

## SOSYOLOJİK BİR TEORİ OLARAK DRAMATURJİNİN MEHTER ÖZELİNDEKİ TEZAHÜRÜ

### THE MANIFESTATION OF DRAMATURGY AS A SOCIOLOGICAL THEORY ON MEHTER

**Merve Nur Kaptan\***

#### Öz

Erving Goffman tarafından geliştirilen dramaturjik teorisi; bireyin merkezde olduğu ve toplumsal yapının benlik, aktör, seyirci gibi nosyonlar ekseninde ele alındığı bir teoridir. Bu teorinin temel faktörleri aktörler ve seyircilerdir. Bunlar dışında performans takımı, rutin, performans, vitrin, ön bölge, arka bölge ve yönetmen teorinin diğer faktörleri olarak karşımıza çıkar. Türk müzik kültürünün bir parçası olarak mehteri de farklı anlatım araçlarıyla/faktörleriyle, üyelerinin/aktörlerinin müziksel edimlerini birbirlerine veya seyircilere aktardıkları bir tiyatro gösterisi olarak ifade etmek mümkündür. Mamafih dramaturjik teorisinde yer alan kavramların mehter müziği icrasındaki birtakım kavramlarla örtüşmesi teorinin mehter müziğine uyarlanmasına olanak sağlamaktadır. Bu çerçevede çalışma Goffman'ın performans yaklaşımı ekseninde, mehter takımı üyelerinin mehter gösterilerinde gerçekleştirdikleri müzik edimlerinde benlik sunumlarını nasıl sergilediklerine odaklanmaktadır. Bu doğrultuda araştırmada dramaturjik teorisi, bazı kavram ve özellikleri ile mehter takımı özelinde ele alınmış; mehter takımı üyelerinin müzik edimleri esnasında benliklerini nasıl sundukları literatür taramasıyla elde edilmiş ve elde edilen verilerin betimsel analizi yapılarak bulgular ortaya konulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Müzik, Mehter, Sosyoloji, Erving Goffman, Dramaturji.

#### Abstract

Dramaturgical theory developed by Erving Goffman; It is a theory in which the individual is at the center and the social structure is handled on the axis of notions such as self, actor, audience. The main factors of this theory are actors and spectators. Apart from these, the performance team, routine, performance, showcase, front region, back region and director are other factors of the theory. As a part of Turkish music culture, it is possible to express mehter as a theater performance in which its members/actors convey their musical acts to each other or to the audience with different expression tools/factors. However, the fact that the concepts in the dramaturgical theory overlap with some concepts in the performance of mehter music allows the theory to be adapted to mehter music. In this context, the study focuses on how the members of the mehter team exhibit their self-presentations in the musical acts they perform during mehter performances in the axis of Goffman's performance approach. In this direction, in the research, dramaturgical theory, some concepts and features were discussed specifically for the mehter team; How the members of the Mehter team presented their selves during musical acts was obtained through a literature review and the findings were revealed by making a descriptive analysis of the data obtained.

**Keywords:** Music, Mehter, Sociology, Erving Goffman, Dramaturgy.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 02.04.2024- Kabul tarihi: 28.06.2024*

\* Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü, mnkaptan@nku.edu.tr, <http://orcid.org/0000-0001-7887-5921>, Tekirdağ/TÜRKİYE.

## 1. Giriş

Sosyoloji birçok sosyal bilim dalı gibi genç bir bilimdir. 19. yüzyılda Batı ülkelerinde - Avrupa'da- ortaya çıkan sosyoloji kelimesini ilk defa kullanan kişi ise Auguste Comte'tur. Sosyolojinin bir bilim dalı olarak gelişmeye başlamadan önce birtakım düşünüş merhalelerinden geçtiğini belirtmek gerekir. Şenol (2017) da sosyolojinin hukuk öğretisi, toplum tarihi, Alman felsefe idealizmi gibi aşamalardan geçtiğini ifade eder. Mezkûr aşamalar içerisinde Avrupa'da Coğrafi Keşifler, Rönesans, Reform Hareketleri, Aydınlanma Çağı, Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi vb. siyasi, ekonomik ve sosyal hareketlerin sonrasında toplumların hızla değiştiği, bu çerçevede sosyolojinin de 19. yüzyılda Batı'da iki önemli soruna karşılık bulabilmek amacıyla ortaya çıktığı ifade edilir. Bu sorunlardan birincisi Avrupa'nın Dünya egemenliği konusuyla, ikincisi ise Avrupa'nın kendi iç sorunları ve bu sorunlarının çözümüyle ilgilidir (Sezer, 2015:130).

Sosyoloji, bir kimlik mücadelesi içerisinde kuruluş aşamasında ve sonrasında tarih ve biyoloji gibi bilimlerin etkisi altında olayları makro boyutta; psikolojinin etkisi altında da mikro boyutta ele alan bir bilimdir. Makro sosyolojik araştırmalar ve buna bağlı olarak geliştirilen teoriler ekseriyetle Avrupa sosyolojisinin özelliklerini ortaya koyarken; mikro sosyolojik çalışmalar ise Amerikan sosyolojisinin karakteristik özelliklerini ortaya koymaktadır (Kurtkan Bilgiseven, 1982:88). Makro ve mikro düalizmi aslında "yapı-fail", "nesnelcilik-öznelcilik", "toplum-birey" ayırımına tekabül etmektedir. Bu çerçevede makro sosyal teoriler yapıya önem verirken; mikro sosyal teoriler ise faile önem vermektedir. Başka bir ifadeyle makro sosyal teoriler toplum ve toplumsal kurumları sosyal analizin merkezine alırken; mikro sosyal teorileri bireyi yani aktörü sosyal analizin merkezine yerleştirir.

Kaynaklarda sosyolojinin makro boyuttaki çalışmalardan mikro boyuttaki çalışmalara yönelimine dair bilgilere ulaşmak mümkündür (Çetin, 2013:1). Bu doğrultuda Günay (2006:519), toplumda kapitalistleşme, bürokratikleşmeye paralel, münhasıran küçük topluluklar ve kişilerde yalnızlaşma, yabancılaşma gibi olgularda artış gözlemlenmesinden dolayı klasik sosyoloji teorileri, fonksiyonalizm ve çatışma teorileri gibi makro sosyolojik teorilerden Sembolik Etkileşimcilik, Alış-Veriş Kuramı, Etnometodoloji gibi mikro boyuttaki teorilere geçişin zorunlu hale geldiğini ifade etmektedir.

Makroskobik boyuttan mikroskobik boyuta geçişin en önemli nedeni modernleşme ile meydana gelen toplumsal yapıdaki değişim ve dönüşümlerdir. Zaten modernleşmenin etkisi ile toplumdaki bu değişim ve dönüşümler sonucu yukarıda da bahsedildiği gibi yabancılaşma, yalnızlaşma, anomi ve sapma gibi olgular ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla yeni teorilerde bu mikro yapılanmalar üzerine inşa edilir. Bu anlayış ekseninde ortaya çıkan teorilerin başında sembolik etkileşimcilik gelmektedir (Kılıç, 2015: 29). Sembolik etkileşimcilik, bireyi merkeze alan, benlik ve toplum arasında bir bağ oluşmasını sağlayan (Kızılçelik, 1994:19; 2008:140) ve bireyler arası etkileşimin önemli olduğu bir teoridir. Pozitivist paradigma ve makro teorilerin toplumu yeterince analiz edemediği ve bireyi ihmal ettiği düşüncesi ile vuku bulan sembolik etkileşimcilik, sosyal yaşantının öznel durumlarını inceler. Bu çerçevede sembolik etkileşimcilik, bireylerin diğer bireylerle olan etkileşimlerinin neticesinde meydana gelen öznel anlamlardır (Özalp, 2017:614). Sembolik etkileşimciliğin en önemli temsilcileri ise George Herbert Mead, Herbert Blumer ve Erving Goffman'dır (Kızılçelik, 2008: 140). Özellikle G. Herbert Mead'ın görüşlerinin simgesel etkileşimci kuramın oluşumunda önemli katkıları bulunmaktadır (Günay, 2006:535). Bu çerçevede Mead'ın düşünce geleneğini sürdüren Blumer'dır. Blumer, sembolik etkileşimcilik kuramını üç önermeye dayandırmaktadır. Bu önermeye göre insanların birbirleriyle olan etkileşimi önem arz etmektedir (Wallace ve Wolf, 2012).

Blumer'ın çalışmaları öğrencisi Erving Goffman tarafından sürdürülmüş ve geliştirilmiştir. Bu noktada şunu belirtmek yerinde olacaktır. Goffman da hocası Blumer gibi Mead'den etkilenir ve Goffman benlik kavramına önem verir. Goffman'a göre benlik aktör ile seyirci etkileşiminin neticesinde ortaya çıkar (Kılıç, 2015:373). Dolayısıyla benliğin Blumer ve Mead'de ifade edildiği gibi bireyin özel bir mülkü olmadığı; aktör ve izleyici etkileşiminden müteşekkil bir ürün olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda Goffman'ın çalışmaları gündelik yaşamda benliğin sunumunda açıkça ortaya konulan "dramaturji" ve "etkileşim düzeni" konularına odaklanarak gerçekleşir (Kılıç, 2015:131).

Dramaturjik teorisi gündelik hayatın tiyatro sahnesine benzetildiği bir teori olarak karşımıza çıkar. Çalışmanın merkezinde yer alan mehterin icrası da bir tiyatro gösterisine benzetilebilir. Bu minvalde araştırmanın problem cümlesi "Sosyolojik bir teori olarak dramaturjinin mehter özelindeki tezahürü nedir?" şeklinde belirlenmiştir. Bu çerçevede

çalışmada öncelikle Erving Goffman ve dramaturjik teorisine; bilahare mehter kavramına ve mehterin tarihsel gelişimine; bu teorinin mehter takımına uyarlanmasına ve teorinin temel faktörleri ekseninde mehtere değinilecektir.

## 2. Erving Goffman ve Dramaturjik Teorisi

Erving Goffman tarafından geliştirilen dramaturjik yaklaşımı, temelde bireyi merkeze alır. Dramaturjik teoriye göre gündelik hayat bir kurmacadan ibarettir ve dünya, her aktörün rolünü sergilediği bir tiyatro sahnesi olarak kavramlaştırılır. Goffman'a göre tiyatro sahnesinde yer alan bireyler/aktörler benliklerini seyircilere sunarak kişiliklerini meydana getirirler. Bu anlamda bireyler seyircilerle olan etkileşim kaidelerini de belirlerler (Çetin, 2013:93).

Dramaturjik teoriyi anlamının en önemli yolu Goffman'ın benlik kavramının irdelenmesi ile olacaktır. Benlik, bireyin kendisiyle alakalı duyguları, düşünceleri ve değerlendirmeleri ihtiva eder (Kavut, 2018:2). Ayrıca benlik, sahnedeki aktörü ve seyircileri şekillendirici bir özelliği de haizdir (Yüceer, 2018:71). Bu açıdan benlik, rolü oynayan, izleyen, gerçekleştiren şeklinde de ifade edilebilir. Ertürk (2013: 99-100), benliğin beş ayrı bileşeni bulunduğunu ifade eder. Bu bileşenler; maddesel benlik, gerçekleştirilmiş benlik, düşünme ya da duygusal benlik, sosyal benlik ve ideal benlik ya da başka bir deyişle olması gereken benliktir. Dramaturjik teori, bireylerin gerçek benliklerinden ziyade idealleştirilmiş benliklerini açıklamaya çalışır.

Makro sosyal teorilerin başka bir deyişle nesnelci geleneği sürdüren teorilerin bireyi ihmal ettiği, yüz yüze etkileşimlerin yaşandığı toplumsal örgütlenme biçimlerini yeterince önemsemediği bilinmektedir. Bu çerçevede Goffman, diğer teorisyenlerin toplumsal çalışmalarının aksine yüz yüze etkileşim konularındaki çalışmaları benimser (2014:28). Goffman dünyayı bir tiyatroya benzetir; kadın ve erkek oyuncuların sahnedeki rollerinden yola çıkarak gündelik hayatın sahne içerisinde gerçekleşen bir sunum olduğu kanaatine ulaşır. Bu yaklaşımı dramaturjik model olarak adlandırır. Bu çerçevede dramaturji, oyun yazma ve sahneleme sanatı manası taşımaktadır (Akgün, 2018:314).

Goffman'ın dramaturjik teorisinde ana faktörler "aktör, performans takımı ya da takım, rutin, performans -izlenim yönetimi-, vitrin, ön bölge, arka bölge, yönetmen ve seyircidir" (Kızılcelik, 2008:142).

Dramaturjik teorisinin kavramlarından birisi olarak aktör, performansı sergileyen, diğer bir ifadeyle rolü oynayan kişidir. Aktör performansı mütemediyen yaparak bir rutin haline dönüştürür. Dolayısıyla Poloma (2010:202)'nin da ifade ettiği gibi "aktörler, bir rutini oynayan kişilerdir." Fakat burada sadece aktörün tek başına bir ehemmiyeti olmadığını belirtmek gerekir. Aktörler rutinleri takım halinde gerçekleştirirler. Aktörler rutin esnasında kendi idealleşmiş görüntüsünü ortaya koyarlar (Goffman, 2014:203-204).

Dramaturjik teori kapsamında takım, bireyler topluluğu olarak tanımlanabilir. Takım, bir nevi gruplama şeklidir; fakat bu gruplama bir ya da bir dizi etkileşime göre yapılmaktadır (Goffman, 2014:102). Dolayısıyla takımı oluşturanlar arasında bir uyumun ve birliğin olması; bireylerin tesanüt içerisinde birbirlerine güvenmeleri de gerekir. Bu birliktelik ve dayanışma ile ancak başarılı bir performans ortaya konulabilecektir. Böylece yerine getirilen başarılı performanslar sayesinde takım izleyicileri etkileyecek ve izleyiciler tarafından takdir edilecektir.

Dramaturjik teori kapsamında performans, belli bir katılımcının diğer katılımcı grubu etkilemesine dair faaliyetler şeklinde tanımlanabilir (Goffman, 2014:28). Goffman performansı tanımlarken performans esnasında izlenimlerin değişebileceğini ifade eder (Poloma, 2010: 203). Goffman, oyuncunun kendi rolünü inandırıcı bulabileceği gibi; oyuncunun sergilediği oyuna kendini kaptırmama olasılığının da olduğunu belirtir.

Aktörler performansı izleyicilere sunabilmek adına bir vitrine ihtiyaç duyarlar (Kılıç, 2015:132). Goffman'a göre kişinin performansının, gözlemcilerle durumu tanımlayabilmek için genel bir şekilde çalışan kısmına ise vitrin denilir. Başka bir deyişle vitrin, performans sırasında kişi tarafından kullanılan ifadelerdir (2014:33).

Goffman vitrinin standart öğeleri arasında dekor, tasarım ve arka plan unsurlarını içeren set terimini ele alır (2014:33). Seyircileri etkileyebilmek adına Goffman, set unsurlarından dekora ihtiyaç olduğunu belirtir. Dekor, fiziksel sahnenin en temel unsuru olarak görülür. Başka bir deyişle dekor olmadan aktörlerin performanslarını sergilemeleri zorlaşır (Ritzer, 2012:376).

Goffman'ın dramaturjik teorisi çerçevesinde performansın iki bölgesi vardır; bunlar ön bölge ve arka bölge, yani sahne arkasıdır. Ön bölge bireyin performansının seyircilere sunulduğu bölümdür (Poloma, 2010:203). Aktörler vitrindeki yerlerini aldıklarında gerçekleştirilen

performansın kusursuz olması, arka bölgedeki tasarlamanın bir yansıması mahiyetindedir. Bu çerçevede ön bölge katı bir disiplin içerisinde aktörün rolünü sunduğu bir yer iken; arka bölge ise aktörler için bu tutumdan sıyrılabileceği rahat bir bölgedir. Goffman'a göre takımların güvenli bir biçimde performanslarını sergileyebilmeleri için sadakat, disiplin ve tedbirlik unsurlarına ihtiyaç vardır (2014:214). Bunun yanı sıra ön bölge ile arka bölge için de geçerli olan pratiklerden biri nezakettir (Kılıç, 2015:134). Bu çerçevede seyirciler davetli olmadıkları sürece ön bölgeden nezaket çerçevesi gereğince uzak dururlar.

Goffman'a göre bir takım performansında denetimi sağlayan birinin olması gerekir (2014:99). Bu çerçevede yönlendirme ve denetleme işlemini yönetmen yerine getirmektedir. Ayrıca yönetmen yönettiği performansta bir rol de üstlenebilmektedir.

### **3. Mehter Kavramı**

Mehter kelimesinin etimolojisine dair literatürde çeşitli görüşlere rastlamak mümkündür. Bu doğrultuda mehter, Farsça mihter kelimesinin Türkçeleşmiş hali olarak ifade edilir. Mihter kelimesindeki "mih" büyük, ulu, "ter" ise en büyük anlamına gelir. Yani "ter" hecesi bu ululuğu vurgulayan bir takı olarak karşımıza çıkar ve iki hece birleştiğinde daha ulu, daha büyük, ekber, âzam gibi anlamlar taşır (Sanal, 1964:3; Sanlıkol, 2011:21; Tezbaşar, 1975:7; Yahya Kaçar, 2012:3). Ergin ise mehter kavramının mahiter kelimesinin kısaltması, yeni ay-hilal olduğunu ve mehterin hilal şeklinde icra edilmesinden dolayı bu ismi aldığını belirtir (1977:41). Semantik olarak ise mehter büyük, ulu gibi anlamların yanı sıra, muzıkacı, muzıka neferi, musikici, müzisyen, nevbet çalgısı takımı, hapishane-i umumi binası, hizmetli, yüksek kıdemli hizmetçi, amir, kâhya, çadircı ve kavas gibi anlamlar ihtiva eder (Gazimihal, 1955:12; Tuğlacı, 1986; Tezbaşar, 1975:7-8; Sanlıkol, 2011:21-22; Eralp, 2014:1120). Bu çerçevede Sanlıkol (2011:22) mehter kelimesinin yüksek kıdemli hizmetçi ve müzisyenlik dışındaki diğer kullanımlarının unutulduğuna dikkat çeker.

Sonuç itibarıyla mehter kelimesi, bazı İslâm devletlerinde, Memlûklerde, Türkistan'da ve Osmanlılarda saray teşkilâtındaki kurumlarda görevli memurlara ve bu teşkilâta görevli olan memurların rütbelerine verilmiş bir isim ve farklı anlamlarla günümüze değin mevcudiyetini sürdüren bir kelime olarak karşımıza çıkar. Halihazırda ifade ettiği anlam ise çalıcı mehterler ve

mehterhanesi, yani askeri müzik icra eden topluluktur (Tezbaşar, 1975:10; Altınölçek, 2014:1114).

#### **4. Mehterin Tarihsel Gelişimi**

Geçmişten günümüze değin farklı ifadelerle karşımıza çıkan mehterin tarihini Orta Asya Türk devletlerine kadar götürmek mümkündür (Tuğlacı, 1986:3). Bu doğrultuda Hunlar döneminden itibaren farklı isimlerle anılan askeri müzik topluluğunun Osmanlı'nın kuruluşuna koşut kurumsal bir hüviyete büründüğü bilinmektedir. Bu dönemde doğrudan saraya bağlı olan mehter, devletin debdebesinin göstergesi, bağımsızlığın ve hakimiyetin sembolü olarak dikkat çekmektedir (Ögel, 1991:4). Bu anlamda mehter, sultanın hakimiyetinin müzik diline dönüşümü olarak da tanımlanmaktadır (Budak, 2000:72).

Osmanlı'nın kuruluşu, namaz vakitleri ve düğün, sünnet, şenlik gibi eğlence pratiklerine kadar toplumsal hayatın hemen hemen bütün alanlarında kendini gösteren mehter, taşıdığı anlamlarla birçok pratiği içinde barındıran simgeler cümbüşü olarak ifade edilir (Mutlu, 2015:3). Bu minvalde sahip olduğu özellikleri ile mehter, sadece saray çevresine değil, toplumun bütün katmanlarına hitap eden bir özellik taşır.

Osmanlı'nın kuruluşu ile ortaya çıkan kesişme ve sentez mehterin başlangıcı kabul edilir (Mutlu, 2015:3). Bu doğrultuda literatürde mehterin başlangıcı ile ilgili benzer aktarımlara rastlanmaktadır. Bu aktarımlarda mehterin Selçuklu Sultanı II. Gıyasettin Mesud'un Osman Gazi'ye beylik alameti olarak tuğ, âlem ve tablıhan (davul ve nakkare) göndermesi ile başladığı; Osman Gazi'nin bu icrayı -saygı ifadesi olarak- ayakta dinlediği yönünde bilgiler yer almaktadır (Sanal, 1964:5; Tezbaşar, 1975:21; Popescu-Judetz, 2007:59; Erendil, 1992:11).

Osman Gazi ile birlikte teamül haline gelen mehteri ayakta dinleme geleneği, II. Mehmed (Fatih Sultan Mehmed)'e kadar devam eder (Gazimihâl, 1955:13). Mutlu (2015:3)'ya göre padişahların nevbet icrasını ayakta dinlemeleri, mehterin hanedanlık sembolü olarak gücünü gösterdiğine işaretler. Dolayısıyla mehterin yaptığı icra, hükümdarın iktidarının "sonik işaretleyicisi" ya da bir ifadesidir. Bu anlamda mehterin icrası, sadece askeri amaçlı değil, aynı zamanda saltanatın bir nişanesi olarak da kabul edilmektedir (Popescu-Judetz, 2007: 61).

Fatih Sultan Mehmed zamanına gelindiğinde iki yüz on sene süren mehteri ayakta dinleme geleneğine lüzumsuz olduğu gerekçe gösterilerek son verilir. Bunun yanı sıra mehterin teşkilât olarak ilerleme kaydettiği dönem de bu dönemdir (Gazimihâl, 1955:13; Eralp, 2014: 1121). Ayrıca mezkûr dönemde sarayın yakınında Demirkapı mevkiinde bir nevbethane inşa edilmesi ve İstanbul'un farklı semtlerinde nevbet vurulması elde edilen bilgiler arasındadır (Erendil, 1992:11-12). Bu dönemde İstanbul'un muhtelif yerinde mehter icrasının yapıyor olması ise bu kuruma verilen önemi göstermektedir diyebiliriz.

İlgili literatür incelendiğinde mehter kavramının Osmanlılarda ne zamandan beri kullanıldığına dair kesin bir bilgiye ulaşılamamaktadır (Altınölçek, 2014:1116). Ancak "mehterhane, mehterhane-i hakani, mehterhane-i hümayûn, mehteran-ı tabl-ı âlem..." gibi kavramlar Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde karşımıza çıkmaktadır (Eralp, 2014:1121; Tezbaşar, 1975:10). Bu çerçevede Kaptan (2020:33), Yavuz Sultan Selim dönemiyle beraber mehterlerde gelişimin olduğunu ve daha önceleri sadece padişaha ait olan mehter takımlarının bu dönemle birlikte şehzadelere, vezirlere, beylerbeyine ve sancakbeylerine de verilmeye başladığını ifade eder.

Kanuni Sultan Süleyman devrine gelindiğinde ise mehter takımlarının "mehteran-ı âlem" adını aldığı ve bu teşkilâta devletin gelişimi doğrultusunda değişimlerin yaşandığı müşahede edilmektedir (Aydın, 1999:28). Genişleyen imparatorlukla beraber hükümdarı temsil edecek şaşalı bir mehterhanenin oluşturulması ve bu doğrultuda birçok kanunun çıkarılması bu değişimlerden bazılarıdır (Sanal, 1964:7). Çıkarılan bu kanunlarla beraber vezir ve muadil rütbelere, daha üst rütbelere mehter kurma hakkı tanınmıştır. Bu kanunlara göre mehter takımı 12 kattan -her çalgıdan 12'şer adet- oluşacaktır. Diğer mehterler ise üst düzey yöneticilerin pozisyonuna göre 9 ya da 7 katlı kurulabilecektir (Kahramankaptan, 2009:33). Ayrıca takımda yer alan icracıların sayısı devlet adamlarının mevki ve rütbesine göre değişkenlik gösterebilecek ve sayıları 200'e kadar olabilecektir. Savaş zamanlarında ise bu sayı iki katına çıkarılabilecektir (Popescu-Judetz, 2007:66). Bu aktarımlar mehterin devletin hiyerarşisini gösterme özelliğinin olduğunu işaret etmektedir diyebiliriz.

17. yüzyıl Türk müziğinde gelişmelerin olduğu bir dönem olarak dikkat çekmektedir. Bu çerçevede askeri müziğin temsilcilerinden biri olarak mehter müziğinde de diğer müzik türleri



paralelinde gelişimler meydana gelir ve mehter müziği bestekârlarında artış gözlemlenir (Tezbaşar, 1975: 25). Bu yüzyılda mehterin durumunu detaylı bir şekilde anlatan kaynaklardan biri Evliya Çelebi'ye aittir. Bu kaynakta mehter takımlarının sayısının oldukça fazla olması, ihtişamı, İstanbul'da pek çok yerde merkezinin bulunması gibi konulara teferruatlı bir şekilde değinilmiştir (Çelebi, 1971:252).

Bu yüzyılın mehter özelindeki önemli gelişmelerinden biri, Ali Ufki Bey (Albert Bobowski) tarafından mehterhane repertuarında yer alan peşrev ve saz semailerin kayıt altına alınıp "Mecmûa-i Sâz- ü Söz" adlı eserde yayınlanmasıdır. Behar (2020:71)'a göre Ali Ufki Bey tarafından notaya alınan peşrev ve saz semailer sayesinde eserlerin ve eserlerde kullanılan bazı usûllerin sonraki kuşaklara aktarılması mümkün hale gelmiştir. Ali Ufki Bey'den sonra da Dimitri Kantemiroğlu tarafından kaleme alınan "Kantemiroğlu Edvarı"nda da notaya alınan Türk müziği eserlerinin arasında mehterde icra edilen eserlerin yer aldığı bilgisine ulaşılmaktadır (Türkmen, 2009:96-97). Zaten bu eserlerden bazıları daha önce Ali Ufki Bey tarafından notaya alınmıştır (Behar, 2020:72).

18. yüzyıla gelindiğinde mehterin olgunluk seviyesine ulaştığı (Tezbaşar, 1975:25); hem sarayda hem de halk arasında mevcudiyetini sürdürdüğü, saray ve halkı birleştiren bir kültürel olgu olarak belirginleştiği görülmektedir (Vural, 2013:140). Başka bir ifadeyle mehterin, saray ve halk arasında bir köprü vazifesi gördüğünü söyleyebiliriz.

Yüzyıllar boyunca Osmanlı'da hem siyasî hem de içtimai alanda mevcudiyetini sürdüren mehterin II. Mahmud'un saltanatı döneminde 1826'da Vak'a-yi Hayriyye olarak adlandırılan ıslahat hareketleri esnasında yeniçerilik ve diğer kapıkulu ocaklarıyla birlikte kaldırılması, yerine Batı ülkelerindeki bandolar örnek alınarak "Muzika-i Hümayun"un ikame edilmesi (Berker, 1986: 128), müziksel açıdan bir dönüm noktası olarak ifade edilmektedir (Kaptan, 2023:2). Aynı zamanda bu durum, Türk müzik geleneğine vurulan ciddi bir darbe olarak da düşünülebilir (Balkılıç, 2015:54). Çünkü Osmanlı'da öneme sahip olan mehter, askeri amaçlı bir müzik topluluğu olmasının yanı sıra (Aksoy, 1985:1214), fasıl müziği, dinî müzik ve eğlence müziği icra eden, saray müziği ile popüler formları birleştiren bir yapıdadır (Ayas, 2018:44). Bunlar dışında beste, semai, peşrev, nakış, murabba türkü ve kalenderiden oluşan zengin bir repertuarı ve davul, zurna, nakkare, daire gibi kalabalık enstrüman kadrosunu haizdir (Şentürk, 2016:63). Mamafih bu denli

zenginliğe ve çeşitliliğe sahip olan ve 500 yıllık bir geçmişi bulunan teşkilâtın yerine Muzika-i Hümayun'un kurulması ve akabinde bu kurumun 1831 tarihinde resmen faaliyete geçmesiyle mehterin karanlık devri başlamıştır (Eralp, 2014:1122).

1826 yılında Mehterhane'nin kapatılmasının ardından aradan geçen uzun bir süreçten sonra, 1911 yılında ve sonraki yıllarda mehteri canlandırmak gayesiyle pek çok girişimin yapıldığı bilinmektedir. Bu manada yeniden ihya edilen ve enstrüman, doku, oturtum, repertuar, kat sistemi, işlev gibi pek çok konuda değişime uğrayan mehter takımları icat edilmiş gelenek olarak karşımıza çıkmaktadır (Kaptan, 2020:2). Bu durumun meydana gelmesinin temel saikleri arasında ise Türkçülük ve Milliyetçilik akımları gösterilmektedir. 19. yüzyılda Milliyetçilik akımı etkisiyle ulus-devlet çatısı altında yeni inşa edilen devletlerde icatlar ortaya çıkmıştır. Bu icatlardaki amaç ise yeni kurulan devletlerin çok daha eski bir geleneğe sahip olduğunu göstermektir. Bu doğrultuda geçmiş geleneklerden ya da birkaç yılda ortaya çıkmış ve büyük bir hızla yerleşmiş geleneklerden istifade edilmektedir (Hobsbawm ve Ranger, 2013:2-3).

1826 yılında mehterin kaldırılması; 1911 yılında ve akabinde 1914'te ihya edilen mehterin 1935 yılında yasaklanması; 1952 yılında yeniden kurulması ve 1953 yılında konserlere ve gösterilere başlayan mehterin 1981 yılında tekrar yasaklanması ve 1991 yılında Kültür Bakanlığı Tarihi Türk Müziği Topluluğu bünyesinde tekrar kurulması durumları mehter tarihinde ideolojilerin etkili olduğunu göstermektedir (Çakıroğlu ve Levendoğlu, 2020:665). Günümüze geldiğinde ise pek çok konuda değişime uğrayan mehter takımlarının icat edilmiş, geçmiş ile bağları koparılmış, sembolik ve turistik amaçla sadece özel gün ve kutlamaların bir aracı hâline gelmiş olduğu görülmektedir (Kaptan, 2020:3; Tekin, 2017:13; Tanrıkorur, 2019:26).

##### **5. Dramaturjik Teorinin Mehter Takımına Uyarlanması**

Goffman, dramaturjik teori kapsamında gündelik yaşamı bir tiyatro sahnesine benzetir. Konunun merkezinde yer alan mehterin icrası da muhtelif unsurların bir arada olduğu bir tiyatro gösterisi olarak düşünülebilir. Bu çerçevede Popescu-Judet (2007:64), mehter icrasını farklı anlatım araçları olan ve tiyatroya benzer bir sahnede aktörlerin icra ettikleri rolleriyle kendilerini birbirlerine ve başkalarına tanıttıkları bir olgu olarak ifade eder. Dolayısıyla bu aktarım mehter gösterilerini icranın farklı bağlamları olan bir tiyatro olgusu olarak görmemize olanak sağlar. Bu

doğrultuda mehterin savaş zamanındaki icrasının bir savaş tiyatrosu olarak düşünülebileceği gibi; barış zamanındaki icrasının da eğlendirici bir işleve sahip bir tiyatro gösterisi olarak düşünülebilmesi mümkündür. Goffman'ın dramaturjik teorisinin içerisinde yer alan kavramların -aktör, takım, rutin, performans, vitrin, ön bölge ve arka bölge, yönetmen- mehter müziği icrası esasındaki birtakım kavramlarla örtüşmesi ise teorisinin mehter müziğine uyarlanmasını kolaylaştırmaktadır.

### 5.1. Mehter Müziği Ekseninde Aktör

Goffman'ın dramaturjik teorisinde yer alan kavramları mehter takımı ekseninde ele aldığımızda mehter icrasındaki aktörler, mehter müziğini icra eden çalıcı mehterler, çorbacıbaşı ve tuğ takımı üyeleri olarak karşımıza çıkar. Başka bir deyişle mehter takımı özelinde aktörler; mehterin komutanı/bölük komutanı pozisyonundaki çorbacıbaşı; mehter müziği icracıları olarak mehterbaşı, davulzenler, zurnazenler, nakkarezenler, trompetzenler, zilzenler, çevganiler, köszen ve tuğ takımının içerisinde yer alan alemdalar/sancaktarlar, zırlı muhafızlar ile tuğculardır (Tuğlacı, 1986: 36; Erendil, 1992:31).



Görsel 1. Mehteran Takımı Üyeleri.

### 5.2. Mehter Müziği Ekseninde Takım

Mehter icrasını gerçekleştiren aktörler, mehter takımı özelinde kat sistemi ile meydana getirilmektedir. Yani mehter takımında kat sayısına göre -altı, yedi, dokuz ya da on iki- enstrümanlar yer almaktadır (Miryazev, 2021:37). Bu çerçevede müzik edimini gerçekleştiren aktörler, takımı oluşturmaktadır. Halihazırda mehter takımı aktörlerinin sergiledikleri

performansın nüvesini ise repertuvar, kıyafet ve kullanılan çalgılar bakımından Milliyetçilik ideolojisi teşkil etmektedir (Kaptan, 2020:102).



Görsel 2. Mehteran Takımı.

### 5.3. Mehter Müziği Ekseninde Rutin

Takımı oluşturan mehter üyelerinin -aktörlerinin- düzenli bir şekilde müzik edimlerini gerçekleştirmesi aktörler adına müzik performansının rutin haline geldiğini gösterir. Ayrıca rutin haline gelmiş performansın içerisinde farklı rutinlerin de ortaya çıktığını belirtmek gerekir. Mehter özelindeki bu rutinlerin başında her konsere “Elçi Peşrevi” ile başlanması ve icranın “Hücum Marşı” ile bitirilmesi örnek olarak gösterilebilir (Kaptan, 2020: 74-75). Tabii bu durum günümüzdeki icralar için geçerlidir.

### 5.4. Mehter Müziği Ekseninde Performans

Aktörler arasında korporatist ve solidarist bir tutumun olması, bu çerçevede aktörlerin birbirlerine güven duyması beraberinde başarıyı da getirecektir. Dolayısıyla başarılı bir performansın sonucunda bu durum, performansı izleyen ve dinleyen seyircileri de etkileyecektir. Aktörlerin uyumu performans sırasında önem arz etmektedir; çünkü mehterbaşının komutlarının iyi anlaşılması, müzik ediminin senkronik bir şekilde yerine getirilmesi; nerede hangi enstrümanın öncelikli konuma geleceği bu uyum sonucu ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla aktörler arasında kuvvetli bir etkileşimin olması, bu etkileşim sayesinde başarının elde edilmesi, izleyicilerin memnuniyetini arttıran bir öge olarak karşımıza çıkmakta ve aktörler ile izleyiciler arasında sağlıklı bir benliğin oluşmasına olanak sağlamaktadır (Dever, 2014:375).

Goffman, toplumun değerlerini öne çıkarabilmesi dolayısıyla performansa tören gözüyle bakar (2014: 45). Mehter takımlarının işlevlerini düşündüğümüzde de bu durumu görebiliriz. Mehter takımları Hunlar döneminden günümüze kadar birçok içtimai işlevi yerine getirmektedir. Savaş zamanında orduyu cesaretlendirip düşmana korku salarken; barış zamanında da başta dinî mahiyetteki işlevinden halkı eğlendirme işlevine kadar birçok seküler işleve sahip mehter takımı icraları; izleyiciye gerçekleştirdiği icra ile hem Türkçülük hem de Milliyetçilik duygularını hissettirmektedir (Tekin ve Doğrusöz, 2018:332). Mehter takımlarının tercih edilme sebebi de tercih eden kesimin değerlerini ön plana çıkarmasından dolayıdır.

### 5.5. Mehter Müziği Ekseninde Vitrin

Mehteran takımı üyeleri, başka bir deyişle aktörler performansları sırasında rutini seyircilere sunabilmek adına vitrine ihtiyaç duyarlar. Mehter takımı özelinde vitrin sahnede yer alan mikrofonlar, mikrofon sehpaları vb. mehterin bünyesine sonradan eklenen çevgani gibi unsurları izleyici ile buluşturabilmek adına amfi, mixer, hoparlör gibi aletlerdir. Vitrin unsuru olan dekor, performans öncesinde herhangi bir şekilde münhasıran açık alanda rüzgârın etkisiyle dağılabilir, bozulabilir ya da yanlış hazırlanmış olabilir. Mezkûr durumlarda performansın gerçekleşmesi tehlikeye girebilir. Dolayısıyla bu durumun yaşanması bir mahcubiyet duygusuna dönüşebilir.



**Görsel 3.** Mehter Takımı Özelinde Vitrin.

### 5.6. Mehter Müziği Ekseninde Ön Bölge ve Arka Bölge

Mehteran takımı üyeleri müzik edimlerini bir sahnede gerçekleştirirler. Sahne kimi zaman kapalı bir yerin; kimi zaman da bir açık alanın bölgesi olabilmektedir. Bu çerçevede sahne ister kapalı bir ortam, isterse açık bir ortam sahnesi olarak kullanılsın sahnenin daima bir ön bölgesi bir de arka bölgesi bulunmaktadır. Mehter takımı üyelerinin müzik edimlerini gerçekleştirdikleri sahne ön bölgedir. Ön bölge mehter müziği etkinliğini dinlemeye gelen izleyicilerine açık bir alandır. Ön bölge içerisinde her şey apaçık ortadadır. Dolayısıyla herhangi gizli bir durum söz konusu değildir. Ön bölge aktörler ve izleyicilerin buluştukları ve mehter üyelerinin icralarını en iyi şekilde ortaya koydukları; izleyicilerin de bu müzik edimlerine tepki verdikleri bir alandır. Bu tepkiler kimi zaman bir alkış ile gerçekleşmekte kimi zaman da seslendirilen eserlere eşlik ile meydana gelmektedir.



Görsel 4. Mehteran Takımı Özelinde Ön Bölge.

Mehter icralarında arka bölge ise birçok müzik icrasındaki gibi kulistir. Kulis kimi zaman kapalı bir yer; kimi zaman da bir çay bahçesi, sahnenin dışında boş bir yer olabilmektedir.



Görsel 5. Mehteran Takımı Özelinde Arka Bölge.

Arka bölge mehter takımının özeliidir. Arka bölge de ön bölge de başarıyı getirmesi adına o günkü icrada gerçekleştirilecek eserler hakkında, başka bir deyişle repertuvar hakkında hangi enstrümanın nerede icraya dahil olacağı; hangi eserlerde taksim yapılacağı vb. durumların görüşüldüğü alanlardır.

Mehteran takımı üyeleri ön bölgede müzik edimi esnasında istem dışı da olsa birtakım hatalar yapabilirler. Goffman'ın da ifade ettiğı gibi takım üyelerinden herhangi birinin yaptığı hata arka bölgeye geçene değin görmezden gelinmeli ya da bastırılmalıdır (2014:92). Müzik edimi esnasında yapılan herhangi bir hatanın belli edilmemesi önemlidir; çünkü performansın temel amacı seyirciyi etkilemek ve etkileşime girilen kişilerle olumlu bir benlik yaratabilmektir (Dever, 2014:379). Dolayısıyla hatanın belli edilmesi ya da cezalandırılması durumunda performansın temel amacından uzaklaşılacaktır.

### **5.7. Mehter Müziğı Ekseninde Yönetmen**

Mehter takımının şefine -maestrosuna- mehterbaşı denilir ve mehterbaşı mehter takımında yer alan müzisyenlerin yetiştirilmesinden ve mehter takımının müzik icrasından sorumludur (Vural, 2012:318). Ayrıca Sanal (1964:10), mehterbaşının mehter sazendebaşısı olarak da ifade edildiğini nakleder. Goffman'ın teorisi bağlamında ele alındığında ise mehterbaşı, mehter takımının yönetmeni olarak karşımıza çıkar. Yönetmen olarak mehterbaşı, mehteran takımı üyeleri arasındaki uyumu sağlamak; o gün gerçekleştirilecek olan icrayı en iyi şekilde organize etmek; mehter takımının repertuvarını belirlemek, seyirci ve mehteran takımı arasındaki bütünleşmeyi sağlamak ile sorumludur. Aynı zamanda Goffman'ın da "yönetmen kimi zaman bir rol oynayabilir" düşüncesi, mehter takımı yönetmeni olarak mehterbaşı da vücut bulmaktadır. Bir yönetmen olarak mehterbaşı, mehter icralarında bir çevgani gibi eseri seslendirmektedir. Elinde tuttuğı tambur majör ile mehter takımının müzik icrasını yönlendirmektedir.



Görsel 6. Mehterbaşı.

## 6. Sonuç

Dramaturjik teorisi, birey merkezli, gündelik hayatın tiyatro sahnesine benzetildiği bir teori olarak karşımıza çıkar. Bu çerçevede dramaturjik, oyun yazma ve sahneleme sanatı olarak ifade edilir. Başka bir deyişle dramaturjik teorisi, benliğin aktör ile izleyici arasındaki etkileşimi neticesinde ortaya çıkan bir teoridir. Bu teorinin temel faktörleri ise aktör, performans takımı ya da takım, rutin, performans, vitrin, ön bölge, arka bölge, yönetmen ve seyircidir.

Dramaturjik teorisinde yer alan faktörler mehter takımı özelinde incelendiğinde mehter takımındaki aktörlerin çorbacıbaşı, mehterbaşı, davulzenler, zurnazenler, nakkarezenler, trompetzenler, zilzenler, çevganiler, köszen ve tuğ takımının içerisinde yer alan alemdar/sancaktarlar, zırhlı muhafızlar ile tuğcular olduğu görülmektedir. Bu çerçevede müzik edimini gerçekleştiren aktörler, takımı oluşturmaktadır. Takımda aktör olarak yer alan mehteran takımı üyelerinin seyirciler üzerinde bıraktıkları izlenimler ise Osmanlılık, Türkçülük ve Milliyetçilik gibi duyguların canlandırılmasıdır. Mehter takımı üyelerinin/aktörlerinin müzik icraları düzenli olarak yapılmaktadır. Bu durum gerçekleştirilen performansın rutin haline geldiğini işaret etmektedir. Mehteran takımı üyelerinin müzik edimleri esnasında vitrine



ihtiyaçları vardır. Mehter takımının vitrini ise amfi, mixer, hoparlör gibi araçlardır. Bu takımın üyelerinin müzik edimlerini gerçekleştirdikleri sahne ön bölgedir. Mehter edimlerindeki arka bölge ise kulistir. Ve son faktör olan yönetmenin üstlendiği görevi, mehter takımında mehterbaşı yerine getirmektedir.

Mehter takımı ekseninde Goffman'ın dramaturjik teorisi ve bu teorinin temel faktörlerinin ele alındığı bu çalışmada; meslekleri farklı bireylerin bir araya gelerek oluşturdukları mehteran takımının mehter çatısı altında benliklerini izleyicilere sunduğu; gerçekleştirilen performansla birlikte izleyiciler üzerindeki manevi değerleri hayata geçirdiği ve geçmiş ile bugünü birbirine bağladığı anlaşılmaktadır.

### Kaynakça

Akgün, E. (2018). "Sosyal Medya Platformlarından Youtube Üzerinden Benlik Sunumunun Dramaturjik Bir Analizi", *Yeni Medya*, Sayı 4, s. 29-49.

Altınölçek, H. (2014). "Askerî Mûsikî Geleneği ve Mehterhânenin Bir Kurum Olarak Yerleşme Süreci", *Yeni Türkiye*, Cilt 10, Sayı 57, s. 1114-1119.

Ayas, G. (2018). *Müziği Boğan Gürültü İdeolojinin Kıskaçındaki "Musiki"*, İstanbul: İthaki Yayınları.

Aydın, A. R. (1999). *Türkiye'de ve Dünyada Ecdattan Bugüne Mehter*, Ankara: Sim Yayıncılık.

Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim Türkiye'de Milli Kimlik İnşasında Halk Müziği*, İstanbul: Türk Vakfı Yurt Yayınları.

Behar, C. (2020). *Orada Bir Musiki Var Uzakta... XVI. Yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berker, E. (1986). *Türk Musikisinin Dünü, Bugünü ve Yarını*, haz. Feyzi Halıcı, Ankara: Sevinç Matbaası.

Budak, O. A. (2000). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi (Deneme)*, Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Çakıroğlu, İ. ve Levendoğlu, N. O. (2020). "Türk Müziği Tarih Yazımında Avrupa Merkezci ve Milliyetçi İdeolojilerin Mehter Örneklemleri Üzerindeki Yansımaları", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırma Dergisi*, Cilt 9, Sayı 1, s. 663-686.

Çelebi, E. (1971). *Evlîyâ Çelebi Seyâhatnâmesi*, çev. Zuhuri Danışman, 2.Baskı, İstanbul: Zuhuri Danışman Yayınevi.

- Çetin, E. (2013). *Gündelik Hayat Sosyolojisi*, İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Dever, A. (2014). "Sosyolojik Bir Teori Olarak Dramaturjik Teorinin Futbola Uygulanması", *Journal of International Social Research*, Cilt 7, Sayı 32, s. 372-381.
- Eralp, T. N. (2014). "Osmanlı'da Mehter", *Yeni Türkiye*, Cilt 10, Sayı 57, s. 1120-1130.
- Erendil, M. (1992). *Dünden Bugüne Mehter*, Ankara: Genelkurmay Basımevi.
- Ergin, O. N. (1977). *Türkiye Maarif Tarihi*, Cilt 1-2, İstanbul: Eser Matbaası.
- Ertürk, Y. D. (2013). *Davranış Bilimleri*, İstanbul: Kutup Yıldızı Yayınevi.
- Gazimihâl, M. R. (1955). *Türk Askeri Müzikaları Tarihi*, İstanbul: Maarif Basımevi.
- Goffman, E. (2014). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*, çev. Barış Cezar, İstanbul: Metis Yayınları.
- Günay, Ü. (2006). "Kuramsal Yaklaşım ve Türk Sosyolojisi", *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Sayı 21, s. 509-542.
- Hobsbawm, E. ve Ranger, T. (2013). *Geleneğin İcadı*, çev. Mehmet Murat Şahin, İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahramankaptan Ş. (2009). *Tarihî Türk Müziği Mehter'den Alaturka'ya*, Ankara: Ark Yayınları.
- Kaptan, V. (2020). *Mehter Müziği Ekseninde Müzikte İşlevsel Değişim: Çanakkale Musiki ve Halk Oyunları Derneği Mehteran Takımı Örneği*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı.
- Kaptan, M. N. (2023). *II. Abdülhamid Döneminde Osmanlı Hükümetinin Müzik Politikası*, Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları, Türk Din Musikisi Anabilim Dalı.
- Kavut, S. (2018). "Goffman'ın Benlik Sunumu Kuramı Bağlamında Sosyal Medyada Kimlik İnşası: Instagram Üzerine Bir Araştırma", *Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, Sayı 1, s. 1-12.
- Kılıç, M. (2015). "Dramaturjik Teori Ekseninde Spor", *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt 18, Sayı 1, s. 126-152.
- Kızılcılık, S. (1994). *Sosyoloji Teorileri 1*, Konya: Yunus Emre Yayıncılık.
- Kızılcılık, S. (2008). *Sefaletin Sosyolojisi*, Ankara: Anı Yayıncılık.

- Kurtkan Bilgiseven, A. (1982). *Sosyal İlimler Metodolojisi*, İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Mirzayev, S. (2021). "Mehter Müziğine Avrupalı Bakışı ve Mehteranın Klasik Batı Müziği Üzerindeki Etkileri", *Akü Amader*, Cilt 7, Sayı 13, s. 34-44.
- Mutlu, K. (2015). "Halkın Değişen Müziksel Temsilleri: Osmanlı'dan Günümüze Müziğin Siyasal Tahayyülü, Tahayyülün Siyasal Müziği", *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, Cilt 1, Sayı 1, s. 1-12.
- Ögel, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Cilt 8, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, A. (2017). "Sembolik Etkileşimciliğin Tarihine Bir Bakış: Cooley ve Din Örneği", *Turan-Sam Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi*, Cilt 9, Sayı 36, s. 614-620.
- Poloma, M. M. (2010). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*, Ankara: Palme Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (2007). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*, çev. Bülent Aksoy, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Ritzer, G. (2012). *Modern Sosyoloji Kuramları*, İstanbul: Deki Yayınevi.
- Sanal, H. (1964). *Mehter Musikisi: Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sanlıkol, M. A. (2011). *Çalıcı Mehterler*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sezer, B. (2015). *Sosyolojinin Ana Başlıkları*, İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Şenol, D. (2017). *Sembolik Etkileşim*, İstanbul: Net Kitaplık Yayıncılık.
- Şentürk, R. (2016). *Müzik ve Kimlik*, İstanbul: Küre Yayınları.
- Tanrıkorur, C. (2019). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*, 5. Basım, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, E. (2017). *Yirminci Yüzyılda Askeri Mehter*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı.
- Tekin, E. ve Doğruzöz, N. (2018). "Yirminci Yüzyılda Kültürel Bellek ve Geleneğin Yeniden İhyası Bağlamında Mehterhâne-i Hâkânî", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Cilt 17, Sayı 65, s. 317-336.
- Tezbaşar, A. (1975). *Mehter Tarihi, Teşkilâtı ve Marşları*, İstanbul: Berksoy Basımevi.
- Tuğlacı, P. (1986). *Mehterhane'den Bando'ya*, İstanbul: Cem Yayınevi.

Türkmen, M. N. (2009). *Osmanlı'da Askeri Müzik Mehter*, İstanbul: Avk Yayın Dağıtım.

Vural, T. (2012). "Osmanlı Dönemi Mehter Teşkilatı", *Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks*, Cilt 4, Sayı 1, s. 315-330.

Vural, T. (2013). *Tuğ, Nevbet, Mehter*, Konya: Çizgi Kitabevi.

Wallace, A. R. ve Wolf, A. (2012). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları: Klasik Geleneğin Genişletilmesi*, çev. L. Elburuz ve M. R. Ayas, Ankara: Doğubatı Yayınları.

Yahya Kaçar, G. (2012). *Türk Mûsikîsi Rehberi*, 2. Baskı, Ankara: Maya Akademi.

Yüceer, Y. E. (2018). *Sinema ve Toplumsal Etkileşim Bağlamında Erving Goffman ve Dramaturji*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı, Sosyoloji Bilim Dalı.

### **Görsel Kaynaklar**

Görsel 1. "Mehter Takımı Üyeleri", Bursa Mehter (bingj.com), Erişim tarihi: 03.03.2024.

Görsel 2. "Mehteran Takımı", <https://www.aa.com.tr/tr/gundem/mehteran-birligi-dolmabahce-sarayinda-gosteri-duzenledi/2953833>, Erişim tarihi: 27.02.2024.

Görsel 3. "Mehter Takımı Özelinde Vitrin", [file:///C:/Users/vlknk/Downloads/658820%20\(16\).pdf](file:///C:/Users/vlknk/Downloads/658820%20(16).pdf), Erişim tarihi: 22.12.2023.

Görsel 4. "Mehter Takımı Özelinde Ön Bölge", <https://www.gazetepusula.net/mehteran-takimi-konser-verdi/344835/>, Erişim tarihi: 27.02.2024.

Görsel 5. "Mehter Takımı Özelinde Arka Bölge", [file:///C:/Users/vlknk/Downloads/658820%20\(16\).pdf](file:///C:/Users/vlknk/Downloads/658820%20(16).pdf), Erişim tarihi: 22.12.2023.

Görsel 6. "Mehterbaşı", [file:///C:/Users/vlknk/Downloads/658820%20\(16\).pdf](file:///C:/Users/vlknk/Downloads/658820%20(16).pdf), Erişim tarihi: 22.12.2023.