

**T.C**  
**DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ**  
**MÜZİK BİLİMLERİ ANABİLİMDALI**

**KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜREL SERMAYE**  
**BAĞLAMINDA CAPOEİRA: EGE ÜNİVERSİTESİ**  
**CAPOEİRA TOPLULUĞU ÖRNEK OLAYI**

**LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN**

**Halit ÖZDEMİR**

**DANIŞMAN**

**Doç. Dr. Ali Cenk GEDİK**

**İZMİR-2016**

## ÖNSÖZ

Bu çalışmanın oluşum aşamasında fikirleri ile bana yardımcı olan Prof. Dr. Ayhan Erol ve Doç. Dr. Aykut Barış Çerezcioğlu'na teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca çalışmanın problem odaklı kuramsal bölümleri ile ilgili önerileri ve yoğun ilgisi için danışmanım Doç. Dr. Ali Cenk Gedik'e saygılarımı ve teşekkürlerimi sunarım.

Ege Üniversitesi Capoeira Topluluğuna ilk gittiğim günden itibaren yardımları ile bu çalışmaya destek olan eğitmenimiz Hakan Karaağaç'a, çalışmada İngilizce metinlerde bana yardımcı olan arkadaşım Övünç Örem'e, bana maddi manevi desteklerini eğitim hayatım boyunca veren aileme ve çalışma süresince beni motive eden tüm arkadaşlarıma da, ayrıca teşekkürlerimi sunarım.

## İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER.....	II
GİRİŞ.....	1
<b>1.BÖLÜM CAPOEİRA</b>	
1.1Capoeira Tarihi.....	5
1.2Capoeira Çalgıları.....	10
1.3 Oyun ( <i>Jogo</i> ) ve Müzik .....	15
<b>2. BÖLÜM KAVRAMSAL ÇERÇEVE</b>	
2.1 Küreselleşme.....	18
2.2 Kültürel Aracılık.....	21
2.3 Kültürel Sermaye.....	23
<b>3. BÖLÜM EGE ÜNİVERSİTESİ CAPOEİRA TOPLULUĞU</b>	
3.1 Küreselleşme Bağlamında Ege Capo.....	25
3.2 Kültürel Sermaye Olarak Capoeira Öğrenmek.....	30
3.3 Kültürel Aracılık Modeli Olarak Capoeira Eğitimcileri.....	34
SONUÇ.....	37
KAYNAKÇA.....	40

## GİRİŞ

Dans, dövüş, müzik ve akrobasinin aynı anda icra edildiği capoeira ile ilk tanışmam, “*Only the Strong*” (1993) filmi ile olmuştu. Daha önce dövüş sporlarına olan ilgim ve deneyimim ve bu pratiği öğrenme isteğim, başlıca motive kaynaklarımın arasında yer alıyorlar. Lisans bitirme çalışmam olarak belirlediğim bu çalışma için ilk araştırmalara başladığım zaman, lisans eğitimimin üçüncü yılının ara tatilindeydim. İzlediğim çeşitli capoeira videolarında yer alan müziksel unsurlar, beni bu kültürün Türkiye’de uygulanan pratiklerinden ve onları icra edenlerin ne durumda olduklarından kaynaklanan bir merakla araştırmaya yönlendirdi. Ben de Türkiye’nin bugün birçok ilinde gerçekleştirilen bu pratiğin İzmir’de yer alan hocalarından Hakan Karaağaç ile iletişime geçip 2014 yılının Mart ayından itibaren onun eğitmenlik yaptığı “Ege Üniversitesi Capoeira Topluluğu” ekibine dahil oldum. Araştırma süresince topladığım veriler, yapmış olduğum görüşmeler ve gözlemlediğim olgular dahilinde, ortaya dikkatimi çeken belirli soruları ve sorunları bu çalışmanın argümanını oluşturan kavramsal çerçeve dahilinde açıklamaya çalışacağım.

Müzik konusunda “bilim yapma”nın hedefleri dünya çapında insanların müziksel davranışlarındaki düzenlilikleri bulmak ile ilişkilidir (Kaemmer 1993:3). Bu bağlamda düşündüğümüzde, capoeiranın geleneksel pratiklerindeki düzenlilikleri anlamak ve anlatılmış literatür üzerinden bir anlam üretmek, yaşadığımız bölgede sürdürülen capoeira pratiklerini uygulayan insanların bu gelenek ile olan bağlantısını tek başına açıklamaya yetmez. Dolayısıyla capoeira kültürünü topyekün tanımlama çabası gibi bir iddiası olmayan, bunun çok daha farklı bir emek ve zaman gerektirdiğini düşündüğüm bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturan en yalın soru; capoeiranın ortaya çıktığı bölgelerden uzak, bizimki gibi yerelerde sürekliliğini ve işleyişini nasıl sağladığı ile ilgili olacaktır. Sözgelimi capoeira için oldukça önemli olan çalgılardan *berimbau*, tropikal iklimlerde yetişen *beribadan* elde ediliyor. Her *capoeirista* (capoeira yapan kişi) aslında geleneğin bir parçası olarak kendi *berimbausunu* yapmakla mükellef. Fakat ülkemizde bu türde bir tropik ağaç olmadığından, öğrenciler kendi *berimbausunu* gürgen ağacından yapıyor. Ya da her sene düzenlenen *batizado* organizasyonlarından, workshoplar için gelen

eğitmenlerden veya *online* satın alabiliyorlar. Bu örnek bize capoeiranın Brezilyadaki kökenlerinden farklı yerelerde varlığını sürdürmesine ve yaşatılmasına dair olguların küreselleşme kavramı ile açıklanabileceğini gösteriyor. Davranış biçimi olarak birbirinden farklı motivasyonların (dövüş sanatı, dans, akrobasi, müzik, sosyalleşme, sağlıklı yaşam vb. gibi) önyak olduğu bir eylem olarak yerelde sürdürülen pratikler, capoeiranın küresel anlamda da bir yeniden üretimini vurgulayan söyleme işaret ediyor. Bu anlamda küreselleşme kavramını Giddens'in (1994) da tanımladığı "dünyanın uzak yerlerini birbirine "bağlayan" toplumsal ilişkilerin yoğunlaşmasıyla kilometrelerce uzaklıktaki olayların yerel olayları, yerel olayların da kilometrelerce ötedeki olayları biçimlendirmesi" (Aktaran Çerezcioğlu 2011:92) olarak, ifade ettiği anlamda kullanacağım. Ayrıca Apadurai'nin (2007) küreselleşme içerisinde gerçekleşen, küresel kültürel akışın beş alanı olarak belirlediği "etnik alan", "medya alanı", teknoloji alanı", "finans alanı" ve "ideolojik alanı" şeklindeki modeli, örnek olay üzerinden olgular ile açıklanacaktır.

Capoeira eğitiminin gerekliliklerini sürdürebilmenin ve kendi içerisindeki rollerin belirginleşebilmesinin yolu eğitim süreci içerisindeki hiyerarşik yapılanmadan geçiyor. Bu yapılanma belirli kuşaklara sahip *capoeiristalardan* beklenen yeterliliklerin sınırını belirliyor. Hangi seviyenin müzik icrasında rol alacağından, hangi seviyenin en az kaç şarkı öğreneceğine, çalgıların diziliminden, hangi seviyenin eğitimci statüsüne ulaşabileceği gibi kıstaslar kuşak yeterlilikleri ile beliriyor. Bu anlamda capoeiranın yapılanması, yerel üzerinde örgütlenme biçiminden ve capoeira öğrenme eylemi ile birlikte kazanılmış olgular üzerinden bahsederken anlatacağım konuların çerçevesini Boudieu'nun "kültürel sermaye" kavramını kullanarak çizeceğim:

Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramı geniş bir olanaklar yelpazesini kaplar: sözel beceri genel kültürel farkındalık, estetik tercihler, bilimsel bilgi eğitim vasıfları gibi. Bourdieu'nün amacı, (kelimenin en geniş anlamıyla) kültürün, bir iktidar kaynağı haline gelebildiğini göstermektir. (Swartz1997:49)

Capoeira eğitmeni olmak, bir capoeira grubunda "mezun", "yetişmiş" anlamına

gelen “*Graduado/Formado*” ünvanını almak ile başlayan bir süreç. Bu düzeydeki öğrencilerin çalışmaları artık çoğunlukla eğitmen olma yönündedir. Bilgilerini diğer öğrencilerle paylaşmaları, hatta kendi sınıflarını oluşturmaları teşvik edilir. Kendi sınıfını başlatan bir *Formado* artık “*Instrutor*” olur. Sözelimi Ege Capo topluluğu eğitmeni Hakan Karaağaç da tüm capoeira çalgılarını çalabilmesi, geniş şarkı repertuarı, temel teknik ve akrobatik öğelere dair hareketlerdeki becerilerini uzun yıllara dayanan bir süreçte harcadığı emekler sonucunda edinmiştir. Gayri iktisadi görünen ama profesyonel bir uğraş olarak da uzmanlık gerektiren capoeira eğitmenlerinin eğitim süreçlerinde kendilerine kazandırdıkları birikimlerini, deneyimlerini ve ders verebilme ehliyetlerini bir kültürel sermaye olarak tanımlamak zor olmayacaktır bu anlamda. Uzmanlık gerektiren bu işin öznelere tanımlamak ise, yaptıkları işin her iki kültür açısından da uzlaşımını gözeten ve niteliklerini koruma gayreti içinde olmalarından kaynaklı “kültürel aracılık” kavramı ile sağlanacaktır:

Ronald Taft (1981: 53), Bochner’ın kitabına katkısında kültürel aracıyı, “dil ve kültür bakımından farklı kişi ya da gruplar arasındaki iletişimi, anlayışı ve eylemi/ hareketi kolaylaştıran kimse” olarak tanımlar. Dolayısıyla kültürel aracı, bir bağlantı olarak hizmet vermek amacıyla bir ölçüde her iki kültüre de katılmak zorundadır. Bochner, bu durumu yani bir bireyin arayüz durumuna bulaştığı sıradaki ya da sonrasındaki değişimleri ‘kültür öğrenme’ (culture-learning) olarak adlandırır. Buna göre, ‘kültürel aracı’, en az iki farklı kültüre ilişkin bilgi, beceri ve aracılık deneyimlerine sahip kişi olarak tanımlanabilir (Yükselsin 2015:79).

Bir *Batizado* organizasyonuna ilk defa hazırlanacak öğrencilere o güne dair gereklilikleri; sözelimi *Batizado*’da okunacak olası şarkılar, Capoeira kıyafetlerinin temini, *workshop* süresince öğrenilecek olası teknikleri Hakan hoca gibi eğitmenler aktarmaktadır. Diğer taraftan *Capoeira Brasil* okullarının bir temsilcisi olarak İzmir’de bu organizasyonun yapılacağı yeri, konaklamalarını ayarlamak, Brezilya’dan getirilen capoeira eşyalarının (çalgı, kıyafet, vb gibi) satılmasında mestrelere yardımcı olmak, öğrencileri bilgilendirmek, gibi Brezilya’lı mestrelerin de

faydalarını gözeten düzenliliğin sürdürülmesinde aktif rol oynayan aktörlerinden biridir. Yani gelen eğitimciler de bir aracı vasıtası ile hem profesyonel olarak hayatlarını kazanmakta, hem de kültürel olarak capoeiranın küresel anlamda yaygınlaşması için başka kültürün öznesine ihtiyaç duymaktadır.

Bu anlamda capoeira pratiğinin daha önce bahsettiğimiz farklı motivasyon noktalarından (dans, dövüş, müzik, akrobasi, sosyalleşme, sağlıklı yaşam vb.) hareketle içselleştirilip öğrenildiği, kendine has çalgıları ve bunların icrası ile ilgili uzmanlaşmayı gerektirdiği becerileri kültürel sermaye kavramı üzerinden yorumlayabiliriz. Çünkü küreselleşme ile dolaylı yoldan etkilendiğimiz beğeni ve anlayış örüntüleri, bizim sosyokültürel çevremizi oluştururken etkilidir. Capoeira da bu bağlamda doğduğu yerin dışında onu icra etmek isteyen insanlara ulaşırken, bir takım beğeni örüntülerinin oluşturduğu alanın içerisindeki insanların tercihi haline gelmiştir. Sözgelimi Ege Üniversitesi Capoeira Topluluğu'nun kurulması bu kültüre meraklı birkaç arkadaşın çabası ile gerçekleşmiştir. Yine, bu topluluk capoeira derslerinde kullanacakları çalgıları zaman içerisinde bir araya getirmiş, gerektirdiği durumlarda gelenekte de gerçekleşen şekilde kendi çalgılarını üretmiştir. Veya çalışma salonları ile ilgili malzemeleri, üniversite ve topluluk işleyişi ile ilgili meseleleri kendi başlarına halletmişlerdir.

'Ege Capo' (Ege Üniversitesi Capoeira Topluluğu) özelinde yapılan bu çalışmanın birinci bölümünde, capoeira pratiğinin tarihsel serüveni, kullandığı çalgıları ve capoeira oyunu ile ilgili bilgiler, pratiğin icrası ve tarihsel gelişimini anlamak adına aktarılacaktır. İkinci bölümde sözünü etmiş olduğumuz kavramlar ile ilgili tanımlar ve tartışmalar teorik çerçeveyi belirlemek adına aktarılacaktır. Üçüncü bölümde Ege Capo üzerinde gözlemlemiş olduğum olgular, katıldığım organizasyonlar ve yapmış olduğum görüşmelerin ışığında çalışmanın kavramsal çerçevesi ile örnek olay ilişkilendirilerek açıklanmaya çalışılacaktır.

# 1. BÖLÜM CAPOEİRA

## 1.1. Capoeira Tarihi

“Capoeira” şeklinde yazılan (*Ka-pu-eyra*) olarak okunan bu ifade kültürü pratiği hakkında birçok yazınsal metin bulunmaktadır. Ancak çoğu İngilizce ve Portekizce olan metinlerin kapsamlı taraması bu çalışmanın önceliği olarak görülüyor. Bu anlamda zamanımızın yeterliliği ve çalışmada capoeiranın köklerine dair bilmemiz gerekeni kadar bir tarihçe bölümü oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada capoeira sözcüğü, uluslararası dolaşımında da kullanıldığı şekli ile yani “capoeira” olarak yazılacaktır. Bu çalışmada tarih bölümü için tamamen Edward Luna’nın *Capoeira A Game-Dance-Fight for Life* (Luna:2006) başlıklı makalesinin, Türkçe çevirisinden yararlanılmıştır.

Capoeira bir Afro-Brezilya sanat biçimi olarak; törensel, dans, akrobasi, sokak dövüşü, müzik “kurnazlık” ve oyunculuk görünümelerini birleştiren bir sanat biçimidir. Brezilya’daki Afrika deneyiminden oldukça etkilenmiş bu pratik 18.yy ve belki de çok daha eski sömürge dönemine dayanıyor tarihsel olarak. Bununla birlikte bir performans yapan kişiden diğerine aktarılan bir pratiktir. Yakın zamana kadar bu pratiği yapan kişilerin dışında kalan insanların erişebileceği bir şey değildi, capoeiraya dair sırlar ve tarihi bilgilere ulaşmak (Luna 2006). Tarihsel süreçler olarak yazdığı makalenin de bu anlamda yakın zaman yazılan metinlerin ilklerinden olduğunu belirten Edward Luna, capoeira tarihini belirli süreçler etrafında anlatmaya girişmiştir.

### a) Afrika Kökenleri

Capoeiranın atası diye adlandırabileceğimiz şey, çok fazla bilinmeyen bir “dans dövüşü” ve hala aynı Buntu-dilini konuşan Batı Orta Afrika’daki izole topluluklara dayanıyor. Bu tür Afrika topluluklarında geçiş törenlerinin, kutlamalar, hatta askeri eğitim toplum yaşamının, müzik, hikaye anlatma ve hareket ile birleşmiş bir hali vardır. Güney Batı Angola’nın uzak köşelerinde bir grup insan, *engolo* adında bir tür meydan okuma dansı icad ediyorlar. Genelde capoeira icracıları *engolo* dansını capoeiranın en yakın akrabası, kuzeni olarak görüyorlar. *Engolo* dansı da hala resmi, doğum ya da evlilik seromanilerinde icra ediliyor. Reflekslerin keskinleşmesinde



informal bir oyun biçiminde, aynı zamanda savaşçıların eğitiminde de kullanılmış olabilir. Zebraların dövüş stilinden esinlenerek ortaya çıkarılan *engolo* (bahsedilen coğrafyada başka formlarda mevcut) çoğunlukla tekme, sürüklenme, kafa vuruşlarına dayanan, rakibi tamamen yok etmek için değil, üstünlük sağlamak için uygulanıyor. El vuruşlarının eksikliği kısmen (yakın zaman Kongo dilinde) *Kikongodaki* deyimle “*eller inşa etmek için, ayaklar ise yok etmek*” şeklinde karşılık buluyor. Muhtemelen bu tür ayak dövüşü geleneği diğer Afrika pratikleri gibi Amerika’ya aktarılmışlardır. Brezilyada da *jogo de capoeira* olarak bilinir.

## **b) Brezilya Bağlamı**

Portekizlilerin, Brezilya’nın Kuzey Doğu sahillerine 1500’lerde gelmesi ile beraber gördükleri, herhangi bir sömürülecek zenginleşmiş uygarlık veya altın kaynağı olmamasıydı. Yerel Tupi halkı avcı-toplayıcıydı ve altın ya da harika şehirleri yoktu ve bu süreçlerin sonrasında gelen dönemlerde İspanyollar onları Meksika ve Peru’da buldu. Fakat daha sonra toprağa dair ansiklopedik bilgileri sayesinde *Pau Brazil* adı verilen daha sonra ülkeye ismini de verecek olan bu Portekiz hasatını ülkede yetiştirip, oradaki kaynakları sömürmeye karar verdiler. Afrika köle ticaretine dair tekellerini korumaya ve uzakdoğuya dair ticaretlerine odaklanan Portekizler, yeni dünyanın diğer ürünlerinin yani kahve kakao gibi ürünlerin Avrupa’ya girmesiyle ortaya bu ürünlere katılacak şeker için bir pazar açıldı ve şeker tarlalarını ektirmeye başladılar. 1500’lerin ortalarına doğru Portekizliler, Brezilya’daki şeker kamışı plantasyonlarına dair başarılı sistemlerini geliştirdiler. İlk önce yerel insanlar plantasyonlarda çalıştırılmak için toplandılar, fakat sürekli buna direndiler ve iç taraflara kaçtılar, dirençli olmadıkları Avrupa hastalıkları nedeniyle de öldüler. Sonuç olarak Portekiz daha fazla Afrika kölesine ihtiyaç duydular. Bu arada Afrikalılar da kendi tarım yöntemlerini uyguladılar. 1500’lerin sonlarına doğru şeker ve kahve’ye talep giderek daha fazla arttı ve bunun sonucunda çok yoğun bir köle trafiği ortaya çıktı. Elbette 400 yıl boyunca 5000000 Afrikalı Brezilya’ya getirildi. Afrika’dan getirilen kölelerin hepsinin yüzde kırk’lık bir oranı olduğu anlamına geliyordu bu durum. Kuzey Amerika’ya yüzde dörtlük bir dilim gidiyordu.

### c) Kent Bağlamı ve Baskı

İlk yazılan metinlerdeki atıflar Brezilya, Rio de Jenerio, Salvadordaki polis kayıtlarında ve turist yazmalarında, erken 1800'ler de rastlanıyor. Oldukça kentleşmiş alanların dar sokaklarında yeni gelen Afrikalılar, Afro-Brezilya *creol*leri ile karşılaşıyorlar ve başka ırklardan topluluklar ile birlikte bu alanlarda karışıyorlar. Otoriteler oldukça kanlı savaş-danslarına karıştıklarını, bunun *capoeiragem* ismi ile telafuz edildiğini söylüyorlar. Daha sonra özellikle Rio'da *malta* adı verilen gangster tarzında sokaklarda örgütlenen bu topluluklar, kendilerini koruyup zaman zaman da terörize edebiliyorlar. Çoğu capoeira icracısı aynı zamanda balıkçılık ve deniz işleri gibi mesleklerde çalışıyorlarmış. Daha önce söylendiği gibi köle ticaretinin erken zamanlarında Afrikalılar ve Afro-Brezilyalılar'ın boş zamanlarında kendi geleneklerini icra etmelerine izin veriliyordu. Tabi çok sıkı çalıştıkları ve Katolikliğe saygı gösterdikleri sürece böyle oluyordu. Bununla beraber 1800'lerin başında köle isyanının direk yükselen riski sonucu, aynı zamanda da Afrika kültürüne dair oldukça büyüyen ırkçı bir algı ile beraber Afrika görünümlü her şeye dair bir baskı başlamıştı. Capoeira ile beraber gizli *condomblê* dini,(ki capoeira bununla oldukça bağlantılıdır) özellikle barışa dair bir tehdit olarak algılanmaya başlandı. Kamusal alanda kırbaç cezalarının verildiği bir dönem söz konusuydu. Muhtemelen 1890'da *Capoeiragem* yasaklandı. Sert baskılara rağmen capoeira devletle yolunda gitmeyen bir ilişki sürdürdü bu yasak döneminde ve buna bağlı olarak cezalardan kaçınmak için askere girenler oldu. Praguay ile 1860 sırasındaki savaşta örneğin bir çok Capoeiraista (özellikle Bahia'dan) en ön saflarda çarpışarak ne kadar etkili olduklarını gösterdiler. Diğer zamanlarda capoeira yerel huzursuzlukları çözmek için gayri resmi bir şekilde kullanıldılar.

1900'lerin başında otoriteler capoeirayı tümünden yok etme konusunda neredeyse başarılı oldular. Rio'da yoksul Avrupalılardan oluşan yeni alt sınıftan yoğun bir şekilde etkilenen bir capoeira biçimi vardı. Burada da gangsterler (silahlı veya jiletli) insanların kendi aralarında oluşturdukları klüplerin şiddeti, capoeiranın yok olması gerektiğini neredeyse meşrulaştırmıştı. Birkaç küçük *favelas* adı verilen yerlerde bir sokak dövüşü olarak herhangi törensel veya müziksel eşlik olmadan

askeri bir eğitim şeklinde verildi. Bu arada Recife kentinde ünlü Nascimento Grande bazı dövüş gösterileri yapmış. Bu gösterilerde kullandığı bazı hareketler daha sonra *passo* adı verilen bir dans olarak isimlendirilmişti. Ancak eski eski Salvador'un başkenti Bahia'da Capoeira kendi terimleri ile yaşamaya devam etmiştir. Davulların, tamburinlerin ve eski müziksel yay çalgısının kullanıldığı bir dans ve bir sokak, oyun, dans ve dövüş olarak gündelik yaşama dair direnci veya Afrika dans-dövüş geleneğinin en yakın bir temsili olarak varlığını sürdürmüştür.

#### **d) İki Usta**

Yasaklama dönemi boyunca çoğu süregelen enformal, sokak mestreleri, Bahia'da aktif olarak kaldılar. Özellikle iki kişi bu formun tanınması için öne çıktı. Bu iki usta da Afrikalılar tarafından geleneğin öğretildiği insanlardı. Capoeira'nın gizli hareketleri ve metodolojisi ile ilgili netliklerin ortaya çıktığı süreç, büyük ihtimalle iki ustanın sayesinde gerçekleşmeye başlayan bir süreçti. Mestre Bimba geleneksel capoeira'nın saygı duyulan ve korkulan mestresi idi. Bimba folklorik olarak gördüğü şeyleri ortadan kaldırmaya karar vermişti. Çünkü bu efektif olmayan bir savaş biçimiydi. 1930'ların başı ile beraber kendisine özgü capoeira versiyonunu geliştirdi. *Buluta regional baiana (veya bölgesel bahia dövüşü)* şeklinde geçiyordu. Bu ismi vermesinin nedeni de capoeiranın yasaklanmış bir kelime olmasını kullanmaktan kaçınmayla ilgiliydi. Öğrencilerinin yardımıyla beraber capoeiranın çoğu törensel çoğu fonksiyonunu elledi ve bir dizi pedagojik yenileştirme ekledi. Hareketlerin formalize olarak sınırlanması, üniformalar, özel geçiş pasajları (öğrencileri için). Kısaca Bimba capoeirayı modernleştirmişti. Onun sayesinde Gêtulio Vargas diktatörlüğündeki resmi devletin gösterilerinde bile Bimba'nın capoeirası meşru bir şey olarak görüldü ve Brezilya için korunmaya değer bir pratik olarak değerlendirildi. Bu aynı zamanda ulusalcı propaganada için de bir anlam ifade ediyordu. Yani ırk ayrımının olmadığı, eşitlikçi, Avrupa'nın, Hindistan'ın, Afrika kültürlerinin eşit şeyler taşıdığı bir Brezilya propagandası görünümü ile yansiyordu. Bimba'nın altında *Capoeira Regional* Brezilya'nın ikinci ulusal sporu haline geldi. Birincisi ise Futbol idi. Ve daha açık tenli orta sınıf Brezilya'lıları cezpt etti. Bu arada diğer mestrelerin geleneksel capoeirası daha Afro Brezilya kültürü ile derinden ilişkili ve gayri resmi bir şekilde var olmaya devam etti. *Regional*'den daha

geleneksel olan bu formu ayırt etmek için ve aynı zamanda *Bantu* kökenlerini, *engolo*' da olduğu gibi uygulanan pratikleri tanımlamak için *Capoeira Angola* ifadesi kullanıldı. *Angola*'yı uygulayan birçok *mestre* arasından (Daniel Noranha, Marê, Waldemar, Cobrinha Verde, João de Baderio ve Canjuinha gibi) Meste Pasthina en çok ismi geçendir. Onun akademisi 1940'da kuruldu *Capoeira Angola* olarak. Bahia kültürü, *Capoeira Angola* için önemli bir merkezdi. Pasthina ve diğer *Angeliros*'lar ile beraber korunup aktarılmaya devam etti.

#### **e) Günümüz Sahnesi**

1960'lara gelindiğinde Rio de Jenerio'da bir grup capoeira sever genç (birçoğu Bahia kökenli) *Grupo Senzala*'yı oluşturdular. Mestre Bimba'nın *luta regional*'ini stilize eden bir biçimini yarattılar. Bu da Rio'nun kendi yer altı capoeira geleneğinden oldukça etkilenmişti. Elbette diğer dövüş sanatları ve jimnastik hareketlerinden de etkilenmişti. Mestre Bimba'nın bazı etkilerinin dışında Bahia'daki en saygı duyulan mestrelerin isimleri Mestre Acordeon, Itapoan ve Dr. Angelo Dêcanio olarak geçiyor. Bu çağdaş "*Senzala Stili*" kuşak sistemini getirdi ve askeri tarz eğitim metodlarını koymuş oldu. Capoeiranın askeri akademilere geçişini de yansıtan ve capoeiranın oldukça kamusal olarak görülen yüzü haline geldi. Hollywood filmleri ( *Only the Strong* ve *Ocean's Twelve* ) gibi, ticari dans gösterileri (*Jelon Viera'nın ünlü Brezilya Dansı*) gibi ve video oyun karakterleri (*Tekken'in 'Eddy Gardo'su*) gibi medya ürünlerinde yer etmişlerdi. Bazıları bu aşırı görsel olan stilizasyonun, oyunların, dövüş tekniklerinin, akrobasinin, capoeiranın AfroBahiana olan köklerini kurban ettiğini söylüyorlar.

## 1.2. Capoeira algıları

Capoeirada *Rodayı* (*hoda* şeklinde okunur), yani capoeira oyununu gerçekleştiren insanların toplanmış olduğu çemberi oluşturan en önemli unsurlardan biri de capoeira algılarıdır:

Capoeira rodası şu çalgılardan meydana gelir: *berimbau*, *atabaque* ve *panderio*. Bunun haricinde, yine genellikle kullanılan, ancak bazı rodalar için zorunluluk taşımayan şu algıları da içerebilir: *reco-reco* ve *agô-gô*(cowbell) (Capoeira 1995:39).

Bu algılar arasında şüphesiz *berimbau* nemli bir yere sahiptir. Çünkü geçmişi çok eski Afrika geleneklerine dayanan bu çalgıya yüklenen değer, çoğu metinlerde ruhani ve gizemli anlamları ile oldukça saygı gösterilen bir noktada durmaktadır. Birçok mestre *berimbauya* olan saygısını ve Afrika köklerine olan minnetini yazılan şarkılarda dile getirmiştir. *Berimbau* ve şarkı sözleri ile ilgili olgular ve bilgiler diğer bölümlerde de yeri geldiğinde açıklanacaktır. Bu bölüm sadece algılar ile ilgili literatür ve söylentilerin olduğu bir bölüm olup, Nestor Capoeiranın (1995) *Little Capoeira Book*ve bazı internet kaynaklarından derlenen bilgileri içermektedir.

Mestre Pastinha, eski günlerde iki ucu da keskinleştirilmiş kk bir orağı çalgının ucuna tehlikeli bir silah elde etme amacıyla takılışını şu şekilde dile getirir: Doğruluk anında o(algı) bir müzik aleti olmayı bırakıp el orağına dönüşür. Buradan hareketle alet, tıpkı capoeira'nın kendisi gibi atışık kutuplar halini alır: müzik ve ölüm, dans ve dövüş, güzellik ve şiddet.Söylenenlere göre Afrika'nın belli bölgelerinde çiftlik hayvanlarına değer veren gençlerin bu çalgıyı kullanmaları yasaktı; bu çalgının sesinin gençlik ruhunu alıp –ki bu ruh hayli deneyimsizdir– “dönülemez diyarlara” gtirdğ düşünülürdü. Küba'da, orada bilinen adıyla *burumbumba*, eskiden ölmüş ataların ruhlarıyla (*eguris/eguns*) iletişime geçmek için nekromansi ayinlerinde kullanılırdı. Ayrıca *berimbau*, on dokuzuncu yüzyılda Afrika'nın birçok bölgesinde ve Brezilya'da ilahilere, halk hikayelerine ve şiire eşlik ettirilerek de kullanıldı .(Capoeira 1995:42)

*Berimbau* ahşap bir yaydan yapılır, yaklaşık olarak yedi “karış” uzunluğunda ve bir inçin dörtte üçü çapındadır. Geniş ucunda çelik telin bağlanabilmesi için oyulmuş küçük bir dübel vardır. Diğer ucu ise çeliğin aradan geçip ahşabı çatlatmaması için deri bir yama ile kaplanmıştır. Şimdilerde tel, eski araba lastiklerinin iç kısımlarından yapılmaktadır. Portekizcede *cabaça* denilen kuru, içi boşaltılmış su kabağı, sesi yükselterek rezonans bir kutu görevi görür. Meyvenin eskiden kökünün olduğu yerde geniş dairesel bir açıklık vardır, ve karşı tarafında ise içinden tel yüzüklerin ipe dizilerek geçirildiği, oradan da yay’a bağlanan iki küçük delik görülür. *Berimbau* genellikle sol elde, bir taş, bozuk para ya da bir pul ile beraber tutulur. Bu taş, bozuk para ya da pul, metal tele temas edip etmediğine göre değişerek, çalgının ürettiği iki sestem birini oluşturur. *Berimbaunun* sesi, metal tele sağ elde hasır örgüden yapılmış küçük bir shaker(*caxixi*) ile birlikte tutulan, yaklaşık olarak on iki inç uzunluğunda ahşap bir dal (*baqueta*) ile vurularak üretilir. *Caxixi* içindeki kuru fasulyeler ya da çekirdekler *berimbaunun* sesini zenginleştirir ve özelleştirir. Çalıcı, su kabağını karın bölgesine yerleştirerek ya da oradan uzaklaştırarak çalgının notalarından farklı varyasyonlar elde edebilir. Üç çeşit *berimbau* vardır ve üçü de farklı görevler üstlenerek, *rodalarda* kullanılır.

- *Gunga*, en derin sese sahip olanıdır. Bas rolünü üstlenir. Ritmik öğeleri tutar ve temel tartımı varyasyondan uzak bir şekilde çalar.
- *Berimbau medio*, ya da *centro*, (ayrıca aralarından *berimbau* olarak bilineni), *gunganın* temel ritminin üzerine çalar. Görev olarak ritim gitara yakın bir rolü vardır. Örnek olarak, belli bir tartımın temasını çalıp, oradan basit bir varyasyon yaparak tekrar ana temaya dönmek gibi.
- *Viola*, ya da *violinha*, aralarından en ince sese sahip olanıdır. Senkop ve emprovizasyondan sorumludur. Sahip olduğu rol solo gitarinkine yakındır.

Ritmik zenginliği ve karışıklığı, *berimbaunun* melodik olarak kısıtlı gelen duyumunu önleyebilir. Usta bir çalıcının elindeyken, kişi enstrümanın sadece iki ses üretebildiğini fark edemeyebilir. Roda’nın içindeki oyuncuların hareketleri, çalınan ritimlere göre oyunun akışına yön verir. Çalınan ritmik kalıplara göre oyun yavaş ve ağır, hızlı ve saldırgan, ya da açık ve uyumlu olabilir. Seçmek için birçok ritmik kalıp vardır. *Angola*, *Sao Bento Pequeno*, *Sao Bento Grande* gibi olanlar geleneksel

ve en bilindik olanlardır. Diğerleri başka bölgelere özgü, ya da çeşitli mestreler tarafından yaratılmışlardır. Söz gelimi *Capoeira Regional* pratiği yapanlar, Menstrel Bimba'nın yarattığı ritimleri çalar - *Sao Bento Grande (de Regional)*, *Cavalaria (de Regional)*, *Iuna*, vb. gibi.



**Şekil 1.** Berimbau medio, Caxixi, Dobrao ve Baqueta

(<http://katrinaurel.weebly.com/berimbau.html>)

Pandeiro birçok kültürde benzerine rastlanan bir ritim çalgıdır. Bizdeki def ile benzerlik göstermektedir. Pandeiro kültürü Latin Amerikalı siyahlarda da vardır, özellikle Küba'da *Cuban Nago* ayinlerinde kullanılan çalgılardan biridir. Roda içerisinde berimbauya eşlik eden perküsyon çalgılardan biridir.



**Şekil.2.** Pandeiro

(<http://www.institutotambor.com.br/instrumentos/pandeiro/>)

İsmi zil anlamına gelen, Nago asıllı demir bir çalgı olan agogo, Afro Brezilyalıların ayinlerinde kullanılır. Küçük bir gövdeye bağlı biri küçük diğeri büyük iki boş külahlardan oluşur.



**Şekil 3.**Agogo

(<http://www.expobrazil.com>)

Brezilyalı yerlilere atfedilen reco-reco ise bir ucu kapalı boş bir kütük parçasıdır. Genelde bambu'dan üretilen bu çalgı, bir çubuğun üzerine sürtülmesiyle ses çıkarır.





**Şekil 4. Reco reco**

(<http://www.egecapo.com/capoeira/>)

Atabaque, bir ucuna deri gerilmiş, yükseklik çapı değişen, içi boş, tahta bir gövdeden oluşur. Pers, Arap, Yahudi ve bazı Afrika kültürlerinde yaygındır. Gövdesi Brezilyanın geleneksel *Jacaranda* ahşabından yapılmıştır. Roda içerisinde konum olarak ortada yer alan Atabaque oyunun temel ritmini sağlayan perküsyonlardandır.



**Şekil 5. Atabaque**

<http://brazilian-martialarts.com/atabaque>

### 1.3. Oyun (*Jogo*) ve Müzik

Oyun kavramı capoeirada *jogo* olarak karşılığını bulur. *Jogo* icra edilen oyunun türüne göre katılımcıların farklı usluplarda mücadele ettikleri *roda* alanında veya serbest çalışma sırasında uygulanabilir. Capoeira oyununda *roda*, birçok farklı anlamı içerisinde barındıran bir alanı işaret eden kavramdır. Bu anlamda tanımlanması zor olmasa da karmaşık bir yapıya işaret etmektedir. Capoeirayı çevreleyen birçok unsur (müziksel oturtum, pratik yapma, mücadele, oyuncu seviyelerinin sistematik konumu) *rodayı* oluşturmaktadır. Capoeira etkinliğinin tüm görüngüleri *rodada* ortaya çıkar:

Roda bir etkinlik olduğu kadar, bir alandır da. Müzisyenlerin, izleyicilerin sırasını bekleyen usta oyuncuların oluşturduğu görsel şölen bir daire şeklinde oyunu kavrar, sürdürür ve capoeiranın ağızdan ağza aktarılan tarihine göre pratiği ayrımcı otoritelerden korur. Zamana bağlı olarak *roda*, müziksel etkilerle bezenmiş akustik bir etkinliktir. Müzik, usta oyuncu çiftlerin oyuna girip, bireysel oyuncuların hali hazırdaki oyunu almasıyla, oyuncuların ne zaman eşleşeceklerine dair bilgiyi vererek, tüm katılımcıları süregelen oyuna bağlar. (Downey 2002:491)

Tanımlanması çoğu zaman deneyim ile olgunlaşan bu tür bir kavramı tanımlamak da, bu kavramı çalışmalarının yerel terminolojisi içinde kullanan insanlar tarafından ne ifade edebileceği ile ilgilidir. Bu çalışmanın ilk zamanlarından itibaren sıkça duyduğum *roda*, eğitimimiz Hakan Karaağaç'ın ifadesinde şu şekilde karşılık buluyordu:

H.K-Roda... İıı antremanlarda capoeristaların çalıştığı, bütün herşeyi gösterebilecekleri alandır. Aslında ıı *roda* capoeiristanın yaşam alanıdır. Yani kendinizi ifade ettiğiniz, birlik olduğunuz, capoeiranın bütün felsefesini... bütün temelini herşeyini, *roda* da gösterirsiniz. Dış, yan çalışmaların hepsi *rodaya* hazırlıktır.(Görüşme, 18.03.2014)

*Roda* içerisinde müzik, oyunun ve oyuncuların nabzını tutan ve yönlendiren bir enerji unsuru şeklinde anlaşılmaktadır. Bazı kaynaklarda capoeira orkestraları *bataria* olarak geçmektedir. Müziksel katılım, *roda* içerisinde bulunan herkes tarafından sağlanan bir eylem olduğu kadar, hiyerarşik anlamda da saygı gösterilen ve belirli kuralları barındıran bir eylemdir. Sözgelimi *Modern Regional* orkestralarında *Berimbau Gungayani* en pes sese sahip olan büyük kabaklı *berimbau*, orada bulunan en mertebeli kişi tarafından çalınır. Yine genelde şarkıların ve oyunun başlangıcı bu kişilerin işareti ile gerçekleşir. Capoeira müziği, çalgılarının eşlik ettiği kendi tarihsel süreci içerisinde anonim olan ve ünlü *mestre*lerin yazdığı ilahilerin okunması ile *roda* içerisinde icra edilir. Konu itibarı ile dinsel ve geleneksel öğretilerin yanı sıra *mestre*lerin yaşamı, hikayeleri veya capoeira sevgileri üzerine temalardan da bahsedilebilir.

Capoeira Müziğinde ilahiler yalnızca *berimbaunun* ürettiği ritmik öğelere eşlik etmekle kalmıyor, aynı zamanda *roda* içerisinde gereken enerji seviyesini yükseltiyor ve oyuncuların dışavurumlarını ve derinliklerini tamamlayıcı bir unsur haline geliyorlar. Ayrıca temel üç çeşit ilahi ya da (*chulas*) biçiminden, *ladinha*, *quadras* ve *carridos* bir öğretiyeye rehberlik edip, temel felsefi bir dünya görüşüne sahip olmaktadırlar. Örneğin *Ladinha*'lar bir solist capoeirista tarafından oyunlardan önce söylenir ve onu cevaplayan nakarat ile devam eder. (Capoeira 1995:45)

Capoeira müziğinde müziksel döngüleri ifade etmek adına *toque* kavramı kullanılmaktadır. Bu kavram müziğin oluşturduğu ritmik yapıları belirtmek için birbirinden farklı oyunların hızını ve bazen çalım amacını belirlemektedir. Kabaca *berimbau* üzerinde *bageta* (bagnet) ile *arameye* (çelik tel) üstten ve alttan vuruş, *dobrao*(taş) ile *arameyi* sıkıştırmak, *cabaçanın* (su kabağı) vücuda bastırılıp çekilmesi ritmik kompozisyonları yaratmak için uygulanan çalım şekillerini oluşturur. Geleneksel ve sonradan eklenen *toquelar* bazen bir durumu, bazen de oyun stilini temsil edebilir. Söz gelimi *Angolaen* eski ve geleneksel *toque* olarak geçer. Yavaş bir tempoda çalınan ve oyuncuların denge ve kurnazlık oyunları ile oynanan bu oyunun temposu yavaştan orta hızlara kadar değişebilir. *Sao Bento Pequeno* da

*Angolanın* biraz daha hızlı ve onun pes ve tiz notalarının yer değiştirdiği bir ritimdir. *Sao Bento Grande* ise atik hareketlerle oynanan hızlı oyunlara eşlik eden bir *toque* olarak bilinir. *Sao Bento Pequeno* ile neredeyse aynıdır, tek fark *pequeno*'daki dörtlük sus *grandede* açık bir vuruşla yer değiştirir. Ya da *Cavalaria* oyunculara veya toplanan *rodalara* polislerin yaklaştığını belirtmek için çalınan bir ritmik kalıptır. Eski kalıplardan olan *cavalarianın*, şimdilerde *rodaya* istenmeyen biri geldiğinde çalındığı ve hızla gelen at seslerini taklit ettiği söylenir. *Santa Maria* da bazı kaynaklar bozuk para ile oynanan bir tür, bazıları da oyuncuların el veya ayaklarında usturaların olduğu bir oyuna eşlik ettiği ile bilinir. *Samba de Roda* ise en eski *toquelardan* olup, *roda* sonrası kutlamalarda kullanılır.

Sonradan Mestre Bimba tarafından geliştirilen *toquelar* arasında *Sao Bento Grande de Bimba* daha öncede bahsettiğimiz Bimba'nın *Regional* stilinin bir diğer ismidir. Bu oyun *Angoladan* daha hızlı ve farklı ritmik vurgulardan oluşur. Mestre Bimba'nın geliştirdiği diğer *toquelar* arasında *Íunaritmik* olarak dört dörtlük tartım üzerinde sekizlik vuruşların tekrar edildiği kuř cıvıltılarının taklit edildiği bir oyun stilidir. Bu oyunu sadece yüksek mertebedeki mestreler ve *gruduado/formado* seviyesindeki öğrenciler oynayabilir. *Banguela* ise yavaş ritimde oynanan, oyuncuların birbirilerine dövüşten uzak, yavaş bir biçimde iki kişinin uyumunu hedefleyen ve yere yakın oynanan bir oyundur.

## 2. BÖLÜM KAVRAMSAL ÇERÇEVE

### 2.1 Küreselleşme

Kimi kaynaklarda “globalleşme” olarak da adlandırılan bu kavram, her ne kadar son dönem araştırmalar için popüler olarak atfedilse de süreç olarak kimi yazarlarca daha uzun bir dilimi ifade ediyordu:

Birçok düşünür ve yazar (mesela İmmanuel Wallerstein) günümüz bu moda kavramının açıkladığı iddia edilen sürecin, aslında 500 yıllık bir geçmişi olduğunu söylese de, ‘globalleşme’ kavramı, bugün içinde bulunduğumuz duruma ve geleceğe dair düşüncelerimizi tarif eden belli başlı referanslarımızdan birisidir. (Mutlu 2005:208)

Hsiao (2003), küreselleşme tanımlamalarındaki temel vurguları “entegrasyon”, “bağlantı”, “bağlı olma”, “bütünleştirme” terimleri oluşturur. Tomlinson’a göre küreselleşme bütün küresel alanlar arasında var olan ama bilerek tasarlanmış herhangi bir planın parçası olmayan, karşılıklı bağları ve karşılıklı bağımlılıkları düşündürmektedir. Giddens (1994) da küreselleşmeyi “dünyanın uzak yerlerini birbirine “bağlayan” toplumsal ilişkilerin yoğunlaşmasıyla kilometrelerce uzaktaki olayların yerel olayları, yerel olaylarında kilometrelerce ötedeki olayları biçimlendirmesi olarak ifade eder. Bir başka deyişle küreselleşme, dünya üzerindeki insanların tek bir dünya toplumu oluşturacak biçimde ‘bütünleştiren’ süreçlerin tümünü anlatır ve yaşamın birçok alanında eş zamanlı olarak ilerleyen ekonominin, maliyenin, piyasaların, teknolojinin, iletişimin ve siyasetin ötesinde “kültür” ve “kimlik” alanlarına da uzanan, çok boyutlu bir süreç olarak görülmelidir (Aktaran Çerezcioğlu 2011: 92):

Bu noktada küreselleşme teorilerinde “kültür”, “kimlik” ve “karşılıklı bağlantılılık” vurgularının oluşturduğu söylemler, bize küreselleşmenin “kültürel” olarak sürekli gelişen bir toplumsal değişime yaptığı etkilerden bahseder. Küreselleşmenin diğer tüm yönlerini besleyen ve atar damarı olarak kabul edilen yönünü “kültür” oluşturur. Böylece kültürel küreselleşme anlayışı, küreselleşme çalışmalarının meşru konularından

biri haline gelir. Bunun nedeni yalnızca küreselleşmenin kültürel bir boyutu olması değildir. Kültür, küreselleşmenin merkezinde yer alan bütün bir karmaşık alıp-verme sürecinin asli yönünü oluşturur. Küreselleşme, etkilediği bireylerin çoğu için günlük yaşamı sürdürme biçimlerine farklı seçenekler getirir, anlamlandırmanın ve yorumlamanın bağlamını değiştirir. Kısacası küreselleşme hem günlük yaşamı sürdürme hem de yaşamın anlamını yorumlama biçimlerinde değişiklikler içerir. Kültürel küreselleşmenin ve ona verilen tepkilerin ardındaki güçler hem mikro-bireysel hem de makro-kurumsal düzeyde gözlemlenebilir. (Aktaran Çerezcioğlu 2011:11)

Küreselleşmenin, küresel akış içerisinde yarattığı değişim ve dönüşüm süreçlerinin yeni bir ‘küresel kültürel ekonomi’ düzenine dair dağınık bir düzenin anlaşılmasını öneren Arjin Appadurai de, küresel iç akışın dinamiklerini anlamak için küreselleşme kavramını nüfuz ettiği beş alan ile ilişkilendiği, bir model üzerinden yorumlama yoluna gider.

Appadurai küresel kültürel akışın “beş alanı”nı (-scape): “etnik alan” (ethnoscape), “medya alanı” (mediascape), “teknoloji alanı” (technoscape), “finans alanı” (finanscape) ve “ideolojik alanı” (ideoscape) olarak belirler. (Appadurai 2007:238)

Buna göre “etnik Alan” (ethnoscape) ile içinde yaşadığımız, değişen dünyayı kuran insan manzaraları kast edilir. Bu insanlar günümüz dünyasındaki turistleri, göçmenleri, sığınmacıları, sürülenleri, geçici çalışanları ve başka hareketli grupları içerir ve şimdiye kadar hiç görülmemiş biçimde ulusların politikalarını ve uluslar arası politikaları etkiler. “Teknoloji Alanı” (Technoscape) ile küresel konfigürasyon, teknolojinin alışkanlığı ve günümüzde geçirimsiz sınırlar boyunca çok hızlı hareket eden, bilgiye dayalı, mekaniksel yüksek ve basit teknoloji ifade edilir. “Finans Alanı” (Finanscape) kavramı ise, para piyasaları, ulusal borsalar ve ürün spekülasyonları büyük paralı ulusal döngüler aracılığıyla hareket ettiren, küresel sermayenin dağılımı daha önce hiç görülmemiş bir şekilde hızlı ve zor bir çizgiyi takip ettiği için gereklidir. Finans Alanı, uluslararası bugüne kadar görülmemiş hacimde ve hızda para akışının ve bu akışın kısıktığı piyasa işlemlerinin (borsa ve

spekülasyon işlemleri) yapıldığı alanı işaret eder. Ancak buradaki kritik nokta şudur: Etnik Alan, Teknoloji Alanı ve Finans Alanı arasındaki küresel ilişki, derinlemesine ayrılamaz ve tamamen karşı konulmazdır. Çünkü bu alanların her biri aynı zamanda, birbirilerindeki hareketleri için bir parametre ve sınırlama işlevi gösterdikleri kadar, kendilerinin sınırlamalarına ve dürtülerine (biraz politik, biraz bilgiye dayalı ve biraz da tekno-çevresel) maruz kalırlar. Bu nedenle, basit bir küresel politik ekonomi modeli bile, bir diğeri ile farklı ilişkileri uzlaştırabilecek, finans transferleri, teknoloji akışı ve insan hareketleri arasındaki değişken ilişkileri hesaba katmak zorundadır. (Aktaran Güldoğan 2013:18)

Medya Alanı, üretim için elektronik yeteneklerin dağıtımını ve dünya çapında mevcut olan, artan “kamu ve özel çıkar haberlerinin gazeteler, dergiler, televizyon kanalları, film yapım stüdyoları gibi figürlerce yayılmasını” ve bu medyalar tarafından yaratılan dünya imajlarının her ikisini de birlikte içerir. “İdeolojik Alan” (ideoscape) ise, imajların sıralanışıdır. Fakat bunlar çoğunlukla doğrudan siyasal ve sıklıkla devletlerin ideolojileriyle ve devlet iktidarını ya da bu iktidarı açıkça elde etme amacındaki karşıt-ideolojik eylemlerle ilgilidir. Bu ideolojik alanlar, birbirilerine bağlı fikirleri; “özgürlük”, “refah”, “haklar”, “egemenlik” ve ana terim olarak “demokrasi” kavramları ve imajları içeren, Aydınlanmacı dünya görüşünün unsurlarından oluşur. (Appadurai 2007:240-241)

Appadurai'nin beş alan modeli, bu tezin alan çalışmasını oluşturan Ege Capo örneği üzerinde, yapmış olduğum gözlem ve görüşmelerle elde edilen veriler ışığında, üçüncü bölümde açıklanacaktır.

## 2.2. Kültürel Aracılık

Belirlenmiş toplumsal bağlamı dışında pek çok anlama gelebilen ‘aracılık’ terimi, genellikle birkaç çekirdek düşünceye ve kavrama işaret eder. Aracılık, en yaygın biçimde, iki uzak ya da karşıt kutup arasındaki orta noktayı işgal etme kabiliyetidir. Aracılık etmek demek, temelde “iki farklı konum arasında bir temas noktası, bir kesişim, iletişim ve diyalog alanı” sağlamaktır (Yükselsin 2015: 79):

Aracılık, Runes’un (1970: 190) da vurguladığı gibi özellikle “aracısız etkileşimin mümkün olmadığı birbirinden oldukça farklı gerçeklik biçimlerine sahip sistemler için” gereklidir. Söz konusu sistemlerin kendi özgüllüklerini çoğu zaman kendi kültürel dizgelerini oluşturarak tanımladıkları gerçeği göz önüne alındığında aracılığa duyulan gereksinim daha da önem kazanır. Burada kastedilen “kültürel aracılık”tır. Çünkü kültürel aracılığın en temel dayanağı, kültürel nesnelerin kavranmasının bireysel ve yardımsız gerçekleşmeyeceği varsayımdır. Bu nedenle bir anlam üretme aracı olarak müziğin kavranması için de her zaman kültürel araçlara ihtiyaç vardır.

Tek kültürlü bireylerin farklı kültürel sistemler arasında oldukça etkili araçlar olmaları olası değildir. İki kültürlü ve çok kültürlü bireyler doğru niteliklere sahip olmakla birlikte bu insanların gerçekte aracı kişiler olup olmayacakları karmaşık etkenler dizisine bağlıdır. Birden fazla kültürü bilmek, kültürel aracılık için gerekli ancak yeterli bir koşul değildir (Bochner, 1981:12). Daha açık bir ifadeyle kültürel aracılık, belirli bir kültürel alanda (sözelimi müzik) aracılıkla ilişkili bilgi ve deneyime sahip olmayı gerektirir. Taft’a (1981: 73) göre, aracılık konumundaki kişi her iki kültürdeki belirli yeterliklere sahip olmak zorundadır. Bunlar: (a) kültür ve toplum hakkında bilgi, (b) iletişim becerileri, (c) teknik beceriler, (d) toplumsal becerilerdir (Aktaran Yükselsin 2011: 717):



Aracılığın belli başlı görev ve amaçlarından “aktarmak/taşımak”(transferring/transporting), bir kültürün kısmen ya da bütünüyle bir yerden bir yere taşınması biçimindeki mekânsallığa ya da kültürel bellek alanlarında (bireylerin biyolojik bellekleri ya da fiziksel mekânlarda) saklanarak geçmişten geleceğe aktarılması biçiminde zamansallığa vurgu yapar. “Uzlaştırmak”(reconciliation), iki farklı kültürel varoluş düzeyinin her birinin, karşısındaki kültüre duyduğu hoşgörüyü arttırmayı olduğu gibi, iki kültürün yeni bir varoluş düzeyinde, yeni bir ortak kültürel paydada buluşabilmelerini de amaçlayabilir. “Güçlendirmek”(reinforcement), ya sahip olunan kültürel dizgeye göre yenilerinin yaratılması ya da başka kültürlere ait olanların sahip olunan dizge referans alınarak dönüştürülmesi yoluyla sağlanır. Çünkü, bir kültürün devamlılığı ve dayanıklılığı elindeki “kültürel sermaye”nin gücüne bağlıdır. Bu sermayenin artırılması, yani “güçlendirilmesi” ise kültürel aracılıkla mümkündür. Kültürel aracılığın ‘koruma’ (protection/preserving) görevi, çoğu zaman bir kültürün işaretleyici özelliklerini ve nesnelere onu adına muhafaza etmek ya da dış etkilere kapatmak biçiminde olabilir.

Bu çalışmada “kültürel aracılık” kavramının yukarıda belirtilen görev ve amaçlarına dair olgular, capoeira eğitmenleri üzerinden anlatılacaktır. Çünkü McLeod’un (1981) belirttiği “etkileşim halindeki iki ya da daha fazla kültür arasında konumlanan aracı bireylerin kişisel, işlevsel özellikleri ile aracılığının temel çıktılarına” eğitmenler üzerinde gözlemlenen olgular, yanıt verebilecek niteliktedir. Bu anlamda üçüncü bölümde bir “kültürel aracılık” modeli olarak, capoeira eğitmenleri incelenecektir.

### **2.3. Kültürel Sermaye**

Bourdieu’nun kültürel sermaye kavramı, aynı toplumsal kökenlere sahip olmakla birlikte farklı eğitim düzeylerine sahip ailelerin çocuklarının okulda gösterdikleri eşitsiz başarıyı açıklamak üzere gittiği araştırmanın ürünüdür (Swartz 1997:111). Bourdieu’nün kültürel sermaye kavramı geniş bir olanaklar yelpazesini kaplar: sözel beceri, genel kültürel farkındalık, estetik tercihler, bilimsel bilgi eğitim

vasıfları gibi. Bourdieu'nün amacı, (kelimenin en geniş anlamıyla) kültürün, bir iktidar kaynağı haline gelebildiğini göstermektir (Swartz1997:49):

Bourdieu kültürel sermaye kavramını çözümlerken bu sermayenin üç farklı hali olduğunu söyler. İlk, bireyin sosyalleşme yoluyla içselleştirdiği, beğeni ve anlayış örüntülerini oluşturan, kültürle kazanılan yatkinlikler toplamına işaret eder. Kültürel sermaye ikinci olarak nesnelleşmiş halde var olur; yani kitaplar, sanat nesnelere, bilimsel araçlar gibi, kullanılmaları için uzmanlaşmış kültürel beceriler gerektiren nesnelere işaret eder. Kültürel sermayenin üçüncü hali, *kurumsallaşmış* haldir. Bourdieu bununla eğitim sistemini kasteder. Bourdieu yüksek öğrenimin gelişmesine ve gelişmiş toplumlarda statünün belirlenmesinde oynamaya başladığı role büyük önem verir (Swartz 1997:112).

Yukarıda sözünü ettiğimiz tanımlardan ve Bourdieu'nün sermaye kavramını oluşturan bileşenlerden yola çıkarak düşündüğümüzde; capoeira öğrenmek sosyokültürel yaşam içerisinde serbest zaman etkinlikleri ve sosyal ilişkiler aracılığıyla öğrenilen kültürel sermayelerden biri olarak tanımlanabilir. Bireylerin kendilerine çeşitli çıkarlar doğrultusunda kazandırmaya ve sosyal yaşam içerisinde işlevsel olarak kullanmaya yönelik öğrendikleri vasıflar, kimi zaman kariyerleri için zorunlu görünen kimi zaman da gündelik yaşamın stresinden uzaklaşmak için tercih ettikleri deneyimler olabiliyor. Capoeira öğrenmenin bir kültürel sermaye olarak öne çıkan belirgin özellikleri vardır. Bir ifade kültürü pratiği olarak capoeira öğrenmek, belirli bir sosyalleşme alanını, sözel ve edimsel bir enformasyonun öznelini tanımayı gerektiriyor. Kültüre ait çalgıları veya savaş aletlerini kullanabilme becerisini, ve dünya'da kurumsallaşmış, kuralları ve yetkileri olan bir organizasyon ile ilişkilene süreçlerinin içerisinde bulunmak da yine capoeira öğrenmenin kültürel sermaye kavramı ile birlikte tanımlanabileceğini gösteriyor.

Bu anlamda bir ifade kültürü pratiği olarak capoeira da küreselleşme aracılığı ile küresel kültürel akış içerisinde yer edindiği mekanlarda, onu icra eden insanlar tarafından sahnelenme ve izleyicilerini etkileme fırsatı yakalar. Bu çalışmanın örnek olayı olarak belirlenen Ege Capo'nun icra edildiği yer ve özneler de bu anlamda örnek teşkil edebilir. Söz gelimi her sene gerçekleşen bahar şenliklerinde birçok

üniversite topluluğu, belirli branşlarda yeteneklerini göstermek için ve yeni üyeleri davet edebilmek için standlar açar, gösteriler yaparlar. Ege Capo da bu etkinliklerde yer alarak eğitim sürecinde öğrenmiş oldukları teknikleri sahneler ve capoeiranın sosyal anlamda dile getirilmesini sağlarlar.

Çalışmanın üçüncü bölümünde bir kültürel sermaye olarak capoeira öğrenmenin Ege Capo üyeleri ve eğitmeni üzerinde gözlemlere dayalı olguları ile Bourdieu'nun belirttiği kültürel sermaye'nin üç farklı hali üzerinden değerlendirilmesi yapılacaktır.

### 3. BÖLÜM EGE ÜNİVERSİTESİ CAPOEİRA TOPLULUĞU

#### 3.1 Küreselleşme Bağlamında Ege Capo

Dünyanın uzak yerlerini birbirine bağlayan toplumsal ilişkiler ve medya teknolojileri aracılığı ile edinmiş olduğumuz kültürel görüngüler, toplumsal hayattaki yaşantımıza belirli etkiler bırakır. Küresel ekonomide dolaşımda olan mal ve hizmetler, kişisel beğeni ve anlayış örüntülerimizi düzenleyen daha bir çok olay, küreselleşme kavramını yerel aşırı kültürel etkileşimleri anlamak için iş gören bir kavram haline getiriyor. Bu anlamda capoeirayı kendi küresel serüveni içerisinde, 'küreselleşme' söylemi ile anlamak, dünya çapındaki ilişkilerinden bir örnek olarak gösterebileceğimiz Ege Üniversitesi Capoeira Topluluğu (Ege Capo)'nun da etrafında gelişen olaylar ile ilişkisini tanımlamaktan geçer. Kurmuş oldukları internet sitesinde temel amaçlarını“tamamen paylaşım ve birliktelik üzerine kurulu olan bu pratiği,bir spor olarak başta Ege Üniversitesi olmak üzere tanıtmak ve yaymak” olarak dile getiren Ege Capo, aynı zamanda sağlıklı bir yaşam, geniş bir çevre, üniversiteyi eğlenceli ve sosyal bir yer haline getirmek gibi motivasyonlarla hareket eden öğrenciler olarak da kendilerini ifade ediyorlar.

2012 yılında kurulan Ege Capo üyelerinin birçoğunun da Capoeira ile tanışması küresel kültürel akış içerisinde öğrenmiş oldukları deneyimler, tanışıklıklar veya medya ürünleri aracılığı ile olmuştur. Söz gelimi çalışma sırasında görüşme yaptığım öğrencilerden Eren Yıldırım da capoeiranın varlığından ilk nasıl haberi olduğu sorusuna: “ ...Capoeiranın varlığından ilk, hayal meyal hatırlıyorum çünkü. filmle. Ama üç sene önce bi arkadaşım capoeira yapmıştı, oradan haber aldım, o şekilde başladım zaten...” (Görüşme, 17.04.2014) şeklinde yanıt vermiştir.

Yine aynı soruya Batuhan Arslan aşağıdaki biçimde yanıt vermiştir:

...eeeı önce güçlülerin dünyası adlı filmde görmüştüm. O filmde karşılaştım Capoeirayla sonra bilgisayar oyunlarında, Tekken diye bir oyun var biliyorsunuz, o oyunda karşıma çıktı yani Edi Gardao, o

karakterle, sonra internette çeşitli videolar. Yani bu şekilde hayatıma girdi....(Görüşme, 17.04.2014).

Capoeira Türkiye’de varlığını küresel kültürel akış içerisinde ilk Medya Alanı ile göstermiştir. Daha önce bahsettiğimiz Türkiye’deki ilk Capoeira meraklılarının bu pratiği hayata geçirmesine neden olan film “Only the Strong” (Güçlülerin Dünyası) görüldüğü üzere hem yeni nesil capoeiraistaların hem de şu an eğitmen olmuş hocaların bu pratik ile karşılaştıkları örnekler anlamında en çok dile getirilenidir.

Söz konusu filmin içeriğinde geçen hikayede de; sorunlu bir öğrenci profilinden oluşan bir okula giden Amerikalı bir öğretmenin, capoeira aracılığı ile bu öğrencileri, “doğru” olan şeyler için mücadele eden bireylere, eğlenceli bir kamp düzenleyerek, dönüştürmesine dayalı bir imajı yansıtıyordu. Medya alanı ile deneyimlenmiş olan capoeira pratiğinin özgürlükçü, eşitliğe dayalı duruşunu dünyadaki capoeira imajının bir parçası olarak belirtmek de mümkün bu anlamda. Kölelik, kısıtlanma ve isyan süreçlerinin olgunlaştırdığı bu pratiğin ideolojik söylemleri, onu küresel kültürel akış içerisinde de aynı imaj ile değerlendirilmesine yol açan etmenler ortaya koyar. Karşılıklı olarak akışa geçen ve paylaşılan değerler ve söylemler dizileri Appadurai’nin kavramlaştırmasında “İdeoloji Alanı” ile karşılık bulur.

Sözgelimi daha önce bahsetmiş olduğumuz geleneksel capoeira pratikleri içerisine gömülü olan dinsel öğeler; şarkı sözlerinde, oyuna başlarken yapılan hareketlerde veya kıyafetlerinde bulunan kuşakları bağlama biçimlerinde “condomble” veya “hristiyanlık” dan beslenen simgeler taşıyabiliyor. Ege Capo üyelerinin de katılmış olduğu workshop organizasyonlarından birinde görüşme yaptığım eğitmenlerden Mehmet Can bu konuda şu açıklamada bulunmuştur:

....Mesela ordaki inançsal etkinlik olarak dikkat ettiğimiz nokta....(şarkı söyler biçimde) eeeviva mest eeeviva mest kamara, eekapuerreevkapuer kamara e me “Deus”. Diyolar. Onlarda kondomble dini olduğu için, kondomble dininde Deus tanrı anlamında... bi yaratan anlamındadır. (şarkı söyler biçimde okuyor) eeviva me Deus..benim yaşayan tanrım... bağlamında bir müzik türü var... eeeıı Mesela biz o

müziği söylerken ordaki geleneksellerin hiçbirini bozmuyoruz, (şarkı söyler biçimde) eeviva mest' benim yaşayan mestrem. Onurlandırıyorum (şarkı söyler biçimde) eeeviva me *berimbau* benim *berimbaum*. Onurlandırıyorum. Fakat bizde 'Deus' genelde kullanılmıyor...(Görüşme,27.02.2016)

Capoeira yapanların arasında küresel anlamda bugün birçok dine mensup insanların olması, beraberinde geleneğin köklerinde yatan dinsel hikayelerin korunup aktarıldığı kadar, ideolojik olarak da özgürlükçü ve eşitlik yanlısı söylemleri beraberinde getiriyor. Bahsedilen örnekte de Mehmet Can hoca kendi grubu özelinde dikkat ettiği hususlardan biri olarak belirttiği bu duruma, dışarıdan gelen yabancı hocaların da saygı duyduğunu belirtiyor. Küresel kültürel akış içerisinde capoeiranın, "ideoloji alanı"nın yarattığı imajlar ve söylemleri yerele uygun olarak meşrulaştırma çabası birçok küresel kültürel pratiklerde olduğu gibi bu çalışmada da gözlemlenmiştir.

Appadurai'nin modelinde yer alan etnik alan, teknoloji alanı ve finans alanı arasındaki küresel ilişki, derinlemesine, ayrılamaz ve tamamen karşı konulamazdır. Çünkü bu alanların her biri aynı zamanda, birbirilerindeki hareketler için bir parametre ve sınırlama işlevi gösterdikleri kadar, kendilerinin sınırlamaları ve dürtülerine (biraz politik, biraz bilgiye dayalı ve biraz da tekno-çevresel) maruz kalırlar. İçinde yaşadığımız değişen dünyayı kuran insan manzaralarından, turistleri, göçmenleri, geçici çalışanları ve başka hareketli grupları anlamamız gerektiğini belirten "Etnik Alan" tanımına küresel bağlamda birçok örnek verilebilir. Bu çalışmada capoeira yapabilmeyi, Türkiye'deki meraklılarına ilk öğreten Brezilya'lı hocalar; hem turist olarak, hem geçici çalışan olarak hem de düzenlenen küresel organizasyonları düşündüğümüzde, başka hareketli gruplar olarak karşımıza çıkıyor. 'Etnik Alan' üzerinde gerçekleşen bütün etkileşimler bu çalışmada gözlemlenen yerel etkinliklerde de olduğu gibi, capoeira kültürü ile ilgilenen insanlar ile ortak deneyim paylaşma güdüsünden ortaya çıkıyor. Bazen ücretli *workshop*lar ile davet çağrısı yapılan etkinliklerin yanı sıra, senede bir düzenlenen *batizado* etkinlikleri veya aynı capoeira gruplarına mensup eğitmenlerin dostlukları ile yapılan buluşmalar da küresel kültürel akış içerisinde Ege Capo'nun Etnik Alan etkileşimlerine örnek

gösterilebilir. Buna benzer buluşma ve etkinliklerde farklı kültürlerden etkileşimin alana sağladığı “enerji” genel olarak gözlemlerimde katılımcıların da normalde olandan daha “hevesli” ve “dinamik” oldukları yönünde olmuştur. Burada “enerji” capoeira oyunlarında, antrenmanlarında, müziğinde icra esnasında hedeflenen yüksek performans anlamında kullanılan bir jargon. Buna benzer buluşmalardan birinde “Capoeira Brasil” grubunun Almanya’daki temsilcilerinden (Professor) Sacha Nariz, bizim topluluğumuzun temsilcisi (İnstrutor) Hakan Karaağaç’ın daveti ile iki günlük bir eğitimi EgeCapo’nun öğrencileri ile gerçekleştirdi. Bu buluşmada gözlemlediğim olgulardan bahsetmek gerekirse:

Saat 16:30 civarı hep birlikte müzik çalışması yapmak için yuvarlak bir çember oluşturduk. Professöz Nariz, (Professör eğitmenimizin seviyesini belirten ünvanı) Almanyada kendi çalıştırdığı capoeira ekibinde yeni başlayanların genelde şarkı söylemekten çektiğini, bunun anormal bir durum olmadığını, fakat Capoeira’da Roda’nın dinamikliğini ve birlikteliğini korumak adına önemli bir sorumluluk olduğuna dair şeylerden bahsetti. Ve eğer grupta şarkı söylememek için, ağzını oynatan birilerini görürse onlardan şarkıyı tek başına söylemesi gerekeceğini, bunun onun yöntemi olduğunu söyledi. Daha önce katılmış olduğum Roda’lar da da yeni başlayanların şarkı söylemekten çektiğini farketmiştim. Buna bazen sözlerin bilinmemesi, bazen utangaçlık, bazen de motivenin düşmesi sebep oluyordu. Nariz’in şaka yoluyla yapmış olduğu tehdit etkili oldu. Çünkü neredeyse müzik çalışmasının sonuna kadar tempo hiç aksamadı yeniler de eskiler de büyük bir coşkuyla şarkıları söyleyip/söylemeyi deneyip, el çırparak ritmi korudular. (Etnografi, 07.11.2015)

Başka bir ülkeden gelen ve dilimizi bilmeden, bir müziksel icra ile ilgili deneyimini aktarmaya çalışan eğitmenimiz ile yapmış olduğumuz bu antrenmana katılım kelimesinin tam anlamıyla, “enerji” dolu geçti. Yukarıda belirtilen olgu, bize benzer çalışmaları daha önce yaptığımız alanda, bu sefer yabancı bir misafirin deneyimini aktarması ile aynı alanın kültürel bir buluşmanın gerçekleştiği yer olarak farklılaştığını gösteriyor. Bu anlamda farklılaşmanın gerçekleştiği alanlar, küresel kültürel akışın “etnik alan” olarak tanımlandığı bölgelere işaret ediyor denilebilir.

“Teknoloji Alanı” ile ilgili daha önce bahsettiğimiz (Appadurai 2007) günümüzde geçirimsiz sınırlar boyunca çok hızlı hareket eden, bilgiye dayalı mekaniksel, yüksek ve basit teknolojinin ifade edildiği unsurları Ege Capo da deneyimliyor. Capoeiraya dair bilgisayar oyunlarının, uygulamaların, eğitim videolarının, müzik kayıtlarının, eğitim sırasında bilgi alınabilecek birer doküman olması, “Teknoloji Alanı” bölümünün de Ege Capo özelinde gözlemlenen olgularından. Söz gelimi bazı zamanlar, antrenmanlarda oynanan oyunlar ya da antrenman eşliği olarak canlı bir performans yerine, müzikçalarlar aracılığı ile çalınan şarkılar dinliyorduk. Ya da antrenman sırasında öğrendiğimiz yeni şarkıları evde sözlerinin de yazdığı videoları dinleyerek ezberlememiz istenebiliyordu. Bu müzik çalışmalarına katılamamış veya müzik, telafuz, ritim konusunda sıkıntı çekenler için alternatif bir yöntem oluyordu. Buna benzer örnekler capoeiranın, küresel kültürel akış içerisinde “teknoloji alanın”dan da bağımsız bir biçimde düşünülemediğini gösteriyor

“Finans Alanı”nın tanımı üzerinden (Appadurai 2007) Ege Capo’nun küresel kültürel akış içerisinde finansal anlamdaki etkileşimlerini anlamaya çalışmak, beraberinde Ege Capo’nun neler için maddi harcama yaptığı veya ilişkilendikleri ekonomik akış ile ilgili soruları beraberinde getiriyor. Ege Capo bir üniversite topluluğu olduğu için dışarıdan bir işletme olarak işleyen yerlerinin aksine cüzi bir aidat’ı talep ediyor üyelerinden. Bunun bir kısmını topluluk eğitmeninin ücretini karşılamak diğer bölümünü salon giderlerini karşılamak, çalgılar, kıyafet ya da olası organizasyonlarda harcamak üzere topluluk adına ayırıyorlar. Fakat öğrenciler bir batizado etkinliğinde yer almak istediğinde, (bu etkinlikler Brezilya’dan veya Avrupa’dan gelen eğitimcilerin düzenlediği organizasyonlar olduğundan) aidatlarından çok daha fazla olan meblağları ödeyebiliyorlar. Karşılığında Güney Amerika’dan veya Avrupa’dan hocalar ile tanışmak, 3 veya 4 gün süren bir eğitim almak, buralarda bulamayacakları capoeira eşyalarını satın alabilme fırsatı gibi, ayrıcalıkları elde ediyorlar. Bu durum küresel kültürel akış içerisinde Ege Capo’nun hem kendi içerisinde, hem de dışarıdan etkileşim içinde olduğu insan grupları ile ekonomik ilişkiler içinde bulunduğunu gösteriyor. Daha önce de bahsettiğimiz bu organizasyonlar da çeşitli capoeira eşyası (müzik aleti, abada, t-shirt, arma vb.) gelen capoeira gruplarının ekstra gelir kaynaklarını oluşturuyor.



Yukarıda bahsettiğimiz olgular çerçevesinde, Ege Capo'nun küreselleşmenin, küresel kültürel akış içerisindeki beş alanın her birinde etkileşimde olduğunu söyleyebiliriz.

### **3.2 Kültürel Sermaye Olarak Capoeira Öğrenmek**

Daha önce aktarmış olduğumuz, Bourdieu'nün kültürel sermaye kavramının, modern toplumlarda farklılaşmanın yeni bir kaynağı haline geldiği iddiası; bize capoeira öğrenmenin de getirdiği farklılaşmaları belirlememiz gerektiğini gösteriyor. Capoeira öğrenmek elbette bir müziği öğrenmeyi, o müziğe ait çalgılarda uzmanlaşmayı, içerisinde barınan birçok temel savunma ve atak hareketini kavrayabilmeyi ve geliştirmeyi gerektiren bir eğitimidir. Bu sürecin niteliklerinin insana kazandırdığı birçok olgu bu anlamda, bir kültürel sermaye biçimi olarak gösterilebilir. Kültürel sermayeler Bourdieu'ya göre aileden gelen doğal biçimde kazanılan nitelikler olduğu kadar, eğitim olanakları ile kazanılan entelektüel birikimler olarak iki alanda incelenebiliyordu. Bu anlamda çalışmanın örnek olayı olarak belirlediğimiz Ege Capo eğitim olanakları ile kazanılan nitelikler olarak öğrenilmiş kültürel sermayeler arasında sayılabilir. Aslında yaptığım görüşmelerin bir kısmında capoeira öğrenmeye “sosyal sermaye” yani arkadaşlık ilişkileri çerçevesinde yönelmiş insanlar da vardı. Ama Ege Capo, Ege Üniversitesi Öğrenci Toplulukları bünyesinde bir okul topluluğu olarak eğitim verdiğinden, onu kültürel sermayenin, okul ve eğitim ile kazanılan nitelikleri çerçevesinde incelemek gerektiğini düşünüyorum.

Capoeira öğrenmeyi bir kültürel sermaye olarak, Bourdieu'nun belirttiği üç farklı hali üzerinden (Swartz 1997) yani; *içselleştirilmiş, nesnelleşmiş ve kurumsallaşmış* olarak incelemek mümkündür. Bireyin sosyalleşme yolu ile içselleştirdiği beğeni ve anlayış örüntülerini anlamında kullanılan *içselleştirilmiş* kültürel sermaye adına, Ege Capo üyelerinin capoeira ile ilgili medya ürünlerinden birbirilerini tanımadan önce haberdar olmuş olduğu örneği verilebilir. Yani farklı yerlerde aynı kültürel beğeni öğelerinden kazanılan yatkınlıklar, Ege Capo'nun bazı üyelerinin aynı toplulukta buluşmasını sağlayan *içselleştirilmiş*, ortak bir estetik algının ürünü olarak örnek gösterilebilir. Kültürel sermayenin ikinci hali olarak belirtilen halde var olan öğeler içinse, capoeira çalgıları ve diğer capoeira ekipmanları ile ilgili olan eğitim süreci gösterilebilir. Daha önce bahsettiğimiz üzere *Berimbau*, capoeira kültürü için oldukça önemli ve saygı duyulan bir çalgıdır. Bu

anlamda ona gösterilmesi gereken saygı ve özen capoeira gruplarına ait eğitimcilerin yöntemleri aracılığı ile hala sürdürülüyor. Söz gelimi Ege Capo öğrencileri de istedikleri takdirde Türkiye’de yetişmeyen tropik ağaçlardan yapılan *berimbau* örneklerinden satın alabilirler. Ama hem Ege Capo’nun bağlı olduğu *Capoeira Brasil*’in kullandığı *modern regional* eğitim sisteminin bir parçası olarak, hem de eğitimimiz Hakan Karaağaç’ın daha önce öğrendiği *Berimbau* yapımı hakkındaki nitelikleri aktarabilmesi açısından, Ege Capo’da çalgı yapımını üyeleri ile birlikte yapıyor. Bir capoeira çalgısı olan *Berimbau*yu ilk deneme de yapmak kolay bir iş değildi. Satın alınan ağaç, su kabağı, araba lastikleri içerisinden çıkarılan teller, kesici aletler, kauçuk gibi malzemelerin bir araya getirilmesi ve gördükleri işlemler açısından uzmanlık gerektiren bir iş denilebilir. Bu işlem sırasında yapılması gerekenleri aktarmak adına Ege Capo’nun *Berimbau* yapım atölyesinde gözlemlediğim olay şu şekilde idi:

Aşama aşama belirtmek gerekirse; lastiklerden çıkarılan tellerin üzerindeki lastik parçaları, bir grup tarafından zımpara ve bıçak yardımı ile ayrılıyordu. Satın aldığımız gürgen sopaların bir ucuna 3 cm aşağısından çentikler atarak telin gerileceği çıkıntı hazırlanıyor. Diğer alt uca da kösele kauçuklar çivi ile çakılıyor. Zımparalanmış teller, çentik atılan ve törpülenmiş uca tutturulmak üzere hazırlandıktan sonra, gerdirilmiş ve önceden ıslatılmış gürgen ağacından sopaya takılıyor. Boğumundan kesmiş olduğumuz su kabaklarına, iki adet delik açılıp içerisinden hasır ip bağlanıyor. Bu ipin de gerginliği gürgene su kabağını takarken belirleniyor. Ayrıca daha önceden vurma işlemini sağlayacak bagetlerinde hazırlanmış zımparalanmış olması gerekiyor.

Hakan hoca tüm işlemleri tamamlanmış olan bazı arkadaşların *berimbausunun* telini germe işlemini uygulayarak anlattı. Bu işlemin çalgıyı yapmada en hassas bölümü olduğunu belirterek, kendi *berimbausunu* ile başka yeni yapılmış *berimbaunun* verdiği tonları çalarak karşılaştırdı. İyi gerilmiş olanı, seslerin belirgin farklı tınlayışlarını dinleterek açıklamaya çalıştı. Fakat bunların kendi yaptığımız ilk *berimbau* olduğundan, kötü ses almanın çok da önemli olmadığını, teli

germek için yaptığımız işlemin dikkatli uygulanmasını önerdi. Çünkü zaten kullandığımız ağaçlar çalgının kendi bölgesine ait tropik beriba ağacı olmadıklarından, çabuk kırılabileceğini, esnetme işleminin zaman içerisinde tekrar tekrar yapıldığından tam oturacağını söyledi. *Berimbau* çalgısı çalmaya hazır değilken kabak kısmı üzerine bağlı kalmıyor. İki parça olarak kullanıldığından, çalmaya başlamadan önce gerilmesi gereken bir çalgı. Benim getirdiğim gürgen de henüz ıslatılmamış olduğundan hoca orada geremedi. Benim gibi bu işlemi tamamlayamamış diğer öğrenciler de evlerinde bu son işlemi gerçekleştirip haftaya olan antrenmana getireceklerdi.(Etnografi, 12.12.2015)

Birçok detayı içerisinde barındıran, uzmanlık gerektiren bu işi, daha önce belki defalarca yapmış olan Hakan Hoca'nın, kültürel sermaye olarak sabırla biriktirdiği deneyimlerinden aktaracakları, oldukça önemliydi bu anlamda. *Berimbau* örneğinde Ege Capo'nun öğrenmeye çalıştığı bu işlemler süreci, bize kültürel sermaye'nin *nesnelleşmiş* hali ile doğrudan ilişkisi olduğunu gösteren bir örnek olarak görülebilir. Bir diğer önemli olan olgu ise bir *Capoeiristanın* kendi *berimbausunu* yapmayı öğrenmek durumunda olması olarak öne çıkıyordu. Tarihsel bölümde aktarmış olduğumuz capoeiranın modern zaman dilimine gelene dek değişen ve gelişen süreçleri arasında bazı okulların, farklı stiller yaratması ve buna bağlı olarak geliştirilen sistemler, *kurumsallaşmış* bilgilerin aktarımına işaret ediyor. Sözelimi *Modern regional* stilinde eğitim veren capoeira okullarının, bunu *kurumsallaşmış* bir gelenek, yeterlilik ölçütlerinde gelinmesi gereken bir nokta olarak belirlemiş olması buna bir örnek olabilir. Yine her yıl düzenlenen *batizado* organizasyonları ve bu organizasyonlarda verilen eğitim, yükümlülükler, seviye renk geçişleri, belirli anlamlarda farklılıklar içerebiliyor. Yani bazı gruplar mezun öğrencilerine *Graduad(o)(a)* diyorken, başka gruplar *Formad(o)(a)* diyebiliyor. Ya da sözelimi *Professor* seviyesi yani mor kuşak, *Capoeira Brasil* ekibinin sisteminde varken, başka bir grupta olmayabiliyor. Buna bağlı olarak gelişen ekoller de Ege Capo gibi uzak yerelerde olsalar bile bağlı buldukları capoeira grubunun *kurumsallaşmış* eğitim sistemine kendi eğitmenleri aracılığıyla dahil oluyorlar. Görüldüğü üzere bir kültürel sermaye olarak üç halde de varlığını gözlemleyebildiğimiz capoeira eğitimleri *içselleştirilmiş*, *nesnelleşmiş* ve *kurumsallaşmış* olarak olgularla

açıklanabilmektedir. Her ne kadar köklerine ait bir çevresel etki ile öğrenilmese de, aynı beğeni ve anlayış örüntülerine sahip insanların, bir arada olmak istemeleri ve topluluğu oluşturmuş olmaları Ege Capo'nun üyelerinin *içselleştirilmiş* kültürel sermayelerinin, bulunduğu yer olarak örnek olabilir. Öğretilen çalgılar haricinde *maculelê* eğitiminin de verildiği Ege Capo'da uzmanlık gerektiren araçlar bize *nesnelleşmiş* halde var olan kültürel sermaye biçimini gösteriyor. Farklı ekollerin ve uygulamaların gelenek olarak aktarımı ile süregelen öğeler, *kurumsallaşmış* bir capoeira kültürel sermayesinden bahsetmeyi kolaylaştırıyor. Capoeiranın tarihsel sürecinde ve Ege Capo örneğinde belirtmiş olduğumuz olgular, bu durumu doğrular nitelikler taşımaktadır. Bu anlamda bölgesel olarak birbirinden uzak da olsa aynı capoeira gruplarının öğrenim süreçlerinde, belirli metodları uyguluyor olması, grupların temsilcilerini kültürel sermayenin aktarımında önemli bir yere koyuyor. Bu bağlamda bir sonraki bölümde kültürün aktarımı açısından, capoeira eğitmenleri irdelenecektir.

### 3.3 Kültürel Aracılık Modeli Olarak Capoeira Eğitmenleri

Dil ve kültür açısından farklı kişi ya da gruplar arasındaki iletişimi, anlayışı, hareketi kolaylaştıran kimse olarak tanımlanan kültürel aracılık (Taft 1981), capoeira pratikleri üzerinde düşünüldüğünde kuşkusuz capoeira eğitmenlerini akla getiriyor. Özellikle de Güney Amerika aşırı ülkelerde sergilenen pratikler ve modern capoeiranın ulusal spor olarak dünyada temsilini uygulayan gruplar düşünüldüğünde capoeira eğitmenleri oldukça önemli bir konumda oluyorlar. Kültürel aracı olarak, bir bağlantı hizmeti vermek, onları her iki kültüre de katılım göstererek bilgi, beceri ve deneyimlerini sergiledikleri alanlar arasında uzlaşım sağlayabilen kişiler yapıyor. Bu çalışmada kaynak kişi olarak da birçok konuda yardımcı olan Hakan Karaağaç (Dobrao), kültürel aracılık niteliklerini özellikle yurtdışından gelen hocalar ile öğrencilerin buluşacağı *batizado* organizasyonlarında veya misafir hocaların katılım gösterdiği buluşmalarda gösteriyor. Capoeira günümüzde sanatsal, bir dövüş sanatı olarak içerisinde dans ve müziği de barındırıyor. Bu anlamda bir tekvandokursunda, salsa kursunda ya da gitar kursunda alınabilecek bir eğitim-egitimci ilişkisi capoeira eğitmenleri ve capoeiranın kendisi düşünüldüğünde farklı olmak durumunda kalıyor. Bu noktada capoeira pratiklerinde kültürel aracılık, merkezden küresele doğru aktarılan bir kültürel bilgi alışverişine dönüyor. Hakan Karaağaç bu anlamda Ege Capo ile *Capoeira Brasil* arasında kültürel bilgi alışverişine aracılık eden bir özne olarak görülebilir. Çünkü kültürel aracılığın belli başlı görev ve amaçlarından, “aktarmak/taşımak” bir kültürün kısmen ya da bütünüyle bir yerden bir yere taşınması anlamında kullanılıyor. Hakan Karaağaç’da kendine yıllar önce aktarılan kültürel sermayesini *Capoeira Brasilin* mezun bir öğrencisi olarak, kendi topluluğunun üyelerine İzmir yerelinde aktarma görevi ile mükellef. Ege Capo topluluğunun eğitmeni olarak Hakan hoca, özel bilgi-beceri gerektiren türde bir kültürel sermayeyi, bu işin kurumsallaşmış örgütlenişinden aldığı ehliyet ile muhataplarına bir hizmet olarak sunuyor. Bu hizmeti Ege Üniversitesi dışında bir spor kuruluşu aracılığı ile de yapabilme ehliyetine sahip olan Hakan hoca, Ege Capo ile uzun, işbirliği içinde, yoğun ve daha kalıcı ilişkiler geliştirerek bu işi sürdürmek istiyor. Bu anlamda kültürel aracılık rolleri içinde bu biçimde ilişkiler geliştiren kimselerin, kültürel aracılık rolleri genellikle daha kolay benimsenir oluyor. Hakan hoca organizasyonlarda İngilizce bilgisi ile, daha önce katılmış olduğu

organizasyonlardaki deneyimi ile, birden fazla kültüre ait enformasyonu kültürel aracılık rolünün gerektirdiği yerlerde kullanıyor. Katılmış olduğum workshoplardan birinde “Hakan hoca (Dobrao) elinden geldiğince bu workshopta ekibin lideri ve hocası olmaktan daha çok bir çevirmen olarak yardımcı olmaya çalışıyor ve üst kuşakların yapması gereken hareket ve figürleri bir katılımcı gibi yerine getirmeye çalışıyordu.” (Etnografi:07.11.2015)

Fakat daha önceki tanımlarda da bahsedildiği üzere birden fazla kültürü bilmek, kültürel aracılık için gerekli ancak yeterli değildir. Bu rolün yeterliliklerine sahip kişilerde aynı zamanda; kültür ve toplum hakkında bilgi, iletişim becerileri, teknik beceriler ve toplumsal beceriler gibi özellikler de aranmaktadır. Bu anlamda da Hakan hoca sözgelimi bir capoeira şarkısını öğretirken, eğer biliyor ise şarkının anlamına dair ve hikayesini içeren bilgileri vermektense olduğunu düşünüyor. Yaptığım görüşmelerden birinde dil konusuna dair sorunların olduğunu şu şekilde anlatıyor;

H.K -Dil konusunda biraz sıkıntı çekiyoruz.... Şarkı sözlerini öğrenmek için portekizce öğrenmek gerekiyo birazcık... En azından telafuzu becerebilmek gerekiyo... O yüzden...ıııııe bu konuda biraz eksikimiz var ancak tekni.....

H.Ö -Bu aynı zamanda şarkılarda geçen hikayeleri, öyküleri de bilmemek anlamına da geldiğinden mi?

H.K -Tabi tabi... Aynen.... yani ııı. o şey....Eeıııı nası diyim ... Şarkı sözlerinin anlamlarını ben her zaman öğretmeye çalışıyorum ama... çoğu insan bilmeden öğreniyö....İıeııııı Şarkı sözlerinin anlamlarını bildiğiniz zaman, oynadığınız oyununda bi anlamı oluyo... mesela rodanın içindeki oynadığınız oyuna göre şarkı da söylenebiliyo..... Ya da düştüğünüz zaman. A! düştü....diye dalga geçilen bi şarkı söylebiliyo mesela.(Görüşme, 18.03.2014)

Hakan hoca'nın şarkıları öğretirken anlam ve hikayelerine yönelik bilgileri de aktarma kaygısı onun, capoeira kültürüne ait toplumları da anlamaya yönelik toplum bilgisi ve iletişim becerilerini geliştirme kaygısından kaynaklanan bir durumu

gösteriyor. Ayrıca *berimbau* örneğinde de bahsettiğimiz olgular topluma ait teknik becerilerin de öğrenildiği gerçeğine örnek gösterilebilir. Kültürel aracılık kavramının belli başlı görev ve amaçlarından olan “uzlaştırmak”(reconciliation), “güçlendirmek”(reinforcement), ve “koruma”(protection/preserving)tanımları ise en açık biçimde eğitmenimizin bağlı olduğu *Capoeira Brasil* grubu ile arasında geliştirdiği ilişkilerde gözlemleniyor. Çünkü Ege Capo'nun eğitmeni olarak aktardığı kültürel sermaye ile yerel bir oluşuma fayda sağlayan Hakan hoca, aynı zamanda *Capoeira Brasil*in bir temsilcisi olarak onların burada sürdürdükleri organizasyonlar ve eğitimin sürekliliği için bir rol üstleniyor. Bu anlamda capoeira eğitiminde geleneksel olarak aktarılan usta-çırak ilişkisinde gelişen eğitim sistemi varlığını merkez dışında yerellerde de sürdürebiliyor. Çünkü Hakan hoca Ege Capo'nun eğitmeni olduğu kadar, *Capoeira Brasil* mestrelerinin de öğrencisi olarak kendi eğitim sürecinin gelişimini onların uzmanlığında sürdürmeye devam ediyor. Bu çalışmada uyarlama/adaptasyon (*adaptation*) ve birleştirme/sentezleme (*synthesizing*) amaçlı kültürel aracılık çıktılarının olgularına rastlanmamıştır. Çünkü capoeira kültürünün merkezin dışında yer alan pratikleri, daha önce bahsettiğimiz kurumsallaşmış okul gelenekleri ile de bir anlamda korumaya alınmıştır. Gözlemlenen olgular ve yapılan tanımlamalar, Ege Capo'da eğitim veren Hakan Karaağaç'ın bir kültürel aracı olarak tanımlanabilmesini olanaklı kılıyor. Daha çok kültürü “koruma” “uzlaştırma” ve “güçlendirme” amaçlı kültürel aracılık etkinliklerinin çıktılarındaki olgulardan gözlemlediğimiz bu etkinlikler, her iki kültürün yeniden ve yeniden üretildiğine dair bir söyleme vurgu yapar.

## SONUÇ

Bu çalışma capoeira kültürü içerisinde yer alan müziksel unsurların ve diğer etkinliklerin, kültürün merkezi dışında yerellerin icra biçimlerini ve sürekliliğini sağlayan etkenlerini anlamaya yönelik bir uğraşın ürünüdür. Günümüzde popüler kültür ve medya etkileri ile dışarıdan bize ulaşan kültürel unsurlar, beğeni ve anlayış örüntüleri çerçevesinde yaşam biçimlerimize küreselleşme aracılığıyla dahil olurlar. Bu bağlamda çalışma içerisinde küreselleşme kavramı, capoeiranın küresel kültürel akış aracılığıyla çok uzun bir zaman dilimi içerisinde geliştirilip, organize olmuş serüveninin modern görünümü hakkında fikir veren bir argümanı üretmiştir. Hem Ege Capo öğrencileri üzerinden aktarılan olgular, hem de capoeiranın küresel medya üzerinde edinmiş olduğu popüler imajlar, bu kültürün modern görünümünün etkileşimde olduğu topluluklara etkisini göstermektedir. Küreselleşen ifade kültürü pratikleri birçok müziksel pratikte olduğu gibi belirli küresel alanların etkileşimine girmiştir. Müziğin pratik içerisinde yer alan bir öge olduğu capoeirada da finansal, etnik, medyatik, ideolojik ve teknolojik alanlarda gözlemlenebilen olgular çalışma içerisinde dile getirilmeye çalışılmıştır. Özellikle çalgıların ve katılımcı icra biçiminin uygulandığı bir pratik olarak düşünüldüğünde ortaya capoeira kültürünün merkezinden farklı yerelerde tarihsel dokusundan farklı ilerlemek zorunda kalan bir pratik ortaya çıkmıştır. Çünkü Ege Capo gibi yerelerde sürdürülen pratikler bir yandan içselleştirilmiş, söylemsel olarak aktarılan bir icranın geleneksel kurallarına uymaya çalışırken, diğer yandan ekonomik ve kültürel bir sermaye alışverişinin görüngüsü haline gelmişlerdir. Bu durum, alışverişin iki taraf açısından da faydalı olmasını gözetken başka öznelerin önemini gözler önüne sermiştir.

Ege Capo öğrencileri, capoeira müziğini çevremizde yer alan müzik eğitim kurumlarının öğrettiği sistemlere benzer bir biçimde, kalıplaşmış teoriler üzerinden öğrenmiyor. Müzik tıpkı pratiğin içerisinde de yer alan diğer unsurlar gibi tek bir gösteren olmadığından, ayrıca bir müzik eğitmenine ihtiyaç duymuyorlar. Usta öğrenciler ve eğitmen, yeni gelenlere usta-çırak ilişkisi çevresinde diğer eğitim aldıkları tekniklerle beraber, müziksel öğeleri yeri geldikçe anlatıyor. Bu anlamda hem icra biçimi olarak taşıdığı özellikler açısından hem de müziksel eğitim süreçlerinin sürekliliğini sağlayan bir gösteren olarak Ege Capo'nun Capoeira Müziğini usta-çırak ilişkileri çerçevesinde öğrenilen bir edim ile öğrenip,



öğrettiklerini söyleyebiliriz. Kültürel aracılık ile öğrenciler ve Brezilyalı mestreler arasında sürekli bir ilişki kurması gereken eğitimler bu noktada çok önemli bir yer edinmişlerdir. Çünkü hem Türkiye’de capoeira sporunun yaygınlaşmasına gönül veren ve çabalayan insanlar olarak, hem de profesyonel veya yarı-profesyonel olarak bu işin sürekliliğini eğitimler gerçekleştirmektedir.

Kültürel Sermaye kavramı üzerine yazılmış bir çok metin bulunmaktadır. Şunu belirtmek gerek bu çalışmada kültürel sermaye kavramı çoğunlukla müzik çalışmalarında kullanılan anlamları emsal alınarak, oluşturulan argüman içerisinde araç olarak kullanılmaya çalışılmış bir kavramdır. Bourdieu’nun eğitim sistemindeki eşitsizlikleri anlamak için ürettiği kavram bu çalışmada; insanların sosyalleşme yoluyla, aileden veya eğitimle edindikleri becerilere karşılık gelen anlamı ile müziksel ve hareketsel kabiliyetlerini tanımlamak için kullanılmıştır. Capoeira öğrenmek bir kültürel sermaye olarak çözümlendiğinde içselleştirilmiş, nesnelleşmiş ve kurumsallaşmış olarak karşımıza çıkabilmektedir. Bu pratik, Ege Capo içerisinde sosyokültürel çevrenin ve küreselleşmenin etkileri ile katılımcıların motivasyonlarına göre içselleştiriliyordu. Ege Capo ilk etapta anlamını bilemediği ilahilere eşlik eden, ilk defa tecrübe edilen çalgıları öğrenmeye, zor tekmeleri atmaya çalışan insanların toplandığı bir alan olarak görülüyordu. Bazıları akrobatik öğeleri iyi öğrenmek isterken, bazıları şarkı sözlerini araştırıyor, ya da temel tekniklerin üzerinde durmak istiyordu.

Ege Capo’da halen devam eden antrenmanlar, küreselleşme aracılığı ile kültürel pratiklerin sürekli yer değiştirdiği bir dünyada, capoeira pratiğinin yeniden üretildiği alanlardan birinin varlığına örnek teşkil ediyor. Türkiye’nin farklı şehirlerinde yaşayan eğitimlerde capoeiranın yeniden üretildiği bu alanların hem inşasında hem de sürekliliğinde önemli bir rolü yerine getiriyor. Kültürel sermayelerinin nesnelleşmiş becerilerinde kullanabildikleri özellikleri, kurumsallaşmış modern capoeira geleneklerinin de bir taşıyıcısı olarak yeniden üretimin sürekliliğini sağlıyor. Bu çalışmada capoeira eğitimlerinin pratik içerisindeki çok yönlü kimlikleri kültürel aracılık kavramı ile ifade edilmiştir. Capoeira pratiği kültürel araçları sayesinde, küresel kültürel akış içerisinde pratiğin yeniden üretildiği alanlar oluşturmuştur.



## KAYNAKÇA

- Appadurai, Arjun. (2007) “*Küresel Kültürel Ekonomideki Bölünme ve Farklılıklar*”, Küreselleşme, Kültür ve Medeniyet içinde (Ed:Kudret Bülbül, Çev: Yavuz Çakır, İklim Çakır), Orient Yayınları, Ankara
- Capoeira, Nestor. (1995) *The Little Capoeira Book* , North Atlantic Books, Berkeley, California.
- Çerezcioglu, Aykut (2011) . *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Güldoğan, Merve. (2013) “ *Küyerellik Bağlamında Arabesk-Rap* ” Yayınlanmamış Lisans Tezi, Dokuz Eylül Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir.
- Luna, Edward. ( 2006) “*Jogo de Mandinga (Game of Sorcery): A Preliminary Investigation of History; Tradition and Bodily Practice in Capoeira Angola*” M.A thesis, Ohio State University.
- Mutlu, Erol. (2005) *Globalleşme, Popüler Kültür ve Medya*, Ütopya Yayınevi, Ankara.
- Swartz, David. (1997) *Kültür ve İktidar Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi*. (çev. Elçin Gen), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Greg Downey. (2002) “Listening to Capoeira Phenomenology, Embodiment, and the Materialty of Music”, *Ethnomusicology*, University of Illinois Press.
- Kaemmer, E., John. (1993) “İnsan Yaşamında Müzik: Müzik Üzerine Antropolojik Perspektifler”*Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music*, Austin: University of Texas Press. Yayınlanmamış çeviri, (çev. Yetkin Özer), ‘Müzik ve Toplum’ ders notu, İzmir.
- Yükselsin, Yavuz, İbrahim. (2015) “*Bir ‘Kültürel Aracı’ Olarak Muzaffer Sarısözen ve Erken Cumhuriyet Döneminde ‘Türk Halk Müziği’nin Yeniden İnşasındaki Rolü*”, Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi, İzmir.

\_\_\_\_\_ (2011) “*Kültürel Aracılık, Romanlar (Çingeneler) ve Müzik: Bir Rumeli Halk Ezgisinin Kırkpınar Güreş Havasına Dönüştürülmesi Örnek Olayı*”, Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi, İzmir.

### **GÖRÜŞMELER**

(18.03.2014) Hakan Karağaç, Ege Üniversitesi Spor Salonu, saat: 17:15.

(17.04.2014) Batuhan Arslan, Ege Üniversitesi Spor Salonu, saat: 14:30.

(17.04.2014) Eren Yıldırım, Ege Üniversitesi Spor Salonu, saat: 15:30.

(27.02.2016) Mehmet Can, Odtü Minderli Salonu, saat:10:15.

