

Müzik İcrası ve Tahakküm İlişkisi Bağlamında Kısa Saplı Bağlamanın Serencamı

Consequence of Short-Necked Bağlama in the Context of Music Performance and Domination Relationship

ULAŞ ÖZDEMİR*

ÖZET

Cumhuriyet döneminde Türkiye'de müzik reformunun en önemli özelliği sayılabilecek kurumsallaşma çabası ve bununla paralel gelişen müzikal standardizasyon çabaları, hem resmi kurumlarca hem de uzman kişilerce günümüze kadar sürdürülmüştür. Nota yazımından icraya, çalgılardan perdelere kadar müzikle ilgili hemen her alanda etkisini gösteren bu çabalar, Türkiye'de icra edilen 20. yüzyıl müziğine en büyük etkiyi yapan faktörlerin başında gelmektedir. Günümüzde hem konservatuarlarda, hem de özel müzik kurslarında müzik eğitiminin temel dayanaklarından birisi olan standardizasyon arayışları, radyodan müzik piyasasına kadar geniş bir alanda farklı müzik tarzları yerine tek tip müzik icrası yapılmasına yönelik yaklaşımları da ortaya çıkarmıştır. Bu arayış ve çabalar arasında, özellikle 1980'li yıllarda ortaya çıkan bir fenomen olan kısa saplı bağlama, evrenselci müzik söyleminin en önemli örneği olarak standardize edilmiş bir halk çalgısı şeklinde icat edilir ve kabul görür. Günümüzde yapımı, satışı ve icrası neredeyse tartışılmaz bir kabul gören kısa saplı bağlama fenomeni, halk müziği başta olmak üzere hemen her tür müzik içerisinde icra edilen temel bir çalgıya dönüşmüştür. Kısa saplı bağlama aynı zamanda konservatuar ve özel müzik eğitim kurslarında da meşru bir otorite kurmuştur. Diğer yandan, bağlama icrasından şan icrasına, karar perdesinden kişisel üsluplara kadar icra pratiklerinin neredeyse tamamında önemli etkisi olan kısa saplı bağlamaya karşı çeşitli tepkiler ortaya çıkmış ve bu tepkiler bağlama icrasının çeşitlenmesine farklı katkılar sağlamıştır. Bu tepkilerin sonucunda yeni bağlama arayışları ve otantisite çabaları arasında, yeni icat edilmiş düzenler ve icra teknikleri de ortaya çıkmıştır. Ancak bunlar kısa saplı bağlamanın otoritesini yıkamamıştır. Bu sunumda, kısa saplı bağlamanın ortaya çıkışı serüveni ve Türkiye'deki müzik politikalarıyla ilişkisi tartışılacaktır. Türkiye'deki kurumsallaşma ve standardizasyon çabalarının müzik bağlamında resmi ideolojiyle ilişkisi ile bunun (icat edilmiş) bir halk müziği çalgısında nasıl karşılık bulduğu incelenecektir. Bu sayede, halk müziği icrasında meşru olarak kabul edilen otoritenin kısa saplı bağlama özelinde nasıl bir tahakküm kurduğu sorgulanacak ve bunun politik arka planı ortaya tartışılacaktır.

Anahtar kelimeler: Kısa saplı bağlama, müzik icrası, tahakküm, kurumsallaşma, standardizasyon.

* Dr. Öğr. Üy., İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü.

ABSTRACT

The institutionalization efforts and in parallel musical standardization efforts which have continued both by official institutions and specialized persons up to the present day are the most important feature of the Republican era music reforms in Turkey. These efforts effected almost every area of 20th century music in Turkey such as music notation, music performance, instruments, frets etc. Today, the search for standardization, which is one of the basic pillars of music education in both conservatory and private music courses, also reveals approaches to turning certain musical genres into a single musical type from the radio to music market. Between these quests and efforts, especially short-necked bağlama, a phenomenon that emerged in the 1980s, is invented and accepted as a folk instrument as the most important example of universalist musical discourse. Today, the short-necked bağlama phenomenon, which is considered almost indisputable in the construction, sale, and performance, has become a basic instrument that is performed in almost every kind of music, especially folk music. At the same time, short-necked bağlama also established a legitimate authority in conservatory and private music education courses. On the other hand, there has been a variety of reactions to the short-necked bağlama, which is a significant influence almost entirely on the all performance practices from the frets to the performing styles, and these reactions made different contributions to the diversification of the bağlama performance. As a result of these reactions, new inventive tunings and enforcement techniques have emerged between the search for new bağlamas and the efforts of authenticity. However, they didn't undermine the authority of short-necked bağlama. In this presentation, the emergence adventure of short-necked bağlama and its relationship with the music policy in Turkey will be discussed. The relationship of the official ideology with the institutionalization and standardization efforts in Turkey in the context of music and how it responds to this (invented) folk music instrument will be examined. Thus, the question how the legitimate authority of folk music is dominating music performance in the context of short-necked bağlama will be answered and its political background will be discussed.

Keywords: Short-necked bağlama, music performance, domination, institutionalization, standardization.

GİRİŞ

Otorite, hegemonya, tahakküm, güç, iktidar vb. kavramlar, sosyal bilimler literatüründe çoğunlukla birbirinin içine girerek tanımlanması zorlaşan kollarına dönüşürler. Günümüzde iyice müphemleşen otorite ve diğer kavramlarla ilgili, onların ne olduğundan daha çok onlara ne olduğunu sormak gerekir (Esgin, 2014, s. 45). İktidarın (ve otoriter yapıların) bir sonucu olarak, iktidar ilişkilerinden ortaya çıkan tahakküm ilişkileri, tahakkümün (ve otoritenin) direnilecek, iktidarın ise (kaçınılmaz olarak) kabul edilen bir durum olmasını engellemez (Newman, 2006, s. 41). Her türlü toplumsal yapıya sirayet eden bu ilişkiler ağı, otoritenin meşru bir zeminde her ortama yayılmasına zemin hazırlar. Bu yapılar sadece devlet, hapishane vb. kurumlar değil, aynı zamanda bunların ürettiği akılcı, hakikat, öz ve özneleştirici normlar gibi otoriter söylemsel yapıları da kapsar (Newman, 2006, s. 42).

Folklardan etnomüzikolojiye kadar pek çok alanda karşımıza çıkan özcülük konusu, özellikle postyapısalcı düşüncenin temeli olarak, hakikat (gerçeklik, doğruluk) yaklaşımının özcü değil, tersine parçabölük, farklılaşmış ve çoğul karakteri barındırdığını öne sürerek, bunun çok biçimli, içedönük ve öznel olduğu iddiasını taşır (Altuntek, 2009, ss. 144-146). Özcülüğü kısaca, yüzeydeki farklılıkların altında gerçek bir kimliğin yattığı düşüncesi olarak tanımlayan Sean Newman, iktidara karşı özcülük fikriyle ortaya çıkan yaklaşımlara iki açıdan eleştiride bulunur: Öncelikle, özcü düşünce tam da karşı olduğunu iddia ettiği iktidar düşüncesi tarafından inşa edilmiş bir muhalefet kimliği taşır; diğer yandan özsel kimlik, bir direniş kimliği olmanın çok ötesinde bir otoriter gösteren ya da öteki kimliklerin ona göre muamele gördükleri bir norm haline gelir (Newman, 2006, s. 42).

Müzikoloji ve özellikle etnografik yöntemlerin kullanıldığı etnomüzikolojiaçısından otorite kavramı, müzik eğitiminden müzik icrasına, saha araştırmalardan besteciliğe kadar birçok alanda tartışılabilir genişlikte bir konudur. Toplumsal olarak hiyerarşik yapılanmanın meşrulaştırıcı temeli olan otorite (Esgin, 2014, s. 46), müzik bağlamında da aynı etkiyi gösterir. Müzik ve tahakküm ilişkisini tartışmak, öncelikle belli bir iktidar ve otorite tarafından yaratılan “özcü” kabullerin tartışılması anlamına gelir. Özcü fikirlerin siyasal ve toplumsal gerçekliğimizi yönetmesi meselesi, bir yandan bireysel-likleri tahakküm altına alan kurumsal pratikleri, diğer yandan buyurulmuş normlara uymayan kimlik ve davranış tarzlarını da içerir (Newman, 2006, s. 25). Bunun müzikle en direkt ilişkisi, özellikle ulus devlet inşa süreçlerinde müziğin rolü bağlamında görülebilir. Bu süreçte karşımıza çıkan müziğin kurumsallaştırılması ve standardizasyonu faaliyetleri, otorite ve tahakkümün işlediği en temel zemindir. Müzik eğitiminden müzik icrasına kadar pek çok alanda sürdürülen kurumsallaşma faaliyetleri, otoritenin akademik meşru zemininde kendisini inşa ettiğini önemli bir alandır. Çalgı yapımından perde ayarlarına kadar pek çok alanda karşılığını gördüğümüz standartlaşma çabaları ise müzikle ilgili aşağıda da değinilecek olan “evrenselci” söylemin temelinde yer alır. Bu bildiride, Newman’ın yukarıda özcülük eleştirisindeki iki argümanı ve postyapısalcı hakikat tartışması ışığında,¹ kısa saplı bağlamının serencamını tartışacağım.²

¹ Derrida’nın postyapısalcı düşüncesiyle özcülük eleştirisi ve otorite tartışması için bkz. Newman (2006, ss. 194-225). Derrida’nın, “çoğul, çeşit çeşit, hatta çelişik olması olgusu” olarak Nietzsche üzerinden ortaya koyduğu hakikat konusunun (Derrida, 2008, s. 168), postyapısalcı düşüncede diğer yorumları için bkz. Eagleton (2004, ss. 154-157); Sarup (2004, s. 59, 60, 70, 81, 189); Koyuncu (2013, ss. 15-17). Ayrıca postyapısalcı hakikat kavramının ne kadar geniş çerçevede ele alınabileceğine dair önemli bir örnek olarak, İbn Arabi ve Derrida üzerinden tasavvuf ve yapısöküm konusunda detaylı bir inceleme için bkz. Almond (2012).

² Hiç şüphesiz ulus devlet inşa sürecinde sadece halk müziği tartışmaları yoktur. Bu sü-

KÖYLÜ TOPLUMDAN MEDENİ ULUSA: TÜRKİYE’DE HALK MÜZİĞİNİN İNŞASI VE BAĞLAMA

Sömürgeciler için bir zamanlar bir “karşılaşma” olarak önemli işlevi olan halk müziği, ulusçuluk ve otantisite arayışlarıyla ulus inşa süreçlerinde gitgide modernite ideolojileri yansıtır hale gelir (Bohlman, 2015, s. 108). Bu süreçte ses kayıt teknolojisinin yayılması, kurumsal derleme çalışmaları, derlenen eserlerin notaya geçirilmesi ve daha sonra icrası önemli rol oynar. Moderniteyi simgeleyen ses kayıt cihazı, köy dünyasının tam olarak anlaşılacağı yer olan merkezin, yani modern ulus devletinin kültür kurumlarının o dünyaya hayat vermesi için gerekli araçlardan birisidir (Bohlman, 2015, s. 105). Bu araçlar, hem kurumsal otoritenin meşrulaşması, hem de ulus ideolojisinin yayılması açısından önemli işleve sahiptir (Stokes, 1998b, s. 132):

Müzik, dünyanın “gelişmekte olan” bölgelerindeki yeni devletlerin, daha doğrusu toplumsal oluşumlarda en fazla çıkarı olan sınıfların elinde tutup kullandığı bir araç olmuştur. Bu kontrol temel olarak, üniversiteler, konservatuarlar ve arşivlerin devlet denetimi ya da devlet etkisi altında tutulmasıyla yaşama geçirilir, devletin medya sistemleriyle de yaygınlaştırılır. (...) Bu süreçler, icad edilmiş anlamlar ve diğer “gelenekler”den gelen anlamlar arasında bir yerde duran bir anlam alanı olarak görülebilir, ki bu alan profesyonel müzisyenler, müzik aleti yapımcıları, medya planlayıcıları ve dinleyiciler arasındaki zorunlu bir hesaplaşmaya sahne olur.

Türkiye’de bu hesaplaşmanın sahne olduğu başlıca alan, ulus devlet inşa sürecindeki müzik faaliyetlerinin en önemli ayaklarından birisi olan “Türk Halk Müziği”nin icadı, kurumsallaştırılması ve standardizasyonudur. Her ne kadar Osmanlılar döneminde milliyetçiliğin güçlenmesiyle halk türkülerinin önemine dair görüşler ulusal bir kimlik bağlamında ortaya çıksa da, “Türk Halk Müziği” çalışmaları Cumhuriyet döneminin ürünüdür (Balkılıç, 2015, s. 148). Cumhuriyet döneminde “Türk Halk Müziği”, türdeş bir bütünlük olarak ortaya çıkar (Erol, 2009, s. 72):

Cumhuriyet’in ilanı ile önce siyasal egemenliğin doğası değişmiş ve ulus-devletin temsil ettiği birlik üzerine inşa edilen devlet, artık sayısız etnik ve dinsel cemaatin değil, bir ulusun ve bu ulusun toplumsal temelini oluşturmak üzere “icat” edilen “Türk Halkı”nın devleti olmuştur. Böylece çoğu köylü olan birbirinden farklı kültürel özellikler gösteren bu soyut toplumsallığın müzikleri de “Türk Halk Müziği” adıyla türdeş bir bütünlük olarak kavranmıştır.

reçte diğer müzik alanlarında yaşananları karşılaştırmak açısından, klasik Türk müziğinin serencamı için bkz. Ayas (2014); Cumhuriyet’in klasik “Batı” müziği serüveni için bkz. Kutluk (2016).

“Türk Halk Müziği”nin oluşumunda, öncelikle halkevleri, konservatuarlar ve radyo gibi kurumlar ile, Mahmut Ragıp Gazimihal, Halil Bedii Yönetken, Muzaffer Sarısözen vb. halk müziği derlemecisi, yazar ve icracı otoriteler önemli rol oynamıştır.³ Ancak bunların içinde halk müziği icrasının inşa edilmesinde rol oynayan en önemli aktör Muzaffer Sarısözen’dir. Sarısözen, hem Darülelhan’da aldığı müzik eğitimi, hem derlemeciliği (ve yazarlığı), hem de radyodaki faaliyetleriyle halk müziğine dair nota yazımından icraya kadar tüm alanlara büyük etki yapmış ve hayatına tamamen buna vakfetmiştir.⁴ Özellikle radyoda önemli görevler üstlenen Sarısözen, bizzat devlet eliyle kendisine verilen kültürel aracılık görevini üstlenmiş ve yerine getirmiştir (Yükselsin,2005, ss. 87-88):

“Sarısözen’in kültürel aracılığının birkaç amacı olduğu ve üç aşamadan oluştuğu görülür. Bunlardan birincisi, en çok sahiplendiği ve değer verdiği, görece korumak üzere büyük çaba harcadığı yerel müzikleri toplamak, hem içsel nitelikleri (perde, tartım, tını, oturtum vb.) hem de icra özellikleri (toplula söyleme, çalma, sahne vb.) bakımından bir anlamda modernize etmek. İkincisi, halk müziğini devlet erkince meşru kabul edilen ölçütlere (Türklük, ortak değerler, millilik vurgusu yapan vb.) sahip bir “Türk Halk Müziği” yaratmak. Üçüncüsü, yeniden inşa edilen “Türk Halk Müziği”ni başında olduğu “Yurttan Sesler” topluluğunun icraları ve radyo aracılığı ile tüm Türkiye’ye yaymak.”

Sarısözen’in öncülük ettiği “Türk Halk Müziği” icrasının temelinde bağlama çalgısı yer alır. Türkiye’de “halk müziği” denilince akla gelen ilk çalgı olan bağlama konusu, çalgı yapımdan icraya, akademik alandan popüler müziğe kadar pek çok açıdan tartışılabilir bir meseledir.⁵ Özellikle Yurttan Sesler ile kemikleşen ve günümüzde TRT’deki resmi halk müziği icralarını belirleyen halk müziği icrasının teorik boyutunu oluşturan semboller (ses dizgesi, oturtum, üslup, tür vb.) uzun saplı bağlama ile inşa edilmiştir (Ersoy, 2014, s. 937). Bozuk düzenin halk müziği icrasında ön plana çıkmasında, Bayram Aracı ve Neşet Ertaş gibi ünlü icracıların yanı sıra Yurttan Sesler’in tüm yurda yayılan radyo icralarının etkili olduğu açıktır (Parlak, 2000, s. 87).

Martin Stokes’un sözleriyle söyleyecek olursak, “TRT, uzun saplı sazın

³ Türkiye’de halk müziği alanında yapılan araştırmalar, derlemeler ve diğer çalışmalar konusunda bkz. Şenel (1999); Altınay (2004).

⁴ Muzaffer Sarısözen’in hayatı ve çalışmaları konusunda bkz. Elçi (1997).

⁵ Bağlamanın adı, geçmişi, gelişimi ve teknik özellikleri konusu cumhuriyet tarihinin müzik yazımında tartışılabilir konularının başında gelir. Bu konuda oldukça geniş bir kaynakça bulunmakla birlikte, konuyla ilgili genel yaklaşımları değerlendirmek için bkz. Gazimihal (1975); Picken (1975); Parlak (2000). Bağlama ailesinde perde sistemi tartışmaları konusunda bkz. Öztürk (2009). Ayrıca “şehirli” Türk halk müziği icrasında bağlamanın değişim ve dönüşümü konusunda bkz. Stokes (1992). Bağlamanın “sosyal yaşamı” konusunda bkz. Bates (2012).

yapısı, *sound*'u ve çalma tekniğiyle tamamen sınırlandırılmış bir icra tarzını empoze etmiştir” (Stokes, 1998b, s. 157). Uzun saplı bağlama, sadece yapısal olarak değil, aynı zamanda bozuk düzenle özdeşleştirilerek empoze edilir. Oysa Âşık Veysel'den Feyzullah Çınar'a kadar sayısız icracı, farklı dönemlerde uzun saplı olan bağlamalarını bağlama düzeninde icra etmişlerdir. Ancak bu icralar “resmi” halk müziğine dahil ol(a)mamıştır. Dolayısıyla “sanat müziği”ne paralel olarak oluşturulan Türk halk müziği teorisi, “derleme ve notalama yoluyla oluşturulmuş modal yapılar, enstrüman akortlarıyla ritimlerden oluşan bir yapının tanımlanıp sistemleştirilmesine dayanmaktadır” ve bunun temel dayanağı bozuk düzende icra edilen uzun saplı bağlamadır (Stokes, 1998a, ss. 83-84).⁶

Ayhan Erol, 1920'lerden 2000'lere “Türk Halk Müziği”nin geçirdiği evreleri kabaca üç ana eksene oturtur (Erol, 2009, s. 77): 1) 1920'lerden 1950'lere kadar devlet eliyle “icat” edilmesi ve kurumsallaşması; 2) 1960 ve 1970'lerde popüler müzik endüstrisi ve müzisyenlerinin keşfi; 3) 1990'lardan 2005'e uyanışı. Erol'un özellikle üzerinden durduğu uyanış evresi, kısa saplı bağlamanın “köylü”lükten kurtulup “evrensel”liğe adım attığı döneme denk gelir. Bu dönemde, müzik endüstrisinde bağlama icralarının ön plana çıkmasından türkü barlara, müzik piyasasında Alevi müziğinin “patlaması”ndan kitle medyasının gelişimine kadar pek çok faktörün devreye girdiği bir süreç yaşanır.⁷ Bu dönemin en önemli çalgısı, 1980'lerde sahneye çıkan kısa saplı bağlama fenomenidir.

KÖYLÜ ÇALGISINDAN DÜNYA ÇALGISINA: KISA SAĞLI BAĞLAMININ İCADI

Kısa saplı bağlamanın ortaya çıkışında, Arif Sağ'ın öncülüğünün ve birlikte çalıştığı Yusuf Toraman, Kemal Eroğlu gibi saz yapımcısı ustaların büyük etkisi vardır. Arif Sağ'ın, arabesk çalmayı bıraktığı ve İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı'nda öğretim görevlisi olarak çalıştığı 1975-1982 yılları, kısa saplı bağlamanın doğuşu için bir hazırlık süreci olarak görülebilir. Sağ'ın 1982'de konservatuarı bıraktığı dönem, hem kısa saplı bağlamanın ortaya çıktığı, hem de kendisinin solo kariyerini yeniden başlatacak meşhur Şan Tiyatrosu konserinin gerçekleştiği yıldır (Kalkan, 2004, ss. 181-189). Kemal Eroğlu kendisiyle yaptığımız söyleşide, aynı dönemde kısa saplı bağlamanın ortaya çıkışını şu şekilde anlatmaktadır (Özdemir ve Peker, 2001, s. 60):

⁶ Stokes'un bir başka makalesinde, Karadeniz'de yaptığı alan çalışması özelinde, kemençe çalgısının kullanımının değişimi konusunda örneklediği üzere bağlama, merkezi (resmi) kültürel hegemonyanın taşıyıcısı olarak kullanılmıştır (Stokes, 1998b, s. 162). Karadeniz müziğinde bağlama tahakkümü konusunda gazeteyeyansıyan bir yazı için bkz. Asan (2007)

⁷ Alevi müzik uyanışı olarak adlandırılan bu dönemle ilgili tartışmalar için bkz. Poyraz (2007); Erol (2009, ss. 99-156); Dönmez (2014). Bu dönem sonrası Alevi müzik icrasındaki değişimlerle ilgili bir çalışma için bkz. Özdemir (2016).

“1982 yılı filandı. Âşık Beyhani'nin abisi Hüseyin Engin bir gün dükkana geldi, “bir dede saz istiyor, ama sapı kısa, çanağı büyük olacak” dedi. (...) Dedenin istediği bağlamayı yapmaya başladım. Sapını, göğsünü taktım, Ama bitme aşamasındayken işyeriyle iplerimi kopardım ve kendi dükkanıma açmak üzere oradan ayrıldım. Bir iki yıl sonra Hüseyin Engin'i gördüm. (...) Sonradan anladım ki, benim yarım bıraktığım sazı bitirmişler, ama yıllar önce bizim yaptığımız kısa saplı bağlamalar gibi Re sesinden sazın sapını kesmişler. Oysa Do sesinden, hatta Si sesinden kesmek gerekirdi. Ortaya çıkan, mandolin gibi, frekansı sert ama tınısı az bir bağlamaydı. Hüseyin Engin, bağlamayı tekrar götürmüş, sapa ek yapmışlar ama dede “sazın içine ettiniz” deyip almamış sazı. Arif Sağ, Muhlis Akarsu ve Musa Eroğlu “Muhabbet 1” albümünü kaydederken stüdyodaydım. Kayıt sırasında Arif Sağ'ın sazında enteresan, sıcak bir ses duydum. (...) Hüseyin Engin'in dede için yaptırdığı sazı çalıyormuş Arif Sağ. Ek yeri çirkin olmasın diye sapını sarmışlar. Bugün moda olan, kısa bağlama diye bilinen sazın ilk çıkışı o sazdır yani. “

Görüldüğü üzere kendi dönemlerinin ihtiyaçlarına göre bazı icracılar tarafından yapımcılardan sapı kısa olan sazlar geçmişte de sipariş edilmiş, ancak kısa saplı bağlama sistematik olarak Arif Sağ'ın fikri öncülüğünde üretilmiştir (Cemal, 1996). Yusuf Toramankısa saplı bağlamanın ortaya çıkış sürecini şu şekilde açıklamaktadır:⁸

“Bağlama zaten vardı. Biz çocukken cemlerde dedeler bağlama düzeni çalıyorlardı. Biz bunu ne yaptık? Teknik olarak geliştirmeye çalıştık. Tabii bunu Arif Sağ'a borçluyuz. Sapını kısalttık, daha rahat kullanımlı bir resim çizdik. Ama bu resmi kafamızdan çizmedik. Yaptığımız işi Arif Sağ gibi bir bağlama virtüözüne beğendirmek gibi bir derdimiz de var. Beğenmez, titiz!.. “Yusuf Usta, bana öyle bir saz yapacaksın ki” diyor, “severken beni sevecek, kavga ederken benimle kavga edecek!”Neden sapı kısaldı diyorlar. Karşı çıkanlar var. Ben de diyorum ki, bir bağlama ustası bana böyle bir saz yap derse, böyle bir saz eksikliğini hissediyorsa hayır diyemem ve o sazı yaparım. İyi ki de yapmışım. Aradığımızı bulduk gibime geliyor.”

Kısa saplı bağlama, 80'li yılların ortalarından itibaren bir yandan Arif Sağ, Yavuz Top, Musa Eroğlu gibi usta icracılar elinde konser, albüm, radyo ve televizyon icralarında yaygınlaşırken, diğer yandan yine aynı icracıların öncülük ettiği ve giderek yaygınlaşan müzik okulu ya da dersanelerde özel eğitimi verilen bir çalgı haline gelmiştir. Dolayısıyla bu dönemden itibaren kısa saplı bağlamanın her yanıyla “sektör”leştiği söylenebilir. Bağlamanın üretimi standart hale getirilmeye çalışılırken, icrası ve eğitimi de aynı şekilde kurumlaşmış ve standart hale getirilmiştir (Stokes, 1998a, ss. 108-116). Diğer yan-

⁸ Söyleşinin tamamını okumak için bkz. Toraman:

<http://www.toramanmuzik.com/toramanmuzik/nefes.asp> [Erişim Tarihi: 11.03.2017]

dan bu dönem Alevi kimliği açısından da “uyanış” olarak adlandırılan, kamusal alana çıkma dönemdir (Özdemir, 2016, ss. 30-35; 38-42). Aynı dönemde kısa saplı bağlama icracıları, bağlamayla çeşitli anlamları (kutsiyet, yoldaşlık, protest duruş vb.) yeniden üreterek (Dönmez, 2008), uzun saplı bağlama ve bozuk düzen üzerinden gelişen TRT ekolü ve bunun tahakkümüne karşı kendi otoritelerini sağlamlaştırmaya yönelmiştir. Arif Sağ bu süreci şu şekilde anlatmaktadır (Yürükoğlu, 1993, s. 33):

Halk müziğiyle ilgili sıkı çalışmalar 1975 yılında başlamıştı. Bağlama düzeninin yeniden gündeme gelmesi, bozuk düzenin ana saz akordu konumundan çıkması ve onun yerine bağlama düzeninin girmesi mücadelesini, biz o dönemde başlattık. 75’li, 76’lı yıllarda. Bu mücadeleye başladığımız dönemde, Türkiye’de Alevi Dedeleri bile “çok ilkel kaldı” inancıyla bağlama düzenini bırakmışlar, bozuk düzen çalıyorlardı. Öyle bir keşmekeş vardı.

Büyük tepkiler aldık, hâlâ devam ediyor o tepkiler. “Bağlama düzeni kısır”, “bozuk düzen daha geniş boyutludur”, bilmem şudur budur, bir sürü mücadeleler... Fakat bizim mücadelemiz haklılık kazandı, tuttu. Dershanelerden önce, Yavuz Top, ben, bazı arkadaşlar o dönemde bağlama düzeniyle örnekler de sergiledik. 1982’de konservatuardan ayrılınca bu açıdan iyice özgür kaldım.

O dönemden bugüne kadar Türkiye’de saz çalan, öğrenen insanların yüzde doksandan fazlası, bağlama düzenini bir *kural* olarak kabul etmek zorunda kaldılar. 82’den sonra da olay iyice rayına oturdu. Bugün geldiğimiz yerde, Türkiye’de herkes bağlama düzeni çalıyor. Dolayısıyla, artık birisinin kalkıp “bağlama düzeni” adına mücadele etmesinin pek gereği kalmamış durumdadır.

Görüldüğü üzere bağlama düzeni ile kısa saplı bağlamanın ortaya çıkışı arasında bir özdeşlik kurulmuştur. Bu, tam da kısa saplı bağlamanın tahakkümünün başladığı noktadır. Yani kısa saplı bağlamanın otoriter icracılarının bağlama düzenine bu saz üzerinden özcü bir söylemle sahip çıkmaları, kısa saplı bağlamanın müzik icrası yoluyla bir tahakküm aracına dönüşmesine neden olmuştur. Arif Sağ’ın öncülük ettiği kısa saplı bağlama ile bağlama düzeninin özdeşleştirilmesi sonucu, bağlama icrası yeni bir özcülük sürecine girmiş, Arif Sağ’ın otoritesiyle bu tahakküm daha da perçinlenmiştir.

ARIF DÜZENİ: BAĞLAMA DÜZENİ VE KISA SAPLI BAĞLAMA ÖZDEŞLİĞİ

80’li yıllarda Türkiye’de alan çalışması yapan Martin Stokes, halk müziği icrasında başka düzenler olsa da bozuk/kara düzen ve bağlama düzeninin iki merkezi akort sistemine dönüştüğünü; âşıklarla anılan bağlama düzeniyle çalınan müziğin son dönemde popülerite kazanmasında, Alevilerin her dönemde yaşadığı adaletsizliğin, eski metinlerle (örneğin Pir Sultan Abdal) ifade

bulacakları yeni bağlamlar sağlaması ve yeni yaratımlara esin kaynağı olmasının etkili olduğunu belirtir (Stokes, 1998a, s. 121). Hiç şüphesiz o dönemde ortaya çıkan en önemli aktör, aynı dönemde milletvekili seçilerek siyaset alanına da atılan Arif Sağ'dır. Arif Sağ'ın bağlama icrası özelinde Alevi kimliği, kısa saplı bağlama sazı ve bağlama düzeni öylesine içiçe geçmiştir ki, bağlama düzeni giderek "Arif Düzeni" olarak anılmaya başlamıştır (Stokes, 1998a, s. 122).⁹ Ancak bu durum, bağlama düzeni ile kısa saplı bağlama fenomeninin çoğunlukla birlikte anılmasından, hatta kısa saplı bağlamanın tahakkümünün bağlama düzenine tek başına sahip çıkmasından kaynaklandığı söylenebilir.

Bu noktada, kısa saplı bağlama örneğinde özcülük temelli otoriter söylemi ele almak gerekir: Bu söyleme göre, bir yandan bağlama düzeninin, bağlama çalgısının en yaygın ve eski düzeni olduğu; diğer yandan sapı kısa bağlamaların eskiden de kullanıldığı ve en önemlisi yeni üretilen kısa saplı bağlamaların, "öz"üne sadık kalarak üretilmiş, ancak Âşık Veysel vb. icracıların çaldığı "köylü" sazından çok daha "ileri" olduğu iddia edilir. Arif Sağ başta olmak üzere dönemin aktörlerin sıklıkla tekrarladığı bu söylemler, özcü tahakkümün dayanak noktalarıdır. Yukarıda Newman'ın özcü kimliklerin aslında muhalif ve direniş kimliği üzerinden tanımlanmasının çok uzağında olduğunu belirttiği üzere, Arif Sağ kendisiyle ilgilikitalarda hem bağlama hem de Alevi kimliği açısından "muhalif" ve "direniş" ekseninde tanımlanması, tam da Newman'ın bahsettiği varoluşunu iktidardan alan özsel kimliğin bir otoriter gösterene ve norma dönüştüğü bir sürecin sonucudur (Newman, 2006, s. 42).¹⁰

Özcü söylemin bir başka örneği olarak, bağlama düzeninin büyük bir olasılıkla, bağlamanın kopuz adıyla bilinen döneminde de var olduğunu iddia eden Erol Parlak, bir varsayım olarak kopuz adından bağlamaya geçişin sonrasında bağlamanın asıl düzeni anlamında "bağlama düzeni" adının kullanılmış olabileceğini, ancak her şartta, kuruluşuyla, geleneğe uyumuyla ve Anadolu'da en sık kullanılan düzen olmasıyla kökünün çok eskilere dayandığının açık olduğunu belirtir (Parlak, 2000, s. 80). Arif Sağ ve aynı dönemde Sağ'ın bağlamalarını yapan Yusuf Toraman, Kemal Eroğlu gibi ustaların söylemleriyle neredeyse aynı olan bu yaklaşım, Orta Asya'dan gelen kopuzdan türeyen bağlamanın, aslında bağlama düzeni olarak çalınageldiğini ve kısa saplı bağlamanın da bunun doğal bir devamı olduğu, hatta yeni icat edilmiş değil, eskiden beri var olan bir çalgı olduğu iddiasını taşır (Parlak, 2000, s. 80):

"Bağlama düzeni, Anadolu genelinde en çok kullanılan ve adı hemen her

⁹ Arif Sağ'a göre bağlama, kayıtsız şartsız Anadolu kültürünün bir parçasıdır ve Anadolu Alevilerinin bir çalgısıdır (Yürükoğlu, 1993, s. 62).

¹⁰ Şenay Kalkan'ın, Arif Sağ ile yaptığı söyleşi kitabının adı "Muhalif Bağlama"dır (Kalkan, 2004). Bedriye Poyraz ise Arif Sağ öncülüğündeki Alevi müziği yükselişini "direniş" ekseninde tartışır (Poyraz, 2007).

verde aynı olan tek düzendir. Cumhuriyet sonrası Türkiye’de Alevi âşık-
larla ve özellikle de Âşık Veysel’le tanındığı için “Veysel düzeni, Âşık dü-
zeni, Alevi düzeni” gibi söyleyişler halk arasında gelişmişse de, bu kulla-
nımlar zamanla unutulmuştur. (...) Başta TRT saz sanatçıları olmak üzere
çeşitli kesimlerde bağlama düzeninin kolay ve kısır bir düzen olduğu, bu
düzende herşeyin çalınamayacağı görüşü vardır. (...) Kanımızca, bu tip
görüşlere katılmak mümkün değildir.”

Diğer yandan Parlak, kısa saplı bağlamanın ortaya çıkışı konusunda, bu
sazın 1983 yılından itibaren gündeme geldiğini ve müzik çevreleri tarafından
yeni bir gelişme olarak algılandığını, bağlama düzeni ile çalındığı için tepki-
lerle karşılaştığını, ancak bu saza tarihin değişik dönemlerinde hep rastlama-
nın mümkün olduğunu aktarır (Parlak, 2000, s. 100). Erdal Erzincan ise bağ-
lama düzeni ile bağlama çalgısının adının özdeşleşmesinin, kentlerden köy-
lere yayıldığını düşünür (Erzincan, 2016, s. 137):¹¹

“Farklı müzik tarzları arasında belli bir ortak dil ihtiyacının sağlanabilmesi
adına önceleri sadece belli bir akort türünü ifade etmek için kullanılan
“bağlama”nın, özellikle TRT, konservatuar, çeşitli kurs ve cemiyetler ara-
cılığı ile hem eski anlamı korunmuş, hem de çalgının adlandırmasında kul-
lanılarak bu tabire yeni bir anlam kazandırıldığı tespit edilmiştir. Bu yolla
bağlama adı önce kentlerde daha sonra da köylerde yaygınlaşmaya başla-
mıştır.”

Bağlamanın köylü mü yoksa kentli mi olduğu tartışması, kısa saplı bağla-
manın ortaya çıkışında da önemli bir söylem olan “kentli bağlama” tabirinin
yaygınlaşmasına neden olmuştur.¹² Arif Sağ’la yaptığımız görüşmede, eski-
den köylü ve hapisane çalgısı olarak görülen bağlamanın imajının, kısa saplı
bağlamanın ortaya çıkışıyla değiştiğini aktarmıştır (Özdemir, 1997, ss. 29-30):

“Bugünün gençlerinin benim on katım süratimde bağlama çaldıkları bir
gerçek. Ama şimdi bunlarla karşılaşıyorsam, çok seviniyorsam bunun bir
başlangıcı vardır. Birileri mücadeleler verip bir şeyler başlatmışlardır. Bağ-
lama diye bir dünya enstrümanı icat olmuştur. Dün bağlama diye bir
köylü çalgısı vardı. Daha önceleri bir hapisane çalgısıydı. Bağlama çal-
mak kaliteli birine yakışmaz, denirdi. İmaj buydu. O imaj bugün yıkıldı.
Bugün piyasaya çıkan albümlerin, hangi müzik türünde olursa olsun %
90’ının içinde bağlama sesi vardır. (...) Yıllarca uzun saplı saz çalanlar kısa

¹¹ Bağlama adının kökeni konusunda Erzincan, belli bir pozisyonun kalmak anlamında
“eli bağlamak” olarak kullanılan bağlama çalma vurgusunun zamanla düzen adlandır-
ması şekline dönüştüğünü düşünür (Erzincan, 2016, ss. 10-9). Necdet Kurt ise bu ismin,
Alevi cemlerinde en az üç deyişi ardı ardına söylemek anlamında kullanılan “deste bağ-
lamak”tan geldiğini öne sürer (Kurt, 2016).

¹² Konuyla ilgili olarak, 1998 yılında Kültür Bakanlığı tarafından Yetkin Özer’e yaptırılan
“Bağlamanın Kent Söylemi” adlı belgeselde, dönemin tüm önemli icracıları ve yapımcı-
larının görüşlerini izlemek için bkz. Özer (1998).

sapı kabul etmedi. Kabul edin dedim, etmediler. O inat başka bir inadı yarattı. Şimdi Türkiye'de saz çalanların % 99'unun elinde kısa saplı var.”

Arif Sağ'a göre entelektüeller bağlamayı ilkel olarak görmektedir. Sağ, Ruhi Su'nun bağlamayı eline almasına kadar bağlamanın hapishane ve köylü çalgısı görüldüğünü, Su'yla birlikte entelektüellerin zihniyeti değiştiğini belirtir (Kalkan, 2004, s. 196). Sağ için bağlama, Türkiye'de o güne kadar özellikle elitler tarafından köylü çalgısı olarak kabul edilirken, kendisinin 1982 yılında Şan Tiyatrosu ile başlattığı müzik icrası ve çabalarıyla bir dünya çalgısı haline gelmiştir (Poyraz, 2007, s. 183). Ancak Sağ, karşı çıktığı “ilkel”liğe, kendisi de aynı söylemle karşılık vermektedir: Âşık Veysel başta olmak üzere “köylü” icracıların sazları ve icralarını terk etmek gerektiğini; bağlamanın “ilkel”liği aşmasının, bağlamayı ağacından yapım ölçülerine kadar standart hale getirmeye bağlı olduğunu aktarır (Yürükoğlu, 1993, ss. 53-54). Sağ'a göre, artık “evrensel” bir çalgı ve icraya yönelmek gerekmektedir (Yürükoğlu, 1993, ss. 155-156):¹³

“Bu geleneği alıp bir yere götürürken nasıl götürmeliyiz, onu dünya insanların anlayacağı biçime nasıl adapte etmeliyiz? Bence bunlara kafa yormak gerekir. Artık ilkellik sempaticanlığın kurtarmalıyız kendimizi. Yani şunu söylüyorum. Falan yerde bir adam var. Elindeki alet, dili ilkel, zor anlaşılıyor. Yaşamı ilkel ama müziği müthiş, yüzyıllardır yaşıyor. Onu büyük orkestraların içerisine nasıl sokar, dünyadaki tüm insanların dinleyebileceği bir yapıya nasıl kavuştururuz? Bence bu çalışmaların yapılmasının zamanı gelmiştir”

“Artık tek sazla çalıp söyleme geleneğini sürdürürsek, tabii ki genç kuşaklara pek hitap edemeyiz. Orkestralarla çalınabilen, çağın araç ve gereçleriyle icra edilebilen müzik türleri, tabii ki devamlı bunun önüne geçecektir. İnsanlar evlerinde onları dinlemek zorunda kalacak, öbürünü de ancak “tarihi eser” konumunda görecektirler. (...) Pir Sultan'ı artık büyük senfoni orkestralarıyla söylemek lazım diye düşünüyorum.”

Örneğin Neşet Ertaş, kısa saplı bağlamaya dair eleştirilerini aktarırken, Âşık Veysel'in de aslında bağlama düzeni çaldığını ve sazının uzun saplı olduğunu belirtir, dolayısıyla bağlama düzeni –onun değişimiyle “perdesinin”– kısa saplı bağlama ile dayatılmasına tepki gösterir (Akman, 2006, s. 214-215):

“Bağlamada, bizim dönemimizde, Âşık Veysel'in tuttuğu bir perde vardır. Bugün Arif Sağ'ın geliştirmiş olduğu bağlama türü dediğimiz, o tür oluyor, o perdeden tutup şiirlerini söylerlermiş. (...) Aslında bağlamaların hepsinin sapı uzundu da sonradan kısalttılar. Kısa kulplu sazlarla sırf deyiş

¹³ Sağ'ın bu söylemi, ilginç bir şekilde karşı çıktığı entelektüellerin söylemiyle eşleşir. Nitekim Nâzım Hikmet de “Orkestra” şiirinde “üç telinde üç sıska bülbül öten üç telli saz”ın artık “orkestra”nın bir parçası olması gerektiğini belirtir. Şiirin tamamı için bkz. Hikmet (1921).

çalınır. Onlar, normal saz değil. Normal sazla deyiş de söylenir, türkü de. Bağlamanın sapını kısalttılar, bir tür çalıp söylemek için. (...)Sazın kulpu-
nun kısaltılmasını doğru bulmuyorum. Kısırlaştırıyor çünkü. Melodiyi iste-
nildiği şekilde veremiyor çünkü. Kısa sapla veremezler.”

Oysa Arif Sağ, ideolojik olarak evrenselcilik fikrini “ilerlemecilik” olarak görmektedir ve bu yaklaşımla geleneksel Alevi müziğinin evrenselci karakterini belirleme eğilimini gösteren ana aktördür (Erol, 2009, s. 147). Bu amaçla Erol Parlak, Erdal Erzincan gibi icracılarla “çoksesli” çalışmalar yapar ve “bağlamayı evrensel bir çalgı haline getirmek” için çaba gösterir (Erol, 2009, s. 148). Dolayısıyla bağlamanın “ilkel” saz olarak kabul edilmesi eleştirisine karşı, bağlamanın evrensel hale getirilmesi, standardize edilmesi vb. söylemlerle, tıpkı ulus inşa sürecinde “Türk halk müziği”nin inşasında karşılaştığımız söylem yeniden üretilir.¹⁴ Ancak bu süreçte balta saz, dede sazı vb. kısa saplı bağlamanın öncülü olan ve bağlama düzeninin kullanıldığı sazlar ile bağlama düzeniyle direkt ilişkili olan ruzba benzeri diğer sazlar “ilkel” kabul edilerek dışlanır.¹⁵ Örneğin Sağ, 90’lı yılların başında yaptığı bir söyleşisinde, özellikle Tacim Dede başta olmak üzere Alevi müziği konusunda kaynaklardan derlemeler yaptığını ve bu kaynaklardan çok kısa sürede derlemeler yapılmazsa çoğunun hakka yürüyeceğini aktarır (Yürükoğlu, 1993, s. 99). Oysa kısa saplı bağlamanın gelişim döneminde derlemeler yapan Sağ, derleme yaptığı yörelerdeki dede sazı, ruzba vb. sazlarla ilgilenmemiş, yaptığı çalışmaların neredeyse hiçbirinde bu sazları kullanamamış, bu çalgıların icrası ve yapımına dair hiçbir teşvikte bulunmamış, hatta söyleşi kitaplarında da açıkça belirttiği üzere eski sazları “ilkel” bulmuştur (Yürükoğlu, 1993, s. 53). Hatta Sağ’a göre bu sazlarla yapılan icralar “yöresel”dir, ancak “çağdaş” değildir (Özdemir, 1997, s. 29):

“Benim Tunceli'deki Murtaza Dede ile Muğla'daki Ramazan Dede'yi birleştirmem lazım. Çünkü onların birbirinden farkı yok. Ama ben Ramazan Güngör'ün curasını Muğla'da bırakırsam, Tunceli'dekini Tunceli'de bırakırsam kültür birlikteliğini yapamam. Benim yarattığım ortak dil, ayrıca halkın ortak zevkidir. Böyle olmazsa çağdaş olamayız. Yöre sanatçısı olur, kalırız.”

Görüldüğü üzere, ulus inşa sürecinde halkçılığın çifte anlatısı olarak, bir yandan halk müziğinin olduğu haliyle yüceltilmesi, diğer yandan bir şekilde icat edilmesine durumuna benzer olarak (Balkılıç, 2015, s. 123), kısa saplı bağlamanın serencamı da aynı bir yolu izler.

¹⁴ Konuyla ilgili olarak, Cumhuriyet'in erken dönemindeki müzik reformlarıyla birlikte evrenselci söylemin üretilmesinde etkili olan simgesel şiddet ve müzik ilişkisi üzerine bir inceleme için bkz. Erol (2012).

¹⁵ Üç sıra telli balta saz, dede sazı ve iki sıra relli ruzba sazları konusunda bkz. Parlak (2000, ss. 122-132); Duygulu (2014, s. 125, 372); Oral ve Deran (2018).

BAĞLAMA İCRASI VE TAHAKKÜM: KISA SAPLI BAĞLAMININ SERENCAMI

1980'lerin ikinci yarısından itibaren Alevi müziğinin sektörleşmesiyle birlikte, kısa saplı bağlama hem bağlama yapım atölyelerinde hem de farklı icra alanlarında en çok ilgi gören çalgıya dönüşmüştür.¹⁶ Bu durum sadece Türkiye'de değil, aynı zamanda Avrupa başta olmak üzere, dünyanın dört bir yanına uzanan bir yayılım gösterir. Alevi hareketinin kamusal alana çıkması süreciyle paralel gelişen bu dönemde, Arif Sağ başta olmak üzere Yavuz Top, Musa Eroğlu vb. icracılar ve onları takip eden Tolga Sağ, Erdal Erzincan gibi diğer icracıların kısa saplı bağlama ile özdeşleşen bir Alevi müziği icrasını sürdürüp bu çalgının yukarıda bahsettiğimiz şekilde evrenselci bir söylemle yapımı, eğitimi ve icrasını devam ettirmeleri muazzam bir sektörün gelişiminde de büyük etki yapmıştır. Konserlerden stüdyolara, özel dersanelerden kurslara, yapım atölyelerinden albümlere kadar sayısız alanda Alevi müziğinin kısa saplı bağlamayla tahakkümü süreci devam etmiştir. Bu sürecin meşru otoritesi Arif Sağ'dır. Sağ, hem kültürel sermayesi üzerinden inşa ettiği Alevi kimliği, hem de müzik icrası üzerine kurduğu tahakküm ile otoritesini sarsılmaz kılar. Bu durumu açıklarken "post" sözcüğünü kullanması, hem inançsal, hem de müzikal açıdan otoritesinin dayanaklarını açıklaması açısından önemlidir (Poyraz, 2007, s. 182-183):

Mütevazılık güzel bir şey. Bizim temel ilkelerimizden birisidir. Ama gerçeğin de saklanmaması, saptırılmaması gerekir. Doğruyu söylemek gerekir. Arif Sağ'ın iki kişiliği var: biri müzik kişiliği, onu tartışmıyorum. Diğer kişiliği ise liderliğidir. Politik ve karizmatik liderliği var. Arif Sağ ben lider değilim dese de kurtulamaz. Bu toplum, Arif Sağ'ı posta oturtmuştur.

Kısa saplı bağlamanın, bağlama düzeninde uzun saplı olarak çalınan sazlardan en temel farkı, o sazlardaki Mi bemol'den Sol'e kadar uzanan dik karar seslerinin, Si, Do gibi pes seslere düşürülmesidir.¹⁷ Nitekim bunun sonucu olarak icracı ve solistler, bağlama icrası ve vokal kullanımında bu karar seslerine mecbur bırakılır. Örneğin Arif Sağ, Urfa'da keşfettiği âşık Dertli Divani'ye 1989 yılında hazırladığı "Divane Gönül" (Güvercin Müzik) albümünde Sol karar sesinden çalarken, aynı âşığa 1995 yılında hazırladığı "Duvazımam" (Güvercin Müzik) albümünde, kısa saplı bağlama ile söylemesi gerektiğini dayatarak Re tonunda okutmuştur. Nitekim Dertli Divani sonraki yıllar boyunca icralarında Fa, Sol aralığını bırakmamış ve aynı albümü, aynı repertuar ve aynı isimle bu tonlardan tekrar okuyup 2008 yılında yeniden yayınlanmıştır. Dolayısıyla kısa saplı bağlamanın tahakkümü, solist icralarına kadar yayılmıştır.

Kısa saplı bağlamanın tahakkümünün kamusal alandaki en açık icrası, 13 Mayıs 2000 tarihinde Köln'de Avrupa Alevi Bektaşî Birlikleri Fedarasyonu'

¹⁶ Alevi müziğinin sektörleşmesi konusunda bkz. Poyraz (2007, ss. 146-158).

¹⁷ La (A) = 440 Hz. Batı notasyonu referans alınarak kullanılan ses/nota belirtmeleridir.

nun girişimiyle düzenlenen “Bin Yılın Türküsü” adlı etkinlikte 1500 kişinin aynı anda kısa saplı bağlama çalmasıyla (ve 700 gencin semah dönmesiyle) gerçekleşir. Arif Sağ’a göre endisinin de müzik danışmanlığını yaptığı bu etkinlik, bağlama çalmaktan korkulmadığının göstergesidir ve asırlarca völümü düşürülerek çalınan bağlamanın bu kadar kalabalık çalınması artık völümünün açıldığı anlamına gelmektedir (Poyraz, 2007, s. 189). Bu etkinlikte kısa saplı bağlamalarla icra edilen standardize edilmiş eserler ve semahlar, Alevi kurumları ve Alevi müzik otoritelerine göre “evsensel”liğin göstergesidir. Oysa ortaya çıkan tablo, tıpkı kısa saplı bağlama örneğinde olduğu gibi tek tipli bir standardizasyonun sahneye taşınmasıdır. Bu durum, Alevici hareketin “evrensel bir Alevilik standartı yaratmak” ülküsünün de dışı vurumudur (Massicard, 2007, s. 171). Nitekim Alevici folklorikleştirme, Cumhuriyet’in ilk dönemlerinden farksızdır ve müzik aracılığıyla benzer işlevi görür (Massicard, 2007, s. 230):

“Alevici folklorikleştirme, büyük ölçüde Cumhuriyet’in ilk dönemlerindeki Kemalist folklorikleştirmeye benzer bir işlev üstlenmektedir. Türkiye’de bu söyleme başvurmak, resmi milliyetçi ideolojyle bir tür uzlaşma sağlamaktadır. (...) Alternatif seslerin ve tartışmanın üstü müzikle örtülmekte; cem, semah veya saz bir yandan çok sayıda ayrışik yorumu özümserken, diğer yandan da farklılıkların (tecrübe, yorum, inanç, ritüel farklılıkları) yönetilebileceği ve aşılabileceği katılıma açık bir alan sağlamaktadır.”

Görüldüğü üzere Arif Sağ’ın kişiliğinde ve otoritesinde bağlama düzeni, kısa saplı bağlama, Alevi müziği ve Alevi kimliği içiçe geçmiştir. Bu durum, her biri ayrı detaylara sahip olan bu meselelerin birbirine karışmasına ve birbirinden ayrışmasının giderek zorlaşmasına neden olmaktadır. Bunların birbirine karışması durumunu Okan Murat Öztürk şu şekilde açıklamaktadır (2013, s. 8):

“Üstadlığı belirleyen koşul ve nitelikler bakımından üzerinde durulabilecek tipik bir olgu, “kısa saplı bağlama” ve bu çalgıyla özdeşleştirilen “bağlama düzeni”dir. Kısa saplı bağlama ve bağlama düzeninin yaygınlaşması sürecinin Alevilik kültürü, kimliği ve bunlarla ilişkili olarak üretilen ideolojik ve politik yönlendirmelerden ayrı olarak ele alınması ve anlaşılması mümkün değildir. (...) Görüldüğü gibi aslında “teknik” bir parametre olan “düzen” konusu, Alevilik ve Alevi kimliğiyle özdeşleştirilmek suretiyle çok farklı bir bağlam kazanmış; bu durum, Arif Sağ gibi üstadlığı tartışılmaz bir isim aracılığıyla da “radyo anlayışı”na karşı girilen bir “mücadele” olarak nitelendirilmiştir. Oysa Anadolu’da bağlama düzeni Alevi olmayan kesimler veya kültürlerce de kullanılmış ve halen de kullanılmaktadır. Kaldı ki Alevi ozanlar arasında Âşık Daimi, Mahzuni Şerif ve Feyzullah Çınar gibi sadece bağlama düzenini kullanmayan isimler de var olabilmişken, Arif Sağ’ın “üstad” kimliğiyle konuyu nasıl farklı bir noktaya çekebildiği; politik ve kültürel zeminlerde taraftar bulup, geniş çapta takip

edilebildiği çok net bir şekilde görülmektedir. Salt geleneksel üstadlık ve yerel müzik gelenekleri üzerinden yapılacak bir tartışmada bu unsurların diğerlerinden temel olarak “daha” değerli, önemli veya öncelikli olması diye bir şey söz konusu olamaz.”

Sonuç olarak Arif Sağ, hocası Nida Tüfekçi aracılığıyla radyo geleneğine ve oradan Muzaffer Sarısözen’e bağlanan silsileye dahil olan bir icracı olarak (Öztürk, 2013, s. 4), “Türk halk müziği”nin inşa süreci boyunca üretilen söylemleri kendi müzik hayatında da benzer şekilde kullanmıştır. Bu açıdan, hem silsile olarak onlara bağlanmış, hem de Newman’ın bahsettiği özcü kimliğinin oluşumunda bizzat bir norm haline gelen söylemini inşa etmiştir. Dolayısıyla önce, Yurttan Sesler ve ardından TRT’de kabul gören resmi halk müziği icrasında uzun saplı bağlama ve bozuk düzen tahakkümünü yaratmış, daha sonra buna tepki olarak ortaya çıkan kısa saplı bağlamanın serencamı da aynı yolu izlemiştir. Uzun saplı ve kısa saplı bağlama tartışmaları, karşılaştırmaları ve araştırmaları günümüzde devam etmektedir.¹⁸ Kısa saplı bağlamanın kırk yıla yaklaşan macerası, 2000’li yıllardan itibaren daha da zenginleşen bağlama çeşitliliğinin ortaya çıkmasıyla kısmen kesilmişse de günümüzde yapım, icra ve eğitim alanlarında “bağlama sektörü”nün en büyük payı halen kısa saplı bağlamadır.¹⁹

¹⁸ Örneğin İTÜ TDMK’dan iki öğretim görevlisinin yaklaşımları şöyledir: “Bağlama” çalgısının kısa sap, “bozuk” sazının da uzun sap olarak yanlış anıldığına dikkat çeken İrfan Kurt, sapsızın uzun veya kısa olmasının bağlama ailesinin ve düzenlerinin ismi olmaması gerektiğini belirtir (Kurt, 2007, s. 414). Bozuk düzeninin çalındığı tanbura sazı ile kısa saplı bağlamanın hemen hemen aynı ses sahasına sahip olduğunu ve orkestrasyon çalışmalarında tınısal olarak birbirlerini çok iyi tamamladıklarını düşünen Cihangir Terzi ise, bu iki sazın birleşiminden yeni formatta bir orkestra sazı üretilebileceğini düşünür (Terzi, 2007, s. 639). Aynı konuda internette bir forum sayfasında yer alan bir tartışma için bkz. Sazkursu (2010).

¹⁹ Konunun sınırlarını korumak amacıyla kısa saplı bağlamaya tepki olarak 2000’li yıllardan itibaren ortaya çıkan yeni çalgılar, düzenler ve icra pratikleri bu bildiriye dahil edilmemiştir. Ayrıca otoetnografik bir dipnot olarak, Türkiye’de ilk kez dede sazı, ruzba ve bağlama düzeninde uzun saplı sazın birlikte çalınıp belli bir bölgenin (ve ocağın) değişiminin icra edildiği bir çalışma olan ve 1998 yılında yayınlanan “Ummanda: Maraş Sinemilli Deyişleri” (Kalan Müzik) adlı müzik albümü (Karakaya, 2006, s. 20), kısa saplı bağlama tahakkümüne karşı “bilinçdışı” bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Arif Sağ’ın yukarıda zikrettiği Tacim Dede başta olmak üzere pek çok kaynak kişiden derlenmiş eserlerin yer aldığı bu albümden tam 20 yıl sonra Anadolu’nun ve dünyanın dört bir yanında balta saz, dede sazı, ruzba, üç telli cura vb. sazlar yapılmakta ve genç icracılar tarafından ustalıkla çalınmaktadır. Günümüzde icra edilen sazlarla ilgili İstanbul cemevlerinde yaptığım alan araştırmasından veriler için bkz. Özdemir (2016, s. 156-174).

SONUÇ

İnsanın toplumsal bir varlık olmasından kaynaklı olarak hiçbir otorite ilişkisi olmadan bir yaşam kurmanın mümkün olmadığını belirten Richard Sennett, asıl önemli olanın otoriteyi tahakküm aracı olmaktan çıkarıp, diğer insanlara karşı kayıtsızlık içermeyecek bir biçime dönüştürmek olduğunu, bunu ancak otoriteye maruz kalanların yapabileceğini ve buradan hareketle otoriteye karşı hayal gücümüz ile yaratıcılığımızı kullanmayı önerir (Sennett, 1992). Buradan yola çıkacak olursak, bağlama özelinde otoritenin yıkımının gerçekleşmesi için öncelikle bağlamanın ülke çapında homojen bir biçimde kullanılmadığını kabul etmek gerekmektedir (Ersoy, 2014, s. 940).²⁰ Bu açıdan, Türkiye'deki kültürel çeşitlilikle ilişkili olarak homojen bir bağlama boyu, düzeni, icra pratiği olmadığından ve bu çeşitliliğin dinamizmini hesaba katmadan, bağlamanın sapının kısa/uzun olması veya bozuk/bağlama düzeyinde çalınması gerektiğine ilişkin tüm tahakküm çabalarının sonuçsuz kaldığı, hatta günümüzde farklı sazlarla yapılan çalışmalarda tersine sonuçlar doğurduğu görülmektedir.

Günümüzde uzun veya kısa saplı bağlama dışında, dede sazı, ruzba, üç telli cura vb. bağlama ailesinden olan ancak akademik eğitimin dışında bırakılmış, "ilkel" görülmüş, çoğunlukla "renk saz" olarak kayıt veya sahnede kullanılmış bir sazla "üstat" olmak, kabul görmek, kariyer yapmak benzeri bir çaba akademide, sahnede veya müzik piyasasında neredeyse imkansızdır. Çünkü ister uzun ister kısa saplı olsun, icat ve inşa edilmiş günümüz bağlamanın tahakkümü ve üstat kabul edilmiş ustalarının otoritesi Türkiye'de her alana yayılmıştır. Bu tahakkümü sağlayan otoritenin meşru zemini kısa veya uzun saplı sazları çalmakla başlamaktadır. Bu yaklaşıma göre, Ulalı Ali Rıza, Ramazan Güngör ya da Nesimi Çimen'in curaları, sadece "yöresel" sazlardır, "çağdaş" ve "evrensel" olma şansları yoktur. Onların çaldıkları ezgiler ancak standardize edilmiş uzun veya kısa saplı bağlamalar ile icra edildiğinde "çağdaş" olabilmektedir.

Arif Sağ başta olmak üzere, kısa saplı bağlama otoriteleri, tıpkı karşı çıktıkları uzun saplı bağlama icracıları gibi zamanla kendi tahakküm alanlarını genişletmişler, yaklaşık kırk yıl boyunca, "Türk Halk Müziği" icrasını bu kez bu sazla inşa etmeye çalışmışlardır. İcrasından yapımına, tüm dünyaya yayılmış olan bir sektöre dönüşen kısa saplı bağlamanın serencamı, tüm çabalara rağmen "evrenselci" söylemin tersine yol almış, paradoksal olarak dar bir "Alevicilik" içine hapsolme ve "özcü" söylemleri tekrar üretmekten ileri gidememiştir. Dolayısıyla günümüzde bağlama ve halk müziği bağlamında,

²⁰ Benzer bir yorumu bağlama eğitimi üzerinden yapmak da mümkündür (Öztürk, 2014, s. 9): "Günümüz okul veya konservatuvar eğitimi, hayatı dershanelerden dışlayarak neredeyse salt teknik düzeyde bir soyutlama üzerinden 'eğitim' yapma çabasıdır. Standartlaşma bu eğitim anlayışına temel teşkil etmektedir. Oysa gelenek, çeşitlilikle ve çoklu-temsille var olmuştur."

postyapısalcı bir bakış açısıyla hakikatin heterojen, parça bölük, farklılaşmış ve çoğul karakterini yeniden düşünmek gerekmektedir. Bunun için, resmi “Türk Halk Müziği” kabulü başta olmak üzere, bu alanda nota yazımından bağlama icrasına kadar her tür otoritenin yapısökümüne ihtiyaç vardır.

Bir çalgının yapımından icrasına kadar tüm dinamiklerini sorguladığı bir çerçevede, her çalgının kendi bağlamında sosyal yaşamı olduğunun altını çizen Eliot Bates, Türkiye’de “milli” bir çalgı olarak görülen bağlamanın, milli sınırların nasıl çizildiğine bakılmaksızın, milletin sembolü olduğu, milleti oluşturduğu (ya da somutlaştırdığı), hatta topluma ilişkin açık ve net bir işlevi olduğu anlamlarına gelemeyeceğini belirtir (Bates, 2012, s. 374). Bu açıdan günümüzde bağlama icrasının, yapımının ve her tür anlam evreninin değişen dinamikleri, konuyu uzun sap – kısa sap geriliminin ötesinde inceleme imkanı doğurmaktadır. Ancak güncel tartışmalara bakıldığında bu gerilimin halen sürdüğü de bir gerçektir.²¹

KAYNAKLAR

- Almond, I. (2012). *İbni Arabî ve Derrida: Tasavvuf ve yapısöküm*. (K. Filiz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Altınay, R. (2004). *Cumhuriyet döneminde Türk halk müziği (kitaplar, makaleler, nota yayınları)*. İzmir: Balçova Kaymakamlığı.
- Altuntek, N. S. (2009). *‘Yerli’nin bakışı. etnografya: Kuram ve yöntem*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Akman, H.(Söy.) (2006). *Gönül dağında bir gariip: Neşet Ertaş kitabı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Asan, Ö. (2007, 7 Ekim). “Bağlama” tabakkümüne son!.Erişim Tarihi: 11.03.2018, <http://www.radikal.com.tr/radikal2/baglama-tahakkumune-son-875467/>
- Ayas, G. (2014). *Mûsiki İnkulâbı’nın sosyolojisi: Klasik Türk müziği geleneğinde süreklilik ve değişim*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve soylu türküler söyleyelim: Türkiye’de milli kimlik inşasında halk müziği*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Bates, E.(2012). *The social life of musical instruments. Ethnomusicology*, 56(3),363-395.

²¹ 2018 Mart ayında, Türkiye Musiki Eserleri Meslek Birliği (MESAM) başkanlığı yapmış iki eski dost ve bağlama ustası Arif Sağ ve Orhan Gencebay’ın MESAM’la ilgili basın üzerinden başlattıkları tartışma, daha sonra MESAM’a kayyum atanmasıyla daha da alevlenmiştir. Bu tartışma zaman zaman sosyal medyada, uzun saplı – kısa saplı bağlama ve arabesk tartışmalarına dönmüş, Arif Sağ ve onu destekleyenler, kısa saplı bağlama ve Alevilik üzerinden bir söylem kurmuştur. Bunun sonucunda Orhan Gencebay’ın temsil ettiği arabesk ve uzun saplı bağlama açık bir eleştiri almıştır. Konumuzun güncelliği açısından önemli bir örnek olan bu tartışma halen devam etmektedir. Bu örnekte de görüldüğü üzere, uzun – kısa sap mevzusu giderek politik bir tartışmaya dönüşmüştür. Müzik ve politika ilişkisi üzerine bir inceleme için bkz. Kutluk (2018).

- Bohlman, P. V. (2015). *Dünya müziği*. (H. Gür, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.
- Cemal, G. (1996). Kısa saplı bağlama'nın serüveni. *Cem Dergisi*, 60, 46-48.
- Derrida, J. (2008). *Nietzscherin Şöleni*. (A. Utku ve M. Erkan, Der. ve Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Dönmez, B. M. (2008). Anadolu bağlamasına ait çoğul anlam havuzunun çözümlenmesi. *Folklor/Edebiyat*, 55, 215-222.
- _____. (2014). *Alevi müziği uyanışı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat kuramı*. (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Elçi, A. C. (1997). *Muzaffer Sarısözen: Hayatı, eserleri ve çalışmaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Erol, A. (2009). *Müzik üzerine düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- _____. (2012). Music, power and symbolic violence: The Turkish state's music policies during the early republican period. *European Journal of Cultural Studies*, 15(1), 35-52.
- Ersoy, İ. (2014). Türk halk müziğinin yeniden üretimi/inşası: Ulusal kaynaştırma projesi olarak "Yurttan Sesler" Topluluğu. *International Journal of Human Sciences*, 11(2), 931-947.
- Erzincan, E. (2016). Bağlama çalgısına etimolojik bir yaklaşım ve bağlama düzeni (akordu) pozisyonları ile ortaya çıkan durumun ve duyumun performansa yansımaları. G. Göğüş ve E. Varlı (Ed.) *Uluslararası müzik sempozyumu müzikte performans bildiri kitabı* (ss. 128-144). Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Esgin, A. (2014). *Sosyolojik soruşturmalar: Gündelik olanın analizinden kesitler*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gazimihal, M. R. 1975. *Ülkelerde kopuz ve tezeneli sazlarımız*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Hikmet, N. (1921). *Orkestra*. Erişim Tarihi: 11.03.2018, http://siir.gen.tr/siir/n/nazim_hikmet/orkestra.htm
- Kalkan, Ş. (Söy.). (2004). *Muhaliif bağlama: Arif Sağ kitabı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karakaya-Stump, A. (2006). Sinemilliler: Bir Alevi ocağı ve aşireti. *Kırkbudak*, 6, 19-59.
- Koyuncu, A. A. (2013). Özne ve hakikat bağlamında modern ve postmodern epistemolojinin eleştirisi: Vasat'ı yakalama üzerine bir deneme. *II. Türkiye lisansüstü çalışmalar kongresi bildirimler kitabı-1* (ss. 7-19). Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Kitaplığı.
- Kurt, İ. (2007). Bağlama ailesinde "bozuk" sazı ve kısa sap uzun sap meselesi. *"Halk müziğinde çalgılar" uluslararası sempozyum bildirimleri* (ss. 411-415). Kocaeli: Motif Vakfı Yayınları.
- Kurt, N. (2016). Alevi Bektaşî cemlerinde "deste bağlama" geleneği ve "bağlama" adının kaynağı. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 8, 43-62.

- Kutluk, F. (Der.). (2016). *İllüzyon: Cumhuriyet'in klasik müzik serüveni*. İstanbul: h2o Kitap.
- _____. 2018. *Müzik ve politika*. İstanbul: h2o Kitap.
- Newman, S. (2006). *Bakunin'den Lacan'a anti-otrteryанизm ve iktidarın altüst oluşu*. (K. Kızıltuğ, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Oral, M. ve Deran, E. (2018). İkitelli cura (ruzba) icrası, aktarımı ve Âşık Nesimi Çimen'in bu bağlamdaki yeri ve önemi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 21, 53-68.
- Özdemir, U. (Söy.). (1997). Arif Sağ: "Dün bağlama diye bir köylü çalgısı vardı...". *Roll*, 4, 28-30.
- _____. (2016). *Kimlik, ritüel, müzik icrası: İstanbul cemevlerinde zakirlik hizmeti*. İstanbul: Kolektif Yayınları.
- Özdemir, U. ve Peker, S. N. (2001). Kemal Eroğlu: "Stradivarius'un kemani, dayımın bağlaması". *Roll*, 54, 58-6. Erişim Tarihi: 11.03.2018, <http://www.kopuzsazevi.com/kemaleroglu11.htm>
- Özer, Y. (Yap.). 1998. *Bağlamanın kent söylemi*. Erişim Tarihi: 11.03.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=m7jNdCp1Imk>
- Öztürk, O. M. (2009). Onyediden yirmidört'e: Bağlama ailesi çalgılar ve geleneksel perde sistemi. *Folklor/Edebiyat*, 58, 63-88.
- _____. (2012). Geleneksel bağlama icrasının gelişiminde üstadlık kültürünün rolü ve belirleyiciliği. *Nida Tüfekteçi uluslararası bağlama sempozyumu*. İstanbul: İTÜ TDMK.
- Parlak, E. (2000). *Türkiye'de el ile (şelpe) bağlama çalma geleneği ve çalış teknikleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Picken, L. (1975). *Folk music instruments of Turkey*. Oxford University Press.
- Poyraz, B. (2007). *Direnişle piyasa arasında: Alevilik ve Alevi müziği*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Sarup, M. (2004). *Postyapısalcılık vepostmodernizm*. (A. Güçlü, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sazkursu. (2010). *Bağlama hakkında yanlış bildiklerimiz*. Erişim Tarihi: 11.03.2018, <http://www.sazkursu.com/archive/index.php/t-8043>
- Stokes, M. (1992). The media and reform: The saz and elektrosaz in urban Turkish folk music. *British Journal of Ethnomusicology*, 1, 89-102.
- _____. (1998a). *Türkiye'de arabesk olayı*. (H. Eryılmaz, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- _____. (1998b). Fındıklar ve sazlar: Bir Doğu Karadeniz vadisindeki kültürel değişime ilişkin gözlemler. (M. Koçak, Çev.). *Dans Müzik Kültür: Folklor Doğru*, 63, 149-163.
- Şenel, S. (1999). Cumhuriyet Dönemi'nde Türk halk müziği araştırmaları. *Folklor/Edebiyat*, 17, 99-128.
- Toraman. Y. *Bağlamayı bugünlere getiren usta !.. Yusuf Toraman*. Erişim Tarihi: 11.03.2018, <http://www.toramanmuzik.com/toramanmuzik/nefes.asp>
- Terzi, C. (2007). Tambura bağlama ve kısa sap bağlama ses sahası tel dizgisi denge oranları akort ve notasyon üzerine farklı bir bakış ve yeni öneriler. *"Halk müziğinde çalgılar" uluslararası sempozyum bildirileri* (ss. 638-651). Kocaeli:

Motif Vakfı Yayınları.

Yükselsin, İ. Y. (2005). Bir "kültürel aracı" olarak Muzaffer Sarısözen ve erken cumhuriyet döneminde "Türk halk müziği"nin yeniden inşasındaki rolü.

Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim, 14, 77-90.

Yürükoğlu, R. (Haz.). (1993). *Değirmenin bendine: Arif Sağ'la müzik, alevilik ve siyaset üzerine sohbet*. İstanbul: Alev Yayınları.