



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 8 Sayı: 40 Volume: 8 Issue: 40

Ekim 2015

October 2015

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

PROTESTAN RİTÜELLERİNDE POPÜLER MÜZİK PRATİĞİ: İZMİR ÇAĞDAŞ TAPINMA SCENE POPULAR MUSIC PRACTICE IN PROTESTANT RITUALS: İZMİR CONTEMPORARY WORSHIP SCENE

Uğur ASLAN*
İbrahim Yavuz YÜKSELSİN**

Öz

Küreselleşme sürecinde yaşanan küresel ve yerel ölçekli toplumsal ve kültürel değişimler popüler müzik pratiklerinin sadece dünyasal/seküler değil dinsel alanlarda da ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çağdaş Tapınma Müziği olarak adlandırılan müzik pratiği, Hristiyanlık özelinde popüler müziğin dinsel alanlardaki biçim ve biçemlerini tanımlar. Bu çalışma kilise ayinlerinde popüler müzik pratiklerini benimseyen Protestan kiliselerden oluşan İzmir Çağdaş Tapınma Scene' i özelinde kutsal mekanlar ve gündelik yaşam için üretilen ve tüketilen kutsal anlamlar yüklenmiş popüler müzik pratiklerini inceler. Popüler müziği konu edinen 'kültürel çalışmalar' da geliştirilen ve kullanılan scene kavramı, pazarlama, üretim, performans, coğrafi hareketli, yerel ve küresel arasındaki ilişkileri içeren müziksel eylemlerin geniş spektrumlarına vurgu yapar. İzmir Çağdaş Tapınma Scene' i kilise ayinlerinde Çağdaş Tapınma Biçimini gerçekleştiren, aynı dağar kaynağına ve ortaklaşa düzenlenen etkinliklere sahip olan İzmir' deki Protestan kiliseler tarafından yaratılmıştır. İzmir Çağdaş Tapınma Scene' i içerisindeki popüler müzik pratikleri kilise ve kilise kampları gibi belirli bir kutsal mekanda, belirli bir zamanda (her Pazar, ayda bir kere gibi) gerçekleştirilir. Böylelikle, bu bize İzmir Çağdaş Tapınma Scene' inin zaman ve mekanda aktörler, yapılar, eylemler tarafından yaratılan bir sosyal sistem olduğunu gösterir.

Anahtar Kelimeler: Scene, Çağdaş Tapınma Müziği, Çağdaş Hristiyan Müziği, Tapınma Müziği, Protestan Kilisesi.

Abstract

Popular music practices can occur between religious and secular dimensions of social and cultural changes in just same way as it occurs local and global dimensions in globalisation process. The music practice which is called Contemporary Worship Music defines the forms and styles of popular music in religious space of popular music in specific to Christianity. This paper investigates the sacred popular musics which are produced and consumed for both sacred spaces and everyday life in specific to İzmir Contemporary Worship Scene that consists of Protestant churches in which adopts popular music practices into church services. Concept of scene that is developed and used within Cultural Studies which approaches to popular music, gives emphasis on more broad spectrum of musical activities which include relationship between local and global, geographically mobile, performance, production and marketing. İzmir Contemporary Worship Scene is created by Protestant churches of İzmir which hold Contemporary Worship Style for their church services, have the same repertoire resource and jointly organized events. Popular music practices in İzmir Contemporary Worship Scene are carried out in specific sacred spaces such as churches and church camps in specific times (every Sunday, once a month etc.). Thus, it shows that İzmir Contemporary Worship Scene is a social system which is created by actors, structures, activities in time and space.

Keywords: Scene, Contemporary Worship Music, Contemporary Christian Music, Worship Music, Protestant Church.

Giriş

Teknolojik gelişmelere bağlı olarak 1980'lerde ivme kazanan küreselleşme süreciyle birlikte dinsel ve popüler kültürlerin farklı tür ve biçemlerinin ortaya çıkmaya başladığı görülür. Kültürel etkileşimlerin öncesine göre daha hızlı, akışkan ve daha fazla unsurla gerçekleşmesi bu tür ve biçemlerin şekillenmeleri, üretilmeleri ve yeniden üretilmelerinde etkili olur. Nitekim küreselleşme sürecinde müziksel olguların bir yerle ilişkili olarak belirli bir kimlikle ve çeşitli kültürel unsurlarla şekillendiğini gözlemlemek mümkündür. Müziğin küresel süreçte bir noktadan diğerine akışı günümüzde internet, kitle iletişim araçları ve müzik endüstrisi gibi araçlar ile sağlanır. Bu süreçte yerel tınılar ve anaakım (*mainstream*) müzikler ile birlikte senkretik türler ortaya çıkarabilir. Ancak Holton'un (2013) küreselleşme bağlamında öne sürdüğü 'homojenleşme' ve 'kutuplaşma' tezi dikkate alındığında yerel olarak tanımlanabilecek müziklerin, anaakım müziklerin etkisiyle değişime uğradıkları gibi bu türlere karşı direnç de gösterebildikleri görülmektedir.

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Yüksek Lisans öğr., uguraslan90@hotmail.com

** Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bilimleri Bölümü. iyavuz@deu.edu.tr

Kahn-Harris'in (2010) belirttiğine göre "belirli küresel müzikler, bir özelliğin karmaşıklıkları içinde, analizin genel resmin konumunu kaybedebildiği pek çok karmaşık paradokslar yaratabilirler" (2010: 128). Bu görüş dikkate alındığında küresel müziğin analizinde genel resmi görmenin yanı sıra ortaya çıkan paradoksları da dikkate alarak araştırmayı sürdürmek oldukça önemlidir. Çünkü insanlar sosyal yaşamlarında popüler kültürün birçok farklı türüyle ilişki içerisinde olabilirler. Bu ilişki popüler kültürün hem üretim hem de tüketim aşamalarında olabilir. Popüler müzik kültürünün üretim ve tüketim süreci özelinde küreselleşmeyi de göz önünde bulunduran, kuramsal araç olarak iş gören kavramlardan birisi de 'scene'dir. 'Esnek' bir kavram olarak işletilebilecek olan scene "akışkanlığa, gevşekliğe, kozmopolitliğe, süreksizliğe ve yerel müzik etkinliğinin dağılmış/yayılmış doğasına vurgu yapar" (Erol, 2009: 232). Ayrıca Moberg'e (2008: 83) göre scene, "değişken derecelerde hangi insanların popüler müzik kültürünün belirli bir formuyla ilişkide olabileceğini ve üretim ve tüketim pratiklerindeki varyasyonları farklı yerel ve ulusal olduğu kadar sosyal ve kültürel olarak ele alır". Nitekim scene'in olguları geniş bir çerçeve ile ele alabilmesinin sebebi ise scene'in 'esnek' bir kavram olarak işletilebilmesinde yatar. Bu nedenle bu çalışmada Protestan ritüellerindeki popüler müzik pratikleri küresel unsurlar göz ardı edilmeden, 'scene' kavramı çerçevesinde incelendi. Protestan dinsel pratikleri, yerel ve küresel olarak, bu mezhebe ait topluluklar ve 'dünyevi' olarak isimlendirilebilecek unsurla etkileşimi ile şekillenmektedir. Ritüellerdeki popüler müzik pratiğini yerel/küresel ikiliği ile açıklamak ve çalışmanın odağını ele alınabilir, sınırlandırılabilir bir alan (case) ile belirlemek için İzmir'de bulunan, birbiriyle ilişki kuran ve benzer tapınma biçimine sahip olan kiliseler ele alındı.

Sonuçları bu makalede sunulan çalışmada anahtar kavram olarak scene'in kullanılmasının birkaç nedeni vardır. Bunlardan bir tanesi kavramın kesin sınırları görünmeyen ve esnek olan kültürel birlikler için verimliliğidir. Aynı zamanda scene, hem atıfta bulunduğu topluluğun sahip olduğu yakın ilişkiyi hem de şehir yaşamının kozmopolitanlığını çağırıştırır (Straw, 2001: 248). Scene ile tanımlanan olgular olarak kültürel birlikler ve topluluklar, görünebilir sınırlar içerisinde tanımlanarak başlar ve ardından bu sistem içerisinde yatan düzen yine scene ile ortaya çıkarılır. İnsanlar sosyalliklerini şehir yaşamında ortak ilgileri paylaşarak, kültür üretimi ve tüketimi ile her alanda gösterirler. Bu bağlamda bir kültürel scene'den bahsedilecek olursa kültürel yaşamda yer eden ve sosyalliğin gerçekleştiği mekandan (*space*) da söz etmek gerekir. Bu bağlamda çalışmada ele alınan "Çağdaş Tapınma Müziği" (*Contemporary Worship Music*) olarak bilinen popüler müziğin biçimsel özelliklerine sahip müzikleri kullanan Protestan toplulukların, bu 'kutsal popüler müzik' pratiklerini 'kutsal mekan' (Bohlman, 2003) olarak İzmir'deki kiliselerde icra etmesi ile bu sınırlar içerisinde scene yaratımına sebep olmuştur. Makalenin bundan sonraki akışı içinde öncelikle kuramsal çerçeve olarak scene'in araştırmalarda hangi işlevleri üstlendiği ve bu çalışmada nasıl işletildiği üzerine yapılan kavramsal tartışmaya yer verilecektir. Ardından müziksel unsurlar olarak Çağdaş Tapınma Müziği'nin (*Contemporary Worship Music*) ortaya çıkışı, küreselleşme ile farklı yerelliklere yayılması ve Türkiye'de nasıl bir yapıda olduğu üzerinde durulacaktır. Son olarak ise 'yerel' ve 'küresel' tartışmayı da göz önünde bulundurarak müzik ve müzik dışı unsurlarla İzmir Çağdaş Tapınma Scene'nin nasıl oluştuğu, hangi aktörlerin rol aldığı ve müziksel pratiklerin nasıl ve hangi dinsel, kültürel ve sosyal unsurlar aracılığıyla üretildiği ve yeniden üretildiği açıklanacaktır.

Kuramsal Çerçeve Olarak 'Scene'

Scene kavramının akademik alandaki kullanımı altkültür (*subculture*) ile ilişkilidir. Ancak bu iki kavram arasında sosyal olguları ele alış bakımından farklı yaklaşımlar vardır. Alt kültür, incelediği olguları cinsiyet açısından eksik bırakması ve erkek baskın bir yol izlemesi, ampirik kanıtların eksik olması, sınıf temelli olarak gençlik kültürünü sert yorumlaması, sadece tüketim sürecine odaklanması ve sıkı biçimde sınırlandırılmış olması (Kahn-Harris, 2010; Bennett, 2010a; Bennett, 2010b; Moberg, 2009) sebebiyle 1980'lerde eleştirilmeye başlandı. 1990'lı yıllarla birlikte alt kültür çalışmalarında yerini daha 'esnek', müziğin üretilmiş olduğu mekanı daha gevşek olarak ele alan, müzik pratiklerine üretim ve tüketim sürecini düşünerek bir bağlam veren, pratikler ve üyeler için daha az homojenlik varsayımında bulunan ve yerel müziğin yayılmış doğasını belirlemede işlev gören (Kahn-Harris, 2010; Erol, 2009) scene kavramına bıraktı.

1970'lerin başından bu yana araştırmalarını Kültürel Çalışmalar (*Cultural Studies*) olarak adlandırılan alan içinde yürüten araştırmacılar popüler müzik, sosyal eylem ve kolektif kimlik arasındaki ilişkiyi anlamaya ve bu bağlamda kuramsal modeller oluşturmaya çalışmaktadırlar. Başlangıçtaki baskın paradigma Birmingham Okulu'ndan (*Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies-CCCS*) ödünç alınan alt kültür kavramıydı. Birmingham Okulu'nun alt kültür kuramı ilk olarak belirli bir tarihsel noktadaki İngiliz gençlik kültürünü incelemek için geliştirilmiştir. Bu nedenle kavramın diğer coğrafi, tarihsel, kültürel ve sosyal alanlar içindeki analitik değeri sınırlıdır. Bir başka önemli eleştiri noktası Birmingham Okulu'nun inceleme nesnelerinin yönlerini kendi kuramsal varsayımları ile çok fazla önceden belirlemiş olabileceği

hakkındadır (Moberg, 2009: 42). 1990'larla birlikte değişen bu paradigma ile kültürel olguları ele almak için yeni kavramsal araçlar literatürde dolaşıma sokuldu. Bu kavramlar scene ve *neo-tribe*'dir.

Neo-tribe (Yeni-kabile) kavramı tıpkı altkültür gibi insanların tüketim süreçlerine odaklanan bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte neo-tribe, modern grup kimliklerinin değişken ve geçici ilgilerinin üzerine odaklanması konusunda faydalı olması (Hesmondhalgh, 2005: 24) sebebiyle altkültür ile arasında fark yaratır. "Neo-tribe, popüler müzik kültürlerinin insanların bir tribal-type modası olarak geçici bir süreliğine birlikte oldukları etkinlikleri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır. Michel Maffesoli'nin (1996) geliştirdiği bu kavram değişken, geçici ve gevşek bağlantılı olarak ortak bir bağlılığın, belirli bir ideoloji ya da değer paylaşımaması ile karakterize edilmiştir" (Moberg, 2009: 44-45). Bu bağlamda geçici ilişkilerin kurulduğu festival, konser gibi etkinlikleri neo-tribe kavramıyla ele almak mümkündür.

Scene kavramı ise müziğin sadece tüketim sürecine odaklanmak yerine aynı zamanda üretim sürecini de ele alır. Böylelikle scene altkültür ve neo-tribe'nin tersine daha esnek bir kavram olarak kültürel birlikleri ele alır. 'Scene'nin "bir müzik etkinliğini ya da zevkini paylaşma gibi ortak noktalara sahip olan insan gruplarını adlandırmak için müzisyenler ve müzik fanları, müzik yazarları ve araştırmacılar tarafından kullanılan terim" (Cohen 1999:239) şeklindeki tanımı aracılığıyla, belirli bir müzik türü ve içerisindeki biçimleri kapsayacak şekilde kavramsallaştırılması mümkündür. Bireyler belirli müzik zevkleri aracılığıyla scene'lere dahil olur ve bunun sadece tüketim değil aynı zamanda üretiminde de rol alırlar. İnsanlar, scene'i bir yaşam tarzı olarak, diğerleriyle ortak zevkleri paylaşmanın yanı sıra bu kavram aracılığıyla belirli bir gruba ait olma duygusu üzerinden kendi kolektif kimliklerini de ifade eder ve yeniden düzenlerler. Scene'nin bir yaşam tarzı olarak görülmesi insanların bunu günlük yaşam pratiklerinde kullanması anlamına gelmektedir. Paylaşma odaklı insan grupları yani topluluklar, müziği de bir kültür olarak günlük yaşamlarında kullanırlar. Bennett, toplulukların müziği günlük yaşamlarında kullanmalarının nedenini scene ile bağlantılandırarak şöyle açıklar:

Toplulukların scene kavramıyla ilişkili olarak müziği günlük yaşamlarında kullanmalarının iki ana nedeni vardır. Birincisi yerellik üzerinden yaratılan müzik biçimleri topluluk için metafor haline gelir ve bu müzik onlara bir bölgeyle birlikte kimlik, yer ve temsil kaynağı sunar. İkincisi ise müzikal hayatın topluluğun önemine bir 'romantik' yapı olarak odaklanmasıdır. Yani paylaşılan yerel deneyimin ortaklığından yoksun olan bireyler arasında müziğin kendisini bir 'hayat yolu' ve topluluk için temel bir anlam olarak tasarlayabilmesidir (2004: 224).

Scene kavramı popüler müzik kültürünün ara bağlantılarını önceden belirlemeksizin bütün merkezdeki unsurların karşılıklı bağlılıklarına dikkat çeker ve bütüncül yaklaşımı ve analiz formunu farklı kuramsal yaklaşım ve perspektif kombinasyonlarını ortadan kaldırmaksızın teşvik eder (Moberg, 2008: 83). Scene kendisini, kendi içindeki unsurlar arasındaki ilişkiler aracılığıyla düzenler ve yeniden düzenler. Bu bağlamda scene'den bahsederken görülebilen ve bilinç düzeyinde ortaya çıkan kültürel pratikler anlaşılır ve bu pratiklerin ortaya çıkmasındaki en önemli etkenlerden bir tanesi ise scene içerisindeki unsurların birbirleriyle olan ilişkileridir. Yukarıda vurgulandığı gibi, scene bir popüler müzik pratiğinin üretim ve tüketim sürecini ele alır. Bu bağlamda scene dışındaki unsurlar arası ilişkiler de bu süreç içerisinde önem arz etmektedir. Bunun en önemli göstergesi ise altkültüre yöneltilmiş olan altkültürün "içerden düzenlenmesinin" yanı sıra "dışardan düzenlenmesinin" olup olmadığı eleştirileridir (Erol, 2009: 233). Scene, daha 'akışkan' bir kavram olarak bu sorulara da cevap arar. Bu bağlamda scene'in unsurların karşılıklı bağlantılarını ele alması bize olguları bütünüyle inceleyebilmeyi sağlar. Böylelikle içerisinde karmaşık sosyal ilişkilerin bulunduğu insan grupları ve topluluklarını ele alan çalışmalarda önemli bir kavramsal anahtar olarak iş görür.

Aktörler (*agents*) aracılığıyla meydana gelen eylemlerle birlikte kurallar ve kaynakların oluşturulması "yapısal prensipler" (*structural principles*) ve "yapısal setler" (*structural sets*) ortaya çıkarır. Bunun bir sonucu olarak zaman ve mekanda yerleşik olmayan sanal varlıklar olarak yapılar ortaya çıkar. Sosyal yeniden üretimin sürekliliği zaman ve mekanda yerleşik olarak oluştuğunda ise sosyal sistemler (*social systems*) ortaya çıkar (Giddens, 1979; Giddens, 1984; Turner, 1986; Yıldırım, 1999). Scene'in belirli mekanla ilişkisinin kurulması (Moberg, 2008; Kahn-Harris, 2004), sanal olmasından çok fiili, görünür olmasının yanı sıra zamanda yerleşik olarak oluşması ve 'aktörler' aracılığıyla ortaya çıkması (Crossley, 2009: 26) sebebiyle bir sosyal sistem olarak ele alınabilir. Nitekim Peterson ve Bennett (2004), "scene'i müzisyenlerin, destek olanaklarının ve izlerkitlenin bir araya gelip kolektif olarak kendi eğlenceleri için müzik yaptıkları mekan olarak açıklar" (Aktaran Davis, 2006: 64). Her ne kadar scene'de kültürel üretim ve ortaklık söz konusu olduğu için "eğlence için müzik yapma" edimini genellemek yanlış olsa da birden fazla aktörün eylemlerinin mekanla kurulan ilişkisi scene'i yapı ve eylem arasında kurulan bağlılıkla sosyal sistem olarak algılamamızı sağlar.

Scene, belirli aktörlerin kurallar ve kaynakları kullandıkları eylemlerinin sonucunda zaman ve mekan içerisinde üretilen sosyal sistem olarak incelenen olguyu kontrol altına alabilecek önceden sınırlandırılmış bir alana ihtiyaç duyar. Bu açıdan scene içerisindeki etkinliklerinin nasıl işlediği üzerine düşünülmesi gerekmektedir. "Scene, yerel etkinlik kümelerini çerçeve içine almak ve tüm dünyaya yayılmış olan pratikleri birleştirmek için kullanılır. Ayrıca scene, eş anlamlı olarak küreselleşmiş sanal haz toplulukları için yüz-yüze toplumsallığı gösterme işlevine sahiptir" (Straw, 2001: 248). Scene'in bir yandan ele aldığı kümeyi kısıtlarken diğer yandan ona birlik attığını bu yaklaşımda görebilmekteyiz. Ancak bir sosyal sistem olarak ortaya çıkması için bu yeterli değildir. Nitekim Crossley'e (2009) göre scene'in ortaya çıkmasında birden fazla unsurun bir arada bulunması gerekmektedir:

Scene, ortaya çıkması için kültürel üretim, bir ortaklama, kaynaklar organizasyonu ve yalnızca aktörler ilişkili olduğunda ortaya çıkan heves gerektirir. Aktörler ise ilişkili yetenekleriyle ve kaynaklarla başka bir bağlantı bulmalıdır. Buna ek olarak iletişim kanalları, eylemler birleştirilmiş ve yapısal olarak koordine edilmiş ve düşünceler, yenilikler, hikayeler ve kolektif kimlikler yaygınlaştırmalıdır. Yani yüz insanın bağımsız olarak bir projeyi sürdürmeleri scene'i yaratmaz. İnsanlar birbirini etkilemeli ve biri diğeri üzerinde etki bırakmalıdır (2009: 26).

Nitekim Cohen'in (1972) de belirttiği gibi scene'nin gelişmesinde, scene'nin içerisindeki fiziksel ve topluluk ilişkileri önemlidir (Aktaran Spring, 2004: 51). Scene bu ilişkilerle anlam bulur ve devamlılığını sürdürür. Topluluğun ilişkileri kadar bu ilişkilerin müzikle alakalı olarak hangi düzlemler ve formlar üzerinden gerçekleştiği de önemlidir. Bu bağlamda scene için topluluk, müzik, mekan, durum, estetik gibi farklı unsurların etki ettiği bir kavram olduğu söylenebilir. Scene ayrıca sosyalliğin kuşattığı ilgiler ya da şehrin kültürel yaşamında devam eden yenilikler ve deneyimlerle ortaya çıkar (Straw, 2004: 412). İnsanlar sosyalliklerini şehir yaşamında ortak ilgileri paylaşarak, kültür üretimi ve tüketimi ile her alanda gösterirler. Bunun anlamı insanların scene ile bir anlam, değer ürettikleri ve bunu yaşamlarında kültürel kimlikleri ile ilişkili olarak kullanmaları anlamına gelir.

Kahn-Harris (2007), scene teriminin hem kurumsal bir ayırdediciliği hem de öz-bilinci olan bir alanı tanımladığında scene üyeleri için anlamlı olabileceğini belirtir. Mekanla ilgili olarak ise bize *scenic* 'yapı' ve 'inşa' olmak üzere iki boyutlu bir çerçeve sunar ve bu iki boyutun önemli bir derecede her ikisi olmadıkça scene'nin nadiren belirli bir mekana başvurduğunu belirtir (Aktaran Moberg, 2008: 83). Kahn-Harris, 'scenic inşa' (*scenic construction*) ve 'yapının' (*structure*) farklı formlarının bütün müzik scene'lerinin önemli unsurlarını inşa ettiğini belirtir ve bu iki boyutun içerdiği biçimleri ayrı ayrı şu şekilde işler:

Üç ana scenic inşa biçimi vardır:

1-) İç Söylemsel İnşa (*Internal Discursive Construction*): Scene üyeleri söylemsel olarak scene'i kendine özgü bir mekan olarak inşa ettiğinde ortaya çıkan seviyedir. Böylelikle scene, diğer scene üyeleri için 'görülebilir' ve 'tanınabilir' olmaktadır.

2-) Dış Söylemsel İnşa (*External Discursive Construction*): Bu biçim scenelerin kendi dışından (e.g. anaakım medya aracılığıyla) söylemsel olarak inşa edilmiş olabileceği yolları ele alır.

3-) Estetik İnşa (*Aesthetic Construction*): Scene'ler hem iç hem de dışsal olarak görülebilen belirli müzikal ve farklı estetik anlayışı inşa ederler. (Aktaran Moberg, 2008: 84).

Kahn-Harris'in aktarmış olduğu inşa biçimleri, scene'nin üretimiyle ilgili olup hangi unsurlarla belirlendiğini ve şekillendiğini gösterir. Bu bağlamda bir scene'nin inşa boyutu onun gözlenebilir, okunabilir özellikleriyle ilişkilidir ve 'mekan' bileşeni inşa biçimlerinde önemli yer tutar. Scenic yapı ise inşa gibi scene'nin hangi unsurlarla belirlendiği ve şekillendiğini açıklamanın yerine scene'in kendi dışındaki unsurlarla ilişkisini gösterir:

Kahn-Harris, scenic yapının beş ana biçimi üzerine tartışır. Bunlardan birincisi ve belki de en önemlisi scene'ler arasındaki farklı biçimler ve 'altyapıdır' (*infrastructure*). Örneğin kayıt şirketleri, dağıtım kanalları ve sahneye ait olan medya. Bazı scene'ler daha bağımsız kuruluşlar geliştirirler ve ayrıca özerkliğin daha yüksek derecesini kurarlar.

İkinci biçim 'kararlılık' (*stability*) sorusu üzerinedir ve scene'ler diğer scene'ler içinde kaybolmadan ya da asimile olmadan farklı scene'ler olarak yönetmeyi nasıl devam ettirirler. Uzun süreli scene'ler genellikle daha güçlü doğal kuruluşlar ve altyapı formları geliştirirler.

Üçüncüsü, scene'ler ayrıca 'diğer scene'lerle ilişki' konusunda çeşitlilik gösterirler. Benzer müziksel estetiğe sahip scene'lerin daha yakın ilişkiler kurmaları ve karşılıklı olarak birbirlerini etkilemeleri daha olasıdır.

Dördüncü form ise Pierre-Bourdieu'nun çalışmasına dayanan, Kahn Harris'in ise bazı scene'lerde diğerlerinden daha fazla ortak olabileceğini söylediği 'sermaye' kavramıdır. Scene'ler çoğu kez kendi 'kültürel sermaye' biçimlerini de yaratırlar.

Beşinci biçim, scene'lerin 'üretim ve tüketim' konusunda ayrılmalardır. Enerjik ve yüksek üretime sahip sceneler ürettikleri müzik için mutlaka çok büyük pazarlar oluşturmazlar (Aktaran Moberg, 2008: 84).

Bir scene'nin scenic yapısı içerisindeki kolektif eylemlere bağlı olarak bir ilişki söz konusudur ve bu ilişki scene'nin kendi içinde olabileceği gibi farklı bir scene ya da scene dışı farklı bir unsurla da olabilmektedir. Sonuç olarak ise *scenic* inşa ve yapı biçimleri aracılığıyla scene'nin içerdiği olguların düzenli kategorileri yapılabilir. Bu bağlamda scene aktivitelerinin kültürel analizinde, scene aracılığıyla çevrelenen pratikler kümesinin düzenlilikleri bize görünenin ötesindeki durumları anlama olanağını sağlar.

Yerel (Local), Yerellerarası (Trans-Local) ve Sanal (Virtual) Scene

Scene terimi 1950'li yıllarda, ilk kez cazla ilişkili olarak bu türü temsil edecek şekilde 'Caz Scene' olarak kullanıldı. Bunun yanı sıra terim, bir yer ya da bölgeye ilişkin sound'u tanımlamak amacıyla da kullanılabilir. Sözelimi *Seattle Rock Scene*, *Yeni Zelanda Rock Scene* gibi (Cohen, 1999: 239). Scene kavramı belirli türler için bölgesel, ulusal ve küresel skalada geliştirilebilir. "Peterson ve Bennett'e (2004) göre scene'in akademik araştırmalarda üç farklı okunma perspektifi vardır. Bunlar yerel (*local*), yerellerarası (*trans-local*) ve sanal (*virtual*) dır" (Aktaran Bennett, 2004: 226).

Yerel scene'ler bir bölge, şehir veya yer ile ilişkili olarak tanınabilir, görünebilir bir müziksel zevk, estetik ve sound yarattıklarında ortaya çıkarlar. Bu noktada vurgunun yerelde olması önemli bir unsurdur. Scene'nin 'anaakım' (*mainstream*) kültürlerle ilişkisi yerel bağlamlarda ortaya çıkmasında etkilidir. Çünkü insanlar anaakım kültürlerin bazı unsurlarını kimi zaman temellük ederken kimi zaman ise bunları reddederler. Bu kabulleniş ya da reddediş aracılığıyla yerelle ilişkili kimlikler oluşturulur. Yerel scene'ler, kolektivitinin daha küçük skalada gerçekleşen müziksel üretim ve tüketim süreçlerini ele alır. Böylelikle odak noktası olarak yerel sound'u seçer.

Yerellerarası scene kavramı, ilgiyi sadece scene'lerin içerdiği yerel unsurlara vermek yerine, scene'i küreselleşmeyi de hesaba katarak iki yönlü inceler. Nitekim Marranci'nin (2003: 101) belirtmiş olduğu gibi 'yerel' kavramı onun tersi olan 'küresel' kavramı ile yorumlanmalıdır. "Yerellerarası scene'ler kavramı, birçok açıdan yerel müzik scene'lerine odaklanan çalışmaların yapılması eleştirilerine bir yanıttır. Bu eleştiriler yerel kavramsallaştırmanın bir sosyal ve kültürel sınırlı mekanının, küresel medya çağında dolaşımı yoktur iddiası üzerinden yürümüştür" (Bennett, 2004: 228). Kahn-Harris'in (2007) scene için önermiş olduğu yukarıda açıklanan beş 'yapı' biçimi, yerellerarası scene ile de oldukça ilişkilidir. Scene'ler gerek diğer scene'lerle gerekse de küresel medya ve pazarla ilişki içerisinde olabilir ve bu durum scene'in dışarıdan düzenlenmesi olarak açıklanır. Kültür pratikleri bir scene içerisinde izole olarak gerçekleşmez. Sosyal yaşamda scene'ler birbirleriyle etkileşim halindedir ve yerellerarası scene bu bağıntıları göz ardı etmez.

İnternet ortamında "alıcı(lar)" ve "gönderici(ler)" in olması iletişimin varlığına işaret eder. Böylelikle çeşitli ifade biçimlerinin kullanımıyla internet, anlamların yaratıldığı bir ortama dönüşür. İfade biçimleri ile çeşitli anlamların yaratılması aracılığıyla ele alınabilecek birçok olgu da ortaya çıkar ve bu olgular özellikle iletişim bilimlerinin inceleme nesnesini oluştururlar. Nitekim Rheingold'un (2000) 'sanal topluluk' kavramı internet temelli ortaya çıkan sanal scene'leri nitelendirir. Sanal scene'lerde yüz yüze iletişim zorunlu olmamakla beraber insanların katılımı 'geleneksel' topluluklara nazaran daha kolaydır. Çünkü insanlar aynı fikri paylaştıkları kişileri aramak yerine internet ortamında kendi düşüncelerini arayarak aynı düşüncede olan insanlarla aynı ortamı paylaşmaktadır (Rheingold, 2000: 11). Roza Emilia Barna'nın (2011), "*Online and offline rock music networks: a case study on Liverpool, 2007-2009*" adlı doktora tezi, Peterson ve Bennett'in (2004) önermiş olduğu yerel (*local*), yerellerarası (*trans-local*) ve sanal (*virtual*) scene (Aktaran Bennett, 2004: 232) kavramlarındaki ayrımların sınırlarını daha geçişken hale getirir. Barna'ya göre, yerel olarak gerçekleşen bir müzik üretim süreci sanal ortamla ilişkili olduğunda daha uzak mesafedeki yerlerle ilişki içerisinde olabilir. Bundan sonra ise yerelde (*local*) olduğu kadar yerellerarası (*trans-local*) üzerinde de işletilebilir.

Çağdaş Tapınma Müziği (Contemporary Worship Music) ve Protestan Ritüelleri

Hristiyanlık, Dünya'nın her yerine yayılmış durumda olan ve Katolik, Ortodoks ve Protestan olmak üzere üç mezhepten oluşan bir dindir. Elbette bu üç mezhep, kendi içerisinde homojen olup benzer pratiklere sahip değildir. Hristiyanlık inancı içerisinde farklı gruplaşma ve tarikatlaşmalar, farklı akımlar ve hareketler ortaya çıkmaktadır. Hem kültürel hem de inançsal olarak ortaya çıkan bu farklılıklar doğrultusunda kilisede yer bulan müzik de birbirinden çok farklı olabilmektedir. Nitekim Neto'ya (2010: 195) göre "Hristiyan müziğini tanımlamak kolay bir iş değildir. Hristiyan kiliseleri birinci yüzyıldan beri müziğin farklı formlarını kullanmaktadır. Bu sebeple Hristiyan müziği ortaçağ kilise müziğinden (*plainchants*) rock gruplarına, çoksesli koral ilahiler ve korolara kadar çok farklı olabilir". Çağdaş Hristiyan Müziği (*Contemporary Christian Music-CCM*) olarak adlandırılan ve farklı popüler müzik biçimlerini içeren bu tür, medya, müzik endüstrisi, teknoloji, kiliseler arası ilişkiler ve küreselleşme sürecinin sonuçları ile Dünya geneline yayılmış ve Hristiyan toplulukları tarafından kabul görmüştür.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında dinsel çeşitlilikteki büyüme, kilise müziğindeki çeşitliliğin de artmasına sebep oldu ve böylelikle koro, ilahi ve eski koro dağarlarının yanı sıra *Folk, Rock, Reggae, Urban, World* ve *Dance Music* türleri yer aldı (Jones ve Webster, 2006: 9). Bu sürecin sonrasında ise geleneksel ilahilerden ayrılan ve popüler müzik pratiklerinin biçimsel özelliklerini taşıyan yeni bir müzik türü ortaya çıktı. Bohlman'a göre bu 'kutsal popüler şarkılar' "yerel ve küresel kategorileri yıkarlar. İnsanlar bu şarkıları CD-ROM'larında (günümüzde internet, spotify gibi olanaklarla) dinleyerek şarkıların kutsal taraflarını tanımlarlar" (2003: 290). Böylelikle dinlenen popüler müzik, insanların dinsel kimlikleriyle ilişkili olup onların kutsal taraflarını temsil eden bir yapıya dönüşür. Bunun yanı sıra Bohlman'a göre diğer bir önemli nokta kutsal müziğin mekanla olan ilişkisidir.

Kutsal müzik, içinde yoğun ve yaygın katılımı ile kutsal deneyim yakınlığının açık olduğu mekanlar yaratır. Kutsal mekanın birinci çeşidi ilk bakışta sabit görünümündedir. Sınırları çizilmiş ve en yüksek derecede sabit olan bu kutsal ortamlarda kutsal müzik pratikleri gerçekleştirilir. Bunun karşısı olarak ise tekrarlanan yeniden tanımlama ve yeniden sınırlamaya maruz kalan ya da akışkan kutsal mekanlar vardır. Bu ikinci çeşit ise takip eder ve geçişe olanak sağlar (2003: 292).

İnsanların kutsal popüler müzikleri dinsel kimlikleriyle ilişkili olarak uygulamaları günlük hayatlarıyla sınırlı kalmayıp kutsal mekanlara da geçti. Bu durum "zamanın kutsanmış biçimleri olarak belirli gün ve aylarda" (Delice, 2008: 159) kutsal mekanlarda seslendirilen popüler müziklerin buna uygun olarak yaratılmasını ve yeniden yaratılmasını doğurdu.

Çağdaş Hristiyan Müziği'nin ortaya çıkışı ve ardından Protestan ritüellerinde pratik edilmesiyle birlikte Çağdaş Tapınma Müziği (*Contemporary Worship Music*) biçiminin ortaya çıkması bunun bir örneğidir. Çağdaş Hristiyan Müziği, Amerika merkezli olarak ortaya çıkan ancak günümüzde küresel süreç ile birlikte 'yersiz yurtsuzlaşan' bir müzik türüdür. Çağdaş Hristiyan Müziği'nin ilk müzisyenleri çok az da olsa ticari başarı gösterdiler. Ancak yine de Hristiyanlar o zamanlarda yeni olan çağdaş türe uzak duruyordu. Genel izlerkitle ise Hristiyan şarkı sözlerine uzak duruyordu ve müzik kayıt üretimi teknik olarak kalitesizdi. Bu kayıtların dağıtımı çoğunlukla Hristiyan kitabevlerine yapıyordu (Gormly, 2003: 254). Böylelikle o zamana kadar olagelmış Hristiyan kilise müziği üzerinde karar kılınan fikir birliği, 1970'lerin sonu ile 1980'lerde hızlı bir şekilde ortadan kalktı (Jones ve Webster, 2006: 11).

Çağdaş Hristiyan Müziği'nin kilise ibadetlerinde kullanılmaya başlanmasıyla birlikte, bu türün bir biçimi olan, kiliselerin ayinlerinde pratik ettikleri ve belirli ortak müziksel özellikleri taşıyan Çağdaş Tapınma Müziği (*Contemporary Worship Music*) ortaya çıktı. Çağdaş Tapınma Müziği, vokal olarak deneyimsiz kilise toplulukları tarafından kolaylaştırılarak icra edilmeye başlandı (Dumbauld, 2012: 5). Bu müzik biçimi, hem kendi içsel müzikal olarak hem de standartlaşmış ve diğer pratiklerden ayırt edilebilir olarak tanımlanabilir durumdadır.

Çağdaş Tapınma Müziği'nin gelişiminde Çağdaş Hristiyan Müziği'ni kullanarak popüler müzik biçimlerinde ibadet eden kilise kültürü ile bu müziği Dünya geneline yayan karizmatik hareketinin¹ etkisi vardır. Aynı zamanda Övgü ve Tapınma (*Praise And Worship*) olarak da bilinen bu biçim, 1970'lerin ortalarından itibaren Pentekostal'ların² ve diğer 'karizmatik' kiliselerin Pazar ibadetlerinde kullanılmaya başlandı. 1980'li yıllarla beraber artık bu biçim, karizmatik olmayan kiliselerde de yaygınlaşmaya ve Pazar ibadetlerinde kullanılmaya başlandı. 1980'lerden bu yana Protestan kiliseler arasında Çağdaş Tapınma Müziği'ne olan ilgi artmaktadır. 1990'ların sonunda Amerika'daki Protestan Kiliselerinin %31'i bu müziği Pazar ayinlerinde kullanırken 2003 yılında satılan 47.1 milyon Hristiyan albümlerinden %11.1'lik bölümü Çağdaş Tapınma Müziği oluşturuyordu (Woods ve Walrath 2007: 3). Çağdaş Hristiyan Müziği'nin mekan, topluluk, inanç ve ibadetlere uyarlanması ve tapınma zamanında popüler müzik pratiklerinin seslendirilmesi Çağdaş Tapınma Müziği'nin oluşmasına olanak sağlamıştır. Çağdaş Tapınma Müziği teolojik içerikli olmanın yanı sıra müziksel farklılıklarla da şekillenmiş ve kiliseye katılan imanlılar tarafından karakterize edilmiştir. Nitekim "Pazar ibadeti için müzik programı planlayan kilise üyeleri yalnızca Hristiyanlığı farklı nesillere göre yaratmaktan sorumlu olmayıp, aynı zamanda Hristiyanlık ideolojisini hem kültürel hem de dilsel uygunlukla sunmayı amaçlarlar" (Dumbauld, 2012: 1). Müzik bağlamında ise "Çağdaş Tapınma Müziği genellikle Çağdaş Hristiyan Müziği'nden daha basittir. Çağdaş Tapınma Müziği'nde daha az modülasyon, daha çok tekrar ve daha dar ezgisel aralık vardır. Üç ila beş Çağdaş

¹ Karizmatik hareket ayrıca 'Neo-pentekostalizm' olarak bilinir. 1960'lı yıllarda Kuzey Amerika temelli olarak başladı ve bugün Dünya genelinde yaygındır. Modern kökeni Pentekostalizm'dir ve ona benzer bir yapıdadır. Grup tapınması üzerindeki vurgu ve ruhsal armağanların kullanılmasıyla karakterize edilmiştir. 1980 yılında ana laik akımlardan birisi oldu ve Vatikan tarafından tanındı (The Oxford Dictionary of the Christian Church, 2005: 324).

² Pentekostalizm, Protestan inancında Kutsal Ruh ile vaftiz olma ve böylelikle Kutsal Ruh sayesinde Tanrı'yla bireysel ilişki kurulduğuna inanılan bir yenilenme akımıdır. Günümüzde Hristiyanlar Kutsal Ruh'un geldiği gün olarak Pentekost bayramını kutlarlar. Daha fazla bilgi için bkz. Blumhofer (1993).

Tapınma şarkısı sık sık tapınma sırasında arka arkaya çalındığı için besteciler ilahiler arasındaki armonik, ritmik ve tempo farklarını en aza indirmeye çalışırlar” (Dumbauld, 2012: 5). Nitekim Neto’nun “Çağdaş Hristiyan Müziği ve ‘Övme ve Tapınma’ Biçemi” (*Contemporary Christian Music and the “Praise and Worship” Style*) (2010) başlıklı makalesi bu biçem içerisindeki ortak vokal karakteristiklerini ortaya koyar. Neto’ya göre Çağdaş Tapınma Müzisyenleri daha dar aralıkları kullanır ve doğaçlamaya çok yer verilmez (2010: 196).

Türkiye’de Çağdaş Tapınma Müziği ve İzmir Çağdaş Tapınma Scene

Çağdaş Tapınma Müziği’nin Türkiye’de yerleşmesinde misyonerlerin büyük payı vardır. Türkiye’de Çağdaş Tapınma pratiklerinin yurtdışından gelen misyonerler aracılığıyla Amerika ile neredeyse eş zamanlı olarak 1970 ve 80’li yıllarda başladığı söylenebilir. 1970’li yıllar Türkiye’deki Protestanlar açısından bir dönüm noktasıdır. Protestan Kiliseler Derneği’ne göre “Türkiye’deki Protestan toplumunun tarihini 1970’ten önce ve sonra olmak üzere iki dönemde incelemek gerekmektedir” (Protestan Kiliseler Derneği, 2010: 9). Dönüm noktasının 1970 yılı ile ilişkilendirilmesinin sebebi, bu yıldan sonra Müslüman kökenli birkaç kişinin Hristiyanlığı seçmesi, birkaç Süryani ve Ermeni kökenli Türkiye Cumhuriyeti vatandaşının bir araya gelmeleri, ibadet dilinin Türkçe olarak benimsenmesi ve Türk Protestan topluluğunun ortaya çıkmasıdır (2010: 9). Nitekim Dr. Mike Buckley’in de vurguladığı gibi, o zamanlar yaklaşık 200 ilahiden oluşan ve genellikle İngilizce ilahilerin Türkçeye çevirilerine dayalı çağdaş tapınma şarkılarını içeren ‘Tanrı’yı Yüceltelim’ başlıklı kitabın ilk basımı da 1970’de yapılmıştır. Bu kitap günümüze kadar düzenli olarak genişleyerek gelmiştir (Görüşme, 12.02.2015).

1970’lerden önce, tapınma için Wesley tarzı³ ilahilerin karışımı ve Suriye, Ermeni ve Ortodoks gibi azınlık kiliselerinden geleneksel Orta Doğu ilahileri kullanılıyordu. 1970’li yıllardan sonra ise ‘Tanrı’yı Yüceltelim’ tapınma için kullanılan kaynak olmaya başladı. Hem 1970’lerdeki imanlılar grubu hem de 1990’lardaki topluluklar tapınmanın çok basit biçimlerini ilahiler ve doğaçlama dualarla gerçekleştiriyorlardı. Nitekim Türkçe tapınma şarkılarının yeni yeni ortaya çıktığı yıllarda büyük şehirlerden uzaktaki kırsal alanlarda ilk Türkçe ilahiler tapınma zamanında genellikle gitar eşiksiz, bazen de bağlama eşliği ile çalınıyordu (Buckley ile Görüşme, 12.02.2015).

Türkiye’de Çağdaş Tapınma Müziğinin kullanımı ve dağarın oluşturulması için Çağdaş Hristiyan Müziği’nin tanınan müzisyenlerinden Graham Kendrick 1997 yılında İstanbul’da bir seminer verdi. Bu seminerin başlıca amacı Türk müzisyenleri Türkçe Tapınma şarkıları bestelemesine teşvik etmektir (Görüşme, 12.02.2015). Günümüz için her ne kadar çeviri ilahiler çoğunlukta olsa da Cem, Kervan, Kayra Akpınar, Onur Yöş, Işıl Aksünger, Vedat Pektaş ve Adrienne Neusch gibi Türkçe Tapınma şarkıları besteleyen müzisyenler Türkçe Tapınma dağarına katkı yapmaktadırlar. ‘Tanrı’yı Yüceltelim’ adlı kitabın, hemen hemen çoğu Protestan tapınma şarkılarını içermesine rağmen kiliseler arası iletişim ve internet bu biçimin Protestanlar arasında genişlemesinde oldukça etkisi vardır.

İzmir’deki Protestan Kiliseler ve İzmir Çağdaş Tapınma Scene

Türkiye’deki diğer merkezlerde olduğu gibi, İzmir’deki Protestan hareketlerinin de 1970’li yıllardan başlayarak arttığı söylenebilir. 1972 yılında Türkiye’ye beş yıllığına gelen ve ardından 1997 yılından 2012 yılına kadar ikinci kez İzmir’de yaşayan Dr. Mike Buckley, İzmir’deki kilise ve toplulukların gelişim sürecini yakından gözlemleyen birisi. Buckley’in aktardıklarına göre 1972 yılında geldiğinde İzmir’deki tek Protestan ibadethanesi, Alsancak’ta bulunan ve bugün de hizmet veren St. John Anglikan Kilisesi’dir. Bu kilise bugün itibarıyla (2015) hala hizmet vermektedir. St. John Anglikan Kilisesi, İngilizce konuşan küçük bir grupla Pazar ayinlerini gerçekleştiriyordu. Nitekim aynı durum bugün için de geçerlidir. St. John Anglikan Kilisesi ayinlerini İngilizce dilinde gerçekleştirmektedir (Görüşme, 12.02.2015).

³ Çoğu bugün de bilinen ve icra edilen 6.000’den fazla ilahinin bestecisi olan Charles Wesley’in (1707-1788) kendi ismiyle bilinen ilahi tarzıdır.



Fotoğraf 1. Işık Kilisesi'nin ritüellerini gerçekleştirdiği St. John The Evangelist Anglikan Kilisesi, Alsancak, İzmir.

Anglikan Kilisesi'nin yanı sıra 1972 yılında İzmir'in Karşıyaka semtinde toplanan az miktarda İsa Mesih İnanlısı ya da meraklısı vardı. Yapılan ev toplantılarına katılan 3 ila 10 kişi arasından muhtemelen 3 ya da 4 kişisi imanlı oluyordu. İzmir'de yeni toplulukların ortaya çıktığı ve yeni kiliselerin kurulduğu on yıllık sürecin 1990'lı yıllar olduğu söylenebilir. Bu süre içerisinde birçok kilise kurulmuş ve topluluklar kendi aralarında iletişim halinde olmaya başlamışlardı. Yine Dr. Mike Buckley'in görüşmemizde belirttiğine göre, 1997 yılında Türkiye'ye geri döndüğünde gördüğü tablo çok daha farklıydı. 30'un üzerinde imanlının oluşturduğu ve bir Türk öndere sahip bir grup, Karataş'ta ve küçük bir grup da Çiğli'de toplanıyordu. Çiğli'de toplanan grup sonradan Karşıyaka'ya taşındı ve bugün Çarşı'da toplanan bir kilise oldu. Aynı yıllarda aylık olarak Bornova semtinde bir evde toplanmaya başlamış küçük bir grup daha sonra bugün de varlığını sürdüren Bornova Protestan Kilisesi'ni oluşturdu. Ayrıca yine o yıllarda daha sonra Işık Kilisesi'ni kuracak olan Amerikalı bir aile ile Alman bir aile Buca semtinde toplanıyordu. 1997 yılında ise İzmir'de yaklaşık 40-50 imanlı vardı ve bunların çoğu Karataş Kilisesi'ne katılıyordu (Görüşme, 12.02.2015).

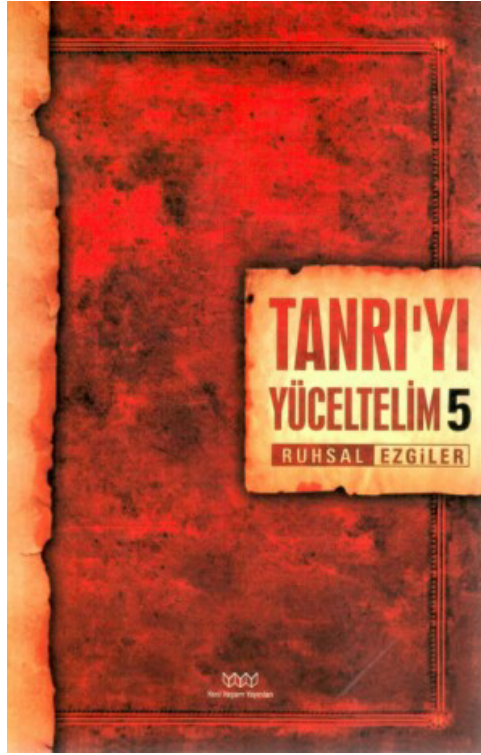
2015 yılı itibarıyla İzmir'de 90'lı yıllara göre birbirleriyle daha fazla ilişki içerisinde bulunan 13 Protestan kilisesi bulunmaktadır. Çoğunlukla büyük şehirlerde bulunan Protestanların ise İzmir'deki sayısı yaklaşık 1000 kadardır. Bugün için kiliselerin ortak noktalarından bir tanesi ise ortak tapınma dağarıdır. Bu dağarın tarihsel gelişiminin ise İzmir Çağdaş Tapınma Scene'nin oluşumunda önemli bir etkisi vardır.



İzmir'deki Protestan Kiliselerinin dinsel ve kültürel pratikleri Türkiye'deki Protestanların büyük çoğunluğu ile benzerdir. Ancak bazı ayırt edici özellikler bakımından diğer bölge, şehir ya da ülkedeki Protestanlardan farklıdırlar. Bunun en belirgin örneği ise Tanrı Sözü'nü İzmir'de yayma, İzmir için dua etme gibi eylemlerin yanı sıra kültürel anlamda bu sınırı belirleyen İzmir'deki kiliseler arası ilişkilidir. Türkiye'deki Protestan kiliselerin Çağdaş Tapınma Müziği için kullandıkları kaynak her ne kadar internet ve 'Tanrı'yı Yüceltelim' gibi kaynak kitaplar olsa da çoğu kilise kendi kiliselerinde sıklıkla kullandığı yeni bestelenen ilahileri tek bir kitap haline getirmeye ve kimi zaman da bunu internet üzerinden paylaşmaya başladıkları görülmektedir. İzmir Çağdaş Tapınma Scene'ini (bundan sonra İÇTS kısaltısı ile anılacaktır) dikkate aldığımızda bu scene'i oluşturan kiliselerin dağar kaynağı olarak iki kitabı kullandığı görülür. Bunlardan biri 'Tanrı'yı Yüceltelim' diğeri ise Işık Kilisesi'nin çeşitli ilahileri bir araya getirerek oluşturduğu 'Rabbe Tapınalım'dır. Mike Buckley'e göre, Işık Kilisesi, 1990'ların sonuna doğru, tapınmalarında sadece modern Batı ilahilerin çevrilmiş biçimlerini icra ediyordu. Bunun sonucu olarak ise bir Alman ve bir İngiliz müzisyen 'Rabbe Tapınalım' isimli kitabı derlemeye başladılar (Görüşme, 12.02.2015). İzmir Çağdaş Tapınma Scene'inde dağar anlamında internet kaynaklarının kullanımının yanı sıra ilahi seçiminde bu iki kitabın sıklıkla kullanıldığı görülür.

Ortak bir dağarın kullanılması yalnızca İzmirli Protestanların değil Türkiye'deki bütün Protestan kiliselerin paylaştıkları bir özelliktir. Bu nedenle ortak dağarın varlığı ilk bakışta İÇTS'nin varlığını gösteren bir özellik olarak görülmez. Ancak İÇTS içerisindeki kiliseler arası ilişkiler ile dağar içerisinden şarkı seçimi ve kimi zamanlara göre bir şarkının tapınma zamanı için daha 'popüler' olarak görülmesi İÇTS'yi diğer scene'lerden farklılaştırır. Sözelimi İÇTS'de her iki ayda bir İzmir'deki tüm kiliselerin katılımıyla düzenlenen 05 Kasım 2014 tarihli 'İzmir Tapınma Akşamı' (bundan sonra İTA kısaltısı ile anılacaktır) sonrasında yaşananlar bu farklılıkları anlamamız bakımından önemli ipuçları içeriyordu. O akşam Türk Çağdaş Hristiyan Müziği'nin bilindik ismi olan Adrienne Neusch konuktu. Aslında Ankara'da ikamet eden Neusch yeni çıkan albümünü tanıtmak ve İzmir'deki imanlıların tapınma akşamında onlarla birlikte tapınmak için bu etkinliğe katıldı. İTA'nın Kasım ayındaki bu etkinliğine ev sahipliğini Alsancak'ta bulunan St. John Anglikan Kilisesi yaptı ve bu etkinlikte Adrienne Neusch'un yeni albümünün satışı da yapıldı. Ancak asıl dikkat çekici olay İTA'nın ardından gerçekleşti. İzmir'deki Protestan kiliseler arasında Adrienne Neusch'un yeni ilahileri ibadetlerde yer bulmaya başladı. Bütün Protestanların ortak olarak bir arada düzenledikleri bu etkinlik aracılığıyla scene'i oluşturan toplulukların tapınmalarının bu yeni albüm ile nasıl şekillendiği açıkça gözlemlenebiliyordu. Bu da bir scene'in içerisinde yer alan topluluk ya da topluluklarca birlikte deneyimlenen etkinlikler aracılığıyla biçimlendiğini ve diğer scene'lerden ayırt edilebildiğini ve görünür hale geldiğini göstermektedir. Ayrıca dış söylemsel inşa ve kutsal mekanda icra edilen Çağdaş Tapınma Müziği'ne yapılan yeni ekleme çıkartmalarla İÇTS'nin müziksel içerik olarak zaman içinde yeniden düzenlendiği de açıkça görülmektedir.

⁴ <http://www.erolsasmaz.com/?oku=572> Erişim Tarihi: 05.08.2015.



Fotoğraf 3. Çağdaş Tapınma Dağarı'nı içeren 'Tanrı'yı Yüceltelim' kitabının kapağı.⁵

Her ne kadar İÇTS kullanılan iki kitapla birlikte ortak bir dağara sahipmiş gibi görünse de kiliselerin Pazar ibadetinde hem topluluğun ilahilere daha fazla aşına olması hem de müzik açısından tapınma grubunun daha fazla çalmasıyla müziksel anlamda düzenin daha fazla oturduğu birkaç ilahi sıklıkla çalınır. İki kitapta toplam 1758 ilahi olmasına rağmen bunlardan yalnızca bazıları (Övgü ve Yücelik, Dünya Dolsun, Işık Kaynağı, Ben Zayıfken Sen Gücüksün gibi ilahiler) sıklıkla seslendirilir. Kiliseler, hem teolojik anlayışlarına hem de müziksel anlamda hoşlarına gidebilecek ilahileri Pazar ayinlerinde kullanırlar. İlahi seçimiyle ilgili Mike Tison şunları söylemektedir:

Kilise ayinlerinde ilahi seçiminin Hristiyan teolojisiyle çok yakından ilgisi var. Kilisenin öğretisine göre bu ilahiler değişmekte. Kutsal Kitap (eski antlaşma ve yeni antlaşma) çok uzun bir kitap. Kilisenin bütün kitabı öğretmesini bekleyemezsin. Bu yüzden kiliseler bu kitabın hepsine değil de belli noktalara odaklandığını ve bunlar üzerine konuştuklarını görürsün. Bu yüzden bir kilise sana bütün kutsal kitabı öğretmez. Sana onların gözünden İsa Mesih'i nasıl algıladıklarını öğretir. Kiliselerin anlayışı ibadet için ilahi seçiminde oldukça önemlidir. Sözgelimi bazı ilahiler ruhun armağanlarından bahseder ve ruhun armağanlarının bugün için olmadığına inanan kiliseler bu ilahileri seslendirmeyi tercih etmezler (Görüşme, 20.01.2015).

Kilisenin teolojik anlayışının yanı sıra müziksel anlamda duygusal ihtiyaçlarını karşılayabilecek ilahi seçimi de önemli yer tutar. Sözgelimi çoğu Protestan, özellikle karizmatik kiliseler, müzikle tapınmayı duygusal bir deneyim olarak kabul ederler. Mike Tison bu durumu şu şekilde açıklar:

Karizmatik kiliselerde müziğin çok daha önemli olduğunu görürsün. Bu gerçekten böyledir. Özel yapım binalar, duvarlara sesin yankılanmaması için koyulan soğurucular, ses sistemleri... Bunun sebebi insanların tapınma deneyimini duygusal bulmalarından kaynaklanıyor. Birçok kişiden "Bu kilisenin ibadeti şu kiliseden daha kötü. Çünkü müziği hissetmedim." Gibisinden sözler duyuyorum. Sözler kadar müziğin de önemli olduğunu ve bunun duygusal bir deneyim olduğunu düşünenler var. Ancak bence tapınma ruhsal temelli olmalı. Bu görüş farkının kiliselerin ibadetlerine yansıdığını da görürsün (Görüşme, 20.01.2015).

Bu tür farklılıklar temelinde İÇTS'de yer alan kiliselerin müzik pratikleri anlamında ayrıştığını görürüz. Ancak buna rağmen bu scene'in birliğine atıfta bulunacak hem teolojik hem de müziksel birçok davranış sergiledikleri görülür. Bunun en iyi örneği scene içerisinde bulunan kiliselerin bir ay dua toplantısı, diğer ay İzmir Tapınma Akşamı (İTA) olacak şekilde bir araya gelmeleri ve birlikte tapınmaları, dua etmeleridir. Bu tür zaman ve mekanda yerleşik olmayan 'yapılar' (Yıldırım, 1999: 30), İÇTS'nin kurallar ve kaynakları, yapılar ve eylemler arası etkileşimleri ile bir sosyal sistem olarak yeniden üretilmesi bağlamında ele alabilmemizi sağlar. Bu tür etkinliklerde müziksel ve teolojik farklılıklara rağmen katılan topluluklar

⁵ Tanrı'yı Yüceltelim 5, Yeni Yaşam Yayınları <http://ephesuskitap.com/urun/tanriyi-yuceltelim-5/> Erişim Tarihi: 31.07.2015

arasında uzlaşmacı bir tavır sergilenir ve müzik bağlamında İÇTS'nin ortak müziksel özellikleri daha ön planda tutulur.

İzmir'deki Protestan Kiliseler müziksel tapınmalarına göre iki gruba ayrılabilir. Birinci grupta sıklıkla İngilizceden Türkçeye çevrilen ve Batı tarzında bestelenmiş ilahileri tapınma için kullanan kiliseler (Işık Kilisesi, Yaşayan Söz Kilisesi, Diriliş Kilisesi gibi yabancı uyruklu imanlıların sıklıkla katıldığı kiliseler) vardır. İkinci grupta çeviri ilahiler kullansalar bile Türkçe bestelenen ilahileri de bir o kadar sıklıkla kullanan, Türk Müziği çalgılarına tapınma zamanında yer veren kiliseler (Karataş Kilisesi, Yeni Doğuş Kilisesi ve Buca Baptist Kilisesi gibi Türk imanlıların yoğunlukta olduğu kiliseler) yer alır. İÇTS de bu iki müziksel kaynağa göre şekillenir. Bunun yanı sıra tapınma zamanında profesyonel olmayan müzisyenlerin icrası, çalgı sololarının kullanılmaması, elektro gitar gibi sert bir sound yaratacak çalgıların tapınma grubunda yer verilmemesi, davulun nadiren ve bunun yerine kimi zaman darbuka, bendir gibi ritim çalgılarının kullanılması İÇTS'nin sound'la ilişkili özelliklerindedir.

İzmir özelinde ise 1980'li yıllardan itibaren çeşitli mekanlar, işhanları ve depolar kiralayarak ibadetlerini sürdüren Protestanlar açısından, kiliseler arası yapacakları dua toplantısı ya da tapınma akşamı gibi etkinlikler açısından ibadet yapılacak mekanın önemli bir sorun haline geldiği görülür. Bu noktada müziğin niteliği dışında mekanın kapasitesi gibi unsurlarda göz önünde bulundurulmaktadır. Bu sebeple bu tür etkinliklerin Işık Kilisesinin ibadet yeri olarak kullandığı St John Anglikan Kilisesi, Buca Baptist Kilisesi, Diriliş Kilisesi, Yeni Doğuş Kilisesi gibi uygun mekanlara sahip kiliselerde gerçekleştiği görülür.

İÇTS'de yer alan Protestan kiliselerinin ortaklaşa gerçekleştirdikleri İTA dışında Pazar ayinleri için bir kiliseye üye olanlar diğer kiliselerin ritüellerine de katılabilmektedir. Böylelikle scene içerisindeki geçişken sınırların ve akışkanlığın hangi scene birimleri içerisinde olduğu ortaya çıkmaktadır. Scene dışında görülen Protestan kiliselerin ise bu yapıya dahil edilmemesinin sebebi diğer Protestan kiliselerle daha az ve hatta neredeyse hiç temas halinde olmaması ve bir nevi izole bir şekilde ritüellerini sürdürmeleridir. İÇTS içerisinde yer alan Protestan kiliseler; Yeni Doğuş Kilisesi, Karataş Kilisesi, Işık Kilisesi (Urla, Karşıyaka, Alsancak), Buca Baptist Kilisesi, Diriliş Kilisesi, Bornova Protestan Kilisesi, Yaşayan Söz Kilisesi, Çiğli Smyrna Kilisesi, İzmir Protestan Kilisesi, Balçova Protestan Kilisesi, Selçuk Kilisesi, Buca İsa Mesih Ev Topluluğu ve Çamdibi Ev Topluluğu'dur. Bu topluluklar ortaklaşa olarak yapılan etkinliklerde kendi topluluklarının yarattığından farklı müziksel tını yaratmaktadırlar. Teolojik bağlamda temel inanç biçimleri baz alınarak dua toplantısı ve İTA düzenleniyorsa da, müzik konusunda her topluluğun kabul edebileceği müzik biçimleri de İTA'da icra edilebilmektedir. Bu sebeple İTA'da icra edilen müziği İzmir'deki Protestan kiliselerin ibadetlerinde tercih ettikleri biçimsel özelliklerin bir arada kullanılarak senkretikleştirilmesi⁶ şeklinde tanımlamak uygun olacaktır. İTA'da Türkçe bestelenmiş ilahiler kadar çeviri ilahilere de yer verilir. Ayrıca gitar, bas gitar, piyanonun yanı sıra *darbuka*, *def* gibi Türk Müziği çalgılarına da yer verilir. Bu yolla hem Batı tarzında tapınma türünü tercih eden kiliselere hem de de Türkçe bestelere ve Türk Müziği üslubuna ağırlık veren kiliselere yakınlık sağlanır. Tapınma grubu farklı kilise üyelerinden oluşturulur ve 'ortak tapınmaya' vurgu yapılır. Böylelikle Çağdaş Tapınma Biçemi, daha kapsayıcı ve genel kitleyi etkileyebilecek bir icra türü şeklinde kullanılır. Bu durum aynı zamanda scene'in kendisini içeriden düzenlemesi olarak görülen bir olgudur ve "iç söylemsel inşa" ile İÇTS'yi diğer scenelerden ayıran bir özellik olarak tanımlanabilir. Ayrıca toplulukların ortak bir müziksel zevki ifade eden ve dinsel anlamda topluluklar tarafından 'kabul edilebilir' olan müziğin yaratımı, scene içerisinde estetik anlamda insanın da yaratıldığını bize gösterir.

İTA, müzik odaklı bir etkinlik olup bütün kiliselerin bir araya geldiği ve tapındıkları bir ibadet zamanıdır. Katılımın farklı kiliselerden olması sebebiyle, İTA için müzik özelinde uzlaşının sağlandığı, üzerinde daha fazla düşünülmüş özel bir tını yaratılmak istenmektedir. İTA için batı çalgıları kadar Türk Müziği çalgılarına da yer verilmektedir. Bu etkinlikte, Batı tarzındaki tapınma müziklerini seslendiren kiliselerin Pazar ayinlerinde kullandığı çalgılardan daha fazla çalgının tapınma grubunda olduğu görülür. Sözelimi nadiren kullanılan bas gitar, org ve hemen hemen hiç kullanılmayan davul İTA'da kullanılır. Bunun yanı sıra Darbuka, Bendir, Def gibi Türk Müziği çalgılarına da yer verilir. Böylelikle daha geniş bir orkestra yaratılarak Pazar ayinlerinden farklı bir tını elde edilir. İTA için seçilen ilahiler Türkçeye çevrilmiş ilahilerden olduğu kadar Türkçe bestelenmiş ilahilerden de oluşmaktadır. Türkçeye çevrilmiş olan ilahiler ise oturtumda Batı tarzı çalgılar olmasına rağmen Türk Müziği'nden etkilenilerek uyarlanır ve icra edilir. Benzer durumu kiliseler arasında düzenlenen dua toplantılarında da görmek mümkündür. Tapınma zamanı

⁶ Kültürlerin birbirleriyle kültürel alışveriş içinde olarak birbirleriyle birleşme ve etkileşme içinde olarak oluşturdukları melez formlar 'senkretikleşme' olarak adlandırılır. Holton (2013) senkretik formların özellikler popüler müzik ve din alanında görüldüğünü belirtir.

için seçilen ilahiler bütün toplulukların sıklıkla kiliselerinde icra ettiği ve Hristiyanlığın temel unsurlarını ve mesajlarını içeren ilahilerdir ve bu ilahilerin oturtum, çalgılama gibi özellikleri İTA'dakine benzerdir.

Sonuç

İzmir'de Çağdaş Tapınma Müziğini ibadetlerinde kullanan Protestan kiliselerin scene olarak tanımlanmalarının en önemli sebebi hem müzik hem de müzik dışı unsurlar konusunda büyük ölçüde ortaklıklar taşımalarıdır. Bütün Protestan kiliselerin ortak dağardan faydalanması ve benzer pratiklerle müzik yapması hem tını hem de genel müziksel özellikler olarak scene'i görünür kılar. Ortak dağar bütün kiliseleri ortak bir müziksel paydada birleştiren unsurların başında gelir. Böylelikle kiliseler ortak dağar aracılığıyla, aynı değerleri taşıyan topluluklar olarak bütün kolektifleri birleştirici bir üst kimlik olarak Protestanlığı temsil ederler. Bahsi geçen bu dinsel kimlik, İzmir Çağdaş Tapınma Scene'i içerisinde rol alan unsurlar arasındaki birliğe göre anlam kazanır.

Paylaşılan dinsel kimliğin sonucu olarak ortak inançla birlikte ortak müzik yapma edimi İzmir Çağdaş Tapınma Scene'inde görülür. İTA ve dua toplantıları bunun en belirgin örneklerindedir. İTA ve dua toplantılarında bütün Protestanlar bir araya gelerek ortak inanç doğrultusunda 'İsa Mesih'in Bedenini' oluşturduklarına inanırlar. Bu etkinliklerde tapınma grubu farklı kilise üyelerinden oluştuğu gibi yapılan müzik, etkinliğe katılan farklı toplulukların kabul edebileceği ve kültürel sermayeleri doğrultusunda müziğe dahil olabileceği şekilde icra edilir. Bu bağlamda scene içerisinde dinsel kimlik ile ilişkili olarak Geertz'in (1973) tanımıyla "insanların ortaklaştığı inançlarda bulunan müzik ile kavrayışları, yani ortak sağduyu perspektifi" (Aktaran Kaemmer, 1993: 1) aracılığıyla kültürel pratikler dizgesi içerisindeki müzik ve müzik dışı bileşenleriyle yerine getirilir.

Bohlan'ın (2003) sıklıkla dile getirdiği kutsal mekan- kutsal müzik ikilemi, İzmir Çağdaş Tapınma Scene'i içerisinde kutsal mekan olarak kilisenin yer alması ve nadiren bu mekanın sınırlarının genişletilmesi görülür. Kilise dışı mekanların, kilise kampları ya da ev toplantıları olması sebebiyle önceden bahsi geçen ortak dinsel inançlar aracılığıyla bu mekanlara o anlık kutsallık atfedilir. Benzer durumu kutsal müzik olarak Çağdaş Tapınma Müziğinde de görmek mümkündür. Bu müziğin scene içerisinde icra edildiği yer olarak mekan önemli bir yer etmekte, böylece bu noktada müzik ve mekana kutsallık atfedilmektedir. Bu müziğin yalnızca belirli mekanlarda seslendirilmesi İzmir Çağdaş Tapınma Scene'ini belirli mekanlarla sınırlandırarak görünür kılan bir yapı içerisinde algılamamızı sağlar. Böylelikle Scene içindeki düzenlilikler (*regularities*) müzik ve mekan ilişkisi aracılığıyla ortaya çıkartılır.

İzmir Çağdaş Tapınma Scene'in, *scenic* inşa ve yapı aracılığıyla ortaya çıkmasının yanı sıra belirli 'kutsal' zamanlarda (Pazar ibadeti, paskalya, pentekostal, diriliş gibi dinsel bayramlarda) ve 'kutsal mekanlarda' (kilise, kilise kampları gibi) yerleşik olması sebebiyle sosyal sistemi dinsel anlamda oluşturur. Müzik ise bunun önemli bir parçası olarak scene atfını yapmada iş görmekle birlikte müzik dışı unsurlar da göz önünde bulundurularak 'sosyal sistem' yaratılır. İTA, dua toplantısı gibi etkinlikler ise bireysel aktörler tarafından yaratılan ve zaman ve mekanda yerleşik olmayan sosyal yapılarıdır.

KAYNAKÇA

- BARNA, Roza Emilia (2011). *Online And Offline Rock Music Networks: A Case Study On Liverpool, 2007-2009*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dan. Sara Cohen ve Hae-Kyung Hum, Liverpool: University Of Liverpool School Of Music.
- BENNETT, Andy (2004). "Consolidating The Music Scenes Perspective", *Poetics*, Volume 32, pp. 223-234.
- _____ (2010a). "Introduction to Part Three", *The Popular Music Studies Reader*, (ed: Andy Bennett, Barry Shank ve Jason Toynbee), New York: Routledge Publication, pp. 95-97.
- _____ (2010b). "Subcultures or Neotribes? Rethinking The Relationship Between Youth, Style And Musical Taste", *The Popular Music Studies Reader*, ed: Andy Bennett, Barry Shank ve Jason Toynbee), New York: Routledge Publication. pp. 106-113.
- BLUMHOFER, Edith L. (1993). *Restoring The Faith: The Assemblies Of God, Pentecostalism, And American Culture*, Illinois: University Of Illinois Press.
- BOHLMAN, Philip (2003). "Sacred Popular Music Of The Mediterranean The Journey To Jerusalem", *Mediterranean Music*, (Ed: Goffredo Plastino), New York: Routledge, pp. 287-306.
- COHEN, Sara (1999). "Scenes", *Key Terms in Popular Music and Culture*, (Ed: Bruce Horner, Thomas Swiss), Oxford: Blackwell Publishers. pp. 239-250.
- CROSSLEY, Nick (2009). "The Man Whose Web Expanded: Network Dynamics In Manchester's Post/Punk Music Scene 1976/1980", *Poetics*, Volume.37, pp. 24-49.
- DAVIS, Joanna R. (2006). "Growing Up Punk: Negotiating Aging Identity In A Local Music Scene", *Symbolic Interaction*, Vol. 29, Issue.1, pp. 63-69.
- DELİCE, Aslan (2008). "Tek Tanrılı Dinlerin Tarihsel Yönüne Yapısalcı Bir Bakış", *Uğur Alcakaptan'a Armağan*, C.2, pp. 153-160.
- DUMBAULD, Ben (2012). "Worship Music And Cultural Politics In The Chinese-American Church", *Ethnomusicology Review*, Volume. 17.
- <http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/590> erişim tarihi: 07.12.2014.
- EROL, Ayhan (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- GIDDENS, Anthony (1979). *Central Problems In Social Theory: Action, Structure and Contradiction In Social Analysis*, Los Angeles: University of California Press.

- _____ (1984). *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*, Glasgow: University of California Press.
- GORMLY, Eric (2003). "Evanglizing Through Appropriation: Toward A Cultural Theory On The Growth Of The Contemporary Christian Music", *Journal of Media And Religion*, 2:4, pp. 251-265.
- HESMONDHALGH, David (2005). "Subcultures, Scenes Or Tribes? None of the Above", *Journal of Youth Studies*, 8:1, pp. 21-40.
- HOLTON, Robert (2013). "Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları", *Sosyoloji Konferansları Dergisi* No:47, s. 59-75.
- JONES, Ian, WEBSTER, Peter (2006). "The Theological Problem of Popular Music For Worship In Contemporary Christianity", *Crucible The Journal of Christian Social Ethics*, pp. 9-16.
- KAEMMER, John E. (1993). *İnsan Yaşamında Müzik: Müzik Hakkında Antropolojik Perspektifler*, Music in Human Life: Anthropological Perspectives on Music, Austin: University of Texas Press'den yayınlanmamış çeviri, çev: Yetkin Özer, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.
- KAHN-HARRIS, Keith (2004). "The Failure of Youth Culture: Reflexivity, Music and Politics In The Black Metal Scene", *European Journal of Cultural Studies*, Vol 7(1), pp.95-111.
- _____ (2010). " 'Roots'? The Relationship Between The Global And The Local Within The Extreme Metal Scene", *The Popular Music Studies Reader*, ed. Andy Bennett, Barry Shank and Jason Toynbee, New York: Routledge. pp. 128-136.
- MARRANCI, Gabrielle (2003). "Pop-Rai: From A 'Local' Tradition To Globalization", *Mediterranean Mosaic*, (Ed. Goffredo Plastino), New York: Routledge, pp. 101-120.
- MOBERG, Marcus (2008). "The Internet and The Construction Of A Transnational Christian Metal Music Scene", *Culture and Religion: An Interdisciplinary Journal*, 9:1, pp:81-99.
- _____ (2009). *Faster For The Master: Exploring Issues Of Religious Expression And Alternative Christian Identity Within The Finnish Christian Metal Music Scene*, Abo: Abo Akademi University Press.
- NETO, Leon (2010). "Contemporary Christian Music and the "Praise and Worship Style", *Journal of Singing- The Official Journal of the National Association of Teachers of Singing*, Vol.67, No.2, pp. 195-200.
- Protestan Kiliseler Derneği, (2010). *'Tehdit' mi, Yoksa Tehdit Altında mı? Türkiye'deki Protestanların Yasal ve Sosyal Sorunları*, İstanbul: Anadolu Ofset.
- RHEINGOLD, Howard (2000). *The Virtual Community: Homesteading On The Electronic Frontier*, Cambridge: MIT Press.
- STRAW, Will (2001), "Scenes And Sensibilities", *Public*, Vol. 22/23, pp. 245-257.
- _____ (2004). "Cultural Scenes", *Laisir Et Societe/Society And Leisure*, 27:2, pp. 411-422.
- The Oxford Dictionary Of The Christian Church*, (2005). New York: Oxford University Press.
- TOPÇU, Ömer (2006). *Protestanların Türkiye'deki Faaliyetleri*, Yüksek Lisans Tezi, Dan. Yrd. Doç. Dr. Kürşad Demirci, İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Ana Bilim Dalı, Din Sosyolojisi Bilim Dalı.
- TURNER, Jonathan H. (1986). "Review Essay: The Theory of Structuration", *American Journal of Sociology*, Volume 91, Issue 4, pp. 969-977.
- WOODS, Robert, WALRATH, Brian (2007). "Introduction", *The Message In The Music: Studying Contemporary Praise And Worship*, (Ed: Robert Woods ve Brian Walrath), Nashville: Abingdon Press, pp. 1-18.
- YILDIRIM, Engin (1999). "Anthony Giddens'in Yapılanma Teorisi", *Bilgi*, Volume 1, pp.25-44.
- Kişisel Görüşmeler**
TISON, Mike; 20.01.2015
BUCKLEY, Mike; 12.02.2015