘karışım’ın (*mixture*) ve kültürel alandaki değişim ve dönüşümün tanımlanmasında en çok başvurulan analitik kavramlardan biridir. Bununla birlikte senkretizmin, görece aynı şeyi -karışımı- ifade etmek üzere kullanılan, ‘melezlik’ (*hybridity*), ‘kreolleşme/kreolizasyon’ (*creolization*), ‘mestizo’, ‘kaynaşım/füzyon’ (*fusion*), ‘alaşım’ (*amalgamation*) vb. terimlerden yalnızca bir tanesi olduğunu ve tüm bu terimlerin kavramsal tanımlanmalarındaki karmaşanın henüz giderilmediğini de belirtmek gerekir.

Bu çalışmada ‘senkretizm’, diğerlerine göre disiplinler (biyoloji, metalurji vb.) ve/veya ırksal (melez, mestizo, kreol) çağrışımlarının görece daha az olması nedeniyle tercih edilmiştir. Bununla birlikte karmaşaya neden olan diğer terimlerin de genelde ‘karışım’ı özelde ‘senkretizm’i tanımlamada iş gördükleri düşüncesi, karışım hakkındaki literatürde en yaygın kullanılan kreolleşme, melezlik ve füzyon üzerine yapılan kavramsal tartışmalara başvurmayı zorunlu kılar.

1.1. Senkretizm

Senkretizm (*syncretism*), ‘melezlik’in yanısıra ‘karışım’ın tanımlanması ve adlandırılması çabalarında günümüzde en çok başvurulan ifadelerden biridir. Din felsefesinin başat sözcüklerinden biri durumundayken zamanla kültür odaklı çalışmalarda da iş görebileceği anlaşılacak şekilde olumlu bir anlam yüklendi ve sosyal bilimlerin birçok alanında yaygınlık kazandı.

İlk kez Plutark (Plutarch) (M.Ö. 50-120) tarafından, “kendi aralarında sürekli savaşan Giritliler’in, ortak bir düşman söz konusu olduğunda, tüm anlaşmazlıkları bir tarafa bırakıp oluşturdukları birliği tanımlamak için” olumlu anlamda kullanılan ‘senkretizm’, 16ncı yüzyıldan başlayarak teolojik ve felsefi öğretilerde eklektik karışımlar için olumsuz anlamda kullanıldı (Aydın ve Emiroğlu 2003: 730-731).

McNeill'e (1964: 273) göre, Luteryen teolog Georg Calixtus (1586-1656) Reformasyon uyanışı sırasında çeşitli Protestan mezheplerinin birleşmelerini ve sonunda da Katolik Kilisesi ile yeniden bütünleşmelerini savundu (aktaran Stewart 1999: 45). Calixtus'un ekümenik Hıristiyanlık fikri Kalvinistler arasında kabul görmüşse de Ortodoks Luteryanlar tarafından reddedildi ve Katolik hiyerarşinin üst kademeleri tarafından küçümsendi. Karşıtlarının görüşlerine göre Calixtus'un önerdiği birleşme –bir senkretizm-, teolojilerin *heretik* (inanışa ters düşen) ve uyuşmayan düzensizliklerini tehdit etti ve yüzyılın geri kalanında onu takip eden tartışmalar “senkretikçi zıtlasmalar” olarak bilindi. Dinsel karışımın olumsuz değerlendirilmesi, özellikle kendi doktrin ve ediminin doğruluğunu dünya çapında korumaya çalışan Katolik Kilisesi için beklenen bir şeydi. Bu olumsuz senkretizm görüşü şimdiki yüzyılda da devam eden misyonerlik yayılımı dönemi boyunca değişmedi. Senkretizm, misyon alanının kontrolünde çatlaklara neden olmuş olan ve onlara sunulan özgün Avrupalı Hıristiyanlık biçimini uygun biçimde yeniden üretmek yerine Hıristiyanlığı “gayrimeşrulaştırarak” yerelleştirmeye başlayan yerel sömürge kiliselerinin azarlanması için kullanılan bir terim oldu. Görünüşe göre, antropologlar senkretizmin teolojik bir konu olduğunu düşünüyorlardı. Bu sebeple terim, onun olumsuz anlamlarını koruyan teologlara ve misyonerlere bırakıldı fakat antropolojik söylemin dışında bırakılmasının yanlışlığı zamanla anlaşıldı ve Yeni Dünya sosyal bilimcileri arasında senkretizmin olumlu yaklaşımı daha fazla taraftar buldu.

Stewart'a (1999: 51) göre, kültürlerin zamanın herhangi bir noktasındaki oluşma sürecini tanımlayan ‘senkretizm’, var olan bir yapının/unsurun, mevcut pratiklerinden ayrışarak yeni bir takım pratiklerin içinde, yeni biçimlerle, yeniden oluşmasının yollarına işaret eder. Müziksel bağlamda ise ‘senkretizm’, “müzikte meydana gelen belli başlı süreçlerden biri ve iki toplum ya da müzik kültüründen türlerin kaynaşarak yeni bir türü biçimlendirdikleri zaman ortaya çıkan durum” olarak tanımlanır (Kaemmer 1993: 100). Belli coğrafi, ekonomik ve dilbilimsel etmenler, göç, ticaret, ortak yerleşim, kolonizasyon vb. nedenlerle kültürler arasında bir temas olduğu zaman senkretizm olasılıkları ve biçimleri artar (Aydın ve Emiroğlu 2003: 732).

Terimle karşılaşılan bölgesel akademik geleneğe bağlı olarak olumlu ya da olumsuz anlamlar kazanmasına rağmen senkretizm, diğer terimlerin aksine ırksal ve olumsuz çağrışımdan görece uzak oluşu, yanında, iki ya da daha fazla geleneğin işe dahil olduğu durumlarda tutarlı bir araç olması nedeniyle de çalışmanın anahtar kavramı olarak kullanılmıştır. Karadeniz Rock olgusunun iki unsurun karışımından daha fazlasını ifade ettiği çalışma içerisinde netlik kazanacaktır. Çalışma içerisinde daha önce de değinildiği gibi, günümüzde karışımı ifade etmede kullanılan terimlerdeki kavram karmaşası hala çözümlenmiş, sınırları netleştirilmiş değildir ve genellikle bu terimlerin birbirlerini ifade edecek şekilde rahatça kullanılması, durumu açıklamada da birbirlerinden yararlanılmasını gerektirir. ‘Hibridlik’in Türkçe karşılığı olarak kullanılan ‘melezlik’ üzerine kaleme alınmış metinler, ‘senkretik olan’ın anlaşılmasında ve tanımlanmasında da işgörür. Bu nedenle çalışma içerisinde zaman zaman bu metinlerden yararlanma yoluna gidilecektir.

Subaşı’nın (2003: 64, 65) Jonathan Friedman’dan (1999: 102) aktardığına göre; “Melezleşme, bugün hayli yaygınlık kazanmış türden bir kültürel süreci ifade etmektedir. Çünkü melezlikle, birbirinden mekân olarak ayrı olan, farklı tarihsel kaynakların ürünü olarak günümüze değin ulaşan anlam ve anlamlı biçimlerin yaygın bir tarzda karşılaşma ve karışması sürecine atıfta bulunmaktadır”.

Melezliği birbirinden farklı iki türle, bunların birleşiminden meydana gelen melez sözde- türleri ayırmak için kullanılan biyoloji teriminin izinden giderek, iki katışıksız kutbun tam arasındaki mekân anlamını içerecek şekilde kullanan Rosaldo’ya göre (1995: xv), bu durum bütün insan kültürlerinin hiçbir katışıksızlık bölgesi barındırmayan sürgit durumu olarak da anlaşılabilir. Çünkü bu kültürler, kültürler arasında gidip gelme süreçlerine tabidirler (aktaran Tomlinson 2004: 195). Bu bağlamda melezlik, “ırksal” ve “etnik” kimlikler açısından kimliklerin saf olmadığını, karışım kaynaşma ve iç içe geçmenin ürünü olduğunu da gösterir. Kimliğe bu bakış açısının altında yatan da, kültürlerin birbirine karışması ve devingen olmasından kaynaklanır. Kimliklerin bir süreç içerisinde kaynaşması ya da melezleşmesi bir kültürün ya da kültürel geleneğin bir diğeri tarafından özümsemesinin ürünü olmayıp, yeni bir şeyin ortaya çıkması anlamına geldiği sonucu çıkmaktadır (Marshall 2005: 406).

Melezlik kavramı kültürel dinamikler nedeniyle geçmişte olduğu gibi günümüzde de saf, otantik hiçbir şeyin olmayacağı, saf olandan söz etmenin saf ve bozulmuş arasındaki hiyerarşiyi yeniden üretmek anlamında olacağını belirtmektedir. Melez kültürler, insanların etkin bir biçimde kendi sentezlerini oluşturmaya çalışmalarının bir sonucu olarak değerlendirilmektedir. Kültür, sınıf, ulus, cinsiyet, etnik vb. alanlardaki melez formlar alanlar arasındaki sınırları ortadan kaldırarak, bunları tersine çevirmektedir (İçli 2001: 169).

Tomlinson'un (2004: 195) melezlik hakkındaki görüşlerinde de kültürel sınırların kalkması ve karışımın altı çizilir.

Melezlik düşüncesinin en temel unsuru basitçe karışım'dır; yani biraya gelme, birleşme, birbirine geçme. Özellikle de küresel modernliğin ürettiği göç süreçlerinin yüzeyde anlamı açıktır ve herhangi bir olağanüstülük yoktur –melezlik kültürler arasında artan trafiğin sonucunda dünyanın farklı yerlerindeki kültürlerin birbirine karışmasıdır. Bu temel ampirik düzeyde melezlik, çoğalmakta olan bu “karmakarışıklık, biraz ondan biraz bundan” çeşitliliği üzerinden kültürel fenomenler aracılığıyla düşünmenin ve betimlemenin bir yoludur. Bu açıdan, “Amsterdam'da Fas'lı kızların Tayland boksunu yapması, Londra'daki Asya rap müziği gibi fenomenleri kabullenme girişimidir.

Melezlik ve senkretizmin yalnızca küreselleşmenin yarattığı bir olgu olarak sınırlandırılmayacağı, başlangıcının küreselleşme idealinden çok önceye dayandığı gerçeği önümüzde olmakla birlikte, günümüzde kültürlerin doğrudan ya da dolaylı olarak devam eden bir süreklilik içerisinde birbirlerini etkilemeleri de göz önüne alınmalıdır.

1.2. Karışımı İfade Etmede Kullanılan Diğer Terimler

Senkretizm dışında, kültürel karışımı ifade etmek üzere en çok kullanılan terimler, ‘melezlik’, ‘mestizo’, ‘kreolleşme/kreolizasyon’ ve ‘füzyon’dur. Tümünü de birbirlerinin yerine sıklıkla ve kimi zaman rahatlıkla kullanılırlar.

1.2.1. Kreolleşme

Karışımla ilgili kullanılan ve kökü *creole* sözcüğüne dayanan ‘kreolleşme’nin, ilk başlarda tropikal sömürge de doğup büyümüş, Avrupa kökenli beyaz (adam) anlamında kullanıldığı görülür. Kelimenin anlamı daha sonradan, yerli halkları ve diğer tüm Avrupa kökenli olmayanları içerecek şekilde genişletildi. Sözcük zaman içerisinde Karayip Adaları ve civarı ile Batı Afrika’da yaşayan Creole’lerin konuştuğu belli başlı dilleri ve nihayet benzer koşullarda ortaya çıkmış bütün bir dil ailesini tanımlamak üzere kullanıldı. 17. ve 19. yüzyıllar arasında İngilizce’deki yaygın kullanımıyla, beyaz ya da siyah (Afrikalı) ayrımı olmaksızın, “Batı Hint Adaları’nda doğan’ anlamına gelen terim, herhangi bir ‘renk çağrışımı’ yapmamasına karşın, giderek Avrupalıların sömürgeler karşısında hissettiği melezleşme ‘tehdit’inin bir ifadesi haline geldi” (BP - WEB). Terim zamanla, bitki ve hayvanlar için de kullanılarak ırk kökeninden çok, yerlilik ve sonradan yerleşmişliği ayırt eder bir anlam kazandı.

Stewart’a (1999: 44) göre sözcüğün kendi tarihi, küreselleşme tarihi içerisinde önemli bir olayın parçası olarak gelişmekle birlikte, kreolün ilk anlamları bu süreç için süregelen dilbilimsel kreol kuramından farklıdır. Kreol, Avrupalı sömürgecilerin, çevre, kültür ve ‘ırk’ın önemini dolambaçlı yollardan yasallaştırmalarına olanak veren ve Eski Dünya anavatanını ve konularını zirveye taşıyan güçteki eşitsizliğe dikkat çeker. Kreolizasyon gibi bir terimin yeniden tanımlanması ve bugüne taşınması için öncelikle geçmişle yüzleşilmesi, onun semantik tarihinde açık bir şekilde var olan ırk/kültür ve çevrenin koordinatlarının, bu terimin çağdaş antropolojik uygulamalar içerisinde fiilen yok oluşunun sorgulanmasının gerekliliği ortadadır.

1.2.2. Mestizo/Mestizaje

Encyclopedia Britannica’ya göre İspanyolca *mestizo/mestizaje*, “karışık kandan gelen kişi”yi ifade eder. Orta ve Güney Amerika’da yerli ve Avrupalı kanları taşıyan melezlere verilen isimdir. Ekvador gibi bazı ülkelerde, yerli kanı taşımasına rağmen, Avrupalı giyim tarzını benimsemiş kişileri ifade etmek gibi, sosyal ve

kültürel çağrışımlar da taşımaktadır (EB- WEB).

Mestizaje, kreaolizasyon gibi, ırk karışımı, melezleşme anlamı taşımaktadır. *Mestizaje*, Latin Amerika ülkelerinin “Avrupalılaştırılması” ya da başka bir deyişle “beyazlaştırılması” öngören hegemonik elit bir ideolojiye işaret eden bir terimdir. (Pieterse 1995’den aktaran Tomlinson 2004: 196) Burke’ye göre (2011: 79) ise ‘kıрма’ ya da ‘piç’ gibi geleneksel suçlama terimlerinden ortaya çıkan ve ‘türlerin çaprazlanması’nda olduğu gibi eşanlamlı sözcükler olarak türetilen *mestizaje* ya da ‘melezleştirme’ ile ilgili daha çarpıcı botanik ya da biyolojik mecazlar, özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda oldukça popülerdi. Buradan hareketle, mestizo/mestizaje terimi, ‘kreol’ de olduğu gibi ırksal çağrışımlar üzerine kurulu olmuş, zaman içinde kültürel çağrışımlar taşısa da, ırk bağlamında değerlendirilmekten kurtulamamıştır.

1.2.3. Füzyon

Karışımı ifade etme de kullanılan bir başka terim olan füzyon (*fusion*), özellikle kültürel ve sanatsal alandaki çalışmalarda karşımıza çıkar. Günümüzde müzikologlar karışımı ifade etmek üzere ‘türlerin füzyonu’ndan söz etmektedirler. Örneğin, ‘caz füzyon’, funk, rock, klasik, halk ve diğer müziklerin cazla bütünleştikleri ya da karıştıkları bir müzik biçemi (*style*) anlamına gelir (Burke 2011: 77). Müziksel füzyon iki ya da daha fazla kaynaktan gelen müziklerin tam anlamıyla harmanlanmasıyla yeni bir tını ortaya çıkması olarak adlandırılmaktadır. Örneğin, caz funk, füzyon anlayışının örneğidir. Diğer durumlarda farklı tınlar bütünüyle birbirlerine yedirilse bile, her birinin çıkış noktası hala açık bir biçimde ayırt edilebilmektedir. Hip hop bu ikinci tür müzik için iyi bir örnektir. Bir hip hop plağı hard rock, elektro funk, salsa, new wave, caz vb’lerinden alınan ve özgün hali hala tanınabilen kısa bölümler içerebilir. Tüm bu kesme ve karıştırmanın (*cut ‘n’ mix*) sonunda elde ettiğimiz bir tür mozaik etkisidir (Hebdige 2003: 177).

1.2.4. Melezlik

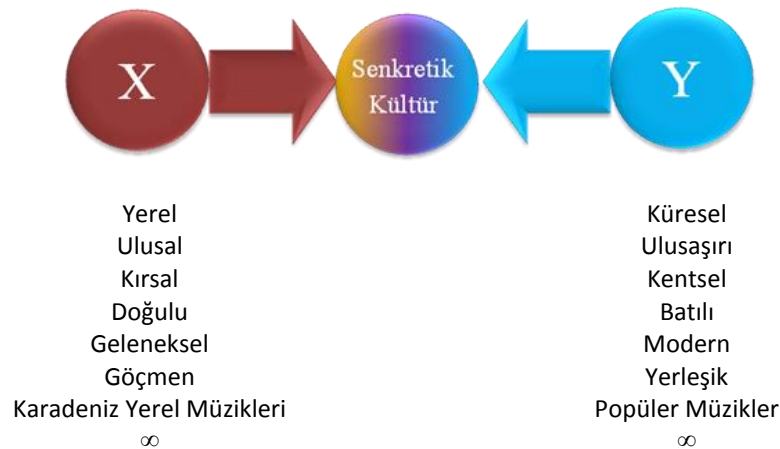
Karışım üzerine yapılan çalışmalarda en fazla kullanılan terim ise ‘melezlik’ (*hybridity*)’dir. Melezlik, sadece sömürge sonrası söylemin içinde kalmayarak, kültürel etkileşimlerin yeni formlarını doğurduğu her alanda kendini gösterir. Terim, bahçecilik pratiğinde farklı türden tohumların aşılama ya da çapraz tozlaşma yoluyla döllenmesi sonucunda üçüncü melez bir tohumun üretilmesini ifade eder (TDK-

WEB). Melezlik, gündelik İngilizce’de yalnızca “karışım, iki şey arasında geçiş” anlamına gelse de, bu bağlamda bugüne kadar en çok başvurulmuş ve üzerinde en fazla tartışılmış kavramlardan biri olarak, sömürgecilik tarafından üretilmiş ‘temas bölgesi’nde (*contact zone*) yeni ‘kültürası’ (*transcultural*) biçimlerin yaratılmasına karşılık olarak kullanılır (BP-WEB). Terimin 18. yüzyıl sonunda, farklı bitki türlerinin, daha sonra ise farklı hayvan türlerinin ve insan ırklarının çiftleşmesi sonucu doğan yavruyu ifade etmek üzere kullanılmasının yanısıra, günümüzde otomotiv sanayi gibi pek çok alanda benzer anlamlarla kullanımı da görülmektedir.

1.3. Kültürel Senkretizm

Her ne kadar küreselleşmeyle birlikte yeni bir kültürel düzen ortaya çıkmış, kültürel karşılaşma ve karışmaların niteliğinde değişimler yaratmışsa da, kültürlerin birbirlerinden etkileşimlerle dönüşerek evrilmeleri insanlık tarihi boyunca süregelen bir süreçtir. Kültürel senkretizm olarak tanımlanan olgu, birbirleriyle karşılaşan kültürlerin, birbirlerinden neyi, ne şekilde alarak senkretik kültürü ortaya çıkardıklarını anlamaya yöneliktir.

Diagramda (Şekil 1) gösterildiği gibi, senkretik kültür; örneğin X’in yerini tutabilecek yerel, ulusal, kırsal, Doğulu, geleneksel, göçmen vb. atıflardan biri ya da birkaçı ile tanımlanan bir kültürün, Y’nin yerini tutabilecek küresel, ulusaşırı, kentsel, Batılı, modern, yerleşik vb. atıflardan biri ya da birkaçı ile tanımlanan bir kültürle karşılaşması -bir araya gelmesi ya da getirilmesi- sonucunda ortaya çıkan müzakerenin ve yeni bir inşa sürecinin sonucudur.



Şekil 1. Senkretik kültürün oluşumu.

Belli coğrafi, ekonomik ve dilbilimsel etmenler, göç, ticaret, ortak yerleşim, kolonizasyon vb. nedenlerle kültürler arasında bir temas olduğu zaman senkretizm olasılıkları ve biçimleri artar (Aydın ve Emiroğlu 2003: 732). Bu durum bugün hayli yaygınlık kazanmış türden bir kültürel süreci ifade etmektedir; birbirinden mekân olarak ayrı olan, farklı tarihsel kaynakların ürünü olarak günümüze değin ulaşan kültürlerin yaygın bir biçimde karşılaşma ve karışması sürecine atıfta bulunmaktadır. Artık bütün bunları yakın dönemde küreselleşmeyle ortaya çıkan yeni bir durum olarak anlamak gerekir (Subaşı 2003: 64, 65). 19. yüzyıldan sonra, ırkçılığın bilimsel temelini oluşturduğu gerekçesiyle reddedilen ve 20. yüzyılın sonunda bu kez kültürel bir durumu tanımlamak üzere yeniden canlandırılan olgu, daha önceki negatif anlamından soyutlanıp pozitif bir anlayışla ele alınmış ve küreselleşme tartışmalarının içerisinde kendine önemli bir yer bulmuştur. Girişte belirttiğim üzere bu açıdan senkretik oluşumlar aslında tarih kadar eskidir ve sadece yeni teknolojiler ve kültürlerarası iletişimin artmasıyla birlikte hızı ve görünürlüğü artmıştır. Bu doğrultuda, senkretizmin hızı ve görünürlüğü artıran nedenlerin başında ise küreselleşme gelir.

1.4. Küreselleşmenin Senkretik Oluşumlardaki Etkisi

Değişen ve dönüşen dünyayı algılama çabalarımızın bir sonucu olarak son dönemlerde her alanda sıklıkla karşımıza çıkan 'küreselleşme' (*globalization*) terimi, pek çok tanımlama ile ifade edilmeye çalışılmasına karşın, hala sınırları net olarak çizilememiş olup tartışmaya açık durumdadır. Küreselleşmenin ne olduğunun sorgulanması bu çalışmanın odak noktası olmamakla birlikte yerel ve küreselden gelen taleplerin senkretik pratikleri oluşturmada oynadığı aktif rol nedeniyle olgunun özetlenmesinde yarar vardır. Bununla birlikte bu özet, 'kültürel küreselleşme' ye göndermede bulunmayı hedefler.

Küreselleşme sadece ekonomik, kültürel, siyasal, sosyal ilişkileri değiştirmekle kalmayıp, kullandığımız kavramlara yeni boyutlar da eklemektedir. Ülkeler arasında sınırları aşan ekonomik, toplumsal, siyasi bağlar, insanları önemli ölçüde etkilerken, dünya toplumunda giderek artan bir karşılıklı bağımlılık ortaya

çıkıştır. İçli'nin (2001: 164) de vurguladığı gibi “Küreselleşme bir yandan dünya çapında mal ve insan hareketliliğinin artışı, diğer yandan da kültürel süreçte ortaya çıkan hızlı bir değişme ve farklılaşmadır”. Yerel-küresel eksenindeki taleplerin ve bu taleplerin doğurduğu alışverişin hızı ve görünürlüğünün, teknolojik gelişmelerden seyahat kolaylıklarına kadar pek çok nedenden beslenerek kazandığı ivme, senkretik kültürlerin ve bu kültürlerle ilişkin pratiklerin yaratılmasında da başat rol oynar. Sözkonusu senkretik kültürlerin ve pratiklerin oluşması ise kültürlerin karşılıklı müzakeresi ile mümkündür. Çerezcioğlu (2011: 102) bu durumu şöyle açıklar:

Küreselleşme, karşılıklı etkileşim ve etkilemenin, yani merkezden çevreye ve çevreden merkeze doğru gerçekleşen bir akışın yol açtığı, dinamik bir süreç olarak anlaşılır. Bu bağlamda öne çıkan ‘yersiz yurtsuzlaşma’ (*detrterritorialization*), ‘melezleşme’ (*hybridization*), ‘yerelleşme’ (*localization*) ve ‘küyerelleşme’ (*glocalization*) gibi kavramlar, küreselleşmenin kültürel düzeyde yarattığı dönüşümleri anlamak açısından önemli analitik araçlardır. Bu kavramların bazıları yerellerin küreselin etkisine girmesi ve kendisini dönüştürerek küresele dahil olmasına gönderme yaparken, bazıları da yerel kültürel unsurların küresel ile kurduğu müzakerelere işaret eder.

Bir yandan geleneksel kültürel kategorileri yıkarken diğer yandan yeni kültürel türleri birleştiren küreselleşme, iletişim teknolojileri ile bu yaratıcı süreci kolaylaştırır. Yerel, yalnızca küreselin basit bir yansıma alanı ya da edilgen kutbunu oluşturmaktan öte, cevap üreten, karşılık veren ve küresel ile sentezleme kabiliyetine sahip bir belirleyicilikle konumlandırılır (Çerezcioğlu 2011: 106). Roland Robertson’un 1990’da yayımlanan “Küreselleşme: Toplum Kuramı ve Küresel Kültür” adlı kitabında ortaya attığı ‘küyerelleşme’ (*glocalization*) kavramı, bu durumu tanımlamaya yöneliktir. Küreselleşmenin “yerelliğin yaratılması, sonra da içerilmesi” biçimini, küresel ile yerel olanın ilişkisini anlatmak üzere kullanılmış olan terim, küreselin yerelle, yerelin de küreselle olan iç içe geçmişliğine (küreselin yerelleşmesi ve yerelin küreselleşmesi) dikkat çeker. Bu ilişki kavramın mekânsal göreliliği de işaret etme avantajından yararlanarak yerelliklerin evrenselleşmesi,

evrenselliklerin yerelleşmesinin çok farklı biçimler alabileceğini belirtir. Üçüncü dünya metropollerinde oluşan melez kültür de küreselleşme sürecine katılarak küresel kültür içinde akmaya başlamaktadır. Gökdelenlerin yanında görülen gecekondu bu bunun en güzel örneklerinden biridir. Hannerz (1998:139-162), melez kültürlerin insanların etkin bir biçimde kendi sentezlerini oluşturma çabalarının bir sonucu olduğunu, melezleşmenin merkez ve çevre arasındaki kültürel uzaklığı azalttığı ve sürekliliği sağladığını belirtir. Çevre kültür ve merkezden gelen anlam ve simgesel biçimleri özümserken ve onları kendine ait kılmak için önemli oranda dönüştürürken, merkez ve çevre arasındaki kültürel benzerlikleri de çoğaltır (Aktaran İçli 2001: 167-168).

Küreselleşme, dünyayı bir yandan küçültürken, diğer yandan parçalayan bir yapıya sahiptir. Bundan dolayı birbirine zıt kategorilerin eşzamanlı varlığı, yükselişi ve aralarındaki gerilimi bünyesinde taşımaktadır. Bu yönüyle küresel ve yerel arasındaki ilişki, aynılık ve farklılık arasındaki mücadele olarak da görülebilir (Şen 2008: 146). Sarıbay ise, (2004: 41-42) küreselleşmeyle ilgili şu noktaya dikkat çeker:

Küreselleşme kültürel temelde hem bir benimsemeyi hem de bir reddiye içerir. Batı toplumlarının kültür kodlarının (giyim tarzı, dili konuşmada, günlük davranışa yansımalarıyla) batı-dışı toplumlarca maddi bir tüketimde bulunur şeklinde tanımlamak mümkündür. Küreselleşmenin kültürel farklılığı ön plana çıkartarak batı-dışı toplumları kültürel yaratıcılığa yöneltme olasılığı, üzerinde durulması gereken bir husustur. Çünkü küreselleşme yerel kültür unsurlarını öncü toplumların kültür kodlarıyla etkileşime sokarak son tahlilde yeni kültürel pratiklerin ve anlayışların da oluşmasına katkıda bulunur.

Küreselleşme, kültürel hayatı fiziksel mekânla (*place*) şimdiye kadar olan yakın ilişkisinden koparmış ve süreç küreselleşmiş kültürün melezleşmiş kültür olduğu düşüncesini getirmiştir. Gittikçe yoğunlaşan kültürlerarası trafiğin, 'kültür' ile 'yer' arasındaki bağın çözülmesiyle beraber, birbirine karışarak yeni, karmaşık, melez kültür biçimleri ürettiğini ileri süren Tomlinson (2004: 193), Werbner'in

(1997: 4-5), “kültürel sınırlılık ilüzyonuna rağmen, diğer kültürlerden düşünmeden alınan, onları taklit ederek kendine mal eden öğeler, değiş tokuşlar ve buluşlarla evrilirler” sözleriyle durumu açıklar (2004: 197).

Küreselleşmenin etkisiyle hareketliliğin artması çok sayıda insanın Batı’ya ulaşmasını kolaylaştırmış, bu ivme öncesinde ulusal ya da yerel düzeyde belirli zaman ve mekânlarda gerçekleştirilen toplumsal ilişkiler, artık yeni zaman ve mekânlar içerisinde değerlendirilmeye başlanmışlardır. Aynı zamanda diyebiliriz ki, küreselleşmeyle beraber insanların yüz yüze iletişimle yaptığı kültürleşmeyi, melezleşmeyi birbiri içerisine karışmayı artık insanlar fiziksel olarak bir araya gelmeden de yapabilmektedir ki, burada değinmek istediğim, yalnızca küreselden gelen taleplerin değil, yerelden gelen taleplerin de küresel kültürü yaratmada etkin olduğu açıktır. Bu yaklaşıma göre, yerel kültürlere nüfuz eden küresel kültür, yeni senkretik/melez kültürlerin, yeni kültürel kimlik alanlarının doğmasına neden olmuştur.

Görüldüğü üzere, yaşanan değişim ve dönüşümlerin bir simgesi olarak küreselleşme, bir yandan olumlu bir yandan da olumsuz değerlendirmelerle gündemimiz de yer almakta, toplumsal ilişkilerde yarattığı karmaşık ve çok boyutlu ilişkiler tartışılmaktadır. Kültürün küreselleşmesi bu anlamda güncelliğini koruyan ve bu çalışmaya zemin sağlayan bir alandır. Küreselleşme ve yerelleşme sürecinin birbiriyle etkileşimi, küresel olanla yerel olanın karşıtlığına değil, farklılıkların tanımlanması ve onu ayıran sınırların belirsizleşmesi hatta bazı noktalarda birbiri içinde erimesine vurgu yapar niteliktedir.

2. BÖLÜM

KARADENİZ ROCK'IN TARİHSEL ZEMİNİ

Karadeniz Rock'ın senkretizm bağlamında incelenmesi, bir yanda Karadeniz yerel müziğinin geçirdiği değişimi, diğer yanda bu çalışmanın ana odağı olmamakla birlikte, 'rock' müziğinin dünyada ve Türkiye'deki gelişim sürecini dikkate almalıdır. Çünkü, ana akım rock müziğinin zemininde 60'lı yılların başından itibaren yaygınlaşan *Folk Rock* ve akabinde Türkiye'de ortaya çıkan *Anadolu Rock*² ortak kavramsal içeriklere (halka, kırsala, yerele ilişkin) göndermede bulunurlar. 'Folk' ve 'Anadolu' terimleri kullanılan müziksel gerece ve söyleme kaynaklık eden 'halk müziği'ni, 'rock' ise batılı, modern, kentsel normlara dayalı üretilen ana akım popüler müzik biçimini nitelendirir. Sonuçta iki kültürel kaynağın bileşkesi olarak tanımlanan 'folk rock' ve 'Anadolu pop/rock'ın bizatihi senkretik olmalarından daha doğal bir şey yoktur. Ancak buradaki asıl iddia 'rock' olarak tanımlanan ana akım müziğinin bizatihi senkretizmin sonucu olduğudur.

2.1. Rock Müzik'in Senkretik Yapısını Oluşturan Türler

Karadeniz Rock'ı anlamak için tüm rock tarihini mercek altına almak bu çalışmanın kapsamının dışındadır. Bununla birlikte rock'a, özellikle de folk rock'a kaynaklık etmesi bakımından blues ve caz, rock'ın ortaya çıkış sürecini oluşturan rock'n'roll ve senkretik müziğinin özel bir alanı ve bir rock alt türü olarak reggae, rock'ın senkretik yapısını anlamada araçlar olarak burada söz etmeye değerdirler.

2.1.1. Blues, Caz ve Rock'n Roll

Rock müziğinin tarihsel arka planının önemli bir basamağı olan 'blues', Afrika'dan Amerika'ya çalıştırılmak üzere zorla getirilen ve köleleştirilen siyahların, anavatana özlem ve yeni yaşam alanlarının güçlükleri üzerine söylemlerini içeren bir müzik türüdür. Blues, coğrafi ve yerel ayırım temelinin rock müzikteki gelişimini ve

² Tarihsel ya da türsel yönden ortaya çıkabilecek çelişkileri önlemek amacıyla, bölüm içerisinde, 'Anadolu Pop' veya 'Anadolu Rock' tanımlamaları yerine, 'Anadolu Pop/Rock' tanımlaması kullanılacaktır.

yine rock'ın popürlüğünün yine bu müzik tarafından belirlenmesinde önemli bir basamaktır (Hatch ve Millward 1992: 136'dan aktaran Çalış 2006: 86).

Kaynağını blues'dan alan, 1920'lerde Amerikan müzik endüstrisi içerisinde ilk kitlesellenen ve bu endüstriye kaynak sağlayan en önemli müzik türlerinden biri olan 'caz', yine blues gibi ilk olarak siyahlar tarafından üretilen ve zamanla beyazlar tarafından da kabul görüp üretimi gerçekleşen bir müzik türüdür (Çalış 2006: 87). Caz aslında bir yandan müzik endüstrisinin bir ögesi olarak gelişmeye başlamış, diğer taraftan da bu endüstriyi kendi fikirleriyle beslerken paradoksal bir biçimde de endüstrinin standartlaşmış yanlarına karşıtlık içinde olmuştur (Finkelstein 1995: 389).

Blues ve caz'ın rock müziğe ilham periliği yapmaları rock'n'roll ile şekil bulmuştur denilebilir. 2. Dünya Savaşı'ndan sonra hızla kitlesellenen 'rock'n'roll', sanayi devrimiyle birlikte şehirleşen halklar için folk müziğin misyonunu devraldı diyebiliriz (Pelvanoğlu 2007: 59). Oluşumunda *Blues* ve *Caz*'dan izler taşıması nedeniyle senkretik bir müzik olan *rock*'ın ortaya çıkışına kaynaklık eden tür olarak Amerikan *rock'n'roll*'una bakıldığında Amerikan kırsalının izlerini taşıdığı görülür. Aynı biçimde anaakıma yön veren İngiliz rock kültürü de başlangıçta rock'n'roll'un yanı sıra İngiliz ve İrlanda müziklerinden beslenerek dahil olduğu ana akım rock'da kendi senkretizmini inşa etti. Altmışların ortalarından başlayarak Batılı gençler, genelde çok gelişmiş ülkelere doğru tek yönlü bir akışa sahip olan emperyalist kültürde alışlagelenin aksine Doğu kültürüne, mistisizmine ve elbette müziklerine merak saldılar. Kimliksel varoluşunu yeniden tanımlama çabasına giren genç kuşak müzisyenler, folk müziğe 'müdahale edilmemiş', 'otantik' bir kimlik aracı olarak yaklaştı ve onu popüler müzik çarkının içine, yer yer olduğu gibi fakat çoğunlukla popüler müziğin tınsal niteliklerine uyarlayarak dahil ettiler. Albert Goldman (Goldman 1982'den aktaran Hebdige 2003: 16-17), "Elvis'in sanatının sırrı bağımsız bir yaratıda değil, geleneksel bir tarzın bir diğerinin dili içinde yeniden şekillendirilmesinde yatar" sözleriyle durumu örneklendirir ve şöyle devam eder:

Rock, her zaman söylendiği gibi, sadece blues, country, pop ve benzerlerinin basit bir karışımı değildir. Bu, rock'ı ruhu ile değil de,

kaynakları ve malzemeleriyle tanımlamaktır. Müziğin özü takındığı tavırda yatar. Bu tavır, gelenek içindeki en büyük icracıları sayarsak, ilk önce Elvis’de, sonra Little Richard’da ve ardından da Beatles’da ifadesini bulur. Rock’n’roll’un başlangıcında Elvis Presley’in vokal tarzı, gelenekselin bu yeni türe uyarlanması anlayışına dayanır. (Goldman 1982’den aktaran Hebdige 2003: 17)

2.1.2. Reggea ve Folk Rock

Hem kentlerdeki popüler müzik için söyleyebileceğimiz, hem de kır hayatına ait folk ya da country tarzı müzikler, radyo ve plakların ortaya çıkışından sonra radikal bir değişim geçirmemişlerdir; ancak daha sonraları değişimin hızı artmış ve yerel müzikler, farklı müziklerle kaynaşarak aşınmalara uğramıştır (Hatch ve Millward 1992: 63’den aktaran Çalış 2006: 76).

1970’lerde Jamaika’da doğan bir müzik biçimi olan ve o zamandan bu yana Almanya’dan (yerel bir festival olan O-Bon’la ilintilendirilen müzikle birleştirilen bir kültürel şema çerçevesinde algılanan) Japonya’ya kadar dünyayı fetheden *Reggea*, Britanya, Afrika ve Kuzey Amerika öğelerini ihtiva eder (Burke 2011: 48). Jamaika çıkışlı bir Afro-Amerikan müziği olan Reggae’nin İngiliz toplumu için en önemli etkisi, 1970’li yıllarda ortaya çıkan alt kültürel bir tarz olan ve popüler müzik içerisindeki ırkçı tutumlara yönelik bir eleştiri olarak ortaya çıkan Punk Rock’a olan etkisinde ortaya çıkar. Reggea, iki farklı geleneğin –Afrika ve Avrupa geleneklerinin- buluşmasının bir sonucudur. “Günümüzde pop ve caz’ın, blues, soul ve hatta reggea gibi birçok müzik türünün kökleri siyah ve beyazlara ait müziklerin bu şekilde harmanlanmasına kadar sürülebilir” (Hebdige 2003: 36). Dünya çapında popüler olan Küba’nın Latin tınıları, temel olarak İspanyol melodileri ile Afrika ritimlerinden meydana gelir; bir yazarın dediği gibi, bu tınılar “Afrika davulları ile İspanyol gitarları arasındaki gönül ilişkisinin ürünüdür” (Hebdige 2003: 45). “Tıpkı Kalipso ve Küba müziği gibi, reggea’da Afrika ritimleri ile Avrupa melodi ve armonisinin bir ürünüdür. Haiti müziğinde olduğu gibi, reggea’da de bazı saf Afrika gelenekleri varlığını korumuştur” (Hebdige 2003: 57).

Erol'un (2005: 274) da ifade ettiği gibi, özellikle kültür endüstrilerinin ortaya çıkışının hem bir ürünü hem de buna bir reaksiyonu olan rock, popüler müziğin en önemli tür/üsluplarından biridir. Blues, Caz, Reggea hatta günümüze daha yakın tarihlerin ürünleri olarak *Afrika-Kelt Rock*, *Flamenko Rock* gibi melez formların bulunduğu bu zeminde, küreselleşme ve teknolojik gelişmelerle birlikte müzik endüstrisinin vardığı nokta gibi, durumu yaratan ve kolaylaştıran pek çok etken mevcuttur. Bu etkenlerin günümüz senkretik formlarını yaratmada sırtını dayadığı yerel bileşenler, 60'ların 'folk' hareketlerinin anlaşılmasıyla daha net bir bakış açısı kazanır. Frith (1996: 136), 'folk' ve 'sanat' tartışmalarının bir bileşimi ile ilgili olan ve estetik özerkliğin bir biçimi iddiasında olan 'rock'ın, bu yerleşik iki kategori ile ilişkili olarak ele alındığını hatırlatır (Aktaran Erol 2005: 274).

Türkiye'de rock yolculuğunun başlangıcını ve dinamiklerini anlamak, ona esin kaynağı olan folk rock'ın anlaşılmasını gerektirir. İngilizce ve Almanca'da halk anlamına gelen *folk* sözcüğü, rock müzik ile 60'lı yılların gençlik hareketleri içerisinde yan yana kullanılmaya başlar. Bob Dylan'ın öncüsü olduğu tabir, Dylan'ın müziğinin ne folk ne de rock'n roll olarak isimlendirilemeyişi ile gündeme gelir. *Folk Rock* tanımı, bu bağlamda müzik yapan tüm dünya müzisyenlerinin kendilerini tanımlama sıkıntılarına çözüm üreten bir başvuru kaynağıdır. Woody Guthrie'nin öncülüğündeki toplumcu-politik folk müzik geleneğini rock'n roll ile birleştiren Dylan, *Blowin' in the Wind* ve *Masters of War* gibi şarkılarıyla 1960'lara damgasını vuran ve 'protest şarkı' kavramını ortaya çıkaran müzisyen olur. Yüzyılın en önemli müzisyenlerinden kabul edilen Dylan, şarkılarında emperyalist savaşlara, silah tekellerine, siyahlara yönelen ırkçılığa, sosyal eşitsizliklere ve sınıf farklılıklarına dikkat çeker. Çalışma içerisinde Karadeniz Rock'ın dinamiklerini açıklamada zaman zaman yer bulan politik muhalefet geleneğinin kökeni buralarda yatar ki, yalnızca folk rock değil, tüm rock alt türleri, muhalif duruşu, rock müziğin ana dinamiklerinden biri olarak meşrulaştırmıştır.

Folk rock tanımı daha çok Amerika ve Avrupa kökenli yerel ögelerin rock müzik içerisinde yer bulmaya başlamasını ifade eder fakat Elvis Presley'in yerel vokal taklitlerinden, içinde Hint ve caz esintiler barındıran psychedelic rock'a kadar rockın senkretik yelpazesi oldukça geniştir. Beatles'ın, George Harrison'un özel

ilgisi ve çabası ile, Ravi Shankar projesi ve Hint müziğini tınlarına eklemesi bu anlamda somut bir örnektir.

2.2. Senkretik Bir Model Olarak Anadolu Pop/Rock

Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin ürettiği resmi müzik politikalarından, pop endüstrisinin yükselişine ve küresel/yerel eksenindeki müzikal üretimleri kapsayan bir bütünün parçası olarak değerlendirebileceğimiz süreç, pek çok coğrafyada olduğu gibi bu coğrafyada da senkretik oluşumlar doğurmuş, yeni türlerin ortaya çıkmasına kaynaklık etmiştir. Her ne kadar uzun bir yolculuğun ürünü de olsa, Karadeniz Rock olgusunun ve onun senkretik yapısının anlaşılmasında AnadoluPop/Rock'ın ortaya çıkışı ve Karadeniz yerel müziğindeki değişim, sürecin önemli basamaklardır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun son çeyreğinde duraklamaya neden olarak fark edilen ve sanayi ve kültürel alanda Batının geldiği noktaya yetişme çabaları doğrultusunda başlatılan 'batılılaşma' hareketleri ile 1923'te Cumhuriyet'in ilanı ile girişilen modernleşme hareketi birbirinden farklıdır. Laisizm ilkesinin getirilmesi, ulus bilincinin oluşturulması, ulusal kültürün inşası, sanayinin oluşturulmaya başlanması, batı kültürünün ve yaşam tarzının alınması gibi müdahaleler, doğrudan sosyal yaşamı değiştirici niteliktedir. Cumhuriyet'in ilanını takip eden modernleşme hareketinde 'Türk' olmak ve 'Batıya yönelmek', Cumhuriyet'in ana hedefleri olarak belirlenir (Hasgül, 1996: 27). Türk 'modernleşme' hareketi, sosyal yapıya doğrudan müdahalelerde bulunur. Kılık-kıyafet, alfabe, dinsel ibadetlerin yapılış şekli gibi alanlarda yapılan bu müdahaleler, toplumda kah razı gelerek, kah istemeyerek bir dönüşüme yol açar. Bu sosyal dönüşüm, Türkiye'deki kültürel yaşamın pek çok noktasında olduğu gibi, altmışların sonunda 'Anadolu Pop' isimli müzik türünün ortaya çıkışında da doğrudan ya da dolaylı olarak etkilidir (Bilgin 2008: 2).

Amerika ve İngiltere'nin ardından 'folk rock' kısa sürede dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi Türkiye'de de yaygınlaştı. 60'ların ortalarından başlayarak İstanbul, Ankara ve İzmir'de kurulmuş orkestralarda, gruplarda yetişen gençler, taklit ettikleri batı işi popüler müzikteki gelişmeye paralel olarak halk müziğinin önemini kavrayarak, yerel değerlere sahip çıkmanın verdiği hazla müzik yapmaya başladılar. Batı'daki *folk* ve *country* akımlarına denk düşen ve çok kısa sürede popüler arenada

yerini alan bu akıma bir de isim bulunması gerekiyordu. İlk önce Cem Karaca “ulusal Türk müziği” diye bir adı dillendirir, ancak bu adlandırma tutulmayınca bir başkasında karar kılınır: *Anadolu Pop/Rock*. Moğollar grubunun üyesi Taner Öngür tarafından ortaya atılan bu adlandırma benimsenir. Bu adlandırmayı ortaya atan Taner Öngür, Hey ve Diskotek dergilerinde amaçlarını şöyle açıklar:

... İspatlamak istediğimiz, halk müziğimizin çoksesli bir ruha sahip olması. Ayrıca folklorumuzdaki dinamizmin pop müziğin dinamizmine yakın olması. Bizim yapmamız gereken zengin ve işlenmemiş öz müziğimizi Batı üslubu ile birleştirip modern ve milli bir sanat yaratarak Batı’ya bir an önce yetişmektir. Anadolu popda amaç, ileri teknik ile zengin folk öğelerini birleştirmektir. Kendimizden ancak bu şekilde bahsettirebiliriz (Canbazoglu 2009: 27).

‘Anadolu Pop/Rock’ da pop müziğin uluslararası ana akımı ve Batı kültürü dışında olan bir yerel müziğin bir araya gelmesi ile ortaya çıkmış, başka coğrafyalarda da birçok benzeri olan *syncretic* ya da *hybrid* (melez) olarak adlandırılabilir bir türdür (Bilgin 2008: 2). Uluslararası arenada yaşlıları *Country*, *Folk* üst başlıklarıyla kendi halk müziklerine eğilirken, Türkiye’nin kent kökenli gençleri yüzlerini Anadolu’nun müziğine çevirirler. Halkın kendini, sorunlarını doğrudan ya da metaforik yollarla yansıttığı bir araç olarak ‘halk müziği’, 1970’lerin sosyal ve politik sorunları içinde, halkla birlikte hızla politize olur ve bu doğrultuda Anadolu pop da değişimini bu politik havayla sürdürür. Moğollar, Cem Karaca gibi isimler öncülüğündeki Türkiyeli popçuların (ya da rockçıların) bir bölümü, Anadolu’yu politik muhalif duruşu ile de kitleleri etkisi altına almaya başlayan Rock müziğin yanına eklerler.

70’lerden sonra Anadolu Pop/Rock klasik haliyle bir daha müzik sahnesinde gözükmezken, geleneksel Anadolu ezgileri *New Age*’den *Caz*’a dek birçok türün bünyesinde ilginç açılımlarla değerlendirilmeye ve yorumlanmaya başlar. 70’ların ilk yarısında ise, popun dirilmesine, yerli müzik pazarının genişlemesine paralel olarak arayışlar artar, etnik tatlar daha önem kazanır ve Anadolu’nun engin kültürel zenginliği batılı bakışla kentlinin gündemine yeniden oturur (Canbazoglu 2009: 273).

12 Eylül müdahalesinin ardından Anadolu pop-rock, müzisyenlerin bir bölümünün yurtdışına çıkmasıyla bir süre kesintiye uğrar. 90'larla birlikte yurtdışına çıkan müzisyenlerin yavaş yavaş ülkeye geri dönüşlerine rastlayan dönemde, Türkiye'nin yaşadığı siyasal ve ekonomik değişimler sosyal yapıyı da değiştirmeye devam etmiş, Anadolu Pop/Rock'ın ikinci evresi olarak niteleyebileceğimiz bu dönem birincisinden oldukça farklı ortaya çıkmıştır.

90'lara gelindiğinde, genç rock tutkunlarının bir bölümü metal, grunge, klasik rock dinlerken, önemli bir kısmı da, Türkiye'de rock yapılacaksa, ayaklarının mutlaka Anadolu'ya basması gerektiğini, ülke rock müziğinin bu halkı yansıtmasının doğru olduğunu savunarak bu yönde müzikal üretimlerini sürdürürler. Birinci bölümü daha çok kökleri kırsala dayanmayan, kentin yerlisi olarak tabir edebileceğimiz kesimden gençler oluştururken, ikinci bölüm, üretici ve dinleyici olarak, daha büyük kente göç etmiş ailelerin çocuklarıyla, buralara öğrenim için gelmiş Anadolu kökenli üniversite öğrencileridir. Bu dönemde kurulan ve Türkiye'nin önde gelen metal grubu olan Pentagram, kendilerine ait İngilizce, Türkçe şarkılar yanında, albümlerinde ve konserlerinde 'Uzun İnce Bir Yoldayım', 'Bu Alemi Gören Sensin' gibi Aşık Veysel türküleri seslendirerek, ayaklarını Anadolu'ya da bastıklarını ifade eden gruplardan olurlar.

Yukarıdaki özetlemenin de gösterdiği gibi, ana akım rock'ın ve Türkiye'de çıkışına kaynaklık ettiği bir tür olarak Anadolu Pop/Rock'ın, Karadeniz Rock için de bir köprü görevi gördüğü gerçeği önümüzdedir. Dolayısıyla Karadeniz Rock temelde Anadolu Pop/Rock bağlamında sergilenen müziksel davranış ve söylemleri -tek, ancak önemli farkla- model alır. Anadolu Pop/Rock, bütün Anadolu'ya atıfta bulunan bir yapıdadır. Fakat 'Karadeniz Rock'ın başına konan 'Karadeniz' sıfatı Anadolu coğrafyasının içerisinde belli bir yere atıfta bulunur ve kendi içerisinde toplamaya çalışır. Dolayısı ile Karadeniz Rock'ta kültürel bir farklılık olarak 'Anadolulu' olmak değil 'Karadenizli' olmak vurgulanır.

2.3. Senkretik Karadeniz Rock'ı Hazırlayıcı Ortam: Göç Olgusu

Bu çalışmanın ana odağını tarihsel süreç oluşturmaz. Fakat çalışmada Karadeniz olarak nitelenen olgunun özünde işaret ettiği mekân olarak Doğu Karadeniz Bölgesi'ne ve bölge insanının kimliğine dair bir tartışmanın yörenin tarihsel gelişim ve değişiminden bağımsız olması düşünülemeyeceğinden yola çıkarak, küreselleşmenin odak noktalarından ve kültürel değişim ve dönüşümlerin netleştirilmesi açısından Karadeniz Rock'ın oluşumundaki rolü nedeniyle, derin bir inceleme niteliği taşımamakla birlikte değinilecek konulardan biridir. Ayrıca bu çalışmaya konu olan senkretizm bağlamında Karadeniz Rock olgusunun tek başına göçün yarattığı sosyokültürel değişimin bir ürünü olduğunu söylemek konuya tek bir pencereden, kısıtlı olarak bakmak anlamına gelecektir. Göç başlı başına bu değişim sürecini yaratan bir etmen olmaktan çok, değişim- dönüşüm süreci sonucunda ortaya çıkan senkretizmin etmenlerinden biri olma görünümündedir.

İnsan ve toplulukların, fiziksel çevresindeki istemli veya zorunlu, geçici veya kalıcı bir değişim olarak açıklayabileceğimiz göç, sosyal, kültürel, ekonomik ve politik bazı değişikliklere yol açabileceği gibi aynı zamanda bu tür değişikliklerden de kaynaklanabilir. Basit olarak insanların yaşadıkları yeri terk edip devamlı olarak yaşayacakları başka bir yere gitmeleri olarak tanımlanabilecek göç olgusu aslında iki önemli kavramı içerir; yer ve zaman. Yer değiştirme olarak göçün, göç niteliğini kazanması zaman ölçütüne bağlıdır. Fakat zaman ölçütünün değişik çalışmalarda çok farklı şekillerde kullanıldığını görmek mümkündür. Bazı çalışmalar 31 günlük yer değişikliğinin göç olduğunu kabul ederken bazı çalışmalarda ise bu ölçüt 2 yıla kadar çıkabilmektedir (Güner 2008: 1). Günümüzde ele alınan bağlamının işaret ettiği anlama, coğrafi keşifler ve ardından başlayan sömürgecilik hareketleri ile ulaşan küreselleşmenin tarihsel temelleri, başka bir perspektiften bakılacak olursa, insanoğlunun topluluklar oluşturması ve ardından daha iyiye ulaşma arzusu ile hareket etmeye başlamasına kadar indirgenebilir. Daha iyiye ulaşma arzusunu neden olarak belirttiğim göç, bazı kaynaklarda coğrafi ve ekonomik nedenlerin ayrı ayrı incelenmesiyle ayrıştırılsa da, ekonomik neden her dönem ve koşul için tarafımdan

en önemli gerekçe olarak algılanmaktadır ve çalışma içerisinde bu nedene dayandırılarak açıklanacaktır.³

Kırsal, kapalı bir ortamdan ve geleneksel bir kültürel yapıdan, kentin modern, sosyokültürel ve açık toplumsal ortamına gelenler için uyum sürecinin zorluğu doğaldır ve içerisinde yeni mekanizmaları taşımaktadır. Geleneksel bir yapıya sahip olan ülkemizde kırdan kente göç edenlerin kendi kültürlerine olan romantik ve özsel bağlılıkları, sürecin kültürel çatışmalar sürecine dönüşmesindeki en önemli belirleyicisidir. Özellikle kentsel sorunlar ve çatışmalar arasında sıkışmış ve ekonomik açıdan gelişmemiş yoksul insanların, korunma içgüdüleriyle hareket etmelerini ve ‘hemşerilik’ gibi tampon mekanizmalara yönelmelerini anlamak açısından bu sürecin derinlemesine irdelenmesi gerekir (Güner 2008: 3). Bu mekanizmanın çıkış noktalarından biri de, geride bırakılan ritüellere özlem ve birlikte giderilmesi ihtiyacıdır. Lull’un ifadesiyle, “kültürel alanların yerleşimleri ve tarzları modern dünyada değişime uğramakta, ancak halk, kendi kişisel kimliğini ortaya koymak ve güven duygusunu yükseltmek için kendi kendisini kültürel olarak hala organize etmektedir” (2001: 214).

Denize paralel uzanan sarp dağlar nedeniyle dar bir sahil şeridinde sahip olan ve bu nedenle oldukça kısıtlı tarım alanları ve nüfus barındırma potansiyeli bulunan Karadeniz bölgesi, günümüzde köylerdeki hayvancılık ve sahildeki balıkçılığın yanı sıra, fındık ve çay tarımı ile ekonomik döngüsünü sağlar. Ayrıca günümüzde önemini kısmen yitirmiş olsa da, Trabzon Limanı’nın sağladığı bir ekonomik akışta mevcuttur (Avcı 2002: 31-32).

Nüfus yoğunluğu ve tarım arazilerinin yetersiz oluşu on dokuz ve yirminci yüzyıl boyunca bölge insanını gurbetçiliğe yöneltmiştir. Bölgenin etnik yapısını oluşturan halklardan biri olan Lazlar’ın, Ortaçağ’dan beri Karadeniz’in diğer memleketlerine gurbetçi olarak çalışmaya gittikleri ve Karadeniz limanlarında denizcilik faaliyetleri yürüttükleri bilinmektedir (Avcı 2002: 45).

³ Güner, çalışmasında insanoğlunun daha iyiye ulaşma arzusunun nedeninin, daha önceki dönemlerde başka etkenler fakat günümüzde çoğunlukla ekonomik olduğunu belirtirken, ‘başka nedenler’in ne olduğuna dair herhangi bir açıklamada bulunmamıştır. Tarafımda bu nedenlerin, savaşlar, iklim koşulları ve doğal afetler olduğu düşünülmektedir.

Devletin, ay endüstrisinin gelişmesi ile 1950’li yıllardan sonra iktisadi alanda etkinliğini artırarak Türkiye’ye özgü modern burjuva toplumunun temellerinin atılmasına adım atması ve çay tarımının yaygınlaşmasına paralel olarak, bölgeyi batıdaki güç merkezine ve köyleri kıyı kasabalarına bağlayacak yolların inşa sürecine girilir. 1970’lere gelindiğinde Doğu Karadeniz bölgesinde neredeyse yolsuz köy kalmaz ve bu tarihten sonra geleneksel köylü toplumu, iletişim sisteminin geliştirilmesi ve ekonominin giderek artan oranda ulusal pazarın içine çekilmesi yoluyla, kaçınılmaz bir dönüşüme uğrar (Stokes 1998: 63). Bu ekonomik değişim beraberinde okuryazarlığın artışı ve okumak amacıyla kentlere göçü, kırsalda yaşamaya devam edenler içinse radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarıyla tanışmayı ve beraberinde sosyokültürel değişimi getirir. Bu dönemde hız kazanan kentlere göç dalgasının ekonomik nedenleri yanında ülke politikasının değişen yönü de önemli bir etkidir.

1940’lara kadar, ekonomik arayışa paralel olarak yörenin orta sınıfı olarak niteleyebileceğimiz kesimde daha çok görülen göç hareketleri, bu yeni göç dalgasıyla sınıf değiştirerek, kentleşmenin nimetlerinden yararlanmak isteyen ve ülke politikasının da modernleşmenin ana koşulu olarak işaret ettiği kent yaşamının içerisinde kendini ifade etmek isteyen bölgenin üst sınıfı ile, karnını doyurmak isteyen alt sınıfın göçü başlar. Göç eden kitlenin kendilerini ait hissetme güçlüğü yaşadıkları büyük şehirlerdeki nihai amaçları belirli bir sermaye birikimi sağlayarak geri dönmektir. Kolivar’ın ifade ettiğine göre, bu dönem göçmen kitlesinin şehir hayatında varlıklarını sürdürebilmeleri belirli bir dayanışma içerisinde olmasını gerektirir ve yöre dernekleri alt kesimden gurbetçilerin yarattığı dayanışma talebinin üst kesimler tarafından paylaşılarak karşılanması için kurulan dayanışma ağlarıdır. Bunun yanı sıra alt kesimlerden gelen göçmenlerin kendi kimliklerini korumalarını ve sürdürmelerini sağlayan mekânlardır (2010: 2-3).

80’lere gelindiğinde ise, bölgenin en önemli geçim kaynağı olma özelliğini sürdüren fındık ve çay fiyatlarındaki düşüşle başlayan ekonomik kriz, yörede yaşamaya devam eden orta kesimin yoksullaşmasına, ardından kentlere yönelmesine yol açar. Yeni göçmen tipi esas olarak orta sınıflardan gelmektedir, eski alt sınıf göçmenlerden farklı olarak yöreye geri dönmek gibi bir nihai amaç taşımamakla birlikte eski üst sınıf göçmenlerden farklı olarak yöresel kimlikleriyle ve ilişkileriyle

temel bir sorun yaşamazlar. Bir şekilde yörede tanışmış oldukları modern kimliklerini şehre taşımaya, geliştirmeye ve kamusal alanda ifade etmeye çalışırlar. Bu çerçeveden bakıldığında, müzik ve dansın bu yeni kimlik ifade araçları arasında ön plana çıktığı görülür. Eski göçmen kuşakları açısından müzik ve dans gurbetteki cemaatleri içerisindeki ritüellerde (örneğin düğünlerde ya da yöre derneklerinde düzenlenen özel gecelerde) icra edilebilirdi. Ancak yeni göçmen kuşağı için durum tamamen farklıydı. Yerel kimliklerin kamusal alanda açık olarak ifade edilmesi eski ve yeni göçmen kuşağı arasındaki en temel farklılık olarak öne çıkmaktadır (Kolivar 2010: 3).

Göçün Karadeniz müziğinin değişimi ve dönüşümündeki görünümünden biri de bu noktada ortaya çıkar. Kentin yeme içme alışkanlıklarından müziğine uzanan çizgide *yeni kentliler*, hemşehrilerine bağlılıkları ile aslında köklerine bağlılık ile değişme ve kaybolma korkusuna çözüm üretmeye çalışmakta bir yandan ise kentin sunduğu bu yeni kültürel döngüye farkında olmadan ya da bilinçli bir şekilde katılma eylemi göstermekte, kendinden olanı da bununla birlikte dönüşüme sokmakta ve ortaya çıkanı da kendinden kabul ederek yoluna devam etmektedirler. Kendilerini yereldeki etnik ya da coğrafik adlandırmalardan arındırarak, ‘Karadenizli’ olarak ifade etmekte, bu isim etrafında ürünler sunmaktadırlar. Dil, etnik köken, müzikal miras vb öğelerle belli bir bölge ya da yöreye bağlılığın hala güçlü olduğu, zengin ve çeşitli müzik geleneklerinin önemini sürdürdüğü, hem çok sayıdaki bağımsız yapımcı firmanın çıkardığı binlerce sanatçıdan hem de bunların azımsanmayacak bir satış grafiği göstermesinden anlaşılmaktadır (Erol 2005: 269).

Karadeniz’in metropollere en yoğun göç veren bölgelerden biri olması, kentsel alanlara göç etmiş olup kendilerini ‘Karadenizli’ olarak tanımlayan nüfusun etnisiteden ziyade köken coğrafyaya dayalı bir kimliksel alan yaratma çabalarını da beraberinde getirmiştir. ‘Karadenizlilik’, yerelde bir anlam taşımamakla beraber, Karadeniz’in çok dilli ve etnisiteli yapısına karşın, kentte Karadeniz olarak ifade edilen coğrafyaya dair tüm farklılıkların çözümlendiği, bir potada eritildiği bir ifade aracıdır. Bu araçlardan biri olarak, Karadeniz yerel müziğinin değişim ve dönüşüm süreci, göçle gelen kentte kendini ifadede değişim ve dönüşüm sürecinin bir sonucudur.

2.4. Karadeniz Yerel Müziği'nde Değişim ve Popülerleşme

Dünyadaki benzerleri gibi, Türkiye'nin sosyokültürel dönüşümü ve bunun müziğe yansımaları yerel müzikleri de çok geçmeden etkisi altına alır, yerelin küresele etkileri gibi, küreselin yerele etkileri de değişim ve dönüşümün ana dinamiğini oluşturur. Bu bağlamda, Karadeniz Rock'ın tarihsel zemininin incelenmesi sırasında bu müziğin geçirdiği değişim ve popüler kültüre adaptasyon süreci bize önemli ipuçları sunar.

Küreselleşmenin ister istemez bir parçası konumunda olan yerel kültürler ve onların müzikleri, 'modernleşme', 'evrenselleşme' gibi kavramlarla kaçınılması olanaksız bir değişim sürecine de hızla ayak uydurur durumdadırlar. Halk müziklerinden araç devşiren popüler müzik türleri gibi, halk müzikleri de popüler müzik türlerinden araç devşirmekte ve müzik endüstrisinin olanaklarını kullanarak kendi ifade ve varolma yollarını yaratmaktadırlar.

1940'lı yıllar dünyada ve Türkiye'de ekonomik ve sosyal bakımdan sancılı bir dönemin başladığı yıllardır. Yukarıda bahsi geçen göç ortamı ekonomik sancılıların yarattığı bir olgu olarak bu dönemin sosyal olarak değişimini de getirmiştir. Bunun yanında, yaşanan tüm sıkıntılara rağmen, müzik kültüründeki atılımlarından vazgeçmez. Orkestralar, konservatuarlar, radyolar programlarına ara vermeden devam ederler. Bir yandan çok seslendirilmiş halk müziği ezgileri orkestra ve koroların icrasıyla verilirken diğer yandan radyonun çeşitli zamanlarda düzenlediği ve tamamıyla halk sanatçılarının yer aldığı özel programlar yine radyo aracılığı ile halka ulaştırılır. Bu arada plak sektörü de boş durmaz ve 1900'lülerin başından itibaren 'mahalli sanatçılar'ın ve 'aşıklar'ın yüzlerce taş plağını yayınlanır. Tamamıyla pazar ekonomisinin gereklerini uygulayan bu sektör "denetimsiz" bir hareket alanı bulmanın rahatlığı ile yerel müzikleri, piyasa koşullarında işleyerek halka sunar. Bir taraftan batı müziği tekniğinin halk müzikleri üzerinde etkili olması, diğer taraftan çoğunluğu batılı olan plak firmalarının müzik sektörünü ele geçirmeğe başlaması, müzik camiasında bazı yeni fikirlerin doğmasına neden olur. Yerel tavırların ve milli kimliğin muhafazasını öngören bu hareketin tüzel kişiliğini 'Yurttan Sesler', özel kişiliğini ise Muzaffer Sarısözen temsil etmektedir (Duygulu 2002: 115). Muzaffer Sarısözen, kurguladığı bu teknik ayrıntılarla birlikte "Yurttan

Sesler İdeolojisi” aşağıdaki sözlerle ifade eder ve böylelikle bu oluşuma kurumsal bir nitelik kazandırmış olur:

Radyonun sınımsız tuttuğı ve başardığı halk türküleri yayımı ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek, ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değıldir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler’in başlıca hedefidir. (Aktaran Duygulu 2002: 116)

Ulus-devlet yapılanması içinde, devletin sanat ve müzik politikasından hareketle, TRT Yurttan Sesler Korosu ile birlikte türkü icrasında yeni bir dönem başlar. Bağlamının ulusal çalgımız olduğı ve yerel tüm ezgilerde kullanılagelirliğı ve kullanılabilirliğı, tavır denilen yörelere özgü çalma ve söyleyiş biçimleri ile sabitlenir. Devletin sanat ve müzik politikasında izlenen yolun somut örneğı olarak, Muzaffer Sarısözen’in görüşmesinde belirttiğı gibi, “bütün memleketi tek duygu haline getirmek” hedefine çalgıların birliğı ile başlanmış olup, bağlama bunun baş aracı olarak seçilir.

Devletin müzik politikası bu şekilde işlerken, Anadolu pop ve Anadolu rock akımlarıyla birlikte türkülerle tanışan kentli dinleyicilerin yanında, köylerden kentlere ve metropollere göç eden Karadeniz insanı ise kendi müziğini dinlemek ve yapmak için çaba göstermeye başlar (Albekoğlu 2004: 5). 1950’li yılların sosyal dönüşümü ve 1960’lı yıllardaki toplumsal muhalefet ülkenin müzik kültüründe de etkili olur. Bu dönemde aşıklar (bilhassa Alevi aşıkları) toplumsal sorunları yer yer sert bir üslupla dile getirirler. “Çağa ayak uydurma” veya “çağın gereklerini yerine getirme” gibi bazı görüşler sonraki dönemde aşıkların çağdaş müzikal uygulamalarında arayış içine girmelerinin hazırlayıcısı olan söylemlerdir. İlk başlarda elindeki sazı ile deyişlerini seslendiren bu sanatçılar daha sonraları ‘alt yapı’ adı verilen ve çoğunlukla elektronik araçlarla temel ezgiyi destekleyen inşayı benimserler. Üstelik dönemin sosyal sorunlarından biri olan ‘göç’ müzikteki değişimi büyük ölçüde hızlandırmıştır. Bilhassa Güney ve Doğu Anadolu’dan yapılan kitlesel göç, grupların önceleri kendi müziklerinden kopma sonucunu getirir. Ancak bu durum sonradan daha değişik bir hâl olarak, kültürlerin karşılıklı etkileşimi

sonucunu doğurur. Ülkenin içindeki sosyal kaos, ekonomik sorunlar, siyasi istikrarsızlık, devletin yıllardır emek vererek oluşturduğu müzik politikasını anlamsız hale getirmiştir. Bu aşamada müziği tamamen piyasanın iç dinamikleri (bugünkü söylemle piyasa koşulları) belirlemeye başlar. Bu dönemin halk müziği uygulamalarında artık iki temel grup vardır. Bir tarafta TRT radyolarının denetim prensibi üzerine kurgulanan ve Türk kimliğinin öne çıkartılarak, yerel tavrıların önemsendiği müzik uygulamaları, diğer tarafta her şeyiyle “piyasa koşulları”nın gereklerini yerine getiren piyasa halk müziği (Duygulu 2002: 118).

TRT ve ‘piyasa’ halk müziği olarak tabir edilen her iki mekânda da yerlerini alan ‘Karadenizli’ türkücüler, küreselleşme süreciyle yaşanan etkileşim ve dönüşümün Türk müzik piyasası içerisinde önemli temsilcileri haline gelirler. Bu bağlamda 1980’lerin en önemli isimleri kuşkusuz Kamil Sönmez ve Süreyya Davulcuoğlu’dur. TRT ve gazinolarda söylemeyi tercih eden, müzik endüstrisinin kitlesel ürünlerinden albümü müzik yaşamı boyunca kullanmayan Kamil Sönmez, Ordu’dan Artvin’e kadar olan coğrafyanın müziğini ifade etmek üzere, 1960’larda TRT ile birlikte icat edilen ‘Karadeniz müziği’ söylemi ve tavrının kulaklarımızda hala etkisini sürdüren seslerindedir. Sönmez, 23 Mayıs 2004 tarihli Sabah Gazetesi’nde yayınlanan röportajında Karadeniz müziğinin değişiminden duyduğu rahatsızlığı şöyle dile getirir:

Her alanda olduğu gibi yeniliğin müziğe de katkısı olduğuna inanıyorum ama günümüzde yaşananlar yenilik değil, popüler kültürün etkileri. Gençler çok iyi. Dil olarak da, müzik olarak da Karadeniz müziğini iyi biliyorlar. Ticari kaygıyla birlikte bu yöne yönlendirilmiş olabilirler. Yapılan Karadeniz müziği değil, pop müzik. Buna Karadeniz müziği denildiğinde içerliyorum. (SA - WEB)

Mısırı Kuruttun mi, Ula Ula Niyazi gibi türküleriyle tanınan ve Karadeniz türkülerini bağlamayla seslendiren Erkan Ocaklı ise, 40’a yakın albüm yapmış, ölümünden önceki son yıllarda Davut Güloğlu gibi ‘Karadeniz Pop’ sanatçılarına beste ve ilham vermesi nedeniyle oldukça eleştiri alır. “Karalahana.com” adlı web sitesinde yer alan röportajında 80’li yıllarda tekno tarzında Karadeniz müzikleri

yapmaya başladığını ifade eden Ocaklı Karadeniz müziğinin diğer müzik türleriyle etkileşime geçmesi ve ürünler sunulmasının tarihsel başlangıcına dair ipuçları sunar:

Bundan en az 20 sene önce biz Karadeniz Pop yaptık ve o zaman da tutmuştu. 85'ten sonra disko tarzı müziklere devam ettik. Çünkü gençlik bu tür müzikleri seviyordu. Hayatın akışını iyi takip ediyordum, sokaktaki insanların ne istediğini biliyordum. Lahana disko, mısır disko formatları denedik. 90'lardan sonra pop soundlu Karadeniz tekrar çıkmaya başladı. Oysa ben bu müziği daha önce denemiştim. (KL – WEB)

2.5. Karadeniz Yerel Müziği'nin Rock'la Buluşması

90'ların başlarında, 12 Eylül'den sonra “yurda dön” çağrısına uymayarak yurtdışında kalan ve bu nedenle vatandaşlıktan çıkartılan müzisyenlerin yurda dönüşüyle başlayan süreçte, Anadolu pop ve rock akımının aldığı görünüm itibariyle Karadeniz müziğinin popülerleşmesi sürecinin de hızlandığı görülür. 80 sonrası bu yeni süreçte, ülke liberal ekonomiye ve küresel unsurlara hızla adapte olmaktadır ve müziğin görünümü de bu doğrultuda ve hızda değişir. Bu dönemin ilk isimlerinden olan ve günümüze kadar aynı popülerlikte kalmayı başaran isimlerden olan Fuat Saka, albümlerinde ve konserlerinde yurtdışından pek çok müzisyenle çalışır, Karadeniz yerel müziğini deneysel ve doğaçlama caz unsurları ile sunar.

90'ların başlamasıyla hız kazanan süreç, İsmail Türüt, Volkan Konak, Birol Topaloğlu, Zuğuş Berepe ve Kazım Koyuncu gibi popüler isimlerin ortaya çıktığı, Karadeniz yerel ezgilerinin popüler müzik içerisinde kendine hatırı sayılır yer edindiği dönemdir. Erol'un (2005: 269) Harika Kasetçilik'in sahiplerinden Gökhan Güçlücan ile Kasım 1999'da Unkapanı'nda yaptığı görüşmede Güçlücan'ın ; “dil ya da yöresel ağıza dayalı olarak Karadeniz bölgesinde farklı sanatçılara ilgi artmaktadır.” ifadesi, 1968 yılında ülkenin ilk Lazca albümünü çıkartan Kemeñeci Yaşar Turna'nın ardından, Fuat Saka'nın albümlerinde Lazca şarkılara yer vermesi ve takip eden süreçte Zuğuş Berepe ile birlikte yeni bir dönemin başlamasını açıklar niteliktedir. Canbazoğlu'nun ifadesiyle (2009: 306), grubuna aldığı Avrupalı müzisyenlerin Doğu'ya yakın ilgisini isabetle değerlendirerek ve onların Batı müziği formasyonlarını kullanarak ilginç sentezlere ulaşan Fuat Saka, Karadeniz yerel ezgilerinin, Karadeniz dışı müziklerle karşılaşma ve dönüşümünde önemli bir

noktada yer almaktadır. 14. 05. 2011 tarihinde kendisiyle bir İzmir konseri ardından yaptığım görüşmede durumu “Melodi ve ritm bu ülkeye aittir, armoniler batının armonileri gayet tabii. Ben onları bir tencere içinde pişirmeye çalışanlardan yalnızca bir tanesiyim” şeklinde ifade etmiştir (Görüşme 2011e: Fuat Saka, İstanbul).

1998’de ilk albümünü yayınlayan Bayar Şahin ise Karadeniz’in bir diğer dili, Gürcüce şarkılarla ve yine rock müzik temelli Batılı tınılar içeren alt yapılarla bu camiadaki yerini alır. 06.02.2011 tarihinde kendisiyle yaptığım görüşmede, “yereli çok seviyorsanız ve yerelin duyulmasını, ulusallaşmasını istiyorsanız böyle bir yol izliyorsunuz ister istemez.” sözleriyle, amacını yereli ulusala taşımak, ulusaldan da evrensele taşımak olarak açıklar (Görüşme 2011a: Bayar Şahin, İstanbul).

Günümüzdeki Karadeniz Rock gruplarına esin kaynağı olması bakımından özel bir yere sahip olan, 1993 yılında Mehmet Ali Beşli ve Kazım Koyuncu tarafından kurulan ve ilk Lazca müzik yapan rock grubu olma özelliği taşıyan Zugaşi Berepe, ‘Soft Lazca Rock’ gibi bir tanımlama ile ‘Karadeniz Rock’ tanımlamasının ilk ipuçlarını oluşturdu. Bununla birlikte Zugaşi Berepe örneğinde belirli bir etnisitenin (Lazlık) vurgulanması dikkat çekicidir. Oysa Karadeniz Rock, yerel olarak Karadeniz’de karşılaşılan tüm kültürel ve etnik yapılanmaları kapsayan senkretik bir şemsiyedir. Karadeniz yerel müziği denildiğinde, homojen bir yapı değil, dil, biçem/üslup, çalgılar, oturtum vb. pek çok farklı müziksel ve müzikdışı unsurları bünyesinde barındıran bir yapı anlaşılmalıdır. Rock müziğin yukarıda değinilen senkretik yapısı da göz önünde bulundurulursa, iki senkretik müziğin ya da kültürün bir araya gelerek yeni bir ‘senkretik kültür/müzik’ yaratması durumu - senkretizmin senkretizmi- ile karşılaşılır.

Anadolu Pop/Rock akımıyla birlikte popüler kültür aracılığı ile türkülerle tanışan kentli dinleyicilerin yanında, köylerden metropollere göç eden herkes gibi Karadeniz insanı da kendisini kendi yerel müziği aracılığıyla tanımlama stratejisini geliştirir. Kentte üretilen ve çoğu kentlileşmiş dinleyici kitlesini hedef alan bir müzikal pratik olarak ‘Karadeniz Rock’, kendisini hem kentsel hem de yerel alanlarda, ‘Batılı ve popüler olan’a göre tanımlayan bir Karadenizli’nin, yerel kültürel kimliğine ulusötesi/küresel bir dayanak oluşturmasına da olanak tanır. Karadeniz Rock olarak ifade edilen bu senkretik kültürel yapının, yukarıda da belirttiğimiz gibi, bir ucunda Karadeniz, diğer ucunda ise Rock yatmaktadır. Bununla

birlikte 'Karadeniz Rock'a kaynaklık eden iki pratiğin de kendi içlerinde senkretik özellikler taşımaları dikkat çekicidir.

3. BÖLÜM

KARADENİZ ROCK VE GRUP MARSİS

Karadeniz yerel müziklerinin kentle ve kentli müziklerle karşılaşmasının ardından gelen süreç, pek çok müzik türünde olduğu gibi onun popüler müzik biçemleriyle ifadesini doğurmuş ve ardından ‘Karadeniz Rock’ olgusunu ortaya çıkarmıştır. Bu bölümde Karadeniz Rock olgusunu hazırlayan ortamı değerlendiren, bu olgu üzerinden popüler kültüre eklenen Grup *Marsis* örneği, grubun kendini tanımlamada kullandığı bileşenler ve bu bileşenlerin senkretik Karadeniz Rock’ın inşasında nasıl kullanıldıkları incelenmektedir.

3.1. Grup *Marsis*

Adını, Latince “Doğa Tanrısı”nı ifade eden ve Kaçkar Dağları’nın yedinci büyük zirvesi olan *Marsis*’ten alan grup, 2005 yılında Korhan Özyıldız ve Ceyhun Demir tarafından İstanbul’da, Livane Bar’da birlikte sahne almaya başlamalarının ardından kuruldu. Ardından Mustafa Gökay Ferah tulumuyla gruba katıldı. Grup bu haliyle Karadeniz otantik müziğine daha yakın bir çizgideyken elektrogitarda Çağatay ve basgitar’da Evren’in katılımıyla rock görünümünü almaya başladı. Davulcu arayışlarının ardından Yaşar Kadir Baş’ın gruba katılımıyla grup bugün ki halini aldı. 26 Nisan 2007, Çernobil faciasının 23. yıldönümünde Kadıköy meydanında birlikte ilk konserlerini gerçekleştiren grubun, 2009 yılında ilk albüm çalışması “Marsis Dağı” Kalan Müzik etiketiyle piyasaya çıktı. Daha çok arşiv çalışmaları ve etnik ya da politik vurguları ön planda olan albüm çalışmalarına ev sahipliği yapan Kalan Müzik, Grup Marsis ile ilk kez rock menşeli bir albüm çalışmasına imza atmıştır.

Grubun başlarda daha otantik bir çizgide başlaması ve elektrogitar ve basgitarın katılımının ardından ‘*sound*’un rock olarak belirlenmesi tesadüf değildir. Çağatay Kadı, Ceyhun Demir gibi folklorik müzik geçmişine sahip, protest olarak tabir edilen müzikal altyapısı olan bir müzisyendir. Evren Arkman, protest bir

müziyen olmamasına karşın, rock ve metal altyapısı güçlü, bu altyapı nedeniyle politik yönü olan bir müzisyen. Yaşar Kadir Baş ise, rock ve metal gruplarla uzun süre çalmış ve bu tınıyı özümsemiş bir davulcu. Grubun rock müzik için yeterince sert olmayan ‘sound’u, Yaşar Kadir Baş’ın katılımıyla Karadeniz Rock tanımlamasını dolduracak tınısal içerik kazandı. İkinci albüm için daha sert bir sound kullanacağını ifade eden grup buna gerekçe olarak söylemlerinin sertleştiğini ve bununla doğru orantılı olarak soundlarını da sertleştirme gereği duyduklarını ifade etmiştir.

İlk albüm sonrasında yurt içi ve yurt dışında pek çok konser veren Marsis, 2011 yılına kadar Manga, Yüksek Sadakat gibi pek çok popüler rock müzik grubu ile çalışan POEM organizasyon etiketi altında konserlerini yürütmüş, daha sonra çeşitli nedenlerden dolayı kendi organizasyonlarını yürütme kararı ile yola devam etmiştir. 2010 yılında Türk Rock Müzisyenleri Antolojisi’ne girmiş olan grup, yurt içindeki çeşitli Rock festivallerinin yanı sıra, çevreci ve antikapitalist pek çok organizasyon içerisinde müzisyen olarak yer almıştır. Grubun ikinci albüm çalışması “Zamanı Geldi/*Komoxtu Ora*”yı 2012 yılında, yine Kalan Müzik etiketiyle piyasaya çıkarmıştır.

3.2. Karadeniz Rock’ın Küresel ve Yerel Bileşenleri

Teknolojik gelişmelerin hız kazanmasından önceki dönemlere ait kendiliğinden gelişen senkretik oluşumlar, günümüz popüler müzik kültürü içerisinde yerini, yeni karışımların (*mixtures*), ya da bir başka söyleyişle ‘senkretikler’in yaratılmasına ve ortaya çıkan ürünün tanımlanması ve meşrulaştırılması amacıyla geliştirilen yeni stratejilere bırakmıştır. Bu noktada, hem senkretizmi anlamada hem de Grup Marsis’in kendisini konumlandığı ‘Karadeniz Rock’a ilişkin bulguları açıklamada iş görebilecek en önemli kavramlardan biri ‘otantisite’dir.

Müzikte otantisite, bireyin ya da bireylerin kültürel ve müziksel olarak kendilerini “öteki”lerden ayıran ve bu ayrımını hem söylemsel hem edimsel olarak zaman içinde inşa eden bir ideale gönderme yapmasının yanında, içinde konumladığı topluluğa olan aidiyetini geliştirmede de etkin bir rol oynar. Erol’un (2009: 212)

belirttiği gibi, “müzisyenler toplumsal bir itibar olarak gördükleri otantisite isnadını almak ve otantik bir müzik yaptıklarını kanıtlamak için çeşitli stratejilere başvururlar. Bunlar, yaptıkları müzik türü/üslubu ile ilgili olduğu kadar, özgül olarak inşa edilen ve algılanan müzikdışı bileşenlerle de yakından ilgilidir” ve “kimi zaman bir ‘aksan ya da ‘şarkı söyleme üslubu’, kimi zaman özel bir çalgı tercihi, kimi zaman giyim, bedensel devinim ya da bir yaşam biçimi olarak görünebilir.” Bu nedenle, kültürel kimliğin inşa ve aidiyet sürecinin bir ürünü olarak birleştirilen/bağdaştırılan, yani senkretik kılınan müzik pratiklerindeki yerelden ve küreselden alınan otantik işaretleyiciler ve bu pratiğin aktarılmasında üretilen stratejiler, yaratılan senkretik ürünün anlaşılmasına dair önemli ipuçları sunar.

Grup Marsis, öncelikle kimliğini garantiye almak için, kendisini geniş ölçekli bir kolektivite olan rock müzik içinde tanımlar. Bu tanımlama grubun, meşruluğu ve sağlamlığı apaçık ortada olan bir bütünün parçası olma durumuna bağlı olarak, güven gereksinimini karşılar. Diğer yandan, bu büyük bütünün (*rock*) içinde farklı olma gereksiniminin karşılanması, grubun kendini tanımlama da rock müzikten daha önemli bir rol atfettiği, söylemlerinde müzik yapma gerekçeleri ile özdeşleştirilen Karadeniz yerel müziği ile gerçekleştirilir. Belirtildiği gibi, grup böylelikle dinleyicilerinin hem büyük bir bütünün parçası olma hem de özgül bir kimliğe (Karadenizlilik) sahip olma ihtiyacını karşılamış olur. Başta, aidiyet ve tanımlanma sorununa çözüm üreten bu tutumlar ve sonrasında bu tutum ve iddiaları ispata yönelik her iki müziksel alandan da devşirilen otantik unsurlar, grubun ‘senkretik’ olarak tanımlanmasının ana gerekçelerini oluşturur.

Grup Marsis’i ve müziğini tanımlayan bileşenler, grubun söylemsel ve edimsel olarak sergiledikleri müziksel (ve müzik dışı) davranışların analizini yansıtır. ‘Karadeniz Rock’ın dil ve anlatım, çalgılar ve tını, davranış ve tutumlar, giyim kuşam kodları, söylem ve sahne kurgusu düzeyleri olarak tanımlanan bileşenleri; biri küresel ‘ana akım rock’, diğeri yerel ‘Karadeniz’ olarak tanımlanan iki kültürel bağlamdan alınan unsurları/özellikleri içerir ve grubun her iki bağlama ilişkin otantisitelerini yansıtır. Grubun senkretik yapısını oluşturan Küresel (Ana akım rock) ve Yerel (Karadeniz) bileşenler aşağıda yer alan tabloda görülebilir.

BİLEŞENLER	KARADENİZ ROCK	
	KÜRESEL	YEREL
	ANA AKIM ROCK	KARADENİZ
Dil ve Anlatım	Sert vokal ifadeler Kentli vokal biçem	Türkçe'nin Doğu Karadeniz şivesi ve Hemşin Ağzı, Lazca, Gürcüce gibi yerele ait dilsel unsurların kullanımı
Çalgılar ve Tını	Elektrik Gitar Bas Gitar Davul <i>Distortion</i> kullanımı	Kemençe Tulum Akordeon
Davranış / Tutum	Ana akım Rock'a özgü sert müziksel ifade ve çalım biçemi.	Dans (Horon) Kemençe ve Tulum'un eklendiği yerlerde öne çıkmaları
Giyim-Kuşam Kodları	Uzun saç ve sakal BluJean Gömlek Küpe, piercing tarzı aksesuarların kullanımı	Yerel motif ve aksesuarların kullanımı
Söylem	Modernite, Kentlilik, Popüler Ana akım biçeme bağlılık	Karadenizlilik Geleneksel / Otantik Yerel olana bağlılık
Sahne Kurgusu	Davul ve Bas Gitar arkada Elektrik gitar ve solist önde	Tulum ve Kemençe önde solistin iki yanında

Tablo 1. Grup Marsis, Küresel ve Yerel Bileşenler Tablosu.

3.2.1. Küresel (Ana Akım Rock) Bileşenler

3.2.1.1. Dil, Anlatım ve Tını

Grup Marsis, dil ve anlatım düzeyinde, yerel işaretleyicileri ana akım rock'a göre daha baskın olarak kullanılır. Albüm çalışmalarında çok belirgin olmamakla birlikte, canlı performanslarda zaman zaman sergilenen sert vokal ifadeler ile rock'a göndermelerde bulunulur.

Grup Marsis, kendisini içinde konumlandığı rock müzik otantisitesinin tınısal işaretleyicilerini öncelikle elektrogitar, davul ve basgitardan oluşan uzlaşımsal rock müzik oturtumunu kullanarak gösterir ve önemli bir işitsel rock müzik işaretleyicisi olan *distortion* tonunu yoğun olarak kullanır. Rock müziğin belirleyici çalgıları ön planda kullanırlar. Yerel çalgılar, bu tınıya uygunluk göstermek üzere, tulumun pedalla kullanılması ve elektrokemençe gibi bazı değişikliklere uğratılmışlardır.

Sahne performanslarında, yerel işaretleyiciler olan çalgıları en önde solistin sağ ve solunda kullanır fakat davulun ve basgitarın arkada yer alması ve yine arkada yer verilen elektrogitarın sık sık öne gelerek solo performans sergilemesi ile klasik ana akım rock sahne kurgusuna da göndermelerde bulunulur. Davul ise yine rock müziğin kodlarına uygun olarak kullanılır. Canlı performans boyunca bir ya da birden fazla kez mutlaka davulun solo icrasına yer verilir. Zaman zaman bu icra sırasında davulcunun ayağa kalkarak şov yapması hatta vücudunun üst kısmında yer alan dövmeleeri gösterecek şekilde soyunması rock müziğe özgü davranışlardan biridir.

3.2.1.2. Söylem

Grup Marsis'in, söylemsel düzeydeki rock otantisitesinin işaretleyicisi, Korhan Özyıldız'ın söylemiş olduğu gibi, kendisini öncelikle bir rock müzik grubu olarak (kullanılan yerel müziğe vurgu yapmayı ihmal etmeden) tanımlaması ve bunu sık sık yinelemesidir:

Karadeniz müziği yapıyoruz ama aynı zamanda bir rock grubuyuz. Sadece Karadeniz müziği yapmıyoruz. Karadeniz müziği denince, hani genel olarak aklına başka birşey, otantik müzikler geliyor. Karadeniz'in daha özgün müzikleri geliyor. Biz Karadeniz Rock müziği yapıyoruz. Bir rock grubuyuz (Görüşme 2010a: Grup Marsis, İstanbul).

1993'te Zuğaşi Berepe ile başlayan ve Grup Marsis'e kadar olan süreçte, Karadeniz yerel müziği ile Rock öğeleri karıştıran müzisyenler/müzik grupları, Zuğaşi Berepe'den aldıkları dile vurgu yapan 'Lazca Rock' ifadesini de hemen

hemen terk eden bir anlayışla, kendilerini spesifik olarak tanımlayacak bir ifade aracı kullanmamışlardır. 14.05.2011’de Fuat Saka ile yaptığım görüşme de, müziğini tanımlamaya yönelik bir çabasının hiçbir zaman olmadığını ve bunu gerekli de görmediğini, bunun illa yapılması gerekiyorsa müzikologların yapılan müziğe zaten bir isim bulacaklarını ifade etti (Görüşme 2011e: Fuat Saka, İzmir). Burada Grup Marsis’i Fuat Saka’dan ayıran Rock müzik gibi bir müzik türünün içinde anılma stratejisidir. Grup üyelerinin yapılan görüşmeler sırasında, Grup Marsis’in “Türkiye Rock Müzisyenleri Antolojisi” içerisindeki yerine ve rock müzik festivallerinde yer aldıklarına ilişkin vurguları, kendilerini rock müzik içerisinde konumlandıklarını gösterir. Kendilerini bir “rock grubu” olarak tanımlamalarına ve rock müzik içerisinde hangi kategoride konumlandıklarına ilişkin olarak grubun gitaristi Çağatay Kadı, 08.02.2011 tarihli görüşmede şunları söyledi:

Bu işin iki ayağı var, biri Karadeniz, biri rock müzik. Ama bir yerde de kendini daha iyi ifade edebilmek için, özellikle de çok yapılmamış bir müzik tarzını icra ediyorsan, çok fazla olmayan, çok fazla oturmamış bir müzik tarzını icra ediyorsan, bir şekilde kendini ifade etme noktasında bir tanım kullanmak zorundasın. Ne tarz müzik yaptığın sorulduğu zaman bir şekilde kendini bir yerde varetme isteğin oluyor. Rock müziğin içerisinde daha öncelerden de, 60’lar 70’lerden de çıktığı tarih itibariyle, onlarca bu tarz tanımlama var zaten. Etnik rock denen ve dünyanın her tarafında da yapılan, örnekleri görülen bir tarz var. Rock müzik dünyanın evrensel müziği ve sadece bir bölgeye ait bir müzik değil. Dünyanın halk müziği demek aslında bir yandan daha doğru olur ki, halk müziği ile birçok paralel yönleri var. O yüzden her coğrafyanın kendi orijinal müziği ile halk müziğini birleştirdiğinde ortaya zaten tanımlanması gereken bir müzik türü çıkıyor. *British Rock* gibi. Üstelik senin ülkende rock müzik yapan bir sürü grup var. Mesela kim gibi, Mor ve Ötesi gibi mi? O da rock müzik yapıyor, fakat senin Mor ve Ötesi’yle hiç bir alakası yok. Kendini ifade etme noktasında kendini Mor ve Ötesi’nden ayırman gerekiyor. Onlar kendilerini Black Rock diye ya da Alternatif Rock diye ayırıyorlar ve senin kafanda grubu

dinlemeden daha ne olduğuna dair fikir oluşuyor. Biz de Karadeniz M¼ziđi yaptığımız için ve daha net bir tanım yapabilmek için, evet, Karadeniz Rock yapıyoruz diyoruz (Görüşme 2011b: Grup Marsis, İstanbul).

Grup Marsis'in söylemsel rock müzik işaretleyicilerinden bir diğeri de, görüşmeler sırasında da sık sık vurguladıkları 'folk rock' türünün önde gelen müzisyenleri ve grupları ile kendileri arasında kurdukları bağdır. Ayrıca, günümüzde, dünyanın, özellikle Avrupa'nın çeşitli yerlerinde kendileri gibi yerel unsurlar kullanarak rock müzik yapan müzik gruplarını anmayı unutmazlar. Bir görüşme esnasında, grubun dinleyicilerinin yerel ezgiler ve çalgılar kullanan Finlandiyalı Rock müzik grubu *Korpiklaani* ile kendilerini örtüştördüklerini ifade etmeleri bunu doğrular (Görüşme 2010a: Grup Marsis, İstanbul).

Grup aynı zamanda, Zuğaşı Berepe ve Kazım Koyuncu'yu hem Karadeniz müziğinin farklı tınlarla senkretize edilmesi, hem de bu müziğin ve folklorun, Lazca'nın ve bu yörenin problemlerinin müzik aracılığıyla ifade edilmesinde bir devrim olarak görür. Volkan Konak, Fuat Saka gibi isimlerin zaman zaman rock'a özgü bir sound kullanmalarına karşın Karadeniz Rock olarak isimlendirilemeyeceğini, Zuğaşı Berepe'nin hem müzikal hem de felsefe olarak rock tanımlamasına oturduğunu ifade eder.

Grup, Karadeniz yerel müziğinin melodik ve ritmik yapısının Rock ile Ege gibi başka bir bölgenin yerel müzik unsurlarına göre daha kolaylıkla uyum sağlayabilmesinin, kendilerini Rock müzik içinde tanımlamalarına da olanak sağladığını, ayrıca Karadeniz insanının 'asi', 'hırçın' ve 'enerjik' olarak nitelendirdikleri doğasının Rock müzik doğası ile birebir örtüştüğüne dair düşüncelerini vurgular.

Rock müziğin kadim işaretleyicilerinden biri olarak politik muhalefet; grubun bir diğer söyleme dayalı otantisite işaretleyicilerinden biridir. Görüşmeler esnasında grup üyelerinin; "Rock asi bir müziktir, isyankâr bir müziktir. Bizim bütün duruşumuzdan, yani sahne duruşumuzdan her zaman her yerdeki duruşumuza, konuşmalarımıza, hayat görüşümüze her şey ile doğru orantılıdır." ifadeleri bu

durumu yansıtır. Grup Kazım Koyuncu'nun politik duruşundan da aldığı ilhamla çeşitli çevreci ve antikapitalist eylemler içerisinde yer almakta, yapılan röportajlarda ve konser etkinliklerinde fırsat buldukça bu yönlerine vurgu yapmaktadırlar. Albüm tanıtım reklamlarında ve grubun resmi sitesinde “Dikkat! Bu grup yüksek oranda radyasyon içerir.” ibaresi ile Çernobil faciasına ve grubun nükleer karşıtı olmasına yapılan gönderme, grubun tüm konser etkinliklerinde bu konudaki söylemlerle pekiştirilmektedir.

Karadeniz'in özellikle çevre sorunları, grubun her konserinde dile getirdiği muhalif söylemlerden biridir. Her konser mutlaka Karadeniz'de yapılması planlanan nükleer santrale, HES'lere ve çeşitli çevre sorunlarına dair konuşmalar ve bazen sloganlar içerir. Hemen her konserde, 'Ha Bu Akan Dereler' adlı şarkının girişinde Karadeniz'e yapılması planlanan HES'ler ve nükleer santraller protesto edilir, Çernobil sonrası bölgede artan kanser vakalarına ve kanser nedeniyle yaşamını yitiren Kazım Koyuncu'ya göndermelerde bulunulur. Aşağıda yer alan afişte, grubun bu söylemlerini konserler dışında, çeşitli söyleşi ve panellerde yer alarak da ifade ortamı sağladıkları görülmektedir.



Resim 1. Yıldız Teknik Üniversitesi Çevre Kulübü, Grup Marsis Söyleşi Afişi

3.2.1.3. Giyim-Kuşam Kodları

Grup Marsis'in giyim tarzı ve beden dili gibi sahne performanslarında kullanıldığı kodlar, rock müziğin belli başlı otantik işaretleyicilerinin kullanılması açısından önemlidir. Grup giyim tarzı ile marjinal bir rock grubu özelliği göstermese de, rock müziğin genel kodlarına uygun davranır. Elektrogitar, basgitar ve davul, zaman zaman anaakım rock'ın beden diline koştut davranışlarla icra edilir. Tulum, kemençe ve solistin davranışları da bu kodlara uygundur. Davulcu ve basgitarist dışında grubun tüm üyelerinin saçları uzundur. Tulum çalıcısı dışında tüm müzisyenler *piercing* ve küpe gibi metal aksesuarlar kullanırlar.

Aşağıda yer alan, grubun ilk albüm çalışması olan Marsis Dağı'nın (2009) albüm tanıtım konseri afişine ve 2010 yılında Rize'de gerçekleştirilen bir konser sırasında davulcu Yaşar Kadir Baş'ın resmine bakıldığında, grubun giyim- kuşam kodlarında ana akım rock'a yakınlık dikkati çeker.



Resim 2. Grup Marsis, Marsis Dağı (2009) Albüm Tanıtım Afişi



Resim 3. Grup Marsis, Rize Konseri, 14 Ekim 2010, Fotoğraf: Deniz Enül

3.2.2. Yerel (Karadeniz) Bileşenler

Belli bir kimliğe sahip çıkma iddiasıyla ortada olma, diğerlerinden farklılığını vurgulama çabasını da beraberinde getirir. Grup Marsis, müzikal varlığını aynı zamanda Karadeniz’li olma ve “Karadeniz müziğini ulusala ve oradan da evrensele taşıma” iddiasıyla da ortaya koyan bir gruptur. Grup, bu iddiayı, “rock müzik” gibi evrensel boyutta meşrulaşmış bir müzik aracılığıyla gerçekleştirme eyleminde olsa bile, yapılan müziğin içerisine yerleştirilen Karadeniz yerel müziğine dair öğeler, özellikle şive, ağız ve bölgede yaşayan etnisitilere (Laz, Gürcü) ait dillerin kullanımı şeklinde tezahür eden, dilsel boyut ve bölge yerel müziğinin en baskın müzikal aracı olarak kemençe ve tulum çalgılarının kullanımı ile tınısal otantik işaretleyiciler olarak ele alınabilir.

3.2.2.1. Dil, Anlatım ve Söylem

Dil, Grup Marsis’in müziğinde kullanılan en belirgin işaretleyicilerden biridir ve yerel bileşenler arasında tınısal öğeler ile birlikte en dikkate değer olandır. Daha da önemli olan Grup Marsis’in, benzer tarz da müzik yapan gruplardan kendini ayırmak amacıyla vurguladığı “Karadeniz Rock” tanımlamasının çıkış noktasıdır. Bu nedenle ‘yerel bileşenler’ bahsinde genişçe yer bulacaktır.

Karadeniz Rock, terimden anlaşılacağı itibariyle, herhangi bir dile vurgu yapmamakla birlikte, terimin içeriğinde yörede konuşulan birden çok dile ve bu dillere dair bir politik bir duruşa gönderme yapması beklenir.



Harita 1. Karadeniz Bölgesi Coğrafi ve Siyasi Haritaları.

Karadeniz Bölgesi birçok farklı dili ve etnisiteyi içinde barındırır. Düzce, Adapazarı çevresi'nde Çerkezler; Giresun, Trabzon (yoğun olarak Şal pazarı), Çorum, Ordu, Tokat ve Kastamonu civarında Çepniler; Dağlık Trabzon'da Pontus Rumları; Artvin, Hopa ve Rize'de (yoğun olarak Hemşin, Fındıklı ve Pazar) Hemşinler; yine Artvin, Ordu, Düzce, Akçakoca ve İzmit çevresinde Gürcüler; ve Rize'de Pazar, Ardeşen, Fındıklı ve Çamlıhemşin de ise Lazlar bu coğrafyanın çok-etnisiteli, çok-kültürlü yapısını oluşturur.⁴

Burada belirtmek gerekir ki, Karadeniz kıyısında yaşayan nüfusun büyük bir kısmı da dahil, Türkiye'de sıradan Türk vatandaşları hatta Lazcanın tamamen farklı bir dil olduğunun ayırında değildir, Trabzon-Rize bölgesinde konuşulan Türkçe şivelerini "Lazca" olarak tanımlarlar. Türkçe'nin Karadeniz şivesi ile Lazca'nın anlam karışıklığı gibi Hemşince ve Doğu Karadeniz Şivesi içerisinde yerel bir diyalekt olan Hemşin ağzı arasında da bir karışıklık söz konusudur. 14.05.2011 tarihinde, İzmir'de bir konser öncesi yaptığım Grup Marsis görüşmesi sırasında, grubun tulumcusu Mustafa Gökay Ferah'ın uyarıları sonucu bahsetme hassasiyeti duyduğum bu karışıklığı, görüşme sırasında Mustafa Gökay Ferah şöyle belirtti:

⁴ Batı Karadeniz'de varlığı yoğunlaşan Çepniler ve Çerkezlerin, bu bölgeye yerleşimleri diğer topluluklardan öncesine dayanmaktadır. Burada anılmayan fakat Batı Karadeniz'in günümüz demografik unsurlarından olan Lazlar ve Hemşinler ise, büyük oranda, son 30-40 yıl içinde meydana gelen ekonomik nedenlere bağlı göç hareketleri ile bu bölgeye yerleşmişlerdir. İstanbul il sınırı içindeki toprakların bir kısmı Batı Karadeniz Bölgesi içerisinde yer almakla birlikte harita dışı tutulmuştur.

Hemşin ile amlıhemşin farklı ilçelerdir fakat yaylalar ortaktır. Hopa tarafı ise Hemşin'dir. Yalnızca Hopa tarafında yaşayanlar Hemşince konuşur, Pazar, Çayeli, Ardeşen, Fındıklı'daki Hemşin köyleri Hemşince konuşmazlar, Karadeniz şivesinin Hemşin ağzını kullanırlar (Görüşme 2011d: Grup Marsis, İzmir).

Kolivar'ın *Kentli Bir Yerel Kimlik Temsili Olarak Karadeniz Rock* adlı çalışmasında belirttiği üzere Karadeniz Rock tanımını içerisinde yer alan Karadeniz müziği ifadesine bu tarzın ilk örneklerinin ortaya çıktığı Zuğışı Berepe grubunda rastlanmamaktadır. Hatta tam aksine, o dönemde tüm Karadenizlilere Laz denmesine karşı bir tavır olarak yapılan müziğin Lazca olduğu ve bunun Doğu Karadeniz'de var olan kültürlerin tamamına değil özel bir tanesine ait olduğu özellikle vurgulanmaktaydı. Yine Doğu Karadeniz'deki çokkültürlülüğün ifadesi olarak kendi kültürlerinin dışındaki kültürlerden türküler icra edildiği doksanlı yılların sonunda da Karadeniz müziği ifadesi yerine tek tek bu türkülerin söylendiği dillere atıf yapılıyordu. Buradan hareketle, Doğu Karadeniz'de kültürel kimlik ifadesinin başlıca unsurunun dil olarak belirlendiğini söylemek yanlış olmayacaktır (2010: 8).

Evrensel Gazetesi, 31.08.2001 tarihli röportajında Kazım Koyuncu, Zuğışı Berepe grubunun dil konusunda üstlendiği misyonu ve politik duruşlarını şu sözlerle ifade eder:

Kaybolmakta olan Laz kültürünü ve şarkılarını yaşatmak için daha önce kurduğumuz Zuğışı Berepe, Lazca sözlü rock yapıyordu. Grubun kuruluşunda böyle bir misyon vardı. Lazcanın yaşatılması ve mümkün olduğunca o şarkıların ortaya çıkarılması için çalışılıyordu. Biz, hiçbir zaman Lazca şarkılar yaşasın diye müzik yapmadık, sadece Laz türkülerini ve memleketimizin müziklerine kendimizi katarak, yükseltmek ve insanlarla paylaşmak istedik. Ama şunu da gerçekleştirdik, Lazcanın ve yok olmak üzere olan birçok dilin ve kültürün tepkisini ortaya koyduk. Lazca şimdi 10 sene öncesinden daha iyi durumda. Artık gençler Lazcadan utanmıyor, önceden böyle bir durum vardı. (U – WEB)

Sanatçıların ya da izlerkitlelerinin “farklı” olma talebi ile örtüşen sahiplenmelerini yansıtan pop-arabesk altkültürleri; “hedeflenmiş” üslup gruplaşmalarına hizmet eden girişimler olarak dil gibi etnik kökene kolay gönderme yapılabilen, dolayısıyla da “hazır” ya da “çabuk” üretilebilecek simgesellikler ile bölgesel ve yerel ölçekli “popüler” türler/tarzlar; yine pek çok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de sayıları hızla artan irili ufaklı görece gençlik topluluklarının aidiyet pekiştirirken hem “ötekilere” karşı birlikteliklerinin bir yüzünü gösteren, hem de “marjinalliği” yitirme ya da özgül “biz”i oluşturma kaygısıyla giderek çoğaldığı gözlenen yüzlerce amatör/profesyonel “rock” grubu; kültürel kimliklerin temsil ve aidiyet gereksinimlerine verdikleri karşılıklarla popüler kaynakların paylaşılması, ayrıştırılması ve birleştirilmesine anlamlı örneklerdir (Erol 2005: 266). Karadeniz dillerini yaşatma gibi bir misyonla kendilerini rock müzik içerisinde konumlayan pek çok grup ve müzisyen günümüzde popüler olma girişimindedir. Kısa bir dönem Kazım Koyuncu’nun vokalistliğini de yapmış olan ve yine rock, reggie altyapılarla Karadeniz türküleri söyleyen Grup Entu’nun solisti Harun Topaloğlu, 10.02.2011 tarihinde İstanbul’da yaptığım görüşmede, dilin korunmasına verdiği önemi; “Buradaki asıl öge, bozmadığımız dil. Dili bozmuyoruz, şiveyi bozmuyoruz, korumaya gayret ediyoruz.” sözleriyle ifade eder (Görüşme 2011c: Harun Topaloğlu, İstanbul).

Karadenizin bu çoklu yapısına karşın, Grup Marsis’in Karadeniz algısının bütün Karadeniz’i (ve Karadenizde yaşayan tüm etnik grupları) değil, yalnızca Doğu Karadeniz’i (Giresun, Trabzon, Rize ve Artvin) ve burada yoğunlaşan etnik grupları (Lazlar, Hemşinler ve Gürcüler) içerdiği görülür.

Grubun Karadeniz ve Karadenizlilik algısını anlamaya yönelik olarak, 10.08.2010 tarihli İstanbul görüşmesinde sorulan “Karadeniz ile nereyi işaret ediyorsunuz? Belli bir bölgeyi mi yoksa tüm Karadeniz coğrafyasını mı?” sorusuna solist Korhan Özyıldız’ın, “Karadeniz müziği deyince kimse Zonguldak ya da Samsun’a ait bir müziği düşünmez. Karadeniz müziği Ordu, Giresun ve ötesinden başlar. Aslında Doğu Karadeniz Rock demek daha doğru olabilir ama Karadeniz dedik mi zaten olay bellidir, herkes doğuda kalan kısmını anlar.” cevabı ile, grubun Karadeniz ve Karadenizlilik’ten kastının Doğu Karadeniz olduğu ve buralarda

konusulan dillerin, bu bölgenin çalgılarının söz konusu edildiğinin altını çizmiştir (Görüşme 2010a: Grup Marsis, İstanbul).

Grup Marsis'in 'Karadeniz Rock' tanımlaması Zuğışı Berepe, Kazım Koyuncu ve diğer Karadenizli müzisyenlerde olduğu gibi yalnızca belirli bir etnisite (Lazlar) ya da dil (Lazca) değil, Doğu Karadeniz'de yaşayan etnik dillerin ve kültürlerin yaşatılmasına dair bir misyon üzerine kuruludur. Grubun solisti Korhan Özyıldız, 08.02.2011'de İstanbul'da yapılan görüşmede durumu şöyle ifade etmiştir:

Vazgeçmediğimiz öğeler var. Yani mesela Türkçe şiveyle söylediğimiz şarkılarda var, mesela Hemşin şivesi, Hemşin ağzı, Trabzon ağzı gibi. Burada işte şiveye ve dillerin hepsini kullanmaya ve gündeme getirmeye çalışıyoruz. Lazca'yı yaşatmak mesela. Aramızdan iki kişinin anadili bu ve kaybolmakta olan bir dil. Bu dilin yaşaması için, kelime olarak onun özüne, gelişimine çok dikkat ediyoruz. Onun gelişimini bozmadan birşeyler üretiyoruz. Hemşince şarkı söyleyeceksek, Hemşinli biriyle konuşarak, o dilin doğru telaffuzunu, her şeyini öğrenerek onu yorumlamaya çalışıyoruz. Bütün dillerde aynı özeni gösteriyoruz. Çünkü aynı zamanda bir kaç kültürü birden yaşattığımız için şarkılarımızda bu hususlara çok dikkat etmemiz gerekiyor (Görüşme 2010a: Grup Marsis, İstanbul).

Aynı görüşme esnasında grubun gitaristi Çağatay Kadı "Bizim müziğimiz Lazca Rock gibi bir dile atıfta bulunmuyor, bir dile yaslanmıyoruz." sözleriyle grubun Karadeniz'de yer alan dillere dair vurgusunu dile getirmiştir (Görüşme 2010a: Grup Marsis, İstanbul).

Grubun ilk albüm çalışması olan "Marsis Dağı"nda, Doğu Karadeniz Bölgesi içerisinde konuşulan diller ve şivelerle seslendirilen şarkılara yer verilmiştir. Grubun şarkı dağarına ilişkin tablolar ekte yer almaktadır.

Grubun dağarına bakıldığında ise, yine ya yerel (anonim ya da geleneksel olarak tanımlanan) Karadeniz ezgileri ya da grubun şive, söz içeriği ve ezgisel bakımdan yine Karadeniz yerel müziği çizgisinde yaptıkları yeni yapıtlardan oluşmaktadır. İlk albüm çalışmaları olan Marsis Dağı'nda yer alan şarkılardan üç

tanesi beste çalışmasıdır fakat şarkıların sözel ve ezgisel ifadesi Karadeniz türküleri ile örtüşür. Grubun dil seçiminde, albümde 4 Lazca ve 1 Gürcüce şarkı seçiminden de anlaşılacağı gibi, yörede konuşulan dillerden özellikle Lazca'nın yaşatılmasına dair son yıllarda artan söylemlerin popüler düzeydeki etkisi açıktır.

ŞARKILAR	DİLLER
<i>Siya</i>	Lazca
<i>Kapıya Sandaliye</i>	Türkçe (Hemşin Ağzı) ⁵
<i>Deda</i>	Gürcüce
<i>Oropa</i>	Lazca
<i>Marsis Dağı</i>	Türkçe (Doğu Karadeniz Şivesi)
<i>Dereler</i>	Türkçe (Doğu Karadeniz Şivesi)
<i>Bu Dünya Bir Pencere</i>	Türkçe (Doğu Karadeniz Şivesi)
<i>Bakışlerinden Belli</i>	Türkçe (Hemşin Ağzı)
<i>Gyuliçkimi</i>	Lazca
<i>Kolbastı</i>	Türkçe (Trabzon Şivesi)
<i>Sevdali</i>	Lazca
<i>Hopa Hemşin</i>	Çalgısal

Tablo 2. *Marsis Dağı* (2009) albümünde yer alan şarkılar ve dilleri.

Yine ikinci albüm çalışması olan *Zamanı Geldi/Komoxtu Ora*'da 3 Lazca şarkı yer almakta buna karşılık yörede konuşulan diğer dillerden 1 Gürcüce şarkı yer almaktadır. Grubun dağına ilişkin tablo çalışmaları aşağıda yer almaktadır.

ŞARKILAR	DİLLER
<i>Destan</i>	Türkçe (Doğu Karadeniz Şivesi)
<i>Mabulur</i>	Lazca
<i>Sevdiğüm</i>	Türkçe (Doğu Karadeniz Şivesi)
<i>Düz</i>	Türkçe (Doğu Karadeniz Şivesi)
<i>Atmaca</i>	Türkçe (Doğu Karadeniz Şivesi)

⁵ Grup, Türkçe'nin Doğu Karadeniz'de konuşulan şiveleri ile söyledikleri şarkılarının bazılarında, tablodaki 'Hemşin Ağzı' örneğinde olduğu gibi, şivenin/ağzın kaynağını belirtmekte, bazılarında ise bu ayrımın zorluğundan dolayı 'Doğu Karadeniz Şivesi' tanımlamasıyla yetinmektedir.

<i>Ander Sevdaluk</i>	Türkçe (Doğu Karadeniz Şivesi)
<i>Lazona</i>	Lazca
<i>Bu Sene Yaylalara</i>	Türkçe (Doğu Karadeniz Şivesi)
<i>Sürgün</i>	Türkçe (Doğu Karadeniz Şivesi)
<i>Ses Ver</i>	Türkçe (Doğu Karadeniz Şivesi)
<i>Macven Guri</i>	Gürcüce
<i>Dik Oynar Laz Uşağı</i>	Türkçe (Doğu Karadeniz Şivesi)
<i>Hovarda</i>	Türkçe (Doğu Karadeniz Şivesi)
<i>Ar Jur Sum</i>	Lazca

Tablo 3. *Zamanı Geldi/Komoxtu Ora* (2012) albümünde yer alan şarkılar ve dilleri.

Grubun söylem düzeyinde bir başka iddiası da, yerel örneklerin icrasındadır. Karadeniz yerel müziğinin en popüler örneklerinden olan Kolbastı için grup Uğur Biryol tarafından yapılan bir röportajda şunları ifade eder:

Zaten biz Kolbastı'yı ilk bir araya geldiğimiz zamandan beri sahnelerde çalıyorduk. O zamanlar henüz "hoptek" denen furya ortaya çıkmamış, Kolbastı bu kadar hızlı ve şaşırtıcı bir değişime maruz kalmamıştı. Kökeni ve yöresine dair her ne kadar çeşitli tartışmalar olsa da sonuç itibariyle, uzun yıllar içerisinde kendiliğinden gelişmiş bir oyun olan Kolbastı'nın son 1-2 sene içerisinde ticari açıdan bir meta, yeni bir rant aracı, politik açıdan da Karadeniz özelinde yükselen milliyetçiliğin marşı haline getirilmesinden rahatsızlık duyduk. Sonuç olarak, tüm bunları bilen ve bu kadar popülerleşmeden önce de sahnede Kolbastı'yı çalan bizler, ya dinlemekten ve çalmaktan zevk aldığımız bu şarkıyı çalmayarak belli bir kesimin marşı haline getirilmek istenen Kolbastı'dan vazgeçecek ya da bu şarkı özelinde müziğe ve hayata başka türlü bakan Karadenizliler olduğunu anlatmaya çalışacaktık. Biz ikincisini seçtik. (KL - WEB)

Grubun her fırsatta dile getirdiği en önemli söylemlerden biri, politik muhalefet bahsinde Karadeniz'in sorunlarına duyarlılık ile yer bulduğu üzere, 'Karadeniz' ve 'Karadenizlilik'e yapılan vurgudur. Görüşmeler sırasında grup üyelerinin tümünün Karadeniz kökenli oluşunun vurgulanması ile bu durum pekiştirilir.

3.2.2.2 Tını

Grubun senkretik müzikal yapısının en önemli özelliklerinden biri kullanılan ve 'otantik' kabul edilen tınısal işaretleyicilerdir. Grubun 'Karadeniz Rock' olarak ifadesinin ana öğelerinden olan kemençe ve tulumun tınısal özellikleri bunda belirleyici rol oynar. Grubun albüm ve sahne performanslarında her iki çalgı da hem ayrı ayrı hem de birarada kullanılarak 'Karadenizlilik'in vurgulanmasında önemli bir rol üstlenirler. Bu noktada, yerel ortamında her ikisi de horona eşlik eden ancak gerçekte asla bir arada kullanılmayan bu çalgıların (kemençe ve tulum) aynı sahnede buluşturulması bile senkretik bir tutumun ve otantisite algısının sonucudur.

Grup, özgün rock soundunun yakalanabilmesi amacıyla, her iki çalgı için yeni teknik özellikler geliştirme yoluna gitmiştir. Tulumun gitar pedalı ile kullanılmasının yanında, grubun kemençecisi ve aynı zamanda bir kemençe yapımcısı olan Ceyhun Demir'in, kemençeyi rock soundu ile örtüştürebilmek için, çalgıya manyetik takıp 'elektro kemençe'ye dönüştürmesi, grubun, aynı zamanda yerele ait olan formları rock müzik gibi genel kabul görmüş bir müzik içerisine eklemeye ve yeniden tanımlama stratejisinin sonucudur. 11.12.2010'da, İstanbul'daki kemençe yapım atölyesinde görüştüğüm grubun kemençecisi Ceyhun Demir kemençenin tınısında değişiklik yapma gerekçelerini şöyle açıkladı:

En önemli ortaya koyduğumuz şey tabi ki Karadeniz'e özgü çalgılar. Onların yeri ayrı bizim müziğimizde ve onları bu anlamda korumaya özen gösteriyoruz. Dil çok önemli, yerel şiveyi ve Lazca, Hemşince gibi Karadeniz'de konuşulan dilleri ön planda tutuyoruz. Rock' a dairse performansta ve sound da koruduğumuz şeyler gözönünde zaten. Kaynaştırdığımız ise enstrümanlar konusunda yine. Elektro

kemençe ile sound da bir bütünlük oldu bence. Tulumda çok zorlandık başlarda. Tulum çok dar bir enstrüman, onu tonlara uydurmakta çok zorlandık. Çalışmaya başladıktan bir zaman sonra Mustafa başka pedallar denemek zorunda kaldı, elektrogitarın kullandığı pedalları kullanmaya başladı. Ben de gitar pedalı kullanıyorum (Görüşme 2010b: Ceyhun Demir, İstanbul).

Yine bu duruma dair, 08.02.2011'de İstanbul'da yapılan görüşme sırasında tulumcu Mustafa Gökay Ferah, teknik açıdan tulumun soundunda ki sıkıntıları, gitar pedalı ile çözümlediklerini söyleyerek şunları ekledi:

Distortion sesleri ve davul tulumu göre daha şiddetli olduğu için sahnede sıkıntı oluyordu başlarda. Tulumun rock soundunun altında ezildiği oluyordu. Duyulmuyodu. İlk dönemler normal mikrofon kullandık, daha sonra başka bir mikrofon, sonra ekolayzer aldım, son zamanlarda gitar pedalı aldım. Şimdi duyum çok daha rahat ve iyi (Görüşme 2011b: Grup Marsis, İstanbul).

3.2.2.3. Davranış-Tutum ve Giyim-Kuşam Kodları

Grup Marsis'in sahne performansları sırasında yer verdikleri yerel danslar (özellikle Horon⁶) da grubun 'Karadenizlilik' kimliğine dair vurguladığı bir diğer önemli unsurdur. Dinleyiciler özellikle kemençe ve tulumun öne çıktığı icralarda geniş horon grupları oluşturarak dans ederler ve/veya dansa davet edilirler. Gruptan iki ya da daha fazla kişi öne gelerek danstan figürler sergilerler.

Grup konserlerde ana akım rock'a göndermede bulunan kıyafet seçimlerini genellikle yerele göndermede bulunan aksesuarlar ile tamamlar. Bu kimi zaman boyuna bağlanan bir fular ya da şal, ya da çalgının üzerinde yer alan bir motif olabilir.

⁶ Horon, Doğu Karadeniz Bölgesi'ne özgü, genellikle hareketli, kadın, erkek ya da karma gruplar tarafından, elele tutularak, düz sıra veya dairesel şekillerde yerel çalgılar eşliğinde oynanan bir dandır. Horon denilince akla ilk gelen çalgılar, bu dansın yoğun olarak icra edildiği Giresun ve Trabzon'da kemençe ve Rize'de tulumdur. Kemençe ve tulum gibi baskın olmasalar da, yörelere göre değişiklik göstermek üzere, Sivas'ın Doğu Karadeniz'e komşu kuzey ilçelerinde kaval, davul ve zurna, yine Erzurum ve Gümüşhane'nin kuzey ilçelerinde davul ve zurna, Artvin'in Borçka ve Şavşat ilçelerinde akordeon gibi çalgıların kullanımı da görülür.

Aşağıda yer alan resimlerde grubun canlı performanslarında horon ve yerel aksesuarlara ilişkin tutumları gözlenmektedir. İlk resimde grubun gitaristi, solisti ve tulumcusunun horon dansı, ikinci resimde ise gitaristin yerel motifler içeren gitar askısı bu tutumlara ilişkin örneklerdir.



Resim 4. Grup Marsis, “horon oynarken”, Rize Konseri, 14 Ekim 2010, Fotoğraf: Deniz Enül.



Resim 5. Grup Marsis, Rize Konseri, 14 Ekim 2010, Fotoğraf: Deniz Enül.

Dolayısı ile tınısal, söylemsel ve eylemsel olarak işe koşulan otantik işaretleyiciler bu aidiyetlerin pekiştirilmesine aracılık ederler. Bu açıdan bakıldığında Grup Marsis kendisini, özellikle Karadeniz yerel müziklerinden beslenen bir rock müziği grubu olarak görür. Grup Marsis'in Karadeniz Rock icrasına evsahipliği yapan mekânlara bakıldığında genellikle kentsel, Batılı olan davranış ve söylemlerin ortaya konulduğu etkinliklerle özdeşleştiği görülür. Bunlar İstanbul başta olmak üzere kent merkezlerindeki barlar, müzik festivalleri ya da çevreci ve insan hakları merkezli eylemlerin sergilendiği toplumsal etkinliklerdir.

SONUÇ

Doğası gereği farklı hatta kimi zaman birbirine karşıt unsurları içeren senkretik oluşumlar, ortaya çıkan sonucun bir ürüne dönüştürülmesi ve bu ürünün pazarlanmasına yönelik yeni stratejiler üretilmesini de beraberinde getirir. Grup Marsis örneğinde analizi yapılan veriler, grubun ve ‘Karadeniz Rock’ın senkretik yapısını açıklamanın yanında, senkretik müziklerin üretim ve meşrulaşma stratejilerine yönelik eylemlerin kültürel ve toplumsal arka planını anlamamızı da sağlar.

Kavramsal kafa karışıklığının devam ettiği, olguları açıklamada kullanılabilir anahtarlar için sınırları hala netleşmemiş bir alan olarak ‘kültürel karışım’ı kavramlar üzerinden açıklamaya çalışmanın oldukça zorlayıcı bir çabayı gerektirdiği açıktır. Karışımı ifadeye yarayan tüm terimler aşağı yukarı benzer anlamlarla kullanılmışlarsa da, birbirlerinden kimi zaman net, kimi zaman ise oldukça belirsiz çizgilerle ayrılmaktadırlar. Karadeniz Rock gibi karışımın karışımı olarak nitelendirilebilecek bir olguyu açıklamada diğer kavramların, derinlerinde bu özelliği barındırıp barındırmadıkları açık olmadığından, sunmadığı meşru bir zemin sunan ‘senkretizm’, bu yönüyle iki gibi görünen fakat bundan daha fazlasının karışımı durumunu açıklamada çalışmanın en önemli destek gücüdür. Günümüzün baskın gücü küreselleşme, senkretizmi oluşturan değil fakat günümüz koşulları doğrultusunda ona yön veren bir dinamiktir.

Karadeniz Rock’ın tarihsel arka planına dair inceleme, kültürel olguların birdenbire ortaya çıkan enteresan durumlar olmaktan öte uzun bir süreci barındırdığı gerçeğinden hareketle, küresel ve yerel iki unsurun karışmadan önce hangi aşamalardan geçerek bir araya geldiklerine dair sorulara yanıt arar. Bu bağlamda, rock ve Karadeniz yerel müziğinin günümüze ulaşana kadar ki evrimleri ve senkretik içyapıları, kırsaldan kente göç ve sonrasında kentte kendine yer edinme, müziksel üretime geçme gibi aşamalar, Karadeniz Rock olgusunun hazırlayıcıları ve sürecin önemli basamaklarıdır.

Kültürel kimliklerin senkretik müzikler yoluyla tanımlanma çabalarında seçilen zeminin ifadeye uygunluğu, ifadenin kültürel ağırlık noktasını da belirler.

Grup Marsis'in yerel müziklerinin meşru ifade zemininin "Neden rock?" olduğu sorusuna cevap olarak verdiği; "Karadeniz Yerel Müziği'nin, Rock'a doğası gereği yakınlığı ve yatkınlığı" söylemi bunu destekler. Grubun burada vurgulamak istediği Karadeniz yerel müziğinin hız, ritm ve çalgısal yapısının rock ile uyumluluğu, yöre insanının doğasının kendini bu zeminde ifade edebilmesini kolaylaştırmasıdır. Bu gibi gerekçeler, günümüzde farklı müzik kültürlerinin bağdaştırılarak yeni senkretik pratiklerin oluşumunda rol oynayan etkenlerin, geçmişin spontan dinamiklerinden farklı olarak zaman zaman kurgulanarak da yaratıldığını gösterir.

Sonuç olarak, senkretizm kültürlerin daima yeniden karışıma açık ve geçirgen doğalarının bir sonucu olmakla birlikte, günümüzün küresel koşulları ve teknolojik araçları göz önüne alındığında, geçmiştekenden farklı olarak tüm kültürel alanlarda çok daha hızlı ve etkin bir biçimde yer alır. Üzerine stratejiler geliştirilen ve bu yönüyle küreseli ve yereli birbirine eklemlenmede ve ortaya çıkan ürünü ifade etmede meşru bir zemin olarak işgörür ve Karadeniz Rock gibi popüler bir olgunun anlaşılmasında etkin rol oynar. Karadeniz Rock olarak tanımlanan senkretik pratik, bir olgu olarak karşımıza çıkana dek geçirdiği süreç göz önünde tutularak, yaşayan sürekliliği olan bir mekanizma olarak kültürel döngünün bir parçası ve günümüz müzik üretim koşullarının doğal bir sonucudur.

Çalışmanın başında da belirtildiği gibi, her ne kadar uzun yıllardır sosyal bilimlerin merak konusu olsa da çalışmanın odak noktasına dair süregelen belirsizlikler, bu alandaki net çalışmaların yetersiz oluşunu da beraberinde getirmiştir. Çalışma bu yönüyle arkadan gelecek çalışmalara sınırlı da olsa bir ışık tutacağı inancı taşımaktadır.

EKLER

EK-1: Albüm kapakları

EK-2: Lazca, Gürcüce, Doğu Karadeniz Şivesi ve Hemşin Ağzı Şarkı Sözü Örnekleri

EK-3: Audio CD: Müziksel Örnekler

EK-4: Video CD: Görsel-İşitsel Örnekler

EK-1: ALBÜM KAPAKLARI

MARSİS, “MARSİS DAĞI” ALBÜM KAPAĞI



MARSİS, “ZAMANI GELDİ/KOMOXTU ORA” ALBÜM KAPAĞI



EK-2:

GRUP MARSİS'İN LAZCA, GÜRCÜCE, DOĞU KARADENİZ ŞİVESİ VE HEMŞİN AĞZI İLE SESLENDİRDİĞİ ŞARKILARDAN ÖRNEKLER

LAZONA , Zamani Geldi/ <i>Komoxtu Ora</i> (2012), Track 7	
<i>Lazca</i>	<i>Türkçe Çevirisi</i>
<i>Man var vore xvala xvala</i>	Ben yalnız değilim
<i>Mskva pukirepes govoqup</i>	Güzel çiçekler arasında geziyorum
<i>Kvinçiş ostvinus meakte</i>	Kulun ötüşüyle eğleniyorum
<i>Mortcis vaper govaxel</i>	Küçük dalları okşuyorum
<i>Tcumani ixis movoqup</i>	Sabah rüzgarla geliyorum
<i>Vatsxi mertsxalis svaepe</i>	Kırlangıçtan aldım kanatları
<i>Pukiriş oşvanu mcoxons</i>	Benim adım çiçeğin kokusu
<i>İdzitsapan murutsxepe</i>	Yıldızlar gülüyorlar
<i>Mjoraş çxovro toli vore</i>	Güneşin dokuz gözüyüm
<i>Seris aĝne tuta vore</i>	Gece yeni Ay'ım
<i>Mteliş guriş nota vore</i>	Herkesin gönlünün nişanıyım
<i>Lazonaş xonari vore</i>	Lazona'nın sesiyim.
Söz: Nazi Memişhişi	
Müzik: Anonim	

MACVEN GURİ ,Zamanı Geldi/ <i>Komoxtu Ora</i> (2012), Track 11	
<i>Gürcüce</i>	<i>Türkçe Çevirisi</i>
<i>Xolo dodgitu ora komaçkinu oropa</i>	Yine durdu zaman, Aşkı anladım
<i>Yari gomaşinu handğa</i>	Sevgiliyi hatırladım bugün
<i>Mçima mulun Batum`iz</i>	Yağmur geliyor Batum`a
<i>Si heko ma hakole</i>	Sen orada ben burada
<i>Var maziren si Maçven guri</i>	Göremiyorum seni, kalbim acıyor
<i>Ezmocez na dotkvi ya</i>	Rüyamda söyledin da,
<i>Oşumeri dğalepez</i>	Sarhoş günlerimde
<i>Skanisuzi var mağhenen</i>	Sensiz yapamıyorum diye
<i>Ezdi mendemiyoni</i>	Al götür beni,
<i>Var emaçopen şuri</i>	Nefes alamıyorum
<i>Sopez gulur na</i>	Nerelerde geziyorsan
<i>Moxti ha3i</i>	Şimdi gel.
Söz: Korhan Özyıldız Müzik: Anonim Gürcü Şarkısı	

MARSİS DAĞI (Doğu Karadeniz Şivesi) - Marsis Dağı (2009), Track 5

Marsis dağı yine başun kar midur?
Yaylalarda çimenlerin var midur?
Yalan dünya sana bana dar midur?
Ah ulan sevdaluk yaktun canumi.

Gidelum sevduğum habu yolınan,
Karuşalum taşına toprağına.
İsyan olsun habu derdum dünyaya,
Ah ulan sevdaluk yaktun canumi.

Marsisun yuzine dik dik bakarum
Cigarami bi kibritle yakarum,

Aşka gelur tepeleri yikarum,
Ah ulan sevdaluk yaktun canumi.

Söz-Müzik: Grup Marsis

BAKIŞLERUNDAN BELLİ (Hemşin Ağzı) - Marsis Dağı (2009), Track 8

Bakişlerundan belli
Sevdaluk bunun adi
Bilirum sevdaluği
Hep aci olur tadi

Çok mu yandi yüreğun
Bu sevdaluk yuzinden
Kimseye güvenemem
Kimler geçti sözinden

Senun güzel gözlerun
Aldi aklumi benden
Öyle sevda olsam ki
Hiç ayrilmasam senden

Söz: Mustafa Ayhan-Mustafa Gökay Ferah
Müzik: Anonim Hemşin Türküsü

EK-3: CD
MÜZİKSEL ÖRNEKLER

1. Lazona
2. Macven Guri
3. Marsis Dağı
4. Bakışlerinden Belli
5. Kolbastı

EK-4: CD
GÖRSEL-İŞİTSEL ÖRNEKLER

- 1. Marsis Dağı (2009) Video Klip**
- 2. Destan (2012) Video Klip**
- 3. Okan Bayülgen tarafından hazırlanan Marsis Belgeseli**

KAYNAKÇA

- Albekoğlu, Didem (2004). *Karadeniz Yerel Müziğinin Kullanıldığı Popüler Müzik Çalışmaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı, Ankara.
- Avcı, İsmail (2002). *Lazlarda Sosyokültürel Değişim*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uluslararası İlişkiler Anabilim Dalı, İstanbul.
- Aydın, Suavi, Kudret Emiroğlu (2003). *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Bilgin, Tayfun (2008). *Moğollar Grubu Örneğinde Anadolu Pop ve Türkiye’de Kültürel Modernleşme*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.
- Burke, Peter (2011). *Kültürel Melezlik*, Çev: Mustafa Topal, İstanbul: Asur Yayınları.
- Canbazoğlu, Cumhuri (2009). *Kentin Türksü: Anadolu Pop-Rock*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çalış, Neslihan (2006). *Popüler Kültür Bağlamında Rock Müziğin Analizi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Konya.
- Çerezcioğlu, Aykut B. (2011). *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, İzmir.
- Duygulu, Melih (2002). “Küreselleşme ve Sosyal Değişim Sürecinde, Türk Halk Müziğinde Kimlik, Tavrı, Teknik”, 6. Uluslararası Türk Halk Kültürü Kongresi, Küreselleşme ve Geleneksel Kültür Sektör Bildirileri, Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erol, Ayhan (2005). *Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- _____ (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayınları.

Finkelstein, Sidney (1995). *Besteci ve Ulus (Müzikte Halk Mirası)*, Çev: Halim Spatar, İstanbul: Pencere Yayınları.

Friedman, Jonathan (1999). “**Küresel Sistem, Küreselleşme ve Modernitenin Parametreleri**”, *Postmodernizm ve İslâm, Küreselleşme ve Oryantalizm*, Çev: Bülent Peker, Der. Abdullah Topçuoğlu, Yasin Aktay, 2 b, Ankara: Vadi, s: 82-142.

Frith, Simon (1996). “**Towards an Aesthetic Popular Music**”, *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Ed: Richard Lepperd-Susan McClary, Cambridge: Cambridge University Press.

Güner, Ozan (2008). “**Kırdan Kente Göç Bağlamında Gençlerde Oluşan Kültür ve İkilimleri**”.

<http://www.kayaburun.com/yayinlar/Kırdan%20Kente%20Göç.doc> (erişim tarihi: 20.04.2011)

Goldman, Albert (1982). *Elvis*, New York: Penguin.

Hannerz, Ulf (1998). “**Çevre Kültür Senaryoları**”, *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, der: Anthony King, Çev: G. Seçkin, Ümit H. Yolsal, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Hasgöl, Necdet (1996). “**Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları**”, *Folklor Doğru Dergisi*, (62): 27-48

Hatch, David, Millward Stephen (1992). *Blues'dan Rock'a Pop Müziğın Analitik Tarihi*, Çev: Eyüp İbla, İstanbul: Korsan Yayınlar.

Hebdige, Dick (2003). *Kes Yapıştır: Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

İçli, Gönül (2001). “**Küreselleşme ve Kültür**”, *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 25 (2): 163-172.

<http://eskidergi.cumhuriyet.edu.tr/makale/47.pdf> (10.10.2011)

Kaemmer, John E. (1993). *İnsan Yaşamında Müzik: Müzik Üzerine Antropolojik Perspektifler*, *Music in Human Life*, Austin: University of Texas Press'den yapılan yayımlanmamış çeviri, Çev: Yetkin Özer, İzmir.

- Kolivar, Ayşenur (2010). *Kentli Bir Yerel Kimlik Temsili Olarak Karadeniz Rock*, Yayınlanmamış Bildiri, İTÜ Müzikoloji Sempozyumu.
- Lull, James (2001). *Medya, İletişim, Kültür*, Çev: Nazife Çölyar, Ankara: İmge Yayınları.
- Marshall, Gordon (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- McNeill, John.T. (1964). *Unitive Protestantism*, Richmond:VA:John Knox.
- Pieterse, Nederveen J. (1995). “**Globalization as Hybridization**”, *Featherstone et al.(der.):* 45-68.
- Pelvanoğlu, Emrah (2007). *Merkezdeki Çevrenin Müziği; Bir Ulusal Kalıt Adayı: Pentagram*, *Milli Folklor*, 19 (75): 55-59
http://turkoloji.cu.edu.tr/HALKBILIM/emrah_pelvanoglu_merkezdeki_cevrenin_muzigi_pentagram.pdf
- Robertson, Roland (1990). *Küreselleşme: Toplum Kuramı ve Küresel Kültür*, Çev: Ümit Hüsrev Yolsal, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Rosaldo, Renato (1995). *Hybrid Cultures*, *Foreword to Garcia Canclini*, xi-xvii.
- Sarıbay, Ali Yaşar (2004). *Modernitenin İronisi Olarak Globalleşme*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Stewart, Charles (1999). “**Syncretism and Its Synonyms: Reflections on Cultural Mixture**”, *Diacritics*, 29 (3): 40-72.
<http://www.jstor.org/stable/1566236> (15.10.2011)
- Stokes, Martin (1998). *Türkiye’ de Arabesk Olayı*, İstanbul: İletişim Yayınevi.
- Subaşı, Necdet (2003). “**Kültürel Kimliğin Melezleşmesi**”, *Birikim Dergisi*, (174): 63-73.
- Şen, Bülent (2008). “**Küreselleşme: Anlamlar ve Söylemler**”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (18): 135-150.
- Tomlinson, John (2004). *Küreselleşme ve Kültür*, Çev: Arzu Eker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Werbner, Pnina (1997). **The Dialects of Cultural Hybridity**, *Debating Cultural Hybridity*: 1-26, Londra: Zed Books.

İNTERNET KAYNAKLARI

BP – BoyutPedia – *Hibrid ve Melezlik: Anahtar Sözcükler*

http://www.boyutpedia.com/default~ID~1941~aID~69687~link~hibrid_ve_melezlik_anahtar_sozcukler.html (Erişim tarihi: 07.06.2011)

EB - Encyclopedia Britannica - '*Mestizo*' Maddesi

<http://www.britannica.com> (Erişim Tarihi: 06.07.2013)

KL – Karalahana – *Erkan Ocaklı, Otuz Beşinci Sanat Yılında*

http://www.karalahana.com/muzik/erkan_ocakli.htm (Erişim tarihi: 27. 06. 2013)

KL - Karalahana - *Marsis Grubu İle Söyleşi*

<http://www.karalahana.com/muzik/marsis-grubu-karadeniz-muzik-soylesi.htm> (Erişim Tarihi: 15.04.2011)

SA - Sabah Arşiv – *Ustalar Karadeniz Müziğinin Geldiği Noktayı Sevmedi*

<http://arsiv.sabah.com.tr/2004/05/23/gny/gny106-20040523-200.html> (Erişim tarihi: 27.06.2013)

TDK - Türk Dil Kurumu – '*Melez*' Maddesi

<http://tdk.org.tr> (Erişim tarihi: 07.06.2011)

U – Uzerine.com – *Kazım Koyuncu Röportajları-1*

<http://kazimkoyuncu.uzerine.com>

(Erişim tarihi: 15.04.2011)

GÖRÜŞMELER

2010a “Grup Marsis ile görüşme”, İstanbul, 10.08.2010.

2010b “Ceyhun Demir ile görüşme”, İstanbul, 11.12.2010.

2011a “Bayar Şahin ile görüşme”, İstanbul, 06.02.2011.

2011b “Grup Marsis ile görüşme”, İstanbul, 08.02.2011.

2011c “Harun Topaloğlu ile görüşme”, İstanbul, 10.02.2011.

2011d “Grup Marsis ile görüşme”, İzmir, 14.05.2011.

2011e “Fuat Saka ile görüşme”, İzmir, 14.05.2011.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Seher AKKAŞ

Doğum yeri ve yılı: Muğla, 1976

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Lisans: Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, 1998

Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuarı Ses Eğitimi
Bölümü, 2005.

Lise: Muğla Sağlık Meslek Lisesi, 1994.

Yayımları:

Akkaş, Seher ve Yükselsin, İbrahim Y. (2012) “Senkretizm Bağlamında Karadeniz Rock Olgusu: Grup Marsis Örneği”, *III. Hisarlı Ahmet Sempozyumu: Müziği Algılamak, Sempozyum Tam Metin Kitabı*, Ed: Uğur Türkmen, s: 645-657.