

T. C.
DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sosyoloji Anabilim Dalı

145884

Yüksek Lisans Tezi

TÜRKİYE'DE 1980 SONRASI
KÜLTÜREL DEĞİŞİM VE POPÜLER KÜLTÜR İNŞASI
(POPÜLER MÜZİK ÖRNEĞİNDE)

Danışman
YRD. DOÇ. DR. ERGÜN YILDIRIM

Hazırlayan
IŞILAY YİĞİT
0192050120

-145884-

Kütahya – 2004

Kabul ve Onay

Işıl YİĞİT'in hazırladığı "Türkiye'de 1980 Sonrası Kültürel Değişim ve Popüler Kültür İnşası (Popüler Müzik Örneğinde)" başlıklı Yüksek Lisans tez çalışması, jüri tarafından lisansüstü yönetmeliğin ilgili maddelerine göre değerlendirilip kabul edilmiştir.

02.08/2004

Tez Jürisi

Yrd. Doç. Dr. Ergün Yıldırım (Danışman)



Yrd. Doç. Dr. Recep Yıldız

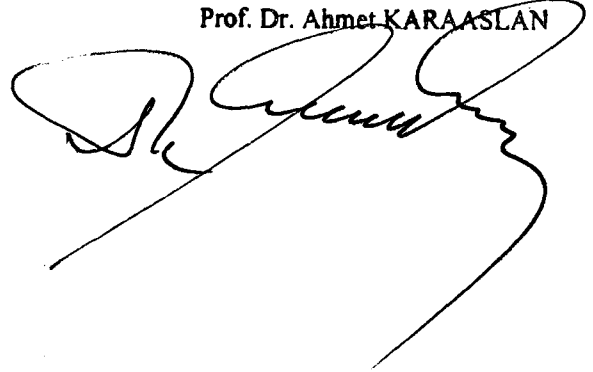


Yrd. Doç. Dr. Hasan Yıldız

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Müdürü

Prof. Dr. Ahmet KARAASLAN

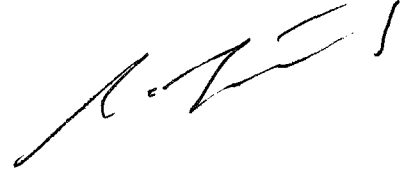


YEMİN METNİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Türkiye’de 1980 Sonrası Kültürel Değişim ve Popüler Kültür İnşası (Popüler Müzik Örneğinde)” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılar yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

22.07/2004

Işlay YİĞİT



ÖZGEÇMİŞ

1978 doğumlu olan Yiğit, 1997 yılında Dumlupınar Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde lisans eğitimine başlayıp 2000-2001 öğretim yılında lisans eğitimini tamamlamıştır. Akabinde 2001 yılında Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı'nda Yüksek Lisans Eğitimine başlamıştır. 2002 yılında ise, DPÜ Fen-Edebiyat Fakültesi'nde Araştırma Görevliliği'ne başlamış olup, halen bu görevine devam etmektedir.



ÖZET

Toplum ve birey açısından toplumsal değerlerin aktarımı basit bir transfer işlemi değildir. Bu sosyal realiteden hareketle, kültür ve özellikle popüler kültürle ilgili ana soruların Türkiye'nin toplumsal formasyonuna nasıl bir anlam kattıklarını saptamak önemlidir. Bu anlamda, kültür ve popüler kültür ile temel toplumsal görüntülerin anlaşılması gerekmektedir. Popüler kültür pratiklerinden belki de en önemlisi olarak kabul edilebilecek popüler müzik ise bu görüntülerin en önemli verilerini sunmaktadır.

Günümüz dünyasında popüler kültür sadece belli malları, kullanışları, etkinlikleri popüler yapmamış, bunlarla birlikte gelen, bunlarla iç içe olan belli dünya görüşlerini ve biçimlerini de popülerleştirmiştir. Popüler kültür sorunsalı, genel şeyleşme ve yabancılaşma olgularını da kapsayacak genişlikte bir çerçeveye oturtularak ele alınmayı gerektirmektedir. Bu anlamda popüler kültür tabiler ile güçsüzlerin kültürüdür, bu yüzden de içerisinde daima toplumsal sistemin, dolayısıyla da toplumsal deneyimin merkezinde yer alan egemenlik altına alma ve tabi kılma güçlerinin izlerini, iktidar ilişkilerinin göstergelerini taşır.

Popüler kültür aynı zamanda bu izleri en belirgin bir biçimde popüler müzikte gösterir. Türkiye'de ise özellikle 1980 sonrası dönemde kendisini göstermiştir. 80'li yıllarda "arabesk" ve 90'lı yıllarda "pop" müzik bu göstergelerin en önemli kanıtıdır. 1980 sonrası yaşanan hızlı değişim ve bu değişimin ortaya koyduğu kültürel form oldukça önemli değişimler geçirmiştir. Bu değişimlere ise, çoğu şeyin "popülerleştiği" günümüz Türkiye'sinde, kendisini yine her aşamada, bir "yeniden oluşturma" ve "yeniden inşa" etme mekanizmalarıyla direnilmiştir. Bu yeniden inşa edilen olgular ise, öyle çok da azımsanacak olgular değil, genelinde, tüm yaşamı anlamlı kılan "kültür", özelinde ise "popüler kültür" ve "popüler müzik" olmuştur.

ABSTRACT

Transfer of social values in terms of society and individual is not a simple transfer process. Taking this social reality into account, it is significant to determine the contributions of the main problems related to culture and especially popular culture. To achieve this, the relation between culture, popular culture and the basic social elements such as community and social foundations including mass media, mass culture and folk culture should be understood. Popular music, presumably the most significant component of popular culture practices, presents the most important data of such views.

Presently, popular culture has not only popularized particular properties, uses and activities but also the associated and embedded worldviews and manners. The problematic of popular culture should be handled in broad scope including general metafiction and alienation facts. In this sense, popular culture is the culture of the dependent and the weak.

Popular culture carries these signs precisely in popular music. In Turkey, popular music has a significant role especially after 1980s. During 1980s “arabesque” and during 1990s “pop” music are the most significant evidence for these signs. The rapid transformation process after 1980s and the cultural form stemming from this transformation underwent serious changes. These changes were resisted, in today’s “popularized” Turkey, during all phases, through “re-formation” and re-construction” mechanisms. These reconstructed facts should not be disregarded for they are culture-which makes life meaningful in its entirety-in general and “popular culture” and popular music” in particular.

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
KISALTMALAR.....	ix
TEZ HAKKINDA.....	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM POPÜLER KÜLTÜR RETORİĞİ

1. 1. POPÜLER KAVRAMI VE POPÜLER KÜLTÜR	5
1. 1. 1. Popüler Kültürde Direniş ve Eklemlenme.....	14
1. 2. POPÜLER, FOLK VE KİTLE KÜLTÜRLERİ	21
1. 3. POPÜLER KÜLTÜRE YAKLAŞIMLAR	28
1. 4. POPÜLER KÜLTÜR ELEŞTİRİLERİ.....	34
1. 5. TEKNOLOJİ VE YENİDEN ÜRETİM.....	43
1. 5. 1. Kültür Endüstrisi.....	48
1. 6. POPÜLER'İN TÜKETİMİNDE ANLAM ÜRETİMİ.....	54
1. 7. KÜLTÜR VE SANAT.....	62

İKİNCİ BÖLÜM 1980'LERDEN BU YANA DEĞİŞEN MÜZİK AKIMLARI VE POPÜLER MÜZİK

2. 1. MÜZİĞİN TOPLUMSAL YAŞAMDAKİ YERİ VE İŞLEVİ.....	70
2. 2. POPÜLER MÜZİĞİN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ.....	73
2. 3. POPÜLER MÜZİKTE STANDARTLAŞMA VE ANLAM.....	80
2. 4. POPÜLER MÜZİĞİN EKONOMİ-POLİTİĞİ	87
2. 4. 1. Müzik Endüstrisinin Gelişimi.....	90
2. 4. 2. Kitle İletişim Araçları.....	97
2. 5. KÜLTÜREL KODLAMA VE MÜZİK.....	105
2. 5. 1. İmaj.....	109
2. 5. 2. Simgelerin Anlamlandırılması.....	115

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TÜRKİYE'DE POPÜLER KÜLTÜR BAĞLAMINDA
POPÜLER MÜZİK VE KÜLTÜREL DEĞİŞİMİN YÖNÜ

3. 1. 1980 SONRASI EKONOMİK, SİYASAL VE SOSYAL DÖNÜŞÜM.....	120
3. 1. 1. Devlet Politikaları.....	122
3. 1. 2. Liberal Etkiler.....	126
3. 1. 3. Kentleşme ve Göç.....	129
3. 2. MADDİ DEĞERLERİN YÜKSELİŞİ VE KÜLTÜREL ÇERÇEVENİN DEĞİŞİMİ.....	134
3. 3. TOPLUMSALLIĞIN ÇÖZÜLÜŞÜ VE BİREYİN KEŞFİ.....	139
3. 4. TÜRKİYE'DE SANAT VE KÜLTÜR.....	142
3. 5. TÜRKİYE'DE MÜZİĞİN ANA HATLARI.....	145
3. 5. 1. Popüler Müzik Örnekleri.....	149
3. 5. 2. Popüler Müzik İkonları.....	160
3. 6. POPÜLER'İN İNŞASI VE TÜRKİYE GERÇEĞİ.....	167
SONUÇ.....	179
KAYNAKÇA.....	188
DİZİN.....	201

KISALTMALAR

TRT	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
a. g. e.	Adı Geçen Eser
a. g. m.	Adı Geçen Makale
Der.	Derleyen
Çev.	Çeviren
s.	Sayfa
s.s.	Sayfalar Arası
Ank.	Ankara
İst.	İstanbul





TEZ HAKKINDA

ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Türkiye 1980’li yıllardan sonra, toplumsal alanın her kademesini kapsayan hızlı bir değişim sürecine girmiştir. Bu süreç içinde, gerek siyasal alanda, gerek ekonomik alanda ve gerekse kültürel alanda yaşanan hızlı değişim pek çok şeyi olduğu gibi, müziği de etkilemiştir. Özellikle, kültürel alanda yaşanan yoğun popülerleşme olgusu beraberinde “popüler kültür”ün tartışılmaz hakimiyetini getirmiştir.

Bu transformasyon; popüler kültür ışığında, yine popüler kültür’ün en belirgin yansıması olan popüler müziğin anlaşılması gerekliliğini ortaya koymuştur. Esasen bu gereklilik ışığında yaşanan hızlı değişim daha net bir şekilde ortaya konabilecektir. Bu doğrultuda, popüler müzik, 1980 sonrası Türk toplum yapısında meydana gelen hızlı değişim ve bu değişimin ortaya koyduğu kültürel hayat pratiğinin bir yansımasıdır ve yeniden inşa edilen popüler kültür hızla değişen sosyal ve kültürel yapının bir yansıması olarak yaşanan bu hızlı değişimin bir işaretidir.

ARAŞTIRMANIN AMACI

Araştırmanın amacı 1980’lerden bu yana yaşanan hızlı değişim ve dönüşümün nedenlerini kültürel bir bakış açısıyla saptamaktır. Bu bakış açısı, şu perspektif ve amaç doğrultusunda gerçekleşmiştir ki; sürekli bir oluş ve inşa olarak nitelendirilmesi kaçınılmaz olan “kültür” kavramının toplumsal değişme açısından önemini kavramak o toplumun kültürel bir çerçevesini çizme konusunda bir harita görevi görecektir. Bu doğrultuda Türkiye’de 1980 sonrası meydana gelen yeni yapı popüler kültürü anlamayı gerekli kılmıştır. Bu amaç doğrultusunda da, popüler müziğin de kültürel bir gösterge olduğu kaçınılmazdır. Dolayısıyla “popüler müziği”, anlama çabasının sonuçları Türk toplumunun yaşadığı değişimin hızı ve yönünü de anlamayı kolaylaştıracaktır.

ARAŞTIRMANIN HİPOTEZİ

“Popüler Müzik” 1980 sonrası Türk toplum yapısında meydana gelen hızlı değişim ve bu değişimin ortaya koyduğu kültürel hayat pratiğinin bir yansımasıdır ve bu yansıma “popüler kültürün sürekli yeniden inşası” ile kendisine bir yaşam alanı bulmuştur. Dolayısıyla 1980 sonrası Türkiye’sinin kültürel yapısını anlamak için popüler kültür ve beraberinde popüler müzik incelenmeyi gerektirmektedir. Bu genel hipotez çerçevesinde oluşturduğumuz alt hipotezler ise şunlardır.

- Popüler kültür, yalnızca bir eğlence ve oyalanma kültürü değil, bir direniş ve eklemlenme aracıdır. Bu doğrultuda, popüler kültür, yoz bir kültür olarak değil, toplumsal ve kültürel yapının içinde şekillenen karşılıklı bir yeniden oluş ve yeniden inşa etme süreci olarak anlaşılmalıdır.
- Popüler kültürün anlaşılması açısından tek yönlü katı bir yaklaşımı savunmak, yanlış olacaktır. Dolayısıyla, popüler kültürü, yalnızca kitle iletişim araçlarının güdümünde şekillenen, televizyonlar, müzik kanalları v.b. gibi iletişim araçlarının sayesinde yayılan bir kültürel form olarak görmek, onu tek bir nedenle açıklamak anlamına gelir ki, bu popüler kültürü anlama çabasını yanılgıya götürür.
- Popüler kültür, sürekli bir oluş içinde şekillenen kültürel formdur. İnşa edilmiş şekli de bu anlamda, toplumsal yapıyı, bu yapının oluşumunu belirlemektedir. Bu karşılıklı bir ilişkidir ki, popüler kültür de, bu ilişkiden payını alır ve toplumun kültürel yapısına göre şekillenir.
- Popüler kültürün, kendisinden yansımalarını sunduğu en önemli alan, popüler müziktir. Esasen bir kültürel formu anlama çabasında, o toplumun içinde şekillenen müzik türleri, topluma ait önemli ipuçları vermektedir.

- Türkiye 1980’li yıllarla birlikte önemli bir değişim süreci içerisine girmiştir. Bu değişim süreci toplumun tüm kademelerinde hızlı bir şekilde yaşanmış ve gözlenmiştir. Özellikle, kültürel alanda hızlı bir şekilde her olgunun popülerleşmekte olduğu kabul edilecek bir gerçektir.
- 1980’li yıllarla birlikte yaşanan hızlı kültürel değişim kendisini müziksel alanda da göstermiştir. Bu alanın en önemli “popüler müzik” kavramları, “arabesk” ve “pop” müziktir. 1980’lerde “arabesk”, 1990’larda “pop” ve nihayet günümüzde yaşandığı şekliyle iç içe geçmiş olan, bir birleriyle aralarında net bir sınır çizilemeyecek olan “pop-arabesk”.
- Müzik türleri, toplumsal değişimin en önemli göstergeleridir. Zira günümüzde yaşandığı şekliyle, insanların yaşamlarının dahi “poplaştığı” ya da “arabeskleştiği” ve nihayet, “pop arabesk karışımı bir kültür” yaşandığı söylenebilir.

ARAŞTIRMANIN SINIRLILIKLARI

Bu araştırma, özünde kültür gibi bir kavramı içerdiği için ve özellikle yaygın literatürüne rağmen oldukça muğlak ve taraflı nitelendirilebilecek olan “popüler kültürü” irdelediği için, net tanımlamalar yapabilmek mümkün olmamıştır. Ancak yine de, çeşitli saptamalarda ve çalışmanın kapsamı açısından belirli izlenimlerde bulunulmaya çalışılmıştır.

ARAŞTIRMANIN KAPSAMI

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; popüler kültürün kavramsal içeriği, üzerine yapılan tartışmalar, eleştiriler ve genel olarak sanat ile bağlantısı incelenmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde, popüler müzik kavramı, bu kavramın içeriği ve anlamı, teknolojik yeniliklerle ve özellikle kitle iletişim araçlarıyla ilintisi, kültürel yapı da bulunduğu formlar incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise; bütün bunlardan yola çıkarak, Türkiye’de 1980 sonrası yaşanan siyasal,

ekonomik ve kültürel yapılar, bu yapıların müzik ile olan ilişkisi ve popüler müziğin Türkiye'deki görünümü, popüler müzik aracılığı ile popüler kültürün nasıl inşa edildiği irdelenmiştir.

ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bir bilim dalının gerçek anlamda bilimsel bir kimlik kazanması için belirli metodlara ve tekniklere sahip olması gerekir. Bu doğrultu da pratik ve teorik olmak üzere gerçekleştirilen araştırmalar araştırmanın sağlam temeller üzerinde yürütmesi için önemlidir. Çalışmamız teorik nitelikte olup, bu niteliklerin kaynaklarca desteklenmesiyle oluşmuştur. Bu bağlamda teoriye uygun bir alan olan popüler kültür, popüler müzik ve Türkiye gerçeği çalışma sahası, konusu olarak seçilmiştir. Bu doğrultuda uygun literatür taranarak, betimleme bakımından hareket edilmiştir. Esas amaç konunun anlaşılır kılınması ve bunun üzerinden değerlendirme yapmak olmuştur. Değerlendirmeye tutulan verilerin elde edilmesi ancak bu alandaki makale ve kitap çalışmalarının irdelenmesi yoluyla olmuştur. Konu ile ilgili sosyolojik çalışma çözümlenmesi yoluyla bir bakış geliştirilmeye çalışılmıştır. Bu anlamda, mevcut düşünce üretmiş fikir ekollerinin ve yazarların eserleri taranmış ve temel referanslar olarak kabul edilmiştir.



TEZ METNİ

GİRİŞ

Müzik kültürel bir üründür. Yazının olmadığı sözlü gelenekte, müziğin üretimi ve dağıtımını ancak insanın sahip olduğu doğal araçlar yoluyla olmak zorunda kalmıştır. Dolayısıyla, bu tür sözlü geleneğe müzik mekan ve zamanda aynılık ve ikili veya gruptaki yüz yüzelik zorunlu bir gereksinimdir. Yazılı kültüre geçiş ve kayıt araçlarının geliştirilmesiyle, müzikte üretim materyalleşmiş; zaman ve yer bakımından aynılık sınırları kırılmıştır. Aynı zamanda bu sınırları kıran teknolojileri üretenler ve müzik üretimi için satın alanların egemenliği kurulmuştur. Böylece, müzik müziği yapanın kendisinin ürettiği bir aracı kullanarak, düşünseli kurgulanmış ifade ötesine taşınmıştır. Müziği insanın toplumsal ve toplumsalda kendini üretim içinde anlamaya çalışmak gerekir.

Müzik bir dile benzer. Yalnızca sesler olmanın ötesine geçen, birbirine mantıksal bir biçimde bağlı seslerin zamansal sıralanışı olması bakımından bir dil'i andırır. Bu sesler bir şeyler anlatmaktadırlar ve anlattıkları şeyler temelde insanidir.¹ Ancak denilebilir ki, müzik; insanın duygularını, düşünce görüş ve arzularını kelimelerin ötesinde anlatan, kendine özgü bir tekniği ve biçimselliği, kural ve kavramları olan derin ve bir çok duyguyu ifade eden, ayrıca toplumsal yapı hakkında ipucular veren bir sanattır. Bundan da öte, sosyal ve kültürel bir pratiktir. Özünde insani imgeler taşır. Bu, insani imgeler ise insanın var olduğu toplumsal yapı içinde şekillenir. Daha açık bir ifadeyle müzik yapıtları, içinden çıktıkları ortak sembolik anlam dünyasını işaret etmektedirler. Dolayısıyla bir müzik yapıtının oluşumu, içinde bulunulan tarihsel ve toplumsal çevrenin belirlemesi içinde anlaşılabilir olmaktadır. Ortak duygu alanı, ortak coşkunun dillenmesi ve bu coşkunun paylaşılmasına yol açacak ve bu paylaşım, toplumsal coşkunun varlığının göstergesi oluşturacaktır. Ritmin ve coşkunun paylaşılmasıyla ortaya çıkan yoğunluk, toplumsal algılayışın geneli hakkında önemli ipuçları verebilecektir. Bu belirlemeler ışığında arabesk ve pop müzik de, olduğu toplumsal çevreden bağımsız değildir. Arabesk ve pop müziğin değerlendirilmesi, kültürel formu ve bunu içinde oluşturan toplumsal yapının bir anlam şemasını ortaya çıkarmada belirleyici olacaktır.

¹ Theodor W. Adorno, "Müzik ve Dil", *Cogito*, Sayı: 36, Yaz 2003, s.320.

Müzik belli bir neşeyi, özel bir acıyı anlatmaz, müzik, müziğin kendisini duyma gücünün coşkusunu anlatır. Müziğin gücü, erişilemez yakalanamaz, müzik dinleyicide müziğin kendisi hakkında, bir ön bilgi bir ön tat vererek, duygular dünyası denilen dünyayı yaratır. Platon “Müziğini değiştirirseniz; sitenin duvarları yıkılır.”der. Müziğin değişmesi, aslında her şeyin değiştiğini gösterir. Çünkü; bir müzik eserinde bir toplumun hikayesi ve upuzun geçmişi gizlidir. Dikkatlice dinlendiğinde, uzun toplumsal geçmişin hüznü, sevinçli, bütün seslerini duyabilmek ve bir toplumsal yaşam hikayesiyle karşılaşmak mümkündür. Zira toplumun müzikleri, melodik bir tarih, ya da tarihin melodik bir anlatımın niteliğini taşımaktadır. Bu anlamda da müzik bir inşa bir oluşum ve oluşturma sürecidir. Çünkü hiçbir sanat, hayatın gerçek özünü, müzik gibi dolaysız ve derin bir biçimde anlatamaz. Dolayısıyla toplumsala dair en yetki ip uçlarını o toplumun tükettiği ve üretegeldiği müziklerinde bulmak mümkündür.

Müzik bir dünya tasarımıdır. Müziğin dünyası doğal ve toplumsal olarak bütün dünyadır. Reel dünya karşısında bir görüntü dünyası, dış dünya karşısında bir iç dünyadır. Tasvirler dizisi olarak değil, dinamik bütünlük olarak müzik, iç dünya sahnesinde meydana gelir. Bu, müzik ile toplum bağlantısının tam bir kuramının aranılıp bulunacağı yönü göstermektedir.² Toplumda nesneleşen müzik, artık toplumun hakikatidir. Daha sonraki aşamada, toplum, bu kendi hakikatini müziğe geri verir. Bu bir dönüşüm olduğu kadar bir yeniden inşayı da yansıtır.

Müzik, toplumların kültürel kimliğinin inşasında, onaylanmasında ve pekiştirilmesinde önemli bir simgesel rol oynar. Müziğin birleştiriciliği ya da kültürel kimliklerle ilişkisi, yalnızca kültürlerin, en durağan öğelerinden biri olarak birkaç kuşak devam ettirildiği için değil, bunun yanı sıra yeni yaratılan müzik türleri ve biçimleri, kişisel deneyimler, kültürel temaslar ve sosyo-ekonomik olaylar tarafından biçimlendirilen değişiklikleri, ve onların kimlik değişiminin dinamiklerini yansıttığı için böyledir. Söz konusu gereksinimlere gerek bireysel, gerek küçük ölçekli bir grup, gerekse ulusal düzeydeki bir kollektivite için yanıt verebildiği için popüler müziklerin önemi büyüktür. Çünkü birer simgesel anlam olan popüler müzikler her türlü kültürel yapı oluşumunu ve dönüşümünü yansıtabilecek niteliktedir.

² Ömer Naci Soykan, *Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk*, Bulut Yayınları, İst., 2000, s.77.

Bütün bu tasarımlar ışığında müzik, kaynaştırıcı bir mekanizma ile biçimlenmektedir. Bu mekanizma ise, daha çok insanların paylaştığı ortak değerlerle belirlenir. Dolayısıyla da başka toplumların müzik kavramlarından çok farklı bir şekillenme içindedir. Bu doğrultuda müziğe simgesel bir kodlama da denilebilir. Dikkat edildiğinde bu sözcükler aslında, yapılan kültür tanımlamalarına da benzemektedir. Aslında müzik, kültürel bir öz-biçimdir. Kültürel pratikler ve kültürel üretimler toplumun “anlam haritaları”dır. Çeşitli veriler elde edilmek istendiğinde, topluma ait kültüre, “müzik gözlüklü çerçevelerle” bakmak ise bu aşamada çok anlamlı görünmektedir.

Ancak, hızla küreselleşen günümüz dünyasında, düşüncenin hiç de yer olmadığı bazı etkinlikler ve uğraşlar, kültürel olarak nitelendirilmektedir. Her şey kültürel olma iddiasındadır. Oysa kültür düşünceyle yaşamdır. İnsanlar kültürle kaçınılmaz ve karşılıklı bir ilişki içindedirler. Onu yaratırlar ve kültür de insanları sınırlar ve değiştirir. Bir diğeriyle kurulan etkileşim sonucu, kaçınılmaz olarak sosyal canlılar olarak yaratılan her şeyde kültür üretilir. Kültür her yerde ve her şeyde olmasına rağmen, insanlara sesler, görüntüler, tatlar, dokular, imajlar ve düşünceler bütünü olarak görülmektedir.

Hızla piyasaya sunulan tüketim değerleri, yine aynı hızla koloniler halinde tüketilmektedir. Kapitalizmin dayattığı kültürel form her şeyin, hızla içini boşaltma ve dilediği zaman doldurma eğilimiyle, insanları “şeyleştirmek”tedir ve bunu da onları ne sunulursa alacak olan dolayısıyla da kendi devamlılığını sağlamasına vesile olan birer meta olarak görmektedir. Bu kitlesel üretim, tüketim ve yaratma işlemleri aslında “kitleleşme” bağlamında, var olan sistemin devamlılığını sağlamaya yönelik ve sistemin lehine olarak “popüler”leşmeyi, popüler nesnelere, popüler imajları, popüler ikonları ve son aşamada da “popüler kültürü” yaratmıştır. Ancak, şunu belirtmekte fayda vardır ki, bu karşılıklı bir ilişkidir. Kurulan ilişki de dolayısıyla, tek taraflı kültürel anlam üretme şeklinde gelişmemekte, sunucu-tüketilen-alıcı üçgeni içinde bambaşka yeni anlamlar ve kültürel formlar inşa edilmektedir.

Popüler kültür konusu söz konusu olduğunda ise, önem verilmesi gereken unsurlar şunlardır: Popüler kültürel formlar sadece anlamın kurulduğu ya da çözüldüğü

metinler olarak düşünülemez. Popüler kültürel alanlar, kültürel kodların, anlamların, zevklerin, tadların vs çelişkili ve katışık olmayan bütünüdür. Popüler kültürel formlar bu birikim üzerinden kendini yine yeni yeniden kurmak suretiyle geniş toplumsal kesimlere hitap edebilen, haz duygusunu açığa çıkaran pratiklerin uzamsal ve mekansal olarak örgütlenmiş halleri olarak ele alınabilir.

Bu açıdan bakıldığında görülecektir ki, müzik alanında hiçbir sorun “kendi başına var” değildir; öteki sorunlarla sürekli etkileşim içindedir. Müzik, diğer sanat dallarından çok daha fazla popüler kültürün aracı haline gelmiştir. Küresel kültür, küresel endüstrisini, müziğin kolay tüketilebilir, eğlendirici ve çoşturucu olma özelliklerini kullanarak oluşturmuştur.

Bahsi açılacak temel konu kültürel ve bu bağlamda Türkiye’de gözlemlenen “popüler müzik” öğelerini ve 80’lerin iklimine kültürel çerçeveli gözlüklerden bakmak, günümüz Türkiye’sinin kültürel unsurlarının okunmasında önemli birer metaforik unsur oluşturmaktadırlar. Belirtildiği gibi; müzik bir anlamda da bir kültürel “anlam haritası” oluşturma girişimidir ve bu özelliği dolayısıyla 80’ler Türkiye’sini ifade edebilmek adına bir ayna niteliğini taşıyabilme gücüne sahiptir.



BİRİNCİ BÖLÜM
POPÜLER KÜLTÜR RETORİĞİ

1.1. POPÜLER KAVRAMI VE POPÜLER KÜLTÜR

Popüler kültür tanımlamasında, onu oluşturan iki terim göze çarpar ki, bu noktada; “popüler” ve “kültür”e ayrı ayrı nasıl anlam verildiği önem kazanmaktadır. Ancak, “popüler”in tanımı daha belirleyici olmaktadır, çünkü; çalışma açısından, onun tanım tarzı kültür tanımını da beraberinde getirecektir. Esasen, çalışmanın özü itibariyle de kapsamlı bir kültür tanımlaması çabasına girilmeyecek, tartışma ilerledikçe zaman zaman kimi tanımlamalar ve bu tanımlamaların ne türden bir bağlamda ve hangi anlamda kullanılması gerektiği belirginleştirilmeye çalışılacaktır.

“Popüler” ve “kültür” kavramlarının yan yana getirilmesi ile oluşturulan yeni kavramla ne anlatılmak istendiğine göz atarak, bu sosyolojik olguyu tanımlama güçlüğü en azından subjektif bazda gidermek mümkündür. Bu terimlerin ikisi de *par excellence* (harika) değişken gösterenlerdir. Popüler kültür adında “popüler”, iki çatışkın şeyi ima eder görünmektedir. Bu imaların ikisi de, terimin “genel halka ya da belli bir sınıftan farklılaşmış bir bütün olarak halka ait olanlar” şeklindeki basit bir tanımına yol açmaktadır. İlk ima, adlandırdığı kültürün demokratik olarak seçildiğidir. Bu kültür sadece halkın çoğunluğu için gerekli olan değil, aynı zamanda onlar tarafından oluşturulan ve onların olan kültürüdür. Öte yandan “popüler” sözcüğü, belli bir insan grubunu elite karşıt olarak genel halkı adlandırır. Bu anlamlandırma popüler sözcüğündeki başka bir ayrımı davet etmektedir. Sıradan bir şeyleri ve elit kültüre göre daha aşağıda olan ya da bir kültürden daha iyi olan ancak o kültür tarafından haksız bir biçimde lekelenen bir kültürü gösterebilir.³

Özbek de aynı perspektiften bakmaktadır. Ona göre, “popüler” günümüzde kullanıldığı biçimiyle iki temel anlam taşımaktadır. Başlangıçta Latince “popularis”ten türeyerek ‘halka ait’ anlamına gelen hukuki ve siyasi bir terim olarak kullanılmaktadır. Örneğin; on altıncı yüzyılda popüler hükümet terimi, halk tarafından kullanılan ve yürütülen bir siyasal sistem anlamına gelmektedir. Ama aynı zamanda aşağı (low) ya da değersiz (base) anlamı da taşımaktadır. Daha sonraları hakim olan, “yaygınca tercih edilen ya da çok beğenilen”i ifade eden modern anlamların içeriğinde, beğenilmek için

³ David R. Shumway, “Post Yapısalcılık ve Popüler Kültür”, (Der. Nazife Güngör), Popüler Kültür ve İktidar, Vadi Yayınları, Ankara, 1999, s.375.

hesaplı bir çaba göstermeyi de barındırmaktadır. Popüler kültürün halk tarafından kendileri için anlamı ise, tüm bunlardan farklıdır ve on sekizinci yüzyılda Herder'e kadar uzanmaktadır. Popüler kültür kavramının isim babası sayılan Herder'e göre popüler kültür, eğitilmişlerin kültürü, kavramına karşıt olarak kullanılmaktadır. Ona göre, Rönesans sonrası dünyada organik topluma yakışan nitelikler yalnızca halka ait kültürde bulunmaktadır.⁴

Popüler kavramının, “halkın, halka ait” tanım anlamından, “birçok kişi tarafından sevilen veya tercih edilen” anlamına dönüşmesi kendiliğinden ve tesadüfi olarak oluşmamıştır. Burjuva demokrasilerinin yükselmesi ve bu demokrasilerin popüler seçim özgürlüğüne dayanan meşruluk iddiası ve bunun siyasal alandaki ifadesi olan seçim süreciyle yan yana oluşmuştur. Popülerin bu egemen kullanılışı farklı alanlara taşınmıştır ve yeni anlamlar yüklenerek egemen sistem için yaygın bir dayanak ve bilinç yönetimi rolleri üstlenmiştir. Örneğin; iletişim medyasında, popüler, egemen medya ürünlerinin halk tarafından sevilip tutulduğu anlamına gelmektedir. Popüler televizyon programı, popüler film yıldızı, popüler popçu, popüler politikacı, popüler müzik, popüler sporcu, pop kültürü ve popüler olma gibi anlamlandırmalarla tercih edilen meşruluklar yaratılmıştır. Dolayısıyla; popüler üzerinde mülkiyet hakkı olanlar, bu kültürel alandan fayda sağlamaktadırlar. Bu faydanın kaynağı ve odak noktası olan çoğunluk ise kültürelliğe destek sağlayan ürünün tüketicisi, kullanıcısı, izleyicisi rolünü üstlenmektedir. Buna bağlı olarak da iletişim medyası, yaptıklarını popüler isteme dayattığını iddia ederek, kendisini evrenselleştirmektedir.⁵

Halkın istemi iddiasından yola çıkarak popüler alandan yeni popüler ürünler yaratan iletişim sektörü, alımlayıcıyı tüketici kitleler olarak görmektedir. Daha sonraki bölümde üzerinde ayrıntılarıyla durulacaktır ki, popüler kültür üzerine yapılan tartışmaların ekseninde, popüler kültürün ne olduğu üzerine vurgu yapılırken kitle kültürü sorgulamasına girilmesinin kaynağında da bu analiz yatmaktadır. Ancak “halk” ve “popüler” hakkındaki tartışmalara biraz olsun açıklık kazandırmak için, halkın ya da popülerin (popüler sanat, popüler müzik v.b.) her şeyden önce entelektüeller arasındaki

⁴ Meral Özbek, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999, s.82.

⁵ İrfan Erdoğan, “Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu”, *Doğu Batı*, Sayı: 15, 2001, s.66.

mücadelenin bir parçası olduğunu unutmamak yeterli olabilecektir.⁶ Kısacası; halk ve popüler, aşkın veya nesnel kategoriler değil, entelektüel, akademik çevrelerin veya siyasal oluşumların söylemsel stratejilerinin ürünleridir ve genellikle, dışsallaştırıcı, ötekileştirici bir bağlamda yerleştirilir.

Popüler tartışmasının merkezine bulunan “halk”, “popüler olan” ile bu denli kompleks bir ilişkide bulunurken, “halk”ın niceliği ve niteliği de tartışma konusu olmaktadır. Örneğin, eğer halkın yüzde yetmiş belli bir televizyon programını seyrediyor denilirse, bu, hem “halkın” hem de “halkın yüzde yetmiş”nin onaylaması anlamına gelir ki; eğer niceliksel çoğunluk popülerliği belirleyen ölçü ise bu popüler anlamına gelir, ancak bu oldukça koşullandırıcı bir önerme niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda da karşımıza çeşitli sorular ve sorunlar çıkmaktadır: “Çok veya en çok” olarak nitelenen niceliksel fazlalık “popülere” eşit midir? Neden? Toplumun gelişmesi, doğru olan, haklı ve iyi olan zorunlu olarak, kendini çoğunluğun kabulünden geçerek mi ifade etmektedir? Popüler ekonomik, siyasal ve kültürel politikalar veya uygulamalar, “niteliği belirleyen niceliksel çoğunluk” tarafından mı saptanmaktadır? Popüler ve popülerleştirme bağı nedir ve popülerleştirmeye neden gereksinim duyulmaktadır? Popüler iyiyi, arzu edileni ve tercih edileni ifade ettiği için mi? Popüler olanlar iyiyi, doğruyu, haklıyı, arzu edileni, güzeli, ileriye, çağdaşı, rasyoneli ve çağdaş modernliği mi anlatmaktadır? Popüler müzik, sinema ve eğlenceler bütün bunları mı anlatmaktadır? Öte yandan, neden bir televizyon programını izlemede veya bir tüketimde bulunmada halka özgürlük veriliyor ve bu nicel fazlalığı ve nicelikten geçerek kazanılan nitel üstünlüğü ifade eden şey popülerlikle ifade ediliyor? Neden özellikle iş dışı zamandaki tüketimler toplumsal özgürlük için en önemli ve en önde gelen popüler model olarak öne sürülmektedir? Popüler ve popülerliğe bu tür öznel yaklaşım, aynı zamanda, toplumsal ve ekonomik yaşamın diğer alanlarında olan seçim yoksunluğunu gizlemek ve böylece bu alanlarda yeni özgürlüklerin incelenmesi ve öne sürülmesini önlemek değil midir? Diğer bir deyimle, geniş kitlelerin benimsediği popüler kültürel karakterler kendilerinin özerk bir şekilde geliştirdiği bir popülerlik mi yoksa yönetici sınıfların çıkarları doğrultusunda popülerleştirilmiş popülerlik mi? Popüler olanı üretenler kimler, ne için ve hangi sonuçlarla üretmektedir? Popülerlik, popülerlerin üretimi ve tüketimi,

⁶ Pierre Bourdieu, *Pratik Nedenler*, (Çev. Hülya Tufan), Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1995. s.154.

ideoloji, kültür ve iletişim alanlarında yönetenlerle yönetilenler arasındaki şimdiki ilişkiler hakkında neler anlatır? Bu ilişkiler nasıl gelişti ve şimdi nasıl gelişiyor? Bu ilişkiler bugün ekonomik ilişkilerle nasıl bir bağlantı içindeler?⁷

Popüler kültür kökleri yerel geleneklerde bulunan halk inançlarını, pratiklerini ve nesnelere, keza siyasal ve ticari merkezlerde üretilen kitlesel inançları, pratikleri ve nesnelere içermektedir; popüler kültürün içeriğinde popülerleştirilmiş seçkin kültürel biçimlerin yanı sıra müze geleneği düzeyine yükseltilmiş popüler biçimler de bulunmaktadır. Bu tespit popüler kültürü halk ve yüksek kültüre karşıtlığıyla tanımlayan kimi popüler kültür eleştirilerinin gözden kaçırdığı bir etkileşimi, üstelik popüler kültürün özgül dinamiğiyle şekillenen bir etkileşimi ortaya koyduğu için önemlidir. Ne var ki, popüler kültürün halk kültürü ve yüksek kültürden ayrı bir alana yerleştirilme eğilimi o kadar yaygındır ki, yüksek kültürün aşkın bir kültürel deneyim idealiyle karakterize olduğunu; bu ideal çerçevesinde, yüksek kültür ürünlerinin gündelik olanın üstüne çıkma, bedeni terk etme, tarihsel zaman ve coğrafi mekanın önemini yadsıma imkanı sağladığının düşünüldüğünü belirtmektedir.

Halk kültürünü karakterize eden kültürel deneyim ideali ise bütünleşmedir; halk sanatı biçimleri bir uzamda, bir mevsimde, bir cemaatte konumlanma imkanı sağlar. Buna karşılık popüler kültürün kültürel deneyim ideali eğlenme, oyalanmadır. Popüler kültür gündelik olandan daha yeğın olan ama onun ritmiyle iç içe geçen rutinleşmiş hazlar sağlar ve coşkusal doyumunu, arzu ile disiplin oyununu meşrulaştırır. Bu durumda popüler kültür ile yüksek kültür arasında bir ayırım yapmak veya otantik, halkın ürettiği halk kültürünü otantik olmayan, düzeysiz, ticari temelli bir yaygın popüler kültürden ayırmak ancak toplumsal eşitsizlikleri ve hiyerarşileri sürekli olarak yeniden-üreten ideolojik eğilimlerle meşru görülebilir.⁸ Örneğin, Batmaz'ın birbirlerinden farklı olduklarını belirttiği popüler kültür ve kitle kültürü ile, folk kültürü ve elit kültür ile kıyaslamaktadır. Batmaz'a göre, folk ve elit kültürden farklı olan popüler kültürün betimleyici özellikleri şunlardır:

⁷ Erdoğan, a.g.m., s.69.

⁸ Erol Mutlu, "Popüler Kültürü Eleştirmek", *Doğu Batı*, Sayı:15, Mayıs-Haziran-Temmuz 2001, s.s.25-26.

- 1-Biçim olarak orta karmaşıklılıktadır,
- 2-Aktarımı ya da iletimi, ortam ve teknoloji olarak dolaylıdır,
- 3-Oldukça ucuz fakat parayla elde edilir,
- 4-Copright, patent ya da sahiplik yoluyla tüketime açıktır,
- 5-Bilinen bir kaynağı ya da yaratıcısı (tüketicisi) vardır,
- 6-Standartlaştırılmış ya da yeniden biçimlendirilmiş olarak gösterime sunulur,
- 7-Kültürel değerleri ve gelenekleri, yeni formüller biçiminde yansıtır,
- 8-Üreten ile tüketen arasında toplumsal statü farkı vardır,
- 9-Üreticileri ve sunucuları profesyoneldir,
- 10-Ürün tüketiciye dönüktür.⁹

Oskay'a göre ise, kitle kültürü, yöneten ile yönetileni, varlıklı ile yoksulu, özgür olan ile özgür olmayı, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılan bir yanılsama yaratma işleviyle üretilmektedir. Kitle kültürünün tüketicisi olunan anlar ise, yaşanan bu realiteyle başa çıkılamayacağı düşünülüyor anlar ya da realitenin gerçek yüzünü görmekten kaçmak istenilen anlardır. Yine Oskay, kitle kültürü ürünlerinin tasarlanma, dizayn edilme ve üretilme işlemlerinde bireyin konumunun edilgen olduğunu savunmaktadır. Dolayısıyla kitle kültürü; bireyin, neleri sevip neleri sevmeyeceğini, neleri ve kimleri kıskanacağını, kimlere hayranlık duyacağını kalitatif ve kantitatif araştırmalar yaparak, bireyin kimliğini mümkün olduğu kadar tasvir edilmiş bir biçimde görmeye çalışmaktadır. Bundan da amaç, bireye gerçekten estetik değeri olan, ona uygun bir bilgilenim sağlayacak, toplumsal realiteyi değiştirebilmek için sunulan eğlence olanakları değil, tam tersine, bireyi toplumsal realitenin içinde kalmaya ikna edici, bunu değiştirmenin gereksizliği ve umutsuzluğunu kanıtlamaya yönelik bir amaç taşımaktadır. Bu bağlamda, popüler kültür, yeterince homojenleştirilememiş, tek kalıba dökülememiş toplumlarda gözlenir. Bu, iki durumda mümkündür. Biri, sanayi kapitalizminden önceki dönemlerin toplumlarında, ya da aşırı homojenleştirilmenin gözlemlendiği toplumlarda gözlenir ve popüler kültürün yarattığı yanılsama, kitle kültürünün yarattığı yanılsamadan daha rafinedir. Popüler kültürün

⁹ Veysel Batmaz, *Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1981, s.s.182-183.

yanılsaması bir boyutu ile sisteme bağlı iken, diğer boyutu ile bireyin sisteme karşı başkaldırışını ifade etmektedir.¹⁰

Bir başka açıdan ise, yüksek ve popüler kültür arasındaki ayırım, çok belirsiz bir duruma gelmiş bulunmaktadır. Bu belirsizlik beraberinde popüler olanın artan saygınlığını getirmiştir. Popüler ve yüksek kültür arasındaki ilişki belki de en doğru biçimiyle “bu iki kültür bir çok bakımdan birbirinin içinde gizlenmiş olan kültürlerdir” şeklinde ortaya konabilir.¹¹ Bu doğrultuda, tutucu yaklaşımlara göre popüler kültür yüksek kültürün öğelerine sahip değildir. Yüksek kültür seçkinler sınıfının kültürüdür. Geçmişin yüksek kültür ürünlerini (klasikleri) içerir; keşfedici, yaratıcı ve devrimci bir kültürdür, geleceğe dönüktür; en mükemmel kültürdür: Tiyatro, bale, klasik müzik, güzel sanatlar, şiir gibi...Yüksek kültürün kavramsal zıddı kitle kültürü olarak alınmaktadır: Kitlelerin kültürü; düzeyi düşük kültür olarak tanımlanmaktadır ve sayısal bakımdan çoğunluğun kültürü, genellikle kitle iletişimiyle iletilen kültürdür.¹²

Popüler kültürün çok çeşitli tanımlarının olduğu muhakkak, örneğin J. Storey, bu tanımları altı farklı grupta toplamaya çalışmaktadır: Birinci tanımda popüler kültür, basitçe, birçok insan tarafından sevilen ve geniş kesimlerce beğenilen şeklinde bir anlama sahiptir. İkinci tanımda ise; popüler kültür, yüksek kültür olduğuna karar verdiğimiz şeyin ertelenmesidir. Bu popüler kültürün standart altı bir kültür olarak tanımlanmasıdır. Üçüncü tanım, popüler kültürü, kitle kültürü olarak anlamlandırıp ona ümitsiz bir ticari kültür şeklinde yaklaşır. Dördüncü tanımlamada ise; popüler kültürün insanların yarattığı bir kültür olduğunu ileri sürmektedir. Popüler kültür, böylece, insanların/halkın/güruhun sahih/hakiki kültürüdür. Yani popüler kültür halk kültürüdür. Popüler kültürün beşinci tanımı, İtalyan Marksist A. Gramsci'nin politik analizine işaret eder. Gramsci popüler kültürü bir iktidar mücadelesi olarak değerlendirir. Popüler kültürün altıncı tanımı ise, postmodernizm kavramı etrafında şekillenen ve

¹⁰ Ünsal Oskay, “Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşatırken”, *Gösteri*, Sayı: 100, Mart 1989, s.43.

¹¹ Nicholas Abercrombie ve Diğerleri, “Popüler Teslimiyet ve Gerçekliğin Yeniden Kurulması”, (Der. Nazife Güngör), *Popüler Kültür ve İktidar*, Vadi Yayınları, Ankara, 1999, s.434.

¹² Korkmaz Alemdar- İrfan Erdoğan, *Popüler Kültür ve İletişim*, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994, s.118.

postmodernizmin yüksek kültür ve popüler kültür arasındaki farkı ortadan kaldıran yaklaşımında ortaya çıkar.¹³

Martin Jay de, bugün artık eskiden olduğu gibi birbirinden farklı yüksek kültür ve alt kesimlerin kültürü diye iki ayrı kültür kalmamıştır demektedir. Ona göre, bu farklılık, bu ayrılık bile kitle kültürünün stilize barbarlığı içinde erimiş, yok olup gitmiştir.¹⁴ Nitekim sosyal bilimciler, özellikle postmodern perspektifle ilgili olanlar, yüksek ve düşük kültür arasında uzun zamandır korunan ayrımı reddetmişlerdir. Ritzer, iki kültür ya da sanat arasındaki ayrımın ortadan kalktığına dair delillendirici argüman olarak, yüksek kültür tüketim araçlarını elinde tutanların tüketim katedrallerini taklit etmeye mecbur kalmalarını göstermektedir. Ona göre, yüksek kültürle ilintili ortamlar yaşayacak ve kendini geliştirecekse, bu taklidin hızını ve düzeyini artırmak zorundadır. Ritzer, genellikle yüksek kültürle bağlantılandırılan ortamların yani müzeler, okullar, üniversiteler, konser salonlarının tüketim katedrallerinin tuzaklarını gitgide daha çok benimser olduklarını söylemektedir. Müzelerde yüksek teknolojiyi interaktif sergiler vardır, alışveriş merkezleri bulunur ve geleneksel alışveriş merkezlerinde dükkanlar açılmıştır; öğrenci birliklerinde restoran alanları bulunur ve siber alışveriş merkezlerinden ayırt edilmesi olanaksız sanal üniversitelerde sanal dersler bulunur. Bu tür değişimlerin sonucunda yüksek ve düşük kültür ortamlarını birbirinden ayırt etmek zorlaşmıştır; aralarındaki ayrım giderek anlamsızlaşmaktadır.¹⁵ Yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki ayrımın çökertilmesi yeni kültür araçları olan yani; pazarlama, reklam, halkla ilişkiler, radyo ve televizyon yapımcıları, sunucular, magazin muhabirleri, moda yazarları ve yardım meslekleri aracılığı ile olmuştur.

Bir boyutu ile sisteme bağlıyken, bir diğer boyutu insanların sisteme karşı başkaldırısını dile getiren popüler kültür, endüstri toplumlarında kendi özüyle çelişkilidir. Bir yandan, popüler kültür bir endüstri haline getirilmekte, kendi ekonomik çıkarlarının peşinde koşan kar güdümlü bir endüstri tarafından üretilip dağıtılmakta, öbür yandan popüler kültür halkın malı olmasına malıdır ama halkın büyük ticari

¹³ John Storey, *Cultural Theory And Popular Culture*, Harvester Wheatsheaf, New York, 1993, s.s.7-15.

¹⁴ Martin Jay, *Adorno*, (Çev. Ünsal Oskay), Der Yayınları, İstanbul, 2001, s.21.

¹⁵ George Ritzer, *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*, (Çev. Şen Sür Kaya), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s.232.

başarısızlıklara sürüklendiği sayısız filmin, plağın ve diğer ürünlerin gösterdiği gibi halkın çıkarları ile endüstrinin çıkarları bir değildir. Popüler kültüre dönüştürülen bir metanın, aynı zamanda halkın çıkarlarını da temsil etmesi gerekmektedir. Popüler kültür yalnızca, tüketim değildir, tüketimi de içeren bir kültürdür. Toplumsal bir sistem içerisinde anlaşılan ve hazları yaratan, onları dolaşıma sokan etkin bir süreçtir. Kültür, endüstrileşmiş de olsa, metalarının alınıp satılması çerçevesinde öyle büsbütün betimlenemez.¹⁶

Popüler kültür hakkında bir uzlaşının olmadığını, her tanımın tanımlayıcının konumlanışına göre belirlendiğini söylemek olası görünmektedir. Yine de bir betimleme çabasına giren Oktay'ın tanımı ise şu şekildedir: Ona göre popüler kültür, en geniş ve kabul gören tanımıyla, gündelik hayatın kültürü şeklinde tanımlanmaktadır. Önemi de buradan gelir ki, iktidar ve ekonomi, bütün maddilikleri ve ağırlıklarıyla gündelik hayatta işlemektedir. Tüm ideolojik biçimlenmeler; siyasal, kültürel, düşünsel, cinsel, dinsel ve benzeri, gündelik hayatta gerçekleşir. Gündelik hayat, yönetenleri ve yönetilenleri yan yana getirmektedir. Bu karşıt sınıf ve katmanlar, gündelik hayatın kültürel ve simgesel pratikleri içinde, şu ya da bu ölçüde zaman zaman bir ortak paydaya sahip olarak iletişim ve etkileşime girmektedirler.¹⁷ İnsanlar, son kertede bir sınıfın, bir söylemin üyesi olarak gündelik hayat içinde, H. Lefebvre'in de belirttiği gibi, "Gündelik hayatta, hayatlarını çifte bir anlamda (varlığını sürdürmemek veya varlığını sürdürmek, sadece varlığını sürdürmek veya dolu dolu yaşamak) yeteneğini kazanırlar ya da kazanmazlar. Gündelik hayatta, şimdi ve burada zevk alınır veya acı çekilir."¹⁸ Gündelik hayat, hemen hemen bir arada biçimlenen ekonomik/siyasal iktidar ile bu iktidarın bağlam belirleyiciliğinde eklemlenen öteki türlerinin (düşünsel, kültürel, cinsel, sanatsal, etnik vb.) üretildiği, gerçekleştirildiği alandır. "Popüler kültür ürünleri, bu karmaşık ekonomik, politik, ideolojik örüntüler yumağında ne gibi bir rol üstlenmektedir?" sorusu, yönetilen bağımlı sınıf ve kesimlerin özgürleşim ve özgürlük beklentisi ve mücadelesi açısından büyük önem taşımaktadır. Küreselleşmiş bir popüler kültürün içinde yaşamakta olan kesimlerin kendi gündelik pratikleri içinde ve egemen sınıfların düşüncelerine birebir uyumlanmamayı başararak ürettikleri bu popüler kültür,

¹⁶ Jhon Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, (Çev. Süleyman İrvan), Ark Yayınları, Ankara, 1999, s.35.

¹⁷ Ahmet Oktay, *Türkiye'de Popüler Kültür*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.24.

¹⁸ Henri Lefebvre, *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, (Çev. Işın Gürbüz), Metis Yayınları, İstanbul, 1998, s.28.

hızla ileri teknolojinin araçlarını kullanan kitle kültürü tarafından özümlenmektedir. Sermayenin ulus-aşırıldığı ya da küreselleştiği gibi kültürün de küreselleştiği bir dönem yaşanmaktadır. Kültür ürünlerinin üretim, dağıtım ve tüketimindeki hız inanılmaz boyutlara ulaşmış bulunmaktadır.

Yine Oktay'a göre; popüler kültür, kentleşme sürecine koşut olarak belirip biçimlenmeye başlayan bir oluşumdur. Bu yüzden her toplumun kendine özgü bir biçimleniş söz konusudur. Bu kültürün biçimlenmesinde kitle iletişim araçlarının da fonksiyonu da son derece önemlidir. Televizyon ve videonun Türkiye'de kırsal kesimde yaygınlaşmasının bir ufuk gelişmesine yol açtığı gibi iletilen mesajları kendi yaşam deneyimlerinin ve toplumsal ilişkilerin içinden algılanmakta, dolayısıyla onları belli ölçüde dönüştürmekte, değişime uğratmaktadır.¹⁹

Popüler kültür kavramının en önemli özelliği, onu oluşturan değerlerin halkın kendisi tarafından üretilip yaygınlaştırılmasıdır. Bu özelliğinden dolayı da, yüksek kültürün devamlı karşıtı bir pozisyonda yer alırken; kitle kültürü ile arasında çoğu kez ortak paydalar yakalamak mümkündür. Ancak, popüler kültürün, kitle kültüründen tamamen kopabilen bir yanı da bulunmaktadır. Kitle kültürü, o dönemi iktidarda bulunan siyasal iktidarın kültür politikasının güdümünde şekillenmektedir. Gerçi iktidar, halk çoğunluğunun bir seçimi olarak var olduğundan, ilk aşamada onun temsili olarak düşünülebilir. Bu yüzden de kitle kültürünün halkın istemlerini yansıttığı söylenebilir. Bu, kent kültürü tamamen biçimlendirilmiş ülkelerde biraz geçerlilik de kazanır. Ama, bu henüz tam anlamıyla bir kent kültürü oluşturamamış toplumların iktidarlarında halk duyarlılığının gözetilmesinden çok, küçük bir bürokrat kesimin değer yargılarıyla ortaya çıkar. İktidarın ideolojik denetleme politikası bu aşamada hep ön plandadır.²⁰ Popüler kültürün özelliklerinden bir diğeri, sosyal sınıf ayrımı yapmadan her kesimi etkilemesidir. Toplumsal standartlaşmayı hedefleyerek ulaşabileceği kadar geniş kesimlere ulaşmaktadır. Standartlaşma süreci içerisinde alt kültürleri kendi bünyesinde eritip kültürel çeşitliliği engellemektedir. Bireysellik ve fark yaratma

¹⁹ Ahmet Oktay, "Popüler Kültür ile Kitle Kültürü", Varlık, Sayı: 1012, Ocak 1992, s.8.

²⁰ Orhan Kahyaoğlu, "Popüler Kültür, Popüler Müzik", Varlık, Sayı: 1013, Şubat 1992, s.7.

temasını kullanıp, kolektif davranışlar (aynı tip düşünme, hissetme, hareket etme) oluşturmaktadır.²¹

Popüler kültüre farklı adlandırmalar altında çok çeşitli gibi gözüken ve elbette birbirlerinden farklılıkları da olan bir çok yaklaşım mevcuttur. Ama bunların tümü Hall'ın tespit ettiği iki farklı popüler kültür tanımı etrafında kümelenen iki farklı yaklaşım içinde derlenip toparlanabilir. Hall'a göre, popüler kültürün birinci tanımı; halk kitlelerinin dinlediği, satın aldığı, tükettiği ve azami derecede hoşlanır görüldüğü şeyler olarak tanımlanabilir. Bu popüler teriminin, pazar ya da ticari tanımıdır ve oldukça haklı olarak halk kültürünün manipülasyonu ve aşağılanması ile bağlantılandırılmıştır. İkinci tanım ise, betimleyici ve daha az rahatsız edici bir tanımdır. Popüler kültürün halkın yaptığı ya da yapmakta olduğu bütün şeylerdir. Bu, terimin antropolojik tanımlanışına yakın bir tanımdır: Halkın kültürü, örf, gelenek, adetler. Onların ayırt edici yaşam biçimlerini belirleyen şeyler.²² Bu tanımlardan birincisini kısaca eleştirel, ikincisini ise tutucu yaklaşım olarak tanımlanabilir. Bu iki yaklaşım popüler kültür literatürüne hakim olan karşı çıkışları ya da taraf oluşları içine toplayan yaklaşımlardır. Birinci tanım kitleleri yaşamakta oldukları toplumsal koşullara eleştirel bakmaktan alıkoyan bir anlayışı içerirken, ikinci tanım ise, geniş kitlelerin yaşanan gün için soluk almalarını sağlayan bir kültür tanımını ihtiva etmektedir.

Popüler kültürün, küreselleşmeyle, dar anlamda bir ilişkisi olduğu kuşkusuzdur. Popüler kültür ikinci dünya savaşından sonra sistematize olmuştur ve 60'lı yıllarda büyük sıçrama yapmıştır. Bugün, coca cola'yı, McDonald's'ı, ya da jeanleri de kapsayan ve bir yaşam biçimi tasarlayan bir popüler kültür dünyası mevcuttur. İmaj çağı, sadece "pop starı" değil, onu tüketen insanları da kapsamaktadır.

1. 1. 1. Popüler Kültürde Direniş ve Eklemlenme

Halka ait olarak bilinen popüler kültür alanı aynı zamanda yabancılaşmış bir kültürel tabakanın, egemenliklerini, umarsızlıklarını pekiştirmek için üzerinde mücadele

²¹ Louis Dollot, *Kitle Kültürü ve Bireysel Kültür*, (Çev. Özlem Nurdallı), İletişim Yayınları, İstanbul, 1996, s.46.

²² Stuart Hall, "Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar", (Çev. Vahit Pekel), *Mürekkep*, Sayı:8, 1997, s.s.17-19.

verdikleri ve kazanmak istedikleri bir alandır. Egemen sınıfların değer ve düşünceleri, popüler duygu ve düşüncelerin içinde eritilerek, popüler alanda direnme etkisizleştirilmek ve yaygınlaştırılmaktadır. Hem boyun eğme, hem de direnme çelişkisini yaşayan bu alan, doğru çözümlerle çözümlenmesi gereken çapraşık bir mücadele alanıdır.

Kültürel konu ve uygulamalar çok aksanlıdır; yani farklı bağlamlarda, farklı politikaları amaçlayan farklı insanlar tarafından farklı aksanlarla telaffuz edilebilirler. Demek ki anlam, toplumsal üretilir ve dünya anlam üzerine kurulmalıdır. Bir konu, uygulama veya olay anlamın ortaya çıktığı ana kaynak değil; bir anlamın, veya değişken anlamların, telaffuz edildiği mekandır. Ne var ki aynı anlam, uygulama veya olaya farklı anlamlar yüklenebildiği için her anlam, aynı zamanda, potansiyel bir çatışma sahasıdır: Bu yüzden, kültürel çalışmalar için kültür alanı, hem ideolojik mücadelenin yapıldığı hem “birleşme” ve “direniş”lerin olduğu hem de hegemonya kazanılıp kaybedildiği geniş bir alandır.²³ Bir kültürel örüntü biçimi olarak popüler kültürün modern toplum içerisinde yüklendiği anlam kümelerini anlamaya çalışmak, kaçınılmaz bir biçimde yoğun çatışmaların yaşandığı ideolojik bir alana girmekle eşanlamlıdır. Dolayısıyla, popüler kültür sorunsalı, genel şeyleşme (reification) ve yabancılaşma (alienation) olgularını da kapsayacak genişlikte bir çerçeveye ele oturtularak ele alınmayı gerektirmektedir. Bu noktada John Fiske'nin bazı tanım ve betimlemelerinin yararlı olabilecektir. Fiske'e göre popüler kültür, toplumsal farklılıkların anlamlı kılındığı sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk ve diğer kategorilerin eksenleri boyunca iktidarın eşit bir biçimde dağıtılmadığı toplumlarda derinden çelişkilidir:

“Popüler kültür tabiler ile güçsüzlerin kültürüdür, bu yüzden de içerisinde daima toplumsal sistemimizin, dolayısıyla da toplumsal deneyimimizin merkezinde yer alan egemenlik altına alma ve tabi kılma güçlerinin izlerini taşır. Popüler kültür aynı zamanda bu güçlere direnmenin, onlardan sıyrılmamanın belirtilerini gösterir: Popüler kültür kendi içinde çelişkilidir. Bu çelişki, hem iktidarın hem de direnişin bir arada ifade edilmesini gerektirebilir. Böylece yırtık kot pantolon hem bir dizi Amerikan değerini hem de bunlara direnmenin bir derecesini ifade eder. İkinci olarak, bu çelişki, gösterebilimsel zenginliği, çokanlamlılığı gerekli kılar. Bu çelişki bir metnin okurlarının ya da kot pantolon giyenlerin aynı anda hem onun (metnin ya da kot pantolonun) güçlerine katılmalarını hem de kendilerini bu güçler oyununda kendi kültürel çıkarlarıyla buluşturan bir konuma yerleştirmelerine olanak tanır. Böylece kot pantolonlar aynı anda hem toplumsallık ve

²³ John Storey, *Popüler Kültür Çalışmaları*, (Çev. Koray Kardeşahin), Babil Yayınları, İstanbul, 2000, s.12.

bireycilik hem de cinsiyetsizlik, erillik ya da dişillik anlamlarını taşıyabilirler. Bu göstergebilimsel zenginlik, kot pantolonların belirlenmiş tek bir anlamı olmayacağını, olası bir anlamlar yığınının kaynağı olduklarını ifade eder.”²⁴

Fiske'nin burada verdiği betimsel çerçevenin, popüler kültürün en yaygın biçimde üretildiği sınıf ve tabakaların teslimiyetçi olduğu görüşünün reddettiği ve yönetilen bağımlı sınıf ve tabakaların, tahakküm altına alınmamak için kendine direniş pratikleri icat etmeyi başarma gücü bulunduğunu varsaydığı söylenmelidir. Fiske'nin şu saptaması da dikkate alınmayı gerektirmektedir ki;

“Popüler kültür daima iktidar ilişkilerinin bir parçasıdır; o daima egemenlik altına alma ve tabi kılınma arasındaki, iktidar ile ona direnmenin çeşitli biçimleri arasındaki, askeri strateji ile gerilla taktikleri arasındaki değişmez mücadelenin izlerini taşır.”²⁵

Buradaki strateji ve taktik sözcüklerini sadece retorik düzleminde almamak gerekmektedir. Bu sözcükler, egemen ve yöneten sınıflarla yönetilen bağımlı sınıflar arasındaki küreselleşmiş dünyada da önemini yitirmemiş bulunan ideolojik ve pratik/siyasal mücadelenin biçimlerini dillendirmektedir. Tabiler her zaman, güçlülere doğrudan karşı çıkamamaktadırlar. Popüler kültürün içinde barınan muhalif öğelerin önemini anlamaya çalışılırken şu saptamayı da yapmak gerekmektedir: Muhalif bir alt kültür ‘bir toplumsallaşma zincirindeki en zayıf noktalara yatırım yapar’. Popüler kültürün barındırdığı direnişçi öğelerin nasıl saptanması gerektiğini, bunların siyasal ve kültürel düzlemde özgürleşim ve özgürlük mücadelesine nasıl eklemelendirilebileceğini söylemek, sanıldığı kadar kolay gözükmemektedir.

Görüldüğü üzere, J. Fiske için popüler kültür daima iktidar ilişkilerinin bir parçasıdır; o daima egemenlik altına alma ve tabi kılınma arasındaki, iktidar ile ona direnme, ondan kaçınmanın çeşitli biçimleri arasındaki değişmez mücadelenin izlerini taşır. Bu mücadeledeki güç dengesini değerlendirmek hiç de kolay değildir. Çünkü kimin kazandığını kestirmek zordur.²⁶ Yine de Fiske, popüler kültürün daima egemenlik altına alma güçlerine gösterilen tepki tarafından biçimlendirildiğine inanır. Bu yüzden de popüler kültür, ona göre, asla egemenlik altına alma güçlerinin bir uzantısı değildir. Bu sav, egemen toplumsal grupların üyelerinin popüler kültüre katılmayacaklarını iddia

²⁴ Jhon Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak*, (Çev. Süleyman İrvan), Ark Yayınları, Ank., 1999, s.s.15-16.

²⁵ J. C. Scott, *Tahakküm ve Direniş Sanatları*, (Çev. Ahmet Türker), Ayrıntı Yayınları, İst., 1995, s.173.

²⁶ Fiske, a.g.e., s.32.

etmemektedir. Katılabilirler ve katılmaktadırlar da, ama bunu yaparken, toplumsal dayanışmalarını, kendilerine toplumsal iktidarlarını veren yerden uzakta yeniden oluşturmaları gerekmektedir.

Popüler kültürü mücadele alanı olarak gören Fiske, egemen güçlerin gücünü kabul eder, fakat dikkatini popüler taktikler üzerine toplamaktadır. Popüler taktiklerle bu güçlerle başa çıkılır, bu güçlerden kaçılır veya direnilir. Tümüyle dahil etme sürecine eğilime yerine, katılmayı, dahil olmayı bu denli sürekli gereklilik yapan popüler canlılık ve yaratıcılığı inceler. Her yerde, her zaman olan sinsi egemen ideoloji pratiklerine ağırlık verme yerine bu ideoloji kendini ve kendi değerlerini korumak için bu denli çalıştıran günlük direniş ve sakınmaları anlamaya çalışır. Bu yaklaşım popüler kültürü potansiyel olarak, çoğu kez radikal değil, fakat ilerici olarak görür.²⁷

Fiske gibi, N. Abercrombie, S. Lash ve B. Longhurst da popüler kültürün, tümüyle egemen grupların baskı altındaki gruplar üzerindeki egemenlik aracı olarak değerlendirilemeyeceğini, öte yandan kısmen de olsa baskın kültürel biçimlere ve bu tür baskın grupların toplumsal konumlarına karşı ele alınabileceğini söylemektedir. Onlar da, bu mücadelenin her zaman direniş biçiminde yansımaları gerekmediğini ancak zaman zaman çeşitli çelişki boyutları ve sonuçlar olarak da görülebileceğini söylemektedirler. Öte yandan onlar, burjuva gruplarının da değişen toplumsal konumlara tepki göstereceklerini ve kapitalizmdeki yeni gelişmelerin, çeşitli biçimde yarattığı, toplumsal bölünmelerin, kültürel ve ekonomik yönden başat gruplar üzerinde etkili olduğunun gözlemlendiğini ve burada önemli olanın başat gruplardaki bu tür bölünmelerin farkına varılması olduğunu ifade etmektedirler.²⁸

Gramsci'nin etkisinde olanlara göre ise popüler kültür ne halk tarafından kendileri için üretilen halkın kültürüdür, ne de onlar için üretilen yönetilen kültürdür. Popüler kültür; ilk olarak, bir tarihsel dönemden diğerine içerik bakımından değişen kültürel biçimler ve pratiklerdir, ikinci olarak, bu biçimler ve pratikler bir alan/saha teşkil eder, üçüncü olarak, bu alanda egemen, alt ve karşıt kültürel değerler karışımları içinde karşılıklı birbirinin içine girerler, dördüncü olarak, popüler deney ve bilinci

²⁷ Alemdar- Erdoğan, a.g.e., s.s.248-249.

²⁸ Abercrombie, a.g.m., s.430.

çerçeveleme ve organize etmede etken olabilecekleri yerleri güvence altına alabilme girişimlerinde birbirleriyle yarışır, ve son olarak, egemen kültür alt grupların kültürü üzerinde empoze edilerek, dıştan gelen, yabancı bir güç olarak kazanç sağlamaz, bunun yerine bu kazancı, bilinci ve deneyi kendi kurallarıyla tanımlanan halkı yöneten grupların değer ve ideolojileriyle bir birlik içinde, bu kültürlerle yetişerek/uzanarak, onlarla sağlarlar. Bu tür süreç ne alt grupların kültürünü siler, ne de halkı kendi gerçek kültürlerinden soyutlar. Yaptıkları, radikal eğilimlerin bağlarını koparabilecekleri ve daha tutucu veya çoğu kez, gerici kültürel ve ideolojik yönelimlere bağlanabilecekleri bir ideolojik ve kültürel alan içine bu kültürleri, oyun kağıdı gibi karmaktır. Benzer şekilde, egemen kültüre karşı direniş her zaman orada olan fakat zaman zaman alevlenen hazır, sürekli kaynayan karşıt kültürü egemen kültüre karşı saldırma biçimini almamaktadır. Karşıt kültürel değerler egemen kültüre karşı mücadele ortamı içinde şekillenir ve biçim alır. Bu mücadele bazı kaynaklarını egemen kültürden alabilir ve onunla bağ kurabilmek için ona bazı doğruluklar atfetmek gerekebilir.²⁹

Popüler dillerin, popüler geleneklerin, popüler kültürel biçimlerin, hegemonya mücadelelerinin bir parçası ve bir alanı olmasının temelinde yatan ise; gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin kırılma, göstergenin aşkın bir belirleniminin olmaması, anlatının çokanlamlılığıdır. Popüler kültür öğelerinin simgesel karakteri; zamana ve mekana, hegemonya mücadelelerinin konjonktürel dengelerine, toplumsal ilişkilerin tarihselliğine ve toplumsal olumsuzluklarına göre, yani toplumsal bağlama bağlı bir şekilde belirlenmektedir.³⁰ Bu anlamda, her kültürel metin, anlatı ya da söylem, metinler-arası bir mantıkla işlemektedir. Anlatıcının (yazar'ın, sunucu'nun v.b.), üretimlerinin başka anlatılara gönderme yaparak, bir başka yapıya aktararak, anlamı kaydırması ve yeniden kurması ve izleyicinin (okur'un, dinleyici'nin bu ürünlerle ilişkilerinin), tüketimlerinin de aynı şekilde başka sözlere, başka metinlere göre ve bunlarla birlikte alınması ve anlamlandırılması, iletişim ediminin metinler-arası niteliğine işaret etmektedir. Hegemonyanın ve popüler bilinç biçimlerinin sürekli çelişki üretmesinin nedeni de, anlamın zorluğu ve metinler-arasılığı ile ilgilidir. Bu bağlamda, popüler kültürel formların bir mücadele alanı olarak kavranması doğru görünmektedir.

²⁹ Alemdar- Erdoğan, a.g.e., s.s.108-109.

³⁰ Necmi Erdoğan, "Kültürel Popülizm mi?", *Birikim*, Sayı: 57-58, Ocak-Şubat 1994, s.149.

Popüler kültür halk kültürü olmasa bile ikisi ara kimi benzerlikler de yok değildir. İkisi de birbirinden farklı toplumsal bağla içerisinde halk kültürüdür. Popüler kültür, temalarını ve özünü halk kültüründen almakla birlikte işleyişi, üretimi ve işlevleri açısından halk kültüründen tamamen, ayrılan çağdaş bir kültürdür. Halk'ın (folk) taşıdığı yerel, bölgesel, kapalı topluluklar anlamı popüler'de önemli ölçülerde değişmektedir. Dolayısıyla popüler kültürde halkın kültürü, halka ait kültür gibi üstü örtülü bir niteleme vardır. Bu nedenle kimilerine göre popüler kültür direniş ve başkaldırı kültürüdür. "Oysa popüler kültürün bilinen en belirgin yönü yönüzsüzlük duygulanımıdır. Biçim olarak yeni (modern) öz ve içerik olarak eski (geleneksel)dir."³¹

Tarımsal kapitalizme uzun geçiş evresi ve daha sonra sanayi kapitalizminin oluşma ve gelişme süreci boyunca, çalışan sınıfların, emekçi ve yoksul sınıfların kültürleri üzerinde az çok süreklilik gösteren bir mücadele yaşanmıştır. Bu olgu, popüler kültürün gerek temeli, gerekse dönüşümleri ile ilgili olarak, yapılacak herhangi bir incelemenin kalkış noktası olmalıdır. Toplumsal güçler arası ilişki ve dengelerdeki değişimler, kendilerini bu tarih sürecinde ortaya koymuşlardır. Sermaye etrafında oluşacak yeni bir toplumsal düzenin inşası, kesintiler olsa bile, az çok süreklilik arz eden bir tarzda ve kelimenin en geniş anlamında bir yeniden eğitim sürecini gerektirdiğinden halk sınıflarının kültürü sermaye için hayati bir önem kazanmıştır. S.Hall, halkın söz konusu ıslahının büründüğü biçimlere karşı başlıca direnme mevkilerinden birinin de popüler gelenekte yatmakta olduğunu düşünmektedir. Hall'a göre öteden beri popüler kültürün gelenek ve geleneksel yaşam biçimleriyle ilişkilendirilmesinin nedeni budur - ve popüler kültürün gelenekselciliği sıkça ve yanlış olarak sadece muhafazakar bir güdünün ürünüymüş gibi, geriye dönük ve anakronistik diye yorumlanmıştır. Mücadele ve direnme, fakat tabii yanı sıra kendine maletme ve elden çıkarma söz konusudur. Aslında önümüzde duran olgu yaşam biçimlerinin etkin biçimde tahribi ve yeni bir şeylere dönüşmesidir.³²

Belli toplumsal kesimlerin modernleşmeye yanıtının okunabileceği alan olarak alınabilecek popüler kültür ile modernleşme süreci arasındaki ilişkinin kurulmasında, popüler tecrübeye, egemen sınıflar ve bağımlı sınıflar arasındaki iktidar ilişkileri ve popüler

³¹ Sadık Güneş, *Medya ve Kültür*, Vadi Yayınları, Ankara, 1996, s.137.

³² Stuart Hall, "Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar", s.15.

gelenek çerçevesinde bakan Stuart Hall'un yaklaşımı çok aydınlatıcıdır. Hall, tarımsal ve ardından endüstriyel kapitalizmin biçimlenmesi ve gelişmesi sürecinde çalışan halkın, emekçi sınıfların ve yoksulların kültürü üzerinde sürekli mücadelenin oluştuğunu ve bu gerçeğin popüler kültürün temeli ve dönüşümler ilişkin çalışmaların başlangıç noktasını oluşturması gerektiğini belirtiyor.³³

Popüler kültürün egemen anlamlandırılmasından farklı olan ve tanımlayanın dünya görüşüne göre değişen tanımlamaları oldukça çeşitlidir. Popüler kültürü, kentli nüfus öbeklerinin disiplinler haz rejimleri yoluyla yönetildiği ve denetlendiği belli "yöneticilik" biçimleriyle ilişkili olarak değerlendirmek olanaklı olacaktır. Buna alternatif olarak, popüler kültüre ampirik olarak bir boş zaman pratikleri ve metinleri olarak yaklaşılabılır ya da ideolojik olarak ya sömürülme ve denetim altına alınma ya da "üretkenlik" ve direniş çerçevesinde tanımlanabilir. Benett, Fiske, Mattelart, Mukerji ve Schudson popüler kültüre bu tarz yaklaşanlardır.³⁴ Örneğin Mattelart'a göre, popüler kültür direnenlerin ve egemenliğe karşı mücadele edenlerin kültürüdür. Bu kültür kendi başına varolmaz; egemen kültüre karşıtlık süreci içinde oluşur ve tanımlanabilir. Popüler kültür folklorculuğun reddidir. Geçmişin iç burukluğunu ve özlemini ekip biçen, sürekli dile getiren bir müze kültürü değildir.³⁵

Popüler kültürü, gündelik yaşamda kullanıldığı, karmaşık olmayan, egemen kültürden ayrılmış olmakla beraber eklektik bir bağla aynı zamanda, ona bağlı yaşam ve form pratikleri olarak; topluluk yaşantısının oluşturduğu ortak değerlerle şekillenen, birlikte üretilmeye de birlikte tüketilen, içinde yerellik, zaman ve mekan birlikteliği taşıyan, topluluğun ortak yaşama biçimi içinde örgün ihtiyaçlara yanıt veren pratikler olarak tanımlamak mümkündür.³⁶

Popüler kültür unsurları bir alt kültürel bağlam içinde eklemlenebilir. Alt kültür ise; toplum içinde cemaat, kendi içinde toplumsallaştırmayı sağlayacak norm ve kurallara sahip olan, kültür adına farklı bir bütünlüğü yeniden üreten toplumsal ilişkiler sistemi olarak tanımlanabilir. Egemen kültür de, kendisini kurumsallaştırarak otorite

³³ Meral Özbek, a.g.e., s.s.56-57.

³⁴ David Rowe, *Popüler Kültürler*, (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s.s.20-21.

³⁵ Erdoğan, a.g.m., s.73.

³⁶ Meltem Ahıska, "Kültürün Değeri", *Defter*, Sayı: 12, Şubat-Mart 1989, s.28.

yetkisi oluşturan ve egemen sınıfın kendi meşruluğunu inşa edip, çıkarlarını genelin çıkarıymış gibi sunduğu ideolojik-kültürel pratik şeklinde ortaya konulabilir. Bu bağlamda, alt kültür ile popüler kültür arasında bir bağlantı kurulabilir. İçinde karşı kültür öğelerini, dinamiklerini barındıran alt kültürler, egemen kültürden ayrışmalarını sağlayan kendi anlamlandırma pratiklerinin oluşturulmasında popüler kültürden yararlanmaktadır.³⁷

1.2. POPÜLER, FOLK VE KİTLE KÜLTÜRLERİ

Kültürün, sanayi öncesi toplumlarda sahip olduğu anlamı, kitlesel üretimin devreye girmesi ile konumu, eğlence ve manipülasyon olan bir endüstriye dönüşmüştür. Dönüşen bu kültürel ortamı tanımlamak için başvurulan popüler kültür ve kitle kültürü kavramları, modern kültürün farklı türlerini mi yoksa aynı ve tek olan kültürün farklı yüzlerini mi işaret etmektedir? İki kavramı birbirinin yerine geçebilir nitelikte kullananlar ile kavramlar arası farkı küçük ayrıntılarda arayanlar, kavramları birbirine zıt anlamlarda kullananlar ve kavramları birbirlerini önceleyen, dolayısıyla da bir sonraki tarafından iç edilen, dönüştürülen kültürel atmosferler şeklinde kullananlar arasındaki farkın, kavramların toplumsal olgulara bağlı edindiği anlamlar bir yana bırakılırsa, genellikle ideolojik yönelimlerinden kaynaklandığını söylemek yerinde bir ifade olacaktır.

David Rowe bu bağlamda, halk (folk) kültürü, “popüler kültür” ve “kitle kültürü” terimlerini tartışırken, kültürün üretim ve içeriğindeki endüstrileşmenin iletişim terimleriyle söylenecek olursa kaynak ile hedef arasında “Pavlovgil” bir ilişki kurduğunu ön-varsayım olarak içinde barındıran “kitle kültürü” teriminin “hayali” bir terim olduğunu belirtir. Bu hayali terimin popüler kültür üzerine düşüncelerin kaynağında “bizim düşünme kabiliyetimizi körelten” bir hayalet gibi bizi izlemesinden kurtulabilmemiz için popüler kültür tartışmalarından uzaklaştırılması gerekmektedir.³⁸

Rowe’a göre, popüler kültür, folk ya da kitle kültürü gibi rakip formüleştirelmelerden farklı bir olgudur. Folk kültürü, en iyi, metalaştırılabilir olmayan

³⁷ Gökhan Metin, “Futbol, Popüler Kültür ve Geyik Muhabbeti”, *Birikim*, Sayı: 62, Haziran 1994, s.92.

³⁸ Rowe, a.g.e., s.19.

ve rasyonelleştirilmiş kültür biçimlerinin aşınmasıyla tedricen tahrip edilen ve özünde endüstri öncesi, kapitalizm öncesi olan simgesel pratikler dizisi olarak nitelendirilebilir. Ona göre, kültürel biçimlerin ve onların üretim sistemlerinin endüstrileşmesinin, kaçınılmaz olarak, hitap eden ve edilen arasında tahrik edici, önemsizleştirilmiş ve inorganik metinlerin maniple etme gücünden yararlanılarak yaratılmış kitle kültürü kavramı hayali bir kavramdır. Popüler düşüncesi, aldatıcı ölçüde karmaşıktır. Popüler düşüncesi, resmi ve popüler olan arasında ya da halk ve iktidar bloğu arasında doğrudan bir ayırım önererek halka ait şeylere, aktörlere ve kurumlara gönderme yapar. Bu anlamda, bir grup açısından halkın kültürü gibi görünen şey, başka bir grup açısından iktidar bloğunun kültürüne benziyor olabilir. Popüler kültür bir başka tanımla; estetik hitapla ve kültürel iktisatla bağlantıya geçen haz, aylıklık üslup ve kimlik biçimleri olarak çeşitli yollardan ortaya çıkan, değişen toplumsal ve kültürel ilişkiler, anlamlar ve metinler dizisi olarak tanımlanabilir. Yine Rowe'a göre; gerçek popüler kültür, film, televizyon ve kayıt endüstrisi tarafından üretilen yapmacık, sahte popüler kültürden farklı olarak tanımlanmış olsa bile bugün kullandığımız biçimiyle popüler kültür, bu kültürel ortamı betimler. Bu tanımda popüler kültür, kitle kültürü ile özdeşleşirken, burada farklılaşmış ve süreç içinde geleneksel folk kültürünün çağdaş bir değişkeni olarak kabul edilmiş, dolayısıyla artık geleneksel folk kültürü olmayan bir kültürden söz edilmiş olur. İnsanların düşünce ve duygularının, kültür endüstrisi süzgecinden geçmeden kendilerine geri döndüğü, "halk"ın kendisini doğrudan ifade edebileceği bir alan olan ve bugün için gerçekleşmesi neredeyse imkansız olan bu durum geleneksel folk kültürünü tanımlar, ki o da bugün anladığımız biçimiyle popüler kültür değildir. Bu sürecin yaşanmasına sebep kapitalizmin folk kültürünü alıp satılan bir metaya dönüştürmesi ve popüler kültür kılmasıdır.³⁹

Popüler kültür'ü bir tarihsel dönemden diğerine geçilirken değişen kültürel biçimler ve pratikler olarak bir tür geçiş dönemi kültürü olarak nitelendirmek geniş bir zamanda ve zeminde varlığını yayarak ilerleyen ve kalıcılığı tescillenen kültürel atmosferi yadsımak anlamına gelir. Ayrıca bir sonraki aşamada popüler kültür, kitle kültürü tarafından kuşatılan, emilen ve dönüştürücü bir kültürdür şeklinde düşünmek, kavramlar arası farkı çok keskin sınırlar içerisinde görmekle eşanlamlıdır. Oysa ne böylesi

³⁹ A.g.e., s.21.

keskin farklarla belirlenmiş sınır varlığından ne de popüler kültürün kitle kültürü tarafından emilmesinden ya da tersi bir durumdan bahsetmek literatürün dağınıklığından dolayı kolay değildir. Popüler kültür satın alınan halk kültürü ise imal edilen bir kimliğe sahiptir. Örneğin, geleneksel giyim kültüründen, yerel/ bölgesel mahalli motiflerden yola çıkarak giysi yaratılabilmekte, modayla “tüketilen/ satın alınan” kimliği kazandırılabilir. Bu anlamda, halk kültürü ve popüler kültür arasındaki temel farklılık, ikincisinin bir kitle kavramı ve iş bölümüyle kültürel nesnelere mekanik üretimi üzerine kurulu bir üretim tarzına dayanmasıdır. Genel olarak, kitle kültürü kuramına yönelik yöntemsel yaklaşım, tüketimden ziyade üretimi vurgulamakta, böylelikle de burjuva demokratik kültürün popüler kültürle ilişkisini birbirine karıştırmaktadır.⁴⁰ Tüketim düzeylerine bakarak da, yüksek kültür ile popüler kültür arasında gerçek bir sınır çizmek mümkün değildir. Dolayısıyla yüksek kültüre karşı aşağı kültür sorunu, türdeş tüketim alışkanlıkları ve aşağı standartları olan kitlelerin tek düze bir popüler kültür talep ettikleri savından hareket edildiği müddetçe bu tartışmalar devam edecektir.

Veysel Batmaz’ın “Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar” adlı çalışmasında, popüler kültür ile kitle kültürü arasında farklılıklar olduğu belirtilmiştir. Batmaz’a göre, kitle kültürü, popüler kültürden ayrı olarak, sanayileşmenin, tüm eğlence ve sanat dallarına getirdiği dönüşümü, her türlü kültürün kitle halinde üretimle yaygınlaştırılmasını ve doğal ki, bayağılaşmasını vurgular. Popüler kültür ise, kentin var olduğu her türlü üretim biçiminde gözlenen, halklaştırılmış kültürü gösterir. Batmaz’a göre ikisinin kesiştiği nokta, belirli yaratım süreçlerine gereksinim duyan özgün kültür parçacıklarını, bu yaratım süreçlerinden bağımsızlaştırarak yaygınlaştırılmasıdır.⁴¹

Oskay tarafından ise, kitle toplumu; halkın pasif, ilgisiz ve atomize bir şekilde çoğaldığı, geleneksel sadakat, bağ ve ortaklıkların ya gevşediği ya da tamamen çözüldüğü, açık ve seçik çıkar ve görüşleri temsil eden tutarlı grupların yok olduğu ve içindeki insanların tıpkı tükettikleri ürün, eğlence ve değerler gibi kitlesel şekilde üretilen birer

⁴⁰ Alan Swingewood, *Kitle Kültürü Efsanesi*, (Çev. Aykut Kansu), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1996, s.165.

⁴¹ Veysel Batmaz, *Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar*, s.176.

tüketici haline geldikleri, görece rahat, yarı-refah, yarı-polis toplumu olarak nitelendirilmektedir. Kitle toplumları modern çağın işbölümünün, kitle iletişiminin az çok demokratik yoldan erişilmiş bir mutabakatın ürünüdür. Kitle toplumu yaşamının özellikleri ise; a- insan ile insan arasındaki ilişkileri meta ile meta arası ilişkiler olarak göstermesi, böylece insana ilişkin bir çok sorunun karşısında duygusuz ve sorumsuz kalabilmesi; b- sistemin kendi işleyiş mantığına göre işlemesindeki etkinlik sorununu, insanın daha özgür yaşama ulaşabilme sorununun üstünde tutması; c- bilgiyi ve teknolojiyi, bu etkinlik anlayışın sınırlamaları içinde işlevlendirip edilginleştirilmesi, evcilleştirilmesi, hatta yaşan karşıt tutucu bir güç haline dönüştürmesi; d- bu olup bitenlerin mistifiye edilmesi için, kitlenin önüne özgürleşme yerine ikame edilmiş sınırsız tüketim olanağı çıkarması, ama bunun ussallık dışı bir tüketimi yani insanı insana tükettiren, insanın daha üst değerlere ulaşmasını engelleyip onu çocuklaştıran bir tüketim oluşu; e- sanat ve kültür yaşamında, hayatın gerçekten özgür ve bilinçli öznel olarak yaşanabilme olanağının yitirilmesinden kaynaklanan şiddete, metalaşmaya ve etiği olmayan ampirik hikmetlerin durmadan olumlanmasna yönelmiş kitle kültürü eğlencelerine, eğlenmelerine ve bilinçsizleştirmelerine geçilmiş oluşudur.⁴² S.Freud, ise kitle psikolojisi üzerine yaptığı önemli bir saptamayla; kitlenin ayakta kaldıkça ya da kitlenin etkinliği sürdükçe, bireylerin kendilerini aynı tür “homojen” varlıklarmış gibi hissedeceklerini belirtmektedir. Ona göre bu durumda her birey bir diğerrinin özgürlüğüne katlanır, ötekileri kendine eşit tutar ve onları, kendisinden itip uzaklaştırmak gibi bir duyguya kapılmaz.⁴³ Buradan hareketle Freud, kitleleri, “sürü psikolojisi” içinde hareket eden ve bireyleri, içinde buldukları kitlelerin telkinlerine uyumlanmayı bir görev addeden unsurlar olarak tanımlamaktadır.

Swingewood da, kitle kültürünün her şeyi birbirine kaynaştırdığını, karıştırmakta olduğunu ve homojenleşmiş bir kültür yarattığını düşünmektedir. Ona göre, sonuçta, kültür karşı konulmaz bir şekilde törpülenmekte ve standartlar kaybolmakta, kapitalist kültür ve yapıları metaya dönüşmektedir. Dolayısıyla, kitle kültürü kavramının tarihsel kökeni, dayanağı artık “halk” değil, kitle kavramı olan modern toplumun belirmesi için gerekli toplumsal, siyasal ve ekonomik koşulları hazırlayan Batı Avrupa kapitalizminin 19. yüz yılın ikinci yarısındaki hızlı gelişime bağlanmaktadır. Kitle toplumunun ideal

⁴² Ünsal Oskay, *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s.33.

⁴³ Sigmund Freud, *Kitle Psikolojisi*, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yayınevi, İstanbul, 2000, s.40.

nitelikleri kapitalist iş bölümünün gelişmesi, nüfusun kentlerde yoğunlaşması, kentlerin büyümesi, karar alma sürecinin merkezileşmesi, daha karmaşık ve evrensel iletişim sistemleri ve kitlesel siyasal hareketlerin büyümesidir. Yani “kitle” terimi, yükselen burjuvazinin, modern kapitalist devlet içinde iktidarını pekiştirmesinden önce toplumsal düşüncede ortaya çıkmıştır. Terim, aristokrasi yanlısı ve kapitalizm karşıtı ideologlar tarafından ticaret ve endüstrinin değer ve pratiklerine saldırılırken alçaltıcı bir anlam yüklenerek kullanılmıştır. Oysa kitle kültürü varolan topluma edilgen bir uyumu ve toplumsal değişimi sağlamaya yönelik tüm etkinlik biçimlerinin reddini gerektirmektedir.⁴⁴

Kitle kültürü, kültürün sanatsal ürünlerinin ticari meta haline getirilerek kitlelerin tüketimine yönelik eğlence ürünleri biçimine sokulmuş halidir. Bu aslında kültürsüzleşmenin bir aracıdır. Kitle kültürü ile, kitleler gerçek kültürlerinden yoksun bırakılırken, gerçek kültürel değerler üretmeleri de engellenmektedir. Buna bağlı olarak kitlelerde git gide bozulma ve niteliksizleşme söz konusu olmaktadır.⁴⁵ Kitle kültürü, kitle iletişimi tarafından üretilen duygusuzluğa, hissizliğe, çocukça mutluluğun dibine gerilemede kaçış kaynağıdır.⁴⁶

Frankfurt Okulu'nun kitle toplumu kuramında ise, iki tema hakimdir: İlki, yoğun ekonomik ve teknolojik gelişme karşısında geleneksel toplumsallaşma kurumlarının zayıflaması ve ikincisi, insanın emek ve etkinliği sonucu ortaya çıkan nesnelerin insan kontrolünün dışında gözüken bağımsız, özerk güçlere dönüştüğü kültürün artan somutlaştırılmasıdır. Böylece kitle toplumunun parçalanmış insanı anlaşılabilir bir zorunluluk tarafından yönetilmektedir. Gerçekten de okulun önemli temsilcilerinden Horkheimer ve Adorno için, modern kapitalizmin ekonomik sistemi kaçınılmaz ekonomik ve teknolojik yasaların egemenliği altında kendi kendini düzenleyen bir güç haline gelmiştir. Bu açıdan da, kitle toplumu, halkın pasif, ilgisiz ve atomize bir şekilde çoğaldığı, geleneksel sadakat, bağ ve ortaklıkların ya gevşediği ya da tamamen çözüldüğü, açık ve seçik çıkar ve görüşleri temsil eden tutarlı grupların yok olduğu ve

⁴⁴ Swingewood, a.g.e., s.17.

⁴⁵ Ayşe Kalay, *Türkiye'de Video ve Kitle Kültürü İlişkisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.72.

⁴⁶ Alemdar-Erdoğan, a.g.e., s.124.

içindeki insanların tıpkı tükettikleri ürün, eğlence ve değerler gibi kitlesel şekilde üretilen birer tüketici haline geldikleri bir toplum olarak nitelendirilmektedir.⁴⁷

Toplumsal dönüşümün en belirgin yaşandığı ve kapitalizmin sıkıntılarının gün yüzüne vurduğu bu dönemde, Frankfurt Okulu üyeleri temelde eleştirel olmuşlardır.⁴⁸ Okul, kitle kültürünü, sadece burjuva toplumunun bir ürünü olduğu için değil, aynı zamanda değerini kavradıkları ve aslında oldukça belirgin bir şekilde kutsadıkları karmaşık, ciddi ve düzeyli sanatın değersizleştirilmiş bir biçimi olduğu için eleştirmiştir. Frankfurt Okulu'nun kitle kültürüne biçimlerine ilişkin eleştirileri, kültürel üretim biçimleriyle aynı derecede özel olan bir toplumsal örgütlenme biçimine dayanan ve onun içinde içerimlenen kültürel üretimin özel biçimleriyle birlikte gelişen bir dizi estetik ölçüt ve kurallar üzerine inşa edilmiştir. Onların, sanatın doğası ve işlevleri hakkındaki görüşlerinin, sanatsal üretimin Rönesans'tan beri sürekli bir biçimde sıradan ve yararçı işlevlerinden koparıldığı oldukça uzmanlaşmış bir toplumun ürünü olduğunu belirtmelidir. Bu arada bu sanata erişebilenlerin ve değer biçebilenlerin sayısının, sanatın halk yığınının deneyimlediği gündelik kaygıların etkinlik alanından ilerici bir biçimde kopmasının sonucunda ortaya çıkan biçimsel karmaşıklıkları anlamak ve algılamak için, gereken özel eğitimi nedeni ne olursa olsun alabilmiş olanlarla sınırlı kaldığının da ortaya konması gerekmektedir.⁴⁹

Okulun temsilcileri, herhangi bir verili kitle kültürü biçiminin etkilerini kendilerinin bu kültürde buldukları biçim ve anlamla eşit saymaya eğilimli olmuşlardır. Böyle düşüncülerinin nedeni, okuma sürecinin kendisinin de bir sorunsal olduğunu kavrayamamış olmalarıdır. Kendi okuma edimlerinin, herhangi bir kitle kültürü fenomeninin anlamını ortaya koyma işiyle aynı olduğunu varsaymışlardır. Yani, "orada ne olduğuna" ilişkin betimlemelerinden tüketici halkın kaçabilmesi, karşı koyabilmesi ya da değiştirebilmesi mümkün görünmemektedir.

⁴⁷ Swingewood, a.g.e., s.32.

⁴⁸ Tom Bottomore, *Frankfurt Okulu*, (Çev. Ahmet Çiğdem), Vadi Yayınları, Ankara, 1994, s.10.

⁴⁹ Janice Radway, "İdeolojik Çakışmaların Tanımlanması: Kitle Kültürü, Analitik Yöntem ve Siyasal Pratik", (Der. Süleyman İrvan ve Mutlu Binark), *Kadın ve Popüler Kültür*, Ark Yayınevi, Ankara, 1995, s.42.

Frankfurt Okulu eleştirmenlerine göre, olumsuzlamanın ve aşkınlığın kalitesini sadece kurgusal ve dramatik biçimdeki sanat ortaya koyabilir. Kitle kültürünün politik muhafazakarlığını ve burjuva yönetici sınıfının ideolojik bir aygıtı olarak yeniden uzlaştırıcılık rolünü vurgulayan bu görüş tümüyle olumsuzdur. Onlar kitle insanı için en karamsar geleceği öngörmüşlerdir, çünkü, kitle kültürü metinlerine çok büyük, bu metinleri tüketen bireylere de çok küçük bir güç atfetmişlerdir. Dolayısıyla, medya biçimlerinin fiili kullanımının sadece ideolojik bir değişmeyi değil, yanı zamanda direnmeyi de oluşturabileceğine ilişkin ilginç olasılığı dışlamıştır.*

Frankfurt Okulu'nun üyeleri baştan itibaren, kitle kültürünün, kitlelerin bilincine baskıcı ideolojiyi şırınga etmekten başka hiçbir şey yapmadığını varsaydıkları için, kitle kültürünü kimlerin ve nasıl kullandıklarına, bu insanların böylesi biçimleri nasıl anladıklarına ya da nasıl değerlendirdiklerine ilişkin sorular sormaya gerek görmemişlerdir. Kültürel eleştirinin rolü yalın şekli ile eleştiri olmuştur, yani tutucu olduğu bilinen bir biçime ussal bir karşı koyma şekli olmuştur.⁵⁰

Frankfurt Okulu'nun bu varsayımı doğrudur önkabülünden hareket edilirse ve kitle kültürü daima egemen burjuva ideolojisini hiçbir şeyin farkında olmayan tüketicilere kabul ettirme işlevini görmekteyse, bu kitle kültürünün modern yaşamdaki aşırı yaygınlığa karşı koyma ve değişim olasılıklarının giderek azaldığı anlamına gelmektedir. Kitlesel olarak üretilen ürünler ve kitlesel iletişim, insan yaşamını giderek tahakküm altına almakta olduğu için, bu nüfuz etmenin hem bireysel hem de kolektif insan bilincinin daha fazla denetlenmesine yol açtığını söylemek mümkün olmaktadır. Bununla beraber, eğer kitle kültürü gerçekten de farklı yorumlar ve kullanımlara izin veriyorsa ve belli gruplar diğer grupların kendi amaçları doğrultusunda oluşturdukları iletileri değişikliğe uğratabiliyorsa, herhangi bir kitle kültürü biçiminin ideolojik denetimi tam olarak sağlanamayacağından akla daha uygun görünmektedir. Öyleyse, toplumsal yapıda bireylerin ya da grupların kendi toplumsal konumlarının gerçekliğine, tümüyle kendi çıkarlarının aleyhine işlemeyecek biçimlerde yönelmelerini

* Bu çalışma, herhangi bir eylemin anlamının tek boyutlu bir şekilde görülemeyeceği ve ancak eylemin anlamının bu eyleme katılan aktörler tarafından bir sorunsal olarak görülmesi gerektiği varsayımından hareket etmektedir. Bu nedenle, yorumlama daima bir etkileşim süreci olarak algılanmalıdır. İster metin isterse de davranışsal olsun, herhangi bir iletinin içeriği iletinin içinde verili olduğu kadar, bu iletiyle etkileşen alımlayıcı yani sosyal aktör tarafından yeniden inşa edilir.

⁵⁰ Radway, a.g.e., s.43.

sağlayabilecek dar alanlar var olabilmektedir. Aynı zamanda onlar bu biçimleri kendi maddi durumlarını çözümlenmede ve duruma yönelik hoşnutsuzluklarını dile getirmede de başarılı bir biçimde kullanabilmektedirler. Eğer bu doğrudur, karşı koyma ve hoşnutsuzluğun tahakküme karşı açık bir muhalefete dönüşebileceği konusunda umut görülmektedir.⁵¹

Popüler kültüre olumlu anlamlar yükleyen J. Fiske, popüler kültür kitle kültürü değildir der. Ona göre kitle kültürü, endüstriler aracılığıyla üretilip dağıtılan kültürel metaların toplumsal farklılıkları ortadan kaldıracak şekilde insanlara dayatıldığına ve bu endüstrilerin edilgin, yabancılaşmış izleyici kitlesi için kendi içinde bir bütünlüğü olan bir kültür yarattığına inananların kullandıkları bir terimdir. Bu tür bir süreç varolsaydı, ki şu an yoktur, hem kültür karşıtı hem de popüler karşıtı olacaktır; anlamların ve hazların üretilip dağıtılması olarak anlaşılan kültürün ayrıca da uzlaşmaz, karşıt, skandalımsı güçler öbeği olarak görülen popülerin karşı tezi olurdu. J. Fiske'ye göre aslında kitle kültürü diye bir şey yoktur. Yalnızca ama yalnızca, en fazla iktidar bloğunun endüstriyel ve ideolojik çıkarlarına ışık tutabilecek, ortalığı telaşa veren kötümser kitle kültürü kuramları söz konusudur.⁵² Burada dikkat edilmesi gereken nokta Fiske'nin, kitle kültürünü iktidarın çıkarlarına hizmet ettiği için onu aşağılayanların aksine, kavramsal olarak popüler kültürü tercih ettikten sonra onun iktidar karşısında bir direnme mevzii olduğunu işaret etmesidir. Kısacası Fiske'nin kendisinin de katıldığı tartışma, popüler kültürün bir iktidar mücadelesi alanı olup olmadığı yönündeki tartışmadır.

1. 3. POPÜLER KÜLTÜRE YAKLAŞIMLAR

Popüler kültür ile ilgili tartışmalar, özellikle, popüler kültür yaklaşımlarında kabul edilmiş ortak bir tamın olmayışından kaynaklanmaktadır. Popüler kültür üzerine tartışmaları, önce kimi yerde popüler kültürden ayrı bir kategori olarak ele alınan, çoğu zaman ise popüler kültürle aynı anlamda kullanılan "kitle kültürü" terimiyle bir hesaplaşmayla başlamaktadır denilebilir.

⁵¹ A.g.e., s.s.45-46.

⁵² Fiske, a.g.e., s.216.

Kavramlara farklı anlamlar yüklendiği ve bunun da ideolojik tutumlardan kaynaklandığını bilmek önemlidir. Popüleri, halka ait anlamında kullanan yaklaşımların çoğu, popüler kültüre olumlu anlamlar yükleyenlerdir. Diğer yanda ise endüstri toplumlarının insanlarını, popüler ile kıyaslandığında halk görmeyen, her ikisi de belli özellikleri paylaşmasına karşın popüler kültür halk kültürü değildir, diyen bir anlayış vardır. Bu yaklaşıma göre halk kültürü, popüler kültürün aksine, toplumsal farklılıkların çatışmacı olmadığı, yani toplumsal çatışma yerine toplumsal kabullerle betimlenmiş görece istikrarlı geleneksel toplumsal düzenin bir ürünüdür. Popüler kültürler, halk kültürünün aksine, kendilerini kullanan toplumsal oluşumlarca üretilmemiş kültürel kaynaklardan elde edilirler. Bu yönleriyle, önceki yaklaşımla kıyaslandığında daha tutarlı gözükürler, çünkü onlar, popüler kültürü, endüstri aracılığıyla üretilip dağıtılan metalden oluştuğuna, dahası ekonomik açıdan yaşayabilir, dolayısıyla da varlığını sürdürebilir olabilmesi için çeşitli toplumsal oluşumlara bir dizi kültürel potansiyel sunması gerektiğine inanırlar.⁵³

Kavrama olumlu anlamlar yükleyenlere göre, popüler kültür direnenlerin, egemenliğe karşı mücadele edenlerin kültürüdür. Hegemonyanın başarısızlığa uğradığı, ideolojinin direnişten daha zayıf olduğu, toplumsal denetimin disiplinsizlikle karşılaştığı anlar üzerinde odaklanır popüler kültür. Bu kültür kendi başına varolmaz. Egemen kültüre karşıtlık süreci içinde oluşur ve tanımlanabilir. Kitle kültürü üretimi popüler kültürün ürün ve pratiklerini gaspedebilir, kendine maledebilir, onları mitlere döndürür ve böylece diğer sınıflar etkinliğine dayanan kendinin egemen işlevini biçimlendirir.⁵⁴ Popüler kültüre esasta olumlu bakan J. Fiske bile, popüler kültürü, halk kültürüyle kıyaslandığında, kısa sürede siliniveren, oldukça kısa ömürlü bir kültür olarak görmektedir. Onun süreklilik gösteren yenilik anlayışı, halk oluşumlarının sürekli değiştiğinin, sonuçta da içinden popüler kültürlerin üretilebileceği ve yeniden üretilebileceği, durmadan değişen bir kaynak bankasına gereksinim duyulduğunun kanıtıdır. Popüler kültür, halk kültürünün aksine, gelişmiş, sanayileşmiş toplumlar tarafından üretilir, karmaşık, genelde de çelişkili biçimlerde deneyimlenir. Toplumsal

⁵³ Nazife Güngör, Giriş Yazısı, *Popüler Kültür ve İktidar*, Vadi Yayınları, Ankara, 1999, s.11.

⁵⁴ Alemdar- Erdoğan, a.g.e., s.111.

ilişkilere ilişkin deneyimlerimiz makrodan mikroya doğru uzanan bir doğrultu üzerinde hareket eder.⁵⁵

Bir başka yaklaşıma göre ise, daha önce de belirtildiği gibi popüler kültüre, gündelik hayatın kültürü şeklinde bakanlar da vardır. Bunların başında Henri Lefebvre gelir. Ona göre, popüler kültürde, gündelik yaşam ile kültür biricik sistem, kusursuz sistem haline gelecektir. Bu sıfatla gündeliklik, örgütlenmiş ya da tüketimi yönlendirilmiş diye tanımlanan toplumun ve onun dekorunun, yani modernliğin temel ürünü olacaktır.⁵⁶ Gündelik hayat arzusunun mekanı olduğu kadar arzu olmayanın da mekanıdır. Arzu tatmin içinde ölür, kendi küllerinden yeniden doğar. Bütün sıradanlığı içinde gündelik hayat tekrarlardan oluşur. Yaratıcı etkinliğin, en geniş anlamıyla üretimin, incelenmesi bizleri yeniden üretimin çözümlenmesine, yani nesnelere veya yapıtları üreten etkinliklerin kendilerini yeniden ürettikleri, kendilerini kuran ilişkilere yeniden başladıkları, bu ilişkileri yeniden ele aldıkları, ya da tam tersine kademeli değişiklikler veya sıçrayışlarla dönüştükleri koşulların çözümlemesine götürür. İnsanlar, son derece ticarileşmiş ve yoğunlukla tüketime dayalı bir kültürün kendilerine sunduğu malzemeyi belirli şekillerde değiştirir ve yeniden yaratırlar. Gündelik hayatta her şey hesap edilir ve bu niteliği ile gündelik hayat, popüler kültürün temel karakteristiklerinden biri olur. Orada her şeyin, nesnelere dışında yaşayanların ve düşünenlerin bile sayısal bir karşılığı vardır. Gündelik hayat, şimdi ve burada zevk almanın veya acı çekmenin mekanıdır. O, bir biçimiyle, önce ve sonrayla bağlantısız olmanın ifade biçimidir.⁵⁷ Ahmet Oktay da bu konuda, popüler kültürün, gündelik yaşamı bütün yanlarıyla kuşatan, gündelik yaşam içinde bir ölçüde birey-kimlikler olarak da kuran-kurabilen, rızayı sağladığını ve bir ideoloji olarak içselleşir-içselleşebilir olduğunu belirtmektedir.⁵⁸ Popüler kültürün, popüler olanla, çoğunluğun tercih ettiği şeyle ilgilenme iddiası, onu, daima popüler çalışmalarda neyin egemen olduğunu yeniden keşfetmeye mahkum eder. Bu da meşruiyet sorununu gündeme almak anlamındadır ve dolayısıyla ideolojiktir.

⁵⁵ Fiske, a.g.e., s.208.

⁵⁶ Lefebvre, a.g.e., s.77.

⁵⁷ A.g.e., s.119.

⁵⁸ Radikal 2, 7 Ocak 2001.

Popüler kültür, toplumsal ilişkilerin ve toplumun gündelik yaşamının tüm alanlarının sürekli olarak tanımlandığı, üretildiği ve yeniden üretildiği bir söylem alanıdır ve ideolojik açıdan insanı yakalayan ve onu yöneten popüler kültür ürünlerinin kadın bakış açısından ve kadın tartışmaları açısından nasıl görüldüğü ise, başka ve önemli bir problem alanıdır. Popüler kültürün elemanları olarak nitelenen “önemsiz”, “moda olan”, “tüketimi körükleyen” ve “hafif” biçimlerinin en önemli tüketicileri kadınlardır. Kadınların ev kadını ve anne olarak toplumsallaşmalarına popüler kültür ürünlerinin sunduğu basmakalıp kadın imgeleri ile yardımcı oldukları savlanmıştır. Ancak 1980’li yıllardan itibaren feminist kültür eleştirisi, Tania Modleski, Janice Radway ve Ien Ang gibi feminist eleştirmenlerinin çalışmalarının ardından popüler kültür ürünlerin farklı bir bakış açısından ele alınmaya başlanmıştır. Öncelikle popüler kültür ürünlerindeki toplumsal cinsiyet, imge ve temsiller irdelenmiştir. Daha sonra kadın izleyicinin, dinleyicinin ya da kısaca kadın alımlayıcının popüler kültür ürünlerinden niçin ve nasıl haz aldıklarını araştırmalarının odak noktası yapan bu eleştirmenler, mevcut ataerkil toplumsal sistemi yeniden üretmekle suçlanan bu ürünlerin kadınlar açısından bir özgürleşme alanı ve mevcut sistemi dönüştürme potansiyelini içinde barındıran bir olgu da olabileceğini ileri sürmüşlerdir.⁵⁹ Bu doğrultuda çağdaş feministler, popüler kültüre ilişkin olarak farklı yaklaşımları benimsemişlerse de, özde iki temel varsayımı paylaşırlar. İlki, kadınların popüler kültür ile erkeklerden farklı, özel bir ilişkilerinin olduğudur. Feministler kadınların, belli popüler kültür ürünlerinin tüketicileri olarak merkezi rol oynamalarının yanı sıra, hem erkeklere hem de kadınlara özgü popüler kültürün merkezi bir öznesi, bazı durum ve dönemlerde popüler kültürün önemli yaratıcıları ve üreticileri olduklarına işaret etmişlerdir. İkinci varsayıma göre ise; eğer kadınlar kendi kimlikleri üzerindeki kontrolü ele geçirecekler ve toplumsal söylemlerle birlikte toplumsal ilişkileri değiştireceklerse, popüler kültürün hem kadınlar hem de ataerkil kültür için nasıl bir işlev gördüğünün anlaşılması önemli hale gelmektedir. Sonuç olarak, varolan toplumsal ilişkilerin bir eleştirisi olarak feminizm, değişimin sadece bir arzu değil, aynı zamanda bir zorunluluk olduğunu da varsaymaktadır. Ancak, ne tür bir değişim olacağı ve bunun nasıl başarılacağı konusunda kolaylıkla görüş birliğine varılamamaktadır.⁶⁰

⁵⁹ Süleyman İrvan-Mutlu Binark, *Kadın ve Popüler Kültür*, Ark Yayınevi, Ankara, 1995, s.7.

⁶⁰ Lana Rakow, “Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerki’nin Hakkını Teslim Etmek”, (Der. Süleyman İrvan-Mutlu Binark), *Kadın ve Popüler Kültür*, Ark Yayınevi, Ankara, 1995, s.20.

Popüler kültür araştırıcıları, belli başlı üç yaklaşım biçimini benimsemişlerdir. Bu yaklaşımların tümünün ortak özelliği, kültürel sistemi, toplumsal sistemi ve kişisel sistemi birbirleriyle ilişki içinde fakat bir diğerinden soyutlayarak ele almalarıdır. Popüler kültür de, bu üç sistemin keşiştiği bir inceleme alanıdır. Bu üç yaklaşımın birincisi, “Toplumsal Gösterge Yaklaşımı”dır. Genel olarak kültürel sistemi ele alır ve popüler kültürü içeriği ile biçimini çözümler. İkincisi “Sistem Çözümleme Yaklaşımı”dır. Toplumsal sistemi merkez olarak ele alır ve popüler kültürün üretimi ile dağıtımını inceler. Üçüncüsü ise “İletişim Araştırması Yaklaşımı”dır. Kişilik sisteminden yola çıkar, popüler kültür izleyicisinin oluşumunu ve davranışlarını inceler.⁶¹ Üçüncü yaklaşımdan hareketle, kitle iletişim araçlarının özellikle televizyonun 1950’lerdeki günlük yaşama girmesi ile güçlenmiştir. Popüler kültür deyimi ile genel olarak, endüstriyel tekniklerle üretilen ve karşı koyma olanağı bulunmayan (edilgen) çok geniş kitlelere yayılan davranış, mitos ya da temsili olguların tümü anlatılmak istenir. 1940 ve 1950’lerin sıradan ancak kitlesel üretilen kültür metalarının bolluğunda boğulan kişiliksiz ve farklılaşmamış bir kalabalığı sergileyen imgesel metropoldeki popüler kültür, tümüyle olmasa bile benzerlikleri ifade eden bir kültürdür.⁶²

Bir başka açıdan ise, popüler kültür çalışmalarının şu farklı boyutlar üzerinde yoğunlaştığını söylemek mümkündür: İlk olarak; kültürel nesnelerin üretim süreci, ikinci olarak; bu nesnelerin içerikleri, üçüncü olarak; bunların algılanmaları ve nüfusun geneli ya da nüfusun alt grupları tarafından onlara yüklenen anlam ve işlev. Bu boyutlar içerisinde kültür üretimi çalışması, metin çözümlenmesi ve izleyici araştırmaları gibi popüler kültür çalışmaları için yeni geçerlilikler sağlayan önceki kuşağın entelektüel gelişmeleri de yer almaktadır.⁶³

Popüler kültür gibi belirsiz ve çok anlamlı bir kavramın anlaşılmasının gereği olarak, bir de onun ne olmadığına bakmak durumu kolaylaştıracaktır. Popüler olmayan, rağbet görmeyen, köşede bucakta, azınlıkta, değerersiz, anlamsız, istenmeyen ve hatta yanlış olandır. Popülerlik çoğunluğun mutlak egemenliği olarak görünür. Popülerlikte

⁶¹ Veysel Batmaz, *Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar*, s.s.184-187.

⁶² Ulf Hannerz, “Çevre Kültür Senaryoları”, (Çev. Güngör Seçkin), *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, (Der. Anthony D. King), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, s.24.

⁶³ Michael Schudson, “Popüler Kültürün Yeni Gerçekliği, Akademik Bilinç ve Duyarlılık”, (Der. Nazife Güngör), *Popüler Kültür ve İktidar*, Vadi Yayınları, Ankara, 1999, s.170.

azınlık (popüler olmayan) can çekişen, sürünen, kıymetsiz olandır. Popüler pazar böylece, hem kendini hem de rekabetle kaybedeni tanımlar, rekabeti ve sistemi meşrulaştırır.⁶⁴

Veysel Batmaz'a göre, popüler kültür üzerine yapılan çalışmaların en kapsamlı sınıflandırması, Thomas Kando tarafından yapılan ve Lewis tarafından tamamlanan sınıflandırma olmuştur. Bu sınıflandırmanın Ortodoks Markizm dışındaki Marksist yaklaşımı (örneğin Frankfurt Okulu'nu) da kapsadığını ileri sürmektedir. Bu sınıflandırmaya göre, genel olarak kültür, özel olarak da popüler kültür konusunda araştırmacılar ikiye bölünmüş durumdadır. Bir uçta olayı görgül toplumbilimsel araçlarla inceleyip bilimsellikten başka savlan olmayanlar yer alıyor. Diğer uçta ise, normatif bir görüşle, olayı idealize edenler bulunuyor. Her iki değerlendirme içinde ise, seçkinciler, tutucular, liberaller ve köktenciler bulunmaktadır. Her iki grup içinde yer alanların popüler kültürü nasıl ele aldıkları Veysel Batmaz tarafından aktarılıyor. Örneğin Normatif İdealistler içerisinde yer alan Liberaller, Frankfurt Okulu'nun sıradan adama herhangi bir aşağılayıcı suç yüklemeyen, kültürün sanayileşmesinden para kazanmayı iş edinmişlere, ve kapitalist sistemin içinden çıkan bir uzantı olarak popüler kültürün doğasında bulunan niteliklere tüm suçu yükleyenlerden oluşur. Genel olarak paracı çıkarlarla üretilen popülerliğe karşıdırlar. Empirik Realistler içindeki Liberaller ise, toplumun kültürel biçimlenmesini, folk, popüler, seçkin kültür gibi ayırmak yerine, "beğeni kamuları" olarak bölmenin daha doğru olacağını savunmaktadırlar. Gans'ın öncülüğünü yaptığı bu yaklaşım, popüler kültürü, teknolojik gelişmenin zorunlu bir gereksinimi olarak görmektedir. Diğer yaklaşımlar da kendi farklılıklarını oluşturan görüşler ileri sürüyorlar ama sonuçta genel bir değerlendirmenin içinde kalabilecek nitelikler gösteriyorlar. Bu genel sınıflandırma gösteriyor ki, popüler kültüre pozitivist yaklaşım, bu kültürü onaylayanlarla, onaylamayanların, kendi çözümleme düzeylerinde haklı olabilecekleri görüşleri kapsıyor. Lewis'in gruplaştırmalarına göre, popüler kültürü onaylamayanlar "Normatif İdealist" grup altında, bu kültüre olumlu olarak yaklaşanlar, "Empirik Realistler" adı altında toplanıyorlar. Batmaz'a göre, ayırımın temelinde yatan sorun ve varsayımlar pozitivist yaklaşımın genel felsefi varsayımlarıyla yakından ilişkilidir. Popüler kültür, çoğulcu toplumun değerli bir

⁶⁴ İrfan Erdoğan, "Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele", (Der. Nazife Güngör), *Popüler Kültür ve İktidar*, Vadi Yayınları, Ankara, 1999, s.34.

yansıması mı, yoksa, kitle toplumunun oluşturduğu nice sorunlardan biri mi? Birinci sorunun cevabını arayanlar, doğal ki konuya olumlu olarak, ikinci soruyu ele alanlar bu kültüre olumsuz olarak yaklaşıyorlar.⁶⁵

1970'lerin ortalarında hakim olan tartışma "yapısalcılar" ve "kültürelciler" arasında olmuştur. Yapısalcılar popüler kültürü egemen ideolojinin güçlü ileticisi olarak nitelmişlerdir. Bunu da metinsel biçimlerin yapısal analiziyle kanıtlamaya çalışmışlardır. Kültürelciler ise popüler kültür içinde işçi sınıfı kültürünün egemen burjuva kültürü içinde, o kültüre karşıt ve o kültürün öğelerini taşımayan bir kültür olarak aramışlardır. Her iki grup da kültürel ve ideolojik olanların yapı ve örgütlenişine benzer biçimde toplumsal sınıflar arasında düşmanca ekonomik ve siyasal ilişkiler temelinde yaklaşmış, kültürel ve ideolojik pratikler alanına egemen ideolojiler tarafından yönetildiğini ileri sürmüşlerdir. Bu bakımdan iki grup arasındaki fark, sadece eğilim farkıdır. Değişimci siyasal ekonomistler 1970'lerin sonuna kadar kendilerini savunma ve kültürelcileri kültürelcilikle, yapısalcıları tutuculukla eleştirmiş, kültürelciler de, siyasal politikacıları ekonomikliğe saplanmış bağınazlıkla suçlamışlardır. 1970'lerin sonu ve 1980'lerde eğilim ayrılan ve çatışan uçları getirerek parçalanmalara son verme, üretilen zengin araştırma ve yapıtlardan ortak bir kuram çıkarma, kısaca ayrılan patikaların bir yolda birleştirilmesi veya birbirini tanıyacak ve anlayacak yakınlığa getirilmesi çabaları hakim olmuştur.⁶⁶

Popüler kültür eleştirel yaklaşım için muhafazakar, düzeni savunan, her şeyin olduğu gibi kalmasını isteyen bir olgudur, bu açıdan da onun eleştirisi ve reddi üzerine söylem geliştirir. Tutucu yaklaşım için ise, popüler kültürün kapitalizmin yarattığı sonuçlardan gerçek bir düzen çıkaracağına ve anlamın olmadığı yerde anlam tesis edeceğine inanılır. Yine tutucu yaklaşım popüler kültürün bağımlı sınıfların kendiliğinden muhalefetini yansıttığını düşünür. Onun için de popüler kültür lehine tavır takınılır.⁶⁷ Bütün popüler kültür literatürü bu iki gruplaşma içinde yolunu bulmaya çalışmıştır. Elbette ki orta yol arayışları beraberinde sentez yaklaşımları ya da

⁶⁵ Veysel Batmaz, *Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar*, s.s.179-181.

⁶⁶ Alemdar-Erdoğan, a.g.e., s.s.103-105.

⁶⁷ Craig McGregor, *Pop Kültür Oluyor*, (Çev. Gürol Özfeneci), Çiviyazıları Yayıncılık, İst., 2000, s.20.

postmodernist kuramlar gibi hiçbirinin lehinde olmayan, ama her ikisinin de iyi ya da kötü yanlarıyla varolmalarına kapı aralayan yaklaşımlar getirmiştir.

1.4. POPÜLER KÜLTÜR ELEŞTİRİLERİ

Popüler kültüre yöneltilen eleştirilerin çoğu onun içeriği ile ilgilidir. Buna göre, kitle iletişim teknikleriyle üretilen bu kültür, zorunlu olarak düşük düzeyli olacaktır. çünkü klasik pazar kurallarına bağlı olan bu sanayi en yüksek düzeyde tüketim sağlama amacına yönelecek ve yarışma kurallarının egemen olduğu bu alanda üretici işletmeler demagoji ve basitliğe sürükleneceklerdir. Sonunda klasik liberal formül; “en iyi olan kazansın” ilkesi ters yönde işleyecek ve kötü mal iyi malı pazardan kovacaktır. Kısaca, pazarda kültür diye kalan mal, Almanca deyişle kitsch (düşük değer ve kitlesel olarak üretilen sanat ürünü) olacaktır.

Popüler kültüre karşı çıkıp eleştirel yaklaşanlar, bu tutumlarını bir çok gerekçeye dayandırmaktadırlar. Popüler kültür sırasıyla metafizik, toplumsal bütünlük ve parçalanmanın, yıkıcı enerjinin ve çöküşün kanıtı gibi anlaşılmaktadır. Popüler kültürün pazar endeksli yani ticari olması, manipüle etmesi, toplumsal bütünlüğü ve insan ilişkilerini sıradanlaştırıp standartlaştırması, düşük düzeyli olması, muhafazakar olması büyü bozumuna varan bir rasyonelliğe sahip olması ve insan özgürlüklerini kısıtlaması, ya da böyle olduğu varsayılması popüler kültüre olumsuz ya da eleştirel bakmanın temel gerekçeleri arasında kabul edilir.⁶⁸

Popüler kültüre yaklaşımda bu gerekçelere dayanan eleştiri, çağdaş iletişim tekniklerinin yaydığı bu kültürü oluşturan öğelerin ussal bir sıralamadan yoksun olduğunu belirtir. Bu durumun en önemli sonucu ise sanat alanında kendini belli ettirir; bu ise, gerçek sanat yapıtıyla sıradan yapıtların aynı potada erimesi durumudur. Popüler kültür bunların yanı sıra özgürlükleri kısıtlayıcı bir karaktere sahiptir. Kültür endüstrisinin meta üretiminde sayısal sınırlan zorlaması, başta özgürlükle artırıcı bir öğe gibi gözükse de, aslında standart sayıda ürünün çok üretilmesi ve standart ürünlerin egemen ideolojilerin taşıyıcılığını üstlenmesi ve kitlelere bunu dikte etmesi

⁶⁸ C.W.E. Bigsby, “Popüler Kültür Politikaları”, (Der. Nazife Güngör), Popüler Kültür ve İktidar, Vadi Yayınları, Ankara, 1999, s.75.

özgürlüklerin kısıtlanması anlamında yorumlanabilir. Ayrıca kültür ürünlerinin, kültür endüstrisinin tekelinde üretilmesi ve onların öngördüğü kadarıyla ve biçimiyle tüketilmesi ve yaratıcılıkların böylece kısıtlanmasından dolayı, özgürlüklerin kısıtlanmasından söz edebilir.⁶⁹ Ancak, popüler kültür konusunda olumlu bir tavra sahip olanlar, popüler kültür hakkındaki yanlış kanıların, kitle iletişim araçlarının bütünsel bir olgu olarak ele alınıp buradan genellemelere gidilmesini sebep olarak göstermektedirler. Örneğin kitle iletişim araçlarının ve onların içinde yer aldığı kültür endüstrisinin en çok eleştiriye maruz kalan yanı, onların kültürü standartlaştırmak yönünde bir misyon yükledikleri şeklindeki eleştiridir. Popüler kültür ürünleri gerçekten standart bir yapıya sahip midir?

Popüler kültür ürünlerinin birer meta olduğu ve bundan dolayı onların kalitelerinin düşük olduğu savı, bir kültür ürününün fiyatının, değişim değerinin, bulunması zorunlu olarak kalitesinin düşük olduğu anlamına gelmemektedir, karşı savıyla cevaplandırılmaktadır. Güzel şeylerin kolayca alıcı bulup, çirkin şeylerin satılmaması da olasıdır. Bir malın fiyatının bulunması onun kalitesinin ne çok iyi, ne de çok kötü olduğunu gösterir. Nasıl bir kültür ürününün çok satması onun ille de kaliteli bir ürün olduğunu göstermez ise, çok satan bir mal da her zaman düşük kaliteli değildir.

Bu anlamda, popüler kültürü standartlaşmakla suçlayan eleştiriler yaklaşımlarını öznel ölçütler ve sanat yapıtı konusunda klişeleşmiş bir anlayış üzerine kurmaktadırlar. Kitle beğenisinin yaratıcı üzerinde olumsuz bir etki bıraktığı, yaratıcıyı düşük kalitede bir üretime ittiği savı ise, karşıt bir savla yanıtlanmaktadır. Teknik gelişmeler sonucunda sanatçı ile izleyici arasındaki ilişkinin değiştiğini kabul etmekle birlikte, bu değişimin yönü konusunda popüler kültür eleştiricilerinin görüşü kabul edilmez. Sanat ürünlerinin büyük tüketicisi burjuva ortamı artık sanatçı üzerindeki etkisini yitirmiştir. Çağımızda kültürel alanı denetleyen, yönlendiren avangarde sanatçı, ressam ve sinemacıdır. Bu değişme toplumsal durum ile kültürel arasındaki bütünlüğün parçalanmasından kaynaklanmaktadır.⁷⁰

⁶⁹ Ertuğrul Özkök, *Kitlelerin Çözülüşü*, Tan Yayınları, Ankara, 1985, s.s.115-123.

⁷⁰ Özkök, *Kitlelerin Çözülüşü*, s.s.121-122.

Popüler kültürün en ünlü savunucularından Herbert J. Gans, popüler kültürü eleştiren ve karşı çıkanları şu dört sınıfta toplamaktadır. Birincisi, popüler kültürün yaratım sürecindeki olumsuz özellikleri vurgulayanlar: Popüler kültür, yüksek kültürün tam tersine, kitle halinde üretim yapan kar güdüsü yüksek, girişimcilerce üretilmektedir, bu yüzden beğenilmez. İkincisi, yüksek kültüre olumsuz etkisi olduğunu savunanlar: Popüler kültür, yüksek kültürden bir sürü ürün almakta, bu ürünleri basitleştirmekte ve bu yüzden de yüksek kültürün potansiyel yaratıcılarını engellemektedir. Yüksek kültür yaratıcıları parasal olarak desteklenmedikleri için artık ürün veremezler. Üçüncüsü, popüler kültürün izleyicilerine olan olumsuz etkileri ileri sürenler: Popüler kültürü tüketenler, bu ürünlerden en fazla yalansı bir memnuniyet elde etmekte, daha da kötüsü bu ürünler heyecanlı gıdıklayarak izleyicilere kötülük etmektedirler. Dördüncüsü, popüler kültürün topluma olan olumsuz etkilerini söyleyenler: Popüler kültürün yığınsal dağıtımı, salt, toplumun kültürel niteliklerini aşağılaştırmaz, aynı zamanda, edilgen bir insan kümesi yaratarak, kitle ikna yöntemlerine duyarlı, dikta heveslilerine boyun eğici totaliterlik tutumları yaratırlar ya da bu tutumları pekiştirirler.⁷¹

Popüler kültür lehinde görüş belirten sosyal bilimciler, kapitalist kültürün hiç de Adorno ve Horkheimer'in kullandığı anlamda, bir anlamsızlık noktasına varacak kadar yozlaşmadığını ve tersine çevrilemez bir gerileme içinde olmadığını aksine, insanlık tarihinde emsali görülmemiş bir ölçüde yeni ekonomik ve kültürel zenginlik ve çeşitlilik zirveleri yakaladığını söylemektedirler. Onlara göre, kapitalist ekonomide nihai kriz olmadığı gibi, kültüründe de nihai bir kriz söz konusu değildir. Tüm bunlar bir yana, kapitalist üretim tarzının gelişmesi sivil toplumu değil ortadan kaldırmak aksine onu güçlendirmiştir. Popüler kültür lehinde görüş bildirenlerin diğer bir önemli iddiası da popüler kültürün, kültürün demokratikleşmesi anlamına geldiği yönündedir. Onlara göre popüler kültür, şimdiki düzenleyen biçim, tat ve aktivitelerinin toplumsal uygulamasıyla, resmi kültürün, ussal dünyasına dar geçitleri reddeder. Popüler kültür, onun yerine, gündelik hayatın demokratik bakışla uygunlaştırılması ve dönüştürülmesini teklif eder. Nitekim, demokrasinin içerdiği sayısal boyutu kimsenin inkar etmesi olası değildir. Benzer biçimde popüler kültürü nicelik değerler açısından ele aldığımızda onun demokratikleştirici bir ögeyi içinde barındırdığını söyleyebiliriz. Çünkü her türden

⁷¹ Veysel Batmaz, *Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar*, s.178.

kültürel ürünün tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar, popüler kültür ortamında üretildiğini ve tüketicisi ile bulaşmak üzere pazara sunulduğunu tanıklık edebiliriz.⁷²

“Her tür kültürün maddi temeli teknoloji, bilim ve iletişimdir; ve bu anlamda kapitalizm ve onun yarattığı kültür ‘yüksek’ bir noktadan ‘alçak’ bir noktaya düşüşü yaşamış değildir.”⁷³ diyen ve popüler kültürün çok sıkı savunucularından olan Fiske’ye göre, popüler kültür metinlerini, ürünlerini aşırı; aşırı olmalarından dolayı da bayağı, melodramatik, apaçık, yüzeysel, sansasyonel olarak suçlanan, denetimden kaçacak düzeyde çelişkili, yoksul; az işlenmiş, tamamlanmamış ve yetersiz, saygı duyulmayacak, saygısızca kullanılacak tüketilecek kaynaklar olarak kullanılırlar, çünkü onlar yalnızca hazzın ve anlamın toplumsal dolaşımındaki failer olarak, birer yoksullaştırılmış nesne olarak işlevlerini yerine getirirler. Aynı zamanda popüler metinler, geçici ve tekrara dayalıdır; bu yoksulluk yalnızca kültürel metaların sürekli yeniden üretimini talep eden endüstrinin değil, aynı zamanda popüler kültür güçlerinin gereksinimleridir. Bireysel metnin yoksulluğu yanında anlamların sürekli dolaşımına yapılan vurgu, popüler kültürün gündelik yaşamın rutinleriyle kolaylıkla uyum sağlayabilme etkisi bulunan tekrarlar ve süreklilikle donandığı anlamına gelmektedir.⁷⁴

“Dergiler haftalık ya da aylık olarak yayımlanır, kasetler durmadan çalınırlar, televizyon dizileri arkası yarınlar şeklinde gösterilirler, giysiler giyilir, giyildikten sonra atılırlar, video oyunları boyuna oynanır, spor takımları her maçta izlenir. Hiçbir metin yeterli olmadığı için, hiçbir metin bitmiş bir nesne olmadığı için popüler kültür tekrar üzerine kurulur. Kültür yalnızca kesintisiz bir süreçteki anlam ve hazlardan oluşur.”⁷⁵

Fiske, popüler kültür yanlıları gibi, popüler kültürün demokratikleştirici bir doğası olduğunu da ileri sürmektedir. Fiske’ye göre, kitlesel çapta mekanik yeniden üretimin gelişimiyle kültür giderek daha demokratik hale gelmektedir: Televizyon ve radyo, tiyatro, müzik ve operayı daha erişilebilir kılmıştır; plak ve kasetlerin kitlesel çapta üretim ve satışıyla, senfoni, oda müziği, şarkı ve opera tümüyle demokratikleşmiştir. Fiske’ye göre, böylelikle, yüksek kültür ürünleri hiçbir zaman tanık olunmadığı ölçekte büyük bir izleyici kitlesine ulaşabilmiştir. Kitlesel çapta mekanik yeniden üretimin kültürel standartları düşüreceği iddiası doğru değildir.

⁷² Swingewood, a.g.e., s.10.

⁷³ Fiske, a.g.e., s.165.

⁷⁴ A.g.e., s.s.152-153.

⁷⁵ A.g.e., s.155.

Gerçekten de, yüksek kültür ürünlerinin üretimiyle bunların toplumsal olarak özümsemişine aracılık etmekte kitlesel üretimin gelişiminin son derece önemli rolü olmuştur.⁷⁶

Popüler kültürü, iktidar bloğunun disipline sokucu, denetleyici güçlerine direnme da bu güçlerden sıyrılma girişimlerinden dolayı ilerici kabul eden Fiske, “akademik bir kuramcı olmanın ötesinde aynı zamanda bir popüler kültür hayranıyım” diyerek popüler kültüre ne düzeyde bağlı olduğunu ilan etmiştir. Popüler kültüre hayranlığı konusunda devamında şöyle der;

“Televizyon izlemekten hoşlanmıyorum, sansasyoncu boyalı gazeteleri izliyorum, değersiz popüler romanları okuyor, popüler filmlerden haz alıyorum. Disney dünyasında, alışveriş merkezlerinde, Gracelan’da, Universal stüdyolarına düzenlenen turlarda çok mutlu saatler geçirdim -tüm bunlara karşın kapitalist sistemin öyle kolayca aldattığı birisi olduğumu düşünmüyorum, bu sistem içerisinde bulabiliyorum da ondan; gerçekte benim hazlarımın o hazlarla belirgin bir farklılık sınırı var, onların kaynaklarından kendim için kendi nazlarımı ürettiğim farkındayım, bir bakıma onların bakış açısından onların kaynaklarını kendi hazlarım için yanlış kullanıyorum. Kahkaham onların atılabilir olarak görmedikleri anlarda gerçekleşebilmektedir; hoş karşılanmayacak, hoş bir alaycı bir sırıtma içermektedir.”⁷⁷

Gerçekten de, popüler kültür ne tamamen tutucudur, ne de ilerici. Popüler kültür ne tamamen uyuşturucudur, ne de özgürleşimci. Popüler kültür hakim ve muhalif söylemlerin birbirleriyle karşı karşıya geldiği, çatıştığı, birbirlerini dönüştürdüğü bir alandır. “Basın ve haberleşme özgürlüğü”, “tarafsızlık ve nesnellik” gibi ideolojik kılıflar ne kadar gizlerse gizlesin, en azından kurumsal nitelikleri nedeniyle söylemi otoriter olan medya üzerinden popüler kültürü eleştirmek bu kültürün sırf hakim söylemle ilişkilendirilmesine yol açabilir. Eleştirinin popüler kültürün bu dinamik yapısını kavrayabilmek için, mutlaka tecrübe edilen sıkıntılar, yokluklar, eksiklikler nedeniyle muhalif söylemlerin üretildiği ve hakim söylemle muhalif söylemlerin karşılaşp birbirini dönüştürdükleri gündelik hayat mekanına, bu mekandaki popüler kültür pratiklerine yönelmesi gerekmektedir.⁷⁸

⁷⁶ A.g.e.,s.s.166-167.

⁷⁷ A.g.e., s.s.217-218.

⁷⁸ Erol Mutlu, “Popüler Kültürü Eleştirmek”, *Doğu Batı*, Sayı:15, Mayıs-Haziran-Temmuz 2001, s.13.

Fiske ve benzerlerinin popüler kültür lehinde şekillenen kanaatleri, Eleştirel Okul ve benzerlerinin kanaatlerini değıllemek anlamında yorumlanmalıdır. Her iki yaklaşım biçiminin de kendi içinde tutarlı ve doğru yanları varken, çelişkiler barındırdığı da muhakkaktır. Hall bu konuda, her iki tanımın zorunlulukları yanı sıra iç çelişkilerini de aktarmakta ve sonra üçüncü bir tanımın gerekliliğinden hareketle yeni bir tanım yapmaktadır. Hall'a göre, bu üçüncü tanım, herhangi bir dönemde belirli sınıfların toplumsal ve maddi koşullarından köklerini alan ve popüler gelenek ve uygulamalarda vücut bulan biçim ve etkinlikleri göz önüne almaktadır. Bu anlamda, betimleyici tanımın değerli yanlarını da barındırır. Fakat popüler kültürün hakim kültürle süre giden bir gerilim, ilişki, etki ve çatışkı içinde oluşunu belirleyen ilişkilerin popüler kültür tanımına esas teşkil ettiğinde ısrarlıdır. Bu söz konusu kültürel diyalektik etrafında kutuplaşan bir kültür kavrayışıdır. Kültürel biçim ve etkinlikler alanını sürekli değışen bir alan olarak ele almaktadır. Bu bakımdan, bu alanı sürekli olarak hakim ve tabi oluşumlar olarak yapılandıran ilişkileri inceler. Bu tahakküm ve boyun eğiş ilişkilerinin eklemlediği sürece bakar. Bunları bir süreç olarak ele alır. Kimi şeylerin, diğerleri yerinden edebilsin diye etkin biçimde yeğlenmesi yoluyla gerçekleşen bir süreç. Bu tanımın merkezinde kültür alanını belirleyen değışken ve kararsız güç ilişkileri, yani kültürel mücadele sorunları ile bunun çeşitli biçimleri yer almaktadır. Kültür ile hegemonya sorunları arasındaki ilişki başlıca ilgi odağını teşkil eder. Hall'a göre sorun, popüler kültürün otantikliği ya da bütünselliği sorunu değıldir. Esasen her kültürel biçimin çatışkılı ve istikrarsız unsurlardan oluştuğunu, bu bakımdan çelişkili olacağını kabul etmektedir. Bir kültürel biçimin anlamı ile onun kültürel alandaki yeri veya konumu, o biçimin içinde verili değıldir. Konumu bir kez ve sonsuza dek belirlenmiş de değıldir. Bu yılki radikal sembol ya da slogan önümüzdeki yılın akışı içinde yansızlaşacak; bir sonraki yıl ise esaslı bir kültürel nostalji konusu olacaktır, bugünün eski folk şarkıcısı yarın bir gün renkli bir dergiye kapak olur. Bir kültürel sembolün anlamı kısmen ona anlatım kazandıran ve yankı bulmasını sağlayan pratiklerle, içine dahil edildiği toplumsal alan tarafından oluşturulur. Mesele kültürün içsel ya da tarihsel olarak belirlenmiş nesnelere değıl kültürel ilişkilerin işleyiş halidir. Daha daha ve çok basitleştirilmiş bir biçimde ifade edecek olursak önemli olan, kültür içinde ve kültür üzerinde verilen sınıf mücadelesidir.⁷⁹

⁷⁹ Stuart Hall, Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar, s.s.19-20.

Hall için, “saf anlamda popüler kültür, ne bu süreçlere karşı gelişen popüler direniş gelenekleri demektir, ne de bunlara ya da bunların yukarıdan dayatılmış biçimleri demektir. Popüler kültür, dönüşümlerin üzerinde işlediği zeminin kendisidir.”⁸⁰ Yine Hall’ın tanımıyla popüler kültür, güçlünün kültürüne karşı ve onun için verilen bu mücadelenin iç içe geçtiği yerlerden biridir. Aynı zamanda bu mücadele içinde kazanılacak ya da kaybedilecek olan bahsin ta kendisidir. Bir rıza ve direnme alanıdır. Kısmen hegemonyanın ortaya çıktığı ve korunduğu yerdir.⁸¹ Çalışmanın varsayımları açısından da, popüler kültür, ne tamamen bir tahakküm aracı ne de direnişin adıdır, o, bu her ikisinin de olabileceği bir kültür zemini. Popüler kültür, süregelen, dinamik, dönüşüme açık, muhalif, manipülatif, kısacası çelişik bir çok tanımın kavşak noktasıdır.

Kitle kültürüne, popülerlerin ticari tanımına yaslanarak karamsar ve olumsuz bir tavır alan eleştirel yaklaşımlar kitle kültürünün insanları güdüp yönetme niteliğini öne sürmektedirler. Örneğin muhafazakar hümanist eleştirmenler daha çok kitle kültürünün zevki yozlaştırmasından bahsederken, radikaller esas olarak kitle kültürünü kitlelere yanlış bilinçlilik dayattığı için eleştirmektedirler. Popülerleri halka ait anlamında bir kavram olarak kullanan yaklaşımlar, genel olarak popüler kültüre olumlu bakar. Bir yanda, halkın istek ve ihtiyaçlarının şeffaflığı varsayımına dayanarak ve “halk bunu istiyor, popüler olan haklıdır” diyerek özellikle popüler kültür ürünlerini ve popüler yargıları her halükarda olumlayan, eleştirel olmayan yaklaşımlar vardır. Bu yaklaşım aslında popülerleri halka ait anlamında kullansa da ticari tanımı göz ardı etmemekte ve temel kriter olarak “çoğunluğu” almaktadır. Böylece bu anlamda seçkincilik motifi, yalnızca bir azınlığın, küçük bir entelektüeller grubunun bir statü hobisi olarak görülebilen yüksek kültüre karşı, halkın çoğunluğunun beğenerek tükettiği ve ürettiği için popüler kültürün üstünlüğünü savunmaktadırlar.⁸²

Popüler kültüre yönelik olumsuz yaklaşımların kaynağında kültürün seçkinci tanımının ve kültürle toplumsal arasındaki ilişkinin niteliğine dair indirgemeci, belirlenimci yaklaşımlar yatmaktadır. Kültürün zirveden (siyasal veya entelektüel

⁸⁰ A.g.e., s.15.

⁸¹ A.g.e., s.22.

⁸² Özbek, a.g.e., s.s.82-85.

seçkinlerden) eteklere (sıradan insanlara) yönelik bir akış olduğu anlayışı, yani sıradan olmayan her türlü öğrenilmiş ve yaratılmış insani değer şeklindeki kültür kavramı popüler kültüre dair eleştirilerin çoğunun özsel varsayımını oluşturmaktadır. Bu anlayışa göre, kültür (yani yüksek veya seçkin kültür) özellikle sıradan (yani zihne karşı bedensel) hazzın aşılmasıyla inceltmiş bir yaratım, üretim ve tüketim pratiğidir. Buna karşılık popüler kültür sıradan hazzıya yöneliktir. Bu ayrımın temelinde de, kimilerine göre doğal, kimilerine göre de tarihsellikten nitelenen toplumsal eşitsizliklere dair analizler yatmaktadır. Böylelikle “yüksek” kültür toplumun ayrıcalıklı kesimlerine, popüler kültür ise toplumun sıradan kesimlerine aittir. Bu yaklaşımlar popüler kültürün zengin ve dinamik doğasını tek boyutlu bir anlam düzlemine indirgeyip dondurma eğiliminde oldukları için popüler kültürü tam olarak kavrayamamaktadırlar. Oysa, popüler kültür pratikleri aslında bu kavrayışın tersine, çok sesli ve çok anlamlıdır. En basit dil pratiğinin bile tek boyutlu bir anlam düzlemine indirgenemeyeceğini düşünülecek olursa, popüler kültürü tek-sesli, tek-anamlı ürünler kompleksi olarak tanımlaması, en yalın haliyle bile bir kültürel pratiğin birbiriyle çatışan, birbirini destekleyen farklı sesler ve anlamlarla nitelendiğini unutmamak gerekmektedir.⁸³

Popülerleşmiş olan yoz, seviyesiz, kalitesiz ve itici olabilir; ama önemli olan bu değildir; önemli olan, popüler kültürün popülizmi beslemesidir. Halkın sorunlarına “gerçeklikte” değil, “söylemde” sahip çıkmaya dayalı bir strateji olan popülizm, sadece siyasal alandan beslenmez. Popülizm ve popüler kültür birbirlerini besleyerek sorunların gerçek bağlamından kopartılmasını sağlar. Bu bağlamda Kemal İnal “Popülerleş(tir)meden Tartışalım” başlıklı yazısında şöyle demektedir:

“Popüler kültürde boş tencere dolduğunda sorun biter (elbette geçici olarak; bir dahaki sefer, yine aynı süreç yaşanır). Sorun, tencerenin geçici olarak asla doldurulması değil, neden boş olduğunun makul açıklamasıdır. Popüler kültür, vurguyu hep, boş tencere söylemi üzerinde tutar; ama asla tencerenin nasıl ve her zaman dolu tutulabileceğinin yollarını göstermez.”⁸⁴

Popüler kültürü yorumlama gücüne, yorum ile dönüştürme gücüne sahip olunduğu ve onun söylemsel özellik taşıdığı ne kadar kesin ise, onun manipüle ediciliğini salt kitle kültürü kavramı içine hapsetmek, onun tamamen dışta gerçekleştiği ve onunla kurulan

⁸³ Erol Mutlu, “Popüler Kültürü Eleştirmek”, s.s.12-13.

⁸⁴ **Radikal** 2, 24 Aralık 2000.

ilişki biçiminde popüler kültürün sürekli edilgen bir konuma itildiği anlamına gelmez mi? Popüler kültürün iletişim araçları üzerinden işlediğini düşündüğümüzde, daha önemlisi onun söylem barındıran muhtevasına vurgu yapıldığında bile aksi yönde tereddütler harekete geçirilmiş olmaz mı?

Bu bağlamda, İrfan Erdoğan, popüler kültürü, kitle iletişim araçları üzerinden eleştirmektedir. Popüler olarak nitelenen ilişkilerde, popüler kültür pazarı belirleyici konumdan alınıp kenara oturtulurken; üretim, moda ve reklam pazarının sunduklarını kullanan tüketici konumundaki insanlar ise, bu bağımlı konumlarından alınıp belirleyici konuma yerleştirilir. Böylece kapitalist demokrasinin örgütlü pazar sistemi, ve bu sistemin devleti meşruluk kazanır; medya ve diğer sermayenin yaptıklarını popüler isteme dayattıklarını iddia ederek, kendilerini evrenselleştirirler.⁸⁵

Popüler kültür geç kapitalizmin yaygın halk kültürü olmak nedeniyle günümüz dünyasında kültür endüstrilerinden bağımsız olarak düşünülemez. Ama popüler kültürü bir tek medya pratikleri ve temsilleri olarak görmek de özellikle iki bakımdan yanıltıcıdır. Bu tür bir bakış açısı her şeyden önce popüler kültürü gündelik hayatın pratiklerinden ve temsillerinden ayrı bir mekana konumlandırır; ikincisi ise popüler kültür ile tüm alt-kültürler arasındaki ilişkiyi kavram kargaşasına düşmeksizin tanımlayamaz. Ayrıca kültür endüstrileri ile bunların ürünlerini tüketenler arasındaki ilişki, Adorno ve Horkheimer'ın da dahil olmak üzere kitle kültürü eleştirmenlerinin tasavvur ettiklerinden farklı olarak tek yönlü değildir. Kültür endüstrileri malzemesini hayatın kendisinden alır. Medya malzemesini önceden belirlenmiş kurallar ve koşullar çerçevesinde bir işlemde geçirerek yeniden-üretir. Böylelikle medyanın popüler kültür dolayıcılığı sırf bir aracılık değil, bir yeniden-imal etme sürecidir. Medya; geç kapitalizmin, popüler kültürünün kurum ve biçimlerinden sadece biridir ve popüler kültürü bir tek medyanın formelliğine indirgemek, eleştirilerin düşünsel kapasitesini kısıtlayacak uzantılarının yanı sıra popüler kültürün informel biçimleri ve süreçlerini göz ardı edeceği için yanlış da olacaktır. Nihayetinde medya biçimleri, bu biçimlerle alabildiğine işba olmuş dünyada çok daha kolay erişilebilirdir.⁸⁶

⁸⁵ İrfan Erdoğan, "Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele", s.24.

⁸⁶ Erol Mutlu, "Popüler Kültürü Eleştirmek", s.27.

1.5. TEKNOLOJİ VE YENİDEN ÜRETİM

Teknolojinin toplumsal yaşama girmesi kültürel formları da dolayısıyla etkilemektedir. Elektronik teknoloji, telefon, radyo, televizyon ve çeşitli araçlarla kültür değişime uğramıştır. Bundan öncesinde yazının matbaada dizgilenmesi nasıl ki kültürü önemli ölçüde etkilemişse, günümüzde de bilişimin bu denli ilerlemesi yeni yapılar ortaya koymuştur. Bu bağlamda; Walter J. Ong'un "ikincil sözlü kültür çağı"* olarak tanımladığı sözlü ve yazılı kültür dönemleri modernite ile birlikte hızla aşmıştır. Çağın insanı için, öğrenmenin temeli artık okumak değil, görmek olmuştur. Artık, televizyonun veya diğer kitle iletişim alanlarının ve teknolojinin bir kültürü şekillendirip yansıtması değil, doğrudan doğruya kültürün kendisi haline gelmesi gerçekleşmiştir. Savaşlar bile, bir dizi film ve bir eğlence psikolojisiyle sunulur olmuştur.

Teknolojinin kullanımına günlük yaşantı açısından bakılacak olunursa, temelde, teknik nesnenin anlamı işleyişinde ve kullanımında yatmaktadır. Bu ise nesnenin kendisiyle nasıl bir ilişki kurulduğu ile ilgili bir anlamdır. Aslında teknik nesnelere, doğanın değil kültürün birer parçasıdır. Her teknik nesnenin yeri bir kültür; her teknik nesne, kültür varlığının bir ögesidir. Kültür içinde, kültüre göre ve kültür açısından varlık ve anlam kazanmaktadırlar. Teknik nesnelere her türlü değer ve anlamı, içinde yer aldığı kültürdedir, bu kültürle ölçülür. Ancak ne var ki; kültür örgüsündeki töresel, geleneksel kesimlerin oranlamasında, kültürü kültür kılan insan-insan, insan-doğa, insan-toplum ilişkilerinde gözlenen önemli değişiklikler; çoğu kez sarsıntılar, kimi açıya göre büyük yıkımlar getirdiği de inkar edilemez bir gerçektir.⁸⁷

* Walter J. Ong tarafından, "Vebramotor" olarak kavramsallaştırılan "sözlü hareket eden", "sözlü kültür" ileri teknoloji kültürünün aksine, sorunlara karşı eylem ve tavırlarını daha ziyade etkili kelime kullanımına, dolayısıyla insan etkileşimine dayandığı ve bu oranda sözsel olmayan, çoğu kez nesnel dünyadan alınan görsel verilere çok daha az bağımlı bir kültürdür. J. Ong, buradan hareketle "Harf öldürür, ama nefes can verir." önermesinden yola çıkarak, yazılı kültür üzerinde durur. Matbaa ve bilgisayar kolaylıkla teknoloji olarak nitelendirdiğimiz halde, yazıyı teknoloji olarak görmekte zorlandığımızı belirtir ve yazının da bir teknoloji olduğunu savunur. Söz konusu üç teknolojiden en zorlayıcı olanın yazı olduğunu ileri sürer. Çünkü ona göre, gerek matbaa ve gerekse bilgisayar, dinamik sesi suskun mekana indirgeyen, kelimeyi yaşanan andan koparan yazının açtığı yolda ilerlemişlerdir. Esasen "ikincil sözlü kültür çağı"ndan kastedilen de sözün teknolojikleştiği andır. Sözlü ve yazılı kültür üzerine daha geniş bir okuma için bkzn. Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür* (Çev. Sema Postacıoğlu Banon), Metis Yayınları, İstanbul, 1995.

⁸⁷ Nermi Uygur, *Çağdaş Ortamda Teknik*, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1989, s.s.47-48.

Yeniden üretim, 19. yüz yıldan beri yaygın bir kopya ya da kopyalama anlamına sahip olmuştur. Örneğin orijinal resimlerin yeniden üretilmesi, mekanik ya da elektronik kopyalama süreçlerinin betimlenmesi olarak bilinir. Yeniden üretim, sanat eserinin orijinalliğini sanatçı yaratıcılığından bağımsız, ama tıpkı benzerini istenilen çoklukta pazar için yaratmaktır. Pazar için üretim sanat ürününü bir meta olarak ve her ne kadar kendisini başka türlü tanımlasa da sanatçıyı özel bir meta üreticisi olarak kavramlaştırmayı getirmiştir. Bunların tümü üretim şekli basit parasal mübadele için yapılan üretim şekli içine girmektedir.⁸⁸ Her şeyin meta olduğu bir sistemde folk ve yüksek kültürel ürünler de meta olmuştur. Hatta, yüksek sanat yapıtları her zaman satılabilmek için ve özgün olarak yaratılırlar. Daha sonraki, kitle halinde üretim aşamasında ise, bu yüksek sanat ürünleri, çoğaltılmış bir biçimde tüketilebilir olmuştur. Bu yüzden, kültürel ürünlerde kitle halinde üretilebilme ve tüketilebilirle, konunun ancak bir yönünü tanımlamaktadır.⁸⁹

Benjamin'e göre; teknik yoldan yeniden üretim, bütün sanat yapıtlarını kapsamı altına almış ve özgün yapıtın kopyasını, yapıtın aslı için düşünülemez konumlara getirmiştir. Bu da, sanat nesnesinin yalnızca, tekniğin olanaklarıyla yepyeni biçimler almasına neden olmamış, yapıtın şimdi ve burada'lığını yani hakiki özünü değişikliğe uğrattığı gibi, alımlayıcının da toplumsal alanda, farklı mesajlar geliştirmesine sebebiyet vermiştir. Hakikilik, teknik yolla -doğal olarak aynı zamanda başkaca yollarla gerçekleştirilen yeniden üretimin bütünüyle dışında kalır. O'na göre, hakiki yapıt, gerçekleştirilen, kural olarak da taklit damgasını yiyen yeniden üretim karşısında otoritesini bütünüyle korurken, teknik yolla gerçekleştirilen yeniden üretim durum böyle değildir. Bu, iki nedene dayanmaktadır. Önce teknik yolla yeni üretim, elle gerçekleştirilene oranla hakiki yapıt karşısında daha bağımsız konumdadır. İkinci olarak teknik yolla yeniden üretim, özgün yapıtın kopyasını yapıtın aslı için düşünülmez konumlara getirebilir. Varılan noktada, kitlelerin belirmesi, hepsi de kültüre karşı dünyevi bir tutum takınan ve sanat ve edebiyatın özellikle estetik değil de olgusal ve gündelik anlatımı eğilimini destekleyen, kentleşmenin hızlı gelişimi ve metaların kitleselele üretimiyle bağlantılıdır. Benjamin burada, büyük estetik eserlerle özdeşleştirilen ve onların taktire şayan eşi benzeri olmayan halesinin "aura"sının, kapitalizmin gelişmesi ve kitlelerin değişen toplumsal önemi nedeniyle kati bir kayış yaşadığını

⁸⁸ Raymond Williams, *Kültür*, (Çev. Suavi Aydın), İmge Kitabevi, Ankara, 1993, s.43.

⁸⁹ Veysel Batmaz, *Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar*, s.184.

belirtmektedir. Yeniden üretim bir kez kitlesel temele oturduktan sonra, sanatsal metalar benzersiz, karizmatik, büyüleyici olma niteliklerini yitirmekte ve kültürün estetik unsurunun altı oyulmaktadır.⁹⁰

Benjamin'in sanat ürünlerinin mekanik yeniden üretimine ilişkin gözlemlerinin bugüne uygulanması bazı sorunlar yaratmaktadır. Benjamin'in makalesi, kültürel üretim tarihinde filmin hala yeni bir olgu olduğu, yeniden üretilmeyen sanat ürünü kavramının kitlesel kültür üretimi tarafından yok edilmediği bir ana tekabül etmektedir. Müzik dinleme isteğinin radyo, teyp ya da cd tarafından karşılandığı kendi tarihsel anımızdan çok farklı olarak, Benjamin, çocuğa armağan almanın, el yapımı oyuncaklar almak anlamına geldiği bir dünyayı anlatmaktadır. Ayrıca, bir kültür olarak, yeniden üretilmez bir işitsel ya da görsel sanat ürününün ne olabileceğine dair herhangi bir fikir aktarmamaktadır. Zira, bu dönemle karşılaştırıldığında yirminci yüzyıl sonu kapitalist kültürü, sayıları durmadan artan, hali hazırda defalarca yeniden üretilmiş olan sanat ürünleri çöplüğüne dönüşmüştür.

Benjamin'in vurguladığı gibi sanat çalışması, aynen kopya veya yalnızca kalıp baskı kopyaları formunda olsun ya da olmasın her zaman taklit edilebilmiştir, ama. kitle üretiminin ve kopya etmenin çeşitli araçlarının icadıyla materyalin geniş çevrelere yayımı mümkün olmuştur. Bu, sanat çalışmasının biricik kalitesini yok etmeye hizmet etmemiş, aynı zamanda gelenek kavramının yok edilmesini de sağlamıştır. Bu nedenle, makine çağı kültürün yalnızca popülerleşmesini olanaklı kılmamış, aynı zamanda geleneğin ve böylece de kültür kavramının kendisinin içeriğinin de yok edilmesine neden olmuştur.⁹¹

Örneğin Raymond Williams, seri üretilmiş sanat ile özgün, otantik sanat arasındaki temel ayrımı reddetmeliyiz der. Williams'a göre bunun nedeni, romantik bağlamda özgün olmayan, belli bir önemi bulunan sanat anlamındaki ve bir boş zaman değerlendirme amacı gütmeyen, daha otantik bir sanatın varoluşudur. Gerçekten de dünyada en önemli olan sanat, onun biçimlendirici formlarına layıkıyla dayanabilendir.

⁹⁰ Walter Benjamin, *Pasajlar*, (Çev. Ahmet Cemal), Dördüncü Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.54.

⁹¹ Bigsby, a.g.m., s.83.

Bu biçimlendirici formlar esasen kopyalama ürünleriyle birlikte oldukları ve bu yüzden önemsiz buldukları halde, çalışmalar sıklıkla ait oldukları formlarla ilgilidir. Bu güç sahada yeniden üretime ilişkin basit fikirler özellikle yanıltıcı olabilir. Büyük işlerin birçoğu, kendi kültürel gelişmelerinin zirvesinde yer alan büyük formlar (ve bu formların varlık nedeni olan yollar) içinde üretilmiştir. Yeniden üretimin temel bir algılanış şekli, her genel kuramda önemli bir üretim olarak görülen, üretilebilen bir formda yaratılması mümkün olan bu semereleri küçültebilir. Dahası, özgül bir kapsamdan daha önemli bulunan biçimsel yeniden üretim öğeleri içinde onlarla doğrudan karşıtlık oluşturacak şekilde, formun olanaklarının daha dolu ya da henüz yönlendirilmiş bir gerçekleşmesi şeklinde yeniden üretim olan önemli çalışmalar vardır. Eğer kopyalamayla sıralanmış bir biçimsel üretim ve yeniden üretim bu gibi durumlara indirgenir ya da ihmal edilirse kültürel yeniden üretim algısı yetersiz kalacaktır.⁹²

Teknoloji yapaydır ve bir paradokstur ki, yapaylık insanların doğal bir parçasıdır. Tam anlamıyla içselleştirilen teknoloji yaşamı alçaltmaz, tersine yaşamı yüceltir. Örneğin, modern orkestra, ileri teknolojinin ürünüdür. Keman bir çalgı, yani gereçtir ya da org, org çalanın dışında kalan kendi güç kaynağı ile donanmış muazzam bir makinedir. Bir kemancı ya da orgcu, bu mekanik aletler olmadan yaratılamayan ve insan ruhuna derinden işleyen pek çok duyguyu ancak mekanik çalgılarla yorumlayabilir. Elbette bu yorum düzeyine erişmek için, önce müzik teknolojisinin içselleştirilmesi, gerecin ya da makinenin yorumcunun ikinci doğası, kendi ruhunun bir parçası haline gelmesi gereklidir. Teknolojiden yararlanmak insan ruhunu zenginleştirir, genişletir ve iç yaşamını yoğunlaştırır.⁹³

Yeni dönem koşullarında tüketicinin müzik beğenisini ve bu konudaki bilinçlilik durumunu anlamak, kapitalist toplumdaki müzik tüketiminin ideolojik işleyişini ve özelliklerini anlamak da zorlaşmıştır. Bu konu da kolayca ileri sürülecek bir formül de bulunmamaktadır. Fantazyalaşmaya yönelmiş müzikte bulunan doyumlar dolayısıyla, belirli müzik türlerin tüketiminin toplumsal yaşamda yüklenebilmesi ise, bu müziklerin

⁹² Williams, a.g.e., s.198.

⁹³ Walter J. Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür*, (Çev. Sema Postacıoğlu Banon), Metis Yayınları, İstanbul, 1995, s.102.

üretmesinde , yeniden üretilmesinde ve tüketilmesinde kapitalist pazar sistemi aracılığı ile olmaktadır.⁹⁴

1. 5. 1. Kültür Endüstrisi

Kültür endüstrisi, özellikle teknolojik yeniliklerin her şeyi, her olguyu ve toplumsal formasyon basamaklarının her kademesini etkilediği günümüzde, anlaşılması zorunlu bir olgu haline gelmiştir. Zira çalışmanın kapsamı açısından da, hem kültür yapılanmaları ve hem de sanat çalışmaları açısından, toplumsal ortamın bütünüyle şekillenmesinde etkin bir rol oynamıştır. Stuart Hall'un köklü bir teknolojik devrimin sırtından tekelleşmesini hesaba katmadan ciddi olarak popüler kültürü yazmaya kalkışmanın yanlış olacağını söylediği kültür endüstrisi,⁹⁵ sosyal bilimler literatürüne Frankfurt Okulu* üyelerinin bir katkisidir.

Kültür endüstrisi, Frankfurt Okulu üyelerinin kendilerine ilgi odağı olarak seçtikleri konular arasında önemli bir yer tutmaktadır. Okulun önemli kuramcılarında Adorno ve Horkheimer'a göre, kültür endüstrisi; eğlence endüstrisinin egemenliği altında bulunan, sermaye koşullarına göre işleyen, ihtiyacı yönlendirip disipline eden, kitleleri birbirine benzeten, kapitalist çıkarlara entegre eden ve köleleştiren bir ideolojidir. Tüketicilerin gereksinimlerine uygun ürünler ürettiğini savunur ama asıl amacı, üretimin tüketilmesi için tüketicide yanlış gereksemeler uyandırmaktır. Böylece ekonomi, tüketicide tüketime yönelik yaşam biçimleri ve dolayısıyla yanlış gereksemeler yaratmak amacıyla kültürü araçsallaştırmaktadır. Tüm kitle kültürü

⁹⁴ Ünsal Oskay, *Müzik ve Yabancılaşma*, Der Yayınları, İstanbul, 2001, s.s.55-56.

⁹⁵ Stuart Hall, *Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar*, s.8.

* Frankfurt Okulu teorisyenleri, zaman zaman analizlerinde kitle kültürü terimini, kültür endüstrisi ile birlikte kullanmışlardır. Ancak Eleştirel Teorisyenler, kitleler içinde kökenleri olduğu anlamı taşıdığı için "kitle kültürü" yerine "kültür endüstrisi" terimini genellikle tercih etmektedirler. Kitle kültürü terimini kendiliğinden popülerlik imasında bulunduğu için reddettiler ve anti-demokratik bir kültüre vurgu yaptığından dolayı kitle kültürü teriminden hiç hoşlanmadılar. Bu anlamda, "kitlelerin" edilgin, etkiye alabildiğine açık, kolayca yönlendirilebilen bir kalabalık olarak anlaşılması, "kültür endüstrileri" analiziyle, yani üretim ve tüketim alanlarını iyice ayırarak daha etkili ve kuramsal olarak daha tutarlı biçimde ortaya konabilirdi. Popüler kültür terimi de onlara göre, oldukça ideolojik bir biçimde kullanılmaktaydı. (Bkz. Alan Swingewood, *Kitle Kültürü Efsanesi* (Çev.Aykut Kansu), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1996.)

üretimi, ekonominin çıkarları doğrultusunda programlandığından, kültür endüstrisi ürünleri, birbirine benzeyip özgünlükten yoksundurlar.⁹⁶

Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisi terimini 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında Amerika ve Avrupa'da yükselen eğlence endüstrisinin kültürel biçimlerinin emtialaştırılmaları anlamında kullanmışlardır. Bu aydınlara göre, eğlence endüstrilerinin kapitalist işletme olarak yükselmesi kültürel biçimlerin standartlaşması ve rasyonalizasyonu ile sonuçlanmıştır. Bu endüstriler tarafından üretilen kültürel şeyler, mallar kapitalist birikim ve kâr elde etme amaçlarına uygun biçimde hazırlanır ve üretilirler. Kitlelerin tüketimi için biçimlendirilip hazırlanırlar. Kültür endüstrisi kasıtlı olarak tüketicileri üstten entegre eder. Üretilenler sanatsal artistik gibi içsel nitelikleri nedeniyle değil, üretim ve değişim mantığına göre üretilir. Kültür endüstrisi hem metalaştırır, hem de bu metaları tüketicilere satılmaz sanat eserleri olarak sunar. Tüketici bir sanat eseri ile doğrudan karşı karşıya olduğunu sanır, gerçekte tüketicinin arkasında tüketici bile bir meta olarak satılır.⁹⁷

Horkheimer, "kültür endüstrisi konumunu sağlamlaştırdıkça tüketicilerin ihtiyacını topluca karşılayabilmekte, bu ihtiyacı üretmekte, yönlendirmekte, disiplin altına almakta, hatta eğlenceye de el koyabilmektedir: Çünkü kültürel gelişmeye sınır konmamıştır" der.⁹⁸ Bunun anlamı, kültür endüstrisinin, tüketicilerin gereksemelerine uygun ürünleri ürettiğini savunması, ama asıl amacının üretimin tüketilmesi için tüketiciye yanlış gereksemeler uyandırmasıdır. Kültür endüstrisi, tüketiciyi düşünceye yöneltmez, tersine ona dünyanın hazır yorumlarını sunar. Bu ise, olgusal gerçeğe uygun düşmese bile kültür tüketicisi tarafından kabullenilir, çünkü artık kendisi de kitle kültürünün aracı olmuş ve yorum yapma yeteneğini yitirmiştir. Diğer yandan kitle kültürü ürünleri, bazen geneli özele indirger, bazen de özeli genele özdeşleştirerek özelle genel arasındaki farklılıktan kaynaklanan gerilimi ve bu yüzden de olması gerekenin gerçeğini yakalayamazlar.⁹⁹

⁹⁶ Max Horkheimer-Theodor Adorno, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (Çev. Oğuz Özügöl), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 1996, s.128

⁹⁷ Alemdar-Erdoğan, a.g.e., s. 202.

⁹⁸ Horkheimer-Adorno, a.g.e., s.35.

⁹⁹ Erhan Atiker, *Modernizm ve Kitle Toplumu*, Vadi Yayınları, Ankara, 1998, s.52.

Frankfurt Okulu geleneksel Marksistlerin ikinci derecede önem taşıdığını söyledikleri modern toplumun kültürel üst yapısına ilişkin sorunlar üzerinde iki konuya önem vermekte, çabalarını bunlar üzerinde yoğunlaştırmaktadır: Otoritenin yapısı ve gelişmesiyle, kitle kültürünün ortaya çıkması ve yayılıp hayatımızı istila etmesi.¹⁰⁰ Frankfurt Okulu kitle kültürü ve kitle toplumunu oldukça rahat, yarı refah ve yarı organizasyon toplumu olarak niteler. Bu toplumda geleneksel bağlar örgütlenmeler yok denecek şekilde azalır veya tamamıyla erir gider; belli çıkarlar ve fikirlere dayanan tutarlı halk gitgide ortadan kalkar; insanın kendisi, tüketici olur, değerler ve vakit geçirme, eğlenme oyalanmalar ve mallar gibi kitle halinde üretilir; kitle iletişim araçları tarafından üretilen fikirler de bu kitle kültürü ve toplumunu tasdik eder ve destekler.¹⁰¹ Ayrıca kitle kültürü değerlerin dumura uğradığı, hiçbir kutsalın kendine kolaylıkla yer bulamadığı toplumu ifade eder. Tüm bunlar, Frankfurt Okulu'nun ve onun dahil olduğu Marksist gelenek için, popüler kültür analizinde hiçbir şeyin, mülkiyet, ekonomi, uluslararası piyasalar ve kültürel endüstri gücünün örüntülerini tahlil etmek kadar önemli olmadığını göstermektedir.¹⁰² Nitekim, Frankfurt Okulu tarafından eleştirilen konu, kitle kültürü sıfatıyla kitle kültürünün gelişmesi değil, asıl konu, teknelci kapitalizmin himayesinde kitle kültürüne yüklenen veya zorlanan baskının özgül biçimidir.¹⁰³

Adorno ve Horkheimer'e göre kültür tekelleri, banka ve imalat sektörünün holdinglerin bağımlılığı altına alınarak endüstrileştirilmiştir. Burada amaç, kültürü metalaştırmak, bireyleri kitle kültürünün eğlence ürünleri aracılığıyla ait oldukları statü gruplarına uygun tüketim biçimlerini güdülemek ve varolan ekonomik yapıyı haklılaştırmaktı. Ayrıca teknik, ekonomik ve örgütsel gereklilikler de kültür üretimini belirlemekteydi. Dolayısıyla böylesi bir toplumda sanat gibi edimler de ikincil amaç haline getirilerek araçsallaştırılmıştır. Kültür endüstrisinin çarkları altında belirlenen kültür, içinde olduğu seyirden dolayı hızla gerilemekte ve insani olmayan bir zemine doğru gitmektedir.

¹⁰⁰ Martin Jay, *Adorno*, s.129.

¹⁰¹ Alemdar- Erdoğan, *a.g.e.*, s.s.201-202.

¹⁰² Michael Real, "Marksizm ve Popüler Kültür: Kültürel Eleştirinin Keskin Gücü", (Der. Nazife Güngör), *Popüler Kültür ve İktidar*, Vadi Yayınları, Ankara, 1999, s.331.

¹⁰³ Phil Slater, *Frankfurt Okulu Kökeni ve Önemi*, (Çev. Ahmet Özden), BSF Yayınları, Basım Yeri Yok, 1989, s.194.

Kültürün endüstrileşmesi yoluyla kitle kültürü, yanlış ihtiyaçları uyararak kitleleri pasifleştiren anonimleştirici ideoloji ya da kurumun bir ögesi olarak görülebilir. Bunun yanı sıra kitle kültürünün bir diğer eleştirilen yönü de, zorunlu olarak imal edilmesinden dolayı özünde suni olmasıdır. Benjamin'e göre, tarihsel ve üretici temelinden yalıtılmış bir sanat eserini anlayamayız. Mekanik yeniden üretim çağında sanat, yapısal ve törensel mekanından yalıtılarak kitle pazarında bir meta haline gelir. Sinema sahnesinin modern yapıları, dinsel bir hale taşıyan tarihsel öncellerinin yerini tam anlamıyla almaz ya da bu öncellere benzemez.¹⁰⁴

Kültür endüstrisinin yol açtığı en büyük sorun “yanlış bilinç” ve “yanlış gereksinim”dir. Kültür endüstrisi tüketiciyi düşünceye yöneltmez, tersine ona dünyanın hazır yorumlarını sunar. Bu ise, olgusal gerçekliğe uygun düşmese bile, kültür tüketicisi tarafından kabullenilir, çünkü artık kendisi de kitle kültürünün aracı olmuş ve yorum yapma yeteneğini yitirmiştir. Kitle kültürü ürünlerinde bütünle parçalar öylesine birbirine eşit düzeyde sunulur ki, parçaların bir arada bütünlük oluşturması engellenirken, yine de bütünü oluşturmak için her birinden ayrı olarak yararlanılır. Burada da bütünü kanıtlamak amaç, parçaların bu amaçla betimlenmesi ise araç haline gelmiştir.¹⁰⁵ Yayıdığı tüketim baskısı ise, bireysel gereksemelerinin yalnızca endüstri tarafından karşılanabileceği türündeki söylem aracılığıyla değil, endüstrinin karşılamadığı gereksemelerin karşılamasının olanaksız olduğu mesajıyla da gerçekleşir. Bütün bunların sonucunda kişilerin bireyselleşmesi engellenip onlara salt tüketici rolü yakıştırılarak, bu rolün dışına çıkmalarına olanak verilmemiş, tüketim ideolojisi onlara kabul ettirilmiştir.¹⁰⁶

Kültür endüstrisi kavramı iki farklı biçimde açıklanabilir; birincisi, kültür ve endüstri gibi birbirinden tamamen farklı iki alanı tanımlar görünen iki terimin birlikte kullanılması. Bu, bir bakıma, içinde bulunulan yapının bütünselliğini öne çıkaran, bütünü oluşturan parçaların hiçbirinin bütünden ve diğer parçalardan soyutlanmış biçimde ele alınamayacağını ifade eden bir tercihtir. İkincisi ise, bu kavramın kitle kültürü yerine kullanılmasıdır. Burada öne çıkarılmaya çalışılan nokta, kültür endüstrisi

¹⁰⁴ Atiker, a.g.e., s.52.

¹⁰⁵ Horkheimer-Adorno, a.g.e., s.135

¹⁰⁶ A.g.e., s.150.

kavramında varolan kültürün oluşmasında kitlelerin sanılandan daha az katkısının olması ve kültürün, bütünün parçalarını kendi içinde bulunmaya, ama bütünün şartlarıyla bulunmaya ikna aracı oluşu gerçeğidir.¹⁰⁷

Kültür endüstrisi, eğlenceyi güldürü aracılığı ile vermektedir ancak güldürünün bile gerçek mutlulukla bağlantısı koparılmıştır. Bu tür eğlence, iş yaşamının ve toplumsal düzenin acı gerçeklerini yalnızca geçici olarak unutturur ve kişiyi yeniden sistemle özdeşleşip verimli olması için dinlendirir. Aslında kültür endüstrisi, iş yaşamını, tüketiciye özel yaşamında yeniden sunar. Tüketim baskısı, bireysel gereksemelerinin yalnızca endüstri tarafı karşılanabileceği türündeki söylem aracılığıyla değil, endüstrinin karşılamadığı gereksemelerin karşılanmasının olanaksız olduğu mesajıyla da gerçekleşir. Bütün bunların sonucunda kişilerin bireyselleşmesi engellenip onlara salt tüketici yakıştırılarak, bu rolün dışına çıkmalarına olanak verilmemiş, tüketim ideolojisi onlara kabul ettirilmiştir. Kültür endüstrisinin tüketiciye seslenen dilinde biçim ve içeriğin birbirlerinden ayrıştırılması, izleyiciyi deneyimlerinden koparmak anlamına gelmektedir. Başka bir deyişle, toplumsal veya kişisel deneyimlerinden bağımsız, belli amaçlı içerikler verilmekte ve böylece dil, güncel yaşam alanından yalıtılarak kültür endüstrisinin çıkarları doğrultusunda boyunduruk altına alınmaktadır. Bu ise, güç ilişkilerinin haksız biçimde gündelik kültüre işleme anlamına gelir. Bu açıdan bakıldığında totaliter toplumlardaki siyasi propaganda ile reklam arasında benzerlikler bulunur, çünkü kelimeler ne ölçüde reklamın amacına koşulursa, o ölçüde anlamlarına nüfuz edilemez ve sihirli hale gelirler. Bu nedenle onlar, artık deneyim değil, emir yüküdür ve onları duyanlar tarafından uyulmaları gerekmektedir. Bu kelimeler, herhangi bir olguyu gösterirler ama onu anlamlandırmazlar.¹⁰⁸

Kültür endüstrisinin ürünleri belli kurulu formüllere, stereotipleşmiş konumlara niteliklere ve konulara göre kurulan böyle bir çerçevede üretilen, simgesel yapıtlardır. Ne varolan sosyal kurallardan saparlar, ne de bu kurallara karşı gelirler. Bu kuralları destekler, bu kurallardan sapan fiilleri ve tutumları sansür ederler. Kültür endüstrisinin ürünleri kendilerini gerçeğin doğrudan yansıması veya yeniden üretimi

¹⁰⁷ Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1995, s.85.

¹⁰⁸ Atiker, a.g.e., s.s.55-56.

olarak sunarlar, ilk olarak; statükoyu normalleştirir, ikinci olarak; sosyal ve siyasal düzendeki eleştirici yansımaları durdururlar. Zaten varolan koşulları abartarak kopya eder, temize çıkarır ve bütün eleştiriden, o koşullardan öteye gitmeden yoksun ederler. Kitle kültürünün ideolojisinin kısaca söylediği şudur: Sanatın gibi ol. Kitle toplumunda sanat da kültür endüstrisi gibidir.¹⁰⁹

Bir çelişki olarak, kültür endüstrisi, kapitalizmin ekonomik düzlemdeki devam eden etkileri zengin ve yoksul sınıflar arasındaki farkı giderek açar görünürken, kapitalist popüler kültür endüstrisi bu farklılıkları ortadan kaldırıcı yönde işlemeye devam etmektedir.¹¹⁰ Bu yönüyle kapitalist iktidarın tesisi ve devamlılığını sağlayan kültür endüstrisi, kitle toplumunda insanların bireyselliklerini yok mertebesine indiren ve bireyselliklere ancak, sistemin işlev görmesine engel olmayacak kadar izin veren bir işleyiş içindedir. Dolayısıyla kişi, hem sistemin gücü ile özdeşleşme hem de onun tarafından şeyleştirilme baskısına boyun eğer.

Kültür endüstrisinin taklidi mutlaklaştırmasından dolayı, büyük sanat eserine özgü üslubun içinde kendini yadsıdığı bu başarısızlığa maruz kalmaktansa güçsüz eserler her zaman diğerlerine benzemeye, yani yedek kimliğe güvenmişlerdir. Orijinallik sanat eserinin öz kimliği olmasına karşın, kültür endüstrisinin elinde ikincil bir konuma düşmüştür. Kısacası estetiksel barbarlık bugün, kültür halinde bir araya getirilmelerinden ve tarafsızlaştırılmalarından bu yana manevi yapılan tehdit etmektedir.¹¹¹

Popüler beğeni, metinlerin ve metinler içindeki ilinti noktaların seçimini dışına çıkararak tüketicinin toplumsal konumuna ve gereksinimlerine en iyi uya metni ve tüketme yordamını sağlayan aracın seçimini de kapsamı altına alır. Kültür endüstrilerinin metalarının popüler olabilmesi için yalnızca çokanlamlı olmaları, yani değişik anlamlar, değişik hazlar üretebilmeleri, yeterli değildir, tüketim yordamlarının da aynı şekilde açık ve esnek olan medya tarafından dağıtılmaları gerekir. Televizyon, kitaplar, gazeteler, plaklar ve filmlerin popüler olmasının nedeni belli bir ölçüde olsun

¹⁰⁹ Alemdar- Erdoğan, a.g.e., s.203.

¹¹⁰ John G. Cawelti, "Popüler Kültür ve Çokkültürlülük", (Der. Nazife Güngör), **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara, 1999, s.237.

¹¹¹ Horkheimer-Adorno, a.g.e., s.s.19-20.

bir medya olarak doğalarının, insanlar bunları hangi yordamlarla kullanmak istiyorlarsa o yordamlarla kullanabilmelerini olanaklı kılmasından dolayıdır. Bunlar insanlara kendi anlamlarını dayatmadıkları gibi, gündelik yaşamda nasıl alımlanmaları gerektiğini de dayatmazlar. Yine de etkilerinin küçük olması, popüler bilinç düzeyinde kapitalist popüler kültür ürünlerinin, çoğu zaman saptırılmış ve bulanık bir tarzda, tutucu bir yapıyı yansıttığı gerçeğini unutturmamalıdır, popüler bilinç tekil değil, karmaşık ve çelişkili, durağan değil, dinamik bir yapıdır ve tam da bu çok sınırlı anlamda, kapitalist popüler kültür bir toplumsal eklemlenme ve toplumsal kontrol tarzı olarak işler.¹¹²

1. 6. POPÜLER'İN TÜKETİMİNDE ANLAM ÜRETİMİ

Kültürel yeniden üretimin pratik boyutu insanların; genel anlamda kültürlerini yani değerlerini simgeleştirmeleri ve yaşam pratikleri açısından daha önemli olan mantıksal ve rasyonel tutarlılık ya da akla yatkınlık aracılığı ile, simgesel boyuta sahip olacak şekilde sınıflandırma şemaları olarak adlandırmak mümkündür. Bu anlamda, popüler kültür kullanım ve tüketim kültürüdür. Kullanım ve tüketim popülerlerin üretiminin ilk safhasından son kullanım safhasına kadar her safhada vardır. Bundan dolayı popülerleri anlamak için, tüketim ilişkileri ve biçimi üzerine de analizlerde bulunmak gerekir.

Popüler kültür bir anlamda da, kültürel “şeylerin” mekanik üretimi ve geniş iş bölümü etrafında kurulan kapitalist mal üretimi, pazarlaması, dağıtımı ve tüketimi biçimlerine dayanan bir kültürdür.¹¹³ On dokuzuncu yüz yılda, ilk defa kitleler görsel kültür ürünlerine erişebilmek noktasında seçenek sahibi olmuşlardır. Bu dönemde yapılan reklamlarda, ürünün kullanım değeri vurgulanmaktadır, ancak yaklaşık olarak 1925'ten sonra, önemli bir değişimle, ürünler sembolik bir rol üstlenmişlerdir. Ürün, üstüne çağrışım ve ima olarak çeşitli verileri çağrıştıran bir gösterge haline gelmiştir. Bu dolayında tüketici, ürünleri toplumsal ilişkilerine bir sınır çizmek için kullanırken, ürünler de farklı toplumsal grupların birbirleriyle ilişkilerini tanımlamalarına yardımcı olan politik bir işlev de kazanmıştır. Tüketici ürünleri toplumsal bir kimlik yaratmak ve ifade etmek bir ya da birkaç grubun üyesi olmak için kullanır. Yani ürünler erkek

¹¹² Swingewood, a.g.e., s.s.175-176.

¹¹³ Alemdar-Erdoğan, a.g.e., s.s.121-122.

olmayı aynı zamanda orta sınıfa ait olmayı işaret edebilir. Bu noktada tüketim toplumsal düzenle olan ilişkinin görülebileceği yerdir ve dolayısıyla tüketim, toplumsal düzenle doğrudan ilişkilidir.¹¹⁴

Susan Willis, gündelik hayat kültüründen yola çıkarak kültürü, “anlamlar üzerine mücadele” ve “ortak anlamlandırmalar evreni” olarak tanımlamaktadır. Ona göre, kullanılan metalarla anlamlar kurulmaktadır ancak, anlam imkanları zaten metanın üretim ve değişiminin tarihinde kaydedilmiştir.¹¹⁵ Burada Willis, meta kültürü ile kurulan ilişki doğrultusunda oluşturulan anlamların kaynağını metanın kendisine atfetmekte ve alımlayıcının tamamen yeni anlamlar kurabileceği olanağını reddetmektedir. Bu paralelde de, eleştiriye tabi tutulabilir ki; anlamlar, salt bir biçimde, tek bir nedene bağlanamayacak derecede paradokssal yapılardır ve insanın var kıldığı her nevi üretim, kendisinden izler taşımaktadır. Ancak, yine Willis’in kendisinin verdiği bir örnekle haklılık payı yaratılabilmektedir. Ona göre; tüketiciler, kapitalizmin ürettiği metarlardan anlamlar çıkarmaktadırlar. Bu aşamada bazen direnen anlamlar kurulmaktadır, ama hepsi yeni metaların üretilmesi için, kapitalizm tarafından massedilmektedir. Örneğin; birey, “kotunu yırtarak burjuva ve kültürel değerlerine karşı çıkar, ama Calvin Klein yırtık kotları tüketiciye satarak, bu karşı çıkış üzerinden kar sağlar”.¹¹⁶ Örnekten çıkan sonuç şudur ki; meta kültürü, her şeye evet denmesini öğütlemektedir. Bir metanın sorgulanmak istenmesi durumunda, oluşturulan ana ilkeler; yeniyse iyidir, daha pahalıysa daha iyidir, satıyorsa güvenilirdir, olan bir kültürün mantığı oluşmaktadır. Ne tüketiliyor hatta niye tüketiliyor diye sorulmasına gerek yoktur, bunu tüketicinin yerine süpermarket yapmaktadır. Ancak, bu saptamalar örnek doğrultusunda anlamlı bir bütün oluştursa da, sosyal aktörün işlevsel niteliğinin göz ardı edilmesi, ikinci plana itilmesi dolayısıyla, eleştirilebilirliğini korumaktadır. Çünkü; çağımızda tüketimin tahrip edici sürecinin tüm gerçekliği ile yaşanıyor olması gerçekliğinin yanı sıra, şu da bir gerçektir ki, insan ilişkileri yalnızca, metaların dolayımında kurulan anlam haritalarından değil, daha bütünlükçü gerekçelerle var kılınmaktadır.

¹¹⁴ Malcolm Barnard, *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, (Çev. Güliz Korkmaz), Ütopya Yayınevi, Ankara, 2002, s.241.

¹¹⁵ Susan Willis, *Gündelik Hayat Kılavuzu*, (Çev. Aksu Bora-Asuman Emre), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993, s.158.

¹¹⁶ A.g.e., s.203.

Tüketimi gündelik hayatın bir parçası olarak gören Lefebvre ise, “tüketim hiçbir şey yaratmaz tüketiciler arasındaki ilişkileri bile” derken tüketimin sadece yeyip bitirdiğini öne sürer. Ona göre, tüketme edimi, tüketin toplumu denilen toplumda anlamlarla donatılmış olduğu halde, yalnız bir edimdir. Bir ayna etkisiyle, bir tüketiciden diğerine bir yansımalar oyunuyla iletilir. Onun için, tüketim toplumu denilen şey hem bolluk, hem de yoksunluk toplumdur; bir yanıyla savurganlığa, diğer yanıyla tutumluluğa ve bir içe kapanmaya yönelir.¹¹⁷

Fiske’ye göre ise, her türlü tüketim aslında kültürel bir üretim faaliyetidir, çünkü tüketim hemen hep anlam üretimidir. Ona göre, tüketicinin üretkenliği servetten de sınıftan da bağımsızdır. Tüketimin üretkenliğini belirleyen şey ne metanın maliyetidir ne de satın alınabilen metaların sayısıdır Satış anında, metanın dağıtım ekonomisindeki rolü sona erer, ama bu kez de kültür ekonomisinde çalışmaya koyulur. Metanın patronlar için çalışması bittiğinde, kapitalizmin stratejilerinden bağımsızlaşarak, gündelik yaşamın kültürünün bir kaynağı haline gelir.¹¹⁸ Bu bağlamda Lefebvre’nin öne sürdüğü gibi tüketim yalnızca bir edim değildir. Hiçbir şey yaratmadığı ise yadsınası bir yanılgıdır. Bir gerçektir ki; yalnızca ürünün değil ürünün sunduğu ve alımlayıcı tarafından dışavurumsal bir şekilde gerçekleşen anlamın tüketilmesi dahi, anlamın üretilmesi sürecini gerekli kılar, dolayısıyla tüketmek üzere kurulan bir üretim sistem mevcuttur.

Tüketim konusunda insan imgesinin bir yanda tüketici olarak insan ve öbür yanda gereksinimleri çerçevesinde kurulmuş insan olarak iki yönlü temellendirilişinin yanı sıra, konunun bir başka boyutu da, dilde olduğu gibi, eşyaların tüketiminde insanlar arasındaki ilişkilere yeni anlamlar yükleniyor olmasıdır. Bu bağlamda David Sabean da tüketimin en iyi iletişim ve değiş tokuşun dolaşımını kavramlarıyla, yani özne/nesne kavramlarıyla değil, özne/özne ilişkileriyle anlaşılabilirliği savını ileri sürer.¹¹⁹

¹¹⁷ Lefebvre, a.g.e., s.116.

¹¹⁸ Fiske, a.g.e., s.49.

¹¹⁹ David Sabean, “Eşyanın Tüketiminde Anlam Üretimi”, (Çev. Mustafa Tüzel), **Bisiklet, Otomobil, Televizyon Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi**, (Der. Wolfgang Ruppert), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, s.42.

Eleştirel Okul'un kuramına göre ise, kültür endüstrisi, kişinin sosyal statü ve rolünün gereklerini oynayabilmesi için ne gibi gereksemeleri olması ve dolayısıyla hangi metaları tüketmesi gerektiğini simgesel biçimde belirler. Bunun için de kişiyi kültür ürünleri aracılığı ile değiştirilmesi olanaksızmış gibi görünen bir toplumsal gerçekle dolaysız bir biçimde özdeşleştirir ve her bir kişinin değiştirilebilir olduğunu imler. Başka bir deyişle, kişi yalnızca tüketici ve işgören rollerini oynamaktadır. Kitle toplumunda, yüksek kültür eğlence kültürüne ya da pop yüksek kültüre karıştırılarak tüm kültür, kitlesel ve tecimsel hale getirilmiştir. Kültürel anlamda yeni olan ise dışlanır çünkü, üretimi risklidir. Bu nedenle eski sürekli olarak yenilenir. Postmodern kültür de bu yüksek kültür pop farklılığının giderilmesiyle oluşan kitle kültürüdür. Burada daha çok birbirine zıt kültürel öğelerin yan yana gelmesi söz konusuysa da, çelişki ve farklılıkları gösteren öğeler yok edildiğinden gerilim ve yenilik yaratmazlar. Bu nedenle kültür endüstrisi, durmadan eskiyi yeniden üretmektedir. Kitle toplumunun üyeleri ise, eskinin yeni biçimde üretilmesine direniş göstermeden boyun eğerler çünkü, onlar için artık öncelikli olan, kültürde yaratıcılık değil, eğlencedir. Eğlencenin içkin ilkesi ise, kendinden daha iyi olanla ya da yenilikle bağdaşmaz. Birey kendine yabancılaşmış olup, yalnızca tüketici rolünü oynamakta, her bir kitle kültürü ürününü, duygu ve düşünceden yoksun bir biçimde hızla tüketmektedir.¹²⁰

Tüketici kültürü ile ilgili kuramları gözden geçiren Featherstone üç tip yaklaşım belirlemiştir. Birinci yaklaşım tüketimciliğe kapitalist dönemin özel bir modeli ya da evresi olarak bakmaktadır. İkincisi malların kullanımı ile statünün şeklini tanımlamanın yolları arasındaki ilişkilere dayanan daha sosyolojik bir yaklaşımdır. Burada dikkat, insanların toplumsal ilişkiler ya da farklılıklar yaratmak için malları nasıl kullandıkları üzerinde odaklanmıştır. Üçüncüsü, tüketici uygulamalarının yaratıcılığı yani tüketimin estetiği ile ilgilenen yaklaşımdır. Birinci yaklaşım Frankfurt Okulu ve onun uzantıları bağlamında değerlendirilebilir. İkinci yaklaşım ise, yaşam biçimleri olarak ele alınabilir. Üçüncü yaklaşım yaşam biçimlerin estetize edilmesi bağlamında değerlendirilebilir.¹²¹ Örneğin; boş zaman uğraşları, sanatlar ve genelde kültür, kültür endüstrisinin süzgecinden geçer; kültürün yüksek amaçları ve değerleri üretim sürecinin ve piyasanın

¹²⁰ Horkheimer-Adorno, a.g.e., s.144.

¹²¹ Mike Featherstone, *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996, s.s.36-37.

mantığına yenik düştükçe kültürün alımlanması mübadele değerinin buyruğuna girer. Buna göre, aile ve özel hayattaki geleneksel bir aradalık biçimlerinin yanı sıra yüksek kültürün en iyi ürünlerinin sağlamaya çaba gösterdiği mutluluk ve doyum vaadi, büsbütün farklı bir öteki özlemi, en düşük ortak paydayı hedefleyen yapay, kitlesel olarak üretilmiş meta kültürüne katılan atomlaşmış, manipüle edilen bir kitle doğurmuştur.¹²²

Hayat tarzına, hayatın üsluplaştırılmasına gösterilen bu ilgi tüketim pratiklerinin, tüketim mallarının tasarlanması, satın alınması ve teşhir edilmesinin ve gündelik hayattaki tecrübelerin sadece mübadele değeri ve araçsal rasyonel hesap kavramsallaştırmaları yoluyla anlaşılmayacağını ortaya koyar. Araçsal ve dışavurumsal boyutların birbirini dışlayan kutupsallıklar olarak görülmemesi, daha ziyade tüketim kültürünün bir araya getirdiği bir denge olarak kavranılması gerekir. Bundan dolayı bir yandan hesaplı bir hedonizmden, üslupsal etkinin bir hesaplanışından ve bir duygu iktisadından söz ederken, beri yandan estetikleştirici mesafe koyma yoluyla araçsal ya da işlevsel boyutun estetikleştirilmesinden söz etmek olanaklıdır. Tüketim kültürünün yeni kahramanları bir hayat tarzını gelenek ya da alışkanlık yoluyla üzerinde düşünmeksizin benimsemekten ziyade hayat tarzını bir hayat projesi haline getirir ve bir hayat tarzı ortaya koyacak şekilde bir araya getirdikleri ürünlerin, giysilerin, pratiklerin, tecrübelerin, görünüşlerin ve bedensel özelliklerin tikelliğinde kendi bireyselliklerini ve üslup anlayışlarını teşhir ederler. Tüketim kültürü içerisinde modern bireyin sadece elbiseleriyle değil, bir beğeniye dayalı ya da beğeniden yoksun oluşu çerçevesinde yorumlanacak ve sınıflandırılacak, mobilyaları, dekorasyonu, otomobili ve diğer faaliyetleriyle de konuştuğunun bilincine varması sağlanır. Bir hayat tarzının görenekselleşmesine duyulan ilgi ve üslupçu bir öz bilinç yalnızca gençler ve zenginler arasında görülmez; tüketim kültürünün yaygınlığı yaşımız ya da sınıfsal kökenimiz ne olursa olsun hepimizin kendi kendimizi geliştirme ve ifade etme olanağına sahip olduğumuzu ileri sürer. Bu dünya, ilişkilerinde ve tecrübelerinde yeninin ve en son modanın peşinde koşan, maceradan hoşlanan ve hayatın tüm olanaklarını araştırmak için riske girebilen, yaşayacağı tek bir hayatın olduğunun ve bu hayattan zevk almak,

¹²² Featherstone, a.g.e., s.38.

yaşantılamak ve dışa vurmak için çok gayret etmesi gerektiğinin bilincinde olan erkeklerin kadınların dünyasıdır.¹²³

Her gün evinden aynı saatte çıkıp, aynı yollardan aynı işyerine giden ve akşam da tüm enerjisi tükenmiş halde evine dönen modern zaman bireyi çoğu zaman gizli bir totalitarizmden doğan asimilasyona uğramaktadır. Sistem, doğası gereği, Marcuse'nin tanımladığı “tek-boyutlu insanlar” yaratarak devamlılığını garanti altına almaktadır. Zira bu tek-boyutlu insanlar maruz kaldıkları manipülasyon sonrasında düzene karşı çıkmayı akıllarından geçirmeden, ihtiyaç ve kazanım yanılsamalarının etkisinde ellerinde olanı korumak için mücadele etmektedirler. Bu çark, bireyin ihtiyaçlarını ve yaşam tarzını belirleyen mevcut sistemin lehine işlemektedir. Kendi kurtuluşunun sistemin devamlılığı/kurtuluşu sayesinde olduğuna inandırılan bireyin de tüm ‘aykırı’ güdülerini böylece yok edilmektedir. Sisteme entegre olup, sadece aşırı-tüketim mekanizmasının taleplerini yerine getirmekle yükümlü insan önüne geçemediği bir yabancılaşmanın da esiri haline gelmektedir. Marcuse'nin “hasta toplum” (sick society) olarak tanımladığı düzende en temel kurum ve ilişkiler, yapıları gereği bireyin kişisel talebi, memnuniyeti ve ihtiyacı için varolan entelektüel kaynak ve hammaddelerden faydalanmasını engellenmektedir. İş kaybetme ve toplum dışına itilmekle gözü korkutulan kişi de boyun eğmeye ve sunulanı kabullenmeye zorlanmaktadır.¹²⁴

Örneğin; modanın toplumsal temeli “üst sınıfların, orta veya alt sınıflardan kendisini ayrı tutabilme çabası” olarak ortaya konmaktadır. Bu durumun ortaya çıkardığı, birbiriyle ilişkili olan iki sonucu vardır: İlki, üst sınıfların kendisini diğer sınıflardan farklılaştırma çabasıdır. İkincisi ise, tam tersine alt ve orta sınıfların bu farklılaştırmayı aynılaştırma çabasıdır. Yani, alt ve orta sınıflar, üst sınıflara benzemeye çalışırken, üst sınıflar da bunu engellemek ister. Bu nedenle, moda önce toplumun yüksek kesimlerinde doğar, sonra orta kesimlerce taklit edilir ve üst sınıflar, farklılaşmayı sağlamak için, modada sürekli devrim yapmalıdır.¹²⁵ Bu bağlamda değerlendirilecek olursa, kıskanma veya taklidin en büyük sonuçlarından birinin yanlış gereksinimlerin artışı olduğu ortaya konabilir. Bunun yol açacağı durum ise, “insanların

¹²³ Featherstone, a.g.e., s.s.146-147.

¹²⁴ Herbert Marcuse, *Tek Boyutlu İnsan*, (Çev. Aziz Yardımlı), İkinci Baskı, İdea Yayınları, İstanbul, 1986, s.152.

¹²⁵ Fred Davis, *Moda Kültürü Kimlik*, (Çev. Özden Arıkan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.39.

şeyleşmesi”dir: “İnsanlar kendilerini metalarında tanımaktadırlar; ruhlarını otomobillerinde, müzik setlerinde, içten-katlı evlerinde, mutfak donatımında bulmaktadırlar”¹²⁶ İşte bu durum insanın şeyleşmesinin bir göstergesidir: İnsanların en mahrem tepkileri bile kendilerine kıyasla o kadar eksiksiz şekilde şeyleştirilmiştir ki, kendine özgü olan düşüncesi sadece en aşırı soyutluklarda devam etmektedir. İşte bu durum kültür sanayindeki reklamların zaferidir.

Günümüz postmodern dünyasında, her birey kimliğini yeniden inşa etmek durumuyla karşı karşıya kalmıştır. Postmodern bireyin değişimini Ergün Yıldırım ise şu şekilde izah etmektedir:

“Getirdiği özgürlük nehrinin çıkış yönü, endüstrinin tüketici bireyler nehrine eklemlemedir. Tükettiğimiz nesnelere “özne” olmaya çalışıyoruz. Araba, giysi, statü, bilgi...tüketim nesnelere, hayata “niçin sorusunu sormamıza izin vermeden, ahlaki dünyamızı erozyona uğrattıyorlar.”¹²⁷

Kültürlerin günümüzde yeniden inşası boyutunda ise, literatüre McDonaldlaştırma* olarak giren süreçte , sadece yiyecek sanayi değil, eğitim, iş, sağlık, zevk, politika, aile ve toplumun diğer tüm özellikleri etkilenmektedir: Hindistan’dan Amerika’ya kadar tüm coğrafyalarda, dünyanın dört bir yanında aynı televizyon dizileri seyredilmekte, aynı müzik parçaları dinlenmekte ve aynı şekilde dizayn edilmiş fastfoodlarda aynı yiyecekler yenilmektedir. Zira dünya gittikçe küçülmüş, mesafeler kısalarak etkileşimler inanılmaz bir çabuklukla gelişmeye başlamıştır. Bu açıdan en dolaylı görünen konular bile, artık yansımalarını dolaysız bir şekilde göstermektedir.

Örneğin televizyon, endüstriyel çağın ilerlemiş evresindeki bir üründür. Sadece insanın bakışının yeni bir araçsallaştırılmasını değil, bu bakışın gövdeden kısmen koparılışını, yerine tekniğin geçirilişini de simgeler. Televizyon, orada olmayı ve katılımı olanaklı kılar, görüntünün ve kaydın görüntü alınmasının eşzamanlılığı teknik yeteneği sayesinde, bunu medyatik olarak iletir. En uzaktaki bir olayı olduğu anda

¹²⁶ Marcuse, a.g.e., s.37.

¹²⁷ Ergün Yıldırım, *İktidar Mücadelesi ve Din*, Bilge Yayıncılık, İstanbul, 1999, s.84.

* Bu terimin yaratıcısı Amerikalı sosyolog George Ritzer’dir. McDonaldlaşmayı, fastfood lokantalarının tüm yönleriyle (özellikle kültürel platformda), Amerika ardından dünyanın geri kalanına da hükmetmeye başladığı bir süreç olarak tanımlamaktadır. Bkzn: George Ritzer, *Toplumun McDonaldlaştırılması*, (Çev. Şen Sürer Kaya) Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998.

oturma odasından görebilmek, televizyonun vaat ettiği otantiklik açısından daha önceki tüm kitle iletişim araçlarından üstün olan bir katılma olanağı yaratır. Televizyonun toplumsal yaşama sunduğu bir başka ilginç sayılabilecek yenilik ise, içine girdiği evde bir mobilya edasıyla karşılanmasıdır.¹²⁸ O kadar kıymetli olmuştur ki, özel yaşama alanı olan evin baş köşesine konmuş ve tüm yaşantıyı etkilemiş, yaşantıya yeni anlamlar yüklemiştir.

Bu anlamda, küreselleşme, en küçük bir kültürel farklılığı bile vurgulayarak, elektronik medya aracılığı ile bunu tüm dünya kamuoyunun dikkatine sunan, ayrıca siyasal açıdan, kültürel farklılıkların korunması ilkesini demokratik hak ve özgürlükler alanının ayrılmaz bir parçası olarak gören bir anlayışı yaygınlaştırmaktadır. Küreselleşmenin kültürel ayağının ikinci sonucu, özellikle tüketici davranışını etkileyerek, dünya çapında kültürel bir örnekliğin önünü açmış olmasıdır. Küreselleşme olgusunun, özellikle ekonomik ayağı, yani uluslararası sermayenin egemenliği, bir yandan “marka cazibesi”, öte yandan günlük tüketim alışkanlıklarının denetlenmesi yoluyla, tüm dünyayı benzer davranış kalıpları içine sokmaya yani tek boyutlu bir kültürel kimliğe sahip olmaya doğru zorlamaktadır.

Küreselleşme ekonomik olduğu kadar siyasal, teknolojik ve kültürel boyutlu bir süreçtir; küreselleşme hiçbir şekilde tek boyutlu veya tek merkezli bir süreç olmamıştır. Karmaşık süreçlerin bir araya geldikleri olgular kümesi özelliğini hep korumuştur. Üstelik çelişkili ya da birbirine zıt etkenlerin devreye girdiği bir sürece sahip olmuştur. Küresel kültürün günümüzdeki temel özelliği de “aynılık” ve “farklılık”ın karşılıklı birbirlerinden faydalanmasıdır.¹²⁹ Küreselleşmenin, bireylerin ve toplumların yaşama tarzlarında önemli değişiklikleri gözle görünür hale getiren kültürel boyutu, yerel kültürlerin popüler kültürün şemsiyesi altına girmesi ve küresel bir kültürün inşası anlamına gelmektedir.

Küreselleşmenin ulus-devletlerin, ulusal ekonomilerin, ulusal kültürel kimliklerin egemenliğinde olduğu bir dönemden yeni bir döneme geçişin iki yüzü

¹²⁸ Knut Hieckethier, “Televizyon”, (Çev. Mustafa Tüzel), **Bisiklet, Otomobil, Televizyon Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi**, (Der. Wolfgang Ruppert), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996, s.182.

¹²⁹ Ronald Robertson, “Toplum Kuramı, Kültürel Görecelik ve Küresellik Sorunu”, (Der. Anthony D. King), **Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, s.106.

vardır: Küresel ve yerel. Nedir bu yeni tür küreselleşme? Yeni tür küreselleşme İngiliz değildir, Amerikalıdır. Kültürel anlamda yeni tür küreselleşme, İngiliz kimliğiyle bitleştirilenden çok farklı yeni bir küresel kitle kültürü biçimiyle ve de ulus-devletin daha önceki bir aşamasıyla bitişik kültürel kimliklerle ilintilidir. Küresel kitle kültürü, kültürel üretimin modern araçlarının egemenliğindedir. Dilsel sınırları hızla ve kolayca geçebilen, tüm dillerde anında konuşan görüntünün egemenliğindedir. Popüler hayatın, eğlencenin ve dinlenmenin yeniden inşasına görsel ve grafik sanatların her türlü müdahalesinin egemenliğindedir. Televizyonun ve sinemanın, görüntünün, görselleşmenin, ve de kitle reklamcılığının sunduğu tarzların egemenliğindedir. Küresel kitle kültürü, tüm bu kitle iletişim biçimlerinde kendini gösterir ama başlıca örneği uydu televizyon olarak düşünülebilir. Tek örnek o olduğundan değil; uydu televizyonun belli bir gelişmiş ulusal ekonomide ve kültürde temellenmesine rağmen tüm amacının, ulusal sınırlarla daha fazla sınırlanmamak olduğunu anlamak gerektiğinden.¹³⁰

1. 7. KÜLTÜR VE SANAT

Kültür ve sanat kavramları birbirleri ile yakından ilişkili olmakla birlikte benzeş ya da özdeş değildirler. Her sanat olayı, doğru anlamda belki bir kültür olgusu sayılabilir, ancak her kültür olgusu veya varlığı sanat değildir. Bu nedenle sanat ile kültürü kavramsal olarak birbirinden ayırmak gerekmektedir.

Kültür; sanatı yapıp ettiğimiz her şeyi içine alan karmaşık bir varlık alanıdır. O bütünlük içinde yer alan her şey, her şeye bağlı ve bağımlıdır. Bu bütünün temeli ve dolayısıyla kaynağı kuşkusuz toplumdur. Bu bağlamda kültür, toplumu oluşturan kişileri bir arada tutan, onları birbirine bağlayan, dil ve haberleşme süreçlerini, sanatlarını inançlarını, hukuk ve yönetim kurumlarını, üretim ve tüketim düzenlerini içine almaktadır. Bozkurt Güvenç, kültürün tanımını şu şekilde yapar: “Bilimsel anlamda kültür, toplumun üyesi olarak insanın, yaşayarak, yaparak öğrendiği ve aktarıp öğrettiği maddi manevi her şeyden oluşan karmaşık bir bütündür.”¹³¹ Daha geniş bir şekilde Bozkurt Güvenç, şöyle bir tanım yapar: “Kültür ya da uygarlık, toplumun üyesi

¹³⁰ Stuart Hall, “Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik”, (Çev. G. Seçkin-Ü.H.Yolsal), *Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi*, (Der. Anthony D. King), Bilim ve Sanat Yayınları, Ank., 1998, s.68.

¹³¹ Bozkurt Güvenç, *Kültürün ABC’si*, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.15.

olarak, insan türünün öğrendiği, edindiği, bilgi, sanat, gelenek, görenek, ve benzeri yetenek, beceri ve alışkanlıkları içine alan karmaşık bir bütündür.”¹³²

Kelime ve kavram olarak “kültür” köken itibariyle Roma’ya dayanmaktadır. Kültür kelimesi, toprağı işlemek, ürün yetiştirmek, ikamet etmek, bakmak, mukayyet ve korumak anlamına gelen “colere” kelimesinden gelir ve esasen insan ile arasında; insanın yerleşmesine uygun hale gelinceye kadar doğayı işlemek, uğraşmak anlamında bir etkileşimi ifade etmektedir. Ortaçağda, insan aklının yaşam alanlarında daha yaygın kullanılması anlamında kullanılmaya başlanan kavram, 18. yüzyıla kadar bu anlamda yaygın bir biçimde kullanılmamıştır. 18. yüzyıl sonlarında, Almanya’da yaratıcılığın ifade edildiği entelektüel, artistik ve sanatsal ruhsal ürünler için kullanılmıştır.¹³³ McGregor’un ifadesiyle kültür, maddi yaratımdan ziyade, eylem demektir. Ona göre,

“...müzelerin duvarlarında asılı yıldız çerçeveli resimler değildir kültür. Özel evlerde kilit altında tutulan alüminyum çerçeveli resimler, kütüphaneye sıra sıra dizilmiş kitaplar hiç değildir. Aristokrat bir Alman romantizminin yazdığı notalar değildir kültür. Hatta Hyde Park’taki yeniden şekil verilmiş hurda metallere yapılmış heykeller de değildir. En azından, öncelikle bunlar değildir kültür. Kültür bir ürün değil bir süreçtir. Kültür devam edip gitmekte olan bir eylemdir.”¹³⁴

Kültür aracılığı ile, insanlar, belirli zamanlarda yaşamlarının anlamını kavramaya ve yaşamlarını bir düzene sokmaya çalışırlar. Bu süreç içinde insanlar ilkel eserleri, günümüze kadar ayakta kalan muazzam yapıları ve sanat eserlerini yaratmışlardır. Bu eserler, geçmişte yaşamış insanların varlıklarını anlamlı kılabilmek için neler yaptıklarını gözler önüne seren biricik kanıtlardır.

McGregor, “kimi zaman şu iki seçeneğimiz varmış görünebilir” der; “azınlık için özgürce sanatı yaratmak ya da yarattığınızı bile isteye sınırlandırıp değiştirerek kitleye ulaşmak”. Bu iki seçenek de pek uygun değildir. McGregor’a göre,

“...birçok çağdaş ressam, şair, besteci ve sanatçının yaptığı gibi birinci seçeneği tercih ederseniz, kendinizi kötü bir tuzağın içine atmış olursunuz. Bu şekilde hareket ettiğinizde; hepimizi ilgilendirmesi gereken sanat, küçük, ayrıcalıklı ve genellikle güçlü bir elit tabakasının mülkiyeti

¹³² A.g.e., s.54.

¹³³ Alemdar-Erdoğan, a.g.e., s.167.

¹³⁴ McGregor, a.g.e., s.22.

haline gelir. Böylece sanat ve onun gerçek sahipleri olan kitleler arasındaki suni uçurum asla kapanamaz hale gelir. İkinci seçeneği tercih ederseniz kendi çabalarınızla, sanat formlarına son derece yabancı, bu konularda eğitilmemiş büyük kitlelere hitap edecek bir sanat yaratmaya çalışabilirsiniz. Bu durumda en iyi ihtimalle son derece sınırlı ve sulandırılmış bir sanat yaratabilirsiniz. En kötü ihtimalle de içi boş propaganda ve ukalalık malzemeleri çıkarırsınız ortaya...”

McGregor'a göre, aslında en ideal olanı, bir seçimin hiç söz konusu olmamasıdır.¹³⁵ McGregor, “yüksek” sanat teriminden hoşlanmadığını ve yüksek sanatların mutlaka popüler sanatlardan üstün olmadığını söyler, ama ona göre, yüksek sanatlar genellikle daha rafine, daha sofistike gelişmiştir. Söz konusu rafinelik, bu sanatlara incelik, düşsellik, karmaşıklık ve derinlik gibi birtakım hayran olunacak özellikler katabilir, ama bu sanatların isteksizlik, belirsizlik ve sevgi eksikliği gibi olumsuz yönleri bulunabileceği de unutulmamalıdır. İnsanlar yüksek sanatlardan bahsettiklerinde, toplum içindeki kültürlü bir azınlığa hitap eden geleneksel, kurumlaşmış sanatları kastederler. Bu sanatlar yüksek düzeyde gelişmiş ve rafine oldukları ve de arkalarında pek çok sanatsal başarılar bulunduğu için yüksek sanat olarak kabul edilirler. O, popüler sanatları iyi bilmemiz gerektiğini söyler, çünkü, ona göre, tüm yüksek sanatlar popüler sanatlardan gelmişlerdir. Ayrıca McGregor'a göre, yüksek sanatı savunan elitistleri rahatsız eden şey, tüm sanatların kökenin popüler sanatlarda yatıyor olması değildir. Onları asıl rahatsız eden, tüm bunların devam eden dinamik bir süreç olmasıdır. Enerjik popüler formlar kurumlaşmış yüksek veya klasik öğretilere rakip olup onu aşabilirler. Popüler sanatların, kurumlaşmış öğretileri aştığı örnekleri görmek için fazla uzaklara bakılmasına gerek yoktur. Örneğin, roman, edebiyat sahnesine nispeten geç girmiş bir üründür. Önceleri popüler bir eğlence, bir alt sınıf masalı olarak ortaya çıkmıştır, ancak iki yüz yıl içinde Batı kültürünün en önemli edebi formu haline gelmiştir. Sinema ise önceleri, çocukları ve yenilik peşinde koşanları eğlendiren bir büyü olmuştur. Oysa bugün kendi geleneğini yaratmış, kendi klasik tarihini yazmış ve kendi yüksek sanatsal başarısını ortaya koymuş, gelişmiş, rağbet gören bir sanattır. Caz müziğinin yaşadığı süreç de benzerdir. Kısacası, her sanat, esasında bir toplumun güncelleştirilmiş popüler kültüründen kaynaklanmaktadır.¹³⁶

¹³⁵ A.g.e., s.27.

¹³⁶ A.g.e., s.s.43-45.

Yaşanılan yüz yılda kültürün ve sanatın ekonomik, sosyal ve siyasal değişikliklere karşı duyarlı ve kırılğan yapısını anlamak eskisinden daha gerekli hale gelmiştir. Bu bağlamda Raymond Williams için kültür kavramı, genel bir anlamlandırma sisteminin üzerinde durulduğu için, sadece geleneksel sanatlar ve entelektüel üretim biçimlerinin ifadesi olmaktan çıkarak, bugün bu karmaşık ve gereğince genişlemiş alanı kurgulayan bütün bir imgesel pratikleri, sanat ve felsefeyi de içerecek şekilde dilden gazeteciliğe, moda ve reklamcılığa kadar, bütün alanları kapsar hale gelmiştir.¹³⁷

Sanatsal üretim kapitalizmin gelişmesinden etkilenerek; sanat üreticisi ile tüketicisi arasındaki ilişkilerin farklılaşmasının yaşandığı bir sürecin içine girmiştir. On dokuzuncu yüzyıl öncesinin geleneksel sanat tüketicileri olan kilise ve akademiler bu yüz yılla birlikte sanatçı üzerindeki etki güçlerini yitirerek, sanatsal çalışmanın diğer çalışma türlerinden keskin bir biçimde farklılaşmasına zemin hazırlamışlardır. Bu farklılaşma geniş bir açıdan bakıldığında, sanatçının kapitalist üretimin genel yasalarına tabi olmasına, sanatsal ürünün ticari mal haline gelmesine de sebebiyet vermiştir.¹³⁸

Sanat ve toplum ilişkisi sanat ve kültür ilişkisi bir birbirleri ile grift bir biçimde karşımızda durmaktadır.* Bu bağlamda sanat, bir haz, bir avuntu ya da eğlence değildir. Sanat, insanların bilincini ve aklını, duygu alanına aktaran bir insanlık yaşamı aracıdır.¹³⁹ Sanat ve toplum yan yana konulduğu andan itibaren, sanatçı ve toplum ikilemi ile de karşı karşıya kalınmaktadır. Zira sanatçının içinde yaşadığı toplumun örgütlenişi, ideolojik yapısı, o sanatçıya verilen değerler sistemi, olanaklar veya engellemeler ortaya konulan sanat nesnesinin de niteliğini belirlemektedir.¹⁴⁰

¹³⁷ Williams, a.g.e., s.11.

¹³⁸ Janet Wolf, *Sanatın Toplumsal Üretimi*, (Çev. Ayşegül Demir), Özne Yayınları, İstanbul, 2000, s.24.

* Çalışma boyunca özel bir sanat tartışmasına girilmeyeceği gibi, "sanat-toplum" ikilemi içinde, bugün sanat sosyolojisinin bir problemi olan, "Sanat sanat için midir? Yoksa sanat toplum için midir?" sorusu temelde tartışma konusu olmayacaktır. Burada Sartre'tan bir alıntı yapmak uygun olacaktır ki, Sartre, "...'Sanat sanat içindir' Ama bu saçmalık! Hiç kimse sanat yapmak için ya da sanat olsun diye boyamaz tuvalini. Sanatçı sadece yapar..." (Jean-Paul Sartre, *Estetik Üzerine Denemeler*, (Çev. Mehmet Yılmaz), Doruk Yayıncılık, Ankara, 2000, s.102.) demektedir. Zira çalışmada esas alınan; sanat sanat içindir, çünkü; sanat sanat için olduğu zaman toplum içindir ve elbette sanat toplum içindir, ancak toplum için olduğu zaman sanattır, görüşüdür.

¹³⁹ Leon Tolstoy, "Sanat Nedir?", (Der. Enis Batur), *Modernizm Serüveni*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.152.

¹⁴⁰ Zeynep Ögel, *Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995. s.76.

Modern sanat, kitle kültürünün bireysellik üzerinde yıkıcı etkilerde bulunmasına tepkisel duyarlılık göstermiştir. Klasik sanat, nesnesi ile izleyici arasında mesafe yaratır ve seyircinin hayal gücünü uyarıp onu gerçekdışı bir dünyaya çeker, böylece gerçeğin ya da günlük yaşamın sorunlarından geçici olarak sıyrarak onu dinlendirir. Ancak güncel yaşam sorunlarına çözüm bulmaz ya da çözümün gerekliliğini yeterince vurgulamaz. Modern sanat ise, sosyal yapıyı değiştirme anlamında toplumsal amaçlar güttüğünden, klasik sanatın mesafe fikrini benimsemeyerek, tersine sanat nesnesiyle izleyici arasındaki mesafeyi kırıp izleyiciyi, katılımcı olarak olayın ortasına çekmiş ve toplum sorunlarına çözüm gerekliliğinin bilincine vardırırmaya çalışmıştır. Başka bir deyişle, modern sanatın dünyası güncel yaşamdan yalıtılmış ideal bir değerler alanı değil tam da bu dünyanın kendisidir.¹⁴¹

Modernizm, yüksek sanat ve popüler sanat arasında seçmeci bir ayırım yaparken; postmodernizm, tartışmaları da böyle bir ayırımın temsilcisi olmayan yeni kültür ürünlerinin ortaya çıkışı ile başlamaktadır. Postmodern sanat, özellikle tüketim toplumunun devamını ve gelişmesini garanti altına almak işlevini üstlenmiştir. Dolayısıyla, sanat için sanat görüşü postmodernizm için gereksizdir ve yüksek sanatın popülist kültürle iç içe geçmesi artık toplum eleştirisini de bambaşka bir düzeye kaydırarak eleştiri olanaklarını sınırlamıştır çünkü, yüksek kültür olmayana belirlemek olanaksızlaşmıştır. Postmodern sanat ürünlerine artık modernist gözüyle tepeden bakmak olanağı kalmamıştır. Modernist sanat durmadan yapılan yeniliklerle dünyanın değişmesini istemekteydi, yenilik ise, postmodernistleri kendisine çekmiş ama onlara zorunluluk olarak görünmemiştir. Toplumsal alanda postmodernizmin ortaya çıkışı ile sanayi toplumundan sanayi ötesi tüketim toplumuna geçiş bir arada gerçekleşmiştir. Bu süreçte sanat, postmodernistlerce popüler kültürle karıştırılarak tüketilir hale getirilmiştir.¹⁴² Belki bu yüzden postmodern kültür, yüksek kültür ve pop kültür farklılığının giderilmesiyle oluşan bir kitle kültürü olduğu düşünülmektedir.¹⁴³

Ekonomik gereksinim ile sanat eserinin bağımsız, içsel gereksinimi, hakikilik arasında bir karşıtlık vardır: Her popüler metaya yapılan yatırımın hızlı bir biçimde

¹⁴¹ Atiker, a.g.e., s.48.

¹⁴² A.g.e., s.66.

¹⁴³ A.g.e., s.54.

geriye dönmesine dayanan ekonomik gereksinim, sanat eserinin kendi içsel mantığını takip etmesini engeller. Ayrıca popülerlik artık modern dönemde niteliksel özelliğini kaybetmiştir, sayıya indirgenmiştir. Popülerlik, hiçbir zaman kitleler tarafından dolaysız olarak belirlenmez. Demokratik ülkelerde arz ve talep toplumsal ihtiyaçlarca değil, eğlence endüstrisinin mantığıyla belirlenir. Son karar, eğitilmiş seçkinlerde değil, eğlence endüstrisindedir. Popülerlik, eğlence endüstrisinin insanların ne sevdiğine dair tedariklerinden ibarettir. Hakikilik, yenilik ve başka bir dünya (ütopya) tasarımına izin veren eleştirel mesafenin, kültür endüstrisi ürünleriyle ilgisi yoktur.¹⁴⁴

Kitlesele üretim ve standartlaşma ile birlikte popüler sanatların belirleyici karakteristikleri arasına isyan, tüketimci bireycilik, sahici olmayan değerler, rasyonalize edilmiş yaratıcılık ve sahici olmayan beğeni gibi özellikler dahil edilebilir. Çağdaş kültürün büyük bir bölümü, bu koşullar altında, giderek artan oranda sinema, edebiyat, görsel sanatlar ve mimari tasarım gibi ayrıcalıklı alanlarda ya da daha az ayrıcalıklı, ama aynı ölçüde güçlü olan popüler kültür alanlarında üretilmeye başlandı. Bunlar kimlik temsilinin çağdaş koşulları olarak görülebilirler.¹⁴⁵

Popüler sanatların temel belirleyicisi olan popüler beğeniler (değerler) konusunda Fiske, popüler beğeni, gerek okulların gerekse üniversitelerin sanatsal ve düşünsel metinlerin niteliklerini değerlendirmek için geliştirdikleri eleştirel ya da estetik beğeniden oldukça farklıdır diyor. Fiske'ye göre, popüler beğeni açısından, sanat bir gayeye hizmet etmeli, sanatın bir amacı olmalıdır. Popüler beğeni, nitelikten çok işlevsellikle ilgilenir, çünkü metnin gündelik yaşamdaki potansiyel kullanımlarıyla ilgilidir. Bu seçim sürecinin altında yatan, tüketme biçiminin esnekliği ölçütüne ek iki temel ölçüt şunlardır: Birincisi ilintililik; estetik ölçütlerin tersine, ilintililik ölçütleri, yalnızca okurun toplumsal konumuna yerleştirilebilir, bu ölçütler metnin içinde bir nitelik olarak değil, yalnızca bir potansiyel olarak yer alabilirler. İlintililik, her okuma anının kendine özgü oluşunca belirlenip harekete geçirilen bir nitelik olduğu için, estetiğin tersine zaman ve mekanla sınırlıdır. Eğer ölçüt, estetik nitelikten çok toplumsal ilintililik ise bir okuma bir başkasından daha iyi olamaz. Dolayısıyla popüler beğeni, metinler arasında ya da nitelikleri doğrultusunda metinlerin içinde değil, metin ile

¹⁴⁴ Özbek, a.g.e., s.65.

¹⁴⁵ Rowe, a.g.e., s.41.

gündelik yaşam arasındaki ilinti noktalarının belirlenmesi ve seçimi çerçevesinde işler. Herhangi bir metnin, okuyucularının önerebilme potansiyeli olduğu anlamına gelmektedir bu.¹⁴⁶ İkincisi göstergesel üretkenlik; popüler üretkenlik kapitalizmin kültürel ürünlerinin yaptakçılık yoluyla sürekli yeniden birleştirmesi ve yeni baştan kullanılması sürecidir. Aslına bakılırsa eleştirel alımlaması ve kültürel onayında, sanatsal özgünlük denilenden hiç de farklı değildir. Yaptakçılık, acil gereksinimlerini karşılayan nesnelere, göstergeleri ya da ritüelleri yapmak için eldeki materyalleri ve kaynakları bir yaratıcı bir şekilde birleştiren kabile insanların gündelik pratiğidir. Yaptakçılık bilimsel olmayan bir tür mühendisliktir, elde olanla yetinmenin en belirgin pratiklerinden birisidir. Kapitalist toplumlarda yaptakçılık, tabilerin ötekinin kaynaklarından kendi kültürlerini yaratmalarının bir yöntemidir.¹⁴⁷

Kültür yaşayan, canlı bir süreçtir. Yalnızca kendi içinden gelişip boy atabilir, dışardan ya da yukarıdan dayatılmaz. Kitle kültürü kuramcılarının korkuları pratikten doğmamıştır, çünkü kitle kültürü varolmayacak denli çelişkilidir. Tek tip, dışardan ithal edilme bir kültür kitlelere hazır giysi gibi satılmaz. Kültür asla bu şekilde işlemez. Ne de halk, kendine yabancılaşmış bir yığın gibi, sahip oldukları tek bilinç yanlış bilinç olan tek boyutlu kişiler toplamı gibi, sistemle ilişkileri kendilerini, istekli olmasalar bile, bihaber olarak köleleştirmiş kitleler gibi davranıp yaşar. Fiske'ye göre, popüler kültürü üreten halktır, kültür endüstrisi değil. Kültür endüstrilerinin elinden gelen tek şey, çeşitli halk oluşumlarının kendi popüler kültürlerini yaratma sürecinde kullanabilecekleri ya da reddedebilecekleri bir metinler ya da kültürel kaynaklar dağırcığı üretmektir.¹⁴⁸ Fiske'nin popüler kültürün var edilmesi sürecinde halkın yaptığı katkıyı görmesi ve kitle kültürü kuramcılarını gibi halkı kültür endüstrisi karşısında tamamen edile görmemesi doğrudur. Ama kültür endüstrilerinin modern dünyada edindikleri yer Fiske'nin zannettiği kadar masum da değildir.

Popüler kültürün içinde yaşam olanağı bulduğu toplumun ihtiyacı, eğlencedir. Eğlence endüstrisinin sunduğu eşyalar, toplum tarafından tıpkı diğer tüketim metalleri gibi tüketilirler. Eğlenmek için gerek duyulan ürünler ekmek su kadar zorunlu olmasa

¹⁴⁶ Fiske, a.g.e., s.161.

¹⁴⁷ A.g.e., s.184.

¹⁴⁸ A.g.e., s.36.

bile, toplumun yaşam sürecine hizmet ederler. Tabir edildiği gibi “vakit öldürme” ye hizmet ederler ve vakit öldürmekle geçirilen bu boş zaman, serbest zaman değildir; dolayısıyla yaşam sürecinin zorunlu kıldığı işlerden endişelerden özgür olduğumuz boş zaman anlamı taşımaz. Modern koşullarda eğlence ile doldurulması gereken ve sürekli artmakta olan boş zaman, günümüzde tanık olunan büyük değişime işaret etmektedir. Boş zaman gereksinimler arasına girmekte ve önceden var olan gereksinimleri değişime uğratmaktadır. Modern hayatın yorgunlukları, eğlenmeyi, hoş vakit geçirmeyi, gevşemeyi gerekli kılmaktadır. Boş zamana ilişkin değerler henüz tamamlanmamış bir süreci yaşamaktadır. Boş zaman toplumunu sadece üretimin eksiksiz bir otomasyonu olanaklı kılacaktır, boş zaman artık şenlik veya emeğin ödülü değildir, kendisi için ifa edilen özgür bir faaliyet de değildir. Genelleştirilmiş gösteridir: Televizyondur, sinemadır, turizmdir.¹⁴⁹

.Sanat belli bir anlamda daha sonra hiçbir zaman olamayacağı kadar toplumsal bir oluşumdur. Sanat, bir yanıla toplumsal ruh-emeğinin ürünü olarak hep bir toplumsal olgu ise, bu yanı kentsoylulaşmasıyla açıkça daha belirgin bir kılık taşımaktadır. Bu bağlamda, müzik, her sanatın deneyini iletir. Nasıl ki, müzikte toplum hareketleri ve çelişkileri ancak belirsiz bir biçimde beliriyor ve buna rağmen orada bir özdeşleşme gereksinmesi ile dile geliyorsa, bu diğer sanatlarda da böyledir.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Lefebvre, a.g.e., s.s.58-59.

¹⁵⁰ Theodor W. Adorno, “Estetik Kuram (XII/Toplum)”, (Der. Enis Batur), **Modernizm Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.s.263-264.



İKİNCİ BÖLÜM
1980'LERDEN BU YANA
DEĞİŞEN MÜZİK AKIMLARI VE POPÜLER MÜZİK

2.1. MÜZİĞİN TOPLUMSAL YAŞAMDAKİ YERİ VE İŞLEVİ

Yeni bir toplumsal oluşum kendisini hiçbir zaman doğrudan doğruya açığa vurmamaktadır, ancak dolaylı olarak duyurmaktadır. Toplumsal olgunun değişmesi sonucu ortaya yeni konular, yeni anlatım biçimleri, yeni üsluplar ve yeni yaşam biçimleri çıkmaktadır. Dolayısıyla müziği veya herhangi bir sanat faaliyetini sosyolojik bir değerlendirmeye alma girişimi bu dolaylılığı da göz önüne almak zorundadır.

Müzik, teknik bir tanımla; ses yüksekliği ve tartım bağlantıları içinde düzenlenmiş seslerin sanatıdır. Müzik, insan sesinin, insan kulağının ve seslerin daha zengin, daha karmaşık biçimde düzenlenmesine olanak veren, dolayısıyla da insan sesinin ve insan kulağının daha iyi gelişmesini sağlayan müzik gereçleri yapma becerilerinin bir gelişimidir. Müzik, insanların coşkusal bir etkinliği, bu coşkulara dışsal bir biçim verme yolu olagelmıştır. Müzik yapıtları özlerinde beşeri imgeleri, tipik insan edimleri ve ilişkilerini içerirler. Müziğin duygu uyandırmasını sağlayan da, işte bu imgelerin varlığıdır. Müzik yapıtları fikirleri de iletirler. Müzik yapıtlarının anlamlarını kavramak için, insanların nasıl yaşamış olduklarını, emeğini sarf edenlerle üretim araçlarına sahip olanlar arasında ne gibi ayrımlar bulunduğunu, müziğin hangi toplumsal sınıfa hizmet ettiğini, dünya görüşünün, insan, toplum ve doğaya ilişkin görüşlerinin ne olduğunu soruşturmamız gerekir.¹⁵¹ Çünkü müzik ve onun çağrıştırdıkları, bir yerden başkasına esaslı farklılıklar göstermekte, ulusal ya da bölgesel kimliğin simgesi görevini üstlenmektedir.¹⁵²

Müziğin günlük yaşamı sürdürmekle doğrudan ilişkisi bulunmamaktadır. İnsanlara etkisi haz almakla ilgilidir. Ancak yaşamı sürdürmekle ilişkisinin dolaylı olması, müziğin gücünü küçümsemeyi gerektirmez. Müzik insana can evinden seslenir, duygularını harekete geçirir. Duygular ise bireyi yönlendirir.¹⁵³ Müzik duyulur doğadır, ve ancak onun kavramı olarak vardır. Kavram olarak müzik evrenseldir. İlk halde müzik

¹⁵¹ Sidney Finkelstein, *Müzik Neyi Anlatır?*, (Çev. Halim Spatar), Kaynak Yayınları, İstanbul, 1996, s.s.10-11.

¹⁵² Nicholas Cook, *Müziğin ABC'si*, (Çev.Turan Doğan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999, s.18.

¹⁵³ Mehmet Kaygısız, *Müzik Tarihi*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999, s.39.

kendinde bir olanaktır. Kendinde müzik ancak bilinç için gerçektir.¹⁵⁴ Bu nedenle müzik, bireylerin iç dünyasını da yansıtır ve toplumsal bir olgu niteliği de taşır.

Müzikle birlikte, anlıkta, iradede, bellekte, iç dünyada bir tasarı biçiminde olan duygusal bir yoğunluk, sezgi, bir dil aracılığıyla (çizgi-renk, nota-ses, söz) oluşmaya başlamakta, duygu, çizgisel, notasal yada sözsel olarak imgeleşerek, yapıtı doğurmakta-somutlaştırmaktadır. Buradan yapılabilecek yeni bir çıkarım da, müziğe somut bir kimlik yüklemekte ve özgün bir tanım yapma durumunu doğurmaktadır. İnsanın tanımlanamaz ve kavranamaz sonsuzluğu olan anlık, irade, bellek ve iç dünyada oluşan duyguların, imgelerin, sezgilerin nota-ses diliyle biçimsel, formalsal ve estetiksel bir yapıda somutlaşmasına-anlatılmasına müzik denir. Schopenhauer'a göre, "müziğin olaylar dünyası ile bir ilgisi yoktur" müzik "iradenin bir kopyasıdır." Müziğin etkisinin öbür sanatların etkisinden daha güçlü ve yoğun olmasının nedeni de budur. Çünkü öbür sanatlar bir şeyin gölgesini dile getirirken, müzik özünü dile getirmektedir. Müziğin özü ise, bestecinin duyurmak istediği yaşantıdır. Bestecinin yaşantısı da yalnız müziksel bir yaşantı değil, içinde yaşadığı ve kendisini çeşitli yollardan etkileyen tarihsel dönemle koşullu kişisel ve toplumsal bir yaşantıdır.

Sanatların en soyutu ve biçimseli olan müzikte biçim ve öz sorunu bir çok güçlük çıkarmaktadır. Müziğin özü o kadar değişik yollarla duyulabilir, özle biçim arasındaki çizgi öylesine belirsizdir ki, sosyolojik bir yoruma karşı direniş en çok bu alanda kendisini göstermektedir. Ancak, sosyolojik değerlendirmenin bir avantajı burada ortaya çıkar ki, diğer sanat dalları şey'in gölgesini dile getirirken müzik özünü dile getirir. Dolayısıyla etki alanı ve gücü diğer sanatlarınkinden daha yüksektir.¹⁵⁵

Bir sanat yapıtının biçimi yalnızca o yapıtın özünü ileten bir araç olmaktan öte bir şeydir. Bir nesnenin içini fiziksel iç olarak yalnızca ses doğrudan yoklayabilir.¹⁵⁶ Görme duyumuz, en iyi yüzeye çarpıp yayılan ışığı algılar. Sesler ise, kendilerini oluşturan şeyin iç yapısını kaydederler. Görüntü ayırırken, ses birleştirir. Bir şeyi görmek, seyretmek için o nesneden uzaklaşmak gerekir; halbuki ses, insanın içine akar.

¹⁵⁴ Tarkan Koç, "Müziğin Metafizigi", *Toplumbilim*, Sayı: 9, Mart 1999, s.65.

¹⁵⁵ Ernst Fischer, *Sanatın Gerekliliği*, (Çev. Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul, 2003, s.178.

¹⁵⁶ Andre Hodeir, *Müzik Türleri ve Biçimleri*, (Çev. İlhan Usmanbaş), İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s.21.

Görüntü insana teker teker ayrı yönlerden gelir. Bir manzarayı seyretmek için gözlerin bir noktadan bir başka noktaya çevrilmesi gerekirken, duyulan bir ses her yönden aynı anda kişinin içine akar ve kişide toplanır. İşte sesin işiteni merkezileştirme özelliği, bu gün son derece ileri tekniklerle özgün ses kaydının başlıca kaynağıdır. Kişi kendisini sesin, işitmenin içine gömebilir, ancak aynı şekilde görüntünün içine gömülmek imkansızdır. Parçalayan duyu olan görmeye karşı, ses birleştiricidir. Görüntüde aranan en önemli nitelik, açık seçiklik, belirginlik, ayırmadır. İşitmede aranan en üstün nitelik ise, uyum ve birleşmedir. Sesin bu merkezileştirme eylemi, insanın evreni algılamasını etkiler. Fiziksel yapısı sestem olduğu için, söylenen söz insanın içinden gelir ve insanları birbirlerine bilinçli iç yapılar, kişiler olarak bağlar. Dolayısıyla yaratılan sözlü kültürde insan, olayların durmadan akıp gittiği everenin merkezindedir.¹⁵⁷

Müzik olgusundaki kaynak ister bir çalgı olsun, ister insan sesi, isterse radyo ya da elektronik bir cihaz olsun, ses daima bir titreşim sistemi sonunda ortaya çıkmaktadır. Kaynaktan yayılan akustik enerjinin bir ortam içinde alıcıya iletilmesi gerekmektedir. Kulağa kadar gelen ses dalgasının işitme organımız tarafından analizi, yani sesin algılanması ve değerlendirilmesi nörolojik bir süreç oluşturmaktadır. Müzik kuramcıları ses kavramıyla ilgili araştırmalarda sesin kaynak-ortam-alıcı arasındaki oluşum sürecini üç kuram çerçevesinde toplamışlardır: İlk olarak; yalın ses yoktur ve ses çok sayıda parametrenin bir bileşimidir, bu düzeyde de yalın sese ulaşmak olanaksızdır. İkinci olarak; sürekli ses yoktur, aynı dokuda uzayan ses büyük bir dalgalanmadır ve değişimler gösterir. Üçüncü olarak; sesler müzik dışı olgularla özdeşleşerek, belirli bir kültür grubu içinde simgesel değer kazanır. Bu simgesel değerler hem müziğin parçası hem de dilin bir parçasıdır.

Bu açıklamalar, müziğin dinlenme ve hoşlanma kolaylığına karşın alımlanma ve anlaşılmasının ne denli zor olduğunu kanıtlamaktadır. Müzik bir dil olarak tanımlanırken, bu dilin mantığını çözmeden onun anlaşılamayacağını da bilinmesi gerekmektedir. Müzik kendi mantığı kesinleşmiş bir dildir. Sesler dünyası ile insan aklının işbirliği yapının tamamını oluşturmaya yetmez. Seslendirenden dinleyiciye kadar ve şifrenin çözülüp bellekte analiz edilmesine kadar geçen süreçte müzik oluşmaya

¹⁵⁷ Ong, a.g.e., s.s.91-92.

devam etmektedir. Müzik dilinin mantığı, onun herkes tarafından anlaşılması biçiminde bir beklentiyi içermez.¹⁵⁸

Müzik insanın yaratıcılığının bir dışa vurum biçimi olarak toplumsal güce sahiptir. Dolayısıyla, insanın toplumsal bağlamda yaşadığı tüm gerçekliğin bir yansımasıdır. Günümüzde ise, bu gerçeklik kendisini daha da ön plana çıkarmıştır. Müzik diğer sanatlardan daha fazla toplumsal bir etkinlik içermektedir. Bir yandan besteci, içinde yaşadığı toplumun uyaralarıyla müziğini biçimlerken, diğer yandan üretilen müzik toplumu biçimlemektedir. Bu durumda, çift yanlı bir toplumsallık söz konusudur. Bu bağlamda, müzik aynı zamanda kültürel bir olgudur. Her toplumsal yapı, kendi koşullarını belirleyecek müziğini üretmiştir. Tüm toplumlarda ve tüm zamanlarda, müzik toplumsal bir gösterge olarak yer almıştır.

2.2. POPÜLER MÜZİĞİN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

Geçiciliği, çabuk tüketilirliği, bir meta olarak yaygın ve kolay ulaşılır olması ve argo ve kargaşaya olan eğilim gibi motiflere dayanan, ortalama beğeni düzeyini temsil etmekle kalmayıp; aynı zamanda her türden zamandaş eylemi kendisine göre uyum sağlamaya zorlayan ve büyük bir sermaye gücüyle yaygınlaşan popüler müzik, pek çok bilim dalının sorunsalı olmuştur. Popüler müzik akımının, felsefi ve estetik dayanaklarına ait özel bir belirti bulmak ise, onun siyasal ve kültürel özelliklerini ayırt etmekten daha güçtür. Dolayısıyla; çalışmada, popüler müzik terimini kapsayan tür ve tarzlar sınırlılıkları oranında tespit edilmeye çalışılacaktır. Ancak, en keskin sınıflandırmalarda bile, türler arasında geçerli bir ayırma varmak olası değildir.

Pop ve popüler kelimeleri, çok zaman bu aynı şeyi anlatırcasına yan yana kullanılmıştır. Ancak pop, daha çok, daha hesaplı kitaplı ve gençleri hedefleyen bir müzik türü için kullanılır. Popüler müziğin ise, sınırları daha geniş ve muğlaktır. Pop, popülerin kısaltılmışıdır. 1950'lerde özellikle gençleri hedefleyen bir müzikler dizisini anlatmak için popüler müzik teriminden kısaltılarak pop şeklinde ABD'de müzik literatürüne girmiştir. Gerçek anlamda ilk pop şarkısının Johnnie Ray'ın, Cry'ı olduğu söylenir. Pop müzik, bütün popüler müziklerden yararlanılarak oluşturulmuş bir türdür.

¹⁵⁸ Otto Karoly, *Müziğe Giriş*, (Çev. Mehmet Nemutlu), Pan Yayınları, İstanbul, 1996, s.7.

Pop müzik için popüler müzik içerisinde; dansa, gençlere, kolay anlaşılır ve basit olmaya, gelip geçmeye uygun bir alt tür olduğu söylenebilir. Türkçe'ye pop kelimesinin yerleşmesi ise on yıldan kısa bir zamana denk düşer. Pop müzik, bütün popüler müziklerden yararlanılarak oluşturulmuş bir türdür. Popüler kelimesi, ilk olarak 1953'de geçmiştir. O dönemde, "anlama, tat ya da sıradan insanlar vasıtasıyla" anlamına gelir. Popüler kelimesi müzikte ise ilk olarak, 19. yüzyılda kolay anlaşılır müzikler için kullanılmıştır. Sonranda 30'lu yıllara kadar müzikte pek kullanılmayan bu terim, neyi anlattığı üzerinde tam olarak uzlaşmamış bir terim olmuştur. Başlangıçta popüler müzik, klasik müzik kitaplarına giremeyen her tür müzik için kullanılmıştır. Ancak popüler müzik başlığı günümüzde; blues, caz, rock, folk, kabare, müzikaller, ragtime gibi halka malolmuş her şeyi içermektedir.¹⁵⁹

Pop müziği, klasik ya da ciddi müzik denilen türden ayrılmaktadır. Ezgi, armoni ve sestten oluşan eğlence müziğinin başlıca özelliği ise, kolaylığı ve bellekte hemen kalması oluşturmaktadır. Geniş kitlelere seslendiği için eğlence müziği, başka müzik türlerine göre kısa yaşamlıdır. Genellikle ilk örneklerinde olduğu gibi hemen yayımlanır. Eğlence müziği, 19. yüzyıl sonunda doğmuş ve 20. yüzyıl başlarında Avrupa ve Kuzey Amerika'da endüstrileşmeyle birlikte küçük ve büyük kentlerde yayılmıştır.¹⁶⁰

Hall'a göre popüler kültür direnmenin ve özgürlüğün alanıdır. Buna örnek olarak da modern popüler müziği verir Hall.

"Modern popüler müziğin estetiği, hybridin, geçişliliğin, diasporanın, göçmenliğin estetiğidir. Avrupa'nın denetimindedir. Batı bu müzikler, böyle basit folk şarkıları olarak kaldıkları sürece denetimi elinde tutabilir. Kendileri denetimi ellerine almak istedikleri anda, bazı modern teknolojilerden yararlanıp kendi dillerini, kendi durumlarını, konuşmak istediklerinde, yerlerinin dışına çıkmış olurlar, öteki artık olduğu yerde değildir."¹⁶¹

Popüler müzik diğer kültürel formlar gibi bir mücadele ve çatışma alanıdır. Genel olarak popüler müzik aynı popüler kültürün kendisi gibi egemen ideolojinin emrinde kitleleri manipüle etme aracı kabul edilir. O kitlelerin kapitalizmin yaşam

¹⁵⁹ Metin Solmaz, *Türkiye'de Pop Müzik*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.10.

¹⁶⁰ Faruk Yener, *Müzik, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Beyazköşk Yayınları*, İstanbul, 1983, s.98.

¹⁶¹ Stuart Hall, "Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik, *Mürekkap*, Sayı:12, Kış-Bahar 95, s.72

şartlarına uyumlarını kolaylaştıran ve onları kapitalist yaşam tarzının bağımlıları kılmak için uğraşan bir etkinlik olarak kabul edilir. Ama bazılarınca da o, sistemin buyurgan ve hükmedici yapısı karşısında bir direniş ve mücadele olarak kabul edilir. Rock, buna örnek gösterilir. Kaldı ki rock dünyanın gelmiş geçmiş en iyi popüler müziği olarak kabul edilir.¹⁶²

Rock radikal bir tepki olarak çıkmıştır. Bir başkaldırının, yaşamı ve toplumsal baskıları, yerleşik düzenin yoz değerlerini sorgulamanın müziği olmuştur. Ama bütün bunlara dayanarak bir yaşam felsefesi olduğu çıkarımını yapamayız. Rock siyasal bir düşünce ya da teori değildir. Tepkiseldir ancak ciddi ve kalıcı çözümler üretme kaygısı taşımaz. Doğal olarak toplumsal değişimlere ayak uydurmuş ve kendi bünyesinde değişimler yaşamaya başlamıştır. 60'li yılların gençliği, yerleşik düzenin tüm değer yargılarını, alışkanlıklarını, düşünce biçimlerini reddeden bir kuşak olarak ortaya çıkmıştır. Bu reddediş, devrimci bir yön taşımayan, safça bir iyi niyeti doğurmuş ve kendi idolünü yaratmıştır: Elvis Presley. 80'li yıllara gelindiğinde ise, kapitalizmin tüm dünyayı sarmalamasıyla birlikte kitle iletişim araçları rock müziğe eskisi kadar yüz vermemeye başlamıştır. Bu ortamda kılık değiştirmiş, kişilik erozyonuna uğramış, yeni bir rock müzik piyasaya çıkmıştır. Köken olarak hard rock'a dayansa da hard rock'ın taşıdığı lirizmden çok uzak yeni bir tür olan metal müzik oluşmuştur.¹⁶³

Connor ise, postmodernizm kavramının, bu çok yönlü toplumsal ve kültürel fenomenin var olduğu iddialarının ancak; felsefe, mimari, edebiyat, sinema ve müzik gibi bir dizi değişik kültür alanı ve akademik disiplin içinde ve arasında sağlamlık kazanmaya başladığını düşünür. Buradan hareketle, müziğin modernizm için tanımlayıcı sanat olduğunu söyler. Müziğin ya da daha genel olarak ses sanatlarının, postmodernist estetik ve sanat felsefesinde ise, tamamen karşıt nedenlerle de olsa, tanımlayıcı bir merkezilik kazanmış olduğunu belirtir. Postmodernizmle birlikte işitsellik, algılamanın başat, belirleyici tarzı olarak görselliğin yerini almıştır.¹⁶⁴ Örneğin; Connor bu noktada, analogik bir zorlamaya da başvurduğunu itiraf ederek, rock müziğinin postmodern kültür biçimlerinin en iyi temsilcisi olduğunu iddia

¹⁶² McGregor, a.g.e., s.48.

¹⁶³ <http://www.yasamdnersleri.com/yazi.asp?id=415>, 24.05.2004

¹⁶⁴ Steven Connor, *Post-modernist Kültür*, (Çev. Doğan Şahiner), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s.227.

etmektedir. Her şeyden önce, küresel etki ve erişilebilirliğini tarz, medya ve etnik kimliklerin çoğulluğuna tolerans ve katkısıyla birleştiren rock müziği çağdaş kitle kültürünün merkezinde yer alan paradoksun mükemmel bir cisimleşmesidir. Rock müziği, pek çok kanıtı olan bir tarihe sahip olmakla birlikte, ona karakterini veren bir başka şey de, araçlarının ve doğasının daha baştan beri saf olmamasıdır. Ortaya çıkışından beri rock müziğinin önemi, bütün olarak gençlik kültürüyle, modayla ve videolarıyla, yeni yeniden üretim teknolojileri ve medya ile meydana getirdiği karışımların gücünde yatmaktadır.¹⁶⁵

Sanayi devrimini çoktan tamamlamış ya da hızla sürdüren batı ülkelerinde özellikle ikinci dünya savaşından sonra büyük bir kalkınma hızına ulaşan ABD ve İngiltere gibi ülkelerde popüler müziğin halkla hızla bütünleştiği ve bu alanda ciddi büyüklükte endüstriler oluşmaya başlamıştır. Özellikle 1950'lerin ortalarından sonra halkın önemli bir kesimi olan gençlik kitlesi, muhafazakar değerlere karşı hızlı ve duygusal bir tepki ortamı hazırlamaya başlamışlardır. Kısa bir süre sonra, bazı sanatçı ve topluluklar gençliğin idolleri haline gelmiştir. Bu arada büyük bir teknolojik gelişme de söz konusuydu ve yalnızca enstrümanlar için büyük şirketler kurulmaya başlanmıştır. İşte popüler kültürün ilk gerçek ve canlı karşılığı bu ülkelerde yerini bulmuştur. Popüler müzik o günkü ve bugünkü anlamıyla büyük yığınlar tarafından benimsenen, sevilen; ama aynı oranda da kolayca tüketilebilen bir sanat haline gelmiştir. Ancak estetik düzeyde bu tüketime direnen, ona seçenek bir kültürü yaratmayı amaçlayan muhalif bir kültürü de oluşturmadan yapamamıştır. Batıda bu müziğin adı "rock" olmuştur. Popüler müziğin varoluşu içinde beliren bir muhalefet niteliği taşısa da; bu muhalefetin oluşan dev endüstriler ve yoğun kitle iletişim araçları ablukasıyla hızla eritilmesi de kaçınılmaz olmuştur. Bu arada, batı kaynaklı popüler müzik, medyalarla tüm dünyayı etkilemeden geçmemiştir. Ve tüm dünyanın en çok anılan ve pratik hayatın nabızı olan bir müzik ortaya çıkmıştır. Öyle ki, ilk aşamada dünyadaki farklı halk kesimlerinin hayat ve kültürlerinin nabızı olan, rap, funk, ya da reggae gibi sayısız özgün müzik türü, medyaların gücüyle tüm dünya gençliğini kucaklayıp farklı bir kültürün ve muhalefetin kapılarını açmıştır. Teknolojinin sağladığı

¹⁶⁵ A.g.e., s.272.

dünyevi kuşatıcılık müziğin tüketimini hızlandırırken, dünyanın hızla küçülmesini de sağlamıştır.¹⁶⁶

Eğlence sektörünün en önemli bölümlerinden birisi pop müziktir. İyi pop müzik için gelişmiş bir sektöre, gelişmiş bir sektör içinse gelişmiş bir kapitalist düzene ihtiyaç vardır. Tam da bunun için pop müziğin merkezi Pakistan, Türkiye ya da Çekoslovakya değil, ABD'dir. Pop müzik pazarlanabilir unsurlarla yani metalarla uğraşan bir popüler kültür ürünü,, tüketim kültürüdür. Yorumlama, tartışma ve anlamlandırma süreçlerinde tüketicilerin kendilerinin de ortaya koyduğu şeyler vardır.¹⁶⁷

Müzik daha dışarılıklı bir sanat olmasından ve eğlence kültürüne daha kolay adapte olmasından dolayı belki, popüler kültürün en ön planda olan sanatlarından bir tanesidir. Popüler sanatın ne'liği ve işlerliği sinemayla birlikte en çok müzik üzerinden izlenebilir. İnsanoğlunun en eski sanat uğraşlarından bir tanesi

“...müzik, duygu ve düşüncelerin ateşli bir dizilişidir ve bu diziliş duygu ve düşünceleri öyle bir ifade eder ki, insan yaşamında bir benzeri daha yoktur denilebilir. Müzik varoluşsal özümüzün ve varoluş tarzımızın, evrensel ölçekte kabul gören sentezidir; kişisel, sosyal ve kültürel anlamlandırmalardan oluşan ve diğer iletişim biçimlerine benzemeyen bir harmanlamadır. Müzik yaşamdaki tehlikeli duygu gidip gelmeleri, zayıflıkları, yengileri, kutlamaları ve çatışmaları, özel olarak yaşanabilen ya da diğer insanlarla paylaşılabilen hipnotik ve reflektif tempolara dönüştürür ve böylece hem yaratıcılarına ve hem de dinleyicilerine aykırı deneyimler yaşatır.”¹⁶⁸

Popüler müzik eserlerindeki tarzsal eğilimler, bunları üreten sosyal örgütlenişlerden ayrı tutulamazlar. Popüler müzik gelenekler içinde ortaya çıkar, alt kültürel etkileri yansıtır ve bireylerin ve sosyal hareketlerin yaratıcılığını dışa vurur. Örneğin punk alt kültürüne ivme kazandıran asıl özellik gençlerin birbirleriyle bulunduğu, punk ideolojisini ve estetiğini paylaştığı canlı konserlerdir. Heavy metal alt kültürü için de insanı kısıtlayıcı kurumlar olan evden, okuldan, işten, kiliselerden hoşnutsuzluğa düşmüş sayısız genç insana bir kimlik ve sığınmak sağlama özelliğiyle benzer bir betimleme yapılabilir.¹⁶⁹

¹⁶⁶ Kahyaoğlu, a.g.m., s.8.

¹⁶⁷ Solmaz, a.g.e., s.11.

¹⁶⁸ James Lull, *Popüler Müzik ve İletişim*, (Çev. Turgut İbلاغ), Çiviyazıları Yayınevi, İst., 2000, s.11.

¹⁶⁹ Eric W. Rothenbuhler-Tom McCourt, “Ticari Radyo ve Popüler Müzik: Seçim Süreçleri ve Etki Faktörleri”, (Çev. Turgut İbلاغ), *Popüler Müzik ve İletişim*, (Der. James Lull), Çiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2000, s.107.

Kendine özgü kategoriler oluşturmaktan çok, kesiksiz bir bütün içinde bulunan müzik kaynaklı alt kültürler iki temel türe ayrılabilir. Daha yaygın olanı estetik alt kültür ya da beğeni kültürüdür. Caz, salsa, flamenko gibi pek çok etnik müzik bu kategoride yer alır. Estetik alt kültür müziği tipik olarak açık politik hedefler gözetmez. Bu müzik sınırlı ticari cezp ediciliğinden ötürü radyoda pek yayınlanma şansı bulamayan alternatif biçimleri ya da tempoları kutsar. Bu müziğin çoğu anayol kültürünün etkisinde yaşar, ancak dinleyicileri tarafından çok sevilir. İkinci alt kültür kategorisi sosyal değerlere ve uygulamalara karşı gevşekçe örgütlenmiş bir direnci temsil etmek suretiyle muhalif bir karakter gösterir. Punk, metal, rap, folk ve reggae'nin oldukça önemli bir bölümü muhaliftir. Muhalif karakterdeki alt kültür müziği, bir toplumun sosyo-ekonomik seçkinlerinin tahakküm yapılarını yeniden kurmaya yönelik niyetlerine karşı gösterilen direncin bir boyutunu oluşturur.¹⁷⁰ Türkiye de popüler müziğin en başat ve en tartışmalı örneklerinden biri olan arabesk de böylesi bir kategorileştirmede, kimi zaman "popüler geleneği ile direnmek ve değişmek" isteyenlerin muhalif müziği ve kültürü, problemlere yanıt getiren ve bu yanılla bir yandan uy bir yandan da direnme olarak algılanırken, kimilerince ortalama beğenileri kültür endüstrisinin dolayımından geçirerek kitlelere empoze eden, manipülatif bir kültür olarak düşünülür.¹⁷¹

Popüler müzik insana statükoyu kabullendirmekte, dinleyenin rolü topyekun bir edilgenliğe dönüşmektedir. Yığınla üretilen müzik, herhangi bir negatif işlevi bulunmayan, kişisellikten uzak, kolektif ve nesneleşmiş bir sanat biçimi, gündelik yaşamın bir süsü haline gelmiştir. Yalnızca birbiriyle ilişkileri kopuk seyirciler tarafından tüketilip takdir edilen popüler müziğin gerçek sanata has emsalsiz ve karizmatik olma niteliklerini yitirmiştir.¹⁷²

Adorno popüler müzik üzerine yazdığı makalesinde popüler müziğin en ayırt edici yanını, ciddi müzikten farklı olması olarak ortaya koyar. Bu farklılık genelde hiç sorgulanmadan kabul edilir ve son derece iyi tanımlanmış seviyeler arası farklılık olarak görülür. Fakat, öncelikle bu sözde seviyeleri, onları açıkça sınırlayacak fakat iki

¹⁷⁰ Lull, a.g.e., s.s.45-46.

¹⁷¹ Özbek, a.g.e., s.114.

¹⁷² Swingewood, a.g.e., s.39.

müzikal alanın da tüm yapısını aydınlatacak daha keskin kavramlara dönüştürebilmek önemlidir.

Popüler müzik dinlemek, sadece onu teşvik edenlerce değil, bilfiil bu müziğin tabiatı itibarıyla de, özgür ve bağımsız bir toplumdaki bireysellik idealine tamamen karşıt bir tepki mekanizmaları sistemine doğru manipüle edilmektir. Popüler müziğin, dinleyicinin doğallığını elinden alıp şartlı refleksleri teşvik etmesi de bu şekilde olur. Onun somut akışını izleyebilmek için dinleyicinin gayretine ihtiyaç duymamakla kalmaz; ona her türlü somut şeyi muhafaza ederek içine dahil edebileceği modelleri verir. Şematik kurgu ona nasıl dinlemesi gerektiğini söylerken, aynı zamanda gereksiz olanı dinlemesi için her türlü gayreti gösterir. Popüler müzik aynı anda iki talebe cevap vermelidir. Biri, dinleyicinin dikkatini çekebilecek tepkiye, diğeri de malzemenin müzikal yönden eğitim almamış bir dinleyicinin doğal müzik diyebileceği kategoriye girebilmesine; yani, onun alışık olduğu müziğin ve tabiatın da var olduğunu düşündüğü basit müzik dilinin kendisinin tüm formüllerinin ve alışkanlıklarının toplamı. Kitleler için popüler müzik insanların her gün ki işlerine benzer işler yaparak geçirdikleri bir tatilden başka bir şey değildir. Popüler müziğin dinleyicileri için anlamı nedir? Cevabı; nesnel işlemlerle onların, kendilerinin zannettiği bir dile dönüştürülen müzik dilidir.¹⁷³ Görüldüğü gibi Adorno popüler müziği, geniş halk yığınlarının dinlediği, biçimsiz ve içeriksiz ayrıca ciddi müzikten uzak olarak nitelendirmektedir.

McGregor'a göre, popüler müzik genelde pop müzikte olduğu gibi, saçma sapan bir şeydir ve bu durum, popüler sanatların hepsinde görülebilecek bir olgudur. Anormal düzeyde bir hareketlilik, güçlü, ama rast gele bir canlılık ve iyi örneklerinde rastlanan gerçek bir sanatsal başarı. McGregor bu duruma örnek olarak, Bob Dylan ve Beatles gibi sanatçıların çok büyük bir popüler sanat ortaya koymalarını göstermektedir.¹⁷⁴

Ticari eğlence pazarının sunduğu kültür, gençlerin duygu ve davranışlarına ayna tutması ve aynı zamanda bu tavrın yansıyabileceği bir ifade edici alan ve semboller bütünü sunması bakımından önemli bir işleve sahiptir. Gençlik kültürü gerçek olanla

¹⁷³ Theodor Adorno, "Popüler Müzik Üzerine", (Çev. Evren Çelik), **Toplumbilim**, Sayı: 9, Mart 1999, s.s.70-71.

¹⁷⁴ McGregor, a.g.e., s.51.

imal edilmiş olanın çelişkisel karışımından oluşur: Bu alan gençler için kendini ifade, ticari kuruluşlar için ise verimli bir kar alanıdır. Pop şarkıları duygusal ve cinsel ikilemler içinde boğuşan gençlerin sorunlarını yansıtır. Bu şarkılarda, hayatı doğrudan ve yoğunluğuna yaşamak gerektiği ve güvenli bir yaşam için kesinliği olmayan ve değişebilen duygusal bir dünyaya girilmesi ifade edilir.¹⁷⁵ Ancak pop müziğin, gençlerin hissiyatlarını bu dışavurumsal kurgu ile avunma ve geçiştirme, kapılıp gitme olguları arasında bir köprü olduğu da göz ardı edilmemelidir. Bu da, yabancılaşmış, özellikle Türkiye açısından bakıldığında, toplumsal olandan uzaklaşmış genç için iyi bir araçtır.¹⁷⁶

Pop müzik, popüler olan gelip geçici müzik tarzıdır. Yerli ya da yabancı, pop müziğin bir felsefesi yoktur. Bir kimlik barındırmaz. Günübürlük olaylar, gelip geçici uğraşlar pop müziğin konusu olabilir. Ne de olsa bir mesaj kaygısı yoktur. Temsil ettiği bir düşünce ya da insan kitlesi yoktur. Dinleyiciler tarafından şarkı sözleri edinilir ancak anlamak için değil, şarkıya söyleyerek eşlik edilebilmek için yapılır. Müzik kalitesinde ise, uydurulmuş anlamsız bir dizinin ve onun altında yatan nakarat şarkının defalarca tekrar edildiğini görülmektedir.¹⁷⁷

Popüler müzik türü olarak halihazırda bir çok tür bulunmakta ve bunlara sürekli yenileri de eklenmektedir. İçerdiği anlam ve sound diğer müzik türlerinden farklılık arz etse de popüler müzik iletişimsel bir etkinlik olma özelliğini hiçbir zam yitirmez. Popüler müzik etkisini sürekli olarak kendisini yaratanların, dinleyenlerin yaşamına esaslı surette ve duygusal olarak yayan ve güçlendiren bir kültür mecrasıdır.¹⁷⁸

2.3. POPÜLER MÜZİKTE STANDARTLAŞMA VE ANLAM

Popüler müziğin temel özelliği standartlaşmasıdır. Popüler müzik en genelinden en özeline kadar standartlaşmıştır. Diğer bir deyişle popüler müzik 'ısmarlamadır' ve standart eser, bestecinin hayal gücü ve yorumlamayla özgürce oynamasına izin verir. Popçuların kendileri de en az şarkıları kadar standartlaşmıştır. Fakat onların

¹⁷⁵ Jhon Storey, *Popüler Kültür Çalışmaları*, s.120.

¹⁷⁶ Ünsal Oskay, *Müzik ve Yabancılaşma*, s.35.

¹⁷⁷ <http://www.mutasyon.net/kultur/kultur/felsefe/default8.asp>, 14. 05.2004.

¹⁷⁸ Lull, a.g.e., s.47.

standartlaşması yapının standartlaşmasından biraz farklıdır. O; önceki gibi aleni değildir fakat; sırları genelde müzisyenlere açık olmakla birlikte bireysel etkiler cilasının ardına saklanmıştır. Bütünün ve parçaların böylesi çelişik nitelikteki standartlaşması, dinleyici üzerindeki etkinin ilk belirsiz temellerini sağlamaktadır. Bütün ve parçalardaki bu ilişkinin birincil etkisi, dinleyicinin bütünden ziyade parçalara daha güçlü tepki vermeye başlaması oluyor. Onun bütünü kavraması, takip ettiği bu somut müzik parçasına yaşanan tecrübeye dayanmıyor. Bütün, müziğin başlama deneyiminden bile önce verilmiş ve önceden kabul edilmiştir.¹⁷⁹

Popüler müzikte, müziksel öz aynıdır. Kimi zaman öz değişiyor gibi görünse de, değişen dış yapıdır. Popüler müzikte egemen olan özellik, tekrarlamadır. Bir ezgi baştan sona tek bir müziksel cümlenin tekrarlanmasıyla bile kurulabilmektedir. Ezgiler, birbirine benzemekte, bu endüstri tarafından birbirinin türdeşi olarak üretilmektedir. Bir önceki ezgi tutmuş ve beğenilmişse, yeni ezgide de aynı kalıpların kullanılması, aynı sonucu doğurmaktadır. Bu nedenle ezgiler birbirine benzemekte, benzetilmekte, birbirinin taklidi, en sonunda da “taklidin taklidi” olmaktan öteye gidememektedir. Popüler müzik, endüstriyel sistemdeki standartlaşmanın bir uzantısı ve görüntüsüdür. Müziğin üretiminde tekdüze, kalıplaşmış yöntem ve teknikler kullanılmakta, başka bir deyişle müzik, kalıplaşmış formüllere göre üretilmektedir. Horkheimer, müzikte şeyleşmeyi, aklın öznelleşmesinin ve biçimselleşmesinin tipik bir sonucu olarak görmektedir. Ona göre bu süreç, sanat yapıtlarını kültürel metalara, tüketimlerini de gerçek niyet ve amaçlardan kopuk, rasgele, düzensiz bir duygular dizisine dönüştürmektedir. Bunu da şu şekilde örnekler:

“Eskiden sanat yapıtının amacı, dünyaya ne olduğunu söylemek, nihai bir yargıda bulunmak olurdu. Sanat yapıtının bu özelliği günümüzde ortadan kalkmıştır. Beethoven’ın Eroica senfonisini düşünün. Bugün ortalama bir konser izleyicisi bu yapıtın nesnel anlamını kavramaktan acizdir. Senfoniye, program broşüründeki yorumların somutlanması olarak dinler. Oysa her şey notalarda yazılıdır; ahlaki ilkelerle toplumsal gerçeklik arasındaki gerilim, Fransa’daki durumun tersine Almanya’da ruhsal hayatın siyasal bir anlatım bulamaması ve sanat ve müzikte bir açılım aramak zorunda kalması...Bugünse senfoni şeyleştirilmiş (reified), bir müze parçası haline, starların performansı için bir vesile ya da belli bir zümreye dahilseniz mutlaka katılmanız gereken bir toplantı aracı haline getirilmiştir. Ama yapıtla canlı bir ilişki, yapıtın bir anlatım olarak işlevinin dolaysız, kendiliğinden bir kavranışı

¹⁷⁹ Theodor Adorno, “Popüler Müzik Üzerine”, s.69.

söz konusu değildir artık; yapının bütünlüğünü, bir zamanlar doğruluk adını verdiğimiz şeyin bir imgesi olarak duymak, yaşamak mümkün değildir.”¹⁸⁰

Yapısalcılara ve kültürelcilere göre tekrarlamanın fonksiyonu sadece ve basitçe popüler müzik üretimi ve ideolojik etkilerinin siyasal ekonomisi analizine indirgenemez. Bu bakımdan, bazılarına göre, kitle kültürünün negatif bir özelliği olma yerine, tekrarlama çağdaş kapitalizmde bütün kültürel ürünlerin temel bir özelliğidir.¹⁸¹ J. Lull’a göre popüler müzik temalarının tekrarlanıp durması sayesinde, belki de diğer sanat biçimlerinin hiçbirinde görülmedik ölçüde, dinleyicilerinin bilincine nüfuz etme yeteneği gösterir. Şarkılar bazı melodik unsurların insanların dikkatini çekmesi sonucunda popüler olurlar. Popüler şarkıların bu kolayca ayırt edilir unsurları “çengel” olarak adlandırılır, ki bu kavram şarkıların dinleyicilerin ilgisini çekme ve bu ilgiyi sürdürme yeteneğine işaret eder.¹⁸² Popüler müzik üretiminin her evresinde, önceki çalışmaların hazır formatlarını taklit etme anlamında bir muhafazakarlık ve gelenekçilik yaşanır.

Popüler müzik şarkılarının belirgin biçimde söz oyunlarına gitme onun bir niteliğidir. Bunlar genelde cinseldir; genel geçer ve saygıdeğer anlam, saygı duyulmayan, cinsel olan tarafından imlenmektedir. Cinsel olandan alınan yasak haz, denetçi söylemin varlığı tarafından çoğaltılmaktadır. İkisi arasında ki karşıtlık ilişkisi cinsel anlam kendi başına serbestçe dolaştığından daha fazla haz vermektedir. Denetim dışı anlamların popüler olabilmeleri için kaçmaya çalıştıkları denetimin izlerini taşımaları zorunludur.¹⁸³ Çoğu popüler müzik parçasının sert ritmi, cinsellik dolu sözleri ve saldırgan tonu, onlara kendilerini özdeşleştirecekleri bolca popüler kültür materyali ve kişiler arası amaçları için kullanacakları bir kaynak vermek suretiyle, pek çok gencin duygusal karakteriyle titreşmektedir. Genel olarak gençler müziği her seviyedeki otoriteye karşı çıkmak, kişiliklerini ortaya koymak, akran ilişkileri ve duygusal bağlar geliştirmek ve ana babalarının ve okullarının kendilerine anlatamadığı şeyleri öğrenmek için kullanırlar.

¹⁸⁰ Max Horkheimer, *Akıl Tutulması*, (Çev. Orhan Koçak), Üçüncü Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1994, s.81.

¹⁸¹ Alemdar- Erdoğan, a.g.e., s.49.

¹⁸² Lull, a.g.e., s.15.

¹⁸³ Fiske, a.g.e., s.138.

Popüler müzik olgusu içerisinde anılan standartlaşma, kitle iletişim araçları vasıtasıyla yaygınlık kazanmıştır. Standart formlara her yerde rastlamak dünya müziğini zenginliklerinden arındırmak anlamına gelebilir. Her yerde batılı rock ve popüler müziğine ve bunların metalaştırılmış biçimlerine tanık olmak, popüler müziğin yozlaştırıcı yanını imlemek ve eleştirmek açısından önemli olabilir. Popüler müziğin eleştirildiği ve onun standartlaştırıcı ve yozlaştırıcı yanlarından bahsedildiği ortamlarda Adorno'yu anmadan geçmek konuyu eksik bırakacaktır.

Adorno, 1941 yılında yayımlanan, “On Popüler Music” (Popüler Müzik Üzerine) adlı makalesinde, popüler müziğin en ayırt edici özelliğinin ciddi müzikten ayrılması olduğunu, ciddi müzik ile popüler müzik arasındaki ilişkiye ilişkin açık bir yargıya ulaşabilmek için de popüler müziğin temel özelliğine tam dikkat edilmesi gerektiğini söyler ve popüler müzik üzerine üç önemli iddia ileri sürer: Birincisi, ona göre popüler müzik standartlaştırılmıştır; diğer bir deyişle en genel özelliklerinden en özel olanlara genişlemiştir. Eğer duygusal bir popüler müzik ürünü başarılı olursa, standartların belirgin hale gelmesi halinde en son noktasına ulaşarak ticari boyutta sömürülüp tüketilir. Ayrıca popüler bir şarkının incelikleri diğer birinin incelikleriyle değiştirilebilir. Her detayın bütünü ifade ettiği nitelikli müziğin (Beethoven gibi) sistemli yapısının tersine, popüler müziğin yapısı mekaniktir. Çünkü bir şarkıda var olan incelik (detay), diğer şarkılarda da kullanılıp şarkının asıl yapısına hiç dokunulmuyor. Müzik endüstrisi, bu standartlaştırma işlemini gizleyebilmek için Adorno'nun “sahte bireyselleştirme” olarak ifade ettiği sürece bağlanır. “Hit” şarkıların standartlaştırmasının amacı dinleyicilerin aynılaştırılmasıdır. Bunun için, onlara seçme hakkı tanınmadan dinleyecekleri müzikler önceden oldukları gibi sunulur gibi yapılır; aslında dayatılır. “Sahte bireyselleştirme” kendi çapında dinleyiciye şu anda dinledikleri şarkıların onlar adına çoktan dinlendiğini ya da önceden sindirildiğini unutturmak suretiyle onları aynı çizgide tutar.¹⁸⁴

Adorno, popüler müziğin bütün yapısının standartlaşmış olduğunu ve bu standartlaşmanın en genelinden en özeline kadar tüm yönlere yayıldığını söyler. Parçaların kendileri de en az biçim kadar standartlaşmıştır, fakat onların

¹⁸⁴ Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, (Çev. Orhan Koçak-Ahmet Dorukan), Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s.s.69-73.

standartlaşması, yapının standartlaşmasından farklıdır. Adorno'nun diğer bir savı, popüler müziğin pasif dinlemeyi yarattığıdır. Kapitalist sistem altında çalışmak sıkıcı olduğundan işten kaçma ihtiyacını yaratır; ancak bu da sıkıcı olacağı için, gerçek kültür yönünde gerçek bir kaçış için hemen hemen hiç enerji kalmaz. Bunun yerine sığınma yeri olarak müziğin tüketimi daima pasif ve sonsuz tekrür içindedir ve dünyayı da olduğu gibi ele alır. Nitelikli müzik ise hayal gücünün yarattığı zevk ve keyif doğrultusunda yapılır ve dünyayı nasıl olabileceği bağlamında ele alır. Popüler müzik ofiste ya da fabrika koridorunda hayat ile verimsiz, üretkenlikten uzak bir bağlantıdır. İşin verdiği sıkıntı ve gerginlik yüzünden insanlar boş zaman faaliyetleri için çaba sarf etmekten kaçınıyor ve dolayısıyla arzularını doyuracak bir uyarıcıya ihtiyaç duyuyorlar; popüler müzik de arzularını doyuruyor. Onun uyarımları aynı çabayı sarf etmedeki yetersizlik tarafından karşılanır. Bu, yeniden sıkıcılık demektir; kaçışı imkansız bir kısır döngü. Bu da insanların farkında olmadan popüler müziğe kaymalarını sağlar. Müziği tanıma anı ise onu eforsuz hissetme anıdır. Bu ona bağlı olarak birdenbire ortaya çıkan dikkat, kendi kendini yok eder ve dinleyiciyi oyalamanın ve dalgınlığın dünyasına gönderir. Popüler müzik bir tür yalın diyalektik içinde işlevini görür. Onu tüketmek için oyalayıcılığın ve dalgınlığın ötesinde bir ortam yaratmak gerekir. Zaten popüler müzik dinleyen insanda bu iki durum oluşur.¹⁸⁵

Adorno, popüler müziğin sosyal bir harç, güçlendirici bir unsur olduğunu düşünmektedir. Popüler müziğin sosyo-psikolojik işlevi, müziğin tüketicilerinin günlük hayatın düzenine fiziksel olarak uyumunu gerçekleştirmektir. Bu uyum kitle davranışının sosyo-psikolojik biçiminin iki türünde kendini gösterir: Ritmik olarak itaatli tür ve duygusal tür. Birincisi, tüketicinin kendi sömürü ve baskı ritminin oyalaması doğrultusunda işler. İkincisi ise, hayatın asıl koşullarından habersiz, duygusal bir sefaletle kapılır.¹⁸⁶

Adorno çağımızda müziğin fetişleştirici karakteri üzerinde de durmaktadır. Bu durumu ifade etmek için, "müzikal fetişizm" kavramını kullanmaktadır. Adorno'ya göre, müzikal fetişizm kavramı psikolojik bakımdan üretilmemektedir. O, bütün çağdaş müzikal yaşamın meta formu yoluyla egemenlik altına alındığını ileri sürer. Ona göre

¹⁸⁵ Theodor Adorno, "Popüler Müzik Üzerine", s.s.73-74.

¹⁸⁶ A.g.m., s.75.

çağımızın müziğinin işlevleri değişmiş, müzikte fetişleşme öne çıkmıştır. Popüler müzik üretimini, onun akılcılaştırılmasını, fetişizmi, ticarileşmesi ve müzikal materyali maddileştirmesi yüzünden radikal bir şekilde eleştirmektedir.¹⁸⁷ Eleştirisinin temel yönelimi de sanat eserinin bu biçimde bir ticari metaya dönüşmesi şeklindedir.

Bütün popüler kültür görüngüleri gibi yukarıdan güdümlenmenin ve yukarıdan empoze edilmenin bir ürünü olarak gördüğü popüler müzik ve popüler sanattan sıyrılmanın yolu olarak, Adorno, sanatçının yapıtının hemen tüketilmeye yönelik olmadığı ve kendini toplumun karşısına koyabildiği durumları gösterir. Artık tamamen bir tüketim evrenine dönüşen günümüz toplumunda sanatların bir tüketim malzemesi olmadan, saf estetik değerlere bağlı kalarak üretilmesinin güçlüğü muhakkaktır.¹⁸⁸ Ama sanatın kendi içinde taşıdığı dinamik, direnişçi ve asıl önemlisi insani yan, onda ısrar edildiği takdirde, kültür endüstrilerinin malzemesi olmaktan biraz daha uzak kalabilmenin imkanını bulabilecektir.

Adorno, kitle kültürünün öteki formları ile popüler müziği eleştirmekte, müziğin sosyal gerçeklik ile ilişkisinin sorunsallık taşısa da, bu estetik alanın sosyal çelişkileri kendi içsellğinde barındırdığını vurgulamaktadır. Adorno'ya göre kültürel fenomenler, her alanda olduğu gibi müzikte de, ne tam olarak bağımsızdır, ne de sadece bir yansıtmadır. Çağımızda müziğin sosyal gerçeklikten bağımsız olabilmesi ise; sürekli artan bir tehditle karşılaşmaktadır. Aslında kapitalizm çağında, özellikle 20. yüzyılda, bir meta karakteri taşımaktadır. Müzik kullanım değerinden çok, değişim değeri tarafından yönlendirilmektedir. Gerçek ikilem, Adorno'cu anlayış bağlamında, "hafif/popüler müzik" ile "ciddi müzik" arasında olmayıp, "pazara yönelimli müzik" ile "pazara yönelimli olmayan müzik" arasındadır. Adorno'ya göre bugün "pazar-yönelimli olmayan müzik", çoğu insanın kavranabilen ve tadına varılabilen bir müzik değilse, buna dayanarak bu tür müziğin nesnel bir biçimde reaksiyoner olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Kuram gibi müzik de, kitlelerin varolan bilinç düzeylerinin ilerisini erek edinebilmelidir.¹⁸⁹ Adorno, burada, pazar-yönelimli popüler müzik formunun sosyal durumu ve ideolojik fonksiyonları üzerinde yoğunlaşmakta, onun

¹⁸⁷ Rowe, a.g.e., s.86.

¹⁸⁸ Fiske, a.g.e., s.39.

¹⁸⁹ Jay Martin, *Diyalektik İmgelem*, (Çev. Ünsal Oskay), Ara Yayıncılık, İstanbul, 1989, s.264.

yoğun bir eleştirisini yapmaktadır. Adorno'ya göre, ciddi müzik ile popüler müzik arasında önemli farklar vardır.

Kompozisyon ve prodüksiyon bakımından “ciddi” müzikte, temalar ve detaylar, bütünlüğe oldukça yüksek derecede iç içe örülmüştür. Temalar dikkatlice geliştirilmiştir. Detaylar bütünü değiştirmeden değiştirilemez. Detaylar bütünü hemen hemen içerir, çağrışırlar. Formsal yapı ve içerik arasında tutarlılık sağlanır. Yüksek teknik yetenek normları vurgulanır. Popüler müzikte ise, müzikal kompozisyonlar bilindik kalıpları, çerçeveleri ve yapıları izler. Bunlar stilize edilmiştir. Oldukça az özgünlük ortaya konur. Bütünün yapısı detaylarla bağlı değildir. Bütün bireysel detaylara bağlı olarak değişmez. Melodik yapı oldukça yüksek düzeyde katıdır ve sık sık kendini yineler. Harmonik yapı bir dizi planı içinde barındırır. Vurgu; ses, renk, ton, tempo ve ritimin kombinasyonu üzerindedir. Doğaçlamalar normalleştirilir. Yepyeni ve orijinal görünmekle birlikte müzikte anlaşılabilirliği oluşturan konvansiyonel normlar benimsenir.¹⁹⁰ Adorno, dinleyici açısından da “ciddi” müzik ve “popüler” müziği değerlendirir.

Dinleyicilerin teşvik ve talep edici cevapları bakımından ciddi müziğin estetiği, gündelik yaşamın devamlılığına engel olur ve anımsamayı teşvik eder. Ciddi müziğin bir parçasını anlamak için, o müziğin bütünü tecrübe etmek, bilmek gerekir. Temalar ve detaylar yalnızca bütünün bağlamı içinde anlaşılabilir. Müziğin anlamı yalnızca bir farkında olmayla idrak edilmez. Müziği, izlemek/dinlemek, çaba ve yoğunlaşma gerektirir. Dinleyici açısından popüler müzikte ise, bütünden daha çok parçalara kuvvetli bir tepki vardır. Müzik kolayca tanınabilir, bilinebilir tipler içinde standardize edilmiştir. Müziği izlemek/dinlemek oldukça az bir çaba gerektirir. Müziksel deneyimlerin altında toplandığı modellere dinleyiciler önceden sahiptir. Önemli olan şey stil ve ritimdir. Müziğin anlamı, kabullenmeye yol açan bir tanıma tarafından idrak edilir. Dinleme sayesinde kazanılan eğlence, sevinç ve zevk müzikal objeye transfer edilir. Bu obje özdeşleşme mekanizmasından kaynaklanan niteliklerle donatılır. En başarılı en iyi müzik, sürekli tekrar edilenle bir tutulur. Müzik, sosyal bilinç üzerinde

¹⁹⁰ Sezgin Kızılcılık, Frankfurt Okulu, Anı Yayıncılık, Ankara, 2000, s.s.210-211.

uyuşturucu bir etkiye sahiptir. Müzik, gündelik yaşamda devamlılığın anlamını güçlendirir.¹⁹¹

Müziğin bir süreç olarak analizini ise şöyle yapmaktadır: İlk olarak, gerçek müziksel özne birey değil, oluşturucunun bireysel yetenekleriyle ona geçmişten devredilen her şeyin bir toplamıdır, ki bu da üretim sürecini yansıtır. İkinci olarak, önceleri müzikle bağlantılı düşünülmeyen teknoloji, yatırım sürecinde kullanılmakla müziğin içsel gelişimi ile buluşmuştur, burada sanat yapıtı kendisinin yeniden üretime dönüştüğünde, yeniden üretim de sanat yapıtına dönüşmektedir. Üçüncü olarak, Adorno'ya göre, müziğe eleştirel ve akılcı yönelim yeteneği git gide zayıflamakta, çünkü kitleler sürekli bir biçimde önceden alıştığı biçimlerin yoğun bombardımanına tutulmaktadır, ki bu da müziğin algılama yönünü yansıtır.¹⁹²

2.4. POPÜLER MÜZİĞİN EKONOMİ-POLİTİĞİ

Popüler kültür, “kanıtlanmış formüllerden” pek fazla uzaklaşmaz. Yenilikçilik veya yaratıcılık yerine, daha önce denenmiş ve başarısı kanıtlanmış formüle uyum sağlayan, potansiyel kitlelere belirli bir süre ile sınırlı, çekici gelen ürünler sunar. Müzik endüstrisinde daha belirgin olarak rastlanan tanıma uygun olarak liste başarısı kavramı ile kısa vadeli satışları hedefleyerek estetik kaygı yerine ticari kaygıyı ön plana çıkarır. Bu demek oluyor ki, popüler kültür içinde başarılı olmak isteyen bir müzisyen, yaptığı müziği ne derece teknik olarak basit, anlaşılır, yalın ve diğer hit parçalara benzer hazırlar ise, o oranda geniş kitlelere ulaşabilecektir. Çünkü popüler kültür, müziği, yaşam evrimi kısa bir ürün olarak pazarlamaktadır; hemen anlaşılıp, gerektiğinde de çabucak unutulabilmesi lazım ki ardından gelen parçaları kitleler değerlendirebilsin.

Kapitalist sanayi toplumuna geçişte pazar için meta üretme olgusu, sanat alanında da sanat ürününün, taşıdığı değişim değerine göre değerlendirilmesine yol açmış, sanatı bir sanayiye dönüştürmüş, böylece kültür gibi müzik de, bir sanayi alanı olmuştur. Kapitalizme geçiş, müziği dinleyiciden yalıtmış, müziğin stüdyolarda kaydedilmesine, böylelikle yeni bir performans bağlamının oluşmasına neden olmuştur.

¹⁹¹ A.g.e., s.212.

¹⁹² Dellaloğlu, a.g.e., s.69.

Müzik ürünleri, geniş kitlelere satılarak, meta haline getirilirken, para ile estetik arasındaki doğal diyalektiğin dengesi, para yönünde ve para lehine değişmiştir. Nitekim popüler müzik, sıradan ve tek örnekleştirici etkisiyle, etkin ve akılcı bir dinleme gerektiren nitelikli müziğe göre, yapay bir eğlendiricilik sergiler; sanat alanında metalaşmayı olumlayan, hatta bunu davet eden bir müzik türü olarak işlev görür.¹⁹³

Marksist popüler kültür eleştirisinin geliştirilmesinde ise, dönüm noktası, Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı makalesi olmuştur. Ona göre, mekanik yeniden üretim, sanatın değerini düşürmektedir ve sanatsal üretimde hakikilik ölçütünün iflasıyla birlikte, sanatın toplumsal işlevi de bir bütün olarak köklü bir değişim geçirmiştir.

"...Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır. Bu olgu bir belirti niteliği taşımakta ve anlamı salt sanatın alanıyla sınırlı kalmamaktadır. Şöyle denebilir genelleştirilmek istendiği taktirde: Yeniden-üretim tekniği, yeniden-üretilmiş olanı, geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden-üretilmiş çöğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir. Ve yeniden-üretilmiş olanın, alılmayıcıya bulunduğu konumda seslenmesine izin vermekle, üretilmiş olanı güncelleştirmektedir. Bu iki süreç, gelenek yoluyla aktarılmış olanın dev bir sarsıntı geçirmesine yol açmaktadır – bu gelenek sarsıntısı, şu anki bunalımın öteki yüzünü ve insanlığın yenilişini dile getirmektedir. Sözü edilen süreçler, günümüzdeki kitle devinimleriyle çok yakından bağlantılıdır..."¹⁹⁴

Burada özde, popüler kültür eleştirisine temel oluşturmuş iki nokta tanımlanmaktadır. Bunlardan ilki, mekanik yeniden üretim geleneksel biçimler ve bunların anlamını tahrip ettiği, ikincisi ise, satın alanla yani alılmayıcıya kendi özel koşullarında seslenmek suretiyle insanların fiilen kendi özel kültürel anlamlarını oluşturmalarına olanak vererek, yeniden üretilen nesneyi harekete geçirdiğidir. Böylelikle bu da, kitle kültürünün radikal bir şekilde iyimser bir tanımının yapılmasına temel teşkil etmektedir. Benjamin, devamında şöyle bir eleştiri de getirmektedir:

"Kitleler, kendilerini oyalayacak bir şeyler ararlar, oysa sanat, izleyicisinden kendini toplayıp yoğunlaşmasını ister. Bu, aslında herkese ortak olan bir alandır...Oyalanma ile yoğunlaşma, aşağıdaki anlatıma izin veren bir karşılık oluşturur: Sanat yapıtının karşısında dikkatini toplayıp yoğunlaşan

¹⁹³ Filiz Aydoğan, *Medya ve Popüler Kültür*, MediaCat Yayınları, İstanbul, 2004, s.s.34-35.

¹⁹⁴ Benjamin, a.g.e., s.55.

insan, bu eserin içine iner...Oyalanan kitle ise sanat yapıtını kendi içine indirir.”¹⁹⁵

Zevkler ve beğeniler belirli ticari ilişkiler ile gündemde kalmayı sağlayabilmektedir. Kitle iletişim araçlarının, radyo ve televizyondaki kliplerin popüler müzik yaratmalarında olduğu gibi, halkın “arzu üretime” karşılık vermektedir. Estetik popülizmin yükselişi olarak ifade edilen bu durum “yüksek kültür ile alçak kültürün alt üst oluşları şeklinde de ifade edilebilmektedir.”¹⁹⁶ Bu doğrultuda, popüler kültürle birlikte sanat bu kültürün önemli tüketim mallarından biri haline dönüşmüştür. Günümüzde, popüler müzik milyarlarca doların döndüğü bir endüstri haline gelmiştir. Bu endüstri sadece, müziğin pratik varlığı ile oluşmamış, kitlelere bir donanımla ulaşmıştır. Kasetler, cd’ler, t-shirtler, dergiler, kitaplar, paket radyo programları, paket video televizyon programları, kitle konser organizasyonlarıyla bu donanımı kurmuş ve muazzam karlar elde etmiştir.

Kitlesel çapta mekanik üretimin gelişmesiyle birlikte, televizyon, radyo, tiyatro ve müzik daha erişilebilir kılınmıştır. Böylelikle yüksek kültür ürünleri olarak adlandırılabilen bir Mozart operası ya da bir Shakespeare oyunu, hiçbir zaman tanık olunmadığı ölçüde büyük bir izleyici kitlesine ulaşabilmiştir. Kitlesel çapta mekanik yeniden üretimin kültürel standartları düşürebileceği iddiası tartışılır niteliğini korumaktadır. Ancak, bir Beethoven senfonisi ister bir markette satılsın, isterse kaliteli bir müzik dükkanında satılsın, hala Beethoven senfonisidir.¹⁹⁷ Gerçekten de yüksek kültür ürünlerinin üretimiyle bunların toplumsal olarak özümsemişine aracılık etmekte kitlesel üretimin gelişiminin son derece önemli bir rolü olmuştur.

Müziği yapanla, yeniden üreten (icracı) bile aynı kültürden kaynaklanan ortak bir geleneğin içinde yaşama olanağından yoksundur. Müziğin tüketicisi olan geniş kitleler ise, ancak “fun-club” ların üyelikleri ile kazanabildikleri sözde kimliklerinin ortaklığı içinde bir araya gelebildikleri, çağdaş popüler müziğe geçildikçe, metalaşmanın genel olarak üretim ve tüketim alanlarındaki diğer yansımalarında olduğu gibi,

¹⁹⁵ A.g.e., s.75.

¹⁹⁶ Ali Akay, “Gündelik Yaşamın Kültürü: Popüler Kültür”, *Varlık*, Sayı: 1012, 1 Ocak 1992, s.11.

¹⁹⁷ Swingewood, a.g.e., s.167.

soyutlanmışlardır.

Öyle ki, yabancılaşmanın, müziğin kendi yapısı içinde çözümlenebileceği inancıyla üretilen, fakat, kapitalist toplum yaşamının çeşitli yollarla kırsal kesimleri etkilemeye başladığı yakın yüz yıllardan beri maddi temelleri kalmamış bir folk müziğinden, yararlanma çabalarının başarısızlığı ve özdenliksizliği de bu durumdan kaynaklanmaktadır. Metalaşma ve üretimin endüstriyelmesi, günümüzde, müziğin üretimi alanında folk müziğinin canlandırılmasını olanaksızlaştırmakta; ayrıca, toplumsal yaşamın kırsal kesimlerde de sanayi kapitalizminin gereklerine uygun biçimde rasyonelleştirilmesi ve araçsallaştırılmasını, kırsal kesimde bile toplum bütününe bağımlı kılınmış ilişkilere geçilmesine neden olmaktadır. Bu yüzden bütün çabalara karşın yapılabilen eski folk müziğinin içeriğiyle ilgisi olamayan bir sözde folk müziğinden ibaret kalmaktadır. Üstelik kırsal kesimdeki ya da kentlerin kenar semtlerindeki yani kentleşmemiş insanların anlayabildiği, yaşatabildiği folk müziği yaygın popüler müziğin içinde erimeye başlamıştır. Bu nedenle, meta ekonomisinde, bu ekonominin teknolojisi aracılığıyla ve bu ekonominin belirlediği bir toplumsal ve kültürel yaşam içinde tüketilmek üzere üretilmekte olan bugünün folk müziği de içerik ve etkileri bakımından, popüler müziğin bir alt ürünü olmaktan ileri gidememektedir.¹⁹⁸

2.4.1. Müzik Endüstrisinin Gelişimi

Müziğin endüstrileşmesi yalnızca müziğin başına gelen bir olay olarak görülmemelidir. Müziğin endüstrileşmesi, müziğin bizatihi oluşturulduğu sermayesel, teknik ve müziksel söylemleri bir araya getirir ve birbirine karıştırır. Müzik endüstrisi, hangi şarkıların, şarkıcıların ve yorumların hayat bulacağına karar veren bir iletişim biçimidir.

Teknolojik imkanlar dahilinde yapılan müzik söz konusu olduğunda, müziğin endüstrileşmesi olgusuna bakmak da kaçınılmaz olmaktadır. Müziğin endüstrileşmesi etkin müzik üretiminden edilgin pop tüketimine geçişe, halk veya cemaat ya da alt

¹⁹⁸ Ünsal Oskay, *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, Der Yayınları, İstanbul, 2000, s.s.176-178.

kültür geleneklerinin çöküşüne ve genel bir müziksel yeteneksizleşmeye işaret etmektedir. Çok uluslu şirketlerin ortaya çıkışı, kaçınılmaz olarak, evrensel bir pop beğenisinin etkin şekilde manipüle edilmesi anlamına gelmektedir.¹⁹⁹

Müziğin endüstrileşmesi, yalnızca bir ürün olarak tek tek şarkıların değil, o şarkıların yaratım sürecinin de metalaşması sonucu doğmuştur. Müziğin değeri pazar koşulları tarafından belirlendiği için, müziğin yaratım süreci yalnızca, müziksel yaratıcılıkla değil, sermaye ve teknoloji gibi yeni bir takım unsurlarla belirlenmeye başlamıştır. Bu bağlamda teknoloji var olmaksızın, popüler müzik var olamaz, çünkü, teknoloji olmaksızın müziğin kitlesel üretim ve tüketimi söz konusu olamaz.²⁰⁰

Müziğin gelişimi, insanın gelişiminin sesteki yansımasıdır. İnsanla ilgili bütün alanlarda olduğu gibi, müzik için de, doğa tarihinin öncelediği ve yarına doğru devinen bir gelişim söz konusudur. Yirminci yüzyılın son atılımları iletişim araçlarında önceki yüzyıllara göre inanılmaz bir gelişime neden olarak, müziği yalnızca dinlenilir olmaktan çıkarıp, aynı zamanda görünür hale getirmiştir. Boşluktan yansıyan sesin simgesi, cd'den izleyerek dinlemenin yaygınlaşan son niteliksel noktası gibi görünse de, dinlemenin teknik gelişimi katlanarak sürmektedir.²⁰¹

Müzik aletleri, bu aletler için beste yapan ya da bu aletleri çalan birilerinin bulunmasından önce tasarlanmış ve üretilmiştir. Bu da teknolojinin sanatsal üretimi nasıl belirlediğine dair oldukça açık bir örnektir. Ancak teknolojik gelişmelerin ve iletişim sistemlerinin yeni bir toplum ya da yeni toplumsal koşullar yarattığını söylemek çok da tutarlı bir yaklaşım olmayacaktır. Dolayısıyla, teknolojik ve bilimsel gelişmeler toplumsal boşlukları doldurmak için gerçekleştirilmemektedirler, doğrudan açık bir ihtiyacı gidermek amacı da gütmemektedirler. Ancak önemli ve uzun soluklu toplumsal değişimlere kaynaklık ederler.²⁰²

¹⁹⁹ Simon Frith, "Popüler Müziğin Endüstrileşmesi", (Çev. Turgut İblağ), **Popüler Müzik ve İletişim**, (Der. James Lull), Çiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2000, s.72.

²⁰⁰ Peyami Çelikcan, **Müziği Seyretmek Popüler Müzik-Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu**, Yansıma Yayınları, Ankara, 1996, s.38.

²⁰¹ Babür Tongur, "Müziği Gelişimini Teknoloji ve Ekonomi Belirliyor", **Gösteri**, Sayı: 89, Ocak 1990, s.36.

²⁰² Wolf, a.g.e., s.43.

Müzikteki esas değişim, bütün diğer sanatlarda olduğu gibi, teknolojik değişimin belirleyicisi olduğu kültür endüstrileri içindeki değişen konumuna bağlıdır. Yani bu süreç içerisinde müzik bir endüstriye dönüşmüş ve kültür evreni içerisindeki yerini bu endüstriyel yanı ile almaya başlamıştır. Estetik öğeleri tamamen dışlamamışsa da, estetik unsurları endüstrinin talepleriyle örtüşür kılmış ya da kılmak zorunda kalmıştır. Müzik endüstrisini tarihsel gelişimi bağlamında analiz edebilmek için, üç konu üzerinde odaklanabilir: Birincisi teknolojik değişimin etkileri: Müzik kayıtlarının ve plak endüstrisinin kökenleri 19.yüz yıla kadar uzanır, ancak baskın müzik aleti olarak gramofon plağının ortaya çıkışı 1914-1918 savaşıdan sonra olmuştur. Plak endüstrisinin tarihi elektrikli ürünler endüstrisinin bir boyutunu oluşturur ve radyo, sinema ve televizyonun gelişimiyle de bağlantılı olarak ele alınmalıdır. Yeni kitle iletişim araçlarının eğlence dünyasının sosyal ve ekonomik örgütlenişi üzerinde büyük bir etkisi olmuştur. Örneğin plak şirketlerinin ortaya çıkışı, müzik basımcılığı ve piyano yapımı imparatorluklarının çöküşü anlamına geliyordu. Artık sahnede konser salonu sahipleri ve canlı müzik organizatörleri vardı. İkincisi pop ekonomisi: Plak endüstrisinin ilk dönemlerinde patlama (1920'ler), çöküş (1930'lar) yine patlama (1940'lar) evreleriyle karşılaşırız. Plak şirketlerini önce yeni teknolojiye yönelik rekabet, sonra da daralan bir pazara yönelik daha da çetinleşen rekabet içinde görmekteyiz. 1950'ye geldiğinde, plakçılık sektörü kesin olarak büyük şirketler ve bağımsız şirketler olarak ikiye bölünmüştü. Üçüncüsü yeni bir müzik kültürü: Büyük ölçekli plak endüstrilerinin gelişimi müzik dünyasında muazzam bir değişimin habercisi olmuştur, artık amatör müzikçilik çökmüş ve yeni bir müzik tüketimi ve kullanımı tarzı ortaya çıkmıştır. Plaklar ve radyo hem yeni ulusal (ve uluslararası, Amerikan ağırlıklı) müzik beğenilerine zemin hazırlamış hem de "klasik" ve "pop" müzik dinleyicileri arasında yeni sosyal bölünmeler yaratmıştır. 1920'ler ve 1930'lar yeni müzik profesyonellerinin boy göstermesine şahit oldu. Bunlar pop şarkıcıları, stüdyo müzisyenleri, plak şirketlerinin sanatçı ve repertuar elemanları, plak yapımcıları, diskjokeyler, stüdyo mühendisleri, plak eleştirmenleri vs. idi. 1950'lerde rock'n yarattığı tehdide hem direnen hem de bu tehdidi hazmedip yollarına devam eden bu insanlardır.²⁰³

²⁰³ Frith, a.g.m., s.75.

Ekonomik sonuçları kadar, kültürel sonuçları ile de müzik endüstrisinde önemli bir yer edinen yıldız sistemi, yarattığı hayran kitleler ile belirli bir müzik türü ve yıldız çevresinde müzik merkezli alt kültürlerin gelişmesine yol açmıştır. Bu süreçte gençler, müzik endüstrisinin ilerleyen yıllardaki politikalarını belirleyen etkin bir dinleyici kitlesi oluşturmaya başlamışlardır. Bu aşamada ise, müzik endüstrisinin politikası, iki varsayım üzerine kuruluydu: İlki, popüler müzik dinleyicisinin “uysal” olduğu; ikincisi ise, birincisine bağlı olarak popüler müziğin “anlamsız” olduğu yönündedir.²⁰⁴ Müzik endüstrisinin bu varsayımlar doğrultusunda oluşan politikası, popüler müziği toplumsal ya da bireysel sorunlardan uzak, yalnızca bir eğlence aracı olarak görüyordu. Gençlerin etkin müzik tüketicileri olarak devreye girmesiyle her türlü müzik etkinliği karlı bir yatırıma dönüşmüştür.

Programlanabilir enstrümanlar başta olmak üzere müzik teknolojisinde kaydedilen son gelişmeler pek çok popüler müzik türünün sound ve üretim tarzlarında daha köklü değişimlere yol açmıştır.²⁰⁵ Örneğin bandın önemi yalnızca maliyetle sınırlı değildi. Yapımcılar artık yorumları olduğu şekliyle kabul etmek zorunda değildi. “Bant kesiliyor, yamanıyor, yorumun en iyi bölümleri bir araya getiriliyor, kusurlar ayıklanıyor ve böylece “gerçeğin” kaydı değil de, “idealin” kaydı yapılmış oluyordu”. Ayrıca banda yapay olarak ses eklemesi yapılıyordu. 1960’ların ortalarında, çok kanallı kayıt tekniğinin ortaya çıkmasıyla, sürekli ses eklemesi, yapmak yerine, seslerin aynı bant üzerine ayrı ayrı kaydedilmesi ve bunlarla son mixing evresinde birbirleriyle olan ilişkileri açısından oynanması mümkün hale geldi. Yapımcılar artık aslında farklı zamanlarda ve giderek artan şekilde de farklı stüdyolarda gerçekleşen sayısız ve çok değişik edimden oluşan bir yorumu kaydetmek için, bandın üzerinde oynama yapıyorlardı. Yapımcıların ve mühendislerin müzik yapımları, tercihleri ve yetenekleri müzisyenlerinki kadar önemli hale geldi ve mühendisler ile müzisyenler arasındaki ayırım da anlamını yitirdi.²⁰⁶ Bu ayırımın yitimi dolayısıyla sanat çok büyük bir zarar görmüştür. Sanat eyleminin sanatçıya ayırdığı ayrıcalıklı yerin kaybolması, sanatın yozlaşmaya bırakılması anlamına gelir.

²⁰⁴ A.g.m., s.79.

²⁰⁵ Lull, a.g.e., s.26.

²⁰⁶ Frith, a.g.e., s.s.88-89.

Popüler müziğin sermaye tarafından kullanıldığı şekliyle ortaya çıkan en olumsuz yanı, onları meta olarak döndürmesidir. Bütün müzik ürünleri belli bir para karşılığı alınabilir niteliktedir. Müzik endüstrisinin kötü olan yanı, alıcı ile yaratılan şey arasına koyduğu suiistimal tabakasıdır. Müzik endüstrisi mevcut beğeni anlayışına hizmet etmektense, yeni beğeniler yaratmayı ve insanların istemini yönlendirmeyi yeğler, bu amaçla da yıldız yaratmaktan yeni müzik ürünlerine kadar her şeyi kullanmaktan kaçınmaz. Müzik endüstrisinin ürettiği ürünlerin kullanım değerini belirlediği varsayımındaki en iyi durum; tüketicinin kendisine sunulanı pasifçe tüketmesi, en kötüsü ise; tükettiği müzik türü tarafından ideolojik olarak yönlendirilen bir “şey” olmasıdır. Müzik endüstrisi, dinleyiciye ondan dinlemesini istediğini verir. Yani bir şeyin nasıl üretildiği, onun tüketim biçimini belirler. Müzik endüstrisi kapitalist bir endüstridir. Bu yüzden ürettiği ürünler kapitalist ürünlerdir. Yani bu ideolojinin mağdurlarıdır.²⁰⁷ Ama bu durum, müziğin politik kültürel potansiyelinin de tamamen içerisinde üretildiği ve iletildiği örgüt dizisi tarafından belirlendiği anlamına gelmemelidir. Müziğin son kertede sanat, olması ve içinde taşıdığı estetik potansiyelden dolayı bu böyledir. Nitekim rock müzik, eşanlı olarak kapitalizmin bir ürünü olmasına karşın, aynı zamanda ona karşı bir reaksiyondur.²⁰⁸ Zira, tek yönlü yaklaşımların olguların bütünlüğünü açıklayabildiğini varsaymak, en azından metodolojik olarak yanlışlara sebep olabilir.

1945’li yıllar popüler müziğin teknolojik ve ticari sürecin içine girdiği yıllar olmuştur. Canlı müzik yapımı hala önemlidir, ancak organizasyonu ve getireceği kardan dolayı artan ölçüde plak yapımcılığına ihtiyaç duyar hale gelmişti. Artık pop müziğini insanlara ulaştıran araç olarak radyo devreye girmişti. Radyo, kültür endüstrisi içinde büyük işlev görmüştür, bu işlev ön seçim denilen süreçle bağlantılıdır. Önseçim süreci, belirsiz bir isteme yönelik olarak, sayısız ürünün ardışık, evrelili bir şekilde süzgeçten geçirilmesini öngörür. Örneğin hit parça bestelemek isteyen bir besteci, öncelikle bir yapımcının ve yorumcunun kaydetmek isteyeceği türden bir eser yaratmak zorundadır. Hit eserlere imza atmak isteyen yapımcılar, stüdyoda öncelikle kayıt bütçesinden, sanatçı sözleşmelerinden ve piyasaya çıkarma programlarından sorumlu olan kişileri hoşnut edecek türden sesler çıkartmak durumundadır. Kaydedilmeyen şarkılar, piyasaya

²⁰⁷ Jhon Storey, *Popüler Kültür Çalışmaları*, s.s.115-116.

²⁰⁸ Rowe, a.g.e., s.44.

sürülmeyen kayıtlar, piyasaya sürülüp de atak bir üslupla tanıtımı yapılmayan plaklar ve radyolarda yayımlanmayan plaklar hit olamazlar. İnsanların hangi müziği tüketeceği, gerçekte müzik ve kitle iletişim endüstrilerinde görev olarak yorumlanan profesyonellerden başka bir şey olmayan bir dizi vekil tüketici tarafından belirlenir.²⁰⁹ Ticari radyolar popüler müziğin tarzını ve içeriğini muazzam ölçüde etkilemektedir. Bu durum radyo yayıncılığı teknolojisinin yarattığı büyük dinleyici kitlesinden, radyonun müzik satışı kalıplarındaki rolünden ve tipik ya da itiraz edilemez şarkıların tekrar tekrar çalmışından kaynaklanmaktadır.

Radyo endüstrisi, formatları standartlaşmayı ve önceden kestirilebilirliği kurumsallaştırmak için kullanır. Format bir radyo istasyonunun ve sunacağının müziksel ya da bilgisel sınırlarını ve genel programcılık yaklaşımını betimleyen bir tarz, tür ya da sistemdir. Ancak format seçimi müziksel kaygılardan çok ticari kaygıların etkisini taşır. Formatlar dinleyicileri yönetme mekanizmaları olarak tasarlanmaktadır.²¹⁰ Sürekli biçimde yönetilen dinleyiciler popüler müziğe fiziksel, eşlik etme, el çırpma, duygusal, müziği hissetme, geçmişini hatırlama, bilişsel, bilgiyi işleme, öğrenme, düşünceyi uyarma gibi olmak üzere çeşitli şekillerde katılımında bulunurlar.²¹¹ Dinleyicilerin katılımın yanı sıra tercih sahibi de olması, onların tamamen edilgen olmadıklarını gösterir.

Radyonun müzik endüstrisindeki yerini yadsımak mümkün olmamakla birlikte bugün en az radyo kadar bu endüstride önemli, bir rol oynayan ve bu rolü video ve televizyon üzerinden gerçekleştiren müzik kliplerinden de bahsetmek gerekir. Müzik klipi, müziğin görsel anlatımının estetik ya da ticari açıdan iyi sonuç vermeyeceğini öngören kehanetleri yıkarak birdenbire ortaya çıkmıştır. Müzik klipi yaratıcıdır, heyecan vericidir, tartışmalıdır ve artık dünyanın her tarafında kabul gören bir popüler kültür biçimi haline gelmiştir. Bu sürekli kendini yenileyen olgu popüler müzik tarihinin en önemli gelişmelerinden biridir ve görüntü ile ses arasındaki bu yeni harmanlama yerini öyle hemen bir sonraki yeniliğe bırakacak gelgeç bir moda değildir

²⁰⁹ Eric W. Rothenbuhler-Tom McCourt, "Ticari Radyo ve Popüler Müzik:Seçim Süreçleri ve Etki Faktörleri", (Çev. Turgut İbلاغ), *Popüler Müzik ve İletişim*, (Der. James Lull), Çiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2000, s.s.110-111.

²¹⁰ A.g.e., s.113.

²¹¹ Lull, a.g.e., s.s.33-34.

Ama bununla birlikte müzik klipi; insanları müziği kendi yaratıcılıklarıyla algılama yeteneğinden yoksun bırakma; cinsellik, şiddet ve cinsel ayrımcılık yapma ve reklam aracı olma gibi özelliklerinden dolayı, eleştiriye tabi tutulmaktadır.²¹² Müzik klipleri bu işin en güçlü biçimde sergilendiği Amerika'da popüler müziğin temel dinamiği olarak varlığını sürdürmektedir.

Stereo diskler, kasetler ve şimdilerde cd'lerle sürekli teknolojik yenilikler içinde olan müzik endüstrisi, gençlerin keşfi ile yeni bir soluk almıştır, ancak bu pazarın gençlere yönelik plaklar, yıldızlar, filmler, televizyon şovları, dergiler, konserler, danslar, radyo şovlarından oluşan yeni bir ağ tarafından kullanılması, gençlik kültürünü ve genç müziğini kof eğlence ve romantik acınma edebiyatından ibaret bir bileşimle sınırlama olayını da beraberinde getirmiştir. Popüler müzik eğlence olmak vasfıyla gençlerin sürekli odağında olmuş ve bu ikili ilişki kültür endüstrisinin sürekli merkezinde bir yer tutmuştur. En popüler eğlence aracı olan müzik, plak ve kaset satışlarından gelen parayla film ya da spordan gelen parayı çok aşan bir endüstridir.²¹³ Dolayısıyla bu durum, popüler müziğin heryerdeliğini ve rağbet edilen oluşunu açıklamaya yeten bir durumdur. Peki dev bir endüstriye dönüşmüş haliyle gündelik yaşamın her yerinde yer alan popüler müziğin içerdiği anlam nedir ya da bir endüstri olmanın yanı sıra hangi özellikleri ile ayırt edilebilir?

Müzik videosu* ve müzik televizyonu olarak biçimlenen yeni müzik tüketim alanları, kitle kültürü içinde önemli bir sanayiye dönüşmüştür. Bu bakımdan müzik videosu ve müzik televizyonunu, müzik ile görüntü arasındaki ilişki bağlamında ele almak gerekmektedir. Müzik videolarının ses izinde popüler müzik parçaları kullanılır. Amaç ise, müzik videosu yoluyla popüler müziğin ürün formlarını yani kaset cd ve benzerini satmaktır. Bir başka deyişle müzik video formu bir tanıtım aracıdır. Amerika

²¹² Dean Abt, "Müzik Klipleri", (Çev. Turgut İbلاغ), Popüler Müzik ve İletişim, (Der. James Lull) Çiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2000, s.s.125-126.

²¹³ Frith, a.g.e., s.91.

* Müzik videosu, popüler şarkıların tanıtılması amacıyla, müzik endüstrisi tarafından üretilen ve bir şarkının söz dahil, müzikal unsurlarını görselleştiren bir formdur. Türkiye'de bu form video klip olarak adlandırılmakla birlikte, bu ad formun özelliklerini, yansıtmamaktadır. Çünkü video klip, müziğe özgü bir form değildir. Her şeyin (haber, belgesel dizi, eğlence programı v.b.) video klipi yapılabilir. Video klip görüntü parçaları demektir. Müzik videosu, bir şarkıyı bütün halde görselleştirir. Bu haliyle de müziğe özgü bir formdur. (Peyami Çelikcan, Müziği Seyretmek Popüler Müzik-Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu, Yansıma Yayınları, Ankara, 1996, s.1.)

ve Avrupa'dan tüm dünyaya hızla yayılan bu sanayinin çok kısa zaman içinde yerel sermayesini, yerel tüketim koşullarını oluşturmuştur. Müzik videosu ve müzik televizyonu yoluyla güçlenen popüler kültür, hangi tarz ve hangi teknik yöntemle üretilirse üretilsin, popüler müziğe dönüşmüştür. Müzik sanatının baş yapıtları ile bu kültürel algı içinde, gündelik tüketime sunulmuş popüler melodilere dönüşmüştür. Tüm değerler birer eğlence unsuruna dönüşürken bizzat müzik tarafından, müzik popüler bir kimlik kazanmıştır.²¹⁴

Bir örnek olarak rock müzik doğumundan beri yüksek düzeyde teknolojik müdahaleyi içermektedir. Popüler kültür sıfatıyla rock, gücünün büyük kısmını üretici ve tüketici arasındaki yapısal, endüstrileşmiş ayrılma koşulları altında sanatçı ve hayranı arasındaki karşılıklı özdeşlemeye borçludur. Buna ilave olarak rock'ın bedenle ve bedeninin hazlarıyla ilişkili olması onun gücünü gösteren diğer bir etkidir ve bu yüzden kültür endüstrisinin ya da politik tarafların ilgi odağıdır. Bu tartışmaların içerdiği kesin anlam; popüler müziğin ideolojik bir anlamı içerdiği ve aynı zamanda ideolojik bir mücadele alanı da olduğu şeklinde yorumlanabilir.²¹⁵

Popüler kültür, kültürel bir içeriğin yanı sıra kitle iletişim araçlarının etkinlik kazandığı bir ortamdaki kültürel üretim, dağıtım ve tüketimi kapsamaktadır. İletişimin kültür ile koşut bir düzlemde anlaşılmasının doğallığı, popüler kültür söz konusu olduğunda bir gerekliliğe dönüşür. Bir toplumun iletişim kurma biçimi o toplumun kültürel yapısını göstermek açısından ciddi bir veri teşkil eder. Biçimsel bildirişim araçlarıyla yapılan ve kitlelerin bu faaliyet esnasında edilgin olduğu kitle iletişim biçimi, kültürel eşanlamını popüler kültür ortamında bulur. İletişim popüler kültürün bir anlamda tanımlayıcısı, var kılıcıdır. Bu sebeple iletişimi anlamak popüler kültürü ve dolayısıyla popüler müziği anlamayı kolaylaştırıcı bir etkidir.

2. 4. 2. Kitle İletişim Araçları

Modern toplumun daha karmaşıklaşan yapısının temel göstergelerinden birini oluşturan kitle iletişimi, teknolojik gelişmelere bağlı olarak kitle iletişim araçlarının

²¹⁴ Çelikcan, a.g.e., s.20.

²¹⁵ Rowe, a.g.e., s.139.

yapısındaki dönüşümden kaynaklı olarak ortaya çıkmıştır. Modern kitle iletişim araçlarının gelişmesi sonucu kültürel üretim ve dağıtımın teknolojik, örgütsel, yer ve zamansal yönlerinde önemli değişiklikler olmuştur. İletişim teknolojisindeki değişimler, iletişimin niteliğinde olduğu kadar, iletişim aracının simgesel biçimine de yeni bir düzenleme getirmiştir. Önemli bir diğer etkisi simgesel biçimlerin mekanik çoğaltma olanaklarına olmuştur. Bu biçimlerin çoğaltılabilmesi kolaylığı sağlayan teknolojinin ticari sömürü için iletişim örgütleri ve ilgili örgütlerin büyük çapta kullanılmasına yol açmıştır. Diğer bir etkide izleyicilerin simgesel iletişim sürecine katılma özelliği ve süresi olmuştur. Simgesel biçimlerin üretimi ve dağıtımını çoğu kez belli örgütsel kurallara, kaynaklara, geleneklere ve çeşitli ilişkilere göre olur. Kişilerin üretim, dağıtım, muhafaza ve tüketimde tuttukları yer kültürel sembollerin veya biçimlerin her türlü karakterini saptamada değişen derecede etki yapar. Üretim, dağıtım ve tüketim ne belli bir türdeki insanları, ne de bir veya birkaç örgütü kapsar.²¹⁶

Verici denilen zamansal/mekansal bir evrenle, alıcı denilen bir öteki zamansal/mekansal evren arasındaki her tür bilgi ve duygu değişimi şeklinde tanımlanan iletişim, özünde bir anındalık ve yüzyüzelik özelliği taşır. Başka bir deyişle, iletişimde insan açısından asıl olan şey, bu eyleme konu olan insanların karşı karşıya gelip, mesaj ve karşı mesajlarını anında birbirine iletebilme olanağına sahip olmalarıdır.²¹⁷ Ancak insanın en hızlı geliştirdiği yeteneklerinden biri olan iletişim her geçen gün bu özelliğini yitirmektedir. Toplumsal ilişkilerin yüz yüze olmaktan çıkıp anonim bir biçim alması iletişimi de özündeki bu yapısından giderek uzaklaştırmaktadır. Oysa toplumla bütünleşme, toplumun üyesi olabilme her şeyden önce yüz yüze ilişkilere dayanan bir süreç içinde gerçekleşebilir.

1950'den sonra televizyonun ortaya çıkması toplumsal ilişkiler örüntüsünü bir çok yönden değiştirmiştir. Özellikle boş zaman kavramının anlamı televizyon bağlamında yeniden şekillendirildi. Televizyon boş zamanın ve eğlencenin etkin aracı olarak gündelik hayatın yeniden şekillenmesinde, yani insanların yaşam alışkanlıklarını değiştirmede, örneğin tüketim olgusuna yepyeni bir anlam ve boyut kazandırarak, etkin bir rol oynamaya başladı. Bir kitle iletişim aracı olan televizyon karşısında tavır alışın

²¹⁶ Alemdar- Erdoğan, a.g.e., s.153.

²¹⁷ Ertuğrul Özkök, *Sanat İletişim ve İktidar*, Tan Yayınları, Ankara, 1982, s.s.12-13.

zamanla farklı boyutları oluştu. Popüler kültürün oluşmasında ve sürdürülmesinde önemli bir rolü olan televizyon, kimilerine göre kültürel bir demokratikleşmenin parıltılarını barındırıyorken, kimilerine göre de kapitalist toplumun ideolojisini yayan, tek boyutlu bir toplum ortaya çıkararak ve kalabalıkların oluşmasına yol açan en büyük denetim aracıdır. Bir zamanlar yalnızca seçkin bir çevrenin malı olan kültür artık bu araçlar sayesinde milyonların malı olmuştur. İnsanlar yaşamları boyunca tanımadıkları deneyimlere katılma olanağına sahiptirler şimdi. Televizyon, kendi kullanımlarını dikte eden ve kullanıcılarını egemenlik altına alan kültürel bir zorba değil, insanların istekleri doğrultusunda kullandıkları kültürel bir kaynaktır, zaten böyle bir zorba olsaydı, popüler kültürde muhtemelen bu denli büyük bir rol oynayamazdı.²¹⁸

Televizyon kültürüne karşı yöneltilen eleştirilerin başında ise, sistemin devamlılığını sağlamasının, tahakküm aracı olmasının, yanı sıra, bu kültürün standart bir yapıya sahip olması ve bilinen konu ve tipleri durmadan tekrarlaması geliyor. İkinci bir eleştiri konusu da bu kültürün düzeyinin düşüklüğüdür. Çünkü pazar için üretilen bir kültür kendini kitle beğenisi denilen bir isteme göre ayarlamak zorundadır. Bundan dolayı da televizyon programları neredeyse tümüyle nitel değil, nicel etmenlerle belirlenir. Bir programın kalitesi değil, reytingi onun başarısını ve dolayısıyla alabileceği reklam gelirini belirler.²¹⁹ Bu da kültürel düzeyin düşük olmasına yol açmaktadır. Bir başka eleştiri konusu ise özellikle televizyon kültürünün uyutucu bir özelliğe sahip olmasıdır. Bazı eleştiriler ise, televizyonun yaratıcılığı azalttığını, imgelem gücünü güdülediği bilinen etkinliklerin yerini aldığını ve yaratıcı düşünceyi köreltiğini ileri sürmektedir. Toplumun tamamen görsellik üzerine yapılanması ve yazılı kültürün görsel karşısında gücünü yitirmesi ise, bu kültürel ortamın beraberinde taşıdığı en ciddi sorunlardan bir diğeridir.

Eleştirel yaklaşımın öncülerinin genelde üzerinde uzlaştıkları temel sav, kitlesel eğlencenin, kendi izleyicisini etik ve kültür açısından yozlaştırdığı yönündedir. Daha sonrakilerin vardıkları görüş birliği ise bunun tam tersine, izleyicinin sömürülmek değil, sömürmekte olduğu yönündedir. İzleyicinin edilgin değil, etkin olduğu iddiasına dayanan bu sav günümüzde giderek daha çok taraftar kazanmaktadır. Etkin izleyici

²¹⁸ Fiske, a.g.e., s.184.

²¹⁹ George Ritzer, *Toplumun McDonaldlaştırılması*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998. s.115.

savma göre izleyiciler giderek pazarda popüler olanın eleştirilmeksizin kutsanmasına izin vermekteler.²²⁰ Kitle iletişim araçlarının içerdikleri değiştirme ve dönüştürme gücünü sıfırlamak son kertede dikkatle yaklaşılması gereken bir tutumdur. İzleyici ile iletişim aracı arasındaki ilişkide, ikisinden birini tek belirleyici kılmak, tüm kötülükleri ve iyilikleri yalnız bir tekine yıkmak gerçeklikle bağdaşır bir tutum değildir.

Abercrombie, popüler kültürün egemen formlarının özellikle film ve televizyondakilerin gerçekçiliğe uygun olduğunu ama yine de bu iddianın peşine takılıp gitmemek gerektiğini söylüyor. Gerçekçi ve gerçekçi olmayan arasında keskin bir ayrım yapmanın oldukça güç olduğunu ekleyerek, eğer birisi popüler televizyonu bir bütün olarak ele alırsa, pek çok programın gerçekçi olmadığını görür diyor.²²¹ Bu durum kültürel ürünlerin sahip oldukları kendilerine özgü anlamı değiştirmez yine de. Örneğin bir televizyon programı ya da kültürel meta, maddi bir meta olarak mikrodalga fırınla ya da kot pantolonla ayı türden bir meta değildir. Onun için de bir televizyon programının ekonomik işlevi satıldığı anda sona ermez, çünkü program tüketim anında değişerek bir üretici haline gelir, ürettiği şeyse reklamcılara satılan izlerkitledir.²²² İletişim modern dönemde kazandığı yeni kimlikle, kendinden önceki bütün dönemlerle radikal ayrımları barındırır. Dolayısıyla, bütün iletişim araçlarını kapsayan ki iletişiminden bir endüstri olarak bahsetmek ve onu da popüler kültür ilintilendirmek, doğru ve gerekli bir tutumu ifade eder. Çünkü bu araçlar sanıldığı gibi nötr, üzerine ne konulursa onu taşıyan ve bu konumuyla da iletişim sürecinin dışında kalan araçlar değildir. Tam aksine, iletişim sürecinin, mesaja anlamını veren, duyma, düşünme ve davranış üzerinde etkili olan bir öğesidir. Sözel, yazılı, işitsel ve görsel deneyimlerden elde edilen alışkanlıklar dış gerçekleri ve ötekini algılama biçimimiz üzerinde de kesin bir etkiye sahiptir. Nitekim popüler kültürün, hakim kültürel kimlik olduğu günümüz toplumlarında kitle iletişim araçlarının yaşam alışkanlıklarını, hatta düşünme biçimlerini ne kadar belirlediği açık bir sosyolojik gerçektir ve popüler kültürün inşasında bu sebeple önemli bir rolü vardır.

²²⁰ James Curan-Colin Sparks, "Basın ve Popüler Kültür", (Der. Nazife Güngör), **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara, 1999, s.441.

²²¹ Lash-Longhursh Abererrombie, "Popüler Teslimiyet ve Gerçekliğin Yeniden Kurulması", (Der. Nazife Güngör), **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara, 1999, s.422.

²²² Fiske, a.g.e., s.39.

Kitle iletişim araçları, gerçekliği yalın haliyle vermezler. Kitle iletişiminin verdiği şey, gerçekliğin baş döndürücülüğüdür. Bu bağlamda da, kültürü ve bilgiyi dışlar. Başat kültürü bağımlı konumdaki insanlara, bu insanların reel yaşamlarını sürdürebilmeleri için, eylem haritası olarak benimseten, öğreten bir iletişimdir. Verili toplumdaki hegemonik ilişkileri taşıyan toplumsal sistemin etkinliğinden yana bir iletişimdir. Bu iletişimin kendisi bir egemenlik oluşturma ve sürdürme sürecidir. Günümüz toplumlarında kitle iletişiminin bu temel niteliği değişmedikçe, iletişim sürecine katılma ne denli demokratikleştirilmiş ya da genişletilmiş olursa olsun, bunun tek başına özgürleşimci bir iletişime dönüşmesi beklenmemelidir.²²³

Kitle iletişimi, temel bir karakteristik olarak günüm toplumlarının önemli belirleyicilerinden biri durumundadır. Aynı temel karakteristik konusunda Baudrillard'ın anlam kaybı problemi üzerin yoğunlaşan görüşleri çarpıcı gerçeklikleri ifşa eder niteliktedir. Baudrillard, her geçen gün daha çok haber ve bilgiye karşın giderek daha az anlam üretildiği bir evrende yaşadığımızı söylüyor. Bu bakış açısından yola çıkarak şu üç varsayımdan söz edile bileneğini söylüyor: Birinci varsayıma göre haber anlam (negantropik unsurdur) üretmekte ancak tüm alanlarda karşılaşılan genel anlam kaybını engelleyememektedir. İletişim araçları aracılığıyla istediğiniz kadar mesaj ve içeriği yeniden topluma pompaladığımızı varsaysak bile anlamın yok oluş sürecinin hızı, anlamın pompalanma sürecinin hızından daha yüksektir. Bu durumda var olan iletişim araçları yetersiz kalacaklarından devreye ek iletişim araçlarının sokulması gerekmektedir. Bunun adıysa özgür konuşma ya da bireysel yayın hücreleri şeklinde sonsuz sayıda çoğaltılabilen iletişim araçları hatta “anti-iletişim araçlar” (korsan radyolar, vb] ideolojisidir. İkinci varsayıma göre haberin anlamla hiçbir ilişkisi yoktur. Öyleyse haber bir başka düzen ya da gruba aittir. Anlamla anlam dolanım ya da dolaşımı denilen düzenin dışında kalan işlemsel bir modeldir. Teknolojik özelliğe sahip araçların içerdikleri herhangi bir anlam yoktur. Öyleyse iletişim araçları tarafından üretilen haberlerin anlamları başka alanlara özgü değer yargılarıyla değerlendirilemez. Bu türden bir anlam genetik kod tarafından üretilen bir koda benzemektedir, bir başka deyişle aktarılan haberden ne anlıyorsanız anlam odur. Haberin anlamı denilen şey bu tür bir şeydir. Oysa anlam başka bir şeydir. Anlam, sonradan ortaya çıkan bir şeydir. Bu

²²³ Ünsal Oskay, *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, s.16.

açından haber enflasyonu ile anlam deflasyonu arasında hiçbir anlamlı ilişkinin bulunmadığı söylenebilir. Üçüncü varsayıma, göreyse haber enflasyonu ile anlam deflasyonu arasında, haber anlamı doğrudan yok ya da nötralize eden bir niteliğe sahip oldukça belirgin ve zorunlu bir ilişki vardır. Anlam yitiminin doğrudan iletişim araçlarıyla kitle iletişim araçlarının haberi eriten, ikna edici bir biçime sokan müdahaleleriyle bir ilişkisi vardır.²²⁴

Baurillard, en ilginç varsayımın şu an kabul gören düşüncelerin tam terisini savunan bu sonucusu olduğunu söylüyor. O, haberin iletişim yaratan bir şey olarak sunulduğunu, bu yüzden de boşa üretilen haber kadar anlam üretimi konusunda da kimsenin sesini çıkarmadığını belirtiyor. Ona göre, modernliğimizin başında da maddi üretim vardır sonunda da; zaten maddi üretim olmasaydı bizim toplumsal örgütlenmemiz inandırıcı olamazdı. Oysa sahip olduğumuz toplumsal örgütlenme düzeni, yine maddi üretim yüzünden çökmektedir. Haberin anlam ürettiğini sandığımız sırada aslında tersi olmaktadır: Haber kendi ürettiği içerikleri yok etmektedir. İletişimi ve toplumsalı yok etmektedir. Bunun iki sebebi varır: İlk olarak, iletişim kurmak yerine sahneye koyduğu iletişim oyunu içinde kaynayıp gitmektedir. Anlam üretmek yerine sahneye koyduğu anlam üretimi oyunu içinde kaynayıp gitmektedir. Bu bir simülasyon sürecidir yani hipergerçek bir süreç. Anlam ve iletişim hipergerçekleşmiştir. Gerçeğe son veren şey gerçekten daha da gerçek gibi görünendir. İkinci olarak, iletişimin bu anormal boyutlara ulaşan görüntüsünün gerisinde iletişim araçları ve haber bombardımanının toplumsal yapıyı bozmaları engellenememektedir.²²⁵

Bu noktada Baurillard, aslında iletişim aracına inandırıcılık kazandıran şeyin, iletişim aracına farklı, belirgin, bir iletişim araçlığı konumunu kazandıran şeyin “mesaj” olduğunu söyler. Mesajdan yoksun bir iletişim aracı bizim tüm önemli güncel değer ve yargılama sistemlerimiz gibi tanımını belirsiz bir şeye dönüşecektir. Sözcüğün ifade ettiği biçimiyle artık iletişim aracı diye bir şey yoktur. Çünkü iletişim aracı ve gerçek içinden çıkmanın olanaksız olduğu tek bir nebula dönüşmüşlerdir. İletişim araçları anlamla yanılığını birlikte sırtlayıp götürmekte ve bunları diledikleri şekilde kullanmaktadırlar.

²²⁴ Jean Boudrillard, *Simülaklar ve Simülasyon*, (Çev. Oğuz Adanır), Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998, s.101.

²²⁵ A.g.e., s.s.102-104.

Bu sürecin denetlenebilmesi mümkün değildir. Bunun bir alternatifi ya da mantıksal bir çözümü yoktur. Tek alternatif mantıksal açıdan bu olayı gidebileceği en uç noktaya kadar götürmek ve felaket türünden bir çözüm önermektir.²²⁶

İnsanlar kitle iletişimine bilgilenmek için girmektedirler. Bunu iyi bilen kitle iletişim araçları, kitle içinde bireylere yönelir ve onlara yeni bir öz kişilik vererek bunu benimsetir. Aynı bireylere ne olmaları, nasıl olmaları gerektiğini telkin ederek bu yönde bir istek doğurur. Bu yeni kişilik bireyin toplum içinde atomize olmasını sağlar. Egemen sistem, insanlar üzerindeki hakimiyetini, kural ya da yasa bazen güç ile kurar bazen de baskı uygular. Bu baskı, rejimden rejime değiştiği gibi, modern kapitalist ülkelerde bu baskı çoğu zaman gizlenerek ya da gizli bir maske takılarak yapılır. Bu da genelde “sindirme” ve “fikir aşılama” gibi hakimiyetin alışlagelmiş denetleme biçimleriyle sağlanmaktadır. "Egemen sistem bilgiyi insanlardan saklar. Ekonomi politik bilgisini, felsefe bilgisini, bilimsel yöntemleri saklar. Gerçekçi sanat ürünlerini çarpıtır bozar, gizler. Böylelikle insanların insani kültür ve üretimle bağını koparır. Bunun sonucunda bilgisiz, felsefesiz, sanatsız bırakılmış insanlar gerçeklikle doğru ilişki kuramaz. Önündeki tek seçenek kitle kültürünün içinde hapis olmaktır “Kitle kültürü, yöneten ile yönetileni, varlıklı ile yoksulu, özgür olan ile olmayanı, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılacak bir yanılsama; insanların, somut olarak toplumsal hayatta var olan yabancılaşma olgusunu göremeyecek kadar “eblehleştirilmesini” amaçlar. Bu yanılsama, en rafine işlerde çalışan okumuşların bile yabancılaşmayı ne denli yoğun yaşamakta olduklarını hissetmeyecek kadar birer “mutlu ebehler” olmasını amaçlamıştır.²²⁷ Lukacs'ın “şeyleşme” olarak nitelendirdiği, nesnel bir yabancılaşmanın varlığına rağmen, insanların böyle bir duygu içerisinde olamayabilecekleri biçimindeki tezi, kitle kültürünün bu işlevini (yanılsama) desteklemektedir.

Noelle-Neumann'ın görüşlerine koşut olan kitle toplumu kuramına göre, bireyler, kitle iletişim araçlarının katkılarıyla oluşan bir toplumun parçasıdır. Kitle iletişim araçlarına bağımlıdır; tembel, edilgen izleyiciler olarak sözcük mermilerine maruz kalmaktadırlar. İletişim araçları tarafından gönderilen iletiler, kitle toplumu

²²⁶ A.g.e., s.s.105-108.

²²⁷ Ünsal Oskay, *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, s.27

dünyalarını güçlü biçimde etkilemektedir. Daha da önemlisi iletilere benzer tepkiler veren bireylerin tutum ve davranışlarındaki olası değişimler de benzerdir. Sakin bir akademik açıklamayla modern toplumun getirileridir bunlar: geleneklerin yok olduğu, insanları bir arada tutan dayanışmacı ilişkilerin ortadan kalktığı düşünülmekte ve çeşitli ölçülerde de yaşanmaktadır. Onlara göre, kitle iletişim araçları sanıldığı kadar etkili değildir. Kullanım ve doyumlar çalışmalarının temelini oluşturan bu anlayışta, edilgin izleyiciden etkin izleyiciye geçiliyor, insanların aynı iletilere tabi olsalar da farklılıkları sebebiyle algılamalarının da farklı olabileceği görüşü yaygınlaşmaktadır. Noelle-Neumann'ın karşı çıktığı, iletişim çalışmalarında hakimiyet kazanan bu anlayıştır. Bir başka ifadeyle, yaptığı güçlü etkiler anlayışına geri dönmektir. O, hem toplumu homojen bir kitle olarak ele almakta hem de medyayı güçlü etkiler çerçevesinde tanımlamaktadır. Toplumda farklı gruplar, referans grupları, cemaatler, komiteler, çıkar grupları, özel birliktelikler, birlikler olabileceğine dair bir düşünceyi paylaşmamaktadır. Medyayı tanımlaması ise tam bir olumsuzlamadır.²²⁸

Alemdar'a göre ise, ekonomik talep tarafından kültürün ticari alçaltılması ve kitle iletişimi araçları tarafından empoze edilen standartların zorla düşürülmesi sonucu popüler kültür, bayağı, estetik beğeniden yoksun ve zevksiz olarak kabul edilebilir. Kültürel endüstriler halkın düşük kaliteli mallara doymak bilmeyen iştahı ile yüz yüzedir. Bu etkilerin bileşimi sanat olmayan bir sanat üretir ve en iyi şekliyle sahte uydurma bilgi olan bir bilgi işlerir veya ciddi fikirleri alçaltır Kitle iletişimi teknik yapısı ve ticariliği nedeniyle ciddi olamaz ve sadece eğlence için susamış kitlelere klişeler sunabilir. Kitle iletişim araçları gerçek olarak sunulan görüş ve karakterleri ayıran çizgiyi bulanıklaştırır, izleyicinin kafası reklamı sanattan ayırma içinde karıştırılır. Böyle bir durumda izleyici sanatı kişisel deney olarak alamaz ve deney perspektifine de sahip olamaz. Sanat alakası olmayan bir şey olur. Sanat kendi koşullarında algılanmaz. Bunun yerine önce ne umulacağı, ne yapılacağı hakkında kurallar serisine indirgenir, sonra bu seriler kabul edilir veya reddedilir. Şaşkınlık içinde işlenmiş bayağılık ve aşağılık kitle halinde üretilen kültürel ürünlerin baş

²²⁸ Elisabeth Noelle-Neuman, **Kamuoyu Suskunluk Sarmalının Keşfi**, (Çev. Murat Özkök), Dost Yayınları, Ankara, 1998, s.248.

karakteridir.²²⁹ Estetiğin ve onun soylu değerleri böyle kitsch ve hiper gerçek bir durumun içinde yok olurlar. Belki bu durum tıpkı tarihin ve gerçeğin televizyon içinde yok olması gibi büyüleyici bir durumdur.

Bugünün medyası özellikle de holdingleşmeyle de ve iktisadi, siyasi çıkarların daha da ön plana çıkmasıyla büyük bir kirlenmenin içine düşmüştür. A.Turan Alkan'ın da belirttiği gibi “medyanın hızlı gelişimi Dr. Frankenstein'in trajedisini hatırlatmaktadır.”²³⁰ “Kitle medyası, özellikle de radyo ve televizyon yayıncılığı, son derece karlı ticari teşebbüslerdir. Televizyon adeta para basan bir makine gibidir.”²³¹

2. 5. KÜLTÜREL KODLAMA VE MÜZİK

Kültürel ürün ve pratiklerin ya da özelde müziğin, yeniden anlamlandırılmasının keyfi ve iradi bir süreç olmadığı ve olamayacağı, zira belirli bir toplumsal formasyondaki toplumsal ilişkilerin anlamın yapılışında belirleyici bir rol oynadığı açıktır. Her türlü anlam, sürekli bir akış halinde olan, ayrık ve çoğunca da çatışan çıkarlar peşindeki insanların müdahalesine maruz kalan toplumsal pratiklerden doğmaktadır. Sanat ve sanatın tüketimi toplumsal pratiklerdir.

Bu bağlamda; göstergelerin, konuşma, yazı ve resimler gibi belirli şekillerde toplanmış biçimine “kod” denir. Kodlar, kendi gelenekleriyle ya da kodların nasıl bir arada tutulduklarını, nasıl anlaşılacaklarını açıklayan yazılı olmayan kurallarla tanımlanmaktadır. Bu kurallar ise, toplumsallaşma sürecinin bir parçası olarak öğrenilmektedir. Genellikle bu nedenle de bu kuralların varlığı fark edilmemektedir. Bu aşamada, gösterge ve anlam arasında bir ayırım ortaya çıkar ki bu ayırım önemlidir, çünkü; insanların neden aynı gösterge ya da materyali farklı anlamlar ifade ediyormuş gibi gördüğünü açıklamaktadır. Daha da açık bir ifade ile; göstergeye gösteren, bununla beraber olası anlamların her birine gösterilen ve alıcının göstergeye verdiği anlama da anlamlandırma denir. Bu aşamada da denilebilir ki, anlam materyalde özellikle, gösterge ve gelenekler aracılığıyla inşa edilmektedir. Bu inşa etme eylemi üreticiler

²²⁹ Alemdar- Erdoğan, a.g.e., s.125.

²³⁰ Ahmet Turan Alkan, “Medyaya Karşı Fert”, *Türkiye Günlüğü*, Sayı: 24, Güz 1993, s.6.

²³¹ Herbert Şchiller, *Zihin Yönlendirenler*, (Çev. Cevdet Cerit), Pınar Yayınları, İstanbul, 1993, s.250.

kadar izleyicilerin de gerçekleştirdiği bir şeydir. Anlam ambalajlanıp izleyiciye sunulan bir paket gibi değildir, zira o daha çok, iyi bir şekilde düzenlenmiş çok boyutlu bir taslağa benzemektedir.²³² Zira kültür, insanın doğaya koyduğu, içinde insanın var olduğu tüm gerçeklik demektir. Öyleyse kültür deyiimiyle insanın dünyasını taşıyan, yani insan varlığını gördüğümüz her şey olarak algılanabilir. İnsanın nasıl düşündüğü, duyduğu, yaptığı, istediği; insanın kendisine nasıl baktığı, özünü nasıl gördüğü, değerlerini, isteklerini nasıl düzenlediği, bütün bunlar hep kültürün öğeleridir. Yine denilebilir ki, insanlar arasındaki her çeşit karşılıklı etkileşmelere, her türlü yapıt yaratma alışkanlıklarına, bütün manevi ve maddesel yapıt ve ürünlerine kültür denir.²³³

En olağan tanımıyla kültür, bireylerin belli bir gurubun üyeleri olarak paylaştıkları bir yaşam tarzı ve dünya görüşüdür, ki onları diğer guruplardan farklı kılan da budur.²³⁴ İnsan bilinci kültür ve tarihin ayrılmaz bir parçasıdır. Buradan şu sonuç çıkar ki imgeler belli bir sosyo-kültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir. İmge bize asıl dünyayı değil dünyalardan bir dünyayı göstermektedir. Gösterilen şeylerin değil bunların temsilidirler. Dolayısıyla imgelerin temsil ettiği şeyler gerçeklikte değil temsilde yani yeniden sunumda kendisini göstermektedirler. Öte yandan da dünyaya şu yada bu şekilde dahil olan bir nesne olarak bulunmaktadırlar. Bu bir resim, bir film, bir müzik parçası olabilmektedir.²³⁵ İçinde yer aldığı kültür, bireyin yaşamını oluşturduğu hammaddeyi sağlamaktadır. Bu malzeme yetersizse birey sıkıntı çekecek, zenginse birey olanakları arttırma şansı elde edecektir. En zengin müziksel duyarlılık ise, yalnızca müzik göreneğindeki ölçütler ve donanım içinde gelişebilir. Birey belki de, önemli oranda bu geleneğe katkıda bulunacaktır ama onun başarısı esasta kültürün sağladığı müzik kuramına ve araçlara bağlı kalacaktır.²³⁶

Her imge, tarihsel, toplumsal ve kültürel açıdan kendilerine özgü olan ve birbirleriyle çatışan ve çelişen görme tarzlarını somutlamaktadır. Bundan dolayı imgelerin “içerikleri” sözcüklerin basit bir ikamesi değildir. Çünkü bunlar sözcüklerden

²³² Graeme Burton, *Görünenden Fazlası*, (Çev. Nefin Dinç), Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.s.41-43.

²³³ Mermi Uygur, *Kültür Kuramı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s.17.

²³⁴ Thomas Hylland Eriksen, *Kültür Terörizmi Kültürel Arınma Düşüncesi Üzerine Bir Deneme*, (Çev. Önder Otçu), Avesta Yayınları, İstanbul, 2001, s.25.

²³⁵ Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s.14.

²³⁶ Ruth Benedict, *Kültür Örüntüleri*, (Çev. Mustafa Topal), Öteki Yayınevi, Ankara, 1998, s.255.

daha fazlasını akla getirmektedir. Müzik yalnızca zihne değil bedene düşünceye ve duygulara ve daha bir çok unsura hitap etmektedir. Sanat eserleri alıcılara sürekli aynı sinyal kümesini gönderen araçlar değildirler. Burada anlam hem kullanıcı hem de yaratıcı tarafından dinamik olarak inşa edilmektedir. Anlamın inşası, nesnelere tarihsel ve toplumsal özgül koşullar altında harekete geçirdiği bitimsiz bir üretdir.²³⁷

Baudrillard'da ise kod, ham enformasyonun arabalara, moda, pop yıldızları ile aktörlerin ve hükümetlerin imajına dönüştürülmesini sağlayan, genel olarak göstergelerin mübadele, promosyon, dağıtım ve idaresiyle ilgili teknoloji ve pratiklerin kazandığı egemenlik ve daha genel olarak kamuoyunun fabrikasyonu ve bilinç sanayi denilen şey kastedilmektedir. Bütün bunlar Baudrillard'ın göstergenin genel işlemlenirilişi dediği süreçlerdir. Böyle şeylerin kendileri de nihayetinde, ekonomik ilişkilere kök salmış toplumsal veya sınıfsal ilişkilerin yüzeysel işaretleri olmaktan öteye gitmedikleri düşünülebilir, ama Baudrillard geri dönülmez bir şekilde bu anlamlandırma tarzının ötesine geçildiği inancındadır. Giysilerin tarzı, yaşanan evin biçimi, sahip olunan otomobilin markası gerçekten de kişinin toplumsal konumuna gönderme yapar ya da onu imler, ama Baudrillard'a göre artık, bu göstergelerin gönderme işlevi yoktur. Gösterilen ve gönderge, gösterenlerin oyunu yararına, kodun artık herhangi bir öznel ya da nesnel gerçekliğe değil de kendi mantığına gönderme yaptığı genelleşmiş bir formalizasyon yararına ortadan kalkmış bulunmaktadır.²³⁸

Bourdieu'de, kültür yapılarının çözümlenmesi konusu, benzeşik iki yapı arasındaki denkliktir. Sözü geçen yapılar ise, yapıtların yapısı ile, yani türler, biçimler ve üsluplar ile, güçlerin ve bundan ayrılmaz bir biçimde de mücadelelerin alanı olan yazınsal, ya da sanatsal, bilimsel, hukuksal ve benzeri alanın yapısıdır. Kültür yapılarının, yani dilin, sanatın, yazının, bilimin ve diğerlerinin değişimin itici gücü, kendilerine denk düşen üretim alanlarının, mekanı oluşturdukları mücadelelerde yatmaktadır. Üretim alanında kurulu olan güç ilişkilerini korumayı ya da dönüştürmeyi hedefleyen bu mücadeleler, tabi ki, o mücadelenin araçları ve hedefleri olan biçimlere ait alanın yapısını koruma ya da dönüştürme sonucunu doğurmaktadırlar.

²³⁷ Richard Leppert, a.g.e., s.19.

²³⁸ Jean Baudrillard, *Üretimin Aynası*, (Çev. Oğuz Adanır), Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998, s.121.

Bu doğrultuda, her üretici, yani, yazar, sanatçı, bilim adamı, kendi yaratıcı tasarısını, kendi habitus'ünde* belli bir güzergah doğrultusunda yer alan algılama ve değerlendirme kategorilerinin kendisine sağladıkları uygun olabilirliklerin algılanmasına bağlı olarak yaratmaktadır. Bunu aynı zamanda da, kendisinin oyun içindeki konumuyla bağlantılı çıkarların esinlendirdiği olabilirliklerden birini ya da diğerini yakalama ya da reddetme eğilimine göre yapmaktadır. Özetle, her bir yaratıcı, bir uzamda, bir konuma sahip olma sıfatıyla, ancak alanın yapılanmış gerekleri altında vardır ve var kalmaktadır. Kendisine sunulan olanakları da, yapılacak şeyler, yaratılacak biçimler, icat edilecek estetik şifreler, kısacası, az ya da çok önemli bir var olma iddiasıyla yüklü olanaklar olarak kabul etmektedir.²³⁹ Dolayısıyla Bourdieu'da sanatsal alan, başarıyla özgün kutsanmayı ayrıştırarak ve kendi kurallarına uyanlara özgün çıkarsızlık karları sunarak çıkar gütmemeye dayalı gerçek bir çıkarın koşullarını yaratmaktadır. Sanatçıya, simgesel sermayesini elinde saklı tutma hakkını teslim ederken ve üretilecek her türlü estetik şifreyi bir önkabülle alımlarken, en ekonomik karşıtı olan çılgınlıklar bile belli bağlamda akılcıdır.

Modern dönemin betimleyici özelliği metaların kitlesel üretiminin sebep olduğu insan ilişkilerinin şeyleşmesini, geleneğe dayanan yaşama tarzının yıkılıp yok olmasını, imgeler ve nesnelerin metalaşarak algılamalarımızın nesnelere olmalarını ve sonra fantazyalarımızın materyalize olmuş biçimlerine dönüşmelerini de anlamak zorunludur. Yani yaşam denemelerimiz algılama ve fantazyaya düzeyinde de transforme olmuştur. Bu nedenle günümüz yaşamının gerçekliğinin anlaşılmasında, fantazyaların ve imgelerin kültür açısından doğru bir biçimde açıklanması büyük önem taşımaktadır.²⁴⁰

* Habitus, bir konunun içkin ve bağlantısal özelliklerini birlikçi, üniter bir yaşam sitedinde, yani insanların, malların/varlıkların, pratiklerin tercihindeki birlikçi bir bütünde dile getiren can verici ve birleştirici kökendir. Kültür kuramcılarında Bourdieu'nun geliştirdiği bu kavram, ayrı ve ayrıştırıcı pratikler doğurur. Bir kişinin yediği şey, özellikle de yeme biçimi, yaptığı spor ve yapma biçimi, siyasal kanaatleri ve bu kanaatleri ifade etme biçimi birbirlerinden sistematik olarak farklıdır. Ancak bunlar, aynı zamanda da, sınıflandırıcı şemalardır. Örneğin, aynı davranış ya da aynı eşya birisine saygın, diğerine fazla iddialı, bir üçüncüye göre de, çok fazla kaba görünebilmektedir. Asıl önemli olan ise, bu pratiklerin simgesel farklılıklara dönüşmesi ve gerçek bir dil oluşturmasıdır. (Bkzn: Pierre Bourdieu, *Pratik Nedenler*, (Çev. Hülya Tufan), Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1995.)

²³⁹ Pierre Bourdieu, *a.g.e.*, s.s.70-71.

²⁴⁰ Walter Benjamin, *Estetize Edilmiş Yaşam*, (Çev. Ünsal Oskay), Der Yayınları, İstanbul, 1995, s.129.

2. 5. 1. İmaj

Toplumsal sahada sosyal aktörün duruşu ve bu duruş ile toplumsala verdiği mesajlar kültürel anlamda önemli şifreler içerir. Bu şifreler çoğunlukla görsel kültür* elemanlarından seçilir. Bu anlamda da, çeşitli nesnelere ve simgeler aracılığı ile kurulan toplumsal tanıtma aracını müzik, özellikle popüler müzik alanında kendisini bulmaktadır

İmaj; sonsuzca çoğaltılabilen, bir çok tür, biçim ve üslup üreterek, yenilik, biriciklik ya da özgünlük nosyonu yaratmaya çalışan göstergedir. Bu doğrultuda “yinelemeye” vurgu yapılabilir ki, imaj yinelendiği oranda ve yinelendiği sürece geçerliliğini korumaktadır. Yineleme de çelişik olan ise, metanın seri olarak üretildiğini hatırlamaktan kaçınırken, aynı zamanda bunun aranmasıdır. Özellikle de, ilk dinleyişte pek bir anlam ifade etmeyen ama sonraki dinleyişlerde zevk vermeye ve kişisel bir anlam taşımaya başlayan popüler müzikte kendisini gösteren yineleme; tekrarlama yoluyla, fark edilmeden, yaşantının varoluşsal dokusuna sızmaktadır. Bu bakış açısıyla, Michael Jackson’ın sayısız fiziksel dönüşümlerini Ford’un her yıl yeni modeller üretmesine benzetmek mümkün olmaktadır. Jackson, her konser ve albümü için, kendisinin yeni bir versiyonunu üretmektedir.²⁴¹

Görüntü daima fazlasını, daha fazlasını, alabileceği en fazlasını vaat etmektedir. Görüntü bu yolla aldatmaktadır. Artık onun dış görünümü kendisinden ayrılmış ve ikinci derisi haline gelmiştir. Bu deri kıyas kabul etmeyecek derecede birinciden daha mükemmeldir ve artık onun cazibeli bakışlarından kimse kurtulamaz. Metanın gerçek dağıtımının yolunu hazırlayarak tümüyle metanın her eve gerekli olan çok renkliliği taşıdığına ilişkin ayrıntılarla süslenmiştir. Bu çok şey vaat eden kullanım değerinin

* “Görsel Kültür”, modern dönemlerde artan ve toplumsal formasyonlara önemli ölçüde sızan teknolojik yeniliklerle birlikte (fotoğraf gibi) imgelem ve gösterge dünyasında oluşan değişiklikleri irdeleyen, sosyoloji literatürüne “Görsel Sosyoloji” olarak girmiş olan sahada incelenir. Tartışma açısından sanat ile bağlamı görsel kültür ile kurulur. Barnard, görsel kültürü, “...görsel olan, insanlar tarafından üretilmiş, yorumlanmış ya da meydana getirilmiş, işlevsel, iletişimsel, estetik amacı olan her şey” olarak tanımlar. (Bkzn: Malcolm Barnard, *Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür*, (Çev. Güliz Korkmaz), Ütopya Yayınevi, 2002, Ankara, s.34.)

²⁴¹ Willis, a.g.e., s.142.

teknik olarak mükemmel görünümü tüketicinin onu alma güdülerinin gerçekleşmesine sebep olmaktadır.²⁴²

İmaj oluşturmaya çalışan insanın, aslında, kendi görüntüsünü kişisel bir kapital gibi kullanması söz konusudur; dolayısıyla bu görüntüyü sağlamaya ve diğerlerini etkilemeye yarayan her şey bu sermayenin parçası olarak belirmektedir. İnsanlar hem fiziksel görünümleri, hem de sosyal davranışlarıyla diğerlerinin izlenimlerini şekillendirmeye çalışırlar. Bu yüzden, imajlarla olan ilişkide, çifte değerliliğin yaşanması kaçınılmaz bir durumdur. İmajlar kişiyi baştan çıkaracağı gibi kuşku da uyandırabilir. İmaj biçimlerinin içinde bulunan sınırları da olanakları da çifte anlamlar kullanma yeteneği sayesinde anlaşılabilir. ²⁴³

Müzik ürünleri ile şarkıcı imajı arasında ilgi çekici bir ilişki kurulabilir. Örneğin, müzik videosunun işitsel ve görsel unsurları izleyicinin seçkinliğini körüklemektedir. Hedef kitlenin beğenisi, yaşantısı ve değerleri ile kurulan bağlantı bu seçkinciliğin niteliğini belirlemektedir. Şöyle ki; şarkıcının sunduğu kişilikler, bu kişiliklerin yarattığı imajlar izleyicinin özlemlerini dikkate almalıdır, şarkıcıya kazandırılacak imaj dinleyicinin kafasında onu süper bir yıldızla dönüştürecek güçte olmalıdır çünkü; hayranlık duygusu, daha sonra ona satılacak yeni nesnelere beğenilmesini garantileyecektir ve yıldızın imaj süresi uzatılabilirdiği oranda albümün satış süresi de uzatılabilecektir. Müzik sanayisi yine aynı şekilde, yeni yıldızlar yaratarak ve aynı yıldızları yeniden yıldızlaştırarak ve onları yeniden yaratarak sermayesini arttırmayı başaracaktır.²⁴⁴ Sürekli yenilenen yeni imajlarla, her albümde sanki yeni bir şarkıcı doğuyormuş gibi yeni Madonna'lar, yeni Tarkan'lar yaratılmıştır.

Bu bağlamda Wolfgang'ın deyişiyle, "Kapitalist toplumda sayısız imaj serisi bireyin üstüne çullandır, kendi sınırlarını yüzeye çıkararak ve onları orada gerçekleştiren, çok etkili tümüyle inanılır bir ayna gibidir."²⁴⁵ İmajlarla insanlara sürekli olarak varlıklarının tatmin edilmemiş yönleri gösterilmektedir. Aldatıcı görüntü tatmin vaat

²⁴² Wolfgang Fritz Haug, *Meta Estetiğin Eleştirisi*, (Çev. Ayşe Gül), Spartaküs Yayınları, İstanbul, 1997, s.58.

²⁴³ Kevin Robins, *İmaj*, (Çev. Nurçay Türkoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999, s.28.

²⁴⁴ Çelikcan, a.g.e., s.120.

²⁴⁵ Fritz Haug, a.g.e., s.60.

ederek kendisini sevdirmekte, bunu yaparken de insanın, gözünden isteklerini okumakta ve bu istekleri metaların dış görünümüne taşımaktadır. Metalar, sunduğu anlamlar, aldatici görüntüler aracılığı ile, insanlara, anlamlılık duygusu ve hem kendi varlık nedenlerini, hem de dünyayı açıklamak için bir dil sağlamaktadır.

Post-modern küresel durumda ulusal, yerel, toplumsal unsurların kendi içlerinde bütünleşmeyi sağlayan faktör tüketimdir. İnsanlar hayalleri, imajları, hazları, ama kimlikleri ve değerleri de tüketmektedir; bu ise toplumsal ilişkileri yapay biraradalıklara dönüştürmektedir. Madonna ve Michael Jackson değişik kişilere göre değişik anlamlar taşımaktadır. Bir iletişimci mesajına hangi anlamları yüklerse yüklesin, tüketici bu tercih edilmiş anlamı kabul edebilmekte ya da değiştirebilmektedir. Daha az bir olasılıkla mesaja direnç gösterebilmekte ya da tam anlamıyla sıra dışı bir anlamı kendisi üretmektedir. Bu yeniden sahiplenme yalnızca televizyon haberleri ve eğlence için değil, reklamlar için de geçerli olmaktadır. Bu nedenle televizyon reklamlarının günlük yaşantıdaki kültürel anlamı bir pazarlama aracı olarak öneminden daha büyüktür.²⁴⁶ Reklam seçtiği ürünü, yeniden işleyen, vurgulayan çoğu zamanda büyüleyici bir hale sokan bir araçtır. Bu bağlamda “olağan”ı “olağanüstü” yapar. Bir düşünce örneği olduğu kadar, bir yaratma eylemidir. Gerçekte reklamın, kültürel önemi, ideal benliğin oluşturulması konusundaki imgeleri oluşturma yeteneğinin çok ötesindedir.²⁴⁷ Bu bağlamda popüler yıldızlar yansıttıkları etkileyici kişilik nedeniyle çok iyi bir konuma ulaşan erkek ya da kadın oyuncularlardır. Ancak “yaratılmış” olan bu karakterler yalnızca temsili bir nitelik taşımaktadırlar. Diğer temsillikler gibi inşa edilmişlerdir.²⁴⁸

Örneğin Gasset kütle adamını, “Kendisi için –iyi veya kötü- özel sahalara dayalı hiçbir hedef seçmeyen, kendisini herkes gibi hisseden ve bu halin kendisini düşündürmediğini, geçekte kendisini herkes gibi hissetmekle kendisini mesut hisseden insan.”²⁴⁹ olarak tanımlar. Şöhret, bir kütle adamıdır, önermesinden hareket edilecek olursa, şöhret kendisini yayan ağızlar konusunda müşkülpesent değildir. O tek ismi tekrarlayacak ağızlar olduğu sürece, bu ağızların kime ait olduğu hiç fark etmez. Şöhret peşinde koşan için bu ağızların bir birinden ayıt edilmez olduğu ve hepsinin eşit

²⁴⁶ Paul Rutherford, *Yeni İkonalar*, (Çev. Mustafa Gerçekler), Yapı Kredi Yayınları, İst., 2000, s.227.

²⁴⁷ Rutherford, *a.g.e.*, s.243.

²⁴⁸ Graeme Burton, *Görünenden Fazlası*, (Çev. Nefin Dinç), Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.116.

²⁴⁹ Ortega y Gasset, *Kütlelerin İsyanı*, (Çev. Nejat Muallimoğlu), Birleşik Yayıncılık, İst., 1996, s.11.

sayıldığı gerçeği, bu tutkunun kökeninin kitle manipülasyonu deneyiminde yattığını göstermektedir. İsimler kendi kitlelerini toplarlar ve bu isimleri taşıyan insanların gerçek doğalarıyla neredeyse bağlantısız olarak kendi hayatlarını yaşarlar. Yine şöhret peşinde koşanın zihninde canlandığı kitle, gölgelerden, yani, bir tek şeyi yapabildikleri, onun ismini tekrarlayabildikleri sürece canlı bile olması gerekmeyen şeylerin gölgelerinden oluşmaktadır. Bu gölgelerin, ne oldukları; boyları, görünüşleri, nasıl yaşadıkları ve çalıştıkları, şöhreti yayılan insanın kesinlikle umurunda değildir.²⁵⁰

“İmaj”la paralel olarak anılabilecek bir kavram da, Grekçe “eikon” kökünden gelen ikon kelimesidir. İkon, kendisine karşı eleştirisiz bir saygı ve bağlılık duyulan nesne anlamına gelmektedir. İkonların anlam ve değerleri, ikonların kendilerinden değil, onlara anlam atfeden insanların kişiliklerinden, bunun da ardında, kişilerin toplumsal yaşamlarından kaynaklanmaktadır. İnsanın bilincinin evriminde imaj öndedir. Ne var ki, imaja değer kazandıran, insanların yaşamlarından kaynaklanan idealardır.²⁵¹ İkonlar anlamsal içerikleri, dünyayı tasvir tarzları ve hayat anlayışları bakımından güçlüdürler, fakat, her hangi bir kişiliği portrelemekte bulanıktırlar. İkonlar inanan ve inandığı ikonu takınan, üzerinde bulunduranlara kişilik kazandırmaktadır. Toplumsal yaşamda yüklendikleri işlevler ve toplumsal konumları açısından kişilere, buna denk düşen imajlar kazandırmaktadırlar. Bu imajlar kişilerin kendilerine bakışlarını biçimlendirmektedirler.²⁵²

Starları ve markaları, kimliklendirici imgeler olarak yeni ikonlara dönüştüren, görüntü dünyasının sistemine, ‘reklam-mantık’ adı verilebilir. Bu mantık tipi, reklamların yaratılmasına ilişkin bir metodoloji olmanın ötesinde, medyanın, şov dünyasının, ve artık bunların bir uzantısı durumuna gelen politik arenanın stratejilerini belirleyen, bireysel ve toplumsal davranışları biçimleyen bir düşünce sistemine dönüşmüştür. Bu mantığın, bireylerce de özümşenerek, gündelik rollerini ve kimliklerini, daha doğrusu imajlarını biçimleyen bir modele dönüşmüştür. Ürünlerin kişileştiği, insana ilişkin her olgununsa şeyleştiği ve ticari değişim değeri kazandığı günümüz uygarlığında, iletişimin motorunu reklam-mantık oluşturmaktadır. Bu da

²⁵⁰ Elias Canetti, **Kitle ve İktidar**, (Çev. Gülşah Aygen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998, s.393.

²⁵¹ Ünsal Oskay, **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, s.s.180-181.

²⁵² A.g.e., s.187.

yalnızca kitle iletişim araçlarının değil, neredeyse her tür insan iletişiminin ana modelini biçimlemektedir. Tek tek bireyler bile, amansız toplumsal yarış içindedirler, kendi kimlik imajlarını, birer marka imajıymışçasına parlatarak yaşamaya çalışmaktadırlar. Küresel çaptaki büyük starlara ve star markaların önerdiği modellere öykünerek, birey ölçeğinde oluşan imaj kurgusu da, belirli sayıda klişeler (stereotipler) çevresinde dönmeye başlıyor. Belirli yüz ifadesi, sakal-bıyık, makyaj, saç biçimi, aksesuar gibi seçeneklerle ve kodlanmış mimiklerle sınırlanıyor, maskeleyiyor. Sosyal psikoloji kuramında, özentili bir sahte kimliğin ardına gizlenmek ve ‘gibi görünmek’ anlamlarını taşıyan sığıntı-roller ve maske-rol’ler öne çıkmaktadır. Böyle bir parçalı roller bütününden oluşan maske-kimlikler de gündelik hayatımızı kuşatmaktadır.²⁵³

Ancak bir anlamda da, popüler kültür dünyası insanı buna zorlamaktadır. Ayakta kalmak, ‘imajını’ canlı tutmak için bir şeyler yapılır, yapılanın içeriğine, niteliğine de önem verilir ama bilinir ki, o sadece bir araçtır; amaç kişinin kendisidir. Ancak her aşamada kişi, popüler kültürle kültür endüstrisinin tuzağına düşmektedir. Kültür endüstrisi popüler kültüre de damgasını vurduğu için ve bir anlamda da iç içe oldukları için popüler kültür bir süre sonra kendi kendisini üreten bir sürece dönüşmektedir. Yani kültür endüstrisi popüler kültür denilen şeyi de üretmeye başlayınca ortaya belli kalıplar çıkmaktadır. Bu sürecin en önemli araçlarından birisi de ileride tartışılacağı gibi modadır. Sonuç olarak, aktörler değişse de değişmeyen bir süreç işlemektedir. Bu oluşumun en önemli ögesi geçiciliktir.

Gerçeğin değil de onun bir benzetmesinin, bir taklidinin ortada bulunması ve insanların o sahte gerçeği için aslıymış gibi kavraması, aslında “kiç” denilen türün önemli özelliklerindedir. Ne var ki, bir adım daha ileriye götürdüğümüzde popüler kültürün de bu kavramla belirlendiği görülebilir. Popüler kültür, kütle üretiminin, kültür endüstrisinin bir ürünü olarak ortaya çıkarken amaç klasik kültürde olduğu gibi yapıtın neredeyse yoktan var edilmesine dayanmaz. İnsanların ortada duran yapıtı anlamak için özel bir çaba harcaması istenmez. Tam tersine birbiri ardınca üretilen yapıtlar yepyeni görünse de aslında birbirinin tekrarıdır. Hepsinden daha önemlisi ortadaki nesnenin daha önce üretilmiş, insanların alışık olduğu imajların yeniden paketlenmesi oluşudur.

²⁵³ Ahmet Güngören, *Kimlik Bulmacası İçin Kılavuz*, Patika Yayınları, İstanbul, 1999, s.s.77-78.

Kısacası sorun içerik olarak da biçim olarak da bir ambalaj sorunudur. Yani, klasik sanatta olduğu üzere gerçeğe, gerçeğin keşfiyle, daha önce ortaya koyulmamış bir şeyin bulgulanmasıyla ilgilenmez popüler kültür. Bütün sorun bir imajı ayakta tutmak, onun için de yine mevcut imajlardan yararlanmaktır. O nedenle tanınmış insanlar bir süre sonra farklı şeylerin reklamlarını yapar veya kamuoyu üstündeki etkinliklerini korumak için farklı şeyler ortaya koyarlar.²⁵⁴

Popüler kültür, sınıflar arası güç dengesinin değiştirilmesine yönelik siyasal mücadelenin ertelenmiş gözüküğü rutin yaşamda, bağımlı tarafın beklentilerini canlı tutan özel bir ifade biçimi olma özelliğine de sahiptir. Bir yandan bu beklentileri canlı tutarken bir yandan da geçici dönemin reel yaşamını kolaylaştırmış olmaktadır. Popüler kültür bunu insanın belirli bir toplum yapısı içindeki kendi varoluşunu değiştirmeye yönelmediği dönemlerde hep görüldüğü gibi, bir ikonoloji oluşturarak yerine getirmektedir. İkon, insanın dış gerçekliğini anlamlandırmasında o anki reel yaşamından, kişiliğinden yola çıkarak dış gerçekliğe anlam verdiği bir tasvir ve haklılaştırma aracıdır. Popüler kültür ikonları eğlence sektörü tarafından üretilirler ve sistemin devamlılığı açısından küçümsenmeyecek bir öneme sahiptirler.²⁵⁵

“Kiç” kavramı, popüler kültürün sanayileşmesi, ve sanayinin yarattığı üretim olanaklarının anlam ve araç olarak kültüre uygulanması sonucu önem kazanmıştır. Sanayileşme “kütle üretimi” kavramını yaratmıştır ve kütle üretiminde yaratılan ürünlerin tümü birbirinin aynısıdır. Üretimin gerçeğini, tekrar ve benzetme oluşturmaktadır. Ortaya çıkan her ürün bir öncekinin tekrarı (replika’sı) olurken, kendisinden öncekine bakılarak üretilmektedir. Bu, gerçeğin yitimiyle ilgili bir boyutu da içermektedir. “Kiç”, ‘tekrarın tekrarı’ ya da ‘taklidin taklidi’ denilen bu süreçte yaşam bulmaktadır. “Kiç”in gerçeği, doğa ya da doğallık değildir. Taklit de değildir; taklidin taklididir. Dolayısıyla “kiç”in içinde gerçeği değil, onun yitimini aramak gerekmektedir. “Kiç”, gene tekrarlara dayalı olması nedeniyle, hazır kalıpların içinden üretilir. O nedenle de, “kiç” ürünlerinde, hayatın ve bildiklerimizin, doğrularımızın

²⁵⁴ Hasan Bülent Kahraman, *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003, s.68.

²⁵⁵ Ünsal Oskay, *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*, s.262.

tekrarından başka bir şey bulunamaz. Bu çoğu zaman kendisini biblolarda, heykellerde, ya da herhangi bir kültürel türünde gösterir.²⁵⁶

Sanayi kapitalizminden itibaren başlayan hızlı değişme ile birlikte, ikonların da ölümleri tezleşmiştir. Bu nedenle, eski dönemlerdeki benzerleri gibi taştan değil, sabun köpüğünden yapılmaya başlamışlardır. Çağdaş ikonların hızlı ölümleri, aslında özü değil görünüşü hızla değişen toplumsal dış gerçekliğini izlemekte zamana yetişen çağdaş insanın dış gerçekliği yüzeysel algılamalarla bile izlemekte çektiği güçlüğü yansıtmaktadır. İkonların değiştiği ve çabuk öldükleri gerçeğinden hareketle, değişmeyen gerçeğin ise ikonlara duyulan gereksinim olduğu söylenebilir. İkonların temel özelliği, “aynılık” ve “değişiklik” niteliklerini birlikte barındırmasıdır. Böylece, toplumsal yaşamdaki şok yeniliklerin algılanmasında, bir tür hazırlayıcı iletişim metni işlevi yüklenmişlerdir.²⁵⁷

Hemen her insan, diğerlerine sunduğu imaj konusunda en azından bir dereceye kadar duyarlıdır. Sanki sosyal ilişkiler, cazibe etrafında örülmektedir. Çağımız giderek bir imaj uygarlığına doğru yol alırken hem yüzyüze ilişkilerde, hem de medyada imaj oluşturmanın önemi hissedilmektedir. İmaj kaygılarını, bir kuruntudan ziyade pratik temeli olan bir eğilim gibi görmek daha doğrudur. Yani pratik temelini günümüz koşullarında bulan bir eğilim... Kamusal alanların çöküşüyle bireyler sağlıklı toplumsal ilişkiler kuramaz hale gelmiş ve bu biçimsiz bireysellik kendini ancak imajlar üzerinden varedebilmiştir.

2. 5. 2. Simgelerin Anlamlandırılması

Kültürel simgeler karmaşık ve yoğun anlamlandırma simgeleridir. Sayısız çoklukta imge ve anlam dizisi bu simgelerin içine işlemiştir. Farklı açılardan farklı vurgular yapılarak ve aynı zamanda az çok eleştirel mesafeli bir tutumla okunabilirler. Buna bağlı olarak kültürel üretimin her yeni okunuşu yeni bir yorumlama eylemidir. Okumanın sürekli bir yeniden yazma olduğu olgusu, yazılı metnin resmin ve diğer kültürel üretimlerin çok yönlü ve çok anlamlı doğasından kaynaklanır. Kültürel iletişimi

²⁵⁶ Hasan Bülent Kahraman, *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, s.26.

²⁵⁷ Ünal Oskay, *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, s.199.

kuran farklı simgeler, karmaşık bir işleyişe sahiptirler ve yorumlama farklılıklarına neden olabilirler. Görsel tasarım, sözsel imgeler ve ses yoluyla anlam çağrışımları yaratmak bu çerçevede değerlendirilebilir.

İnsan doğrudan doğruya fiziksel çevresiyle nesnel bir ilişki içinde değildir. Kültürel açıdan evrimleşmesi için de söz konusu fiziksel çevreyi kavrayabilmek için de simgesel bir çevre oluşturmuştur. “Simge” ise bu açıdan, kavrama sürecine yardımcı olan herhangi bir nesne, eylem, olay, nitelik ya da ilişki olarak tanımlanabilir. Bu tanımda kavrama sözcüğü ile anlatılmak istenen, belirli tasarımların elle tutulabilir yapımları, algılanabilir biçimlere dayalı olarak ortaya konan deneyimlerden elde edilmiş soyutlamalar, somuta indirgenmiş düşünceler, tavırlar, yargılar, özlemler ya da inançlardır. Simgeler fiziksel gerçeklerden az ya da çok uzaklaşabilirler. Nesnelere oranla simgelerle oynamak çok daha kolaydır ve onlarla yeni deyişler ve anlamlar oluşturulabilir.²⁵⁸

İnsan gruplaşmaları, biyolojik değil simgesel temellendirmeleri ve gereklilikleri nedeniyle muazzam farklılıklar göstermektedirler. Toplumsal kimlik olarak adlandırılan sosyal aidiyet bilinci ise, ortak bir dilin konuşulması ya da genel bir ifade ile ortak bir simgesel sistemin kullanımı ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe* katılıma dayanmaktadır. Burada önemli olan kelimeler, cümleler ve metinler değil, gelenekler, danslar, giysiler, yeme ve içme, anıtlar, resimler veya müziklerdir. Ortaklığı belli eden her şey gösterge olabilir. Dilin araçsallığı değil, simgelerin işlevi ve gösterge yapısı önemlidir. Simgelerle gösterilen bu ortaklığın tamamı ise; kültür daha doğrusu kültürel sistem olarak adlandırılabilir. Toplumsal kimlik, onu biçimlendiren, daha doğrusu yeniden üreten belli bir kültürel sisteme denk düşmektedir. Kültürel sistem, ortak kimliğin dayandığı ve kuşaklar boyunca sürdürdüğü araçtır.²⁵⁹

²⁵⁸ A. Selami Sargut, *Kültürler Arası Farklılaşma ve Yönetim*, İmge Kitabevi, Ankara, 2001, s.72.

* Jan Asman, bellek kavramını, biyolojik bellek tanımından uzak tutarak, toplumsal bellek üzerine durur ve toplumların kendilerine özgü belleklerinin olduğu, bunun da hatırlama kültürünü doğurduğu tezi ekseninde, “kanon” kavramını şekillendirir. “Kanon” bir toplumun gönüllü belleğidir ve bu kavram ile bir kültürün bağlayıcı yapısını, zamana dayanıklılık ve değişmezlik açısından güçlendiren ilke kastedilmektedir. (Bkzn: Jan Asman *Kültürel Bellek*, (Çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İst., 2001.)

²⁵⁹ Asman, a.g.e., s.139.

Ernest Casirer'in de belirttiği gibi insan semboller üreten bir varlıktır. Semboller insanların "anlam haritaları"dır. Semboller bir yandan belirlenmiş ortak anlamlar dolayısıyla insanlar arasındaki ilişkileri düzenlerken, bir yandan da yine insanlar arasındaki ilişkilerin bir sonucu olarak yeni anlam içerikleri kazanırlar. Bu anlamda kültürün bir semboller sistemi olduğunu söyleyebilmektedir. Kültür doğası gereği toplumsal olan insanın yaşam alanıdır. İnsan yön duygusunu, iyiyi-kötüyü, dostu-düşmanı belirli bir kültür içerisinde öğrenerek toplumsal yaşam içerisinde insanlaşır. İnsanın toplumsal yaşam içerisinde insanlaşması demek insanın potansiyel olarak sahip olduğu niteliklerin ancak toplumsal yaşam içerisinde gerçekleşebilmesi demektir. Kısaca insanın anlam üreten bir varlıktır. Diğer canlılardan farklı olarak insan biyolojik içgüdüleriyle değil anlam dünyası ile yaşar. Yemek, içmek, cinsellik, doğal koşullara uyum gibi zorunlu ihtiyaçlar (fiziksel olarak hayatta kalabilmek için gerekli) insanların diğer canlılarla ortak yönüdür. İnsani nitelikler ya da insanlık bu zorunlu ihtiyaçların ötesinde gerçekleşir. İnsanı anlam dünyası ya da kültür söz konusu zorunlu ihtiyaçların ötesinde bir yere sahiptir. Bu nedenle zorunlu ihtiyaçlarının karşılanması insanın ruhsal ve bedensel sağlığı ve dengesi açısından yeterli olmaz. Bir anlam haritası olmayan, bir değerler sistemi olmayan, kısacası bir yön duygusu olmayan insan yaşam dünyasını yitirmiş bir insandır. Toplum felsefecilerinin intiharı "anomi" ye bağlamaları bu manada tesadüfi değildir. Anomi değerlerde bir çözülüşü, anlam dünyasında bir belirsizliği, kısaca bir yabancılaşmayı ifade eder. Yabancılaşmış insan, yaşamının anlamını ve nedenini kaybetmiş insandır.²⁶⁰

Sembollerin anlamlandırılmasını sağlayan dil, insanı sıkı sıkıya çevrelemektedir. İnsan dil'in dışına, dolayısıyla, dilin oluşturduğu gündelik hayat düzeninin dışına, yine dil'i kullanarak, sembollere yani anlamlar ve anlamlandırmalar vermesini sağlayan söylemler aracılığıyla çıkabilmektedir. Bu yüzden dilin söyleme dönüştüğü yerde, önemli olan söylenenin ne olduğu kadar, nasıl dolaşıma sokulduğudur. Bu anlamda insan ilişkileri yakından incelendiğinde, bunların fonksiyonel, duygusal ve hiyerarşik düzlemde olduğu görülmektedir. Fonksiyonel ilişkiler, belirli bir amacı gerçekleştirmek üzere bireyler arasında var olması gerekli ilişkilerdir ve bu planda önemli olan amacın gerçekleştirilmesine yönelik ilişkilerin miktarı ve yapısıdır.

²⁶⁰ Ernest Casirer, *İnsan Üzerine Bir Deneme*, (Çev. Necla Arat), Yapı Kredi Yayınları, İst., 1997, s.52.

Duygusal ilişkiler ise, bireyin diğerleriyle fonksiyonel ilişkiler dışında kurmak istediği ilişkilerdir. Burada her hangi bir fonksiyonel neden olmaksızın, isteğe bağlı karizmatik bir iletişim söz konusudur ve ilişkide olmak, iletişimin içeriğinden daha önemlidir. Hiyerarşik ilişkiler, şu veya bu nitelikte bir otorite yoluyla, karar alma, emir verme ilişkilerini kapsamaktadır ve kimin emir vereceğini, kimin kime karşı sorumlu olacağını belirlemektedir.²⁶¹

Örneğin, moda belirgin bir biçimde, tüketici endüstrilerinin gelişmesiyle canlanmış bir davranış modelidir. Şüphesiz, fakat, moda biçimlerindeki değişimin dinamiği, yaşam biçimi oluşumunun daha geniş süreçlerini yansıtmaktadır. Modaya uymak, hem toplumsal kimliğinizi onaylayan, bütünü içerdiğinde olduğunuzu ve onun bir parçasını oluşturduğunuzu belgeleyen bir göstergedir, hem de aynı zamanda, birey olarak kendinizi başkalarından ayırt etmenizi sağlar. Her ne kadar moda kavramı genellikle değişen giysi biçimleri için kullanılmaktaysa da, yaşam biçimlerinin toplumsal tanımıyla ilişkili olarak, beğenin biçimlendirilebilme özelliği için bir ad olarak da daha genel bir çağrışımı vardır. Moda, bireysel seçimlere hükmeden toplumsal beklentilerin hem zaman içinde, hem de toplumsal gruplar içinde ve arasında düzenli olarak değiştiği ve değişmesinin beklendiği, eşya, hizmet ve eğlence şekillerine ait bütün kullanış yolları anlamına gelir. Modanın yaygın egemenliği gerçekten de beğenilerle ilgili deneyimleri sergiler, duyarlıklara destek sağlar.

Kıyafet sayesinde insanlar, birer kişi olarak kendileri hakkında bir şeyler anlatmaktadır ve kolektif düzeyde diğer kişiler de simgesel olarak onları, belli statü iddialarının geçerli olduğu bir dünyaya yerleştirmekte ve hayat tarzlarına ilişkin belli bağlantılar kurmaktadır. Ancak bir kıyafet bir önceki yıl bir şey “söylemiş” iken, ayısı bu yıl tümüyle başka bir şey “söyleyecektir”. Demek ki, anlamdaki belirsizlik, giyim kodu için fazlasıyla geçerlidir.²⁶² Kıyafetin kendisinden önce imajını satın almak modern insan için muhakkak elde edilmesi gereken bir kolaylıktır. Çünkü, imajıyla

²⁶¹ Nuri Bilgin, **Kollektif Kimlik**, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.131.

²⁶² Fred Davis, **Moda Kültür Kimlik**, (Çev. Özden Arıkan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s.16.

birlikte satın aldığı kıyafetiyle ne olduğunu, kim olduğunu ispat etme yükümlülüğünden azat olmaktadır.²⁶³

Chaney, kitlesel modanın kurumsallaştırılmasının anlamlarını topluca aydınlatan beş özelliğinden söz eder. Bu anlamda modanın birinci özelliği, tüketim ve eğlence endüstrilerinin var olduklarını farz etmesidir. İkinci özellik, modanın sergilenmesinde hem bir sahneleme, hem de göstergelerle ifade etme özelliği bulunmasıdır. Modanın, bir kapsama ve dışlama mekanizması olarak işlev görmesi en belirgin biçimde, üçüncü özelliği olan beğeniye göreceleştirme ile ilişkilidir. Bu konuda somut bir standart olmadığı fark edilmekle birlikte, yerel seçenekler ilişkileri sergiler ve bu anlamda modanın önemi ile ilgili dördüncü özelliğe -yani toplumsal ve bireysel kimlikler arasında bir köprü oluşturma özelliğine işaret ederler: “Moda bireysel tanımlama için temel bir kaynak haline gelmiştir; bunun uygulamadaki anlamı nasıl görüldüğümüz, nasıl biçimlendirildiğimizle ilgili görüntüleri değerlendirmeyi öğrenmiş olduğumuzdur. Bu, modaya göre oluşturulmuş benliktir.” Hiç şüphesiz, popüler kültürün içine işlemiş olan entelektüel tepkiler yüzünden kitlesel kültürün sıradanlık korkusunun bir parçası olarak moda, bir beyin yıkama süreci olarak aşağılanmış, böylece modaya uygun biçimlerin, uyumculuğu olduğu kadar muhalif bir tutumu da ifade etmek üzere kullanılabilirdiği çeşitli yollar gözden kaçmıştır. Modanın anlamıyla ilgili bu beşinci özellik ve onun potansiyel ve muhalif söylemi bizi yeniden alt kültürlerle yaşam biçimlerinin birbiriyle kesişen ilgi alanlarına geri götürecektir. Öyleyse moda, nesnelere ya da etkinliklerin anlam ve önemlerini değiştiren toplumsal süreçler için kullanılan bir addır.²⁶⁴

Diğer tüm sanat etkinlikleri gibi, popüler müzik de duygusal gerçekliği sergiler; genç kadın ve erkekler bu kolektif ifadelerle kendilerini özdeşleştirip bunları rehber edinirler. Böyle sembolik kurgular bir folklordur ve bu folklor aracılığıyla gençler kısmen de olsa kendi dünyalarını algılama biçimini oluşturur ve şekillendirir. Çünkü yeryüzündeki bir çok insan popüler müziği haz verici sound ve kışkırtıcı bir üslup olarak yaşıtmaktadır. Genel olarak Amerikanlaşmanın ve küreselleşmenin kilit bir

²⁶³ Fatma Karabıyık Barborosoğlu, *Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet*, İz Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.64.

²⁶⁴ David Chaney, *Yaşam Tarzları*, (Çev. İbrahim Kutluk), Dost Kitabevi, Ankara, 1999, s.s.144-145.

faili olarak işlev gören popüler müzik, bir ideolojik güdümlenme amacını maskeler. Popüler müzik çoğunlukla, kendi gerçeklerimizi kendimize sahte bir biçimde yansıtmamızın, kendimizi zevkle kandırmamızın bir ifadesidir de.²⁶⁵



²⁶⁵ Alemdar-Erdoğan, a.g.e., s.44.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TÜRKİYE'DE POPÜLER KÜLTÜR BAĞLAMINDA
POPÜLER MÜZİK VE KÜLTÜREL DEĞİŞİMİN YÖNÜ

3.1. 1980 SONRASI EKONOMİK, SİYASAL VE SOSYAL DÖNÜŞÜM

“Değişme” nin önemini kavramak, 1980 sonrası meydana gelen değişimleri ve bu değişimlerin toplumumuzda üretilen ve tüketilen müziğe yansımalarını anlayabilmek açısından gereklidir. Çünkü: 1980’ler Türkiye için önemli bir dönüm noktasını işaret eder. Bu dönemde ekonomik, politik, kültürel ve toplumsal dinamikler hızlı bir değişim dönemine girmiştir. Bu hızlı değişim sürecini siyasal ve ekonomik düzlemde ana hatları ile incelemek ise; popüler müziğin üreticisi ve tüketicisi konumundaki toplumsal kesimin anlam haritasını hayat pratiğini kavrayabilmek açısından önemlidir.

Bu pratikleri ve dönüşümleri anlama açısından müziği özel kılan, müzikal kimliğin hem fantastik hem de gerçek boyutlarının olmasıdır. Fantastik boyuta birey sadece kendisini idealize etmekle kalmaz, içinde yaşadığı sosyal dünyayı da idealize eder. Dolayısıyla müzik, her iki boyutun da birbirleriyle etkileşimde bulunduğu bir dünyadır. Aynı zamanda müziği icra etmek ve müziği dinlemek bedensel etkinliklerdir.

Bu etkinlikler, “sosyal hareketlerle” iç içe geçmiştir. Bu nedenle müzik, her şeyden önce sosyal ve kültürel bir pratiktir. Özünde insani imgeler taşır. Bu insani imgeler ise insanın var olduğu toplumsal yapı içinde şekillenir. Müzik yapıtları, içinden çıktıkları toplumsal imgeleri ve ortak sembolik anlam dünyasını işaret etmektedirler. Dolayısıyla bir müzik yapıtını oluşumu, içinde bulunun tarihsel ve toplumsal çevrenin belirlenmesi durumunda anlaşılabilir olmaktadır.²⁶⁶

Toplumsal değişme mekanizması ise şu şekilde de ortaya konabilir. Toplumsal değişme, toplumun yapısında meydana gelen değişimdir. Toplumun yapısı toplumsal kurumların belirlediği toplumsal ilişkilerden meydana geldiğine göre, değişme ilişkilerin değişmesidir. Bütün bunların ardında da toplumsal bireylerin yani aktörlerin davranış değişimleri yatar. Sosyolojinin temel problemlerinden biri olan “değişme” konusunda çeşitli modeller öne sürülmüştür. Toplumsal değişmeyi toplumun temel eksenindeki kaymalar şeklinde tanımlayan model ile ilişkilerin değişmesi olarak belirtilen toplumsal değişme anlayışı veya toplumsal-kültürel-siyasal değişme olarak

²⁶⁶ Caner Işık-Nuran Erol, “Eleştirel Teoride Kültür Çalışması: Müslüm Gürses Arabeski”, *Mürekkep*, Sayı: 12, Mart, 1999, s.151.

ortaya konan değişme modelleri arasında temelde bir farklılık yoktur. Çünkü: kültürel ve siyasal yapıyı belirleyen öge insan ilişkileridir ki, buna da “toplumsal yapı” denir. Bir başka deyişle toplumsal yapı, kültürel ve siyasal yapının bir belirleyicisi olmaktadır. Toplumsal yapıyı kültürel ve siyasal yapıyı belirlemesi iki temel sürece dayanır: Birinci süreç, tarihsel süreçtir. İnsanoğlu bir arada yaşamaya başladıktan sonra birbirleriyle ilişkiye girmiş ve bu ilişkilerin yarattığı etkileşim sonunda anlamlar, değerler, normlar, kültürel yapı ve yönetim biçimleri ortaya çıkmıştır. İnsanoğlunun kültürü ve yönetim biçimleri yine insanoğlunun bir arada yaşamasının ürünüdür. Tarihsel süreç içinde kültürel yapı ile siyasal yapının, doğada insandan önce var olduğu düşünülemez. Toplumsal yapının, kültürel ve siyasal yapıları belirlemesinin ikinci süreci ise, insanoğlunun ilişkileri ve etkileşimi sonunda kültürel yapı siyasal yapı ortaya çıktıktan sonra görülür. Kuşkusuz, kültürel ve siyasal yapılar belirlendikten sonra, toplumsal yapı ile bunlar arasında bir etkileşim süreci meydana gelecektir.²⁶⁷ Ekonomik oluşumlar ise, toplumsal yapıda meydana gelen kurumlaşmayı işaret eder ki: sosyal, kültürel, siyasal yapılanmalar ile sürekli bir ilişki ve etkileşim halindedir.

80’leri dönemselleştirebilmek, onu tarihsel bir dönem olarak ayrıştırabilmek için, ilk bakışta birbiriyle çatışan iki temel özelliğini kaydetmek gerekmektedir: 80’ler toplumun daha az tanışık olduğu bir iktidar biçiminin, yasaklayıcı değil oluşturucu, özgürlükleri içerici bir iktidarın etkili olduğu yıllar olmuştur. 80’lerin bu iki ayrışan yüzü şu şekilde de ortaya konulabilir: 80’lerin ilk yarsına darbenin, ikinci yarsına görece özgürleşmenin, daha modern daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu söylenebilir. 80’lerin kültürel iklimini belirleyen, 80’leri önceki baskı dönemlerinden ayıran da bu çakışmadır.

Özgürlüklerin en çok kısıtlandığı dönemdi ama insanlar kendilerini belki de ilk kez bu kadar özgür hissedebildiler; kurumların dışında olmanın serbestliğini, tüketme özgürlüğünü, kendilerini bu dünyaya teslim edebilmenin hazzını tattılar. Sonuçta bir

²⁶⁷ Emre Kongar, *Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği*, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1999, s.56.

çok şey aynı anda yaşanmak zorunda kaldı.²⁶⁸ Bir yandan ‘söz bastırılırken’ diğer yandan da bir ‘söz patlaması’ yaşanmıştır.²⁶⁹

Türkiye’nin 1980’lerdeki genel görünümü, bir yanda liberal ekonomi, sivil toplum ve feminist düşünce taraftarlarından diğer yanda Müslüman aydınlara kadar uzanan çok çeşitli gruplar arasında, hem eski Cumhuriyet elitinin, hem de geleneksel solun resmi ideolojilerine, kültürel normlarına ve zihniyet alışkanlıklarına karşı gittikçe güçlenen bir tepki olarak özetlenebilir. Resmi modernizmin katılığı ve dayatmacılığı, edebiyat ve müzikten, mimarlık ve sinemaya kadar bütün kültürel ifade biçimlerinde ilk defa böylesine bir meydan okuma ile karşı karşıya gelmiştir.

1990’lı yıllar ekonomide yüksek enflasyonun sürdüğü, 1994’te ise, ekonomik krize girildiği yıl olmuştur. Bu dönemde gerek bozulan sosyal dengenin yeniden düzeltilme ihtiyacı, gerekse bilgi toplumuna geçilen dünyada, klasik liberalizm yerine; özgürlükle dayanışmayı, rekabetle işbirliğini, bireysel inisiyatifle sosyal sorumluluğu birlikte devreye sokan yeni bir anlayış kök salmıştır.²⁷⁰ Kültürel alanda ise, modernleşme kuramlarının evrenselci iddialarından vazgeçilip, kültürel kimlik ve farklılık gibi terimlerin öne çıkışına tanıklık eden bir dönem olmuştur.

3.1.1. Devlet Politikaları

1980 sonrası politik yaşamı sırasıyla biçim ve içerik açısından belirleyen iki anahtar kavram olarak “yumuşama” ve “icraat tartışmaları” kullanılabilir. Bir yandan “yumuşama, hoşgörü, uzlaşma” gibi kavramlar ciddi ideolojiler ve davalar arası kavgaların yerini alırken, diğer yandan politik üsluptaki bu değişime bağlı olarak da, sistem sorgulamaları ve rejime karşı çıkışlar yerlerini giderek, icraat üzerine tartışmalara ve eleştirilere bırakmaktadır.²⁷¹

1980 sonrasında Türkiye’de modernleşme projesinin temelde sürdüğü, ama gerçekleşmesinin devletin yönlendiriciliği yerine daha spontane oluşumlara bırakıldığı,

²⁶⁸ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*, Metis Yayınları, İst., 1993, s.s.8.9.

²⁶⁹ A.g.e., s.16.

²⁷⁰ Hüsnü Erkan, *Yeniden Yapılanma*, İmge Kitabevi, Ankara, 2000, s.107.

²⁷¹ Nilüfer Göle, *Melez Desenler*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s.37.

bunun da dünyadaki gelişmeler paralelinde modernleşmeden uzaklaşma eğilimi yarattığı söylenebilir. Türkiye 1980'e kadar korunmuş bir ekonomi içinde ithal ikamesiyle sanayileşme politikası izlerken bu tarihten sonra dışa dönük bir ekonomik politika izlemeye başlamıştır. Batıdan korunmuş bir batılılaşma değil, batıyla bütünleşip yarışarak gerçekleştirilecek bir gelişme amaçlanmaktadır.

1980 sonrası yaşanan siyasi ve ekonomik dönüşümün bu denli etkili bir şekilde hissedilmesinin en önemli nedenlerinden biri “devlet” anlayışında ve bu anlayışın icraata yansımada yatmaktadır. Devlet siyasal toplumun soyut ve süreklilik gösteren temel unsurudur. Toplumdan gelen talepleri kendi değerlerinin süzgecinden geçirir veya bizzat bu talepleri denetimi altında tutar. Bu değerler toplumun uzun vadeli çıkarlarıyla ilgili duyarlılıklara dayandığı için, devlet bir bakıma kutsaldır. Yine devlet hem toplumdan bağımsız hem de ona egemen olduğu için üstün ve yücedir.

1980'lere kadar siyasal sistem ve devlet dinamikleri farklı dengelerde buluşmuş 1980'den sonra ise siyasal toplumun kurumsal dengeleri kararlı bir biçimde değiştirilmeye, devletin işlevi siyasal sistemin alanına dahil edilmeye çalışılmıştır. Bu gelişmeler ise şu şekilde gözlenmiştir: Siyasi iktidarı elinde tutan liderlik kadrosu, kutsal devlet anlayışına aykırı olarak, devletin insanlar için olduğu temasını gündeme getirerek, bunu sürekli işlemiştir. Bunun gibi devletin görevinin insanların önündeki engeli kırmak olduğunun ısrarla vurgulanması da, devletçi seçkinlerin “topluma egemen devlet” veya “toplumu biçimlendiren devlet” kavramını zayıflatmaya yöneliktir. Seçkinlerin atanmışlara göre önceliği tezine ağırlık verilmesi de bürokratik iktidar geleneğine bir meydan okuma anlamına gelmektedir. Bu yoldaki gelişmelerin en anlamlısı askeri bürokrasinin sivil yönetiminin (seçilmişlerin) denetimi altına alınması girişimi olmuştur.²⁷²

1980'li yıllarda Türk siyasetinin ve ekonomisinin transformasyonuna damgasını vurmuş, ülkemizde uzun yıllar devlet yönetiminde bürokrat, başbakan yardımcısı, başbakan ve son olarak cumhurbaşkanlığı yapmış Turgut Özal ise devleti ve devletin özelliklerini şu şekilde tanımlamıştır:

²⁷² Mustafa Erdoğan, “1980'lerde Türk Siyasetinin Transformasyonu”, *Türkiye Günlüğü*, Sayı: 9, Aralık 1989, s.s.38.39.

“Devlet bir milletin dışarıda ve içeride işlerinin yürütülmesinde, müdafaasında emniyetinin temini, hakiki ve hükmi şahıslar arasında adaletin tevzii, ekonomik faaliyetin asgari kaybıyla ve maksimum randımanla yapılması için gene millet tarafından kurulan müesseselerden meydana gelir.”²⁷³

Devletin özellikleri ise; güçlü devlet memurları çok olan devlet değildir, harcamaları çok fakat iki yakası bir araya gelmeyen devlet de değildir. Devlet, bir matbuat veya bir “baba” da değildir. Bir istihdam kapısı da değildir. Güçlü devlet, memurları az fakat kabiliyetli ve seçkin kimselerden müstakil olan, harcamaları hak ölçüleri içinde fakat hazinesi dolu olan devlettir. Devlet, bütün müesseseleri ile milletin hizmetindedir. Asıl olan devletin zenginliği sonucu milletin zenginliği değil, milletin zenginliği sonucu devletin zengin olmasıdır. Devletin tanzim edici hak dağıtıcı rolü esas roldür. Devletin tanımını ve özelliklerini bu şekilde tanımlayan Turgut Özal; değişen siyasi anlayışın ve bununla biçimlenen ekonomik dinamiklerin ve bu dinamiklerin güdülemesi sonucu gerçekleşecek ve gerçekleşmiş olan toplumsal transformasyonun haritasını çizer gibidir.

Daha çok Özal’ın vizyonunda gerçekleşen bu popülist politikalar; 12 Eylül darbesinin de önemli bir etki yaptığı 80 döneminde, siyasal düzenlemelerin de etkisiyle daha özgürleştirici daha modern ve daha sivil iktidarın egemen olduğu yasaklayıcı değil oluşturucu bir dönemin yaşandığı yıllarda, bir yandan ilerici, ”21. asır bilgi çağıdır.”²⁷⁴ cümleleri ve bunu davranışlarına yansıtarak teknolojik alanda özellikle bilgisayar konusunda gösterdiği hassasiyeti ile diğer yandan gelenekçi ve muhafazakar tavrıyla popülist politikayı yakalamayı başarabilmiş, politikacı popülizmin tanımı olan: ”Halk adına konuşmak veya yapmak yahut halktan inmek sözleriyle somutlaşan tutum...”²⁷⁵ un gereklerini yerine getiren bir lider: Özal bu politikayı önemli ölçüde gerçekleştirmiştir. Özal’ın liderliğinde gözlenen bu çeşitlilik, kurucusu olduğu ANAP’a da yansımıştır. ANAP içinde birleştirdiğini öne sürdüğü dört eğilim: Liberal sağ, mukaddesatçı sağ, milliyetçi sağ ve demokratik sol olmuştur. Bu dört eğilimi parti içinde barındırdığını söyleyen Özal bunu aslında demokratiğin değil de, tam tersine “Bütün eğilimler zaten

²⁷³ Mehmet Barlas, Turgut Özal’ın Anıları, Sabah Yayınları, İstanbul, 1996, s.204.

²⁷⁴ Barlas, a.g.e., s.255.

²⁷⁵ Sosyal Bilimler Ansiklopedisi, Cilt III, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s.291.

ANAP içinde var, bu nedenle başka partiye gerek yok.” Anlayışını yansıttığı bir ifade kullanmıştır.²⁷⁶

Ülkemizde ise 80’li yıllara damgasını vuran Özal ve ANAP iktidarı tarafından şekillendirilen ekonomik ve siyasal dönüşüm yine ve özellikle Özal tarafından popüler politikalar ve müziğin siyasal reklam aracı olarak kullanılması ile hızlandırılmıştır. Bu yöndeki eğilimlere diğer müzik türleri de hedef olmuştur kuşkusuz fakat; arabeskin ve daha sonraki dönemlerde pop müziğin, bu alandaki kullanımı çok daha çarpıcı ve çok daha ilgi çekicidir. ANAP’la başlatılan bu gelenek çok geçmeden öteki siyasi partilerce de benimsenerek yaygınlık ve süreklilik kazanmıştır. Bunun nedeni ise: İnsanların herhangi bir konuda karar verirken öncelikle sevdikleri, beğendikleri kişilerin etkisinde kalmalarından kaynaklanmaktadır. Onlarla özdeşleşme, bütünleşme isteği bu etkinin başlıca nedenidir. İşte arabesk müzik ve onun sanatçılarının propaganda etkinliklerinde kullanılmasında da bu noktadan hareket edilmektedir.

Bu sorumluluk niçin özellikle arabeske yüklenmiştir? Nedeni basittir: Arabesk müzik bir geçiş döneminin ürünüdür. Bir takım koşullar onun doğmasına neden olmuştur. Ayrıca her tür müzikten, her yöreden, her ülkeden gerek ezgisel olarak, gerekse çalgısal olarak bir şeyler almış ve karma bir müzik türü olarak ortaya çıkmıştır. Öte yandan ANAP da geçiş sürecinin bir ürünüdür. Onun verdiği mesajlar da karma bir özellik taşır. Bir yandan toplumsal eşitliği vurgular, diğer yandan rekabetçi anlayışın savunuculuğunu yapar. Parti arabesk olunca, partinin yürütmekte olduğu siyaset arabesk olunca, söz konusu partinin siyasal reklam amacıyla kullanabileceği müzik türü de arabesk olmuştur. ANAP ile arabesk müzik tam anlamıyla örtüşen, tutarlı bir ikili, uyumlu bir çift görünümü çizmiştir. Böylece arabesk müziğin ideolojik sorumluluğu da yerine gelmiştir.²⁷⁷ Bu siyasi politikaya halk da olumlu cevap vermiş ve kentli olamamış köylüler, kendileri gibi arabesk dinleyen Özal’ı iktidara getirmiştir.

Bu siyasi politika, Özal’ın ölümü ve Mesut Yılmaz’ın parti başkanlığına getirilmesiyle değişmiştir. ANAP’ın kuruluşunda ve yıpranma sürecine karşın varlığını sürdürebilmesinde önemli rol oynayan “sınıfsal kozmopolit kültür ittifakı” yani sınıflar

²⁷⁶ Emre Kongar, 21. Yüzyılda Türkiye, 25.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s.s.218.219.

²⁷⁷ Nazife Güngör, Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993, s.s.117.118.

üstü arabesk kültürün en zengin, en müreffeh ve hayli karanlık kesimiyle kentli sermaye kesimi çevreleri arasındaki ittifak çatırdamaya başlamıştır.²⁷⁸ Değişen toplumsal platform ve medyanın da güdülemesiyle ortaya çıkan pop müzik ve yine bu müziğin bir yansıması olan popüler kültür parti tarafından kullanılmak zorunda kalmıştır.

3.1.2. Liberal Etkiler

1980'lerin ekonomi politikası büyük birimlerin küçük birimler pahasına büyümesine uygun bir zemin hazırlamıştır. Ekonomide meydana gelen değişim sayesinde Türk toplumu özellikle kentlerde ve kasabalarda radikal bir biçimde dönüştürülmüştür. 1950'lerden buyana devam eden sürecin 1980'lerde hızlandığı görülmüştür."zenginler ve yoksullar" toplumu olarak betimlenen Türkiye, "zenginler, yoksullar ve çok zenginler" toplumu haline gelmiştir. Ortaya çıkan yeni para ilişkileri, Özal'ın liberal ithalat politikasıyla başlanan bir tüketim patlaması yaratmıştır.yüksek fiyatla da olsa her türlü mal kısa sürede vitrinlerde yer almaya başlamıştır. Ortaya çıkan servet parıltısı, Özal'ın sözleriyle "köşeyi dönmek" ve "çağ atlamak" isteyen gençleri de etkilemiştir.²⁷⁹

Ekonomik yapıdaki bu değişimin hukuki kararları ise 24 Ocak 1980'de alınmıştır. "24 Ocak Kararları" olarak geçen bu kararların mimarı Turgut Özal olmuştur. Bu kararlarda yeni yaklaşım, Türk ekonomisinin olanaklı olduğu ölçüde, serbestleştirilmesi yani devlet denetiminden kurtulması ve dış dünya ile bütünleştirilmesi amaçlarına yönelik olmuştur. Askeri yönetimin getirdiği denetim olanaklarına ve siyasal istikrara karşın bu yeni model, yine büyük sıkıntılar yaratmış ve "Bankerler Olayı"nın yaşanmasına neden olmuştur. Bu olayla birlikte Özal görevinden ayrılmıştır. 1983 genel seçimlerinde tek başına iktidara gelen Özal bu kez "24 Ocak Kararları"nın bir devamı niteliğinde olan Birinci Beş Yıllık Kalkınma Planı'nı oluşturmuştur.²⁸⁰ Bu nedenle Özal ekonomik düzenlemelerin temelini devlet anlayışının değişimi ve devlet alanının küçültülmesi yoluyla hazırlamıştır. Bu hazırlıklar daha sonra

²⁷⁸ Can Kozanoğlu, *Cıvalı İmaj Devri, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000, s.27.*

²⁷⁹ *A.g.e., s.246.*

²⁸⁰ Emre Kongar, *21.Yüzyılda Türkiye, s.s.372.373.*

KİT'lerin özelleştirilmesi, rekabete dayalı serbest piyasa ekonomisi ve bunlarla birlikte gelişecek "Teşebbüs-i Şahsi", bireycilik anlayışına kadar pek çok şeyi değiştirecektir.

Özal, değişimin gerçekleştirilebilmesi için çeşitli reformlar önermektedir. Bunlar ise; serbest piyasa ekonomisi reformu, devletin küçültülmesi ve özelleştirilmesi reformu, eğitim reformu, sağlık reformu, sosyal güvenlik reformu, vergi reformu, teşvik reformu, istihdam reformu, bilim ve teknoloji reformu, mahalli idareler reformu, şehirleşme reformu, alt yapı reformu, hizmet sektörü reformu, dış politika reformu, anayasa reformu, devlet ahlakı reformu, hukuk ve adalet hizmetleri reformu şeklindedir.²⁸¹

Devletçi sistemden ve kapalı-karma ekonomiden liberalist serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte oldukça önemli değişiklikler yaşanmıştır. Ekonomiyi dünya piyasasına açma ve ülkenin korunmuş iç pazara ve ithal ikameci sanayilere olan bağımlılığını kaldırma bu değişikliklerin ekonomik boyutunun bir göstergesidir. Özal, 1950'lerin ve 60'ların korumacı siyasetlerinin Türkiye endüstrisini etkisiz ve pahalı hale getirdiğini, rekabet dışı bıraktığını öne sürmüştür. Ona göre; rekabet endüstriyi etkin olmaya zorlayacak ve sadece en iyi olanlar hayatta kalacaktır. Bundan herkes, özellikle daha ucuz ve daha kaliteli mallara sahip olan tüketiciler yararlanacaktır. Bu argüman, kalitesiz yerli ürünleri yüksek fiyatla satın alan halk arasında rağbet bulacak, sanayi dışı açılmaya ve dışarıda pazar bulacak kaliteli mallar üretmeye yönelecekti.²⁸²

1980'ler yeni sağın yükselişi ve hegomanya mücadelesi ile şekillenen dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olmuştur. Yeni-liberal ve yeni-muhafazakar politikaların eklenmesini içeren yeni-sağın toplumsal projesi, merkez-sağda yer alan politik fraksiyonların temsil ettiği toplumsal grupları birleştirmek suretiyle ilk anda topluma bir dinamizm kazandırmıştır. Devlet, toplum ve ekonomi arasındaki ilişkileri yeniden düzenlemek ve yeni bir toplumsal formasyon kurmak doğrultusundaki yapısal dönüşüm süreci devlet içinde ve devlet dışında yer alan politik mücadeleler ekseninde gelişmiştir. 1960'larda yukarıdan aşağıya yürütülen parlamentarist demokratikleşme

²⁸¹ Coşkun Can Atkan, "Özal'ın Değişim Modeli ve Değişime Karşı Direnen Güçlerin Tahlili", *Türkiye Günlüğü*, Sayı: 40, Mayıs-Haziran 1996, s.s.18.19.

²⁸² Ahmad, a.g.e., s.242.

sürecinde yönetenlerin rasyonalitesi, farklı ekonomik sınıfları ve toplumsal kesimleri sendikalar, partiler ve benzeri yarı resmi temsili kurumlar yoluyla ulusal ortak çıkar temelinde örgütlemek olmuştur. Bu örgütlü toplumsal yapının hem farklı çıkarlar ve hem de devlet ile toplum arasındaki dengeyi ve ilişkiyi kuracağı öngörülmüştür

1983 seçimlerinden başarıyla çıkan Anavatan Partisi'ne düşen, ihracata dayalı serbest piyasa ekonomisini popülerleştirmek ve onun toplumsal zeminini oluşturmak olmuştur. Bu aşamada ise; sosyal demokrasi ve devletçilik projesi, yeni-liberal ve yeni-muhafazakar politik prensipler etrafında birleşen yeni-sağın, yani ANAP hükümetinin liderliğinde gelişen bir politik mücadele, popülist politikalar ve popüler kültür alanına yapılan müdahaleler, bu alanda ortaya çıkan yeni eğilim ve dönüşümler ekseninde gerçekleştirilmiştir.²⁸³

80'li yılların uluslar arası düzeyde ekonomik alanda yeni birtakım gelişmelere, dönüşümlere sahne olduğu görülmektedir. Küreselleşme, evrenselleşme, tek boyutluluk ve benzeri gibi söz konusu değişimleri işaret eden kavramlar daha önceki yıllarda bu dönemdeki kadar vurgulamamıştır. Dünya platformunda iki kutuplu dünyadan tek sisteme dayalı bir dünyaya geçiş söz konusudur. Güç merkezlerinin sayısı artmakla birlikte bunların tümü ve niteliği tekilleşmektedir.²⁸⁴

Liberal-kapitalizmin teorik alt yapısı aslında bu sonsuz tüketim ve buna bağlı olarak hegemonik tüketici egemenliğini koymaktadır. Kapitalizm sonsuz kar ve buna bağlı olarak sınırsız zarar olasılığına beklentisine dayalı olan, hangi mal veya hizmet söz konusu olursa olsun uzun dönemde her alanda kar hadlerinin düşme eğilimleriyle karşı karşıyadır. Bu kaçınılmaz durumu telafi etmek için , birim başına daha ucuza üretmek zorundadır.²⁸⁵ Ancak bu ucuza üretim, genişleme zorunluluğunu da beraberinde getirir. İşte globalizm bu noktada kendisini göstermektedir. Liberal-kapitalizmin kar hadlerinin düşmesi konusundaki ikinci bir korunma yolu, yeni mal ve hizmetler yaratarak, bunların ihtiyaç olduğu konusunda insanları ikna etmektir. Çünkü

²⁸³ Betül Yazar, "Popüler Kültür ve Siyaset: Türkiye'de 1980'lerde Yeni Sağ ve Futbol", Mürekkep, Sayı: 13, Nisan 1999, s.46.

²⁸⁴ Nazife Güngör, *Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, s.134.

²⁸⁵ Mehmet Ali Kılıçbay, "Bağımlı Tüketici I", *Cem Dergisi*, Sayı: 83, 1998, s.24.

lanse edilen her yeni mal standartlaşınca kadar ki süre içerisinde yüksek kar getirisi sağlar. Ancak yeni mal ve hizmet sunmak o kadar kolay bir şey olmadığı için, eski malların talebini yükselterek kar oranlarının düşmesini engellemek de aynı doğrultuda etki edecek bir yöntemdir. Veya aynı mal ve hizmetlerin farklı şekillerde piyasaya sürülmesi sonucu yeni bir mal ve hizmet duygusunu ve yanılığını yaratmaktadır. Örneğin her gün piyasaya çıkıp ortadan kaybolan bir çok pop şarkıcısı ve şarkısı gibi²⁸⁶ veya her gün piyasaya giren ortadan kaybolan gazete ve dergiler gibi. Dolayısıyla, kurumsallaştırılmış, sembolleştirilmiş, modern kitle olguları, düşlemesi bile zor psikolojik, hegemonik bir kontrol altına alma aracına dönüştürmektedir

3.1.3. Kentleşme ve Göç

Sanayileşme ile birlikte kentleşme hızla tırmanan bir olgu olmuştur. Kentler geliştikçe, diğer toplumsal vetirelerin de etkisiyle köyden kente göç artan bir sosyal hareketlilik olmuştur. Bu göçen insanlar, düşünce yapılarını da birlikte kente götürmüşlerdir. Ancak, kentli olmanın getirdiği koşullar, düşünce biçimlerinin ve davranışların değişmesini gerekli kılmıştır. Makineleşmenin sonucu olarak ortaya çıkan endüstri kentleri kültür açısından oldukça değişik bir ortam oluşturmuşlardır. Kentleşme olgusunun önemi de buradan kaynaklanmaktadır ki; kentleşme, tarihsel olarak popülerlik ile eş anlamlıdır. Kentlerin var olduğu dönemlerde yaygın kültür olarak, folk geleneğinin dışında bir popüler kültür doğmuştur.

Öncelikle tanımı yapılacak olursa; siyasal açıdan kent, kırsal yerleşmelerdeki insanlardan çok daha fazlasının yaşadığı yerdir; işbölümü açısından kent, hem kentteki insanlar arasında kırsal yerleşmelerdekinden çok daha gelişmiş bir işbölümünü, hem de kırsal yerleşmeler ile kentler arasındaki işbölümünü akla getirmektedir; yaşama tarzı bakımından kent, insanların daha gelişmiş bir kültür ortamında yaşadığı daha kozmopolit ve hoşgörülü bir ortamın bulunduğu yer; ekonomik açıdan kent ise, geniş kırsal alanların üstünde yer alan yönetsel işlevi ağır basan bir tür artık değer transferinin

²⁸⁶ A.g.m., s.25.

merkezi demektir.²⁸⁷ Kentleşme ve kentli ise; nüfusun belli noktalarda yoğunlaşmasını ve kentli kültürünün benimsenmesini kentli değerler kazanılmasını işaret eder.²⁸⁸

Kentleşme, dar anlamda, kent sayısının ve kentlerde yaşayan nüfusun artmasını anlatmaktadır. Kentsel nüfus, doğumlarla ölümler arasındaki farkın birinciler lehine olması sonucunda ve aynı zamanda köylerden ve kasabalardan gelenlerle, yani göçlerle artar. Gelişmekte olan ülkelerin kentlerinde, doğurganlık eğilimleri azaldığından, kentleşme daha çok köylerden kentlere olan nüfus akınlarıyla beslenir. Kentleşmenin dar anlamdaki tanımı, demografik nitelik taşır. Oysa, kentleşme, yalnız bir nüfus hareketi olarak görülürse, eksik kavranmış olur. Çünkü; kentleşme olgusu, bir toplumun ekonomik ve toplumsal yaşamındaki değişimlerinden doğar. Bu nedenle, kentleşmeyi tanımlarken, nüfus hareketini yaratan ekonomik ve toplumsal değişimlere de yer vermek gerekir. Kentleşmenin ekonomik, toplumsal ve siyasal boyutlarını da hesaba katan, geniş anlamda bir tanımı belki şudur: Sanayileşme ve ekonomik gelişmeye koşut olarak kent sayısının artması ve bu günkü kentlerin büyümesi sonucunu doğuran, toplum yapısında artan oranda özgürleşme, işbölümü ve uzmanlaşma yaratan, insan davranış ve ilişkilerinde kentlere özgü değişikliklere yol açan bir nüfus birikimi sürecidir.²⁸⁹

Kentlerle sosyo-ekonomik değişme arasındaki özgül ilişkiler, 18.yüzyıla değin ayrıntılı olarak ele alınmamıştır. Bu dönemde bir birleriyle bağlantılı iki süreç önemlidir: Birincisi, devlet sistemlerinden ayrı olan toplumsal yaşamın hem dinamik, hem de kendine yeterli bir özelliği olarak büyüyen bir ekonomik etkinliktir. Diğeri, toprağın, insan varlığının ezici olarak ağır basan özdeksel temelini temsil etmediğinin giderek daha çok farkına varılmasıdır. Kentleri kapitalizme geçiş sürecine bağlayan bir tarihsel toplum biliminin ortaya çıkmasında 18.yüzyıl Aydınlanma döneminin önemi büyüktür.²⁹⁰

Metropolitan kentin merkezi kentin ve metropolitan bölgenin beyin merkezidir. Burada kentin, bölgenin hatta ülkenin hayatını etkileyecek kararlar alınmakta ya da

²⁸⁷ Ünsal Oskay, "Kent ve Kentlilik Üzerine", *Varlık*, Sayı: 1036, 1 Ocak 1994, s.2.

²⁸⁸ Rana Aslanoğlu, *Kent, Kimlik ve Küreselleşme*, Asa Kitabevi, Bursa, 1998, s.37.

²⁸⁹ Ruşen Keleş, *Kentleşme Politikaları*, İmge Kitabevi, Ankara, 1997, s.19.

²⁹⁰ R. J. Holton, *Kentler Kapitalizm ve Uygarlık*, (Çev. Ruşen Keleş), İmge Kitabevi, Ank., 1999, s.49.

bozulmaktadır. Burası toplumun kontrol gücünün toplandığı yerdir. Tiyatro, bale, galeri, kütüphane ve konser salonları gibi kültürel faaliyet alanlarının hepsi bu bölgede toplanmıştır.²⁹¹

Alman kent sosyoloğu Georg Simmel, “Metropolis ve Zihinsel Yaşam” makalesinde, modern metropol yaşamının yol açtığı yurtsuzlaşma halini vurgulamaktadır. Para ekonomisinin, kitlesel üretimin ve yüzeysel toplumsal ilişkilerin egemenliği altında örgütlenmiş, her alanda ivmelenmekte olan bir günlük yaşam, insanın varlığını, o çağa değin ilişkide olduğu topraktan, cemaatten koparıp modern metropol caddelerinde sürüklenir kılmaktadır. Modernliğin günlük alanda yarattığı dönüşüm metropol yaşamının ortaya çıkması dolayısıyla ortaya çıkmıştır. Metropol yaşamı, modernliğin diğer getirileri ile, bilimsellik nosyonu, teknolojinin dönüştürücülüğü, kültürel paradigmanın değişimi ve var olan kimliklerin yeniden ve yeni şekilleri ile dağıtılmasına sebebiyet vermiştir.²⁹²

Türkiye’de ise 1950’den itibaren yoğunlaşan iç göçler ve sermayenin mekansal hareketliliği, yerleşme sistemini yeniden biçimlendirmiş ve dolayısıyla yerel yönetimlerin kurumlaşmasını ve istikrarını olumsuz yönde etkilemiştir. İnsan ve sermaye hareketlerindeki hızlı değişimin etkisi başta belediyeler üzerinde yoğunlaşmıştır. Ülkemizde her yıl ortalama %4’ün üzerinde seyretmektedir. Toplam nüfusumuzun yaklaşık %80’inin kent sakinlerinden oluşuncaya kadar bu kentleşme sürecinin hızı düşse de, devam edeceği anlaşılmaktadır.²⁹³ Bu hızlı şehirleşme sürecinde hukuki alanda da düşünce olursak, suç işlemi oranı köylere ve küçük şehirlere nazaran büyük şehirlerde daha da artmaktadır. Büyük şehirlerden uzaklaştıkça genel olarak suç oranı düşmektedir.²⁹⁴

Kırdan kente göç olayına genel olarak bakıldığında, biri toplumsal diğeri ekonomik olmak üzere iki temel boyut göze çarpar. Bunlardan ekonomik boyut, fiziksel çevrenin yahut ekonomik algı ve alanın değişimini işaret eder, Toplumsal boyut ise,

²⁹¹ Mübeccel B. Kıray, *Kentleşme Yazıları*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998, s.109.

²⁹² Georg Simmel, “Metropol ve Zihinsel Yaşam”, *Defter*, Sayı: 16, Nisan-Temmuz 1991, s.41.

²⁹³ Bilal Eryılmaz, *Yerel Yönetimlerin Yeniden Yapılanması*, Birleşik Yayıncılık, İstanbul, 1997, s.16.

²⁹⁴ Sulhi Dönmezer, *Hızlı Şehirleşme ile Suç ve Ceza Adalet Sistemi İlişkileri*, Sisav Yayınları, İstanbul, 1986, s.53.

sosyal ve kültürel çevrenin yani manevi boyutun değişimini vurgular. Türkiye’de kentten kopma, köyden uzaklaşma çok eski tarihlere dayandırılabilir. 1950’li yıllar da Demokrat Parti’nin liberalist bir ekonomik politika izlediği yıllardır. Sanayileşme sürecinin de bu dönemde hızlanması, köyün de istihdam yaratamaması kentin çekiciliğini arttırmıştır. 1950’de politik sürecin demokratikleşmesi ve geniş bir dış borç programının uygulanmaya konması, Türkiye’nin kırsal ve kentsel ekonomisinde dönüşüme yol açmıştır. Bu, eş zamanlı olarak, kırsal kesimde geniş bir işgücü fazlası ile şehirde işçiye yönelik kontrol edilemez bir talebi ortaya çıkarmış ve göç olayını hızlandırmıştır. Şehirdeki fırsatlar, çoğu göçmenin umutlarına ve beklentilerine karşılık vermekten uzak olsa da, şehre göç kaçınılmaz hale gelmiştir. Göçün ve göçü algılama biçimlerinin odak noktası ise gecekondudur. Gecekondulu ifadeyle özdeşleşen görüntü tek odalı, kiremit evlerin şehir kenar mahallelerinde ortaya çıkmasıdır.²⁹⁵ Bu gecekondulara göç ederek kıra özgü geleneksel değerlerini kente taşıyan köylülerin, kente tutunamamaları arabesk müziği sahiplenmelerini dolaylı olarak ortaya çıkarmıştır. Böylelikle, arabeski ilk sahiplenen kesim olan kır kökenli kentliler olmuştur.

Türk kentleşme yapısında, bir yandan farklılık ve çeşitlilikleri ile “abartılmış öznelcilik” boy gösterirken, diğer yanda, yaygın olarak “hemşehrilik cemaatleri”, hem kimlik kazanma sürecinin bir parçası, hem de topluluk nostaljisinin tezahürü olarak kendisini göstermektedir.²⁹⁶

Şehre göç eden kesim için kentsel deneyim, kentte tutunma, konut edinme, yaşama, iş bulma ile başlamaktadır. Bu kesimler için kentsel yaşam, kentte yaşamayı başarma başaramama ya da geri dönme dönmeme seçenekleri arasında gidip gelmektedir. Bu duyguları ortak paylaşım alanı bulma isteği ise, hemşehrilik ilişkilerinin formel olarak örgütlenmesini doğurmuştur.²⁹⁷

Konut sıkıntısı, gecekondulaşma, fakirliğin artması, zengin ile fakir arasındaki uçurumun büyümesi, alt yapı yetersizliği, çevre kirliliği, suç oranlarının artması, mevcut

²⁹⁵ Martin Stokes, *Türkiye’de Arabesk Olayı*, (Çev. Hale Eryılmaz), İletişim Yayınları, İst., 1998, s.148.

²⁹⁶ Ali Yaşar Sarıbay, *Siyaset, Demokrasi ve Kimlik*, Asa Kitabevi, Bursa, 1998, s.66.

²⁹⁷ Tuna Taşan, “Türkiye’de Kentsel Popülizm ve Yeni Paradigmalar”, *Mürekkep*, Sayı: 10, Bahar 1998, s.73.

yapı statükonun eskimesi, yabancılaşma v.b. sorunlar aşağı yukarı bütün ülke kentlerinin karşılaştıkları ortak problemler olmuştur. Ülkemiz müzikte olduğu gibi yerleşme sisteminin biçimlendirilmesinde de arabesk bir dönem yaşamış ve hala yaşamaktadır. Merkezîyetçi politikalar, kentlerimizin yapılanmasındaki çarpıklığı standartlaştırmıştır.

Türkiye’de Özal’lı yılların kültürel ifade biçimleri, yapılaşma patlaması ve süratle değişen kent manzaraları, bu dönemin farklılığına ve bu durumun iki yanlılığına bir çok kanıt sunmaktadır. Bir yandan, potansiyel olarak demokratikleştirici bir havada, okumuş elit çeşitli alt kültürlerin farkına varmış, özellikle de marjinal insanların kendilerini ve yaşam mücadelelerini ifade biçimleri olarak popüler kültür ürünleri dikkati çeker olmuştur. Çoğunluk da artık, gecekonduların zevkine, arabesk müziğe ve ya kebabçılara burun kıvrınamayı yavaş yavaş özümsemiştir.²⁹⁸

Geçiş sürecinde modern ile geleneksel olanın arasında bulunan ilişki bir yerine geçme ilişkisidir ve geleneksel olan geri, yoz olan olarak ele alınır. İlerlendikçe geri olan yerini moderne bırakacaktır. Bu tanımlamada gözden kaçan şudur ki; geleneksel toplum durağan değildir, yerini modern olana bırakacak olduğu iddia edilse bile kendisinin de bir yandan ilerliyor olduğu gözden kaçmamalıdır. Arabesk, Türkiye’de alt yapısını ve doğal olarak tüketicisini gecekondularda bulmuştur. Çünkü; bu müzik kentten ürken, kentin merkezine egemen olamayan varoşların bir haykırışıdır. Kentte kendi değer yargıları ve davranış biçimleriyle taşınan bu insanlar, sanatsal olarak kendilerini ifade eden en kestirme yolu müzikte bulmuşlardır.²⁹⁹

Kültürel dinamiğin teoride önemli bir ayağı olan kent planlamasının* da olumsuz yönde etkilendiği 1980’lerle birlikte artık ülke nüfusunun yarısından fazlası kentlerde

²⁹⁸ Sibel Bozdoğan, “Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış”, (Çev. Nurettin Elhüseyni), **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, (Der. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, s.130.

²⁹⁹ Metin Turan, “Aşık Tipi Sanatçı, Kentlilik ve Halk Müziği”, **Papirus**, Sayı: 32, Ekim 1999, s.20.

* Tekeli, kent planlamasını Türkiye tarihi açısından dört döneme ayırır: Birincisi, 19. yüzyılın ikinci yarısından Cumhuriyet’e kadar geçen süre, ikincisi, Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950’lerin ikinci yarısına kadar geçen süre, üçüncüsü, 1950’lerin ikinci yarısından 1980’lerin başına kadar geçen süre ve son olarak dördüncüsü, 1980 sonrasıdır. Kent planlaması açısından 80’lerin böyle bir özelliği vardır, zira 80’ler bu açıdan bir kırılma noktası niteliği taşır.(Bkzn. İlhan Tekeli, “Bir Modernleşme Projesi Olarak

yaşamaya başlamıştır. Bu nüfus kentin bütün olanaklarından yararlanmakta ve kentsel ranttan pay almaktadır ama kentleşme politikalarının beklediği kültürel dönüşümü gerçekleştirilememiştir. Arabesk müzik örneğinde olduğu gibi kültürel ürünlerini vermekte, piyasa kanalıyla yaygınlaştırarak kendisini yeniden üretme olanağını bulmaktadır. Böylece beklenen doğrultuda ilerleyen bir kültürel dönüşüm yerine farklı kanallarda gelişme yolu bulabilen ikili bir kültürel yapının sürekliliği olanaklı görülmeye başlamıştır. Bu ise, gerçekte bir modernleşme projesi olan kent planlamasının sahneden çekilişini de gündeme getirmiştir.³⁰⁰

3.2. MADDİ DEĞERLERİN YÜKSELİŞİ VE KÜLTÜREL ÇERÇEVENİN DEĞİŞİMİ

1980 yılında Türkiye radikal bir değişiklikle kalkınma yörüngesini ulusalcı devletçi bir stratejiden piyasanın yön verdiği ulus-ötesi bir stratejiye kaydırmıştır. Yeni kalkınma stratejisi ekonomide piyasa güçlerinin, kültürel alanda da rekabete dayalı bireyci ideolojilerin yayılıp gelişmesini getirmekteyken ve ortaya çıkan yeni konjonktür, siyasi olarak popülist, sosyal olarak da yeniden dağıtımçı bir rol oynamaktaydı.

Bu dönemde, Türk ekonomisinin, siyasetinin ve kültürünün yeniden yapılanması ulusalcı-devletçi kalkınmacılığın ideolojik hegemonyasını sona erdirmiştir. Hakim olan duygu artık, yükselen değerler arasında küresel piyasanın üstünlüğüne ve bireysel girişimciliğin erdemlerine inanmaktır. Elit ve aydın kesimler hatanın nerede olduğunu sorgularken, halk da bu yön bulamayısa, sağlamaya çalışmıştır.³⁰¹

Büyük çoğunluğu Cumhuriyet'in ilk yıllarına ilişkin kişisel deneyimlerden yoksun olan Türk halkı aydınlık ve müreffeh yarınlara ilişkin bütün söylemlerden

Türkiye'de Kent Planlaması", (Çev. Nurettin Elhüseyni), Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, (Der. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999.)

³⁰⁰ İlhan Tekeli, "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması", (Çev. Nurettin Elhüseyni), Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, (Der. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, s.154.

³⁰¹ Çağlar Keyder, "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu", (Çev. Nurettin Elhüseyni), Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, (Der. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, s.47.

bıkmış, hatta bu türlü vaatlere karşı kuşkucu ve alaycı bir tavır almıştır. Türk halkı sürekli ertelenen bir gelecek uğruna, tarihini, geçmiş kurumları inançları, kimlik ve kültürünü sorgulamaya koyulmuştur. Başlangıçta en çok yeni kentleşmiş nüfusta belirgin olan bu eğilim, kısa sürede toplumun diğer kesimlerine yayılarak giyim kuşam, popüler müzik, mimari stil ve benzeri düşünceleri de etkilemeye başlamıştır.³⁰² Kapitalist dünyaya periferileşme suretiyle esas manada eklemlediğimiz, kitlesel hayata geçtiğimiz, kamusal hayatın mümkün kılındığı yolların tıkanıdığı 1980'lerdeki liberal devrim alışık olmadığımız ama özlemimizi çektiğimiz tüketim kalıplarını hayat alanına sokmuştur.³⁰³

Ekonomide serbest rekabetin de etkisiyle maddi değerler manevi değerlerin önüne geçti. "Köşe dönmece"liği yaşam felsefesinin odak noktasına yerleştiren birey için doğu kültürünün manevi yönü gittikçe önemini yitirmekte, batının kültürel değerleri onun yerini almaktadır. Dolayısıyla da böyle bir yaklaşıma dayanan yaşam felsefesi oldukça sığ ve basit düzeyli kalmaktaydı.yaşama bakıştaki bu sığlık ve yüzeysellik sevgi, aşk gibi insan yaşamına anlam veren duygulara maddi ve ruhsal içeriğinden soyutlanmış yüzeysel bir bakış getirdi. Aşk sevgi gibi temaları işleyen arabesk şarkılarının yerini de sarayları, serveti, köşkerleri konu alan pop-arabesk şarkıları almaya başladı, Örneğin;

Daha bir güzelleştim,
Bu aşk yaradı bana,
Herkes dalga geçse de,
Darısı başımıza,
Aboneyim, abone...(Yonca Evcimik)

Şarkısı ya da; "Hey George versene borç" (Hakan Peker) gibi şarkı sözleri bunu çok iyi yansıtmaktadır. Arabesk şarkılardaki metafizik öğelerle yüklü, ilahlaştırılan aşkların yerini pop-arabesk şarkılarda gündelik yaşamın anlık heveslerine yönelik gelip geçici, herkesin herkesle olabildiği yüzeysel aşkların aldığı görülmektedir. Yine bir örnekle;

³⁰² Reşat Kasaba, "Eski İle Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", (Çev. Nurettin Elhüseyni), Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik, (Der. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999, s.13.

³⁰³ Süleyman Seyfi Öğün, "Türkiye'de Kadimlik-Cedidlik Tartışmasının Hal-i Pür Melali", Türkiye Günlüğü, Sayı: 25, Kış 1993, s.s.20.21.

bulunmaktadır: Birincisi, Özal'ın bireycilik anlayışıdır. İkincisi, bu metodolojik bireycilik anlayışından hareketle bireylerin başlıca üç temel hürriyetinin güvence altına alınmasıdır. Üçüncüsü, devletin, bireyin ve sivil toplumun gelişmesine engel teşkil etmemesi ve özellikle devletin iktisadi faaliyetlerinin sınırlandırılması düşüncesidir. Dördüncüsü ise, Özal'ın serbest piyasa ekonomisi konusundaki düşünceleridir. Bireyde bulunması gereken üç temel hürriyet ise; düşünce özgürlüğü, din ve vicdan özgürlüğü, teşebbüs özgürlüğüdür. Bu özgürlüklerin temeli ise devlette bulunması gereken üç temel özelliğe bağlıdır. Bunlar; demokrasi, hoşgörü ve serbest piyasa ekonomisidir. Serbest piyasa ekonomisinin gelişmiş olması teşebbüs özgürlüğünü arttıracaktır, hoşgörünün gelişmiş olması din ve vicdan özgürlüğünü sağlayacaktır, demokrasi ise düşünce özgürlüğünün gelişmesine neden olacaktır.

Özalcı toplumsal projenin ana hedeflerinden biri ise; "orta direk"tir. "Orta direk" kavramı, üretim ilişkilerindeki konuma göre belirlenen sınıf tanımları içinde olan "orta sınıf" kavramı ile iç içedir ve bu ölçüde kavramın taşıdığı esneklikten faydalanılır. Farklı toplumsal kesimlerin kendilerini toplumun temel unsuru olarak orta direkte sayılmak için yeterli koşul olması, Özalcı söylemin daha geniş kitlelere ulaşmasını ve farklı toplumsal kesimler arasında birleştirici bir rol oynamasını kolaylaştırmıştır. Bu kavram Özal'ın bütünleştirici uyumlaştırıcı retoriğinin başlıca dayanağını oluşturur ve işçi sınıfı sermaye gibi toplumsal çatışmayı ima eden kavramları evcilleştiren etkiyi kullanmıştır.³⁰⁷

Özal popüler kültürü ve popüler siyaseti kullanmayı çok iyi başarmış bir siyasetçidir. "Halkla birlikte seçkinlere karşı" şeklindeki özdeşlik formülü ise, tüm popülist retoriğin esasını oluşturmaktadır. Özal halktan biri olduğunu tam anlamıyla hiçbir zaman telaffuz etmemiştir ama; medyada temsil edilen imajıyla onlardan biri olmuştur. Gündelik yaşamında da bu özellikleri sergilemiştir. Özal, bu kültürel unsurları politik retoriğine ekleyerek farklı bir popüler dil oluşturmuş ve bu dil, popüler kültürün söylemsel uzanımına pek fazla direnme göstermeksizin hakim olmuştur. Bu hakimiyette Özal'ın kimliğiyle dili arasındaki uyumluluğun büyük etkisi olmuştur.³⁰⁸ Bu gün blue-

³⁰⁷ Betül Yazar, "1980'ler Türkiye'sinde Yeni Sağın Yükselişi", *Mürekkep*, Sayı: 11, Kış-Bahar 1994, s.84.

³⁰⁸ Erol Mutlu, "Özal ve Özalcılık", *Mürekkep*, Sayı: 3-4, Kış-Bahar 1995, s.54.

jean'lerini Özal'dan sonra giymeyi akıl edenlerin ortaya çıkardığı ironik tablo yalnızca umutlarını biraz daha biliyor.³⁰⁹

Tam anlamıyla bir ikiliği yansıtan 80 dönemi 90'lara gelindiğinde yerini daha da karışık kültürel formlara bırakacaktır. Bundan önce tanımlanabilen her kesimin her sosyal grubun belli başlı davranış kalıplarından, belli estetik değerlerden ve tüketim biçimlerinden oluşan net kimlikleri varken; bu gün, pop çağı kültürü bir tür nev-i şahsına münhasır bir "kimlik açgözlülüğü" tarafından biçimlendirilmektedir. Merkezde kurulmuş kültür açık büfesine yavaşların hepsi tabakalarına her çeşitten almaktadırlar.³¹⁰ Kara sevdalar hoşlanmaya, büyük aşklar çıkmaya, kahveler kafeye dönüşmektedir.³¹¹

2000'li yıllarda ise, bir anda şöhret olup patlayanlar, popüler kültürde "çalışmadan para kazanma"nın geçerliliğini lanse etmektedir. Sonunda ortak bir noktada birleşmiştir. Tüm Türkiye aynı konu üzerinde konuşur hale gelmiştir. Popüler kültürün bir numaralı ileti araçlarından magazin kültürü gündelik işlerden boğulma noktasına gelmiş insanların ortak dili haline gelmiştir. Giderek atomize olduğunu gören şehir insanı önce komşusunu kaybettiğini fark etmiştir. Sokakta, çeşme başında selamlaşıp dertleşecek zamanlarda olunmasa da, bakkala giden 60 yaşında teyze bir ekmek, yarım kilo kıyma isterken "Gülben Ergen'in kaset skandalı gerçekten de doğru mu evladım?" sorusunu araya sıkıştırıp onay alma, sohbet etme ihtiyacını yansıtabilmektedir.

Son kertede "Pop Star" yarışması hem gurur ve acı yüklü hayatları önümüze getirmiştir. Öyle ki, yarışmanın yayınlandığı kanalın mensup olduğu medya grubunun yayın organları, konuyu tek elden emir almışçasına öyle çok irdelemişlerdir ki, "acıların çocuğu Bayhan"dan bahsetmeyen yazarların aydınlığından şüphe edilecek hale gelinmiştir. Gerekçe olarak da Pop Star'ın ülke gerçeğini görmemize yarayan sosyolojik bulgular verdiğiinden bahsedilmiştir.³¹²

³⁰⁹ Hakan Arslan, "Siyasetin Beatniki: Turgut Özal", *Türkiye Günlüğü*, Sayı: 22, Bahar 1993, s.7.

³¹⁰ Can Kozanoğlu, *Pop Çağı Ateşi*, s.127.

³¹¹ Can Kozanoğlu, *Cilalı İmaj Devri*, s.44.

³¹² <http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=11102>, 12.06.2004.

3.3. TOPLUMSALLIĞIN ÇÖZÜLÜŞÜ VE BİREYİN KEŞFİ

Kamusal alanın depolitasyonu nedeniyle, 80'lerde vatandaşlık pratiği önemli ölçüde zedelenmiş ve bireylerin siyasal topluma aidiyetleri ile ilgili önemli sorunlar çıkmıştır. Türkiye'de vatandaşlık algısının çok güçlü olmasının en iyi göstergesi ise bireyin devletle olan ilişkilerinde devletin sosyal adaleti sağlaması beklentisi içinde olmasıdır.

1980'lerle birlikte özel ve kamusal alan ayrılmış ayrıca insanların yabancılardan uzak tuttukları alanın kapıları daralmıştır. Ayrıca, yalnızca özel hayatın dili kamusallaşmamış kamunun dili de giderek özelleşmeye, dış da iç'miş gibi algılanmaya başlamıştır.³¹³ Vatandaş kavramı hala popüler dilde devletle karşı karşıya kaldığında aciz duruma düşen, sıradan insanı anlatmaya devam etmiş, bu durum toplumsallığın çözülüşünde önemli bir rol oynamıştır. Murat Belge bunu 1988 tarihli bir röportajında şu şekilde dile getirir:

“Ana çizgileriyle, özellikle büyük illerimizden başlamak üzere, daha ‘bireyselleşme’ çabaları dikkatimizi çekiyor, genç kuşaklar için kendi gelecekleri daha büyük önem kazanıyor, gelenekler eski önemini kaybediyor, güntümüz insanı sıkıntıya daha az katlanıyor. Daha sabırsız, daha kolaycı, daha kısa yoldan ‘köşeyi dönüp rahat yaşama’ eğilimi gösteriyor”³¹⁴

Yeni toplumsallıkta iki özellik belirginleşir: Piyasa toplumunun ekonomik bireyi ile cemaat toplumunun kültürel bireyi. Girişimci birey ve cemaatlerin bireylerinden oluşan bu toplum, eşit hak ve özgürlüklerle birbirine bağlanmış bir siyasi toplum değildir. Ne ortak normlarla ne de piyasa ve devlet sistemi tarafından bütünleştirilmiş olmayan bu toplum, tam tersine siyasi ve kültürel olarak kutuplaşma ve çatışma halindedir.

Bugünkü geç-kapitalist dünyada, devlet ve kamu birbirine kaynaşmış, kapitalist devlet cihazı politik olanı, yani mücadele müzakere konusu olanı teknikleştirmiş, politika büyük ölçüde medyatik bir doğrultuda aygıtlamıştır. Politik alanla da sivil toplum alanı birbirine kaynaşmış, piyasa ilişkilerinin git gide bir birine işlediği, beşeri

³¹³ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*, s.69.

³¹⁴ Murat Belge, “Kapalı, Yaratıcı Olmayan, Otoriteye Meraklı, Hem Uysal Hem Kavgacı Bir Toplumuz”, *Elele*, Sayı: 7, Temmuz 1988, s.24.

faaliyetlerin çoğulluğu, politik çoğulluğun ikamesi rolü üstlenirken, aslında kendi hakim olunmaz kargaşasını yücelten imajıyla politikayı imkansızlaştırmaktadır. Devlet-politik-sivil kerteler arasındaki mesafeler özerklikleri budayacak şekilde erimiş, bu içiçelik, dönüştürücü ve eleştirel müdahalelere yer bırakmamıştır. Türkiye örneğinde bu sorun, kendini aşkınlaştıran devletin otoriter yapılanmasıyla, politik alanın kamusal bir müdahale gücünden tamamen uzaklığıyla; sivil toplum alanında da bir yandan neo-liberal sosyal tahribatın, diğer yandan politik ayrışmanın politik alandan daha sahici dışavurumunu üstlenen kimlikçi cemaatleşmenin atomize edici etkileriyle ağırlaşmaktadır.³¹⁵

80'ler boyunca birey ve bireyin özgürlüğü, liberal politikanın da tamamlayıcı etkisiyle oldukça önem kazandı. 1970'lerin 'takım', 'ekip', 'örgüt', 'ocak', 'cemaat' ve benzeri kimliklerin içine hapis olmuş Türk insanı, artık birey olma, yani tek, değiştirilmez ve ikame edilmez olmak istiyordu.³¹⁶ Bu dönemde bireycilik yükseliyordu ama yıkılan duvarların altından çıkan birey değildi. Gemisini kurtaran kaptan, her koyun kendi bacağından asılır, ideolojileri özellikle günümüzde birer yaşama felsefesi haline geldi. Bu nedenle de siyaset hep birey üzerine değil, birey imajları üzerine yapıldı.³¹⁷

Birey'in çarpık bir biçimde de olsa ortaya çıkmış olması ve toplumsal formasyonu yıkması özellikle de onu hakimiyeti altına alması değişkenlerin de ortaya çıkmasına neden oldu. Öncelikle değişen tüketim kalıpları ve gittikçe yaygınlaşan popüler kültür ortaya çıkmıştır. Birey kimliğini getiren ilişkilerde tüketim kalıpları ön plana çıkınca, insanların varolabilmek, farklı olabilmek için, her şeyi mubah görerek bireysel servet avcılığına kapılmaları da doğal olmuştur.³¹⁸

Bu sığ bireyleşme ve özgürleşme hareketi, elbette müzikte de bir yansımasını buldu. Özellikle arabesk müzikte bu değişimi görmek olanaklıdır. Son yıllarda arabesk

³¹⁵ Tanıl Bora, "Toplumsalın Çöküşü mü, Dirilişi mi?", *Birikim*, Sayı: 125-126, Eylül/Ekim 1999, s.19.

³¹⁶ Nur Vergin, "1980'ler Türkiye: Eşitliksiz ve Adaletsiz Bir Demokrasi Deneyimi ile Bunalımın Sarmalı", *Türkiye Günlüğü*, Sayı: 9, Aralık 1989, s.33.

³¹⁷ Alev Özkazanç, "1980 Sonrasında Türkiye'de Siyasi İktidar Tarzının Dönüşümü", *Mürekkep*, Sayı: 10, Bahar 1996, s.s.50.51.

³¹⁸ Can Kozanoğlu, *Cilalı İmaj Devri*, s.125.

parçalarla arabesk sanatçılar arasında açık bir sahiplenme ilişkisi görülmektedir. Gerçek anlamda bir çeşitlenme olmasa da her arabesk sanatçısı kendi şarkılarını getirdiği ufak tefek biçim farklılıklarıyla öteki sanatçıların şarkılarından ayırmaya yöneldi. Orhan Gencebay arabeski, İbrahim Tatlıses arabeski, Ferdi Tayfur arabeski gibi.

Arabesk müzikteki bu kişiselleştirmenin pop-arabesk adını verilen 80'li yılların yaygın olarak tüketilen arabesk şarkıları için çok daha belirgin olduğu görülmektedir. Ancak göz ardı edilmemesi gereken arabesk ile pop müzik arasındaki farklılaşmadır. Bir örnekle Orhan Gencebay "Benim de her şey de bir hakkım vardır " der demesine ama "hakkımı hemen ver!" yerine "istemem namertten bir yudum çare" derken, 80'lerle birlikte İbrahim Tatlıses "Ben de isterem" der.³¹⁹ Günümüzde ise pop şarkılarının ana teması "Bana hep bana" dır. 80'li yılların ikinci yarısından başlayan bu toplumun modern olabilmek için o güne kadar dışarıda bıraktığı modern kültürel kodların dışına ittiği bir çok şeyin büyük şehirlerin imkanıyla buluşmuş olması ile kendisini daha da özgürce ifade etmesini kolaylaştırmıştır.³²⁰

Kültürel yabancılaşmanın ilk ve en önemli görünümü görece olarak kapalı bir ekonomiden kapitalist türde bir pazar veya meta ekonomisine geçişte ortaya çıkmaktadır. Pazar ekonomisinin gerekleri, çoğu zaman geleneksel yapıların öğeleri ile zıtlasmakta, bu savaşımdan da çoğunlukla değişim değeri ve meta fetişizminin galip çıktığı görülmektedir: Geleneksel sistemin köylüsü, esnaf ve zanaatkarı değişim ekonomisinin getirdiği kuralları emek, zaman ve mekanın yeni algılanma ve kullanım biçimlerine ayak uyduramamaktadır. Zamanla toplum içerisinde ekonomik, toplumsal ve kültürel yönden hem geleneksel, hem batının, yani kapitalist düzenin istediği doğrultuda modernleşmiş ve nihayet ikisi arasında bir geçiş dönemi yaşayan kesimler ortaya çıkmaktadır. Bu toplumsal kesimler sanki farklı toplumların parçalarıymış gibi birbirinden bağımsız ve çok sınırlı ölçüde bir ilişki düzeyi içinde varlıklarını sürdürmektedirler. Bunun en tipik örneğini kırdan kente göç ve bunun bir yansıması olan gecekondulaşma oluşturmaktadır.³²¹ Yerleşik bir kent kültürünün bu yeni

³¹⁹ Nazife Güngör, *Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*, s.137.

³²⁰ Nurdan Gürbilek, "Ben de İsterem", *Defter*, Sayı: 37, Yaz 1999, s.23.

³²¹ Barlas Tolun, *Çağdaş Toplumun Bunalımı, Anomi ve Yabancılaşma*, AİTİA Yayınları, Ankara, 1980, s.243.

ekonomik ve ideolojik güçler dünyasına onları dengeledi ve son derece çelişkili ve sancılı duygular arasında hiç olmazsa bir süre için düzen benzeri bir şey sağlandı.³²²

Oysa Türk insanının dünya görüşü, kültürel alanın değerlerinden kaynaklanmaktadır. Yani, inançlara, değerlere ve duygulara dayalı bu dünya görüşü gelenekçidir. Değer sistemini kişiselleştirdiği için sübjektiftir. Bu nedenle kişi yaşadığı dünyanın merkezine kendi inandığı değerleri ve dolayısıyla kendisini koymaktadır. Bu yüzden herkese göre değişen, ama kendisi için mutlak olan inançlar ve değerler manzumesine göre davranışlarını belirlemektedir.³²³

Böylece geleneksel kırsal kesime özgü değerler sistemi, büyük ölçüde gücünü yitirmiş, hatta yıkılmıştır. Ancak bunun yerine modern anlamda kentsel yaşamın değerleri ve kuralları da tam olarak geçirilememiştir. Çoğu alanda hem geleneksel toplumun kural ve değerleri aynı anda geçerli olduğundan bireyler hangi norm ve değerleri davranışlarına yansıtacaklarını bilemez bir duruma gelmişlerdir. Bu da onları büyük bir uyumsuzluk ve kargaşa içine sürüklemiştir. Böylece, ne geleneksel, ne de modern toplumsal yapılanmanın gerektirdiği yaşam biçimini sindiremeyen, dolayısıyla da ikisi arasında kalan bireyler yoğun bir kimliksizlik sorunu ve bunun getirdiği kimlik bunalımıyla karşı karşıya kalmışlardır.

3.4. TÜRKİYE'DE SANAT VE KÜLTÜR

Günümüz Türkiye'sinde çağdaş sanat ortamının toplumla olan ilişkisinin daha belirginleşmeye başladığı, sanat kurumlarının giderek hükümet ve devlet dışı işlevler yüklenerek girişimlerde buldukları ama buna rağmen de Türkiye'nin geleneksel düzenlemesi içinde devletin hala önemli rolünün de olduğu söylenebilir.

Bütün toplumlar kendi kültürlerini belirli örnekler ışığında seçmektedirler. Modellere ve verilenlere göre beğeniler kazanılmaktadır. Eğer bir kimseye belli bir model-kültürün eğitimi verilmişse, o modelin üzerinden kişi, genelde kendi kültürünü

³²² Richard Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, (Çev. Serpil Durak-Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s.40.

³²³ Erkan, a.g.e., s.177.

yeniden üretir. Bunu kıranlar ise, sık sık sanatçılardır ve onlar da, topluma kendi normlarını yerleştirirler ki, o normlar kendilerini çok radikal bir biçimde hissettirmemektedirler. Ancak toplumlar karmaşıklıktıkça, bu normların da beğeni oranları farklı gruplara veya cemaatlere göre değişmeye başlar. Zevklerin ve kültürel normların tezahürü ise, elbette ki, beğenenler tarafından seçilecektir, ancak, yeni hareketler ve yeni çıkışlar kendilerini yine konserler, sergiler, kitaplar, gazeteler ve dergiler veya görsel işitsel medya sayesinde gösterebilecektir. Burada “in” ve “out”lar karşımıza çıkmaktadır. Tam da bu noktada “salt popüler kültür” ile “medya destekli popüler kültür” birbirleriyle aynı şey olmaktan çıkmaktadırlar. Popüler sanat nesnelere ve eleştirelliği tam olarak anlayamamıştır ki, karşımıza hemen ardından medya destekli popüler kültür yaratısı ve kavramı çıkmıştır. Bu dolayısıyla, karşımıza çıkan yalnızca top-on’laşmakta olan medya destekli pop müziği değil toplumun kendisi olmuştur. In ve out’larla belirlenen listeler yanında, Levi’s 501’li veya hamburger’li bir kültür yaşanmaya başlanmıştır.³²⁴

Tüm hakimiyetini sağladığı günümüz Türkiye’sinde popüler kültürün kitlelere sunduğu toplumsal hedef; daha iyi yaşamak, daha çok tüketmek ve her gün yeniden tüketmek olmuştur. Bu kültürde, her birey, yaşamına zenginlik getirdiği söylenen ürünler karşısında sadece iş gücünü, emeğini değil, bütün imkanlarını ve boş zamanlarını satmaktadır.³²⁵

Modernleşme, batılı olmayan toplumların geleneksel toplumdaki modern topluma doğru geçirmekte oldukları değişim sürecini ifade eder. Modern topluma ait olduğu öne sürülen kültürel ve siyasi niteliklerin gerçekleşmesi için, öncelikle ekonomik kalkınma gerçekleşmelidir. Geleneksel modern ikiliğinin sürdüğü geçiş toplumlarında ise, geleneksel değer ve kurumlar modernleşmeye direnir durumdadır. Oysa modernleşme geliştikçe gelenek zayıflar. Bu anlamda, geleneksel geridir ve geleneksel ve modern arasındaki ilişki yerine geçme, çatışma ve dışlama ilişkisidir. Türkiye’de ise modernleşme pratiği açısından ‘muasır devletler seviyesi’ ne ulaşmayı amaçlayan batılılaşmaya evet diyen kültürel projenin gerçekleşmesini sağlayacak devrimler yapılmıştır. Ancak bu uygulamalar, yöresel ve sınıfsal farklılıkları göz

³²⁴ Ali Akay, *Sanatın Sosyolojik Gözü*, Birinci Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999, s.38

³²⁵ Nabi Avcı, *Kitle Kültürü Enformatik Cehalet*, Rehber Yayınları, İstanbul, 1990, s.30.

önünde tutan çoğulcu kültürel bir siyasadandan çok, seçkin halk ikileminin yaşandığı monist bir niteliğe sahiptir. Bu uygulamaların en çarpıcı örneği ise, Cumhuriyet Dönemi'nde Türk müziğinin radyo ve televizyonlarda yasaklanmasıdır.

Müzikalite duygusu, bir metnin sanatsallığının en önemli göstergelerinden ve belirleyici yanlarından birisidir. Müziksel etkinin televizüel anlatımındaki etkisinin 1980'lerin sonlarına doğru ivme kazanarak daha da kendisini göstermesinin nedeni ise; televizyonun sözlü bir kültürel dışa vurum aracı olmasından kaynaklanmaktadır.³²⁶

1960'larda arabeski ortaya çıkaran etmenlerin hem müziksel hem de toplumsal olarak kendiliğinden ve müdahaleci yönleriyle modernleşme pratiğinin kendisine bağımlıdır. Arabeskin, Türkiye'nin, batılılaşmaya doğru göçünün kitleselleştiği ilk dönemin ve Türkiye'nin batısı ile doğusunun, kenti ile kıyının karşılaşmasının ilk popüler ürünü olduğu söylenebilir. Arabesk müzik ve kültürün oluşmasında birbiriyle karmaşık bir ilişki içinde bulunan üç temel etken vardır. Bunlar: Devletin resmi kültür politikası ve müdahaleleri, piyasa güçlerinin gelişmesi ve modernleşen hayat pratiğinin kentlerde ortaya çıkardığı yeni yaşam tarzıdır. Arabesk müzik resmi olarak dışlanan ve küçümsenen Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği geleneklerinin, hem sözsel hem müziksel bazı ifade öğelerinin, savunularak, modernleşen hayat pratiği içinde ve batı müziği etkisi sonucu oluşmuş karma bir müzik tarzıdır. Arabeskin popüler geleneği kendiliğinden ve bilerek savunmasında ve modernleşmeye açık yüzüyle hayata açık olmasında, onu 1950 sonrası siyasal toplumun duvarlarından içeri giren yeni kentli popüler sınıfların sahiplenmesi önemlidir. Hem müziksel hem de toplumsal olarak arabeskin, modernleşmeye eklemlenmiş olan, savunmacı bir tepki olduğu söylenebilir.³²⁷

Müziğin incelenmesinde, üretimiyle başlayan şifrelenmiş içsel yapısından, nota düzeninden başlayarak, dinleyicinin şifre çözümüne, müziği dinleyip anlamlandırmasına, belli bir yer ve zamandaki müziksel pratiklerin ele alınmasından tarihsel gelişimi üzerinde durmaya kadar çeşitlenen oldukça zengin ilgi odakları vardır. Bilimsel ilgi alanı olarak müzik, niteliksel ve niceliksel çeşitliliği yanında, akla gelebilen

³²⁶ Yusuf Kaplan, *Televizyon*, Alternatif Üniversite Kitaplığı, İstanbul, 1993, s.101.

³²⁷ Özbek, a.g.e., s.142.

her sosyal bilim alanıyla ilgisi olan çok disiplinli bir karaktere sahiptir. Müziğin belli bir dönemde ve belli bir yerel veya ulusal çevrede üretim, dağıtım ve kullanım/tüketim biçimleri ve bu biçimlerin sonuçları, tarihsel, müziksel-yapısal, dilsel-yapısal, ideolojik, kültürel, ekonomik, siyasal ekonomik, antropolojik, sosyolojik, psikolojik, sosyal-psikolojik ve toplum yönetim politikaları açılarından ele alınıp incelenebilir.³²⁸ Müziğin kültür, ideoloji ve siyasal ekonomik yanlarını irdelemek; Türkiye’de müziğin incelenmesi gereken, fakat çoğunlukla ihmal edilmiş bu yanları hakkında kuramsal tartışma, varsayımlar ve araştırma soruları sunmak, oldukça önemli veriler kazandıracaktır.

3.5. TÜRKİYE’DE MÜZİĞİN ANA HATLARI

Müzik toplumsal bir üretim biçimidir.* Daha önce de değinildiği gibi, toplumun içinden çıkan ve toplumun ürettiği aynı zamanda tükettiği müzik türlerinin bir analizini yapmak, o topluma ait bir çok siyasal, ekonomik ve en önemlisi kültürel verilerin elde edilmesine ışık tutacaktır. Zira müzik bir anlamda da, toplumun ezgi diliyle ortaya koyduğu “anlam haritaları”dır.

Türkiye’de genel bir tespitle müzik türlerini şu başlıklar altında toplanabilir. Bunlardan birincisi geleneksel müzik, ulusal sanat müziği ve popüler müziktir. Türkiye’de müziğin gelişim evrelerini tespit edebilmek için Cumhuriyet Dönemi’ndeki müzikal kimlikten ve onun biçimlerinden başlamak gerekmektedir. Cumhuriyet Dönemi’nde ulusal kültür politikalarını belirleyen siyasal erk, müzik alanında da ağırlığını koyarak, batı müziğinin gelişimi için uğraşmıştır. Avrupa’ya müzik eğitimi için öğrenciler gönderilmiştir. Batı müziği modern müziği temsil eder, modern olmak için bu müziğin benimsenmesi gerekir, zihniyeti hakim olmuştur. Bu zihniyet müzik konusunda bazı yanlış politikalar yapılmasına neden olmuştur. Siyasal erkin batı müziğini benimsetmek uğruna yaptığı çabalar, toplumun kültürel beğenisine ters düştü. Çünkü müzik beğenisi ve kulağı, bireyin içinde bulunduğu kültürel ortamda

³²⁸ Yetkin Özer, *Bilim Perspektifinde Müzik*, Eylül Yayınları, İzmir, 1997, s.s.4-7.

* Bir örnek olarak; Wolf, sanatın ancak sosyolojik bir perspektif ile anlaşılacağını, sanat ürünlerinin ve sanatçının toplumsal bağlamdan uzak düşünülmemeyeceğini, sanatın ve toplumsal olanın birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmasının mümkün olmadığını, sanat ürününün ancak ve ancak toplumsal bir üretim olabileceğini düşünmektedir. (Ayrıca “Sanat Sosyolojisi” Tartışmaları için, Bkzn: Janet Wolf, *Sanatın Toplumsal Üretimi*, (Çev. Ayşegül Demir), Özne Yayınları, İstanbul, 2000.)

belirlenmektedir. Zaten esas olarak arabesk müziğin kökenleri de buralara kadar dayanır. Bir müzik eserinde bir toplumun hikayesi ve upuzun geçmişi gizlidir. Yozlaşma denilen kavram, geleneksel değerlerin dış kültürlerle karşılaşp, yeni birliktelikler (kültürleşme) yaratmasıdır. Kültürleşme “öteki” kavramını kabullenmeyi zorunlu kılar. Ancak; söz konusu olan müziksel bir form ise kültürleşme yahut birliktelik farklı kültürel buluşları da beraberinde getirir.³²⁹

Türkiye’de popüler müzik tarihsel bir analizle Akın Ok tarafından şu şekilde yapılmıştır: Sanat müziği ki, 1950’li yıllarda geleneksel havasından uzaklaşıp iletişim araçları vasıtasıyla popülerleşmiştir, arabesk müzik, 60’ların sonunda ortaya çıkmaya başlamıştır ve 1980’lerle birlikte popülerleşen Türk pop ve Türk rock müziği.³³⁰

1934 yılının Kasım ayında, radyolarda Türk Müziği yirmi ay boyunca yasaklanmıştır. Özellikle, Türk Müziği eğitiminin yasaklanmasıyla bir arada düşünüldüğünde, yeni Türk Cumhuriyeti’nin Osmanlı ile kültürel bağlarını top yekun koparmak istediğinin, batı kimliğinin seçildiğinin ve demokrasi anlayışındaki halka rağmen niteliğın bir göstergesi olduğu söylenebilir. Ama nasıl ki, milletin hazine değerindeki Türk dilini elinden almak mümkün değilse, aynı hazine değerindeki Türk Müziğini de elinden almak mümkün değildir ve olmamıştır.³³¹ Aslında Atatürk’ün programı bir Türk ulusu yaratmak olmuştur. Bu ulusun kültürü de Türk kültürü olacaktı ve kültürün bir boyutu da müzikti. Dolayısıyla müzik aynı zamanda Türk müziği vasfı taşımalıydı. Ortada bir sorun vardı. Müzikte çağdaşlığı yakalamak evrensel değerlerle başarılı olmak biçiminde tanımlanmıştı. O halde yeni müzik evrensel olacaktı. Ama ulus yaratma programları içinde bu müzik Türk müziği olmalıydı. Atatürk’ün önerdiği çözüm, başlangıç noktasının Türk Halk Müziği olması, ama yaratının oluşmasını sağlayacak kuralların ise, evrensel müzikten alınmasıydı.³³² Zira, İlyasoğlu, çağdaş Türk müziğinin köklerinin geleneksel Türk müziğine dayandığını savunmaktadır. Ona göre, geleneksel Türk müziği, sanat müziği ve halk müziğinin birleşimidir.³³³

³²⁹ Vural Yıldırım, “Müziğın Kirliliği Üzerine Bir Deneme”, *Folklor/Edebiyat*, Sayı: 15, Sonbahar 1998, s.157.

³³⁰ Akın Ok, *68 Çıgıllıkları*, Birey Yayınları, İstanbul, 1994, s.47.

³³¹ Refet Kayserilioğlu, “Hangi Tür Müziği Yasaklayalım?”, *Gösteri*, Sayı: 96, 1988, s.68.

³³² Hasan Ersel, “Atatürk ve Ulusal Müzik”, *Toplumsal Tarih*, Sayı: 2, Şubat 2000, s.8.

³³³ Evin İlyasoğlu, *Çağdaş Türk Bestecileri*, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998, s.10.

60'lı yıllarda kentte başlayan sanayi, iş gücünü kırsal alandan sağlamaktaydı. Şehirlere farklı coğrafi kesimlerden gelen insanlar, tam anlamıyla alt kültür birimleri oluşturmaktaydı. Oluşan alt birimlerin ortak noktası Anadolu olup, şehirde aynı kaderi, yani toprak işçiliğinden fabrika işçiliğine geçişi sağlamak olmuştur. 60'lı yıllar, kentsel müziğin gazinolarda ve diğer eğlence yerlerinde olabildiğince yaygınlaştığı dönemdir. Şehirde kendisini ifade etmek zorunda hisseden kır insanı, eğlence yaşamında kendi beğenisine göre yerler seçmekteydi. Her kesime hitap eden eğlence yerleri, çeşitli müziklerin ve yeni yeni sanatçıların ortaya çıktığı yerler artmaktaydı. Zeki Mürenler'in, Sezen Aksular'ın, Ajda Pekkanlar'ın ve diğerlerinin ortaya çıkışı bu döneme rastlamaktadır.

Kente göçen kır kökenli nüfusun kültürü olan arabesk, kentsel yani modern olana uyamamanın bir ürünü olarak geleneksel ile modern arasında bir marjinalliği yansıtmaktadır. Yani geçiş toplumunun ürünüdür ve Türkiye'de uygulanan modernleşmeci denetime direnen alt sınıflar arasında doğmuş radikal bir popüler kültürdür. Türk kültürel kimliği konusunda kabul görmüş kavramları kendiliğinden eleştirmiş ve sorgulamıştır. Modernleşme kuramından yola çıkan sistem tanımının iddia ettiği üzere göç eden kitlelerin uyumsuzluğunun müziği değildir. Aksine bir uyum çabasının ürünü olarak doğmuştur. Bir arada duran geleneksel ile modern arasında bir uyum çabasıdır. Göç eden kitleler modernleşmeye bir yandan evet derken bir yandan direnmektedirler. Arabesk işte tamda böyle bir çelişkinin içinden bir uyum çabası olarak çıkmıştır ve kişinin kendini ifade ediş tarzlarından bir tanesidir. Çelişkiyi yaşayan birey müzikle kendini sunar. Martin Stokes bu durumu Türkiye'de Arabesk Olayı adlı kitabında şu ifadeyle özetlemektedir: "Teybe bir kaset koymak basit bir tüketiciliğin kof bir hareketi değildir. Bilakis yapısal olarak bireyin birlikte olduğu grubu ve bu birlikteliğin yer aldığı mekanı tanımlayan bir davranıştır."³³⁴

80'li yıllar tam bir geçiş döneminin ürünüdür. 60'larda kökenini atan ve 80 döneminde değişik bir form kazanan arabesk müzik, özgül ve daha özgürlükçü bir dinlenme olanağı bulmuştur. Ayrıca, dönemin özgürleştirici ve bireyci politikaları, arabeskin pop-arabesk şeklinde icra edilmesine sebebiyet vermiştir. 90'lı yıllara

³³⁴ Stokes, a.g.e., s.121.

gelindiğinde, ülkenin toplumsal hareketliliği, popüler kültürün oluşmasına, müzik türlerinin kaynaşmasına ve iç içe geçmesine neden olmuştur. Pop müzik, halk müziği, geleneksel Türk müziği, fantezi müzik ve arabesk müzik türlerinin hepsi popüler olmuş, günöbirlük tüketilmeye başlanmıştır.³³⁵ 1980'lerden sonra adım adım gelişerek bugünkü sonuca ulaşan toplumsal yapı, kendi sanatını yaratmıştır. Popüler müzik ise, bu yapıya denk düşmektedir. Pop müzik hem bir sonuçtur, hem de süreci hızlandıran bir araçtır.³³⁶

Pop müziğin bir kültüre bir kimliğe denk düştüğü koşullarda, bir müzik türünün patlaması, seri üretim temposuyla şarkı ve şarkıcı üretilmesini zorunlu kılmıştır. Çünkü artık özel radyolar ve özel televizyonlar vardır. Kesin olmayan rakamlara göre 1990 sonrası Türkiye'deki özel radyo sayısı bir ara iki bine yaklaşmıştır. Televizyonlardaki müzik eğlence programları klip programları ve yalnızca klip yayınlayan müzik kanalları düşünüldüğünde ortaya müthiş bir tablo çıkmıştır. Türkiye'de her gün binlerce saatlik müzik yayını yapılmaktadır. Bu da en dayanıklı şarkıları bile kısa sürede eskitecek bir tempo demektir.³³⁷

Bir döneme damgasını vuran arabesk, 1990'ların ortalarında bile pop müzikten daha popülerdi belki ama, arabesk dinlemek pek de övünölesi bir durum değildi. Oysa pop müzik dinlemekle övünölüyor, gurur duyuluyordu. Aslında pop müzik arabesk istikametinden gelen ve kente yarı uyum sağlamış ikinci kuşak için, kente tam uyum sağlama ve modernleşme aracı olmuştur. Yıllar öncesinin gecekondü mahalleleri artık metropol alanının yüksek binalı yerleşim merkezlerine dönüşmüştü. Buralarda yaşayanlar kendilerini kentli hissetmeye başlamıştı. Ancak sıkı bir ekonomik çıkış yapamayanlar bu kimliği henüz onaylatamamışlardı. Arabeskin 80'dan sonraki, dinamik ve değişken çizgisine katkıda bulunanlar da bu insanlardı esasen ve o zamanlar değişen hayatlarının müziğe de yansımısını istemekteydiler. Türkiye'nin değişim hızı arttığı için, onların değişimleri de kente kendilerinden önce göçenlere göre daha hızlı bir seyir izlemişti. Yeni tüketim biçimleriyle, yeni vitrinlerle ve yeni müzikle, "ekmek kavgasına" paralel giden "kimlik kavgasını" da kazanmak istiyorlardı. Modern hayatın en pratik ses kanalı ise, müzikti. Emrah doğrudan pop'a yönelirken, İbrahim Tatlıses ve

³³⁵ Vural Yıldırım, "Türkiye'de Modernleşme ve Müzik", *Folklor/Edebiyat*, Sayı: 13, Mart-Nisan 1998, s.s.86.87.

³³⁶ Mehmet Kaygısız, *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000, s.322.

³³⁷ Can Kozanoğlu, *Pop Çağı Ateşi*, s.143.

Ferdi Tayfur gibi isimler de, arabeski poplaştıran yeni kasetleriyle yeniden doğuyorlardı. Arabesk makyajlı haliyle, pop'un dinamiğini de yaratan en eski dinleyicilerine hala seslenebiliyor, diğer yandan da kentlerin, yeterince modernleşmemiş dış kuşak mahallelerin sesi olma özelliğini sürdürüyordu.³³⁸

3.5.1. Popüler Müzik Örnekleri

Popüler müzikler, dünyanın her yerinde eğlence müziği eğilimini taşır. Bu yüzden popüler müzikte ticari amacın ön planda olması oldukça doğaldır. Türkiye'de popüler müziğin genel görünümü açısından bakılırsa bir çok ülkede olduğu gibi, yığınlara seslenen müziklerin daha yaygın ve daha ticari bir açımda bulunduğu görülür. Bu nedenle de popüler müziğin ana karakteristiği, çoğunlukla kalıcı olmayışlarıdır. Popüler müzikler doğası gereği geçicidir. Sözler, tek düze olup birbirine benzemektedir. Ezgiler de aynı şarkının çeşitlenmesi gibidir. Müziğin teknik formu ise, birkaç akortla yapılmakta ve ritimler 'cıs tak'ları aşmayan ritimlerden oluşmaktadır.

Cumhuriyetin ilk kırk yılında popüler müzikler batı eksenli gelişmiştir. Bu da batıyla yakınlaşma çabasının bir göstergesidir. Bu dönemde batıda da geçerli olan tango kentlerdeki belli kesimin gündelik yaşamına girmiş, radyo ve plaklar aracılığı ile yaygınlaşmıştır. Fehmi Ege, Celal İnce, Şecaettin Tanyerli ve Zehra Eren gibi tango şarkıcıları ün kazanmıştır. Kısa bir süre sonra, yine batı etkisiyle slow, swing ve Latin müziğinin ürünleri bulunan rumba, samba, mambo gibi dansın ayrılmaz parçası olan alt çeşitler de popüler olmuştur.³³⁹

1960'lı yıllarda bütün dünyada yeni boyutlar kazanan pop müzik, genelde Anglo-Amerikan etkisinin rüzgarlarını Türkiye'de de estirmiştir. Ancak bu anlamda batıya ayak uydurulamadığı için geri dönüş yapılmış ve bu kez batının şarkıları Türkçe sözlü olarak söylenmiştir. Dönemin önde gelen söz yazarları arasında Fecri Ebcioğlu ve Sezen Cumhuriyet Önal vardır. Bunu izleyen yıllarda Türk Halk Müziğinden esinlenen şarkılar öne geçmiştir. Modern Folk Üçlüsü, Moğollar, Cem Karaca, Barış Manço, Esin

³³⁸ Can Kozanoğlu, *Pop Çağı Ateşi*, s.s.146-147.

³³⁹ Cinuçen Tanrıkorur, *Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1998, s.237.

Afşar gibi topluluk ve şarkıcılar, geleneksel müziği zorlamayan aranjmanlarla şarkılar yapmışlardır.³⁴⁰

Türkiye’de 60’lı yıllar halkın taleplerine cevap verecek bir müziğin yine kendileri tarafından üretilmesine en elverişli dönem olmuştur. Devletin müzik politikalarına ilk aşamada hiç göremeyen müzikal oluşumlar halkın ve gençliğin talepleriyle bu dönemde biçimlenmeye başlamıştır. Popüler müzik kavramlarının karakteristik özelliklerini taşıyan arabesk müzik tam da bu yıllarda belirmeye başlamıştır.

60’ların ilk yarısına gelirken ise, özellikle kentlerde Türkiye’nin kendine özgü motifleriyle batı müziğini buluşturan bir bileşim ortaya çıkmaya başlar. Bu müziğe arabesk gibi ‘halkın içinden’ çıkmayıp batı kaynaklı müzikal formları müdahale edilmediği için devlet kuruluşları tarafından yeşil ışık yakılmıştır. 60’ın sonlarında ‘Anadolu Pop’ adını alacak bu müzik, batı dünyasına özgü popüler kültür tanımlarıyla tamamen örtüşmeye devam etmektedir. Türk pop müziğinin gelişip bu günkü düzeye erişmesinde geleneksel halk müziğimizin önemli katkıları vardır.³⁴¹ Bu yeni müzik kent müziğidir ve kitleler tarafından zevkle dinlenmeye başlar. Dinleyicisi de yoksul, taşralı kesim değil daha çok kentin küçük burjuva ve orta sınıf gençlidir. Dar anlamda da olsa, Anadolu Pop, bir kültürün öncülüğünü ve yaratıcılığını gerçekleştirmiştir. Ancak 70’lerin ikinci yarısına gelmeden arabesk müzik için yapılan müdahale Anadolu Pop içinde geçerlilik kazanmıştır. Tam bu yıllarda bir müzik endüstrisinin İ.M.Ç.’de şekillenmeye başlaması, pop müzik alanında ciddi bir tüketimin de kapılarını açar. Bu müziğe sempati yükselmektedir. Ancak arabesk müziğin öncülüğü tartışılmaz durumdadır.

1960’lı yıllarda başlayan arabesk müziğin yabancı kaynaklı plak şirketleriyle üretilmesi, 1962 yılında başlayan yerli sermayeli plak şirketleriyle popüler müzik devlet engeli olmaksızın yaygınlaşmaya başlamıştır. Özellikle sinema, popüler müzikte

³⁴⁰ Bülent Aksoy, “Türkiye’de Müzik Türleri ve Cumhuriyet Döneminde Müziksel Gelişim”, *Müzikalite*, Sayı: 6, İlkbahar/Yaz/Sonbahar 1998, s.66.

³⁴¹ Necati Gedikli, “Türk Pop Müziğinin Gelişim Sürecinde Geleneksel Halk Musikimizin Öğelerinin Payı ve Önemi Büyüktür.”, *V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi*, T:C: Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997, s.156.

yıldızlar yaratmaya başlayıp, Mısır sinemasının örneklerini aratmayacak kalıplarda müziğin görselleşmesi sağlanmıştır. 1970’li yıllarda yoğunlaşan arabesk filmleri, aynı yıllarda İngiltere’de yoğunlaşan müzik videolarıyla aynı işlevi üstlenmişlerdir. Cumhuriyet Dönemi’nde izlenen radyo ve TV’lerde arabesk müziğin yasaklanması politikası ve sinemada Mısır, Arap filmlerinin etkisinin gözlenmesi olarak tespit edilebilir. Yasağın asıl etkisi ise, çoğunlukla yaşattığı boşluk sonucu halkın Arap radyolarının müzik programlarını dinlemeye başlaması olarak değerlendirilebilir. Bu görüşe göre, 1930’lu yıllarda radyo yasağı sırasında, başta Kahire radyosu olmak üzere Arap radyoları, ardından da 1930 sonlarından itibaren Mısır filmleri aracılığıyla Arap müziği Türkiye’de yayılmaya başlamıştır. Arap radyolarının bu yıllarda özellikle Güney ve Batı Anadolu’da dinlendiği, radyo yasağı sırasında da Türk Müziği’ni sevenlerin Arap radyosunu gece saatleri dışında da daha çok dinlemeye başladığı gözlenmiştir. Atatürk’ün bu politikayı gütmekteki amacı ise, esas olarak batı müziğini yerleştirmektir.³⁴²

Özellikle büyük kentlerde olmak üzere 70’lerin başına gelindiğinde arabesk müzik halkın nabzını tutan bir niteliğe bürünmüştür. Bu dönemde Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği kendi seyrine devam ederken, farklı biçimde de olsa yine popüler müzik kavramının içinde düşünebileceğimiz bir müzik türü daha yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu müziğin adı ‘Hafif Batı Müziğidir’. Timur Selçuk da bu konuda şunları söyler: “Çağdaş halk müziğidir, hafif müzik.” ve şöyle devam eder; “Bizim toplumumuz büyük bir yoğunlukla tek sesli müzik doğrultusunda kulağını alıştırmış. Onun için iki ses bile koysanız, onun için bu iki sesi takip etmek, özel bir çaba gerektiriyor ve çok zor geliyor.”³⁴³ Müziğe karşı elitist bir tavır aldığı bilinen Selçuk, aslında Türk insanının temel karakteristik özelliklerine vurgu yaparak, popüler müziğin talepkarlığına bir haklılık zemini bulmuştur. 1993 yılına ait bir başka yazısında Selçuk, “Dinlediğim gençler iki temel amaçla bantlarını hazırlıyorlar. Birincisi, pop müziğin temel amacı olan ‘geniş kitlelere ulaşmak, çok satmak’, ikincisi de belli bir müzikaliteyi göz ardı etmek...Şarkı söylemek bağırarak değildir.”³⁴⁴

³⁴² Özbek, a.g.e., s.145.

³⁴³ Timur Selçuk, “Hafif Müzik Bugünün Halk Müziğidir”, *Gösteri*, Sayı: 176, Mart 1987, s.76.

³⁴⁴ Timur Selçuk, “İslam’ın Şartı Beştir, Altıncısı Haddini Bilmek”, *Adam Sanat*, Sayı: 96, Kasım 1993, s.25.

Arabesk müziğin ortaya çıkışında, sosyolojik dinamikler açısından bakılacak olursa, hızlı sanayileşme, çarpık kentleşme ve buna bağlı olarak gecekondulaşma süreçleri ele alınabilir. Bu süreçler incelenirken iktisadi, siyasi, demografik ve coğrafi faktörler de göz önünde bulundurulmalıdır. Bu faktörler üzerinde durulmaya başlandığında iç ve dış dinamiklerin etkileşiminin yansıdığı batılılaşma ve yabancılaşma gibi süreçler de analize kendiliğinden katılacaktır. Bu süreçlerle birlikte eğitim ile ilgili faktörler, kültürel, psikolojik ve sosyal faktörler de iç içe bir biçimde analize kendiliğinden katılacaktır.³⁴⁵ Arabeskin ortaya çıkışı ile ilgili şunları söylemektedir:

“Apaçık olan şu: ilk örnekleri 1950’lerden sonra Suriye’de doldurulmuş kasetlerde görülmeye başlanan arabesk, son yıllarda İstanbul gibi metropol dahil tüm kentleri kuşatmış durumda. Bu türü seçen sanatçıların bir bölümü kendilerinden hoşlansak da hoşlanmasak da ikonalaşmış bulunuyor.”³⁴⁶

1950’li yıllar Türkiye’nin hızlı sosyal kültürel değişimler yaşadığı yıllardır. Sosyal kültürel değişme dinamiği, mekan seviyesinde şehirlere; grup seviyesinde, bürokrasiden sivil gruplara; egemenlik ilişki tarzı esasında ise siyasetten iktisada doğru değişime eğilimi içerisindedir. Bu eğilimler iç içe büyük sarsıntılar yaratarak gerçekleşmektedir. O zamana kadar tarım alanları üzerinde yoğunlaşmış nüfus şehirlere akar. Şehirler yeni gelen insanların taleplerini karşılamaktan uzaktır. Onlara karşı kapalı sosyal çevresini muhafaza etmek için direnir. Bu insanların kültürel özellikleri, yani münhasıran değerler, inançlar ve zihniyet yapıları gelenekseldir. Bu geleneksellik onların tutunmaya, sığınmaya bir anlamlar dünyasıdır.³⁴⁷

Şarkılı filmlerin Türk müzik hayatının niteliğinin belirlenmesinde çok önemli bir rolü vardır. 40’lardan sonra radyonun yaygınlaşmaya başlamasıyla resmi müzik politikasıyla onun dışında kalan ve o dönemde özellikle kentlerin popüler kesimlerinin eğlencesi olan müzik tarzı, radyo, film, plak, gazino karşıtlığı ekseninde kendisini ortaya koymuştur. Bu eksen televizyonun yaygınlaşması ve 1970’lerin ortasından sonra yükselen kaset üretimi döneminde, TRT ve piyasa gerilimi biçiminde aynen sürmüştür. 1938’de Aşkın Gözyaşları filminin çok rağbet görmesi üzerine, Basın-Yayın Genel

³⁴⁵ Can Etili, “Arabesk “, *Folklor / Edebiyat*, Sayı: 13, Mart-Nisan 1988, s.82.

³⁴⁶ Ahmet Oktay, “Arabeskin Yeni Kitleleri”, *Cumhuriyet*, 12 Ağustos 1991, s.22.

³⁴⁷ Vedat Bilgin, “Arabesk: Bir Kültürün Kendini Geliştirerek Üretememesi”, *Türkiye Günlüğü*, Sayı: 5 Ağustos 1989, s.42.

Müdürlüğü Mısır filmlerinin müziklerinin Arapça söylenmesini yasaklamıştır. İşte bunun üzerine Türkiye’de film musikisi adaptasyonu sanayi doğmuştur. Hatta Hafız Burhan, Aşkın Gözyaşları’nın Türkçe’ye çevrilmiş güftesini plak yapmış ve bu plak Türkiye’de en fazla satan plaklardan olmuştur.³⁴⁸

Arabesk müzik ile sinema arasındaki ilişki 1980’li yılların sonuna doğru yerini özel televizyon ve radyolara bırakmıştır. Devlet televizyonunun sansürü ve baskısını kullanan televizyonlar o yıllara kadar yasaklanmış türleri ve tarzları ardı ardına yayına sokarak izleyici sayılarını arttırmışlardır. O yıllara kadar TRT kadrolarında yer alan sanatçılar çekici ücretlerle özel televizyon ve müzik piyasalarına hizmet vermeye başlamışlardır. Devlet televizyonu ve özel televizyonlar arasındaki popüler müzik kutuplaşmasını giderek arttırmıştır. TRT kamu ihtiyacını göz önünde bulundurarak TRT kurallarına uyan resmi popüler müzik türlerini yaygınlaştırmıştır. Tüketimin artışı karşısında üretimin sınırlı olması, TRT’nin giderek geleneksel ilkelerinden vazgeçmesi, 80’li yıllardan sonra ayrımlar da giderek keskinliğini azaltmıştır. Arabesk müziğe karşı tavizsiz olan TRT “Türk Hafif Müziği” adı verilen popüler müziği desteklemiştir.³⁴⁹ Daha sonraki yıllarda da, daha da çoğalan televizyon kanalları arasındaki rekabetin canlı tutulması yönünde sarf edilen çaba, popüler müzik yıldızlarının ve popüler müzik programlarının önemi artmıştır, kültürel alanda da bunun yansıması kaçınılmaz olarak gözlenmiştir.

Türkiye’nin sosyolojik bulgular yakalayabilme açısından en önemli ip uçlarını veren popüler müziği arabesktir. Arabesk müzik hakkında yapılan tanımlamalar oldukça fazla olmakla birlikte, bu tanımlar üzerinde ortak bir nokta oluşturulamamıştır. Yapılan her tanım onu bir boyutuyla ele almıştır. Bunlardan bir kısmı, arabeskin, müziksel boyutu üzerinde dururken bir kısmı da, toplumsal ve kültürel yönü üzerinde daha çok durmuştur. Ancak açık olan şudur ki arabesk müzik üzerindeki bu belirsizlik ve esneklik bir yere tam olarak oturtulamama özellikleri, ona ilişkin tanımlamalarda da aynı ölçüde belirsizliklere, çatışmalara, kararsızlığa yol açmış durumdadır. Ancak, yapılan çeşitli tanımlar şu şekildedir: “Arabesk, Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği ve bunlara ek olarak da batı tekniğinin her türlü olanaklarına, özgür sunumun eklenmesinden oluşan

³⁴⁸ Özbek, a.g.e., s.150.

³⁴⁹ Çelikcan, a.g.e., s.105.

müziğidir.”³⁵⁰ “Arabesk, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği’nden etkilenen, batı tarzı yapay motif ve tavırlar da katarak çağdaş bir müzikal, az gelişmişlik örneği olarak ülkemizin ekonomik ve kültürel tablosunu büyük bir ustalıklarla sergileyen ritmik yapısıyla dinamizmden uzak, tek düze bir müziğidir.”³⁵¹

Arabesk denilince genel olarak insanların aklına hemen şarkılar gelmiştir. Dolmuşlarda çalınan müzikler, farklı ve zıt öğelerin bir araya gelmesini yansıtan viski ve lahmacun benzetmesi her zaman ön plana çıkmıştır. Oysa arabeski anlamak için önce şarkılar değil insanlar yani, arabesk denen müzik ve kültürün kaynağı ve dinleyicisi olan somut, yaşayan insanlar akla gelmelidir. Bu insanların yaşam tarzı ve bu yaşam tarzının kendi içinden oluşmuş bir dil gelmelidir. Bu yaşam pratikleri ve dil içinden ifade edilen değerler gelmelidir. Çünkü arabesk, Meral Özbek’in belirttiği gibi: “Geçiş toplumunun ürünü olarak, hem gelenekselin bozulmuş halini, hem de modern olamamış bir ‘marjinalliği’ yansıtır.”³⁵²

Özel olarak ‘arabesk kültür’ ele alınacak olursa, arabesk yalnızca müzik endüstrisinin körüklediği bir meta değildir. Özellikle 1976’lar öncesinde yani müzik endüstrisinin Türkiye’de atılımından önceki dönemde ortaya çıkmış olup, gecekonduvardaki ifade tarzlarıyla örtüşen yapısıyla da yalnızca bir meta değil, bir yaşam tarzı, bir “kültürel buluş”tur. Bu anlamda arabesk, yukarıdan aşağıya empoze edilen bir kitle kültürünün değil, halka ait direnme ve kabullenmelerin, isyan ve boyun eğmelerin ideolojik ifadesini bulduğu; hakim sınıfların hegemonik projesine eklenilebileceği bir çelişkili popüler çağrılmalar taşıyan bir popüler kültürdür.³⁵³ Bu konu da A. Turan Aklan da şunları söylemektedir:

“Arabesk keşke sadece değişik bir müzik türü olsaydı! Öyle başladı ama öyle kalmadı: Yaşamakta olduğumuz hızlı toplumsal değişme süreci içinde Arabesk isim bulamadığımız her şeyin adı oldu: Modernizm, zevksizlik, ucuzluk, slogancılık, başkaldırı, sathilik, gelişme, saygısızlık, duygu sömürüsü ve bütün gelenek dışı, bütün farklı davranış ve yaklaşımlar.”³⁵⁴

³⁵⁰ Gülsün Karamustafa, “Orhan Gencebay: Arabesk Türkiye’de En Çok Dinlenen Müzik Türü”, *Gösteri*, Sayı: 16, Mart 1982, s.76.

³⁵¹ Timur Selçuk, “Dünyanın Batık Kesiminin Müziği”, *Bilim ve Sanat*, Sayı: 2, Şubat 1981, s.58.

³⁵² Özbek, a.g.e., s.17.

³⁵³ A.g.e., s.92.

³⁵⁴ Ahmet Turan Aklan, “Benim Aforizmalarım”, *Türkiye Günlüğü*, Sayı: 5, Ağustos 1989, s.38.

Görüldüğü üzere arabesk müziği hem, toplumsal ve kültürel hem de, sanatsal yahut müziksel bir olgu olarak ele alanlar bulunduğu gibi, arabeske bozulmuş veya yozlaşmış bir kültürel ürün olarak da bakanlar bulunmaktadır. Fakat; arabeskin bu farklı boyutuyla onu, yoz, bozulmuş, yahut Sezen Cumhuriyet'un deyimiyle, bir 'kitle histerisi'³⁵⁵ olarak değerlendirmek yanlıştır. Çünkü, müzik, kültürel bir doğa, bir buluştur. M. Belge de bunu kanıtlar nitelikte şeyler söylemektedir.

"Arabesk artık bir hayat tarzı çünkü; bu ad bu hayat tarzını anlatmak için ne kadar uygun bilmem ama ne ad konursa konsun böyle bir şey var. Bir 'geçersizlik' kültürü belki. Her şeyin, aslını değil de taklidini yapmak...Duygusal mı, duygulanmanın kalıpları, jestleri ama kendisi değil. Ahlaklılık mı, onun da biçimsel kalıpları, görüntüleri ama ahlaklılığın özü değil. Sonuç olarak bir içsizlik."³⁵⁶

Kuralları belli olmayan, belli bir kurumsal çerçeveye oturturulamayan arabesk müziğin sanatçıları da diğer sanatçılardan farklıdır. Arabesk müzik sanatçıları, iki temel grupta toplamak mümkündür: Bir yanda düzenli bir müzik eğitiminden geçmiş, profesyonel müzik yaşamlarına çoğunlukla radyoda başlamış, ancak daha sonra arabesk müzik dünyasına girmiş sanatçılar yer alırken, bir yanda da her hangi bir müzik eğitiminden geçmemiş, müzik yaşamlarına doğrudan doğruya arabesk müzikle başlamış olanlar yer almaktadır. Birinci grupta yer alanlar arasında Orhan Gencebay, Neşe Karaböcek, Ferdi Özbeğen gibi isimler sayılabilir, İkinci grupta yer alanlar ise, İbrahim Tatlıses, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses gibi isimlerdir.

1980'li yılların ikinci yarısında ise ilginç bir değişim süreci yaşanır. Osmanlı divan müziğinin bir devamı sayılabilecek Türk Sanat Müziği de yaşanan değişimden etkilendi. Zeki Müren, Gönül Yazar, Nesrin Sipahi, Yıldırım Gürses gibi şarkıcılar, hafif müzik tarzı parçalarla bu değişim hareketine katıldılar.³⁵⁷

Batı dünyasının elektronik teknolojisi hızla Türkiye'ye girerken bu gelişkin çalgılarla müzikal açıdan basit ama yığınları etkileyen yeni müzik damarları açılmaya başlamıştır. Tüm bu hareketliliklerin yanında, artık Türk Halk Müziğinin yanında Türk Sanat Müziği formları ve enstrümanlarıyla da yoğun bir kaynaşıma giren Türk Pop

³⁵⁵ "Arabesk Patlaması", *Tercüman*, 29 Ağustos 1988, s.7.

³⁵⁶ Murat Belge, *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1986, s.391.

³⁵⁷ Mehmet Kaygısız, *Türklerde Müzik*, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000, s.385.

Müziği, özellikle son yıllarda dinleyici potansiyelini büyük ölçüde genişletmiştir. Bu gelişimde TRT tarafından destek görmesinin de önemli bir etkisi vardır. Sezen Aksu, Nilüfer ve Kayahan gibi şarkıcılar toplumsal kesim tarafından yoğun bir destek almıştır. Popüler müziğin çıkış kaynağı farklı da olsa, sonunda aynı çerçevenin içine yerleşmektedir. Bunun için her hangi bir şarkıcının sözlerine bakmak yeterlidir. “Bandıra bandıra ye beni”, “Kıl oldum abi”, “Ham yapar seni bu zilliler” gibi sözler en seçkin pop şarkılarının sözleridir.³⁵⁸ Günümüzde ise, bir zamanların arabesk dinleyen, dinlediği şarkı ile kendinden geçen hatta kendini jiletleyen insanların yerini pop müzik dinlediği için övünen gençler almıştır. Daha da öte arabesk dinlemek övünç ve gurur kaynağı olmaktan çıkmış utanılacak bir hale gelmiştir. Bir gözlemlerle, evinde arabesk müzik dinleyen üniversiteliler, üniversite ortamında bunu gizlemektedirler.

Kitle iletişim araçlarının da etkisiyle batıda gelişen popüler müzik Türkiye’ye de sıçramıştır. Önce bu müziğin icraatçısı ve müzisyenler çıkmıştır ortaya. Müziğin Türkiye’deki yansıması oldukça verimlidir. Aranjmanlar devri yerini yine bir başkaldırının müziğine bıraktı. Kendileri 68’li olan zamanın gençleri artık yaşadıkları zamanı yazdılar müziklerinde, Türkiye’de de Türk sanatçıların ürettiği popüler müzik başlamış oldu böylelikle. Düzene başkaldırı olması bakımından, üretmelerinin eğitilmiş ve şehirli sanatçılar olması bakımından, yapılan kentli müziği aslında. Televizyonun da yayına başlaması bu müziğin Anadolu’daki gençlere hitap edebilmesini kolaylaştırdı. Kent çocukları kendileri çalıp kendileri söylemiyorlardı artık yaptıkları müziği. Plaklarla, televizyonla binlerce insana yayılabiliyordu. Zamanla, kent müziğinin kendi içinde de çeşitlenmeler başladı. Örneğin, “Anadolu rock” diye bir tür çıktı. Türkülerin gitarla bateriyle tanışması demekti bu, dinleyici de buldu.³⁵⁹

Bununla birlikte, müzik videoları, müzik endüstrisinin ürünlerini kısa zamanda tanıtma konusunda önemli işlevler yüklenmiştir. Müzik video yapımı, müzik yapımcılarına ek bir yük getirmekle birlikte, ürünlerinin kısa zamanda tanınmasını ve satışının artmasını sağlamıştır. Müzik videolarının tekrar tekrar yayınlanabilmesi ve aynı zamanda izlenebilmesi özelliği, hiç tanınmayan şarkıcıların bile çok kısa sürede yıldızlaşmasına olanak tanımıştır. Bunun en çarpıcı örneği Mirkelam, bir hafta gibi kısa

³⁵⁸ Ahmet Oktay, *Türkiye’de Popüler Kültür*, s.260.

³⁵⁹ Solmaz, a.g.e., s.52.

bir sürede şöhrete ulaşmış ve albümü piyasaya çıktığı gün iki yüz bin adet satarak satış rekoru kırmıştır. 1994 yılında InterStar televizyonu vericileriyle Türkiye’de ulusal düzeyde izlenmeye başlayan MTV Europe, hem müzik endüstrisi açısından, hem de televizyon endüstrisi açısından önemli bir değişime neden olmuştur. Yine aynı yıl Türkiye’nin ilk müzik televizyonu Kral TV, MTV’yi model alarak yirmi dört saat kesintisiz müzik yayını sunmaya başlamıştır.³⁶⁰ Eskiden televizyon ve radyo tekeli devletti, yani TRT’ydi, dolayısıyla da çok etkili bir medyaydı. Ancak TRT zihniyetinin şekillendirmeye çalıştığı halk müziği ve Türk müziği, popüler müziğin bir biçimde işine yaramış, kendisine bir çıkış alanı bulmuştur. Özellikle, Star 1’den sonra ardı ardına açılan özel kanallar ve müzik televizyonları ise, pop müzik üzerinden yeni bir gündem oluşturulmuştur. Bugün Number One ve Kral TV’nin başı çektiği video klip kanallarında pop starların her gün defalarca şarkıları yayınlanmaktadır.³⁶¹ Bu gelişmeler ışığında, artık toplu mekanlarda ve özel alanlarda müzik televizyonları sürekli olarak, gündelik etkinliklere eşlik etmeye başlamışlardır. Popüler müzik alanında çok kısa bir zaman dilimi içinde yaşanan bu hareketlilik müziği, gündelik yaşamın ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. 1980’li yıllarla birlikte, müzik videolarının yaygın bir tanıtım aracı olarak kullanılmaya başlanmasıyla, imaj oluşturma, müzikten de, şarkıcıdan da önemli olmaya başlamıştır. Öyle ki, 1980’lerle boyunca albümle birlikte değişen imajlar, 1990’lara gelindiğinde, her yeni müzik videosuyla değişmeye başlamıştır.³⁶²

Çetinkaya tarafından yapılan ilginç bir saptamayla, pop müziğinin arabesk üzerine inşa edilmiş haline “Neo-arabesk” demektedir. Arabeskin yenilemiş hali olarak kabul edilecek, ama kökleri altmışlı yıllara kadar uzanan, aranjman türü müziklerin devamı olarak nitelendirilebilirken, nihayetinde Türk popu, arabesk terbiyesi aldı, arabeskin son hali, şeklinde bir değerlendirme de bulunulabilir ki, bu da “Neo-Arabesk”tir. Devamında ise, Türk popunu arabeskten farklı düşünmediğini belirtir. Arabeski doğrudan hayat tarzının, arabeskin müşterisi olan kesimin yaşadığı değişimi bu şarkılarda görmek mümkündür. Ancak, ona göre, arabesk abartı payına rağmen bir “hayat tarzı” iken, Türk popu hayatla bağlantılı ama arabesk kadar sahici değildir. Aslında bir yanıyla da, vaktiyle radyolarda bile çalınmasına izin verilmemesiyle, bu

³⁶⁰ Çelikcan, a.g.e., s.111.

³⁶¹ Solmaz, a.g.e., s.67.

³⁶² Çelikcan, a.g.e., s.126.

ülkenin insanlarını, kendi çabalarıyla kendi müziklerini üretmeye yöneldi. Bu anlamda arabesk, resmi ideolojinin belirlediği müzik biçimine karşı girişilmiş bir kitlesel protest bir tavidir. Bunu fark eden devlet ise, arabeski kullandı ve ondan bugün adına “Türk Popu” denilen bir tarz üretti. Bu tarz esasında arabeskin izlerini taşıdı ama bu başkaldırmayan bir özelliğe sahipti. Zaten Türk popu, yeni sınıflar olarak adlandırılan; kırsal kesimden göç aşamasını tamamlayıp kent hayatına yarı uyum sağlayan ve giderek sınıf atlayan insanların müziği idi. Dolayısıyla, arabesk ve popun bir çok ortak noktası var, aynı nüvelerden besleniyorlar. Ayrıştığı noktalar da vardır ki, arabesk, fedakar fakat aldatılmış sevgilinin hikayesini anlatıyorken, Türk popu daha pragmatik ilişkilerden bahseder, sevgi var ama çıkar da var, arabesk “acılı” Türk popu “acısız” ve hatta acımasız: “Yaparım Bilirsin!”³⁶³

Ancak, Türkiye’deki pop müziğin iki büyük şanssızlığı vardır. Bunların ilki, bu müziğin son büyük sıçramasını 1980’lerde yapmasıdır. O yıllar Türkiye’nin geniş ve derin bir depolitizasyona sürüklendiği yıllardır. O nedenle pop müzik Batı’da rock müzikte olduğu gibi toplumsal bir hicve, isyana, tepkiye, inkâra açılma şansını yitirmiştir. Pop müziğin ikinci büyük eksiği entelektüel birikimle iç içe geçmemesidir. Bu müzik entelektüel denebilecek kesim ve kişiler tarafından değil, geniş halk kitlelerine hitap edecek bir yaklaşımla, onların içinden gelen insanlar tarafından üretilmiştir. Oysa Batı’da pop müziğin tarihi bu anlayıştan bir hayli farklıdır. Batı pop müziği özellikle iki kola ayrılır. Bunların bir bölümü doğrudan rock müziğe evrilir. Öte yandan Batı’da da bu kadar keskin olmayan, daha çok sahne olanaklarına ve gösteri endüstrisinin mantığına dayalı bir kesim vardır. Pop kültürün içinde görülen ve pop müzik denilince hatırlanan, neredeyse adları evrensel olmuş sanatçıların önemli bir bölümü bu alanda yer alır. Onların da bir bölümü kalıcı, bir bölümü geçicidir.³⁶⁴

1960 ve 1970’lerde belli bir arayış içinde bulunan Türk pop müziği, artık tam anlamıyla farklı bir noktadadır. İster müziğin beslenme kaynakları, isterse seslendiği çevreler açısından bakılsın, en geniş anlamıyla arabeskleşme orada da kendisini gösteriyor. Bunun önemi şurada: Pop müzik her şeye rağmen kentli müziktir. Çünkü, müziğin geniş paydası kentsel bir “artalan” a işlenir. Oysa Türkiye’de bu müzik, hızla bu

³⁶³ Çetinkaya, a.g.e., s.206.

³⁶⁴ Hasan Bülent Kahraman, *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, s.148.

özelliğini yitirmektedir. Kentsel yaşantımıza son elli yılda gitgide artan bir hız ve ivmeyle egemen olan göç, onu da kendi içine doğru çekmektedir. Türk pop müziği sonunda yaygınlaşan türkülerin belli bir versiyonu olarak ortaya çıkmaktadır.³⁶⁵

“Mantar gibi türeyen “pop-starlar” dönemini kapayan Unkapanı, şimdi de “türkücü-starlar” peşindeydi. Ama “üretilen” starlar, özel kanallarda pazarlanacağından, onların standartlarına uygun olmalıydı. Kendi çıkışıyla birlikte türküye ilginin arttığından söz eden Şükriye Tutkun, “Kent kültürüyle yetişen insan niye dinlesin türküyü? Bizi dinleyenler kendine yakın görüyor. Hep alıştığı şeyler var. Hep alıştığı türkücü tipinin dışında insanları gördüğü zaman hoşuna gidiyor. Kubat’a bakıyor, uzun saçlı çocuk şarkı söylüyor. Benim gibi, spor giyinen, ağır makyajı olmayan bir insanı gördüklerinde sıcak geliyor. Bu dinlenebilir diye düşünüyor” derken bu gerçeğin altını çiziyordu.”³⁶⁶

“Kıl Oldum Abi”nin ardından “Asla vazgeçemem senden” gibi çok romantik bir parça lanse ediliyor. Yine aynı şekilde “Benimle Oynama”nın ardından, “Bebeğim” gibi bir şarkı geliyor. Yani şarkılarda, yeni pop şarkılarında, “Şıkıdım” egemenliği yok yalnızca. Yoğun ve yapay bir romantizm de var. Zaten Türk popu denen şey de budur ki, hem Batılı hem yerli, hem muhafazakar, hem itaatkar, hem de çılgın ve uçuk. Bir kimlik boşluğunun ‘tıkıştırma’ yöntemiyle doldurulmaya çalışılması ve müziğin bir araç olarak kullanılması.³⁶⁷

Bu anlamda da, popüler müzik toplumların dinamizmi devam ettiği sürece doğal olarak ortaya çıkacak bir müzik türüdür. Ancak batıda bu, kentli müzik anlamında yapılırken ve bu yüzden başarılı olurken, Türkiye’de bir türlü arınamamış bir müzik olmaya devam edecek gibi görünmektedir. Kimi zaman “arabesk”, kimi zaman “fantazi”, kimi zaman arabesk tınılarıyla yüklü ama adı pop olan belirsiz bir müzik, kimi zaman yeniden “yorumlanmış” türküler, kimi zaman alaturka motiflerle süslenmiş, araya ud, kanun nameleri girmiş bir “pop” müzik, kimi zaman “nostalji”, kimi zaman “best of”, ama hepsi dönem dönem “popüler”. Oysa kentli müzikten çok uzak. Bunu günlük yaşantımızda fazlasıyla görmemiz mümkündür. Bu gün kahvehanelerin adı, cafe olarak çevrilmiş, bir dönercinin yanında Amerikan bir bar yer almıştır. Berber dükkanlarının tabelalarının üstünden bay ve bayan sözleri kaldırılmış, yerine mösyö ve

³⁶⁵ A.g.e., s.149.

³⁶⁶ <http://www.yasamdersleri.com/yazi.asp?id=1382>, 17.05.2004.

³⁶⁷ Can Kozanoğlu, Pop Çağı Ateşi, s.153.

madam sözleri getirilmiştir. Yani toplumumuzda uyumsuzluk ve karışıklık birbirinin, içine girmiş ve her şey birbirinin yerini almıştır.

3.5.2. Popüler Müzik İkonları

İnsan dış gerçekliğini anlamlandırırken var olan yaşamından yola çıkmaktadır. Bu gerçekliğe anlam ve haklılık kazandıran araç olarak da kendini özdeşleştirdiği popüler kültür ikonlarını (pop şarkıcıları, sinema yıldızları v.b.) kullanmaktadır. Oysa dış gerçekliği değiştiremeyen insanın, bunu ikonlar aracılığı ile yapmaya çalışması, ikonları hiç farkında olmadan anlamlandırmasına yol açmaktadır. Başka bir deyişle bu, var olan gerçekliğin yenilenip durmasına dönüşmektedir. Popüler müzikler ise bu müziği sunanların ikonlaştırılması anlamında özellikle Türkiye’de büyük önem taşımaktadırlar.

Pop ile birlikte imaj kelimesi de gündeme gelmiştir. İmaj, kelime manasıyla, hayatı belli biçimlerde kodlama veya estetize etme olgusudur. Bu anlamda, kişinin yaşamsal formuna kattığı maddi, biçimsel veya manevi, ruhi göstergeler onun sosyal realitede kabul oranını düşürmekte veya arttırmaktadır. Bu anlamda, söz konusu olan özellikle pop müzik ise sektöre kendini sunma ve bir nevi paketleme işlemi oldukça büyük bir önem taşır. Çünkü; pop öncelikle ticari güdümlü bir organizasyondur. Bir örnekle, pop müzik sanatçılarından Mirkelam, bir gece de meşhur olmuştur, ancak; klipinde çizdiği, marjinal, özgür, atak ve rahat kişilik, bir gece sonra televizyonda sergilediği, evli, ailesine bağlı, sakin, efendi ve yumuşak huylu, herkesten biri olduğunu açıkça ortaya koyar tavrı ile çelişmiştir. Görüntü, imaj ile reelin uyuşmaması alıcı da hayal kırıklığı yaratmıştır. Oysa pop müziğin kralı olarak nitelendirilen Tarkan’ın imajı ve gerçekliği arasında kopukluk yoktur. Tam aksine realitesi imajını fazlasıyla destekler niteliktedir. Saçlarını bir uzatır, bir kestirir. Rahat ve özgürdür. İmajı bunu yansıttığı gibi gerçek yaşamında da bu şekilde yaşar ve düşünür. Genelden farklıdır, marjinaldir. İmajı ve davranışları çelişmez. Bu nedenle, Mirkelam’ın yaşadığı şeyi yaşamaz. Kaldı ki, Mirkelam’ın satışları hızlı bir periyottan yavaş yavaş aşağıya doğru inmiştir. Tarkan ise bu çizgiyi her zaman muhafaza etmiştir.³⁶⁸ Türk toplumu, Tarkan’ı, pop müziğin yeni yeni alevlendiği günlerde “Kıl Oldum” ile tanımıştır. Müzik dünyasında belki de

³⁶⁸ Solmaz, a.g.e., s.44.

ilk kez “sokak dili” olarak tabir edilen sözcükler şarkılara taşınmış ve gurbetçi bir genç şarkılarıyla olduğu kadar, fiziği ile de dikkat çekmeye başlamıştır. Müzik duayenlerinin ağır eleştirilerine maruz kalan bu gencin 90’lı yıllara damgasını vuracağını ise kimse tahmin edememiştir. Kimilerine göre birden yıldızı parlayan bu genç saman alevi gibi sönüp gidecekti. Ancak ilerleyen yıllarda farklı görüntüsü ve romantik şarkılarıyla da gündemde kalan Tarkan, “Türkiye’nin megastarı” unvanına sahip olmuştur.

Duruşu, bakışı, giyimi kuşamı, karizması ve çevresine yaydığı elektriği ile tam bir pop yıldızı olan, ve hatta Türkiye’nin ilk pop starı olan Erol Büyükburç’tan³⁶⁹, pop çağı kültürünün açık büfesiyle pop müzik albümleri arasında en akıllı, en işlek bağı kuran popçu Tarkan olmuştur. Bir takıp bir çıkardığı küpesiyle, giysileri tavırları ve fiziği ve müziği ile hayranlarına en yoğun batılılık hissini yaşatan odur. Özellikle konserlerine akın eden genç kızlar, İstanbul’da, Bursa’da, İzmir’de değil de Londra’da, New York’taymışcasına, uzaklara doğru uçup gidiyordu. Aynı Tarkan, kuşak arkadaşları içinde en yerel, en doğulu sesleri verebilenlerden de biriydi. Albümlerinde ‘Gül Döktüm Yollarına’ gibi, Türk Sanat Müziği motifleriyle örülmüş parçalara yer veriyor, konserlerinde işi klasik Türk Musikisi icralarına kadar götürüyordu. Cinselliği hem açık hem de ölçülü biçimde kullanacak kadar da akıllıdır. ‘Oynama Şıkıdım Şıkıdım’ şarkısıyla oynayabilir ama yaralı bir sesle ‘Asla vazgeçemem Senden Asla’ derken gözleri dolabilirdi. Tarkan, pop çağının, duygusallıkla hoyratlık, çılgınlıkla sükunet, hüznle oynaklık arasında yaşadığı dalgalanmaları ustaca yakalamıştı. Ancak yadsınmamalı yetenekliydi, sesi iyiydi.³⁷⁰

90’larla birlikte pop müzikte yaşana şarkıcı patlaması, birbirinin kopyası olan çok sayıda şarkının piyasada dolaşmasına neden oldu. Bu da yeni arayışları beraberinde getirdi. Örneğin “rock” müzik Türkiye’deki şekliyle yeniden popülerleşti, bir başka deyişle popülerleşme sürecini yeniden yaşamaya başladı. 2000’li yıllarla doruk noktasına ulaşan bu arayış kendisini, Haluk Levent, Teoman, Kıracı, Athena, Özlem Tekin, Şebnem Ferah gibi şarkıcılarda buldu. Teoman, Özlem Tekin, Şebnem Ferah gibi isimler bir yandan da kentli ama yalnız insanın nabzını tuttu ve daha edilgen, içe

³⁶⁹ İsmail Özpınarcık, *Alaturka Hayatlar Alafranga Masallar*, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul, 1998, s..138.

³⁷⁰ Can Kozanoğlu, *Pop Çağı Ateşi*, s.s.154.155.

dönük genç bir kitlenin müziğini oluşturdu. Özellikle Teoman ve Feridun Düzağaç, dhaa entelektüel ve nihilist bir tavrın peşinde olan yirmili yaşlara yakın durdu.³⁷¹

Türk pop'u için 1990'lar çok ciddi bir yükselişin yaşandığı yıllar olmuştur. Bu elbette uzun süre tartışıldığı gibi bir infilak şeklinde olmamıştır. 80'lerin ikinci yarısında başlayan bu süreç, 90'larda sonuçlarını göstermiştir. Bu yıllarda Türk popu kasetlerinin ulaştığı yüksek rakamlar bunu kanıtlamaktadır. 1990 yılı içerisinde yayımlanan, Nilüfer-Sen Mühimsin ve Aşkın Nur Yengi-Sevgiliye albümleri milyonlar satmıştır. Aynı yıl yayınlanan, Mahzar Fuat Özkan-Geldiler, Zerrin Özer-İşte Ben, Hakan Peker-Camdan Cama, Ajda Pekkan-Ajda 1990, pop kasetler içinde en iyi satanlar arasındadır.³⁷²

Pop müzik çıkışını 1990'da yapmış ama asıl 1991'den itibaren bir çılgınlık halini almıştır. Bu dönemde yaşanan geçiş sinyalleri kendisini arabeskin poplaşması, pop'un ise arabeskleşmeye başlamasıyla göstermiştir. Yani Türk pop'u ilk defa, hem Batı pop'u dinleyen orta üstü gelir düzeyinden genç dinleyici arasında hem de arabesk dinleyen avam arasında kendisine dinleyici bulmuştur. Türk pop'unun dönüm noktalarından biri olan Sezen Aksu'nun "Hadi Bakalım" şarkısının bulunduğu "Git" kaseti, Kayahan'ın "Yemin Ettim" ve Yonca Evcimik'in Abone şarkısı bunun en önemli göstergelerindedir.³⁷³

Özellikle Kayahan bu transformasyonun lokomotif olmuştur: "Seni versinler ellere, beni vursunlar" deme hakkı vardı, çünkü o, "Yolu sevgiden geçen herkesi bir yerde buluşturma" misyonu için çalışıyordu. Hiçbir zaman "Batsın Bu Dünya" kalitesinde sözler yazamadı ama, "Batsın Bu Dünya"yı bayağı bulan kesimce bir anda kabullenildi. Çünkü, yıllardır arabesk dinlemek isteyen ama TRT alışkanlıklarından ve Batılılaşma isteklerinden vazgeçememelerinden dolayı bu müziği kendisine yakıştıramayan bir kitle vardı. Hem Batıdaki gibi starları olsun istiyorlar, hem de Türk müziğinden de arabeskten de vazgeçemiyorlardı. Kayahan ise bu boşluğu doldurdu. Onun bu kitleye hitap etmesinin nedenleri ise açıktı: İyi insandı, ağzından sevgi

³⁷¹ Deniz Durukan, *İyiler Siyah Giyer 2000'li Yıllarda Rock*, Everest Yayınları, İstanbul, 2004, s.4.

³⁷² Solmaz, a.g.e., s.37.

³⁷³ Ayhan Erol, *Popüler Müziği Anlamak*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002, s.278.

sözcüğünü düşürmüyordu. İyi müzisyendi, yaylı çalgıları azaltmış, bağlama kullanmıyordu. Kentliydi, bıyığı yoktu ama “kiç” takılmıyordu. Üstelik elinde gitarı vardı ve sini başında değil, bar sandalyesinde oturuyordu. Yürekliydi, yılandan korkmuyordu yalandan korktuğu kadar.³⁷⁴

Bütün Türkiye’de toplumsal bir vaka haline gelen Eurovision yarışmaları kamuoyunu uzun süre pop müzikle oyalamıştır. Türkiye’yi yerinden oynatan Ajda Pekkan’ın Eurovision şarkısı “Petrol”, televizyonda yayınlandığı gecenin ertesi günü, bir çok kasetçide yer bulmuştur. Televizyondan kaydedilen “Petrol”, 60’lık kasetin iki yüzü de sadece bu şarkıyla dolu olarak kısa süreli de olsa peynir ekmek gibi satmıştır.³⁷⁵ Belki de bu oyalayışın bir gerilimi ve ıspatıdır ki, Türkiye her daim son sıralarda bir yer bulurken, Sertap Erener’le birincilik almıştır.

Yonca Evcimik’in “Abone” şarkısı ise bambaşka bir dönüşüme neden olmuştur. “Abone”yle birlikte, pop starlar birer müzisyen değil, “olay” olmaya başlamışlardır. Kasetleri birer manyetik bant parçası olabilirken, kendileri her zaman “olay” olmuşlardır. Dolayısıyla Türkiye yeni pop star prototipini Yonca Evcimik’in “Abone”siyle çizmiştir. Artık Türkiye’de pop starların, kolyeleri, tişörtleri, onlar gibi dans etmek moda olabiliyordu.³⁷⁶ Bu arada gündeme birden bire oturan ve bir gece sonrasında “Mirkelam nereye koşuyor?” şeklinde her yerde konuşulan Mirkelam piyasaya çıkmıştır. Mirkelam, çok iyi ambalajlanmış bir pakettir adeta, zaten Mirkelam dahi kendisinden bir proje olarak bahsetmektedir. Bir gecede yeni bir ikon yaratılmıştır.³⁷⁷ Örneğin Kılıçbay şu örneği vermektedir:

“Magazin basını da, bu pop yıldızlarının fotoğrafları ve ‘ilginç’ hayat hikayeleriyle dopdolu. Sıfırdan zirveye çıkan Tilbe, konsere limuzin ve 18 muhafızıyla giden Tarkan, Beбето Burak, Of Aman Nalan’ın gözyaşları...Buz dağının su yüzündeki görüntüsü kabaca böyledir. Su altındaki kısım ise, hemen hiç kimsenin işine gelmediği için, hiçbir zaman gündeme getirilmemektedir. Su altında kalan gerçeklerden biri, bu ‘yıldız’ların, tüketim piyasasına sürülen mini idoller olduklarıdır...Bu putlar, onların hayattan beledikleri her şeyin gerçekleşebileceğinin simgesidir. Onlar başardığına göre... biz de...”³⁷⁸

³⁷⁴ A.g.e., s.38.

³⁷⁵ A.g.e., s.32.

³⁷⁶ A.g.e., s.39.

³⁷⁷ Hulusi Tunca, *Mirkelam Nereye Koşuyor?*, Açı Yayıncılık, İstanbul, 1995, s.s.44.45.

³⁷⁸ Mehmet Ali Kılıçbay, *Felsefesiz Sanat Oyunsuz Tarih*, İmge Kitabevi, Ankara, 1996, s.33.

İnsanlar kendilerini onların aynasında görerek rahatlarlar. Müzik piyasasına hükmedenler ise, bu gerçeği çok iyi bildiklerinden, piyasaya hep yeni idoller sürerler. Ne kadar çok yeni yüz şöret olursa, halkın bu rüyaya gerçeklik atfetme katsayısı o kadar artar. İkonlar/idoller aracılığı ile kişi bir yer'e bir alan'a ait olduğunu açığa vurmaktadır. İkon bu anlamıyla edinilmiş bir kimlik olarak da tanımlanabilir.³⁷⁹

Müzik alanında olamasa dahi, Türkan Şoray bir başka ikon olarak örnek gösterilebilir. Türkan Şoray 1960'ların imgesidir. O yıllar, kentlerin büyük göç almaya başladığı dönemdir. Arabesk kültür denilen oluşum ilk örneklerini o yıllarda vermiştir. Ne kentli ne de taşralı olabilen bir grup insan kendisine dayanak olacak imgeler aramaktaydı, sinema da bunu onlara bol bol sunuyordu. Türkan Şoray bu kuşağın karşısına çıkarılan en önemli imgelerden birisiydi. Neresinden bakılırsa bakılsın taşralı kadını oynamayı ilke edinmişti. Bu belki sadece onun 'kabahati' değildi; fakat, o da bunu dikkatle, özenle ve daima pekiştirerek kullandı. Öte yandan, bir başka husus hepsinden daha önemliydi. Taşralılık, Türkan Şoray'da aslında bir ahlak anlayışını temsil ediyordu. Taşranın benimsediği 'mahalle' gerçeği onun kişiliğinde 'mahallenin namusu' halini alıyordu. O, bu anlayışı özel hayatına da taşıyordu. 'Halka saygı' gibi Şoray popüler kültürün değil, popülist kültürün imgesi oldu. O nedenle de klasik Türkan Şoray, kitlelerin afyonudur.³⁸⁰

Türk popüler kültürünün ikonaları kimlerdir? Tarkan mı, Hülya Avşar mı? Ancak denilebilir ki; Türk popüler kültürü henüz tam olarak hafızasını yaratmamıştır. Çünkü ilk olarak, görüntüsüz bir hafızadır bu. İkincisi, görüntü olmayınca sözel hafıza devreye girmektedir ki; sözel hafıza, "kült" üretmez. "efsane" ve "masal" üretir. Sözel hafıza bir anlamda, mitoloji üretir. Mitolojinin, çağdaşlaşması ise ancak görselleşmesiyle mümkündür. Üçüncüsü, popüler kültür hafızası bir "direnme" özelliğine sahiptir. Çünkü popüler kendisiyle beslenir ve sonunda kendi evlatlarını da yiyen bir canavardır.³⁸¹

³⁷⁹ Aydın Uğur, *Kültür Kıtası Atlası*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s.156.

³⁸⁰ Hasan Bülent Karaman, *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, s.38.

³⁸¹ A.g.e., s.237.

Orhan Gencebay, arabesk müziğin ilk büyük idolüdür. Efendi sanatçıdır.³⁸² Yitirilmiş bir ülkenin değil de, bir türlü ulaşılamayan uzaktaki o güzel ülkenin peşinde olanların sesidir. Geride sığınacak bir yerleri olmayanların, ileriye ihtirasla yapışanların, şikayetle karışık ama yine de yaşama isteği dolu seslerini taşır. Özellikle 1970’lerde kendini duyuran bu ses, tıpkı Zeki Müren gibi eski “efendilik” evrenine bağlıydı. Gencebay’ın tavrındaki efendilik, eski kentli normlarının damgasını taşımaktaydı. Çünkü, sesini ödünç aldıkları, kente tutunma savaşı devam edenlerdi. Edepli olma zorunluluğu vardı; yoksa, kentin esas efendileri olmayı büyük ölçüde sürdüren seçkinler bu sesi edebe davet edebilirlerdi.³⁸³ Yaptığı işi sahiplenir ve iyi yapar. Kararlıdır. Müzikleri, şarkı sözleri karma bir özellik taşıdığı gibi dinleyici kitlesi de geniştir. Tüm arabesk sevenler için olduğu gibi, arabesk dinlemeyenler için de ayrı bir noktada tutulur. Oysa diğer arabeskçiler, örneğin İbrahim Tatlıses döneme ve zamana uygun, para kazanmaya yönelik tavrı, popüler olanı sürekli lehine kullanma çabası ile toplum tarafından çok ayrı yerlere oturtulmuştur. Ferdi Tayfur da aynı politikayı izlemiştir. Düne kadar ‘Hadi gelin köyümüze geri dönelim’ çağrısı yaparken, kimseyi dönmeye razı edemeyince ‘o halde kentli gibi’ olalım demiş ve son şarkısıyla ‘hor gördüğün her şeyi, çıkardım hayatımdan, beni kutlamalısın, kadehi yere attım, sigarayı bıraktım’ seslenişinde bulunmuştur. Bu da Orhan Gencebay’ın ‘Hor görme garibi’ isyanının teslimiyete dönüştüğünün bir ifadesidir. ‘Kafa çekip, sigara tütürerek’ şehre tutunamayacağını anlayan Ferdi Tayfur teslim bayrağını çekmiştir. Çok ilgi çekici bir ifade ile Can Dündar bunu şöyle yorumluyor, “60’larda büyük kentlere göçenlerin çocukları artık evlilik çağına geldiler ve babaları gibi ‘kafa çekip sigara tütürerek’ tutunamayacaklarını anladılar.”³⁸⁴ Çünkü artık, taşralıların çocukları, yani ikinci kuşak, kente bu şekilde tutunamayacağını anlamıştır. Bu nedenle; her rüzgarda ayrı bir çare edinip, ayrı bir şarkı söyleyen Ferdi Tayfur ‘abi’ , İbrahim Tatlıses ‘ibo’ ve Emrah ‘Küçük Emrah’ tır. Oysa Müslüm Gürses ve Orhan Gencebay her zaman ‘kral’ ve ‘baba’ olmuşlardır.

1960’larda sazı ve sözü ile kente gelen, geleneksel zengin ve fakir ayrımı yerine sınıfsal nitelikli kavramlar kullanarak düzeni eleştiren ve kendilerine artık halk ozanı

³⁸² Beşir Ayvazoğlu, “Arabeskin Üç Dönemi”, *Türkiye Günlüğü*, Sayı: 5, Ağustos 1989, s.15.

³⁸³ Uğur, a.g.e., s.157.

³⁸⁴ Can Dündar, “Ferdî Tayfur Niye Baba Olamadı?”, *Aktüel*, Sayı: 463, Haziran 2000, s.16.

diyen aşıklerle karşılaştırıldığında Orhan Gencebay'ın doğrudan politize olmayan yanı ortaya çıkmaktadır. Orhan Gencebay arabeski daha çok baskıya, yoksulluğa ve haksızlığa karşı çıkan ve Yunus Emre'den bu yana gelen 'insanseverlik' geleneğine dayalı, yeni bir düzen değil, daha adil bir düzen isteyen bir protestodur.³⁸⁵ Yumuşak, sakin ama bir o kadar da isyankardır. Güçlüdür ama gücünü kullanmak konusunda, karşıdakiler kadar sahipsiz değildir. Kimsenin canını yakmamak için özen gösterdiğinden canı yanar. Gencebay'ın müziğinin çekim alanına, daha önce varoşlara gözlerini kapatmış olan ama şehirli de olmayan, şehir geleneğinden arındırılmış yığınlar girer. Çünkü; bu yığınların kulakları için, varoşlardan gelen ses onlara çok aşına olmasa da yabancı değildir.³⁸⁶

Günümüzde; seçiminde, çalgılanmasında ve icrasında standartlaştırıma uğramış folk müziğini, gerçek anlamda folk müziği saymak zordur. Ne devletin radyosunda, ne de tecimsel kültür tüketiminde (plaklarda, gazinolarda v.b.) bunların ne sanatçısının ne de dinleyicisinin geçmişteki müzik üreticisine ya da dinleyicisine benzer yanı kalmamıştır. İbrahim Tatlıses'iyle, Nida Tüfekçi'siyle, Ruhi Su'yu ile bu müzik ya da yorumlamaları popüler müzik saymak doğru olacaktır. Bunların toplumdaki en alt kesimlere seslenen Gencebay, Ferdi Tayfur türü sanatçıların müziğinden farklı yanları olduğu doğrudur, ama aralarında bir alışverişin olduğuna da dikkat etmek gerekmektedir. Gencebay, Tayfur türü müzikleri ayrı tutmakla beraber bunların "lumpen kesimlerin" müziği olduğunu söylemek yanlış olacaktır. Lumpen kesimlerin, katılımcı toplum yönetimi çağında ayrı bir kültür yaşamları olamayacağı; bunların da popüler kültür yaşamının içinde yer almak zorunda oldukları düşünülecek olursa, bu tür müziğin popüler müziğin en edilgin, en sado-mazoşistik bölümünü oluşturduğu ileri sürülebilir.³⁸⁷

³⁸⁵ Özbek, a.g.e., s.s.176.177.

³⁸⁶ Cemalettin Taşçı, "Orhan Gencebay", *Dergah*, Sayı: 38, Nisan 1993, s.15.

³⁸⁷ Ünsal Oskay, *Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri*, s.178.

3.6. POPÜLER'İN İNŞASI VE TÜRKİYE GERÇEĞİ

Türkiye’de yakın zamana kadar, çeşitli davranış kodları oluşturmaları dolayısıyla, yaşayış biçimleriyle tarif edilebilen “güruhların” aralarındaki fark yavaş yavaş kapanmaya başlamıştır. Türk toplumunda popüler olanın var olması, üretilip tüketilmesi kolektif bir şekilde olmaktadır. Türk toplumunda ortaya çıktığı şekliyle popüler kültür bir karşıtlıktan daha çok, bir uyum ve ortak kabulü içermektedir.

Kültürün farklı alanlarının az çok toplumsal değişikliklere yol açtığı ve kimi değişikliklerin diğerlerinden daha yavaş gerçekleştiği kabul edilmektedir. Bunun doğruluğu kuşku götürmez elbetteki politik etkilenim edebiyatta ve resimde müziğe göre daha kolay ayırt edilebilir. Ürünün teknik özellikleri dolayısıyla müzik, toplumsal gerçekliklere edebiyat ürününden daha yavaş yanıt verecektir. Yine de kültürel değişim oranlarındaki farklılaşmaya tam bir açıklama getirilebilmiş değildir.³⁸⁸

Kültür ve toplum, insan varlığının temel yapısını, yani temel koşullarını oluşturmaktadır. İnsan varlığı kültür ve toplum temeli ve çerçevesinde mümkündür. Bu iki olgu temel yapılar düzeyinde mutlaka ortak olmayan ama her zaman bireysel olan bir kimlik üretmekte ya da iletmektedirler. Toplumlar ise; öz imgelerini, kendilerini algılayış ve tanımlayışlarını, hayali olarak oluşturmakta ve yarattıklarını hatırlama kültürü ile bu imgeyi kuşaktan kuşağa iletmektedirler. Ancak bunu çok farklı biçimlerde yapmaktadırlar. Dolayısıyla bu da, kültürel sürecin dinamiği ve bağlayıcı yapısındaki yükseliş, sağlamlaştırma, gevşeme veya çözülme süreçlerinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Hatırlama kültüründen kastedilen ise, sosyal sorumluluğun devamını amaçlama ve bir gruba dayanma koşullarıyla “neyi unutmamız gerekir” sorusunu sormaktır. Hatırlama kültürü topluluk ruhu veren bellek ile ilgilidir. Hatırlama kültürünün herhangi bir biçimine zayıf bile olsa sahip olmayan bir sosyal grup düşünmek mümkün değildir.³⁸⁹

Kültürün önemli ölçüde halkın kendisi tarafından geliştirilmesi, sağlıklı bir tutum olmakla birlikte, bu konuda devlete düşen büyük ödevlerin de olduğu kaçınılmaz

³⁸⁸ Wolf, a.g.e., s.72.

³⁸⁹ Assmann, a.g.e., s.34.

bir gerçektir. Örneğin, bale, opera veya tiyatro gibi sanatlar, devlet yardımı olmaksızın hiçbir ülkede, en yüksek düzeydeki toplumlarda bile kendi başına gelişme olanağı bulamazlar. Bunun gibi, devletlin desteğinden yoksun olan Türk sineması, nitelik yönünden güç kazanamamıştır.³⁹⁰

Türkiye’de bugün yaşanmakta olan kültürel bunalım, siyasal olarak, akla karanın kolaylıkla seçilebildiği basit bir kutuplaşmanın ürünü değildir. Kuşkusuz her kutuplaşma belirli bir şiddet ortamını öngörür. Bilinmektedir ki, Türkiye bu ortamdan fazlasıyla nasibini almıştır. Fakat öte yandan, söz konusu kutuplaşmanın ülkede bütün taşların yerinden oynadığı karmaşık bir olgunun dışa vurumu olduğunu da unutmamak gerekmektedir. Bu, ilerencilik ile gericiliğin, solculukla sağcılığın, geleneksellik ile çağdaşlığın, laiklikle İslamcılığın iç içe geçtiği, birbirini gün ışığına çıkarmaktan çok neredeyse gizlediği, sorunlaştırdığı bir olgudur. Böyle bir olgu karşısında kafalar karışabilir, ama akıllara takılan soru işaretleri de çoğalabilir. Türkiye’deki bunalımın belirli bir tartışma ve arayış çabasına da zemin oluşturduğu söylenebilir.³⁹¹

Türkiye’deki durum bütünüyle ‘nevi şahsına münhasır’ bir özellik taşımaktadır. Doğaldır; çünkü, Türkiye, modernitenin ciddiyetini yaşamadan, çok farklı toplumsal, sınıfsal dönüşümlerle içine girdiği bir sürecin getirdiği çözülmeyi yaşamaktadır. Bir kültürden kaçış, bir yozlaşma; kısacası, kendisi sorun olan bir durum mevcuttur. Çünkü, Türkiye’nin aradığı şey nitelik değil; kültürsüzlükten ötürü yaşadığı nitelik çözülmeye bir kılıf bulma çabasıdır.³⁹²

Bir başka boyutta da, müziksel üretimin ve müziksel tüketimin kapitalist süreç tarafından özümsemesi sonucunda müzik şeyleşmiş ve rasyonelleşmiştir. İnsanlar arasında onların yakın ilişkiler içinde sürdürdükleri yaşamda birlik oluşturan, insanların bencil ve kaba itkilerini bu birliktelik için yüceltilmeyen müziğin dolaysız kullanımından çıkarılmıştır. Günümüzde müzik bu nedenle, toplumun çelişkilerini yansıtmaktadır. Bu durum da toplumsal bir olgudur. Ortaya konacak suçlamalar da toplumsal olarak üretilmektedir. O halde, müzik kendi içrek gelişmesini bir mutluluk

³⁹⁰ Ekrem Akurgal, *Türkiye’nin Kültür Sorunları*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1998, s.20.

³⁹¹ Adnan Ekşigil, “Kimlik Bunalımının Edebiyatı ve Bilimi Arasında Türkiye”, *Birikim*, Sayı: 102, Ekim 1997, s.32

³⁹² Hasan Bülent Karaman, *Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu*, s.295.

olarak görmemeli; müziği müziğin ilişmediği toplumsal sürecin sadece bir yansımasına ve bir fetiş karakterine bürünmesine yol açan bu noksan Modernizm anlayışında aranmalıdır. Bu nedenle müziğin kendi yabancılaşmasından kurtulabilmesi için de toplumsal nitelikteki yabancılaşmanın sona ermesi gerekmektedir. Bu ise, salt müziğin kendi içinde değil, toplumsal yaşamın bütünü içinde gerçekleştirilebilir.³⁹³

Pop, arabesk, rock, fantezi müzik...Bütün bu müzikler, çift yönlü bir şekilde, hem halkın talebi, hem de mevcut piyasanın sunumu dolayısıyla oldukça yaygınlık kazanmıştır. İlginç olan ise, dinleyicilerinin ve şarkıcılarının da birbirine çok benzemesidir. Yine çift yönlü bir biçimde hem piyasa ve hem de popüler kültür hemen hemen her gün, yeni yeni stillerle topluma sunulan bu yeni ilahlardan elinden geldiğince beslenmeye çalıştı.³⁹⁴

Geleneksel popüler kültür çoğunlukla egemenliğe karşı direnenlerin direniş kültürüydü; Ezilenlerin daha iyi dünya umutlarının, bu yönde direnişlerinin ve mücadelelerinin ifadesiydi. Köroğlu destanı, Çakırcalı Mehmet Efe hikayesi, Yunus Emre, Anadolu ağıtları, ağalara ve paşalara karşı direnen efelerin, çobanların, yoksulların dağa çıkış ve sevgililerini kaçırış öyküleri gibi... Bugünkü dünya düzeninde gelişmiş kapitalist ülkelerde ve bu ülkelerin boyunduruğu altında yaşamlarını kapitalist yaşam ve düşünüş biçimine göre düzenlemeye yöneltilen ülkelerde, popüler kültür muhalefet karakterini büyük ölçüde kaybetti ve Sınıf egemenliğinin aygıtı haline dönüştürüldü. Popüler kültür, kitle iletişim araçlarıyla yöneltilen kitle kültürü içine çöktü.³⁹⁵

Türkiye’de gençlik, 90’larla birlikte, görüntüde yaşadığı farklılığı, özerkliği gerçek hayatta yaşayamadığı için Türkiye’de bir tüketim olgusu yaygınlığı baş göstermiştir. Türkiye’de patlayan popla birlikte, gençlik hayatından bir çok şey değişmiştir. Bu değişimin sebebi de, çift yönlüdür ki, sadece pop’a bağlanamaz. Zira, pop’un da bu değişimle birlikte patladığı söylenebilir. Ancak artık gençlere yönelik bir

³⁹³ Ünsal Oskay, *Müzik ve Yabancılaşma*, s.s.41.42.

³⁹⁴ Süreyya Evren-Rahmi G. Ögdül, *Bağbozumlari*, Stüdyo İmge Yayınları, İstanbul, 2002, s.102.

³⁹⁵ Alemdar-Erdoğan, a.g.e., s.11.

sektör ve “pantolonunu sevdim/çıkart onu bebeğim/hadi gel bize gidelim” türünden on sene önce asla kabul görmeyecek cinsten şarkı sözleri mevcuttur.³⁹⁶

80’lerin kültürel iklimini belirleyen yalnızca kitle kültürü olmamıştır. Daha çok “taşra” olarak adlandırılabilir bir yaşantının bu güne kadar, modern kültürel kimlikler içinde ancak bastırılarak varolabilmiş, kendini onlara tabi kılmış yaşantıların geri dönüşü olmuştur.³⁹⁷ Çoklukla kentlerin kenar mahallerinde dinlenen, ‘kaybedenlerin müziği’ olarak adlandırılan arabesk, ne kadar sancılı olursa olsun, onu dinleyenlerin gündelik hayatlarındaki değişimle birlikte (daha çok para kazanma, parayla buluşmanın daha kolay ve çabuk yollarının keşfi, hemşehrilik olgusunun avantajları, aile fertlerinin ev dışı ilişkilerde eskiye oranla daha rahat olması vb) kendi içinde bazı değişimlere uğradı ve yan türlere de kaynaklık etti. Daha az acılı olanı, kahır yerine neşe tavsiye eden, yeni eğlence mekanı gazino-tavernalarda göbek atmaya müsait kıvrak havalı olanları giderek daha çok tercih edilir oldu. Acılı arabesk, -hatta devletin arabesk müziğe çekidüzen vermek amacıyla siparişe Hakkı Bulut’a yaptırdığı acısız arabesk bile artık istenmiyordu. Bir müzik türü olarak arabesk popüler kültür tarihindeki görevini tamamlamıştı. Arabesk işgal ettiği müzikal hacmi yavaş yavaş terk ederek, yerini Türk Pop’una bırakmıştır. Bugün İbrahim Tatlıses ve Coşkun Sabah gibi eski arabesk starları bile modernizasyon peşindedirler. Yine dün Emrah dinleyen birinin bugün Tarkan dinlemesi doğal bir süreçtir. Ama arabesk tam anlamıyla varlığını yitirmiş değildir. Yalnızca, arabesk pop terbiyesi almıştır. ANAP iktidarı döneminde filizlenen dışa açılma, büyük düşünme ve iş bitirme ideolojisi kültürel borsanın yükselen değerleri hiç kuşkusuz Türk Pop’unun bu gün geldiği pozisyona hatırı sayılır bir zemin hazırlamıştı. “Yaptım, oldu” dönemi ve bu dönem sonunda ‘Hadi Bakalım’ ile ifade buldu. Bu defa pop müzik yaygınlaştı.³⁹⁸ 1992’de “Nokta” dergisinin manşeti de bunu kanıtlayacak niteliktedir: “Türk Popunun Tırmanışı...Hadi Bakalım”. Yazı şu şekilde devam eder;

“Türk popu çok değil, iki yıl içinde piyasayı ele geçirdi. Arabesk yavaş yavaş yerini Türk popuna bırakıyor. Yeni yüzler kulvarda boş yer bulmaya çalışırken, eskiler modernizasyon peşinde. Sezen Aksu fıryası ile başlayan yeni dönemin en büyük problemi endüstrileşme. Görünürdeki erdemi ise

³⁹⁶ Solmaz, a.g.e., s.20.

³⁹⁷ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*, s.111.

³⁹⁸ Can Kozanoğlu, *Pop Çağı Ateşi*, s.182.

60'larda ortaya çıkan 'ana dalga' ya dönüş...Bir müzik türü olarak arabesk popüler kültür tarihindeki görevini tamamladı. Arabesk işgal ettiği müzikal hacmi yavaş yavaş terk ederek, yerini Türk popuna bıraktı. Bugün İbrahim Tatlıses, Coşkun Sabah gibi eski arabesk starları bile modernizasyon peşinde. Son 'imaj kampanyaları' bunu gösteriyor...Yine de dün Emrah dinleyen birinin, bugün Sezen Aksu dinlemesini bir 'toplumsal evrim'e bağlamak mümkün değil. Tam tersi, Türk popunun, kökenleri 1960'lara kadar uzanan 'ana dalgaya' dönmesi, arabesk döneminin ortasında gerçekleşti. Sonuçta arabesk kültürel varlığını sürdürüyor. Değişen tek şey var: Türk popu arabesk terbiyesi aldı."³⁹⁹

Pop müzik 80'lerin depolitizasyon ortamında, şehrin dokusunun ve şehirli olmanın değiştiği bir dönemin müziği olarak ortaya çıktı. Fırsatçı, kendi dışındaki dünyayı pek de umursamayan bir gençlik kuşağıyla birlikte yükselişe geçen pop'un, neredeyse ülkedeki hakim müzik olduğu yıllar, özel radyo-televizyon yayınlarının da başladığı 90'lı yıllar oldu. Müziği, kültürü, kerameti kendi imajından menkul starları ve özellikle açığa çıkarttığı erotizmi ile "Türk pop", kültür endüstrisi olarak da tanımlanabilecek bu mekanizmaya eklemelendi ve yine onun tarafından kışkırtıldı.

Pop müzik tüketimi, en çok ilkokul ile lise yıllarına denk düşer. Üniversiteye giden ya da hayata atılan kişiler ise, iktisadi kapasiteye bağlı olarak gelişen bir biçimde giderek birinci derecede tüketici durumuna geçerler.⁴⁰⁰ Pop müzik dinleyen kitle genç kuşak olunca, Türkiye'de de genç kuşağın hacmi geniş olunca bunun politikacılar tarafından kullanılması da kaçınılmaz olmuştur. Bu konu politikacılar tarafından bilinmekte ve pop müzik dinleyen kitlelerin parti politikalarına oy veren seçmenler haline getirilmesine çalışılmıştır. Gençlerin oy potansiyeli pek çok politikacıyı bu müziğe yöneltmiştir.⁴⁰¹ Özellikle ANAP ve Mesut Yılmaz iktidarı döneminde bu gözlenmiştir. Ayrıca, pop müziğin depolitizasyon sürecinde de önemli bir etkisi vardır.

Pop'ta, her şeyin, yavan ve gerçeklikten kopuk bir klişeler dünyasından oluşmasına karşın, arabeskte ilginç olan, bunların kendine özgü karışımıdır. Cazın o alt sınıf enerjisi, aşağıdan yukarıyı zorlaması, arabeskte görünmeyen, altta yatan bir varlık olarak aslında var, ama bu itiş, bu çaba, pop'un, daha çok orta sınıfların pembe özlülerini yansıtan basmakalıp duygusallıklarıyla gizlenmektedir. Daha çok insana hitap etmek için, arabeskçiler, en çok ortak olabilecek bir duygu noktasını arar ve bunu

³⁹⁹ Nokta, 17 Mayıs 1992, s.82.

⁴⁰⁰ Timur Selçuk, "Müziği Düşünmek", Adam Sanat, Sayı: 95, Ekim 1993, s.25.

⁴⁰¹ Fırat Kutluk, Müzik ve Politika, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997, s.72.

her zaman, kendine acımanın fazlasıyla egemen olduğu disiplinsiz bir duygusallıkla yakalarlar.⁴⁰²

Pop müziğin içeriksizliğini paylaşma giderek yaklaşan arabesk ile şehirlerin içine yuvarlandığı hal arasında bire bir koşutluklar vardır ve bunlar giderek daha çok belirginleşmektedir. Pop müzik hiçbir zaman, dünyadaki benzerleri gibi ‘şehrin gerilimine yaslanan ve bu gerilimin içinden yürüten bir müzik olmamıştır. Bu nedenle, içerimlerinden melodisine kadar her zaman yapıldığı için ilgilenilen bir müzik olmayı sürdürdü. Şehir yerine, şehrin ruhunun ambalajladığı dolayısıyla şehre ait en içeriksiz pozisyonların sergilendiği, salonun iç sorunlarının müziği olmanın ötesine geçemedi pop müzik. Pop müziğin dinlenmesi, sadece arzın var olmasına yönelmekten başka bir seçenikle donatılmamış olan talebin zorunluluklarından kaynaklandı. Her türlü talebin kurgusuna dair yasa, müziğe dönük talebin kurgusunu da kuşattı ve talep arzın sunduklarını tüketme mükellefiyetiyle baş başa bırakıldı. Bu nedenle pop müziğin bu topraklarda tüketilmesi görmezden gelinmeyecek bir olgudur, ama bunun ne kadar dinleme başlığı altında toplanabileceği kuşkuludur.⁴⁰³

Şehrin gerilimine siyasi bir ton katma kaygısıyla şehrin diyalektiğine yaslanmayan şehir olgusunun belirleyici ögesi olan, çelişikliğin içinden yükselmeyen pop müzik karşısında arabeskin dinlenmesinin en büyük sebebi ise kendi gerilimini çatışma alanlarını ve diyalektik süreçlerini belirleme iddiasının her şeye rağmen sürdürülebilir olmasından ileri geliyordu. Bu iddia hiçbir zafer kaygısı ve gelecek beklentisi gözetilmeden sürdürüldüğünden kendinde iddia olan arabesk aynı anda kendisi için iddia olmak gibi kültürel olanla siyasal olanın kesiştiği bir anlam düzeneğinin müziği olarak dinlendi. Arabeskin pop bakış açısıyla tüketilmeye icazet vermeyen yapısı da buradan kaynaklandı. Çünkü standart dinlenme ve tüketilme kavrayışlarını değiştirme iddiasının da öznesiydi arabesk.

Şehrin perifesindeki gerilim alanlarını yücelten, kıyıya tutunma arayışının ifadesi olan çatışma alanlarını işaretleyen ve şehir içindeki şehir şeklinde yaşayan ve

⁴⁰² Murat Belge, “Toplumsal Değişme ve Arabesk”, *Birikim*, Sayı: 17, Eylül 1990, s.23.

⁴⁰³ Hasan Bülent Kahraman, *Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye*, Everest Yayınları, İstanbul, 2002, s.168.

hükümünü yürüten dip dalgalarına sahiplenilen diyalektiğin isyankar sözcüsü olmaya soyunan arabesk, bir iddia olarak kendini ifade ederken, aslında bir yandan siyaseti belirliyor, öte yandan siyasetten beslenmeye yaklaşıyordu. Göç dalgasının yarattığı sistemi etkileyen hareketliliklerin sahne almasının çevreden merkeze akmak isteyen ekonomik ve kültürel taleplerin ifadesi olan kültürel hakların yükselişinin ve bunların temsiline soyunan yeni elitlerin gündemleştirdiği toplumsal kimlik tartışmalarının yegane sıcak temas alanı, adı koyulsun ya da koyulmasın arabesk denilen direniş biçimiydi. Siyasette yeni güçlerin ortaya çıkışı ya da merkezin buharlaşması ve ya klasik merkez sağ ve ya merkez sol ayrımının işlerliğini bertaraf eden gelişmelerin belirmesi arabeskin gücünün açık bir göstergesiydi.⁴⁰⁴

Arabesk artık ezilmiş, horlanıp dışlanmışların müziği olmaktan çıkmıştı. Tam tersine kent varoşlarında yaşayan büyük kitleler artık kendi alt kültür kimliklerine uygun yeni kültürel kodlar geliştiriyor, yeni isimler üretiyordu. Fakat onun da ötesinde göçerleri artık sadece arabesk dinleyen kitle olarak tanımlamak olanaksızdı. O kitlenin kültürel kodları giderek karmaşıklaşıyordu. O sırada yeni bir oluşum kendisini göstermiş ve klasik arabesk kente yeni göçmüş burjuvaların estetik tercihi haline gelmişti. Sosyete mahallelerinde açılan kebabçılar, Mercedes araba ve arabesk müzik dile yeni giren 'maganda' teriminin kültürel açılımını oluşturuyordu. Bu oluşumlar popüler kültür genel tanımı içine yerleştiriliyordu. Fakat, popüler kültür oldukça geniş bir alandı. Futbol da, milliyetçilik de, türkü kahveleri de onun bir parçasıydı. Bu neredeyse 'otantik' kültürü arabesk diye karalamak, küçümsemek olanaksızdı. Kaldı ki, arabesk müzik de kendi içinde epey dönüşmüş, epey bir birikim elde etmişti.⁴⁰⁵

Artık gündeme İbrahim Tatlıses çıkmıştı. İbrahim Tatlıses de artık, hizmet edenlere değil edilenlere seslenmeye, iddiasızlaşmaya başlamıştı. Zaten isyanı ve bu isyanın şehre tutunma çabasını ifade etmeye çalışan Ferdi Tayfur da “Hadi Gelin Köyümüze Geri dönelim” demiş ve şehirdeki isyanın başarısız olduğunu, onurlu bir yenilgiden bile vazgeçtiğini ilan etmiştir. İşte bu noktadan sonra pop müzik, arabesk istikametinden gelen kitle için kente uyum sağama ve modernleşme aracı oldu. Yıllar öncesinin gecekondü mahalleleri artık metropol alanının yüksek binalı yerleşim

⁴⁰⁴ Ömer Çelik, “Arabesk Şehirlerde Yok Olurken”, *Yeni Şafak*, 21 Ekim 2000, s.2.

⁴⁰⁵ Tanıl Bora, *Takımdan Ayrı Düz Koşu*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001, s.24.

merkezlerine dönmüştü. Buralarda yaşayanlar kendilerini kentli hissetmeye başlamışlardı, değişen hayatlarının müziklerine de yansımaları istiyorlardı ve yansıttılar. Arabesk müzikle somutlaşan zihniyet bütünleşmiş duygu, düşünce ve arzular, beklentiler, yani iç görünümün organize olmamış formlarından oluşmaktadır.

Bu iç dinamiklerin hangi sebeplerle organize olmadığı ya da bütünleşemediği incelenmek istendiğinde, sadece Türk toplumunun sosyo-kültürel yapısı ve dinamikleri değil, yoğun etkileşimde bulunduğu diğer sosyo-kültürel yapıların ve dış dinamiklerini de faktör olarak ele almak gerekir. Ancak, soruna Türk toplumu açısından ve ana hatlarıyla bakılacak olunursa; göç dalgasının yoğunlaştığı 1960'lı yıllar, sanayileşmenin de ivme kazandığı yıllar olmuştur. Daha rahat ve güzel yaşama özlemleriyle, o yıllarda iyice gelişmeye başlayan birey insan kimliği bu dönemle de örtüşmektedir. Sanayileşmeyle artan köyün iticiliği ve kentlerde umut arayan insan toplulukları büyük bir karmaşaya sürüklenmiştir. Toprak kültürüne bağımlı olan insanlar tarımsal yaşamdan kopup “yaşama acemisi” durumuna düştükleri büyük kent ortamını anlamaya çalışmışlardır. Kılık kıyafetleriyle, tutum ve davranışlarıyla yabancı oldukları, aşağılandıkları bu çevrede statü düşüklüğünün, yoksulluğun acılarını içlerine kapatarak gidermeyi denemişlerdir. Bu aslında duygusal anlamda bir içe dönüş olmuştur. Başlangıçta odacılık, kapıcılık, hamallık gibi informel sektörlerde kente tutunmaya çalışan yeni kentliler sosyal ve kültürel ihtiyaçlarından önce fiziksel ihtiyaçlarını karşılamaya yönelmişlerdir. Aynı sıralarda ülkede ve dünyada esen rüzgarların onlara ulaşması pek mümkün olmamıştır. Bu yapı da doğal olarak ezik, edilgin insan kişiliklerini yaratmıştır.⁴⁰⁶

Arabesk müzik, çözülmüş bir sosyo-kültürel yapıda köyden kasabadan gelen geleneksel kültürün şehir kültürü karşısında bocalaması ve yılgınlık psikolojisi içinde ayakta durmaya çalışırken başkalaşmanın ifadesidir diyebiliriz. Bu bağlamda, arabesk ile caz müziğin ortaya çıkışındaki sosyal ve kültürel sebepler aynı temele dayandırılabilir. Sahip oldukları eklektik yapı ile alt sınıftan gelen ve ghetto'larda yaşayan, zencilerin, kendi ortak kültürleriyle buluşma çabaları caz müziğinin Amerika'da doğmasına sebep olmuştur. Önceleri köyden kente göç şeklinde ortaya

⁴⁰⁶ Vakur Kayador, “Arabesk Kültür ve Türkiye”, *Adam Sanat*, Sayı: 84, Kasım 1992, s.58.

çıkan; şehirlerde gecekondulaşma olarak yayılan; sonraları kentlerin köylüleşmesiyle şehir hayatını etkisi altına alan ve sonuçta resimden edebiyata, televizyondan basına kadar her yerde karşımıza çıkan arabeskin ortaya çıkışı da aynı kökenlere dayandırılabilir.⁴⁰⁷

Arabesk müziğin ortaya çıkışında dış dinamiklerden iç dinamiklere doğru inildikçe olgunun kültürel boyutu konusunda üç temel açıklama ile karşılaşmaktayız: Birinci görüştekiler, gecekondulaşma ile birlikte şehirlerde ortaya çıkan kültür kargaşasından hakim şehir kültürün, geleneksel kültüre yön verememesi sonucu arabeskleşmenin ileri sürmektedirler. İkinci görüştekiler ise, şehrin zaten bozuk olduğunu ve kente gelen değerlerin gecekondulaşma ile birlikte erozyona uğradığı, tezini ileri sürmektedirler. Örneğin “Köylerden, kasabalardan ana kentlere yığılan insan seli, kısa zamanda bir kültür şoku ile dayanışma çerçevesi veya idrak alanı oluşturmaya kalkıyor ve sersemliyor. Sonra yavaş yavaş köyden taşıdığı tarihi, milli kültür değerleri, fikir ve inanç sistemleri sosyo-ekonomik nitelikli tektonik hareketli temelden sarsılıyor. Bugün milli kültürümüzün tarihi kökenlerini teşkil eden bu oluşumlar çarpı veya sağlıklı olmayan kentleşme modelleriyle sosyal erozyona uğramaktadır.”⁴⁰⁸ Üçüncü görüş ise, böylesine kompleks bir olguyu kapitalizmin oyunu ve popüler kültür sanayinin kar hırsı gibi basit bir sebebe indirgemektedir. Bir şehir alt kültür unsuru olarak ortaya çıkan arabesk müziğin ortaya çıkışı ve yaygınlaşması konusunda hareket noktalarındaki farklılığa rağmen bu üç görüşte de egemen olan faktör şehirleşme, gecekondulaşma ve düşük bir iktisadi tatmin seviyesidir.

Arabesk müziğin bir alt unsuru olmaktan çıkıp popüler müzik halinde yaygınlaşması bu olgunun iç görünümünü oluşturan zihniyet faktörü ve bununla ilgili dış dinamiklerle olan ilişkileri ile açıklanabilir. Sosyo-kültürel yapının iç görünümü açısından baktığımızda arabesk zihniyet ile toplumdaki yaygın zihniyetin temel unsurlar bakımından değişmediği aksine ortak temel kodları taşıdıkları görülmektedir. Zaten bu

⁴⁰⁷ Bora Eryılmaz, “Caz ve Arabesk”, *Milliyet Sanat*, Sayı: 265, 1 Haziran 1991, s.26

⁴⁰⁸ Beşir Ayvazoğlu, “Allah Allah... Bu Nasıl Müzik?”, *Tercüman*, 29 Ağustos 1988, s.7.

ortak zemin nedeniyle arabesk müzik yaygınlaşıp popüler olabilmıştır. Sadece farklı sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik katlardan farklı yansımalar söz konusudur.⁴⁰⁹

1980'ler Türkiye'de yeni bir darbe ile başlar. Bu, hayatın tüm alanlarını kuşatan bir darbedir. Bu, kültürel planda çok önemli bir gelişmenin başını çekmektedir. Artık Türkiye tek sözcükle, tüketimin keyfini çıkarmaktadır. Kırıp dökmekte, saçıp savurmakta ama aldırılmamaktadır. Toplum yoğun bir hedonizmle iç içe geçmiştir. Kent yeni bir anlam ve ağırlık kazanmıştır; taşra bütünüyle çözülmüştür. Kitle kültürü, olabilecek bütün boyutlarıyla öne çıkmıştır. 1980'lerin Türkiye toplumuna getirdiği en önemli olgu toplumsal yapının, sözcüğün en geniş anlamıyla, "kapalılıktan" belli bir açıklığa yönelmesidir. Bunda uluslar arası konjonktürün büyük payı vardır. Konjonktürle böylesi bir bütünleşme daha önceki dönemlerde ciddi farklar göstermektedir. Gerçi, kayıp 1970'lerin dışında, 1950'lerde de 1960'larda da dünyayla bir bütünleşme söz konusudur. Ne var ki, o dönemlerde daha ziyade temel bir yerel tercihin olanak ve izin verdiği ölçüde toplumun dünyaya bakmasıdır; ama, Türkiye, o dönemlerde, hangi anlamlara geldiği yeterince ayırmsanmamış Batıcı bir evrenselciliğin, Avrupamerkezli kabulünü yaşamaktadır. Gene de ve her şeye karşın ülkenin kendi iç koşulları sıkı sıkıya korunmak istenmektedir. Dışarıklı olmak isterken kendisi olmaya çabalayan Türkiye için 1980'ler bu kısır döngünün ilk kez kırıldığı dönemdir denebilir. Türkiye, bütün sancısını çekerek yöneldiği kitlenin bir parçası olmak istemektedir. Bu, çok önemli bir açılıma tekabül eder. Çünkü, o güne değin, daima medet umduğu ve karşısında geçmişini yadsımaktan gelen boşluğun kompleksini yaşadığı Avrupa'ya kabul edilmesinin, oraya ancak kendisi olarak yönelmesine bağlı olduğu kanısına varmıştır. O noktadan başlayarak da Türkiye, kopuşlara dayanan ve kopuş kültürü denebilecek bir anlayışı hızla terk etmiş ve eklemlenme kültürü diye tanımlanabilecek yeni bir döneme geçmiştir. Türkiye, o dönemde giderek ağırlık kazanan küreselleşme olgusunun da etkisiyle yerel önemini kavramıştır. Oradan sıçrayarak belleğini yeniden kazanmaya, geçmişini anımsamaya, kendisiyle barışmaya koyulmuştur. Bu, gerçekten de küreselleşmenin bir uzantısı olarak algılanabilir.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Beğlü Eke, "Yaygın Zihniyetin Popüler Müziği: Arabesk", *Türkiye Günlüğü*, Sayı: 5, Ağustos 1989, s.22.

⁴¹⁰ Hasan Bülent Kahraman, "Türkiye'de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği", *Doğu-Batı*, Sayı: 9, Kasım-Aralık-Ocak 1999, s.s.136-137.

Türkiye'ye, kültür bağlamında bu yargının tam bir yansıması denebilecek bir olanak sunarken aslında, temel kültürel paradigmanın çatlamasına da tanıklık etmektedir. Bu sürecin aslında 1950'yle birlikte başlayan dönemle eklemlendiği rahatlıkla öne sürülebilir. Aradaki tek fark, 1950'lerde kitle kültürünün seçkinci bir kültür mantığıyla ele alınmasıyken bu kez seçkinci kültürün kitle kültürünün içinde eritilmesidir. O nedenle, kitle kültürü de kendi özgün mantığını ve yapısını koruyamamış, o da giderek taşra kültürüyle iç içe geçmiş, ona teslim olmuştur. Medyalar, gitgide egemenleşmiştir. Her şeye karşın, 1980 ve 1990'ların toplumsal kültürel açılımları 'geleneğin içinde modernizm' diye özetlenebilecek bir yaklaşıma denk düşer.⁴¹¹

90'lı yılları tek bir cümleyle özetlemek gerekirse, şunlar söylenebilir: Herkesin (ama bazılarının daha fazla) acımasız ve hırçın bir acelecilikle birbirlerinin kodlarını çözmeye, adlandırmaya çalıştığı bir dönemdir; yani tam bir "kültürel sermaye cangılı". 80 sonrası yaşanan "kültürel sermaye cangılından" en kârlı çıkan kesim, yeni orta sınıf olarak adlandıracağımız, neo-liberal birikim rejiminin kilit sektörlerini oluşturan bankacılık, finans, bilgi-iletişim, medya, reklamcılık gibi yüksek ücretli hizmet sektörü çalışanlarıdır. Adlandırma, ironi gibi "farklılaştırma" ve imtiyazlandırma mekanizmaları ise en çok bu kesimin silahı olmuştur.⁴¹²

Türkiye halkı otoriteyi hep otorite olarak gördüğü, tersini düşünmesini sağlayacak mekanları hiç oluşturamadığı için mi, bireyin gelişmesine ket vuran her türlü toplumsal formasyonun yıkılabilir olduğu düşüncesi içinde yaşadığımız bu coğrafyada hiçbir zaman yaygınlaşmadı? Onun için mi otorite her zaman bir başka otoriteyle ikame edilebilir bir şey olarak düşünüldü? Onun için mi hâlâ bireyselliği iddia etmek yerine "baba" veya "anne" arayışı daha makbul görünüyor ve rağbet görüyor?

Siyasi alanda ANAP ve Özal liderliğinde bu dönüşümler yaşanırken bu dönüşümlerin en önemli metaforu olan Özal ekonomik alana da müdahale etmiştir. Öncelikle gözlenen değişim liberalist bir söylemle geçilen serbest piyasa ekonomisi değişikliğidir. Bu değişiklik toplumsal düzlemde "devlet baba" anlayışının değişiminden,

⁴¹¹ A.g.m., s.s.137-140.

⁴¹² Rifat N. Bali, *Tarz'ı Hayat'tan Life Style'a*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s.214.

uluslar arası ilişkilerin değişimine, medyanın artan gücünden bireyi farklılaşan taleplerine, kadercilik anlayışından hedonist tavra, değişen üretim anlayışından artan tüketim anlayışına, idealist bireyden narsist bireye, toplumsal kurtuluşu arayan toplumsal bireyden köşe dönmece bireye, “İstemem namertten bir yudum çare” (Orhan Gencebay) diyen bireyden “Ben de isterem!” (İbrahim Tatlıses) diyen bireye, “Ben de isterem!” diyen bireyden “Bana hep bana...” diyen bireye, yükselen değer arabeskten günümüzde pop’a kadar pek çok şeyi etkilemiştir.

Popüler sanatlar, geleneksel estetiğe bağlı sanatlar karşı, sürekli yeni formlar ve yeni tarzlar geliştirmeyi sürdürmektedir. Eski formları da yeniden biçimleyerek pazara yönelik yeni popüler ürünler haline getirmektedir. Kitle iletişim araçları ve kurumlaşmış kültür içindeki bölünmeler o denli büyük boyuttadır ki, bu gelişmeye karşı bir cephe oluşturulamaz. Popüler kültürün teknolojiyle sıkı dostluğu çağın dili konusunda da avantajlar sağlamaktadır. Türkiye’de de, yeryüzü gelişmelerine benzer gelişmeler, gecikmeli de olsa kolaylıkla izlenebilmektedir. Bu gelişme, müziğin hem bir tür olarak, hem de bir kültür ürünü olarak, popüler kültürün öğeleri ile donatılıp yaygınlaşmasında doğrudan rol oynamıştır. Dolayısıyla Türkiye’de artık yeni bir müzik tüketim alanı yaratılmıştır.

SONUÇ

Her kültürel unsurun, ister müzik ve futbol, isterse magazin, medya ve edebiyat olsun üretildiği bir bağlam vardır; üretim biçimine göre şekillenen bir toplumsal formasyon söz konusu edilmediği sürece, pop sadece bir yoz müzik, futbol nihayet basit bir fanatizme konu olan spor dalı, olarak değerlendirilmeye mahkum olur. Kitle, seçkin ya da folk, birçok kültürel tarz popüler olabilir. Önemli olan, bir kültürel ürünün yüksek ya da aşağı olup olmadığı değil, neye hizmet ettiği, neyi meşrulaştırdığı ve neden üretildiğidir. Bu açıdan, popüler kültürün hemen her alanda yeşerdiği söylenebilir.

Popüler kültürü anlamının gereği olarak 19. yüzyılda da yaşanan hızlı sanayileşmenin toplumsal, ekonomik ve siyasal sonuçlarını, bireylerin kent ve fabrikalarda yoğunlaşmalarını, kitle iletişimini ve seri üretimin beraberinde getirdiği toplu tüketimi doğru bir biçimde irdelenmek gerekmektedir. Aynı zamanda kitlesel izleyicinin artışı, sinemaları, ses kayıt cihazlarını, yayıncılık gibi yeni medya araçlarının ortaya çıkışının popüler kültür endüstrisini geliştirmek için çok büyük fırsatlar yaratmıştır.

Kitle kültürü, popüler kültür ve folk arasına dolayım koymak, bu üç biçimi özdeşleştirmemek gerekir. Ancak kitle kültürü kadar gündelik yaşamla çok ilgili olan popüler kültür, birbirinin içinde yer alıp birbirlerini besleyebilirler. Popüler kültür dar anlamıyla gündelik olarak yeniden üretmenin bir ürünü olan eğlenceyi içerir. Geniş anlamıyla belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesinin ön koşullarını sağlar. Popüler kültür giderek kitle kültürü tarafından emilir ve iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla, tüm toplumsal katmanlara kolayca ulaşır. Popüler ürünlerin kitle kültürü tarafından özümsemesi hızlandıkça; kolay teselliler, uzlaşmacı fanteziler, çözümsüzlük söylemleri ve büyük ölçüde vurdumduymaz eğlence ideolojisi yaygınlaşır. Ancak, Unutmamak gerekir ki, kültür yaşayan aktif bir süreçtir. Dışarıdan empoze edilemez. Kendi iç dinamiğindeki öğeleri kullanarak ve ön plana çıkarılarak geliştirilebilir/ zenginleştirilebilir.

Popüler kültür her şeyi birbirine kaynaştırır, karıştırır ve homojenleşmiş bir kültür yaratır. Bir yanıla demokratik olduğu bile söylenebilir; hiçbir şey arasında ya da

hiç bir şeye karşı ayrımcılık yapmaz. Kimilerine göre popüler kültür günümüzde, ne yazık ki, sermayenin halktan alıp kendi çıkarlarına göre biçimlendirip tekrar halka yeni biçimle sunduğu, mülkiyet ilişkilerinde gasp edilen önemli bir değerdir. Artık popüler kültürün anlamı tutuculuğu ve karşıtlığını egemenin tanımladığı bir alana kaymıştır. Kimilerine göre ise demokratikleştirici bir öge olarak çok alternatifli, iktidar odaklarına karşı bir direniş bölgesini işaret etmektedir. Dolayısıyla denilebilir ki, popüler kültür çalışmaları, içirme ve direnme diyalektiğinin iki değişik ucu arasında şiddetli bir biçimde salınma eğilimindedir.

Kitle tüketim toplumu ve kitle tüketim kültüründe, insanlar sadece nicelik olarak önem ifade ederler. Tüketim pazarının bir müşterisi olan birey, maddi hazlara yönelik hedonistik bir kültür içinde hayatını sürdürmektedir. Bu maddi hayat tarzı ve kitleselleşme, insanları özüne yabancılaştırmaktadır. Böylelikle; küreselleşen sermayenin ve gittikçe yaygınlaşan iletişim araçlarının amaçlarından biri olan “tüketim isterisi yaratma”yı gerçekleştirmeye yönelik ilk başarı sağlanmış olmuştur. Kitle iletişim araçlarıyla yayılan kültür, mal-mülk edinimini kışkırtmakta, “kullan-at” ideolojisini pekiştirmekte ve anlık mutlulukları ön plana çıkarmaktadır. Buradaki ideolojik işlev, gerçek yaşamın yerine başka türlü bir yaşam olabileceğini düşünmenin yollarını, var olanın benimsenmesini sağlamaktır. Bunun için de, insanlara, başkalarının yaşamları, evleri, işleri, zevkleri sunulmaktadır. İnsanlar reklamlardaki malları tüketme, izlediği dizideki gibi bir yaşam sürme, dergilerdeki ünlüler gibi giyinme çabasına girerler. Kendilerine sunulanları eleştirisiz, tartışmasız kabul ederler. Kitle kültürü eleştirileri de özellikle tüketici kitleye yönelik değerlendirmelerinin yetersizliğini, şayet popüler ürünlerin tüketicileri bu tüketim faaliyetlerinin amacının “kaçış” ve “eğlence veya oyalanma” olduğunun farkındaysalar ve bunu da dile getiriyorlarsa, o zaman onlar adına bir eblehleşmeden, edilginlikten söz etmenin de pek bir manası olmadığını belirterek ortaya koymaktadır.

Kültür endüstrilerinin dolayımından geçen popüler kültür ve sanat, yeni dönemde metalaşarak; halesini yitirerek; nicelik ölçütlerle değerlendirilmeye tabi tutularak ve standartlaştırılarak yeni bir biçim kazanmıştır. Bu dönemde sanat, klasik estetik ölçütlerde ısrarcı olmak yerine, rağbette olacak ürünlerle kendini piyasaya

sunmuştur. Yeni dönemde teşekkül etmiş olan sinema, fotoğraf gibi popüler sanatlar, popüler kültürün tesisinde ve devamlılığında önemli roller üstlenmişlerdir. Ama klasik sanat kategorilerine tabi olan müzik ve edebiyat gibi sanatlar yeni dönemde de var olmuşlardır, ama bu varoluşları piyasa şartlarına entegrasyon anlamına geldiği gibi, piyasaya rağmen ‘sanat’ endişesini barındıran uğraşları da barındırmışlardır.

Frankfurt Okulu üyelerinin eleştirdikleri popüler kültür daha sonraki kuşaklar arasında, bütünüyle benzer şekilde anlamlandırılmamış da olsa, kendine taraftar bulmuştur. Popüler kültüre olumlu yaklaşım sergileyenler, genel anlamda tutucu olarak adlandırılabilir ve değerlendirilebilir. Eleştirel okula eleştirel bakan bu yaklaşımların temel tezi popüler kültürün iyi bir kültür olduğuna dairdir. Bu yaklaşım biçiminin argümanları da eleştirel bakanların öne dürdüğü düşüncelerin ne tamamen yanlış ve ne de tamamen kabul edilecek şeyler olduğudur. Eleştirel yaklaşım da olduğu gibi bu yaklaşımda da hem kabul hem de reddedilecek şeyler olduğunu söylemek doğru olacaktır.

Popüler kültürü işlevi üzerinden değerlendirmek aslında onun içeriğe indirgenmesi demektir. Bu indirgemenin yöntem bakımından önemli bir sorunu vardır. İçeriğe indirgeme, popüler kültürün günümüzde bu içeriğin önde gelen üretim ve dağıtım kurumları ve kanalları olan medyaya indirgenmesine yol açar. Böylelikle popüler kültür eleştirisi esas olarak medya eleştirisine dönüşür. Bu dönüşümün sonuçları ise, kitle kültürü biçiminde ifadesini bulacak şekillenmelere neden olmaktadır. Bu şekillenmelerin en somut göstergesi ise, tüm bireyleri kuşatan bir medya kültürüdür. Medyanın toplumun aynası olduğu, dünyaya açılan masum bir pencere olduğu şeklindeki liberal-çoğulcu gerçekçiliğin iddiaları ise günümüzde bu dehşet verici öyküyü yumuşatamayacak kadar nahif kalmaktadır.

Temelde popüler kültür araştırmaları, kültürel içeriklerle “reel dünya”nın içerikleri arasındaki ilişkiyi sorgulamada popüler kültür içeriklerinin hakim kültürün tanımladığı “gerçek” toplumsal içeriklerle; değerler, inançlar, normlar, gelenekler, görenekler, eşit olup olmadığını araştırmaya yöneliktir. Buna karşılık eleştirel kültür kuramcıları popüler kültür içeriklerinin toplumsal içeriklerin aslında yapay gerçekliğini

ve gerçek sahteliğini bir başka düzlemde, yani kültürel düzlemde, yeniden-üretim üretmediğini ortaya koymaya çalışırlar.

Eklektik bir yaklaşımla ne, popüler kültürü tek elden üretilen ve halk tarafından sorgulanmadan alınan, dolayısıyla piyasa karşısında insanların seçme özgürlüklerini yok sayan bir anlayışa, ne de popüler kültür eleştiricileri gibi, tam bir rekabet ortamında halk istediğini alır, popüler kültürün kalitesinin düşüklüğü halkın kalitesinin düşüklüğünü gösterir, anlayışına taraf olmadan, popüler kültürün temel yapısının tüm alanlarıyla karşılıklı ve çelişik bir yapıya dayandığını, hem bir direniş ve hem de bir eklemlenme aracı olduğunu bunun da sadece toplumla ilgili olmadığını ama sonuçların doğal bir biçimde toplumun kendisi üzerine döndüğünü söylenebilir.

Bu aşamada kültürün önemi ortaya çıkmaktadır. Esasında, kültür'ün tanımlanması pek çok belirsizliği içinde barındırır. Kavramın antropolojik anlamı ile elitist anlamı arasındaki karşıtlık dikkate alınmalıdır. Antropolojik anlamda kültürün kullanımı, toplumun normları, ritüelleri, alışkanlıkları (yemek, giyim vb.), imgeleri, metinleri ile özdeşleştirilebilir. Elitist anlamda ise daha çok aristokrat çevrelerin ya da toplumun üst tabakalarında yer alan grupların edebiyat, felsefe, resim, müzik gibi alanlarda gösterdikleri çaba ya da merakları kastedilir. Kültürün bu metin içersinde kullanımı her iki anlamı da içermektedir. Esasında, kültür, her çeşit formasyonu ile toplumsal bir inşadır. Popüler müzik ise bu inşa edilmiş sürecinin en özel verilerini sunmaktadır.

Popüler müzik, pek çok kitle için kente uyum sağlama ve modernleşme aracı olmuştur. Kenttekiler olsun, buralara göç edenler olsun, hepsi modern bir kimlik oluşturma çabasına girmişlerdir. Bunu da yeni tüketim biçimleri, yeni bir müzikle elde etmeye çalışmışlardır. Aslında günümüzde popüler müziğin bu denli popüler olması ya da rastgele şarkıların hit olması yeni bir şey değil, yeni olan pop müziğin bir kültüre, bir kimliğe denk düşmesidir.

Batı da yankısını "rock" ve "cazz" gibi müzik türleriyle yansımalarını bulan popüler müziğin Türkiye'de yankıları "arabesk" ve "pop" şeklinde gerçekleşmiştir.

Geçiciliği, çabuk tüketilmesi ve kalitesizliği dolayısıyla eleştirilen popüler müzik, ciddi müzik savunucuları ve yüksek sanat yanlıları tarafından dışlanmıştır.

Türkiye, son yirmi yıldır hızlı bir 'değişme' süreci içindedir. Değişim içinde, arenaya uyum sürecinde, bu sancılardan "kültürel inşa" sürecinin aktörleri de doğal olarak payını almıştır. Mal bolluğu, tüketim isteğinin yükselmesi ve alım gücünde gözlenen görece artış, kitle iletişim araçlarının da yardımıyla, özellikle büyük kentlerde yoğunlaşmış nüfusta bir hoşnutluk duygusu yaratmış bulunmaktadır. Televizyonlarda, sinemalarda, gazetelerde yayınlananlarla kitleler bir tür ürün narkozlanmasına uğratılmakta ve kitleler yine bu tür araçlarla toplumsal sorunlar karşısında kayıtsızlaştırılmaktadır.

Kapitalist ideoloji, kendisine karşı başını ezemeyeceği kadar büyüyen her şeyle, onu kabul ederek içselleştirerek başa çıkar. Böylece içini boşaltır. Neden dünya daha çok üret, daha çok sat ilkesini şiar edinmektedir? Çünkü artık sermaye kol gücünü eskisi gibi sömürmemektedir. Teknolojisi çok daha yüksek ürünler üretmekte bu da karları düşürmektedir. Kar düşünce yapılacak tek şey, daha çok miktarda satıp sürümden kazanmaktır. Ama sürümden kazanmak için o çok nitelikli malları alacak gelişmiş toplumlara ihtiyaç duyulmaktadır. Yeni dünya düzeninin ekonomik aklı her şeyin üzerinde tutan kar için demokrasi anlayışı da budur. Bu bağlamlarda, müzik pazarının ve bu pazarı destekleyen iç siyasal, ekonomik ve kültürel pazarın Türkiye'deki kültürel ve bilinç yönetimi politikaları hem tarihsel hem de belli bir zaman kesimindeki durum analiziyle incelenmesi gerekir. Çünkü popüler müziklerin kayıtlarla bütün dünyaya yayılması ve müzik CD'lerinin süpermarketlerde satılması, popüler müziğin endüstrileşmesi ve ticarileşmesinin bir boyutudur. Son aşamada da kültürün ve bilincin ekonomik çıkarlar ve güç ilişkileri ile biçimlendirildiği ve yeniden biçimlendirildiğini belirtmek yanlış olmaz.

1980'lerde yaşanan sosyo-kültürel değişim ve bu değişimin dinamiğinin anlaşılabilmesi için, genelde popüler müziğe özelde ise arabesk ve pop müziğe yansıyan etkileşimi üzerine önemle düşünülmesi gerekmektedir. Çünkü, bu kültürel formlar,

popüler müzik ışığında, 1980 sonrası Türk toplum yapısında meydana gelen hızlı değişim ve bu değişimin ortaya koyduğu kültürel hayat pratiğinin bir yansımasıdır.

1980 sonrası değişen sosyo-kültürel yapının bir analizine varabilmek için, öncelikle 80'lerin birbirine zıt iki özelliğinden bahsetmek gerekir: 80'ler bir yandan çerçevesini baskının, yasağın,devlet şiddetinin çizdiği bir dönemken, diğer yandan da bu toplumun daha az tanışık olduğu bir başka iktidar biçiminin, ilk başta kendini bir kurumsuzluk olarak sunan yasaklayıcı değil oluşturucu, kışkırtıcı içerici bir iktidarın etkili olduğu yıllardır. Bu iki özelliğe, 80'lerin bu iki ayrı yüzüne, öncelik ve sonralık sorunu olarak bakılabilir: 80'lerin ilk yarısına darbenin, baskının şiddetin ikinci yarısına görece özgürleşmenin, daha modern daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu söylenebilir ama dikkatle bakıldığında bu iki strateji 80'ler boyunca hiçbir zaman bir birinin yerini alamamıştır. Hep birbirini çağıran, etkili olabilmek için birbirine ihtiyaç duyan meşruluklarını birbirine borçlu biçimler olmayı sürdürmüştür. Özgürlüklerin en çok kısıtlandığı dönemdir ama insanlar belki de ilk kez kendilerini bu kadar serbest hissedebildiler. Kurumların dışında olma serbestliğini, tüketme özgürlüğünü, kendilerini bu dünyaya teslim etmenin hazzını tattılar.

Endüstriyel toplum düzeninde ve dönem iktidarının kendilerine sunduğu daha önce karşılaşılmamış cezbedici özgürlükler veya zıtlıklar içinde kendilerine gelecek arayan bu insanlar hızla geleneksel toplum düzeninden mekansal boyutta uzaklaşmayı tercih etmiş fakat; kültürlerini de beraberinde götürmüşlerdir. Bu da kaçınılmaz olanı kent ve kırdaki kültür çatışmasını doğurmuştur. Bu çatışma toplumsal reaksiyon olarak nev-i şahsına münhasır bir ara kültürü kendiliğinden yaratmıştır. Artık gerek yaşayış tarzları gerekse dünyaya bakış tarzları itibariyle onları kırsal kesimin normları içinde düşünmek mümkün değildir ama; diğer taraftan endüstriyel toplumun getirdiği yaşam şekillerine aynı hızla ayak uydurmadıkları da bir gerçektir. Köklerinden kopup başka çevrelerde kendilerine gelecek arayan insanlar ister istemez “bu gün noktasında, geçmişte planladıkları gelecek arasında bir ara kültür yaratımına gitmek zorunda kalmışlardır. Bu ara kültürün yansıması ise, 1950’li yıllarda başlayan ve 1980’li yıllarda hızlanan ve değişen müzik olgusu arabesk olmuştur.

Geleneğin yoğun olarak işlendiği arabesk kültürel durumda, arabesk müzik yapanlara halkın verdiği isimlerden, arabesk sanatçılarının toplumsal açıdan duruşları ve aralarındaki farklılıklar kolaylıkla anlaşılabilir. Çünkü; halk sanatçılara yaşamın içinde durdukları yere göre isim verir ve bu isimlendirme de ataerkil toplumsal yapımızın yansımalarını taşır. Müslüm Gürses'e 'baba' denilip ailedeki en üst statü verilirken, Orhan Gencebay 'kral', Ferdi Tayfur zararsız, yakın bir o kadar da laubali bir duruşu olduğu için 'abi', Emrah ailenin zavallı küçük çocuğu olduğundan 'Küçük Emrah', İbrahim Tatlıses ise ciddiyetten uzak ve kararsız hali ile 'İbo' diye anılır.

Özal ANAP iktidarının ekonomik ve kültürel hedeflerinin toplumun hemen hemen tüm sınıf ve kesimlerinde bağdaşık bulması, değişen devlet anlayışı ve gelişen liberal söylem ve 1980 öncesine oranla görece varıllık içinde yaşanan yeni yoksulluk biçiminin yönetilen-bağımlı kesimler tarafından tam algılanamaması arabeskin de giderek pop müziğinde gözlenen bir boş vermişliğe yönelmesine yol açmıştır. Konuşmalarını bilgisayar başında yapan ve İngilizce sözcükleri tercih eden Özal'ın karşısında artık, konserlerine "van, tu, tri, for..." diye başlayan İ. Tatlıses vardır ve bu değişimin ilerisinde "Hepsi senin mi?", "I love you işte!", "Kıl oldum" a kadar varan 1990'ların pop müziği ile karşılaşmaktayız.

Pop, popülerin kısaltılmışı olduğu için bir çok zaman bu iki terim aynı şeyi anlatır. Ancak pop daha hesaplı kitaplı ve gençleri hedefleyen bir müzik türü için kullanılır. Eğlence sektörünün en önemli bölümlerinden birisi pop müziktir. İyi pop müzik, gelişmiş bir sektöre ihtiyaç vardır. Pop müzik, pazarlanabilir unsurlarla, yani metalarla uğraşan bir popüler kültür ürünü, tüketim kültürüdür. Pop müziğin her şeyden önce bir tüketim toplumuna ihtiyacı vardır. Türkiye'de de bu ihtiyaç Özal ve ANAP iktidarı döneminde karşılanmıştır. Özal ile birlikte temelleri atılan bu toplumsal yapının verilerini de, günümüzde Tarkan çok iyi kullanmıştır. Pop kültürünün körüklediği tüketim olgusunu da müziğinin pazarlanması için başarıyla uygulamıştır. İmajıyla, skandalları, aşkları, sözleriyle her zaman gündemde kalmasını bilmiştir. Şarkıları, bir içsizlik, boş vermişlik, sürekli hazzı ve argoyu öğütleyen bir meta haline gelmiştir. Esasen, bu form, zaten yayılabilmek için ticari bir sektöre her zaman ihtiyaç duyan pop

müziğin toplumsal formasyonu kullanmasından kaynaklanır. Günümüzde toplumsal yapı da pop müziğin bu ihtiyacını karşılamaktadır.

1950'lerde başlayan ve 1980'lerde hızlanan göç olgusu ile şehre gelen ve şehirde tutunmaya çalışan insanların bu tutunuş aşamasında müzikle başlayarak ortaya koydukları arabesk kültür, geçiş toplumunun bir ürünü olarak, hem gelenekselin bozulmamış halini hem de modern olamamış bir marjinalliği yansıtır. Geleneksellik ve modernlik arasında kalan kırsal nüfus, geleneksel değerlerine sarılarak, bütünleşemedikleri kente uyum sağlamaya çalışmışlardır. Bu kesimin kültürel ürünü olan arabesk müzik de, toplumsal geçişin bunalımını yansıtan bir kültürel bunalımın ifadesidir. Arabesk öncelikle bir müzik türüdür ve kültürel arenada yoz, bozulmuş, içeriksiz olarak değerlendirilemez çünkü; bir müzik türü olmasından da öte kültürel bir buluştur.

İşte, ne kentli olabilmiş ne de köylü kalabilmişlerin çocukları 1980 sonrası değişen toplumsal yapı ile birlikte pop müziği keşfetmiştir. Böylelikle, pop müzik, arabesk istikametinden gelen kitle için kente uyum sağlama ve modernleşme aracı olmuştur. Yıllar öncesinin gecekondulu mahalleleri artık metropol alanının yüksek binalı yerleşim merkezlerine dönüşmüştür. Buralarda yaşayanlar kendilerini kentli hissetmeye başlamışlardır, değişen hayatlarının müziklerine de yansımaları istemişler ve yansıtmışlardır.

Bu veriler ışığında Türk toplumunun 1980'li yıllarda yaşadığı hızlı transformasyon içinde, değişen sosyal, kültürel ve siyasi olgular üretilen ve tüketilen müzik ürünlerini de değiştirmiştir. Özellikle ANAP iktidarı ve Turgut Özal'ın politikaları bu değişimi daha çok hızlandırmıştır. Siyasi alanda 'devletçilik' çizgisinin kırılması kurumsal bireyin bireyselleşmesine, ekonomik alanda uygulanmaya başlanan serbest piyasa ekonomisi değişikliği ile körüklenen ve bu gün de daha çok artan tüketim alışkanlıklarının değişmesine, bu değişikliklerin ise kültürel alana yansımaları ile bireysel ve toplumsal algılayış önemli derecede değişikliğe uğramıştır.

Sonuç itibariyle; 1980 sonrası Türk toplum yapısında değişen siyasi anlayış, farklılaşan ekonomik yapı ve dolayısıyla hızla değişen sosyal ve kültürel yapının bir yansıması olarak arabesk ve pop müzik yaşanan bu hızlı değişimin bir işaretidir.

Batının diliyle konuşmak ve batıya benzemek için bayı gibi düşünmek, batı gibi hareket etmek gerekir. Müzik konusunda böyle bir şey söz konusu mudur? Değildir. Çünkü, müzik duygunun, iç'in ifadesidir. Müzikle duygu konuşur. Müziğin dili, evrensel midir? Doğrudur, fakat; evrensel olduğu kadar ulusaldır da. Ulusalın duygusunu, bir başkası ulusaldan daha iyi ifade ediyormaz. Daha iyi bir icra söz konusu olsa bile, onu taklit mümkün olamaz. Kaldı ki; bu çok büyük bir yanılgıdır. Bu yanılgıya Cumhuriyet Dönemi'nde düşülmüş ve radyolarda Türk Müziği yasaklanmıştır. Batı gibi olmak, 'muasır medeniyetler seviyesine çıkmak' adına, müziğin doğallığı kullanılmış ve güdümlü bir politikayla duygunun sesi yönetilmeye çalışılmıştır. Buna da toplum, geçmişte arabesk bir kültürel buluşla, bugün de, bu buluşun devam eden süreci pop ile cevap vermiştir. Toplum aslında şunu der gibidir: "Müziğini değiştirirseniz sitenin duvarları yıkılır."

Yaşanan bu hızlı değişim; toplumsal düzlemde 'devlet baba' anlayışının değişiminden uluslar arası ilişkilerin değişimine, medyanın artan gücünden bireyin farklılaşan taleplerine, kadercilik anlayışından hedonist tavra, değişen üretim anlayışından artan tüketim anlayışına, idealist bireyden narsist bireye, toplumsal kurtuluşu arayan toplumsal bireyden 'köşe dönmeçi' bireye, 'istemem namertten bir yudum çare' diyen bireyden 'ben de isterem' diyen birey ve 'bana hep bana...' diyen bireye ve nihayet arabeskten günümüzde yükselen değer pop'a kadar pek çok şeyi etkilemiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- ADORNO Theodor W., **Minima Moralia**, (Çev. Orhan Koçak-Ahmet Dorukan), Metis Yayınları, İstanbul, 2000
- AHMAD Feroz, **Modern Türkiye'nin Oluşumu**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999
- AKAY Ali, **Sanatın Sosyolojik Gözü**, Birinci Basım, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1999
- AKURGAL Ekrem, **Türkiye'nin Kültür Sorunları**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1998
- ALEMDAR Korkmaz, ERDOĞAN İrfan, **Popüler Kültür ve İletişim**, Ümit Yayıncılık, Ankara
- ASLANOĞLU Rana, **Kent, Kimlik ve Küreselleşme**, Asa Kitabevi, Bursa, 1998
- ASMAN Jan, **Kültürel Bellek**, (Çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2001.
- ATİKER Erhan, **Modernizm ve Kitle Toplumunu**, Vadi Yayınları, Ankara, 1998
- AVCI Nabi, **Kitle Kültürü Enformatik Cehalet**, Rehber Yayınları, İstanbul, 1990
- AYDOĞAN Filiz, **Medya ve Popüler Kültür**, MediaCat Yayınları, İstanbul, 2004
- BALİ Rifat N., **Tarz'ı Hayat'tan Life Style'a**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002
- BARBOROSOĞLU Fatma Karabıyık, **Modernleşme Sürecinde Moda ve Zihniyet**, İz Yayıncılık, İstanbul, 1995
- BARLAS Mehmet, **Turgut Özal'ın Anıları**, Sabah Yayınları, İstanbul, 1996
- BARNARD Malcolm, **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**, (Çev. Güliz Korkmaz), Ütopya Yayınevi, Ankara, 2002
- BATMAZ Veysel, **Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1981
- BAUDRILLARD Jean, **Üretim Aynası**, (Çev. Oğuz Adanır), Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998
- Simülaklar ve Simülasyon**, (Çev. Oğuz Adanır), Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 1998
- BELGE Murat, **Tarihten Güncelliğe**, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1986

- BENEDİCT Ruth, **Kültür Örüntüleri**, (Çev. Mustafa Topal), Öteki Yayınevi, Ankara, 1998
- BENJAMİN Walter, **Estetize Edilmiş Yaşam**, (Çev. Ünsal Oskay), Der Yayınları, İstanbul, 1995
- Pasajlar**, (Çev. Ahmet Cemal), Dördüncü Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- BİLGİN Nuri, **Kollektif Kimlik**, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1995
- BORA Tanıl, **Takımdan Ayrı Düz Koşu**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2001
- BOTTOMORE Tom, **Frankfurt Okulu**, (Çev. Ahmet Çiğdem), Vadi Yayınları, Ankara, 1994
- BOURDİEU Pierre, **Pratik Nedenler**, (Çev. Hülya Tufan), Kesit Yayıncılık, İstanbul, 1995
- BURTON Graeme, **Görünenden Fazlası**, (Çev. Nefin Dinç), Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995
- CANETTİ Elias, **Kitle ve İktidar**, (Çev. Gülşah Aygen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998
- CASİRER Ernest, **İnsan Üzerine Bir Deneme**, (Çev. Necla Arat), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997
- CHANEY David, **Yaşam Tarzları**, (Çev. İbrahim Kutluk), Dost Kitabevi, Ankara, 1999
- CONNOR Steven, **Post-modernist Kültür**, (Çev. Doğan Şahiner), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001
- COOK Nicholas, **Müziğin ABC'si**, (Çev. Turan Doğan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1999
- ÇELİKCAN Peyami, **Müziği Seyretmek Popüler Müzik-Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu**, Yansıma Yayınları, Ankara, 1996
- ÇETİNKAYA Yalçın, **Müzik Yazıları**, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1999
- DAVIS Fred, **Moda Kültür Kimlik**, (Çev. Özden Arıkan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997
- DELLALOĞLU Besim F., **Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1995

- DOLLOT Louis, **Kitle Kültürü ve Bireysel Kültür**, (Çev. Özlem Nurdallı), İletişim Yayınları, İstanbul, 1996
- DÖNMEZER Sulhi, **Hızlı Şehirleşme ile Suç ve Ceza Adalet Sistemi İlişkileri**, Sisav Yayınları, İstanbul, 1986
- DURUKAN Deniz, **İyiler Siyah Giyer 2000'li Yıllarda Rock**, Everest Yayınları, İstanbul, 2004
- ERİKSEN Thomas Hylland, **Kültür Terörizmi Kültürel Arınma Düşüncesi Üzerine Bir Deneme**, (Çev. Önder Otçu), Avesta Yayınları, İstanbul, 2001
- ERKAN Hüsni, **Yeniden Yapılanma**, İmge Kitabevi, Ankara, 2000
- EROL Ayhan, **Popüler Müziği Anlamak**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002
- ERYILMAZ Bilal, **Yerel Yönetimlerin Yeniden Yapılanması**, Birleşik Yayıncılık, İstanbul, 1997
- EVREN Süreyya, ÖĞDÜL Rahmi G., **Bağbozumları**, Stüdyo İmge Yayınları, İstanbul, 2002
- FEATHERSTONE Mike, **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996
- FISCHER Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, (Çev. Cevat Çapan), Payel Yayınları, İstanbul, 2003
- FISKE John, **Popüler Kültürü Anlamak**, (Çev. Süleyman İrvan), Ark Yayınları, Ankara, 1999
- FINKELSTEİN Sidney, **Müzik Neyi Anlatır?**, (Çev. Halim Spatar), Kaynak Yayınları, İst., 1996
- FREUD Sigmund, **Kitle Psikolojisi**, (Çev. Kamuran Şipal), Cem Yayınevi, İstanbul, 2000
- GASSET Ortega y, **Kütlelerin İsyanı**, (Çev. Nejat Muallimoğlu), Birleşik Yayıncılık, İstanbul, 1996
- GÖLE Nilüfer, **Melez Desenler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2000
- GÜNEŞ Sadık, **Medya ve Kültür**, Vadi Yayınları, Ankara, 1996
- GÜNGÖR Nazife, Giriş Yazısı, **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara, 1999
- Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993

- GÜNGÖREN Ahmet, **Kimlik Bulmacası İçin Kılavuz**, Patika Yayınları, İst., 1999
- GÜRBİLEK Nurdan, **Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**, Metis Yayınları, İstanbul, 1993
- GÜVENÇ Bozkurt, **"Kültürün ABC'si"**, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İst., 2002
- HAUG Wolfgang Fritz, **Meta Estetiğin Eleştirisi**, (Çev. Ayşe Gül), Spartaküs Yayınları, İst., 1997
- HODEIR Andre, **Müzik Türleri ve Biçimleri**, (Çev. İlhan Usmanbaş), İletişim Yayınları, İst., 1992
- HOLTON R. J., **Kentler Kapitalizm ve Uygarlık**, (Çev. Ruşen Keleş), İmge Kitabevi, Ankara, 1999
- HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor, **Aydınlanmanın Diyalektiği**, (Çev. Oğuz Özügül), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 1996
- HORKHEIMER Max, **Akıl Tutulması**, (Çev. Orhan Koçak), Üçüncü Basım, Metis Yayınları, İstanbul, 1994
- İLYASOĞLU Evin, **Çağdaş Türk Bestecileri**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1998
- İRVAN Süleyman, MUTLU Binark, **Kadın ve Popüler Kültür**, Ark Yayınevi, Ankara, 1995
- JAY Martin, **Adorno**, (Çev. Ünsal Oskay), Der Yayınları, İstanbul, 2001
- KAHRAMAN Hasan Bülent, **Kitle Kültürü Kitlelerin Afyonu**, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2003
- Postmodernite ile Modernite Arasında Türkiye**, Everest Yayınları, İst, 2002
- KALAY Ayşe, **Türkiye'de Video ve Kitle Kültürü İlişkisi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998
- KAPLAN Yusuf, **Televizyon**, Alternatif Üniversite Kitaplığı, İstanbul, 1993
- KAROLY Otto, **Müziğe Giriş**, (Çev. Mehmet Nemutlu), Pan Yayınları, İstanbul, 1996
- KAYGISIZ Mehmet, **Müzik Tarihi**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 1999
- Türklerde Müzik**, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000
- KELEŞ Ruşen, **Kentleşme Politikaları**, İmge Kitabevi, Ankara, 1997

- KILIÇBAY Mehmet Ali, **Felsefesiz Sanat Oyunsuz Tarih**, İmge Kitabevi, Ankara, 1996
- KIRAY Mübeccel B., **Kentleşme Yazıları**, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1998
- KIZILÇELİK Sezgin, **Frankfurt Okulu**, Anı Yayıncılık, Ankara, 2000
- KONGAR Emre, **21. Yüzyılda Türkiye**, 25.Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000
- Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1999
- KOZANOĞLU Can, **Cilalı İmaj Devri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2000
- Pop Çağı Ateşi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 1995
- KUTLUK Fırat, **Müzik ve Politika**, Doruk Yayıncılık, Ankara, 1997
- LEFEBVRE Henri, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, (Çev. Işın Gürbüz), Metis Yayınları, İstanbul, 1998
- LEPPERT Richard, **Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi**, (Çev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002
- LULL James, **Popüler Müzik ve İletişim**, (Çev. Turgut İblağ), Çiviyazıları Yayınevi, İst., 2000
- MARCUSE Herbert, **Tek Boyutlu İnsan**, (Çev. Aziz Yardımlı), İkinci Baskı, İdea Yayınları, İstanbul, 1986
- MARTİN Jay, **Diyalektik İmgelem**, (Çev. Ünsal Oskay), Ara Yayıncılık, İst., 1989
- McGREGOR Craig, **Pop Kültür Oluyor**, (Çev. Gürol Özfenerci), Çiviyazıları Yayıncılık, İst., 2000
- NOELLE-NEUMAN Elisabeth, **Kamuoyu Suskunluk Sarmalının Keşfi**, (Çev. Murat Özkök), Dost Yayınları, Ankara, 1998
- OK Akın, **68 Çığlıkları**, Birey Yayınları, İstanbul, 1994
- OKTAY Ahmet, **Türkiye’de Popüler Kültür**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997
- ONG Walter J., **Sözlü ve Yazılı Kültür**, (Çev. Sema Postacıoğlu Banon), Metis Yayınları, İstanbul, 1995
- OSKAY Ünsal, **Kitle İletişiminin Kültürel İşlevleri**, Der Yayınları, İstanbul, 2000
- Müzik ve Yabancılaşma**, Der Yayınları, İstanbul, 2001

- Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım**, Yapı Kredi Yayınları, İst., 2000
- ÖGEL Zeynep, **Karşıdan Karşıya Geçerken Sanat**, Yapı Kredi Yayınları, İst., 1995
- ÖZBEK Meral, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, 3. Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1999
- ÖZER Yetkin, **Bilim Perspektifinde Müzik**, Eylül Yayınları, İzmir, 1997
- ÖZKÖK Ertuğrul, **Kitlelerin Çözülüşü**, Tan Yayınları, Ankara, 1985
- Sanat İletişim ve İktidar**, Tan Yayınları, Ankara, 1982
- ÖZPINARCIK İsmail, **Alaturka Hayatlar Alafranga Masallar**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul
- RİTZER George, **Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek**, (Çev. Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yayınları, İstanbul
- Toplumun McDonalddlaştırılması**, (Çev. Şen Süer Kaya), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1998
- ROBINS Kevin, **İmaj**, (Çev. Nurçay Türkoğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1999
- ROWE David, **Popüler Kültürler**, (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1996
- RUTHERFORD Paul, **Yeni İkonalar**, (Çev. Mustafa Gerçekler), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000
- SARGUT A. Selami, **Kültürler Arası Farklılaşma ve Yönetim**, İmge Kitabevi, Ankara, 2001
- SARIBAY Ali Yaşar, **Siyaset, Demokrasi ve Kimlik**, Asa Kitabevi, Bursa, 1998
- SARTRE Jean-Paul, **Estetik Üzerine Denemeler**, (Çev. Mehmet Yılmaz), Doruk Yayıncılık, Ankara, 2000
- SCHİLLER Herbert, **Zihin Yönlendirenler**, (Çev. Cevdet Cerit), Pınar Yayınları, İstanbul, 1993
- SCOTT J. C., **Tahakküm ve Direniş Sanatları**, (Çev. Ahmet Türker), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995
- SENNETT Richard, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, (Çev. Serpil Durak-Abdullah Yılmaz), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002

- SLATER Phil, **Frankfurt Okulu Kökeni ve Önemi**, (Çev. Ahmet Özden), BSF Yayınları, Basım Yeri Yok, 1989
- SOLMAZ Metin, **Türkiye’de Pop Müzik**, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1996
- Sosyal Bilimler Ansiklopedisi**, Cilt III, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000
- SOYKAN Ömer Naci, **Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno ile Bir Yolculuk**, Bulut Yayınları, İstanbul, 2000
- STOKES Martin, **Türkiye’de Arabesk Olayı** (Çev. Hale Eryılmaz), İletişim Yayınları, İst., 1998
- STOREY John, **Cultural Theory And Popular Culture**, Harvester Wheatsheaf, New York, 1993
- Popüler Kültür Çalışmaları**, (Çev. Koray Kardeşin), Babil Yayınları, İstanbul, 2000
- SWINGEWOOD Alan, **Kitle Kültürü Efsanesi**, (Çev. Aykut Kansu), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1996
- TANRIKORUR Cinuçen, **Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler**, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1998
- TOLAN Barlas, **Çağdaş Toplumun Bunalımı, Anomi ve Yabancılaşma**, AİTİA Yayınları, Ankara, 1980
- TUNCA Hulusi, **Mirkelem Nereye Koşuyor?**, Açı Yayıncılık, İstanbul, 1995
- UĞUR Aydın, **Kültür Kıtası Atlası**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003
- UYGUR Mermi, **Kültür Kuramı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996
- UYGUR Nermi, **Çağdaş Ortamda Teknik**, Ara Yayıncılık, İstanbul, 1989
- WILLİAMS Raymond, **Kültür**, (Çev. Suavi Aydın), İmge Kitabevi, Ankara, 1993
- WILLİS Susan, **Gündelik Hayat Kılavuzu**, (Çev. Aksu Bora-Asuman Emre), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1993
- WOLF Janet, **Sanatın Toplumsal Üretimi**, (Çev. Ayşegül Demir), Özne Yayınları, İstanbul, 2000
- YENER Faruk, **Müzik**, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Beyazköşk Yayınları, İstanbul, 1983
- YILDIRIM Ergün, **İktidar Mücadelesi ve Din**, Bilge Yayıncılık, İstanbul, 1999

Makaleler

ABERECROMBIE Nicholas ve Diğerleri, "Popüler Teslimiyet ve Gerçekliğin Yeniden Kurulması", (Der. Nazife Güngör), **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara, 1999

ABERERROMBIE Lash-Longhursh, "Popüler Teslimiyet ve Gerçekliğin Yeniden Kurulması", (Der. Nazife Güngör), **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara, 1999

ABT Dean, "Müzik Klipleri", (Çev. Turgut İblağ), **Popüler Müzik ve İletişim**, (Der. James Lull), Çiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2000

ADORNO Theodor W., "Estetik Kuram (XII/Toplum)", (Der. Enis Batur), **Modernizm Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002

-----"Müzik ve Dil", **Cogito**, Sayı: 36, Yaz 2003

-----"Popüler Müzik Üzerine", (Çev. Evren Çelik), **Toplumbilim**, Sayı: 9, Mart 1999

AHISKA Meltem, "Kültürün Değeri", **Defter**, Sayı: 12, Şubat-Mart 1989

AKAY Ali, "Gündelik Yaşamın Kültürü: Popüler Kültür", **Varlık**, Sayı: 1012, 1 Ocak 1992

AKSOY Bülent, "Türkiye'de Müzik Türleri ve Cumhuriyet Döneminde Müziksel Gelişim", **Müzikalite**, Sayı: 6, İlkbahar/Yaz/Sonbahar 1998

ALKAN Ahmet Turan, "Benim Aforizmalarım", **Türkiye Günlüğü**, Sayı: 5, Ağustos 1989

-----"Medyaya Karşı Fert", **Türkiye Günlüğü**, Sayı: 24, Güz 1993

ARSLAN Hakan, "Siyasetin Beatniki: Turgut Özal", **Türkiye Günlüğü**, Sayı: 22, Bahar 1993

ATKAN Çoşkun Can, "Özal'ın Değişim Modeli ve Değişime Karşı Direnen Güçlerin Tahlili", **Türkiye Günlüğü**, Sayı: 40, Mayıs-Haziran 1996

AYVAZOĞLU Beşir, "Allah Allah... Bu Nasıl Müzik ?", **Tercüman**, 29 Ağustos 1988

-----"Arabeskin Üç Dönemi", **Türkiye Günlüğü**, Sayı: 5, Ağustos 1989

BELGE Murat, "Kapalı, Yaratıcı Olmayan, Otoriteye Meraklı, Hem Uysal Hem Kavgacı Bir Toplumuz", **Elele**, Sayı: 7, Temmuz 1988

-----"Toplumsal Değişme ve Arabesk", **Birikim**, Sayı: 17, Eylül 1990

- BİGSBY C.W.E., "Popüler Kültür Politikaları", (Der. Nazife Güngör), **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara
- BİLGİN Vedat, "Arabesk: Bir Kültürün Kendini Geliştirerek Üretememesi", **Türkiye Günlüğü**, Sayı: 5 Ağustos 1989
- BORA Tanıl, "Toplumsalın Çöküşü mü, Dirilişi mi?", **Birikim**, Sayı: 125-126, Eylül/Ekim 1999
- BOZDOĞAN Sibel, "Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış", (Çev. Nurettin Elhüseyni), **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, (Der. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999
- CAWELTİ John G., "Popüler Kültür ve Çokkültürlülük", (Der. Nazife Güngör), **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara, 2000
- CURAN James, SPARKS Colin, "Basın ve Popüler Kültür", (Der. Nazife Güngör), **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara, 1999
- ÇELİK Ömer, "Arabesk Şehirlerde Yok Olurken", **Yeni Şafak**, 21 Ekim 2000
- DÜNDAR Can, "Ferdî Tayfur Niye Baba Olamadı?", **Aktüel**, Sayı: 463, Haziran 2000
- EKE Beğlü, "Yaygın Zihniyetin Popüler Müziği: Arabesk", **Türkiye Günlüğü**, Sayı: 5, Ağustos 1989
- EKŞİGİL Adnan, "Kimlik Bunalımının Edebiyatı ve Bilimi Arasında Türkiye", **Birikim**, Sayı: 102, Ekim 1997
- ERDOĞAN İrfan, "Popüler Kültür: Kültür Alanında Egemenlik ve Mücadele", (Der. Nazife Güngör), **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara, 1999
- "Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu", **Doğu Batı**, Sayı: 15, 2001
- ERDOĞAN Mustafa, "1980'lerde Türk Siyasetinin Transformasyonu", **Türkiye Günlüğü**, Sayı: 9, Aralık 1989
- ERDOĞAN Necmi, "Kültürel Popülizm mi?", **Birikim**, Sayı: 57-58, Ocak-Şubat 1994
- ERSEL Hasan, "Atatürk ve Ulusal Müzik", **Toplumsal Tarih**, Sayı: 2, Şubat 2000
- ERYILMAZ Bora, "Caz ve Arabesk", **Milliyet Sanat**, Sayı: 265, 1 Haziran 1991
- ETİLİ Can, "Arabesk ", **Folklor / Edebiyat**, Sayı: 13, Mart-Nisan 1988
- FRİTH Simon, "Popüler Müziğin Endüstrileşmesi", (Çev. Turgut İbلاغ), **Popüler Müzik ve İletişim**, (Der. James Lull), Çiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2000

- GEDİKLİ Necati, "Türk Pop Müziğinin Gelişim Sürecinde Geleneksel Halk Musikimizin Öğelerinin Payı ve Önemi Büyüktür.", **V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi**, T:C: Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997
- GÜRBİLEK Nurdan, "Ben de İsterem", **Defter**, Sayı: 37, Yaz 1999
- HALL Stuart, "Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar", (Çev. Vahit Pekel), **Mürekkap**, Sayı:8, 1997
- "Yerel ve Küresel: Küreselleşme ve Etniklik", (Çev. G. Seçkin-Ü.H.Yolsal), **Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi**, (Der. Anthony D. King), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998
- HANNERZ Ulf, "Çevre Kültür Senaryoları" (Çev. Güngör Seçkin), **Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi**, (Der. Anthony D. King), Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998
- HICKETHIER Knut, "Televizyon", (Çev. Mustafa Tüzel), **Bisiklet, Otomobil, Televizyon Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi**, (Der. Wolfgang Ruppert), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 1996
- İŞİK Caner, EROL Nuran, "Eleştirel Teoride Kültür Çalışması: Müslüm Gürses Arabeski", **Mürekkap**, Sayı: 12, Mart, 1999
- KAHRAMAN Hasan Bülent, "Türkiye'de Kültürel Söylem Kurguları: Kopuştan Eklemlenmeye ve Geleneksizliğin Geleneği", **Doğu-Batı**, Sayı: 9, Kasım-Aralık-Ocak 1999
- KAHYAOĞLU Orhan, "Popüler Kültür, Popüler Müzik", **Varlık**, Sayı: 1013, Şubat 1992
- KARAMUSTAFA Gülsün, "Orhan Gencebay: Arabesk Türkiye'de En Çok Dinlenen Müzik Türü", **Gösteri**, Sayı: 16, Mart 1982
- KASABA Reşat, "Eski İle Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm", (Çev. Nurettin Elhüseyni), **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, (Der. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999
- KAYADOR Vakur, "Arabesk Kültür ve Türkiye", **Adam Sanat**, Sayı: 84, Kasım 1992
- KAYSERİLİOĞLU Refet, "Hangi Tür Müziği Yasaklayalım?", **Gösteri**, Sayı: 96, 1988
- KEYDER Çağlar, "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu", (Çev. Nurettin Elhüseyni), **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, (Der. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999
- KILIÇBAY Mehmet Ali, "Bağımlı Tüketici I", **Cem Dergisi**, Sayı: 83, 1998

KOÇ Tarkan, "Müziğin Metafiziği", **Toplumbilim**, Sayı: 9, Mart 1999

Nokta, 17 Mayıs 1992, s.82

METİN Gökhan, "Futbol, Popüler Kültür ve Geyik Muhabbeti", **Birikim**, Sayı: 62, Haziran 1994

MUTLU Erol, "Özal ve Özalcılık", **Mürekkep**, Sayı: 3-4, Kış-Bahar 1995

-----"Popüler Kültürü Eleştirmek", **Doğu Batı**, Sayı:15, Mayıs-Haziran-Temmuz 2001

OKTAY Ahmet, "Arabeskin Yeni Kitle", **Cumhuriyet**, 12 Ağustos 1991

-----"Popüler Kültür ile Kitle Kültürü", **Varlık**, Sayı: 1012, Ocak 1992

OSKAY Ünsal, "Kent ve Kentlilik Üzerine", **Varlık**, Sayı: 1036, 1 Ocak 1994

-----"Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşatırken", **Gösteri**, Sayı: 100, Mart 1989

ÖĞÜN Süleyman Seyfi, "Türkiye'de Kadimlik-Cedidlik Tartışmasının Hal-i Pür Melali", **Türkiye Günlüğü**, Sayı: 25, Kış 1993

ÖZKAZANÇ Alev, "1980 Sonrasında Türkiye'de Siyasi İktidar Tarzının Dönüşümü", **Mürekkep**, Sayı: 10, Bahar 1996

Radikal 2, 24 Aralık 2000

Radikal 2, 7 Ocak 2001

RADWAY Janice, "İdeolojik Çakışmaların Tanımlanması: Kitle Kültürü, Analitik Yöntem ve Siyasal Pratik" (Der. Süleyman İrvan ve Mutlu Binark), **Kadın ve Popüler Kültür**, Ark Yayınevi, Ankara, 1995

RAKOW Lana, "Popüler Kültüre Feminist Yaklaşımlar: Ataerki'nin Hakkını Teslim Etmek", (Der. Süleyman İrvan-Mutlu Binark), **Kadın ve Popüler Kültür**, Ark Yayınevi, Ankara, 1995

REAL Michael, "Marksizm ve Popüler Kültür: Kültürel Eleştirinin Keskin Gücü", (Der. Nazife Güngör), **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara

ROBERTSON Ronald, "Toplum Kuramı, Kültürel Görecelik ve Küresellik Sorunu", (Der. Anthony D. King), **Kültür, Küreselleşme ve Dünya Sistemi**, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998

ROTHENBUHLER Eric W., McCOURT Tom, "Ticari Radyo ve Popüler Müzik: Seçim Süreçleri ve Etki Faktörleri", (Çev. Turgut İblağ), **Popüler Müzik ve İletişim** (Der. James Lull), Çiviyazıları Yayınevi, İstanbul, 2000

- SABEAN David, "Eşyanın Tüketiminde Anlam Üretimi", (Çev. Mustafa Tüzel), **Bisiklet, Otomobil, Televizyon Gündelik Eşyaların Kültür Tarihi**, (Der. Wolfgang Ruppert), Kabalıcı Yayınevi, İstanbul, 1996
- SCHUDSON Michael, "Popüler Kültürün Yeni Gerçekliği, Akademik Bilinç ve Duyarlılık", (Der. Nazife Güngör), **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara, 1999
- SELÇUK Timur, "Dünyanın Batık Kesiminin Müziği", **Bilim ve Sanat**, Sayı: 2, Şubat 1981
- "Hafif Müzik Bugünün Halk Müziğidir", **Gösteri**, Sayı: 176, Mart 1987
- "İslam'ın Şartı Beştir, Altıncısı Haddini Bilmek", **Adam Sanat**, Sayı: 96, Kasım 1993
- "Müziği Düşünmek", **Adam Sanat**, Sayı: 95, Ekim 1993
- SHUMWAY David R., "Post Yapısalcılık ve Popüler Kültür", (Der. Nazife Güngör), **Popüler Kültür ve İktidar**, Vadi Yayınları, Ankara, 1999
- SİMMELE Georg, "Metropol ve Zihinsel Yaşam", **Defter**, Sayı: 16, Nisan-Temmuz 1991
- TAŞAN Tuna, "Türkiye'de Kentsel Popülizm ve Yeni Paradigmalar", **Mürekkep**, Sayı: 10, Bahar 1998
- TAŞÇI Cemalettin, "Orhan Gencebay", **Dergah**, Sayı: 38, Nisan 1993
- TEKELİ İlhan, "Bir Modernleşme Projesi Olarak Türkiye'de Kent Planlaması", (Çev. Nurettin Elhüseyni), **Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, (Der. Sibel Bozdoğan-Reşat Kasaba), Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul, 1999
- Tercüman**, "Arabesk Patlaması", 29 Ağustos 1988
- TOLSTOY Leon, "Sanat Nedir?", (Der. Enis Batur), **Modernizm Serüveni**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002
- TONGUR Babür, "Müziği Gelişimini Teknoloji ve Ekonomi Belirliyor", **Gösteri**, Sayı: 89, Ocak 1990
- TURAN Metin, "Aşık Tipi Sanatçı, Kentlilik ve Halk Müziği", **Papirus**, Sayı: 32, Ekim 1999
- VERGİN Nur, "1980'ler Türkiye'si: Eşitliksiz ve Adaletsiz Bir Demokrasi Deneyimi ile Bunalımın Sarmalı", **Türkiye Günlüğü**, Sayı: 9, Aralık 1989

YARAR Betül, “1980’ler Türkiye’inde Yeni Sağın Yükselişi”, **Mürekkep**, Sayı: 11, Kış-Bahar 1994

-----“Popüler Kültür ve Siyaset: Türkiye’de 1980’lerde Yeni Sağ ve Futbol”, **Mürekkep**, Sayı: 13, Nisan 1999

YILDIRIM Vural, “Müziğin Kirliliği Üzerine Bir Deneme”, **Folklor/Edebiyat**, Sayı: 15, Sonbahar 1998

-----“Türkiye’de Modernleşme ve Müzik”, **Folklor/Edebiyat**, Sayı: 13, Mart-Nisan 1998

İnternette Yapılan Alıntılar

<http://www.aksiyon.com.tr/detay.php?id=11102>, 12.06.2004.

<http://www.mutasyon.net/kultur/kultur/felsefe/default8.asp>, 14.05.2004.

<http://www.yasamdnersleri.com/yazi.asp?id=1382>, 17.05.2004.

<http://www.yasamdnersleri.com/yazi.asp?id=415>, 25.05.2004.

DİZİN

A

Aktör, 22, 55, 107, 109, 111, 113, 121, 153, 203
 Anlam Haritası, 4, 117, 121
 Anlam Üretimi, 54, 56, 102
 Arabesk, 1, 132, 135, 139, 141, 143, 149, 152, 155,
 157, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 173, 180, 182,
 183, 184, 185, 186, 197, 202, 207, 210, 211, 212,
 216
 Arabesk kültür, 126, 155, 165, 172, 186, 187, 199

B

Boş zaman, 20, 46, 57, 68, 84, 98, 144, 202

E

Eklemlenme, 14, 53, 128, 177, 183, 198

F

Frankfurt Okulu, 25, 26, 27, 33, 48, 49, 50, 57

G

Gecekondu, 139
 Göç, 136, 155, 183
 Gelenek, 1, 8, 9, 11, 14, 18, 19, 22, 23, 40, 46, 50, 58,
 62, 64, 88, 91, 98, 104, 105, 116, 122, 125, 140,
 151, 153, 154
 Gösterge, 33
 Göstergebilim, 15
 Gündelik hayat, 12, 29, 30, 37, 39, 43, 54, 55, 58,
 113, 117, 171

H

Habitus, 108
 Halk kültürü, 8, 10, 14, 18, 22, 23, 28, 29, 43, 198
 Hegemonya, 15, 18, 29, 40, 135

İ

İkon, 3, 112, 114, 115, 153, 161, 164, 165
 İmaj, 15, 114, 115, 117, 121, 133, 146, 148, 169, 204,
 206
 İdol, 75, 76, 164, 165, 166

K

Kentleşme, 13, 45, 130, 131, 132, 133, 134, 153, 176
 Kiç, 113, 114, 164
 Kimlik, 2, 22, 30, 31, 54, 61, 67, 71, 76, 78, 80, 89,
 97, 100, 111, 112, 113, 116, 119, 123, 132, 133,
 135, 138, 141, 143, 146, 148, 160, 165, 168, 171,
 174, 184, 189, 190, 191, 192, 195
 Kitle iletişim araçları, 13, 32, 35, 42, 49, 60, 75, 76,
 83, 89, 92, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 112,
 157, 170, 179, 181, 184
 Kitle kültürü, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 21, 22, 23, 24,
 25, 26, 27, 28, 29, 41, 42, 43, 48, 49, 50, 51, 52,

57, 61, 62, 65, 66, 68, 76, 82, 85, 88, 96, 103, 155,
 170, 171, 177, 178, 181
 Kitle toplumu, 23, 24, 25, 33, 49, 52, 53, 57, 103
 Kod, 3, 4, 101, 105, 107, 113, 118, 142, 161, 168,
 174, 176, 178
 Kültür endüstrisi, 22, 35, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53,
 56, 57, 67, 68, 78, 94, 96, 97, 113, 172, 180
 Kültürel form, 1, 3, 4, 18, 43, 75, 139, 185
 Kültürel kodlama, 105
 Kültürel pratik, 3, 20
 Kültürel yapı, 2, 97, 122, 135,
 175, 176, 185, 188
 Küreselleşme, 14, 61, 119, 129, 177,

L

Liberal, 125, 127, 128, 129, 133, 136, 141, 178, 183,
 186
 Liberalizm, 123

M

Manipülasyon, 14, 21, 59, 111
 McDonald's, 14
 Medya, 6, 26, 39, 43, 53, 60, 61, 76, 77, 104, 105,
 112, 127, 138, 139, 140, 144, 158, 178, 179, 180,
 183, 189
 Moda, 11, 23, 30, 43, 58, 59, 65, 76, 95, 107, 113,
 118, 119, 164
 Müzik endüstrisi, 83, 87, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 151,
 155, 157, 158
 Müzik klipi, 95, 96
 Müzik videosu, 96, 97, 110, 158

O

Orhan Gencebay, 137, 142, 156, 166, 167, 179, 186

P

Popüler müzik, 2, 4, 6, 7, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79,
 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93,
 95, 96, 109, 119, 136, 146, 147, 149, 150, 151,
 152, 154, 157, 158, 160, 161, 167, 176, 184, 185
 Popüler sanat, 6, 64, 66, 67, 77, 79, 85, 144, 179, 182
 Postmodernizm, 10, 66, 75, 192

R

Radyo, 11, 38, 43, 46, 72, 78, 89, 92, 94, 95, 96, 101,
 105, 145, 147, 149, 150, 152, 153, 154, 158, 159,
 167, 172, 188
 Reklam, 11, 43, 52, 54, 60, 62, 65, 96, 99, 100, 104,
 111, 112, 114, 126, 178, 182
 Rock, 74, 75, 76, 83, 92, 94, 97, 147, 157, 159, 162,
 170, 184

S

Sanat, 24, 33, 38, 50, 54, 57, 64, 65, 68, 72, 85, 92,
 93, 98, 103, 110, 112, 114, 150, 153, 154, 160,
 162, 163, 164, 165, 170, 173, 181, 184, 185

Simge, 2, 3, 12, 18, 21, 52, 54, 56, 60, 70, 72, 91, 98,
108, 109, 115, 116, 118
Standartlaşma, 13, 36, 48, 67, 80, 81, 83, 84, 95
Sözlü Kültür, 44, 72

T

Tarkan, 110, 161, 162, 164, 165, 171, 187
TRT, 154, 157, 158, 163
Televizyon, 6, 7, 11, 13, 22, 32, 38, 39, 43, 44, 53,
60, 62, 69, 89, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 105,
111, 145, 149, 154, 157, 158, 161, 164, 172, 176,
184

Tüketim, 3, 7, 9, 12, 18, 23, 24, 25, 29, 30, 34, 41, 47,
48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61,
62, 66, 67, 68, 76, 77, 81, 84, 89, 90, 91, 94, 96,
98, 100, 105, 11, 118, 127, 129, 136, 139, 141,
146, 149, 154, 164, 167, 169, 170, 172, 177, 179,
180, 181, 184, 187, 188

Y

Yabancılaşma, 15, 59, 90, 103, 117, 134, 142, 153,
170,
Yazılı kültür, 1, 44, 99
Yeniden üretim, 30, 38, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 52, 54,
76, 87, 88, 89, 90

