İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1950 SONRASI TÜRKİYE'DE MÜZİKLE SOSYOLOJİ İLİŞKİSİ VE BELİRLEYİCİ DÖNEMLER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İLHAN ÜNVER

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 1 Ekim 1998
Tezin Savunulduğu Tarih : 5 Kasım 1998

Tez Danışmanı: **Doç. FİKRET KUTLUĞ**
Diğer Jüri Üyeleri: **Prof. Dr. ALAADDİN YAVAŞCA**
Doç. GÜLDEN ERKUT

EKİM 1998

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ
ÖZET II
SUMMARY III
BÖLÜM 1-GİRİŞ 1
BÖLÜM 2-MODERNLEŞME VE GELENEK 4
2.1-Modernleşme Sürecine İki Ayrı Bakış 5
2.2-Türkiye'de Kültürel Modernleşme 7
BÖLÜM 3.-POPÜLER KÜLTÜR VE SOSYOLOJİK OLUŞUMLAR 9
3.1-Cumhuriyet Öncesi Sosyal Dönemler ve Müziğe Yansıması 13
3.1.1-Türk Müziğinin Tarihçesi 16
3.2-Cumhuriyet Sonrası Türk Müziği ve Sosyolojik Oluşumlar 22
3.3-Türk Müziğinde Yozlaşmanın Oluşum Nedenleri 24
3.3.1-Devlet Müdahalesi 24
3.3.2-Yasaklar Dönemi 27
3.3.3-Radyolarda Türk Müziği Yasağı 29
3.3.4-Sinemalarda Müzikli Mısır, Arap ve Hint Filmlerinin Etkisi 33
3.3.5-Türk Müziğinde Mısır Müziğinin Etkisi 35
3.3.5.1-Mısır-Türk Müziği İlişkisi 36
BÖLÜM 4-TÜRK MÜZİĞİNDE YOZLAŞMA SÜRECİ VE DÖNEMLER 39
4.1-1950 Sonrası Türkiye'de Müzikteki Oluşumlar 40
4.2-Türk Halk Müziğinin Yozlaşma Sürecine Girmesi 41
4.3-Köyden Kente Göçün Başlaması 44
BÖLÜM 5-1950 SONRASI MÜZİKTEKİ AKIMLAR 46
5.1-Arabesk Müzik 46
5.1.1-Alt Kültür ve Arabesk Müziğin Doğuşu 50
5.1.2-Kuram Sorunu 53
5.1.3-Arabesk Müziğin Alıcı Kitlesi 53
5.2-Pop Arabesk ve 80'li Yıllar 55
5.2.1-Bireyin Ön Plana Çıkması 56
5.2.2-Pop Arabesk Müziğin İdeolojisi 57
5.2.3-Maddi Değerlerin Ön Plana Çıkması 58
5.3-Pop Müzik 59
5.3.1-Pop Müziğin Tüketim İlişkisi 60
5.3.2-Halk Müziğinin Popülerleşmesi 64
5.3.3-Türkiye'de Gençliğin Sosyal Konumu ve Pop 67
5.3.4-Türkiye Pop-Rock Müziğinin Doğuşu 68
5.3.5-Pop Müziğinin Yükselmesi 73
5.3.5.1-İmaj Değerlendirmesi 75
5.4-Politik Pop 75
5.4.1-Solda Popüler Müzik 75
5.4.2-Sağda Popüler Müzik ve İslâmî Pop 76
5.5-Rai Müzik ve Türkiye'deki Müziğe Etkisi 77
5.6-1950 Yılı sonrası Klasik Türk Musikisindeki Oluşumlar 78
SONUÇ VE DEĞERLENDİRME 81
KAYNAKLAR 86
ÖZGEÇMİŞ

ÖNSÖZ

Bir toplumda müziğin gelişimi için, , toplumun gelişmesi gerektiği tezinden yola çıkarak, böyle bir çalışma yapmak gereksinimi duyduk. Türkiye'de müziğin gittikçe sanattan uzaklaşıp tüketime yönelik ve toplumun alt kültürüne yönelik yapılanması bize müziğin sosyolojik ilişkilerini inceleme gerekliliğini hissettirdi.

Bana bu tezi yapmamda herşeyi derinlemesine incelemem gerektiğini öğreten anne ve babama, düşünce tarzımı genişletmemde bana büyük yardımı dokunan okuduğum sosyoloji, psikoloji ve felsefe kitaplarına, Türk Müziğinin tabulaştırılmış bazı yanlışlarının üstüne gitme davranışından örnek aldığım ve bana yardımlarını esirgemeyen Doç.Fikret Kutluğ'a, sosyolog Dr. Orhan Tekelioğlu'na, Psikolog Prof.Özcan Köknel'e, görüşlerinden yararlandığım Sayın Erol Sayan'a, Rall dergisi yazarı Sayın Merve Erol'a Müyap başkanı yapımcı Sayın Şahin Özer'e doktora tezinden ve deneyimlerinden yararlandığım Özlem Uluocak'a ve konservatuar eğitimim boyunca bilgilerinden yararlandığım ve adını sayamadığım tüm hocalarıma teşekkürü borç bilirim

ÖZET

Müziği , sosyolijiden ayırt ederek düşünmemiz ve incelememiz mümkün değildir. İnsanların ve toplumların yaşantısındaki tüm değişimler paralel olarak müziği de etkilemiştir. Toplumlar yaşamın akışı içinde etkilemeye ve etkilenmeye elverişli yapıdadır. Bu nedenle çalışmalarımızı müzik-sosyoloji dialaktiğinden yola çıkarak kurmaya çalıştık. Türkiye'de müziğin sosyolojik ilişkileriyle oluşturduğu dönemleri değişimleri özellikle de yakın dönemdeki tarihe damgasını vurmuş oluşumları inceledik.

Çalışmamıza; modernleşmenin, toplum yapısı ve geleneklerle ilişkilerini inceleyerek başladık. Daha sonra Türkiye özeline girerek Türkiye'de kültürel (modernleşme, popüler kültüre geçiş ve bunların sosyolojik oluşumlarını inceledik. Sonraki bölümde; Türkiye'deki Cumhuriyet öncesi ve Cumhuriyet sonrası sosyal değişimler ve Türk müziğine etkilerini inceledikten sonra Türkiye'de özellikle 1950'lerden sonra sosyal kimlikle ortaya çıkan belli başlı müzik dönemlerini türlerini, oluşumlarını , yapılarını çıkış noktalarını ve çıkış nedenlerini ortaya koymaya çalıştık.

(

SUMMARY

To examine the relation between the music and sociology in Turkey since 1950, we need to follow social condition firstly. That's why the examinations on theory of modernization and the relation with the ancient life must be considered deeply. Some of the analyses on the modernization theory are as follows:

1-Modernization and tradition are completely opposite concepts. Saving of the traditionalism in the other words ancient structure is the most important obstacle to modernization. On the other mean, if the modernization develops, traditions get weaker and as a result they are in conflict each other.

2-Acording to another opinion, modernization and tradition may have some common relations each other. Even, in some of the societies the modern life had given the best results, when it is formed on the traditional life style.

The cultural modernization in Turkey is composed of these two opinions, which are applied at different time sections. Especialy, after republic, ancient Turkish life has been got out of the way and the society was focused on the western(European) culture. After that, it has been tried to apply the traditional life again founding government establishment like 'Public-Houses' and 'Village Institutes'. Thus, the system which is not formed with a positive opinion substructure, caused the people get confused.

Applying of the capitalist system in Turkey after 1950's, populer culture had been come into being. Turkey is a 'third world country' and the traditional life in Turkey is corrupted due to capitalist development, and founded itself in a new music trend.

Capitalist ideology interests only the commercial part of the music and products are made only the because of this reason. But esthetic creation must be yield of artists' nature. The source of art's holiness and purity comes from idependence of the external aims. That's why the capitalist modernization has been used very badly for the scene of art and artist.

The relationship between popular culture and art had been discussed for years. If we look around the Ottoman Empire, we can see different kind of mosaic of different subcultures. But since the beginning of 18th century, because of lost wars dissociatiens had been begun. Especialy lost wars against to the western countries had increased the western admiration. These results had reflected to the music. Classical Turkish music, that contains radical and consistent specifications, had begun to lose its importance.

The history of classical Turkish music had been started by Meragok Abdülkadir's leadership. It had been increased its level by Itri. It had continioued its increase by the support of III. Selim(Ottoman Empire). And it had closed its bright period by Dede Efendi. The movements following Dede Efendi could not even approach his time. The most important figures of this period were Hacı Arif Bey and Şevki Bey.

Westernization policy took greater importance after the foundation of the republic. Atatürk's revolutions are significiant in catching up with the age. However, the reflection of westernization upon music resulted in the disappearance of Turkish Music which was the cultivation of the culture. The essence of the music is the social life itself. the injection of such a music system that doesn't conform to the life of Turkish people has badly effected both man and culture. Turkish music was inhibited by the state, in 1925 the Islamic schools were closed and the lessons on Turkish music were removed completely from the schools. In 1926 as well as on radios.and these gave way for the people to find new solutions. The people forced to listen to western

music and having no emotion started listening to the Arabic music as its rhythym was the closest to the Turkish rhythym. And this caused an unpreventable musical dissolution. Social life of Turkish people suited the music with single volume. The aesthetic of western music with multiple volumes formed its top point with the short voice bandwidths and rhythyms in Turkish music. Turkey went into a great change toward capitalist systemespecially after 1950's following the foundation of the republic. All the values went upside down soon after the absorbance of the capitalist system by Turkey which, as a third world country, had not completed its economic growth yet. Free market economy let people consume rapidly. So rhe dependency to the outside world increased in such a country as Turkey where production capacity did not show any trend toward any increase. And social structure changed together with the economic structure. In such a society where individuality was foreground and everything was consumed rapidly, popular music and rapid consumption could only be unpreventable. Change in the social structure and its reflection upon musiccaused new musical movements to be born. Economic pessure upon the republic and the cultural dissolution caused people to move towards Arabesk which was under the influence of Arabic music.

Arabesk music is a kind of contemporary Turkish music containing elements derived from Turkish Art Music, Turkish Folk Music, Western Music, and Arabian Music. The recipients are:

1-Usually coming from the suburbians.

2-Usually living in squatter house.

3-Usually working in shoddy works and subduties.

4-Sometimes from the city dwellers who was the limited revenues.

The recipients of arabesk music are usually unhappy. They are crushed people of the society and they are from the subculture. But nowadays the arabesk music has been listened from the outstanding people , too. Consequently, with a certain overtime the arabesk music has expanded and reached over to any kind of people of the society. But the kinds of the arabesk music, which are listened by the subcultured people, are somewhat different from the over-cultured people who is listening arabesk music. The recipients of arabesk music reach to a stake of social satisfaction, when they listen to this music.

In years of 1980's, to adapt to the changing culturel and social enviroment, a more rhytmic music came into being. As a fact of the active life in the city, western substructured but known arabesk motifs are used. Years of 80's are the period of time in which arabesk music and pop music lived together at any stage of the life of thje people. 'Being popular' which is faraway from shallowness, retentivity, and imposture is added to cosmopolitian lifestyle.

Results of the rapid globalization in the world reflected to Turkey, too. Individuality came into being. Besides, concepts like civil society, human rights, seperation of private and government establishments strengthened the individuality. But in our society it could not go so far away. Individuality which must be done in the production section, showed itself in the consumtion. Comsumption made the people its slave. Human beings are slaved to the materiality and lost their chances wholly to become free.In this way, individuals looked like each other. Single kind of human being society came into being. This fact affected the art, artist and liking and made all of these things unproductive.

In the years of 1980's, the people, to whom the falsification is put as their life philosophy, released the morale power of eastern, and directed toward the materialistic power of western. Materialism got the power and the importance gradually. Love, sexuality, passion was lived very quickly and frequently in such a society.

Years of 1990's with more modernization and more westernizing of 'pop-arabesk', led to cause 'pop music'. Pop music was more closer to west. Pop music which gets the western form in terms of substructure and rhytmic structure, was using again Turkish and arabesk motifs in its melodic structure. We can say that this kind of music can be considered as desires and becoming closer to society of western. Besides Turkish Rock Music began to listen by a smaller mass. Pop-music had the necessity to a consumption-society firstly. And, nowadays the consumption is as simple as in west.

It would not be possible for the people in the world to reach to the highest value of the art, either. But only some samples of high art could be given for the people. The music in Turkey is far away from this fact.

As time goes by, 'Classical Turkish Music' and 'Turkish Folk Music' have lost their popularity inside the people, and could not be a part of social life. Especially, due to the politics of the government, our traditional music had been forgotten. But in the 4th and 5th 'Development Plans' of the government, we are observing a certain effort to develop Traditional Turkish Music. Conservatories of Turkish Music had been opened and some efforts had been consumed to improve Turkish Music.

BÖLÜM 1. GİRİŞ

Toplumların kültürel yapıları; göçler, yayılmalar, savaşlar, buluşlar, coğrafi koşullar ve halkların birbirlerini kültürel yönden etkilemesi sonucu sürekli bir değişim içindedir. Bir toplumda müziğin değişimini incelemek için, öncelikle o toplumdaki sosyal değişiklikleri incelemek gerekmektedir.

Toplumlar, yeni sosyal dönemlere geçerken birtakım sosyal çalkantılar geçirebilirler. Gelişen dünyaya ayak uydurma çabası içinde olan ülkemizde de bu geçiş dönemleri oldukça derin izler bırakmıştır. Özellikle yabancı kültürlerden alınan hazır kalıplar, süzgeçten geçirilmeden, kültürümüze uyup uymayacağı araştırılmadan benimsenirse kültürel yozlaşma başgösterir.

Bu nedenle tüm kültürel yeniliklerin, topluma uyum gösterip göstermeyeceği ve toplumu nereye götüreceği çok ayrıntılı bir biçimde incelenmelidir. Klasik Türk Müziğinin ve Türk Halk Müziğinin, tarihsel bir çok yanlışın uygulanması ile büyük sekteye uğraması ve gelişimini sürdürememesi bunun en acı göstergesidir.

Müzik, kişisel ve toplumsal yaşayışın yansımasıdır. Doğumla ölüm arasında gidip gelen dialoğun çıkış noktasıdır ancak bu dialoğun da çıkış noktası toplumsal yaşam ve sosyal oluşumlardır. Bu dialektikte müzik, sosyal oluşum içinde varolan ve aynı zamanda da yığınları peşinden sürükleyen bir güç olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmamızın amacı bu evrelerin, sosyal oluşumlar ışığı altında, özellikle son dönem etkilenmelerini Türk toplumu ve müzik ilişkisi açısından incelemektir.

Türkiye'de 20. yüzyılın başlangıcından itibaren hızlandıran batılaşma hareketleri ile birlikte toplumsal yapılaşmada uyumsuzluk ve yeni oluşuma adaptasyon eksikliği ortaya çıkmıştır. Toplumun geleneksel yapısıyla ters düşen sosyolojik ve sanatsal açıdan yanlış başlatılan bu yapılaşma geri tepmiş, bu radikal değişiklikler toplumsal zedelenmeyi beraberinde getirmiştir. Üstelik bu yeni oluşum

çabaları belirli bir yolda süreklilik kazandırmayıp kısa dönemlerle denemeler halinde sürdürülmüştür. Bunun sonucunda da toplumsal yapı gel-git'lerle yorulmuş, hangi yolda gideceğini bilemeyen, kimliğini ve kabuğunu bir türlü bulamayan bir toplum ortaya çıkmıştır. Kökü ve çıkış noktası belli olmayan, insan ve toplum doğasından gelmeyen, toplumu yansıtmayan, dolayısıyla topluma ulaşmayan, bir bakıma yasa niteliği taşıyan bu yaptırımlar, toplumun gereksinimini karşılayamadığı gibi tüm bu mantıksal unsurların ardından yeni ve yoz müzik akımlarının doğmasına neden olmuştur. İnsanlar; duygularının, yaşamlarının ve özgürlüklerinin dışa vurumu olarak algıladıkları müziğin, bu denli yaptırımlarla kendini köşeye sıkıştırmasının korkusuyla yeni çıkış noktaları aramıştır. Bunun sonucunda da Arap etkileri taşıyan ve toplumun alt duygularını harekete geçiren bir müzik anlayışı toplumun müziksel tıkanışının o zamanki çıkış kapısını oluşturmuş, daha sonra bu kapıdan gittikçe yozlaşmaya varan bir yola ister istemez girilmiştir. Daha sonra çıkan akımların çoğu bu akımın etkisinden kurtulamamıştır. Günümüze baktığımızda da arabesk müzik; pop müzik adı verilen, batı alt yapısıyla, üstte genellikle arabesk motiflerin kullanıldığı bu yeni türün yerini devam ettirdiği görülmektedir. Böylece toplumsal baskının özellikle insanların duygusal yapısını oluşturan müziğin üstünde kurgulamasının ne denli büyük sapmalara götürdüğü görülmüştür. Bir toplumun duygularıyla oynanmasının acı faturası yine o topluma çıkmış ve günümüze dek önü alınamaz bir çığ gibi büyümesine neden olmuştur. Eğer bu yeni yapılanma gerektiği zaman sosyolojik açıdan incelenip sanatsal açıdan da oluşturulsaydı, müziğimiz dolayısıyla toplumumuz nerelerde olurdu bilemiyoruz. Müzik yapıtları özlerinde toplumsal imgeleri, tipik insan edimlerini ve ilişkilerini içerir.[1] Toplum yapısıyla müzik yapısı arasında mutlak paralellikler vardır. Yapılan müzik toplumun doğal yapısından çıkacağına göre, olması gereken, müziği düşünürken toplumun gereksinimini ikinci plana atmamak gerekliliğidir.

Müzik toplumsal yaşamın varlığına onun doğurduğu toplumsal imgelere dayandığına göre insanlığın gidişine koşut bir gidiş sergilemek zorundadır.

---

[1] Sidney Rinkelstein "Müzik Neyi Anlatır" Çeviri: M. Halim Spater Kaynak yay. İst. 86 S.18

İnsanlığın değişimindeki dalgalanmalar müziğin de değişiminin temelini oluşturmaktadır.

Konfiçyüs'ün "bir toplumda müzik bozulmuşsa o toplumda bir çok şey de bozulmuştur" sözünden yola çıkarsak, toplumumuzdaki müziksel sosyal yozlaşma birbirini sırtlayarak süre gelmiştir. İşte bu nedenlerden dolayı biz de bu sürecin yakın gelecekten günümüze oluşumunu, sosyolojik yapılanmanın ve isteklerin hangi müzik akımlarını nasıl doğurduğunu, o müzik akımlarının teorik yapısıyla birlikte inceleme gereksinimini duyduk.

BÖLÜM 2. MODERNLEŞME VE GELENEK

"Modernleşme Kuramı"[2] kapitalizme kendi başına geçemeyen, batı dışı toplumların değişme süreçlerini açıklamak üzere, II. Dünya Savaşı sonrası geliştirilmiş toplumsal değişme kuramı niteliğindedir.

Düşünsel kökenleri bakımından, ilerlemeci tarih anlayışının Auguste Comte sonrası pozitivist biçimine dayanan bu kuram, 1950' lerde öncelikle ekonomi alanında geliştirilen "neo-klasik " kalkınma kavramında temellenmiştir (Moore, 1979:354).

Modernleşme, batılı olmayan toplumların "geleneksel toplum " dan " modern topluma "a doğru geçirmekte oldukları değişim sürecini ifade eder. Bu değişim süreci, esas olarak üç aşamalıdır:

Geleneksel toplum (Bendix, 1970); değişim sürecinin başlangıcında toplum gelenekseldir: Ancak kuramda gelenekselliğin ne olduğu değil, ne olmadığı belirtilmektedir; "Geleneksel" olan, "modern" olmayandır. Modern bir toplumun özellikleri ise, ekonomik kalkınma; insanı bağımsız bir birey olarak algılayan bir hoşgörü anlayışını temel alan kültürel çoğulculuk; düşünce, ifade ve örgütlenme özgürlüğü temelinde kurumlanmış temsili demokrasidir. [3]

Gelenekselden moderne geçiş sürecinde "geleneksel" ilişki ve biçimler ile batıdan yayılma veya ihraç yoluyla gelen ve "geçiş" toplumunda yeni gelişen ilişki ve biçimler arasında uzlaşmaz bir çelişki vardır. Bu nedenle modernleşme kuramının değişme açısından önemli bir varsayım, geleneksel- modern "ikiliğinin" (Gendzier, 1974: 140) sürdüğü bu geçiş toplumlarında, geleneksel değer ve kurumların modernleşmeye direndiği ve engel teşkil ettiği yolundadır. Modernleşme geliştikçe, gelenek zayıflar; bu anlamda, geleneksel "geri"dir ve geleneksel ile

---

[2] "Modernleşme Kuramı"na ilişkin genel bilgi için (bkz.Lerner C,1968 Coleman , 1968)
[3] bkz.Çerçevenin oluşumunda esinlendirici temelleri atan; (Lipset 1986)

modern arasındaki ilişki "yerine geçme", "çatışma" ve"dışlama" ilişkisidir (Gusfield, 1967).

Modernleşme sendromlarının gelişmemiş olması, geleneksel değer, kurum ve ilişkilerin henüz ortadan kalkmamış olmasıyla yada çeşitli "rastlantısal" faktörlerle açıklanır. Bu durumda da "kısmi" modernleşme, modernleşmeden sapma (Singer, 1971: 160, Gendzier, 1974:140-141) ya da Türkiye'de çok yaygın olarak kullanıldığı gibi "çarpık" modernleşmeden bahsedilir.

2.1.MODERNLEŞME SÜRECİNE İKİ AYRI BAKIŞ

Modernleşme Kuramı, Üçüncü Dünya ülkelerinde "ideal modele " uymayan gelişmelerin ortaya çıkması sonucu 1960 yılı sonrası eleştirilmeye başlanmıştır. Bu eleştiriler iki grupta toplanabilir: Modernleşme Kuramını yine aynı işlevselci- yapısal paradigma içinde gözden geçiren görüşler ve bu kuramı tümüyle reddeden radikal kuramlar (Köker, 1987: 64-65). Birinci gruptaki eleştiriler, geleneksel ve modern toplum kavranmalarını korumuş; ancak, bu iki kategorinin somut tarih içinde birbirlerini zorunlu olarak dışlamayacağı, aralarında çeşitli, değişik ilişkiler olabileceği görüşlerine yaslanmaktadır (Gendzier, 1979; Gusfield, 1967; Marriott, 1963; Singer, 1971). Modernleşme Kuramini tümüyle rededden görüşler ise, yine 1960 sonlarında Marksist gelişme kuramları geliştirilen kuramlara dayanmaktadır. Bu kuramlar, doğrusal gelişme yerine döngüsel gelişme, "modernleşen " toplum yerine " azgelişmişlik", "eşitsiz gelişme", "kapitalist dünya sistemi", "merkez- çevre toplumlar" kavramlarını getirerek, analizde sınıfsal, uluslararası ve tarihsel faktörleri vurgulamışlardır. "Geleneksel" ve "modern toplum" kavramları yerine ise, "kapitalizm-öncesi" ve "kapitalist " (toplumsal formasyon) kavramlarını kullanan Marksist kuram içinde, analitik araçlar olarak tarzı, eklemlenme ve kerte (düzey) kavramları geliştirilmiştir. [4]

---

[4] Azgelişmişlik Bağımlılık ve Dünya Sistemi Kuramları ve eklemlenme , üretim tarzı kavramları hakkında bkz. (Bernstein, 1981 Wallerstein, 1980, Roxborough, 1981, Keskinok Ersoy 1984, Tirmberger 1979 Aksoy, 1975)

Bu çalışmayı ilgilendiren "kültürel değişme" açısından bakılacak olursa, modernleşme kuramını içerden ve dışarıdan eleştiren her iki gruptaki görüşlerin önemli ortak noktaları olduğu görülür. Ortak olduğu ileri sürülecek olan her iki nokta birbirini bütünleyen ve geleneksel (kapitalizm- öncesi) ve modern (kapitalist) kategorileri (üretim tarzları) arasındaki ilişkinin yeniden biçimlendirilmesine ilişkindir. Birincisi, "geçiş" toplumlarında eski ile yeni arasındaki ilişkinin karma biçimlerin hakimiyetiyle sonuçlandığı; ikincisi ise, birer ideoloji olarak geleneksellik ve modernliğin birbirlerini dışlamayabileceği üzerinedir.

Klasik ikilik kuramının, " geleneksel ve modern " arasındaki karma ilişkiyi ya da gelenekler arası karışımı kavramsallaştıramadığını belirten Singer, Hindistan gelenekselliğinin, yenilik, değişme ve modernliğe karşı olmadığını belirtiyor: Hindistan'ın sinkretik * Hindu kültüründen kaynaklanan gelenekselliği[5] aslında bir değişmeye uyum mekanizmasıdır; Hint kültürünün değişmeyi kabul etme stratejisidir.

Singer, kültürel modernleşme yolunda değişmeyi bir uyum mekanizması olarak ve "toplumu" birim alarak kavramsallaştırıyor. Biçim ve ilişkiler açısından ise bu değişmenin karma ilişki ve biçimler getirdiğini söylüyor. Geleneğin değişmeye kapalı durağan bir yapısı olmadığı ve geçiş toplumlarında geleneksel ile modern arasındaki ilişkinin çeşitli biçimleri olduğu, ancak bu ilişkinin hakim biçiminin birleşme (fusion) ilişkisi olduğu konusunda, modenleşme kuramını yine aynı paradigma içinde eleştiren Gusfield de bu görüşü savunanlandandır (Gusfield,1967). Ancak Gusfield modern ve geleneksel biçimler arasındaki ilişki türlerini kavramsallaştırırken, Singer'in "toplumu" birim almasına karşın, toplumsal farklılıklarının önemini vuguluyor. Gusfield, modernleşme kuramında saptadığı 7 yanlışa karşı savlarını antropolojik çalışmaların sonuçlarına dayanarak, şöyle ileri

---

[5] Bu bağlamda gelenekselleştirme modern olanı yerli haline getirme anlamında yerlileştirme olarak da tanımlanabilir.
(*)Farklı dinsel pratik ve geleneklerin bir kültürel yapı içinde kaynaştırılması 15-16.yüzyılda Hindistan'da Sih dini ile İslam'ı bağdaştırmaya çalışan bir sinkretizm akımı güçlü idi. (EN)

sürüyor: "Geleneksel toplum" durağan değildir, çoğu kez değişmenin ürünüdür. Geleneksel kültür tutarlı bir norm ve değerler bütünü olmayıp, "büyük" ve "küçük" geleneklerinin yanısıra, bu gelenekler kendi içlerinde de çeşitlilik içerir.

Geleneksel ve modern biçimler daima çatışma içinde değildirler; bu soyutlamaya karşı amprik bulgular, modernist biçimlerin kabulünü, yadsınmasını veya birleşmesini etkileyen özgül geleneklerin içeriğindeki çeşitliliği ortaya çıkarmıştır.

Geleneksel, çoğu kez, modern biçim ve süreçleri güçlendiren bir işleve sahiptir; modernleşme süreçlerinin gelenekleri zayıflatması zorunlu değildir; yeni değer ve kurumlar, büyük bir sıklıkla, eskilerle içiçe geçer ve kaynaşır. (Marriott, 1963) Ulusal kimligin oluşturulmasında, birleştirici bir unsur olarak geçmişin yeniden canlanmasında, "Büyük Geleneğe "sahip Hindistan gibi ulusların daha şanslı olduklarını söylüyor. Böyle bir geleneğe sahip olmayan, özellikle Afrika uluslarının, kültürel gelişimini yaratmakta zorlandığını belirtiyor.

2.2.TÜRKİYE'DE KÜLTÜREL MODERNLEŞME

Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel modernleşme projesine bakılacak olursa; Türkiye'nin Osmanlı büyük geleneğine sahip olmasına rağmen, bu gelenekle ilişkisinde Hindistan kadar duyarlı davranamadığını söyleyebiliriz. 1930' lardaki dil, tarih tezleri ve ilerde müzik konusunda alınan tedbirlerde görüleceği gibi geçmiş tanımı Anadolu uygarlıklarını da kapsayan bir biçimde " Türklük " geçmişine dayandırdığı söylenebilir. " Muasır devletler seviyesi " ne ulaşmayı amaçlayan ve "batılılaşmaya evet" diyen kültürel projenin gerçekleşmesini sağlayacak devrimler yapılmış; alınan tedbirler; 'evrensel' kültürün oluşmasını sağlama yolunda önemli sonuçlar vermiş; 'halkçılık' ilkesi çerçevesinde - müzikte halk müziginin derlenmesi ve armonize halk müziğine öncelik verilmesi - halkevleri ve köy enstitüleri gibi kurumlar aracılığıyla geleneksel kültürün yeniden biçimlendirilmesi ve Cumhuriyet ideolijisinin yaygınlaştırılması yoluna gidilmiştir. Ancak tüm bu uygulamalar,

yöresel, sınıfsal ve etnik farklılıkları gözönünde tutan çoğulcu bir kültürel siyasadan daha çok, seçkin - halk ikileminin yaşadığı bir Seylan ya da Endonezya örneğindeki gibi monist bir niteliğe sahiptir. Cumhuriyet'in kültürel modernleşme projesi bu nedenle modernleşmenin en ivme kazandığı 1950'lerden sonra tepkiyle karşılaşmış - bu bir yandan 1950'ler iktidarı tarafından "geleneğin yeniden icadı " ile kullanılmış ancak sonuçta bu projeye hem direnen ve ama hem de onun başlattığı uygulamaları kendisine de eklemleyen arabesk gibi karma kültürel bir tarz ortaya çıkmıştır.

Kapitalist modernleşmenin sorunlarının ortadan kaldırılması batılı kapitalist toplumlar için dahi gündemde iken, üçüncü dünya ülkelerindeki kapitalist modernleşme sürecinin, batılı kapitalist toplumların sorunlu modernleşmesine uymasının beklenmesi, modernleşme kuramı yandaşı görüşlerin eleştirilecek yanıdır.

Özellikle modernleşme kuramı çerçevesinde yanlızca geriye dönük ve zaman dışı bir dürtünün ürünü olarak yanlış değerlendiren gelenekselciliğin de kapitalist sistemin rasyonalitesine direnen ve böylece özgürleşme projesi açısından anlamlı bir yanı olabileceği söylenebilir.[6]

Kapitalist sistemin toplumsal olarak sermaye birikimini çoğaltmaya ve bireysel olarak da başarıya yönelik rasyonalitesine karşı, kapitalist gelişme içinde sürekli yeni biçimler alarak değişen, geleneksel yaşam alanlarının direnmesi Dünya ülkeleri için daha yaygın bir biçimde geçerli olduğu gibi, batı için de geçerlidir.[7]

Bir üçüncü Dünya ülkesi olan Türkiye'de de geleneksel yaşam kapitalist gelişme içinde bozulmuş, içerik değiştirmiş ve kendisini yeni müzik akımlarının içinde bulmuştur.

---

[6] Kapitalist modernleşme sonucu geleneksel yaşam alanlarının gerileşmesini sağlayan bir yıkım gerçekleşiyor. (Habermas, 1981, 26)

[7] Aktaran, Bernstein, 1985

BÖLÜM 3. POPÜLER KÜLTÜR VE SOSYOLOJİK OLUŞUMLAR

Toplumsal güçlerin ilişkileri ve değişen dengesi, kendisini tekrar tekrar, popüler sınıfların kültür biçimleri, gelenekleri ve hayat tarzları üzerindeki mücadelelerde ortaya koyar. Popüler sınıfların kültürü sermayeyi ilgilendirir, çünkü sermaye etrafında yeni bir toplumsal düzenin kurulması, aşağı yukarı sürekli ya da kesintilerle oluşan ve geniş anlamıyla bir yeniden eğitim süreci gerektirir. Halkın, bu reformların sürdürdüğü biçimlere direnişinin temel alanlarından biri de popüler gelenektir.

Popüler kültürün bu kadar zamandan beri, geleneksel hayat biçimleri ve geleneksel sorunlarıyla ilişkilendirilmesi ve gelenekselliğin yalnızca muhafazakar, geriye dönük ve zaman dışı bir dürtünün ürünü olarak sık sık yanlış değerlendirilmesi bu nedenledir. Bu anlamda kültürel değişme kavramı, kültürel biçimler ve pratiklerin, popüler hayatın merkezinden dışarı itilmesi ve aktif bir biçimde marjinalize edilme süreci için kullanılan bir tanımdır.

Şu ya da bu biçimde 'halk' genellikle 'reform' un nesnesidir; Popüler kültür, saf anlamda ne reform ve dönüştürme süreçlerine karşı popüler geleneklerin direnmesi, ne de onların yerine üzerine geçirilen yeni biçimlerdir. Popüler kültür, bu dönüşümlerin gerçekleştirdiği, oluşturduğu alandır. Popüler kültürle uğraşırken her zaman; popüler kültürdeki ikilikten, yani popüler kültür içinde kaçınılmaz olarak bulunan kontrol altına alınma ve direnmesinin çifte hareketinden başlamalıyız.

Estetik yaratı, sanatçının kendi tabiatından doğar; sanatın kutsallığının ve saflığının kaynağı, dışsal amaçlardan yani duyusal zevk, fayda ve ahlaktan bağımsız olmasıdır. Halbuki sıradan ürünler, kendi dışındaki nedenler sonucu yaratılmışlardır. Böylece romantik dönemde bağımsız ve evrensel bir kavram haline gelen sanat, bayağı burjuva hayatına ve pazar mekanizmasının kışkırtmalarına direnen niteliği ile tanımlanıyor. Modern sanatın yaygın imajı,

pazarın kışkırtmalarıyla kendi sezgileri arasında duran sanatçı imajıdır. Sanatçı, bu dünyayı "evi" olarak görmeyen ve estetik yeni bir dünya yaratarak, bu dünyaya "hayır" diyebilendir. Böylelikle yalnızca modern çağda, yüksek sanat ile endüstrileşmemiş alçak sanat, ya da kitle üretimine yönelik kültür karşı karşıya geliyorlar.

Popülerlik, hiç bir zaman kitleler tarafından dolaysız olarak belirlenmez. Demokratik ülkelerde artık arz ve talep toplumsal ihtiyaçla 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 (negativity), kültür endüstrisi ürünleriyle ilgisi yoktur (Horkheimer, 1941).

Popüler kültür ürünleri, kültür endüstrisinin kotardığı, güdülüp yönetilmiş sözüm ona tecrübeyi yansıtırlar. Kültür endüstrisinin yarattığı kültürel ürünler, toplumsal kontrol için birer ideolojik araçtır. İnsanlara onların istediklerini verdiği zaman bile bu istekler zaten önceden şartlandırılmış isteklerdir. Böylece kültür endüstrisinin ürünleri, kültürel egemenlerin istekleriyle sınırlıdır.

"Bilinç endüstrisi"nin hakimiyetine yanlızca yüksek sanat direnebilir.[8]

Avrupa'da tam da " geleneksel" kültürün kaybolmaya yüz tuttuğu[9] bu dönemde keşfedilen halk ve halk kültürü, sade, saf, organik, kendiliginden ve hakiki oluştuğu için aydınlar tarafından yüceltiliyor. Folklorik anlamda halk kültürü yerine,

---

[8] Aktaran Gross, 1980 , 132-3

[9] P.Burke, bu dönemde halkın ve popüler kültürün keşfedilmesinin estetik, entellektüel ve siyasal nedenleri olduğunu söylüyor. Temel estetik neden, "klasik" sanata karşı başkaldırı; aydınlanma seçkinliğine başkaldırı, kültürel primitivizme (ilkelciliğe) dönüş biçiminde ortaya çıkıyor. Siyasal olarak ise , popüler kültürün keşfedilmesi, milliyetçilik hareketleri ve ulusal kimlik yaratılması ihtiyacı ile bir arada gidiyor. (Burke, 1978: 3-22)

endüstri devrimi sonrasındaki daha çok kentsel biçimiyle popüler kültür ya da kitle kültürü olarak "eğlence" ve "halk için sanat"ın taraftar bulması ise, 19. yüzyılın sonunda Fransız natüralist okulu ve ona bağlı gelişen 20. yüzyıl başı popülist hareket dönemindedir. Örneğin, 1920-30'larda Henri Poulaille, savında "sanat için sanat"ın bir lüks ve kaçış olduğunu söylüyor ve, " halk için sanat", yani "gerçeği söyleyen sanat"ı savunuyor.

Gerçekten de 20. yüzyılın başında, sanat- popüler kültür ve sanat- (günlük) hayat karşıtlıklarını sorgulayan ve sanat ile hayatın içiçe geçen bir dinamiğe sahip olması gerektiği savına dayanan en önemli hareket, Avangard[10] 1920- 30'ların Avrupa'sında Sürrealizm, Dadaizm gibi akımlarla kendini gösteren bu hareket, Modernist sanatın "sanat-hayat" ikilemine karşı, estetik ürünleri ve eylemleriyle, sanatı günlük hayatın içine sokmaya çalışan, seçkinci olmayan ve radikal bir siyaseti savunuyor.

Batı'da 1970'lerden sonra endüstri sonrası (post - industrial) dönemin kültürü olarak tanımlanan post -modernist kültürün en belirgin özelliklerinden biri, modernist sanat ile popüler kültür ürünlerinin arasındaki sınırın erimesi, her iki kategoriden biçim ve içeriklerin, mimarlıktan edebiyata, sinemaya dek her alandaki ürünlerde içiçe geçmesi sonucu oluşan popülist estetik (jameson,1984:54) bu, postmodernizmin (sanat - popüler kültür) estetik alanındaki görüntüsü. Aynı popülist nüans, ya da günlük hayatın, çeşitliliğin, kendiliğinden ve halka ait olanın yani popülerin yeniden önem kazanması, 1960'lar sonrası bilime yaklaşımdan siyasete dek her alanda kendini gösteriyor. Popüler kültür-sanat ikilemi tartışmasının değişik biçimler alması, endüstri sonrası toplumun belirgin özellikleri olan, toplumsal güçlerin çeşitlenmesi, çoğulculuk, toplumsal hayatın her alanının kültür ağırlıklı bir biçimde ifade edilir olması ile belirleniyor (Jameson, 1979: 139; Hall, 1987; Laclau, 1987).

---

[10] Siyasal Toplumsal ve Estetik Zincirleri Koparılması Geleneksel Hakimiyetin Atılması ve Bastırılmış Enerjilerin Açığa Çıkarılması (Huyssen, 1988: 26 Dipnot 12)

Kitle kültürüne, 'popüler'in "ticari" tanımına yaslanarak karamsar ve olumsuz bir tavır alan eleştirel yaklaşımlar kitle kültürünün insanları güdüp yönetme niteliğini öne sürüyorlar.

Muhafazakar hümanist eleştirmenler daha çok kitle kültürünün zevki yozlaştırılmasından bahsederken, radikaller esas olarak kitle kültürünü kitlelere yanlış bilinçlilik dayattığı için eleştiriyorlar.

Popüleri "halka ait" anlamında bir kavram olarak kullanan yaklaşımlar, genel olarak popüler kültüre olumlu bakıyor. Bir yandan, kitle kültürü eleştirmenlerinin iddialarının tersine , 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 sunuyor. Bu yaklaşım aslında popüleri "halka ait" anlamında kullansa da "ticari" tanımı gözardı etmiyor ve temel kriter olarak "çoğunluğu" alıyor. Böylece bu anlamda seçkincilik motifi, yanlızca bir azınlığın, küçük bir entellektüeller grubunun bir statü hobisi olarak görülebilen yüksek kültüre karşı, halkın çoğunluğunun beğenerek tükettiği ve ürettiği için popüler kültürün üstünlüğünü savunuyor: Kitle kültürü "popüler" olduğu için yüksek kültürden daha hakikidir (jameson, 1979:130, 133).

Teknolijinin her türlü tüketim ideolojisi ile birlikte Üçüncü Dünya ülkeleri üzerindeki etkisi, kitle iletişim araçları aracılığıyla etkin olan batı programlarının etkisini ve ayrıca Türkiye'nin 'modernleşme süreci' sonucu ortaya çıkan kültür endüstrisi, kentleşme, iş ve boş zaman ayrımının gelişmesi ve kent kültürüne ilişkin diğer sebepler sonucu batı ile benzer yapılanmaların ortaya çıkmasını getirmektedir. Ancak, Üçüncü Dünya ülkelerinde kaptalizm-öncesi yapıların

özellikleri,[11] yöresel farklılıklar, ekonomik ve kültürel eklemlenme tarzının ortaya çıkardığı farklı biçimler, bugün Türkiye'de de görüldüğü üzere en azından arabeskin ortaya koyduğu gibi- özgün yanının farkedilmesini gerektiren ve ideal modern- geleneksel ikilemini aşan bir karmaşıklıkta kültürel yapılar ortaya çıkarmaktadır.

Hem günlük hayattaki kültürel pratiklerde hem de dil ve diğer kültürel ürünlerden ritüellere ve törenlere dek kültürel biçimlerin ve bunlara gömülü olan anlam ve değerlerin ortaya çıkarılması yaklaşımıyla populer kültürün kapsayıcı bir niteliği vardır.

3.1. CUMHURİYET ÖNCESİ SOSYAL DÖNEMLER VE MÜZİĞE YANSIMASI

Bir kültürel yapıda gerçek anlamda bir uyumun olabilmesi için onun üç temel öğesi olan değerler, normlar ve inançlarla onları barındıran gelenek, ahlak ve hukuk gibi alanlar arasında sistemli bir örgütlenme olmalıdır. Bunun için de söz konusu öğelerle onları barındıran alanlar arasında yeterli bir uyum olmak zorundadır.[12]

Bilindiği gibi Osmanlı İmparatorluğu bütünsel bir kültürel yapıya sahipti. Bunu söylerken elbette ki onun, değişik etnik topluluklardan oluşan toplumsal yapısını unutmuyoruz. Ancak bu etnik toplulukların her biri kendi içerisinde bütüncül, uyumlu bir kültürel adacık biçimindeydiler. Başka bir deyişle ülke, her biri kendi içinde birer bütün oluşturan, bu nedenlede aralarında herhangi bir çatışmanın söz konusu olmadığı değişik ve çok sayıda alt kültürel birimlerden oluşan bir karma kültürel yapı biçimindeydi[13]

---

[11] F.Jameson, popüler kültürün dünya kapitalist sistem içerisinde ancak 3.Dünya ülkelerindeki marjinal cepler olarak varolabileceğini belirtiyor. (Jameson 1979:134-140)

[12] Ünsal Oskay. , "Kültürün özellikleri ve içerikleri" A.Ü Basın Yayın Yüksek Okulu Yıllığı. 1973. S.279

[13] Murat Belge, "Batılılaşma" Cumhuriyet dönemi Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları 1984, s.261

Ayrıca merkezin yani yönetimdeki aydın bürokrat kesimin, ülkenin, geri kalan kısmı üzerindeki sıkı denetimi de sözü edilen alt kültürel kümeler arasında herhangi bir çatışmanın çıkmasına engel olmaktaydı.

Ancak 18.yüzyılın başlarından itibaren yüzyıllardan beri sürmekte olan bu kültürel yapıda, saray çevresinden başlayarak bir takım çözülmeler başgösterdi. Bu çözülmelerden, toplumun İstanbul'un özellikle yönetimindeki kesimleri, yani saray çevresi tam bir kaosa doğru yol almaya başlamıştı.

Ülkenin Avrupa ile girdiği savaşların çoğunda yenik düşmesi, sürekli toprak yitirmesi, batının özellikle askeri alanda daha üstün olduğu kanısının da yerleşmesine yol açtı. Ayrıca Avrupa ile ilişkilerin yoğunlaşmasıyla birlikte söz konusu üstünlüğün yalnızca askeri alanda değil, yaşamın başka alanları için de geçerli olduğu anlaşılmıştı. Bunun üzerine dönemin aydınları öteden beri toplumun egemen ideolojisi olan Osmanlıcılık akımının, sorunlara çözüm getirmediği kanısında birleşerek ona tepki niteliğindeki batıcılık tezini geliştirdiler. Tanzimat dönemine damgasını vuran bu tez doğrultusunda birtakım yenilik çabalarına girildi. Böylece askeri alandan başlanarak yaşamın hemen hemen bütün alanlarında, eğitim, öğretimden, sarayın dekorasyonuna, giyim kuşamdan mutfağa dek vardırılan topluca bir yeniden düzenleme hareketi başlatıldı.

Ancak amaç ve yöntem konusunda tutarlı ve sağlam bir düşünce oluşturulmuş değildi. Dünyanın nasıl bir yolda olduğu kavranmış, Osmanlı devletinin de bu yönde gitmesi gerektiği üzerinde birleşilmiş, ama söz konusu yolda daha kolay ve tutarlı gidilmesini sağlayacak bir düşünce zemini, bir anlayış oluşturulmamıştı. Böyle bir temelden yoksun olarak batının ulaşmış olduğu noktaya gelinmek isteniyordu. Oysa batı o günkü düzeyine uzun bir süreç içerisinden geçerek ulaşmıştı. Her şeyden önce de orada yapılanlar köklü bir zihinsel ve düşünsel temele oturtulmuştu. Osmanlı aydınlarının bunu düşünmemiş olmaları ise büyük bir yanılgıydı. Böyle bir yanılgı, işe yanlış başlanmasına neden olmuştu.

Dolayısıyla da Osmanlı batıcılığı daha başında öykünmeciliğin ve alıntılamanın ötesine geçemeyecek biçimde tasarlanmıştı. Batıdan aktarılan kültürel parçacıklar geleneksel olanlar üzerine eklenmekte, böylece uyumsuz bir eklektik yığın oluşmaktaydı. Bu durumda yerli kültürel birimler önceki geleneksel işlevlerini sürdüremez bir duruma gelmekte, yani işlevsizleşmekte; öte yandan da tümüyle kendilerine yabancı bir ortama getirilen batılı kültürel öğeler de bu yeni ortamda tam anlamıyla işlevini yerine getirememekteydi. Dolayısıyla da kültürel gelişim sürecinde bir kopma, bir dengesizlik ve çelişki ortaya çıkmıştı. Çünkü bu yeni kültürel birimler de kendinden öncesi olmayan, eskiden kopuk bir ortama getirilince durum büsbütün karışmış oldu. Bir uygarlıktan ötekine geçmenin getirdiği bu ikilik önce genel yaşamda başlamış, sonra toplumumuzu düşünsel yönden ikiye ayırmıştır. Tanpınar, bütün bu yanlış uygulamaların bu kopukluğun ve ikiliğin nedenini Türk toplumunun "aklileşmemesi"ne bağlar. Ona göre modernleşmek ve bütünsel bir kültürel yapı gerçekleştirebilmenin tek yolu vardır, o da sanayileşmenin, batılılaşmanın, dolayısıyla da modernleşmenin Türk toplumuna özgü yaşam biçimi içinde akılcı yollarla gerçekleştirilmesidir.

Oysa Osmanlı toplumunun batıcılık anlayışı içinde Tanpınar'ın bu önerilerinden hiçbirisini göremiyoruz. Sonuçta da kültürel yapıda ortaya çıkan dengesizlik ve kopukluk insanların beğeni düzeylerinde, estetik anlayışlarında gittikçe belirginleşen bir düşüşe yol açmaktadır. Batı özenticiliğinin yaygınlaşması nedeniyle geleneksel kültürel ürünlerde de doyum aramaya yönelmişlerdir.

Öte yandan yabancı kültürel ürünler karşısında gelenekselin korunması yarışın sürdürülmesi için de ister istemez geleneksel olanların yeniden düzenlemeleri gereği ortaya çıkmıştır. Ancak bu durumda geleneksel olanların gerçek özlerini koruyabilmeleri ve geleneksel işlevlerini sürdürebilmeleri bir hayli güçleşmişti. Dolayısıyla da ya bunların, geleneksel değerlerinden koparılarak yeniden düzenlenmeleri ya da tümüyle bir yana bırakılmaları gibi bir ikilem içine girilmiştir. Koşullara uyabilenler varlıklarını sürdürecekler, uyum sağlayamayanlar

ise öleceklerdi. Kısacası yanlış uygulamalar sonucu batılılaşma ve çağdaşlaşma çabaları Osmanlı toplumunu, başlangıçta umulduğu gibi gönence değil, içinden çıkılmaz bir kaosa sürüklemiştir.

İçine girilen bu kaos yaşamın her alanında olduğu gibi sanat alanında, özellikle de müzikte belirgin bir biçimde yaşanmaya başlanmış, kendi içinde tutarlı ve köklü bir geleneğe sahip geleneksel klasik Türk müziği bu yeni konumdaki insanın beğeni düzeyine, haz gereksinimine yanıt veremez olmuştur. Bu da ister istemez müzikte yeni arayışlara gidilmesi gerektirmiştir. Ancak bu arayışlar toplumsal, siyasal, kültürel vb. koşulların da etkisiyle giderek başlangıçtaki amacından saptırılmış ve arabeske gelip dayanmıştır. Peki ama neden böyle oldu? Amaç neydi, sonuç neden bu oldu? Bu soruların yanıtını daha somut dayanaklar bağlamında verebilmek için iki yüzyıl kadar geriye giderek müziğimizde bu süre içerisinde nasıl bir tarihsel perspektif oluşturulduğuna bakmak zorunluluğu vardır.

3.1.1. TÜRK MÜZİĞİNİN TARİHÇESİ

Türk müzik tarihine kabaca göz atıldığında özellikle Safiyüddin Uhmevi ve Meragalı Abdülkadir'in öncülüğünde 14.cü yüz yıldan başlayarak 19.yüzyıla dek aralıksız bir gelişme süreci yaşandığı görülmektedir. Özellikle II.Murat döneminde önemli bir gelişme kaydedildiği söylenebilir. Müziğimizin önemli yapıtları arasında sayılan Safiyüddinin "Kitab-ül edvarı", Meragalı Abdülkadir "Cami-ul Elhanı", Hızırbin Abdullahın "Kitab-ı musikisi", Hıdır ve Abdülkadir'in "Edvar", Mercimek Ahmet'in "Kabusname"si ve Bedri Düşad'ın "Muratname"si...bu dönemde ortaya konmuştur. Sözü edilen dönem, özellikle saray çevresinde düzenli ve programlı bir müzik eğitiminin başlatılması yönünden önemli sayılır.[14]

[14] Ercüment Berker, "Türk Müziğinin Dünü , Bugünü , Yarını" Ankara, 1986, s.117

17.ci yüz yılın ikinci yarısında Itri ile başlayan tırmanış III.Ahmet dönemine rastlayan (1673-1730) Lale Devrinin desteğiyle hız kazanmıştır. Ardından III.Selim'in (1789-1897) müziğe yakın ilgisiyle Türk müziği yeni makamlar ve yeni bir bestecilik furyası içinde yeni ufuklar aramış ve gelişiminde yeni ataklar devam etmiştir.[15]

Müziğimizde 17.yüzyılda başlayan 18.yüzyılda da devam eden gelişme dönemi 19.yüzyılda yerini gerileme dönemine bıraktı. Itri'yle başlayan, Hamamizadeler, Şakir Ağalar, III.Selimler ve başkalarıyla süren dönem Dede Efendi ile son bulmuştur.[16] Bu gerilemenin, gelişme sürecindeki kopmanın en önemli nedeni de batılı müzik formlarının saraya girmesiydi. Amaçlar olumluydu, ama iş gelip de uygulamaya dayanınca her şey başka türlü oluyordu. Müzikte de böyle oldu. Avrupa tarzı bir bando takımı oluşturuldu. Mızıkayı Humayun kuruldu ve Avrupa'dakiler gibi bir orkestra düzenlendi. Mızıkayı Humayun'un başına İtalyan müzisyen, ünlü orkestra şefi Giuesseppe Donizetti (Donizetti Paşa) getirildi. Avrupa'dan çok sayıda öğretim görevlisi ve müzisyen çağrıldı ve görevlendirildi. Kısacası ilk kez İstanbul'da batılı ölçütlere uygun, düzenli, planlı, programlı bir müzik eğitimi uygulaması başlatıldı.

Ama ne var ki bu uzun sürmedi. Donizetti Paşa'nın ölümüyle birlikte bütün çalışmalar askıya alındı. Padişah Abdülaziz'in batı müziğine ilgisizliği İstanbul'da Donizetti Paşa zamanında toplanan öğretim kadrosunun dağılmasına neden oldu. Kısacası bilinçli çabaların ürünü olan bir girişim böylece yarıda bırakıldı, geçici bir heves olmanın ötesine vardırılamadı. Müziğimizin ünlü adlarından Gazimihal de bu konudaki üzüntüsünü şu sözlerle dile getirmektedir:

---

[15] Berker, a.g.y. , s.124
[16] Sebahattin Volkan, "Türk Müziğinin Dünü , Bugünü , Yarını" Ankara, 1986 s.61

"Eğer başlangıçtaki bilinç ve çaba Abdülaziz dönemim ve sonrasında da elden bırakılmasaydı İstanbul Meşrutiyetten çok önceleri Avrupa'nın en ileri müzik merkezlerinden biri durumuna gelebilirdi"[17]

Batı tarzı müziğin - nitelikli formları olmasa da - İstanbul'da, özellikle saray çevresinde yaygınlaşması geleneksel müziğe olan ilginin de giderek azalmasına yol açmıştı. Saray çevresinin aydın bürokrat kesimleri döneminin batılılaşma politikasının da bir gereği olarak Türk müziğini dinlemeyi büyük ölçüde bir yana bırakmışlar ve batı müziğine yönelmişlerdir. [18]

Ancak saray çevresinde beğenilerek dinlenen Klasik Türk Müziğinin halk kesimleri arasında da aynı beğeniyle algılanması, özellikle de o günlerin eğitim düzeyinde pek olanaklı değildi. Dolayısıyla da 1838'lerden başlayarak Klasik Türk Müziğinin ünlü bestecilerinden Dede Efendi ile başlayan saraydan ayrılma geleneği, Klasik Türk Müziği geleneğinin de yavaş yavaş sona ermesine ve halk kesimlerinin beğeni düzeylerine yönelik yeni form arayışlarının başlamasına yol açmıştır.[19]

Gerek batılı formlarla yarışmak kaygısıyla, gerekse dönemin sanat anlayışına egemen olan romantizmle birlikte gelen bu arayışın, klasik akımın sıkı kuralcılığından ayrılma ve serbesti yönünde olduğu görülmektedir. Ancak katı kuralları yıkma yönündeki bu eğilimler başlangıçta Dede Efendi'de oldukça sınırlı bir düzeyde kaldı. Ama öyle de olsa Türk müziğinin kapılarını değişikliğe açması yönünde bu oldukça önemli bir başlangıç olmuştur.

Bunun ilk somut örneğini Dede'nin batı müziğine tepki olarak bestelediği vals ritmindeki "yine bir gülnihal aldı bu gönlümü" adındaki rast makamındaki semaisinde görmekteyiz. Aynı şekilde onun, murabba adı verilen eksik zencir usulününce bestelediği "misalini ve zemün-ü zaman görmüştür" adındaki sultanı

---

[17] Mahmut Ragıp Gazmihal, Türk Askeri Muzıkaları Tarihi ,İst. 1951 s.58

[18] Bülent Aksoy, " Tanzimattan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma" Tanzimat dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt 5 S.1215

[19] Berker , a.g.y., s.125

yegah bestesi de klasik Türk müziğinin katı kurallarının dışına çıkılmaya başlandığının önemli bir örneği sayılabilir. Dede Efendi bu eserinde zencir usulünü, daha önceleri uygulanmamış bir biçimde kullanmıştır. Kurallara göre usulün yapısında bulunan sondaki "berefşan" bölümü atılarak usul düzeni eksik bırakılmış, böylece esere özgün ve uyumlu bir bitiş sağlanmıştır.

Ayrıca belirtmek gerekir ki bu yeni arayışlar sırasında ortaya konan eserlerin büyük bir bölümü batı etkisini taşımaya başlamıştır. Örneğin, Şakir Ağanın "sakıy benur-i bade, her efruz cam-ı ma" adındaki eksik kalmış hafif ferahnak kar bestesi, Emin Ağanın acemaşiran peşrevi, Nikogos Ağanın ferahnak şarkısı "hoş yaratmış bari ezel" bunlardan yalnızca birkaçıdır.

Ancak bütün bu çabalar kendini içerden yenilemenin ya da yenileme isteğinin bir ürünü olarak görülebilir. Bütün bu yenileşme çabalarının ilk başlarda Dede Efendi'de yoğunlaştığı söylenebilir. Klasik uslubun son ve en büyük temsilcisi olan Dede bir yandan kâr, beste ve semaileriyle klasik fasılları olabildiğince zenginleştirirken, bir yandan da hafif şarkıları, köçeklçeleri, türküleriyle kent halkının daha düşük beğeni düzeyine seslenmeye özen göstermiştir. Klasik üslubun böylesine büyük bir ustasının köklü bir geçmişi olan bir geleneğin dışına çıkarak yeni birtakım arayışlar içine girmesi, ister istemez önemli bir dönüm noktasına gelindiğinin ya da gelinmekte olduğunun bir göstergesi olarak düşünülebilir.

Gerçekten de Dede'nin ardından Türk müzik dünyasında önemli bir yere sahip olan Hacı Arif Bey'in öncülüğünde (1841-1895) yeni bir akım başlatılmıştır. "Şarkı" formunu en önemli, hatta tek form haline getiren bu yeni akım şarkı besteciliği olarak adlandırılabilir.[20]

---

[20] Aksoy, A.g.y., s.1231

Şarkı besteciliği çığırını açan Hacı Arif Bey klasik üslubun ağır anlatımından sıyrılarak halkın daha kolay anlayabileceği, sevebileceği yalın, içtenlik yüklü yapıtlar bestelemiştir. Hacı Arif Bey şarkıyı belli bir yapıya, belli kurallara kavuşturulması gereken bir form olarak eğilme gereğini de duymuştur. Bu nedenle öncelikle eski şarkılar arasında bu forma örnek olabilecek yapıdaki parçaları göz önünde tutmuştur. Ama bununla da yetinmeyerek dört tümceyi geçmeyen kısacık parçaların sınırlı çerçevesi içinde kalmamak için nevzemin adını verdiği altı ya da sekiz mısralı usul geçkisi uygulanan değişmeli şarkıları da bestelenmiş; böylece klasik üslubun büyük formlarının bazı olanaklarını şarkıya da kazandırmaya çalışmıştır. Bu yenilik Türk müziğinde aynı form içindeki evrimin de önemli bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Arif Bey aynı zamanda besteleriyle, geçmişten uzaklaşma yolunu da açmıştır.

Hacı Arif Beyle başlayan, Şevki Bey ve diğer bazı bestekârlarla devam eden bu dönemi, kentli halkın zevkinin, saray zevkini etkisi altına aldığı ya da onunla iç içe geçtiği bir dönem olarak görmek de olanaklıdır. Bu nedenle de yeni müziğe daha doğrusu yeni formdaki müziğe, saray müziği yerine kentli halkın müziği denmesi daha uygun olur. Nitekim şarkı bestecilerinden çoğu saray çevresinden uzakta, halka daha yakın olan tekke gibi yerlerde yetişmiş sanatçılardır.[21]

Türk müziğinin romantik dönemi olarak da adlandırılan bu dönemde görülen şarkı formu bir bakıma Klasik Türk Müziği geleneğine tepki olarak doğmuştur. İşlenen temalar, konular çoğunlukla bireyseldir. Güfteler de klasik müzik geleneğinde olduğu gibi divan şairlerinden değil, genellikle günün şairlerinden seçilmiştir. Serveti Fünun dönemi şairlerindeki romantizmin, duygusallığın aynısını şarkı formundaki bestelerde de görmek olanaklıdır. Başka bir deyişle nasıl ki tanzimat edebiyatı, divan edebiyatına tepki olarak doğmuşsa şarkı besteciliği de geleneksel Klasik Türk Müziğine tepki olarak ortaya çıkmıştır.[22]

---

[21] Aksoy, a.g.y. s.1232

Ancak Hacı Arif Bey, Şevki Bey gibi besteciler her ne kadar ince bir duyarlılığı yansıtan, içli duygulu yapıtlar ortaya koymuşlarsa da bunların klasik üsluptaki ürünlere göre daha hafif birer müzik örneği olduğu kuşkusuzdur. O dönemlerde belirgin bir biçimde duyumsanmamış olmakla birlikte, Türk Müziği nitelik açısından bir düşüş evresine girmişti. Bunu daha sonra aynı yolu izleyerek ürün veren bestecilerin yapıtlarında da açıkça görmek olanaklıdır. Özellikle aynı geleneğin devamı olarak 1930'lara doğru verilen örneklerde Türk Müziğinin klasik kurallarının büyük ölçüde sapma gösterdiğini bilinmektedir. Örneğin, Sadettin Kaynak, "Leyla" adlı yapıtıyla klasik müziğin kurallarından uzaklaşmanın en çarpıcı örneğini vermiştir. Aslına bakılırsa ne Hacı Arif Bey, ne de Şevki Bey Türk müziğindeki Sadettin Kaynak'lara dek vardırılan bu değişimin sorumluları olarak gösterilemezler. Onlar, içinde bulundukları dönemin gerektirdiği ölçüde bir arayışın, bir değişikliğin başlangıcı olmuşlardır. Ancak daha sonrakiler söz konusu arayışların ve değişim sürecinin tutarlı ve müziğimizin özüne bağlı kalarak götürülmesinde başarılı olamamışlardır. Hacı Arif Bey'in ardından gelenler tarafından gerçek çizgisinden ve gerçek amacından saptırılan ve bu arayışlar ve değişim çabaları Cumhuriyet döneminde ve sonrasında uygulanan müzik politikalarıyla tümüyle içinden çıkılmaz bir karmaşıklığa bürünmüştür.

---

[22] a.g.y., s.1231

3.2. CUMHURİYET SONRASI TÜRK MÜZİĞİ VE SOSYOLOJİK OLUŞUMLAR

Cumhuriyet, yapılan devrimlerle, birlikte laik, halkçı, ulusçu temellere dayalı bir demokrasi olarak Osmanlı İmparatorluğu'nu tümüyle saf dışı eden ve her yönüyle Osmanlıdan kalan kalıtı reddeden yeni bir düzen kurulmuştur.

Yaşamın son dönemlerinde Osmanlı devleti, içine düştüğü çıkmazdan kurtulabilmek için bir dizi yenileştirme hareketlerine girişmiştir. Ancak daha önce de değindiğimiz gibi bunun, çoğunlukla batıyı aynen öykünme biçiminde yapılması sorunlara çözüm getirmek yerine yeni sorunlarla ve yeni birtakım çıkmazlarla karşı karşıya kalınmıştır. Bunun en kaçınılmaz sonucu da bilindiği üzere "kimliksizlik" ya da "kimlik bunalımı" olarak karşımıza çıkmaktadır.[23]

Oysa Atatürk'ün öncülüğünde Türk devrimi eskiden tümüyle farklı yeni bir anlayış ve bu anlayış çerçevesinde de yeni bir yaşam biçimi oluşturmaya yönelmiştir. Ozankaya'nın deyimiyle bu bir toplumsal yeniden biçimleniş, ulusal bağımsızlığı ve özgür düşünceyi temel aldığı için de bir "Türk aydınlanması"dır.[24] Çünkü Atatürkçülük ideolojisi ışığında gerçekleştirilen devrimlerle Osmanlının batıya özenticiliği, kendinden uzaklaşmacı politikası yerle bir edilmiş böylece Türk toplumu kendi varlığının bilincine varmıştır. Öte yandan geç de olsa farkına vardığı varlığını dünyaya da kanıtlamaya yönelmiştir.

İşte Atatürk devrimlerinin asıl önemli yanı burada yatmaktadır. Bunu Mustafa Kemal Atatürk'ün şu sözlerinde açıkca bulmak olanaklıdır: "Genellikle incelemelerimizde ve düşüncelerimizde esas olarak kendi memleketimizi ve gereksinimlerimizi almalıyız. Aydınlarımız belki bütün dünyayı, bütün diğer milletleri tanır, ama öncelikle kendimizi bilmeliyiz. Çünkü her milletin kendine özgü özellikleri vardır. Hiçbir millet aynen diğer milletin taklitçisi olmamalıdır. Çünkü böyle bir millet

---

[23] Prof.Dr.Özer Ozankaya, Atatürk ve Laiklik, Türkiye İş Bankası Yay. Ankara, 1981 , s.21

[24] ProfçDrçOzankaya a.g.y. s.160

ne taklit ettiği milletin aynı olabilir ne de kendine özgü olabilir. Bir millet için mutluluk olan bir şey başka bir millet için felaket olabilir. Aynı koşullar birini mutlu, diğerini mutsuz yapabilir. Onun için de dünyanın her türlü halinden, zevkinden, ilminden yararlanalım, ama unutmayalım ki asıl temeli kendi içimizden çıkarmak zorundayız".[25]

Atatürk'ün sözlerinden de anlaşıldığı gibi Kemalist kültür anlayışı ısrarla Türk varlığı ve Türk benliği temeline dayandırılmak istenmiştir. Kültürel alanda gelişmiş, uygar toplumlar düzeyine erişme yolu önerilirken bunun, geleneksel kültürel değerlerin gelişmeye elverişli yönlerinin korunması, çağdaş değerlerle bunların uyumlu bir bileşim haline getirilmesi amaçlanmaktaydı. Bu, gerçekleştirilebilmiş midir? Gerçekten özümüzü koruyucu nitelikte bir batılılaşma politikası izleyebildik mi? Amaçlar, varılmak istenen noktalar çok iyi saptanmıştır. Ama gelin görün ki bunların birçoğu daha Cumhuriyetin kuruluşunun ilk günlerinde ancak kağıt üzerinde ya da belleklerde kalmış, bir türlü yaşama aktarılamamıştır. Ulusal bağımsızlık savaşının hemen ardından yerden bitercesine savaş zenginleri türemiş, çoğu savaş sırasında üst yetkilerde görev almış olup, sonradan da ülkenin yönetim kadrolarında görevlerini sürdürenlerle cephe gerisinde çeşitli yollarda zenginleşen bir avuç azınlığın öncülüğünde Tanzimat döneminin özentici, öykünmeci batıcılık anlayışı geri getirilmiştir. Ülke kalkınmasının temelini oluşturan eğitim, ekonomik düzenlemeler, toplumsal yeniden örgütlenme gibi alanlardan başlamak yerine bireysel çıkar ve tutkular ön plana geçmiş, savaş yorgunluğunu üzerlerinden atmakta olmanın verdiği gevşeme ve şımarıklıkla tümüyle batı özenticiliğinin egemen olduğu bir zevk ve sefaya dalınmıştır:

Bir avuç azınlık içinde bu tür eğilimler sürerken toplumun asıl çoğunluğunu oluşturan halk kesimi zaten pek iyi olmayan ekonomik gücünü savaşın da etkisiyle büsbütün yitirmiş ve daha da sefil bir yaşam içine sürüklenmiştir. Toplumun küçük bir azınlığı zevk ve eğlence dünyasına günden güne daha çok dalarken yoksul

---

[25] Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri, Türk İnkilap Tarihi Ens.Yay. Cilt 11 Ankara , 1981 s.140-141

kesimin bundan payını alamaması, her gün daha da kötüye gitmekte olması toplumun kendi içindeki çelişkisi değildir de nedir? Ayrıca tüm gücüyle batılılaşma sevdasına kapılmış olan kesimin özenmekte olduğu batı aristokrasisinin bir kez uzun ve köklü bir geçmişi vardı. O denli kısa sürede aynı niteliklere bürünmek nasıl mümkün olabilirdi? Nitekim söz konusu kesimdeki batılılaşma çabaları, yüzeyselin ötesine geçemiyordu. Çünkü Atatürkçü düşünce yapısının önerisi olan batılılaşma anlayışından uzaklaşılmıştı. Batı zihniyetinin alınarak Türk halkının özüyle, ulusal kültür değerleriyle birleştirilerek uygun bir bileşime varma biçimindeki Atatürkçü ideolojinin batıcılık anlayışı gerçek özünden soyutlanarak balo, ruj ve ojeden ibaret kalan yüzeysel, göstermelik ve bayağı bir anlayışa indirgenmiştir. Kısacası Kemalist devrimlerin amacı ve ilkeleri yanlış anlaşılmış, herkes onları kendine göre, kendi çıkarları doğrultusunda yorumlamış ve uygulamıştır. Sonuçta da Karaosmanoğlu'nun söylediği gibi bunun acısını ulusça hepimiz çekmeye başlamışız. Peki ama bütün bunlar müzik yaşamımıza nasıl yansımıştır?[26]

3.3. TÜRK MÜZİĞİNDE YOZLAŞMANIN OLUŞUM NEDENLERİ

3.3.1.DEVLET MÜDAHALESİ

Arabesk müziğin oluşmasında resmi müzik politikasının etkisi olduğu kesindir. Bu, gerek Klasik Türk Müziği gerekse de Türk Halk Müziği geleneklerine ilişkin olarak alınan tutum ve yapılan müdahalelerle kendisini ortaya koyuyor: Cumhuriyetin Osmanlı'ya kültürel bağlarını kopartmak isteyen "Batılılaşma" ideolojisi doğrultusunda geri olarak algılanan ve ama "yüzyıllardır kendine hakim" bir geleneği olan Klasik Türk Müziğinin yeniden üretilmesinin mekansal ve kurumsal imkanları ortadan kaldırılıyor. 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla önemli "bir halka kopuyor".[27] 1926 yılında okullardan Klasik Türk Müziği eğitimi kaldırılıyor ve 1930'lu yılların ortasında da 20 aylık bir süre için Türk Müziği'nin radyodan yayını yasaklanıyor. Böylece 1920-30'lu yıllardaki müdahalelerle "müziğin iradi olarak değişmesi istendiği için" müzik üretiminde

---

[26] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Ankara, Birikim Yay. 1981
[26] Behar, 1987, s.137-138

"boşluk" yaratılıyor. (Behar, 1987: 40) Öte yandan da "alaturka-alafranga" kutuplaşması şeklinde uzun yıllar sürecek olan tartışmanın nedenleri hazırlanmış oluyor. [28]

Cumhuriyet'in resmi müzik politikası ise bir yandan konservatuar ve orkestraların kurulmasıyla desteklenen Batı müziğinin geliştirilmesine, bir yandan da II. Meşrutiyet sonrası Türk milliyetçiliği akımının ideoloğu Ziya Gökalp'in müziğe yaklaşımına benzer bir biçimde, Türk Beşleri örneğinde görüldüğü gibi halk müziğinin armonize edilmesine dayanıyor. 1937'de radyo devletleştirildikten sonra da halkçılık ideolojisi doğrultusunda radyo ve devlet konservaruarında halk müziği derlenerek, repertuar oluşturuluyor. Ancak, halk kültürü geçmişine sahip çıkılarak büyük emeklerle yapılan bu derlemelerde halk müziği, yöreselliği ve bireyselliği kaybettiren notaya alma ve söyleme tarzı gibi icra özellikleri sonucu önemli ölçüde "standartlaştırılıyor" (Belge ve diğerleri, 1980: 17) Bu özelliklere uymayan halk müziği bestecilerine de yayın denetiminde yer verilmiyor. O halde Türk Müziği'ne yapılan resmi müdahaleler sonucu Türk Sanat Müziği geleneğinin ve Türk Halk Müziği geleneğinin tahrip edildiği, Türk Halk Müziğinin bir tür "tutuculuk"[29] şeklinde "icat edildiği" söylenebilir.

Murat Belge'nin haklı bir sorusu var: "...Acaba kendi gelişme seyrine bırakılsa Türkiye'nin geleneksel yerli müziği, klasik koluyla veya halk koluyla bugün varmış olduğu noktadan çok farklı bir yere varır mıydı, aradaki Kemalist müdahale olmasaydı?" (Belge ve diğerleri, 1980:22) Belge, kendi sorusuna, modernleşen hayat koşullarının müzik üretim ve zevkine etkilerini gözönüne alarak şöyle cevap veriyor:

Batılılaşmanın genel, toplam etkileri sonucu Türkiye'de yaşanan hayatın değişmesi, gazino kültürü vs. doğması ile, öyle sanıyorum ki, eğer Türk Müziği'nden kastımız Itriler, Dedeler ise, bunun yaşamasına nesnel olarak pek

[28] Aksoy, 1983, s.1216

fazla imkan kalmamıştır....Bu anlamda safiyet üzerinde ısrar etmek de, müziğin imkanlarını geliştirme yolunda girilen bir takım çabalara karşı "bu bizim müziğimizin safiyetini bozar" şeklindeki bir direniş de bana oldukça yanlış görünüyor (Belge ve diğerleri, 1980: 23)

Belgenin bu olmayana ergi sorusu, 1920-40 yılları arasında yapılan devlet müdahaleleri ve sonraki TRT müzik denetimi ile ortaya çıkan resmi müzik politikasının Türk geleneksel müziğinde tahribat yaptığı gerçeğini reddetmiyor. Ama açtığı tartışmayla iki önemli noktanın ortaya çıkmasına neden oluyor: İlki, resmi politikanın özellikle Klasik Türk Müziği'nde yaptığı tahribat, Behar'ın da sözünü ettiği gibi Klasik Türk Müziği'nin milliyetçi bir ideolojiye yaslanarak, bir tutuculuk şeklinde sürdürülmesinin savunusu için bir gerekçe olamaz. Çünkü önemli olan Klasik Türk Müziğinin "açık", "özgür", bir sisteme sahip olma; "meşk" içinde paylaşımcı bir ortamda öğrenme ve pratik etme; serbest yorum ve "tekrarlanamazlığa" imkan veren nitelikleri gibi (Behar, 1987) bireysel ve toplumsal açıdan özgürleştirici özelliklerinin, modernleşen hayat içinde dönüştürülerek yeniden üretilmesinin koşullarının yaratılması; ve bu kültürün "dondurulmadan" sahiplenilmesi, korunmasıydı. Bu olmadı. 1930'lardan itibaren Türkiye'de geleneksel müziğin imkanlarının genişletilmesi, önemli ölçüde geleneğe sahip çıkmayı modernleşen hayat pratiği içinde; bu pratiğin getirdiği etkilere açık olarak resmi kurumlar dışında gerçekleştirilmeye çalışıldı. 1960'lı yılların ortalarında arabesk denen bir müzik türü ortaya çıktıysa bu, müzik pratiği kurumlarının ortadan kaldırılmasıyla müzik piyasası içinde çok çeşitli türlerde çalışmaya başlayan müzisyenlerin birikimlerinin sonucudur. Dolayısıyla Belge'nin sorusunun ortaya çıkardığı ikinci önemli nokta şudur: Türk müziğine yapılan devlet müdahaleleri ve yarattığı boşluk, müzik pratiğinin zamanı ve toplumsal çeşitliliği yakalaması gerektiğine dair bir açıklık ve demokrasi anlayışına sahip olmayan Batıcı/muhafazakar resmi ve tutucu görüşlerin "olması gereken" müzik türü ve müzisyen tipi dışında kalanı "yoz" olarak değerlendirmesinin de gerekçesi olamaz.

---

[29] Behar ,1987,s.121

Cem Behar'ın dediği gibi kötü müzik yoktur. Olsa olsa kötü icralar, yorumlar vardır... Türkiye'de... müzik dünyasını karmaşa olarak niteleyenler, kafalarında tek yönlü olarak... müziğin nereye gitmesi gerektiği konusunda (ideolojik ve politik) önyargılara sahiptirler. Bence... kargaşa yoktur, zenginlik ve çeşitlilik vardır. Arabeskin her türlüsü dahil" (Behar ,1988:40-41)

"

Arabeskin, Türkiye'nin "Batılılaşmaya doğru göçünün" kitleselleştiği ilk dönemin ve Türkiye'nin batısı ile doğusunun (kenti ile kırının) 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. 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, Habermas'ın deyişiyle, "savunmacı bir tepki" olduğu söylenebilir.

3.3.2.YASAKLAR DÖNEMİ

Cumhuriyetin kuruluşu sırasında yaşamın tüm alanlarında gerçekleştirilen devrimlerin, toplumun sanat yaşamını da etkilemesi olağandı. Üstelik Atatürk'ün deyimiyle "güzel sanatların en önde götürülmesi gerekli olan müzikte değişikliğin" zorunlu bir gereksinim olarak kendisini duyurması da kaçınılmazdı. Nitekim, o her fırsatta müziğe verdiği önemi vurgulamaktan kendisini alamıyordu. Kasım 1934 günü de Meclisi açış konuşmasında yine konuya değinerek, "Bugün bize dinletilmeye yeltenilen müzik yüz ağartıcı nitelikte olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Bunun yerine ulusal ince duyguları, düşünceleri anlatan bir müzik yapılmalı bunda da çağdaş uluslar düzeyine ulaşılmalıdır. Batı bunu dört yüz yıl kadar uzunca bir sürede yaptı.Bizim ise bu kadar beklemeye zamanımız yoktur. O

nedenle de biz batı musikiciliğini almalıyız" [30]diyordu. Ama Atatürk burada bugün bize dinletilmeye yeltenilen musiki derken Itrilerin, Dede Efendilerin müziğinden değil onun saptırılmış, yozlaştırılmış örneklerinden söz ediyordu. Ayrıca o, batı müziğinin tekniğini, yöntemini almaktan yana olduğunu belirtiyordu. Yoksa hiçbir zaman batı müziğinin aynen alıntılanmasından yana değildi Atatürk. Ancak sözlerinin yanlış algılanması sonucu dönemin ilgili yönetim kadrolarında görevli olanlar Türk müziğine karşı aşağılayıcı bir tavır takınarak batı müziğini baştacı etmeye koyuldular. Türk müziğinin okullardaki öğretimine son verildi, radyolardaki yayını durduruldu.

Okullardaki müzik eğitimi, özellikle sırf müzik eğitimi yapan okullarda gelenkeselin reddi öylesine önemli boyutlara vardırılmış ki, Gazi Eğitim Enstitüsünde özel odalarda çalışan öğrencilerin, ellerindeki batı sazlarıyla kazara da olsa bir Türk müziği ezgisi çalışmaları yönetimce şiddetle tepki görür, bunu yapan öğrenci disiplin cezasına çarptırılırdı. Aynı hareketi konservatuvarda yapan bir öğrenci de okuldan atılma tehdidiyle karşı karşıya kalırdı.

Resmi eğitim ve öğretimin sağlayabileceği olanaklardan yoksun bırakılan bir sanat ya unutulmak ve yok olmak ya da gerilemek ve yozlaşmak tehlikeleriyle karşı karşıya kalmış demektir. Gerçi Türk müziği bu durumda tümüyle yok olmamıştır. Ancak devlet desteğinden ve olanaklarından mahrum kaldıkça güneş görmesi engellenen, suyu kesilen bir bitki gibi, gün geçtikçe güçsüzleşerek, verimsizleşerek, hatta yozlaşarak yaşamını sürdüregeldi.[31] Bunun bir sonucu olarak da bugüne dek ulusça bir ağızdan söyleyebileceğimiz bir tek yapıt bile ortaya konamadı.

Öte yandan Atatürk'ün, "Bugün dinletilmeye yeltenilen müzik yüz ağartıcı olmaktan uzaktır" sözü üzerine bazı kimseler telaşa düşerek, acele kararla birtakım yanlış uygulamalara girişmişlerdir. Bu uygulamalardan biri Türk müziğinin Türkiye

---

[30] Uygur Kocabaşoğlu, "Şirket telsizinden devlet radyosuna" SBF Yay. Ankara 1980 s.82
[31] Yalçın Tura, "Türk Musikisi Meseleleri" Pan Yay. Kasım 1988, s.40

Radyolarındaki yayınının durdurulması oldu. 1934'ten başlayarak iki yıl boyunca halk, kendi öz müziğini radyolardan dinleyemedi.[32]

Nitekim kendi beğeni düzeylerine uygun müziği radyolardan dinleyemeyen halk kendisine batıdakinden

daha yakın olan Arap Müziğini dinlemek üzere antenlerini Arap radyolarına çevirmeye başladı.

Bütün bu yasaklar ve engeller sonucu, gerek Türk Halk Müziği , gerekse Klasik Türk Müziği bir uçuruma doğru hızla yol almaya başladı.

3.3.3. RADYOLARDA TÜRK MÜZİĞİ YASAĞI

1930'lu yılların ortasında radyolarda Türk Müziğinin yaklaşık 20 ay boyunca yasaklanmış olması özellikle Klasik Türk Müziğinin eğitiminin yasaklanmasıyla birarada düşünüldüğünde, yeni Türk Cumhuriyeti'nin Osmanlıya kültürel bağlarını topyekün koparmak istediğinin, "modernleşme" ideolojisinde geleneğe gericilik rolünün atfedildiğinin, çağdaşlaşmanın yolu olarak "Batı Kimliği" seçildiğinin ve demokrasi anlayışındaki "halka rağmen" niteliğin bir göstergesi olduğu söylenebilir. Bu yasak, aydınlar katında, alaturka-alafranga ikilemi olarak belirlenen Doğu-Batı tartışmasını keskinleştirmiştir. Yasağın asıl etkisi ise, çoğunlukla, yarattığı boşluk sonucu halkın Arap radyolarının müzik programlarını dinlemeye başlaması olarak değerlendirilmektedir. 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 başlıyor. Arap radyolarının bu yıllarda özellikle Güney ve Batı Anadolu'da dinlendiği, radyo yasağı sırasında da Türk müziğini sevenlerin Arap radyosunu gece saatleri dışında da daha çok dinlemeye başladığı doğrudur. Ancak Arap radyolarının dinlenmeye başlamasını doğrudan ve yalnızca yasağa bağlayan görüşler, daha çok Cumhuriyet döneminde gelişen "piyasa" müziğinin "Arap" etkisi altında "yoz" bir

---

[32] Kocabaşoğlu , a.g.y. s.92

müzik olduğu ve hatta Arap müziği olduğu iddiasını desteklemek için yasağı gerekçe olarak kullanıyora da benzemektedirler. Nitekim "Türk müziğinin 1908'lerden sonra Arap ve Batı müziği etkileri altında yozlaştığını" belirten Yılmaz Öztuna, Türkiye'de Mısır müziğinin bu kadar çok tutmasının nedenini, gerek eğitimin gerekse de radyolarda çalınmasının engellenerek, "Türk musikisinin adeta resmen yasaklanması"na bağlıyor.

Türk halkı mecburen Arap radyolarını açtı ve onların musikileri kendisine Batı'nınkilerden yakın olduğu için onları sevdi. Türk musikisi, Türkiye radyolarına iyice girdikten sonra da arabesque moda, bugüne kadar kesin şekilde atılamadı (Öztuna, 1969 (II) :341)

Gerçekten de 1934 yılının Kasım ayında Türk radyolarında genel olarak Türk müziği yasaklanıyor ve bu yasak 1936 Temmuzunda kaldırılıyor. (Kocabaşoğlu, 1980:82-91) Yasağın konması, Atatürk'ün 1 Kasım 1934 günü TBMM'nin açılışında yaptığı ve Kocabaşoğlu'nun yorumuyla "müzik devrimi"ni anlattığı konuşmasının ertesi gününe rastladığından, yasağın nedeni bu yönergeye bağlanıyor. (Belge ve diğerleri, 1980 : 42-43;Kocabaşoğlu, 1980:91-92) 1936 yılında yasağın kaldırılmasının nedeni konusunda sağlam bir bilgi olmadığını belirten Kocabaşoğlu, bu konuda en azından iki nedene parmak basıyor: Birincisi bu yasak nedeniyle halk tarafından Mısır radyosunun dinlenmeye başlanması ve bunun sakıncalarının siyasi iktidarlarca anlaşılmış olması olabilir. Kocabaşoğlu'nun Ferid Tan'la yaptığı bir konuşmada Tan, tanık olduğu bir olayı şöyle anlatıyor: "Atatürk bir yerde Osman Pehlivan'la karşılaşıyor. Osman Pehlivan'ın Türk Müziğinin radyolardan kaldırılmasını eleştirmesi ve yarın millet Arap müziği dinlerse bunun sorumlusu siz olursunuz demesi üzerine Atatürk sinirleniyor ve derhal radyoya gidilerek Türk müziği yayını yapılmasını emrediyor." Yasağın kaldırılmasının ikinci nedeni ise, Atatürk ile bürokratik kadrolar arasında bir iletişimsizlik yanlış yorumlama olabilir. Bu nedeni destekleyen öyküyü ise Ruşen Ferid Kan aktarıyor: "Köşkte Osman Pehlivan'dan Rumeli türküleri dinleyen

Atatürk, bu türküleri radyodan halka dinletip dinletmediğini soruyor. "Gazi hazretleri, siz radyoda Türk Müziğinin yayınlanmasını yasakladınız, buna imkan bulamıyoruz" şeklindeki yanıtı karşısında Atatürk, "Bunu da yanlış anladılar" diyor ve derhal radyoya gitmesini ve bu türkülerin radyodan yayınlanmasını emrediyor. [33](Kocabaşoğlu, 1980:94-95)

Aslında, 1934 yılında radyoya konulan Türk müziği yasağı, özellikle 1930 yılında başlayan ve 1933'lerde radyo yayınlarına karşı neredeyse bir eleştiri kampanyası haline dönüşen sürecin bir doruk noktası gibi gözüküyor. Eleştirilerin yoğunlaştığı nokta, aslında radyonun bir eğitim, kültür ve propaganda aracı olması gerektiği ama bu haliyle radyonun sadece bir "eğlence" aracı olarak yanlış kullanıldığı yolundadır. Nitekim, 1926 yılında devletin gözetimi altında kurulan ve 1927 yılında düzenli yayınlara geçen bir özel şirket olan TITAŞ (Telsiz Telefon Türk A.Ş) 1936 yılında devletleştiriliyor. Kocabaşoğlu başlangıçtaki "radyo halkın keyfi için çalışmaktadır" yaygın görüşünden, radyonun bir toplumsal eğitim kurumu olarak algılanmaya geçişi, "siyasal iktidarın radyo işini doğrudan devlet eline alma yönünde girişimlere başlamış" olmasına bağlıyor. (Kocabaşoğlu, 1980:77-81)

Radyoya ilişkin bu yüksek beklenti düzeyi, Batı ülkeleri burjuvazisine benzemeye özkünen ve batılılaşmak amacıyla üstyapı kurumlarında çeşitli reform eylemlerine girişen egemen sınıf ve tabakaların çabalarıyla aynı zamana rastlamaktadır. Radyo'ya yönelik yoğun eleştirileri, 1932'den sonra geliştirmeye çalışılan devlet kapitalizminin ideolojik ve kültürel düzeydeki bir yansıması olarak değerlendirmek de olasıdır. (Kocabaşoğlu, 1980:77-78)

Gerçekten de , "nasıl bir modernleşme" sorusuna verilen cevapların, radyo konusunda yapılan tartışmalarda, özellikle müzik konusundaki karşıt görüşlerde hemen kendini ortaya koyduğunu görüyoruz: Radyoya değin nerede bir tartışma

---

[33] Ercüment Berker ve Cinuçen Tanrıkorur, Atatürk'ün müzik konusunda Vasfı Rıza Zobu'ya "ben bu yasakları istemedim Türk musikisini geliştirin dedim" sözüne atıfta bulunuyorlar.(Belge ve diğerleri) 1980, s.37-46

varsa orada mutlaka öncelikli olarak Batılılaşma özlemlerinin başladığı 19.yüzyıldan beri süregelen bir tartışma olan "alaturka-alafranga" ve "tekseslilik-çokseslilik" sorunlarının tartışılmış olduğu görülüyor. Kocabaşoğlu, Telsiz'in 18 Ağustos 1927 sayısından itibaren uzun yıllar süregelen bu tartışmadaki görüşlerini şöyle özetliyor:

Bir görüşe göre tek ve biricik müzik Batı müziğidir. Türk müziği terkedilmeli, yerine Batı Müziği benimsenmelidir. Çünkü Batı müziği çok seslidir. İkinci görüşe göre Türk Müziği büsbütün başka bir müziktir ve en mükemmel olanıdır. Türk Müziği bizim için yeterlidir; üçüncü görüş ise, Batı müziğinin tüm araçlarından yararlanılarak Türk Müziğinin iyileştirilmesini, (ıslah ve terakki ettirilmesini) savunanların görüşüdür.(Kocabaşoğlu, 1980: 81-82)

Bu üç görüş açısından, özellikle Cumhuriyetin ilk yıllarından 1950'lere kadar ki dönemde, Türk müziği denilince aslında halk müziğinin yeğlendiğini ve Klasik Türk Müziği'ne karşı bir husumet olduğu görülür. Bu husumet bir yandan Klasik Türk Müziği ile Osmanlı İmparatorluğunun özdeşleştirilmesi ve Klasik Türk Müziği'nin aslında Bizans ve Arap kırması bir müzik olup, Türk olmadığı iddiasına yaslanmaktı; bu biçimiyle esas olarak Ziya Gökalp'in görüşlerini yansıtmakta; öte yandan böyle düşünmeyenlerin çoğu da Klasik Türk Müziği'nin batı ve Arap etkisiyle yozlaştığını söylemektedirler. 1930'lardan sonra da gazinolardaki ve radyolardan yapılan müziği eleştirildiği zaman, aslında eleştirilen sonraki adıyla "Türk Sanat Müziği" midir yoksa piyasa versiyonu mudur çoğu kez anlaşılamaz ve getirilen eleştiri tarzı , ilginç bir biçimde arabeske getirilen eleştirilerle benzerlik göstermektedir. Örneğin , Ekrem Zeki Ün şöyle diyor: "Batı'nın 10. Yüzyılda vardığı ve zihni çabasına dayanan yeni bir sanat akımı (polifoni) dışında kalan ve kişinin iç aleminde daima ucuz hazlar, kadere boyun eğme eğilimi yaratan bu basit ve iniltili müzik en aşağı 9-10 yüzyıllık bir duraklamayı ifade eder." Aynı şekilde 1934 Şubatında siyasi iktidarın yayın organı kimliğinde olan Hakimiyet-i Milliye gazetesinde Aka Gündüz, "Nerede ve ne zaman Türk radyolarını dinlemişse

gözbebeklerine kadar kızardığından" yakınmaktadır. Aynı yazar Türk müziği yayınlarını eleştirirken şunları söylemektedir: "Hele ince saz kısmı büsbütün yürekler acısı, evlere şenlik bir şeydir. Zurnanın en çatlağından, darbukanın en patlağına kadar sesin en ciyaklısından, gazelin en öksürüklüsüne tıksırıklısına kadar"[34]

Zaten 1936 yılında Türk Müziği'ne ilişkin radyo yasağının da önce halk müziğine yer verilerek kaldırılmaya başlandığını görüyoruz. Dolayısıyla aslında radyoya ilişkin müzik görüşlerinden üçüncüsüne sentezciler (ıslahcılar) diyecek olursak, resmi sentez görüşünde hakim olan yaklaşım, halk müziğini Batı tekniği aracılığıyla iyileştirilmesi yolu sonucu çağdaş Türk müziğinin oluşturulacağına dair bu inançtır. İkinci görüştekiler, yani muhafazakarlar ise, klasik Türk Müziğinde yapılacak senteze genellikle "yozlaşma" demişlerdir.[35] Sentezci yaklaşımda asıl Halk Müziği öne çıkarılmıştır; bu da kendini 1852 sonrası Rus Beşleri örneğine dayanarak adlandırılan "Türk Beşleri" tarafından halk müziği ezgilerinin çok seslendirilmesi çalışmalarının resmen desteklenmesinde de kendini göstermektedir. 1940'lardan sonra radyonun Türkiye çapında yayılmaya başlamasıyla birlikte daha önceden 1917 yılında kurulmuş olan Darülelhan'da başlatılan halk müziği derleme çalışmalarına da Muzaffer Sarısözen ve Halil Yönetken tarafından devam edildiğini ve onun yönetiminde radyo ve devlet konservatuarında bugünkü çok sayıda halk müziği repertuarının neredeyse tamamının batılı diapozon sistemine göre ve "Yurttan Sesler"de koro eşliğinde icra ettirilmek üzere derlendiğini görüyoruz.

3.3.4. SİNEMALARDA MÜZİKLİ MISIR, ARAP VE HİNT FİLMLERİNİN ETKİSİ

Cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak Türk müzik yaşamında etkisini göstern önemli bir olaydır Arap sineması. Özellikle de Mısır yapımı filmler. 1930'lardan başlayarak sözü edilen bu filmler birbiri ardına ve büyük bir hızla

[34] Aka Gündüz "radyo işimiz" Hakimiyet-i Milliye, 2 Şubat 1934'ten aktaran, Kocabaşoğlu 1980:89

Anadolu'nun en küçük kasabalarına dek girmiştir. Örneğin yoğun bir film furyasının yaşandığı 1930-1950'ler arasında gösterilen Arap filmlerinin özellikle de Mısır kaynaklı olanların sayısının yüzle yüz elli arasında olduğu söylenmektedir. [36]Öyle ki Anadolu insanının, sinemayı Arap filmleriyle birlikte tanımaya ve sevmeye başladığı bir gerçektir.[37]

Arap filmlerinin en belirgin özelliği dramatik öğelerin yanısıra müziğin de oldukça yoğun bir biçimde işlenmiş olmasıydı. Söz konusu filmlerdeki göz yaşartıcı öykülerin acı ve keder yüklü şarkılarla birleşmiş seyirci üzerinde büyük bir etki yaratmalarına neden olmaktaydı. Bu filmlere "Leyla ve Mecnun" , "Şark Yıldızı", "Aşkın Gözyaşları" ve Hint yapımı olan "Avare" örnek gösterilebilir.

Türk izleyicisinin bu filmlere ve özellikle de bunların müziklerine gösterdikleri ilgi karşısında Türk bestecilerinden bazıları da yapıtlarını Arap filmlerindeki bu müziklerden etkilenerek yapmaya başlamışlardır. Bunlardan özellikle Sadettin Kaynak daha önce de sözü edilen "Leyla" adlı fantezisi ile bu yöndeki çığırın başlatıcısı olmuştur. Kaynak'ın eserlerinin yanı sıra bir çok yapıtında da aynı etkiyi görmek olanaklıdır. Elbette ki olay Sadettin Kaynak'ta durmaz. Onu başkaları izler. Böylece Türkçe sözler giydirilmiş bir Arap müziği furyası sarar her yanı. Örneğin, Hafız Burhaneddin'in "Aşkın Gözyaşları" filminin müziğine yüklediği Türkçe sözlerle yaptığı plak büyük satış rekorları kırmaya başlar. [38] Bunun üzerine Türk sanat müziğinin ünlü bestecilerinden Zeki Müren, Mısırlı sanatçı Ferit Atraş'ın "Zennube" adlı parçasını Türkçe sözlerle donatarak plak yapar ve bu plak da büyük satış rekorlarına ulaşır. [39]Böylece Türk müzik piyasasında kendisini giderek daha çok hissettiren bir -film müziği-sanayii oluşmaya başlar.

---

[35] Yönetken 1981. S.439-445
[36] Giovanni Scognamillo, Türk Sineması Tarihi, 1.cilt. 1986, Metis Yay. S.103
[37] Yalçın Turan, "Cumhuriyet Döneminde Türk Musikisi"Cumhuriyet dönemi Türkiye Ans. Cilt.5 1984, s.1515
[38] Öztuna, a.g.y. s.341
[39] Mahir Nakip "Arabesk Musikiye dair" Töre aylık fikir ve Sanat Dergisi s.159, Ankara, 1984, s.45

Öte yandan ülkede büyük ilgi ile karşılanan bu Arap filmleri henüz kıpırdanma aşamasında olan Türk sinemasının da önemli ölçüde etkilemiştir. Özellikle de Muhsin Ertuğrul'un filmlerinde bu etkiyi görmek mümkündür [40] Örneğin Ertuğrul'un Münir Nurettin Selçuk'un şarkılarıyla donatılmış 1939 yapımı filmi "Allahın Cenneti" Abdülvehap'ın "Aşkın Gözyaşları" adlı filminin tam bir kopyası niteliğindedir. Yine Muhsin Ertuğrul'un , Cahide Sonku'nun başrolde oynadığı, Münir Nurettin Selçuk'un da müziğini yapmış olduğu 1941 yapımı "kahveci güzeli" adlı filminde Arap etkisi çok açıktır. Yine aynı kişinin "Halıcı Kız" adlı 1957 yapımı filmi ötekilerle aynı özelliklere sahip tipik bir melodram örneğidir. [41]

Bu etki daha sonra sürerek günümüze dek gelmiştir. Dolayısıyla da denebilir ki Arap filmleri bir yandan sinamamızı etkilerken bir yandan da içerdikleri müziklerle Türk müziğinin gidişinde önemli ölçüde etkili olmuşlardır. Gerek dramatik öğe, gerekse müzikleri yönünden Türk sineması üzerinde yaptıkları etki, ayrıca, 1960'lardan sonra ortaya çokan arabesk müziğin yaygınlaşmasında büyük rol oynayacaktır.

3.3.5.TÜRK MÜZİĞİNDE MISIR MÜZİĞİNİN ETKİSİ

Genel Nedenler: Gültekin Oransay yurtdışı etkilerden bahsederken, "19.yüzyılda Ulah/Rumen longası ile Rum/Elen sirtosunu tür olarak benimsemiş bulunan geleneksel Türk Sanat Müziği'nin eğlence dalı, 20. Yüzyılda Rum taverna musikisinden de zaman zaman esinlenmekle birlikte, özellikle "arabesk" ya da Arap tarzı denilen ezgi kurma ve seslendirme tarzına eğilim göstermiştir" diyor. Ayrıca 1950 yılından sonra Hint filmleriyle gelen Hint etkisi ve 1960'dan sonra güçlenen Azeri etkisini de ekliyor. Tüm bu çevre etkileri, görüldüğü gibi, esas olarak "eğlence müziği" denilen popüler müzikte kendini gösteriyor. Batı musikisi etkisi de dahil bütün .bu etkiler arasında hiçbiri arabesk müzikteki Mısır etkisi kadar tepki almıyor. Tepkinin boyutlarının bir yandan Batılılaşma akımının Doğuya arkamızı dönmüş olma anlamını taşımasıyla ilgisi olduğu gibi, öte yandan Türkçülük ideolojisine

[40] Giovanni Scognamilla a.g.y. s..63

dayanarak "köken" sorununu problemleştiren muhafazakar yaklaşımla da ilişkisi olduğu söylenebilir.[42]

1930'lu yılların sonundan başlayarak Arap şarkılarının popüler olmasının nedenlerinin başında, Türkiye'de Türk müziğinin eğitim ve yayılma koşullarının engellenmesi önemli bir yer tutarken, Arap şarkı nağmelerinin özellikle 40 ve 50 li yılların popüler hissiyatına hitap eden bir niteliğinin olması da önemlidir. Mısır filmlerinin Türkiye'de çok tutulmasında, o yıllardaki Türk filmlerinin adlarının ve melodram geleneğinin gösterdiği gibi, bir tür "kırılganlık" (yetim, garip, berduş, avare) hissiyatının destek verdiği söylenebilir. Nitekim 1930'lardan itibaren popüler müzikte, özellikle Hafız Burhan ve sonradan Abdullah Yüce ile gazel türünün çok yaygın olması da bu önermeyi doğrular niteliktedir- ancak gazelin yaygın olması yalnızca popüler zihniyete ve duygulara uygun olması açısından değil; serbest bir icraya dayanıyor olmasından da dolayıdır.

Murat Belge'nin dediği gibi gerçekten de Türkiye'de kültür ayrımları, sınıf ayrımı ile "para"nın öncesinde ve yanında eğitim ayrımlarıyla da belirlenmektedir. (Belge.1983:408); ya da bir diğer deyişle, eğitim ayrımı, sınıfsal farklılıklarla eklemlendiğinde, "popüler sınıflar) ile "hakim" sınıflar arasındaki kültürel mücadelede belirleyici bir faktör olmaktadır..

3.3.5.1.Mısır -Türk Müziği İlişkisi

Mısır'ın Batı ile karşılaşması sonucu müzik hayatının etkilenmesi aslında aynen Türkiye'de olduğu gibi çeşitli müzik tarzlarının eklemlenmesi sonucunu da getiriyor. Ancak, Türkiye'den farkı, Türk müzik hayatında şu ya da bu biçimde, Tanzimat döneminden başlayarak Batı müziğine, sonra da Meşrutiyet döneminde Ziya Gökalp'in fikirleri aracılığıyla Türkçülük anlayışı çerçevesinde halk müziğine ve armoniye öncelik tanınmasına, Cumhuriyet sonrası Halkçılık ideolojişiyle birlikte bu yaklaşımların bir tür "resmi müzik politikasına" dönüştürülmesine karşılık;

---

[41] A.g.y. s.77

Mısır'da Batı müziği, hem Klasik Türk Müziği hem de Halk Müziği aynı önemde ele alınıp karma müzik oluşturmasının imkanları daha başından belirlendi. Halbuki Türkiye'de resmi politika, bürokraktik denetim aracılığıyla, her türü kendi içinde bir tür dondurarak ve yöresel ve bireysel çeşitliliği yadsıyarak Batı müziğini destekleyen bir tavır aldığından, özellikle Türk Sanat Müziğinin karma bir niteiik alması devletin müzik kurumlarınca tanınmayarak, ancak piyasa içindeki müzisyenlerin kendiliğinden arayışları sayesinde gerçekleşiyor. Bu kendiliğinden arayışlar içinde, piyasa müzisyenleri, bir kez özellikle Hafif Batı Müziğiyle de tanışıp, gerek kulakların alışması gerekse de orkestrasyonun zenginliği ve ritm duygusunun öneminin farkına varılması sonucu Türk bestelerinde yeniliklere gitmek istediklerinde, Mısır müziği icra açısından kendiliğinden bir başvuru aracı oluyor. Çünkü, birincisi, Mısır müziği Türk müziğinin de içinde olduğu Doğu müziği kuralları içindedir [43] ve Osmanlı döneminden beri Mısır'da Klasik Türk Müziğinin çok önemli bir yer tutmasının yanı sıra Osmanlı merkezleri ve Mısır arasında özellikle 19.yüzyılın sonunda yoğunlaşan müzik alışverişleri vardır. [44]Böylelikle Mısır müziği melodik açıdan Türk kulağı için aşinadır. İkincisi ise, Mısırlılar çok daha önceden karma müzik üretimi içinde olduklarından, icra açısından tam da İstanbul'da müzik üretimi yapan ve arayış içinde olan müzisyenler için bir örnek teşkil etmiştir. Nitekim Yılmaz Öztuna Mısır müziğinin karma niteliğini şöyle açıklıyor: 19.yüzyılın son yıllarında Mısır'da Türk müziğinden bir kopuş başlıyor.

Öztuna'nın belirttiği üzere Araplar güzel sese ve güfteye, büyük önem verirler ve çoğu kez şarkıcıların bizzat kendileri bestekardırlar. Bestekarlar Türk müziği formlarını, makam ve usullerini henüz bırakmamışlardır. Türkiye'de çok meşhur olan Ümmü Gülsüm örneğin, kaside biçiminde güfteleri taksim ederdi. Bu ünlü şarkıcıların Türkiye'de sevilmesi Arap radyoları ve filmleri aracılığıyla oldu.

---

[42] Özön, 1962 s.197-205
[43] R.Yekta Bey , 1986 s.19-22
[44] Oransay 1983, s.1507

Öztuna'nın belirttiğine göre, yine Türkiye'de çok besteciyi etkileyen Abdülvahhab'ın Mısır sinamasının ilk yıllarında çevirdiği Beyaz Gül filmi yalnızca onun sesini dinletebilmek amacıyla yapılmış bir filmdi. Onun müziği, "bir nağme musikisidir" Bu nağmelerin kaynakları çok çeşitli yerdendir: Batı musikisi, Batı dans musikisi, Klasik Türk Müziği...

Netice itibariyle böyle bir musikinin hayli kozmopolit olacağı açıktır. Abdülvahab, Tamburi Cemil Bey'in büyük hayranıdır. O'nun saz semailerini arabesk üslubta plaklara uduyla çalmıştır. Bu musikinin olanca cazibesi, okunuşundadır...Hafif çokseslilik kullanılır; bu çok seslilikte, Doğu halkının alışmadığı dersiz uygu asla kullanılmaz...Bir orkestra, orkestrasyon ve partisyon mefhumu girmiştir...Vurma alet bolluğu , iptizal halindedir...Ney, kanun, bazen ud kullanılır. Batı sazlarının harc-ı alem olanlarının hepsi, başta keman sonra flüt olmak üzere mevcuttur.(Öztuna , 1969 (II);340)

Mısır müziğinin icra tarzından, aslında onların da yine Batı'dan uyarladıkları bazı öğelerin Türk Müziği geleneği içine alınması, bu gelenekteki değişimin yalnızca önemli bir göstergesidir. Arabesk müzik Arap müziği değildir. Her ne kadar Türk müziği çevresinde Türk Hafif Sanat müzikçilerinden taverna müziğine kadar Arap nağmelerini doğrudan kullanan (aranjman) ve icrayı taklid eden örnekler görülse de, arabesk denilen müzik türü, genel olarak Türk müziği kuralları içinde çeşitli etki ve kaynakları harmanlayan bir müzik türüdür.

BÖLÜM 4. TÜRK MÜZİĞİNDE YOZLAŞMA SÜRECİ VE DÖNEMLER

Geleneksel klasik Türk müziğinde Dede Efendi ile birlikte katı kurallardan sıyrılmanın ve esnekleşme başladı. Dede'nin ardından Hacı Arif Bey'in getirdiği "şarkı" formuyla açıklık kazanan bu esneklik Şevki Bey ve diğer bestekârlarla daha bir hız kazanarak sürdürülür. Sadettin Kaynak bu yolda yeni bir dönüm noktası olur, yeni bir çığır açar. Ona gelene dek, her ne kadar birtakım değişiklikler yapılmış ise de , bunda geleneksel kuralların dışına pek çıkılmamıştır. Kabuğun çatlamasına neden olan aslında Sadettin Kaynak olmuştur.

Kaynak'ın küçük yaşlarda müzik derslerine başladığını görüyoruz. Henüz on yaşlarındayken Hafız Melek'ten din ağırlıklı müzik dersleri alır, ilahi okumayı öğrenir. Bu şekilde dini müzikle tanışan Sadettin Kaynak kendi döneminin en ünlü hafızları arasına girer. Daha sonra 1. Dünya Savaşı sırasında Doğu Cephesine asker olarak gönderilir. Orada kaldığı dört yıl boyunca halk müziği üzerinde incelemeler yapan Kaynak ayrıca Arap müziği ile de tanışır. İstanbul'a döndükten sonra da kısa aralıklarla tam dört kez Avrupa'ya giderek orada batı müziği üzerinde çalışır. Bütün bunların sonucunda da karşımıza, geleneksel klasik Türk müziğini çok iyi bilen, dini müzikle haşır neşir , halk müziğinden anlayan, Arap müziği ve batı müziği ile tanışıklığı olan bir Sadettin Kaynak çıkar.

Kaynak, sahip olduğu bu birikimin de etkisiyle klasik Türk müziğini zemin olarak kullanıp kendince bir bileşime varmaya çalışır. Bu tür bir yönelim sırasında da toplumdaki değişmeleri, halkın beğeni düzeyini hiç aklından çıkarmadığı anlaşılmaktadır. Sanat yaşamının elli dördüncü yıldönümü nedeniyle kendisiyle yapılan bir söyleşide "Ben halkın nabzına göre nağme yapmak ve bunu her sınıf halka beğendirmek istiyorum" demektedir.[45]

Gerçekten de bestelerine egemen olan değişik etkiler (doğu, batı, geleneksel, dini, halk müziği) klasik müziğe oranla oldukça esneklik, serbesti

[45] Metin Ergin "Sanatının 54. Yılında Saadettin Kaynak" Cumhuriyet gazetesi , 8 Ağustos 1954

kazanmış olan yorum ve sunum biçimi, sözlerdeki içtenlik, duygusallık hemen hemen her kesimden insanın onları beğeniyle dinlenmesine ve anlanmasına olanak vermekteydi. Örneğin, her fırsatta batı müziğinin üstünlüğünden söz eden Atatürk bile Sadettin Kaynak'ın bestelerini çok beğenir, özellikle de onun "çıkar yücelerden haber sorarım" şarkısını büyük bir zevkle dinlerdi.[46]

Sadettin Kaynak değişik etkiler altındaki beste çalışmalarını 1930'lardan itibaren de yurda giren Arap filmlerindeki müziklerin yoğun etkisi altında kalarak sürdürür. Özellikle de bestecinin "Leyla ve Mecnun" adlı bir Mısır filmindeki şarkılardan esinlenerek yapmış oluduğu "Leyla" adlı fantezi şarkı, onun başlattığı çığırın simgesi olur. Bunun yanı sıra "Harun'ı Reşid'in Gözdesi" filminin müziğinden etkilenerek yaptığı "çiçeklerim gülüyor" adlı şarkı, "Şark Yıldızı"ndan esinlenme olarak yaptığı "nideyim bilmem elinden senin" ve "gönlümü aşka düşürdün" gibi şarkılarda yoğun Arap etkisinin sürdüğü görülür.[47] Öyle ki Sadettin Kaynak'ın bazı şarkılarının gerçekten kendisine mi, yoksa Mısırlı sanatçı Abdülvehap'a mı ait olduğu üzerinde zaman zaman tartışmalar bile olmuştur.

4.1. 1950 SONRASI TÜRKİYE'DE MÜZİKTEKİ OLUŞUMLAR

1950'lere gelindiğinde siyasal düzendeki değişikliklerle birlikte toplumsal, ekonomik ve kültürel alanda da birtakım değişiklik başlamış. Demokrat Partinin oy kazanma amacıyla gütmekte olduğu siyasal katılımı özendirici yöndeki politikası sonucu Anadolu eşrafından bazı kimseler nasıl olduğu bilinmeyen yollardan zenginleşerek kasaba ve kentlerin siyasal iktidarı temsil eden önderleri konumuna yükselmişlerdi. Türedi zenginler de diyebileceğimiz bu insanlar çok paralı olan bu yeni yaşam biçimine birden bire geçtikleri için Anadolu'ya özgü geleneksel beğeni düzeylerini ve sanat anlayışlarını henüz üzerlerinden atamamışlardı. Dolayısıyla da ekonomik güç, beğeni düzeylerinde herhangi bir yükselmeye yol açmamıştı. Nitekim bu tür arayışlar yeni zenginleri, gazinolara, üstelik de içkili, danslı , müzikli gazinolara çekmeye başladı. Ama bu elbette ki ileri düzeyde eğitim görmüş ,

[46] A.g.y. s.5

dolayısıyla da ileri düzeyde bir beğeni düzeyi oluşturmuş olan sosyetenin eğlence yerleri olan gazinolar olamazdı. Bunun üzerine de bu yeni kesimin zevklerine seslenebilen, onların eğlence anlayışını yansıtabilen aşağı sınıf gazinolar açıldı.

Toplumsal koşullar, siyasal düzen, kültürel ortam hızla değişmektedir. Bu durumda müzik de eski yerinde kalamazdı kuşkusuz. Ama bu daha dikkatli bir biçimde, asıl özünden uzaklaştırılmadan yapılamaz mıydı? Dede Efendi, Hacı Arif Bey, Şevki Bey gibi sanatçılar bunu yapabilmişlerdi. Başta da anlattığımız gibi değişme onlarla başlamıştı, onlar bir arayışın içine girdiler ama, bu bilinçlice bir arayıştı. O yolda devam edilseydi belki bugünkünden çok daha farklı bir noktaya gelinebilirdi.

4.2. TÜRK HALK MÜZİĞİNİN YOZLAŞMA SÜRECİNE GİRMESİ

Türk müziğine radyo yasağı sürerken bir yandan batı müziği üzerinde çalışmalar yapılıyor, radyoda geniş yer verilerek onun halka sevdirilmesine çalışılıyor, bir yandan da Türk halk müziği üzerinde devletçe birtakım çalışmalar başlatılmış bulunuyordu.Halk müziği dalında uzman olanlar, bu konudaki yabancı uzmanlar bu işle görevlendirilmiş, dolayısıyla da tutarlı sayılabilecek bir çalışma düzeni başlatılmıştır. Örneğin, ünlü Macar besteci, halk müziğinde de uzman olan Bela Bartok Türkiye'ye çağrılmış ve Türk halk müziği ile ilgili çalışmalarda kendisinden yardım istenmişti. Ankara Halkevlerinin davetlisi olarak 1934'te Türkiye'ye gelen Bela Bartok konservatuvar arşivinde uzun ve kapsamlı çalışmalar yapar. Buradaki müzik koleksiyonunu çok ilginç bulan Bartok bu arşivlerde etkili bir çalışmanın yapılabilmesi için bilimsel yöntemlerden yararlanılması gerektiğini de belirtir. Ünlü besteci daha sonra Ahmet Adnan Saygun'la birlikte İstanbul'a geçer ve orada halk ezgilerinin taranması, toplanması ve biriktirilmesi yöntemleri üzerine bir dizi konferans verir. Ardından yine Saygun'la birlikte Güney ve Güneydoğu Anadolu yörelerinde köylülerin , özellikle de göçebelerin müziklerini dinleyerek onların bir kısmını plaklara kaydeder.

---

[47] Öztuna a.g.y. s.334

Bütün bu çalışmalardan sonra Bartok, Anadolu'nun değişik yörelerinde yaptığı incelemeleri ve bunlardan çıkardığı sonuçları, bunlara ek yaptığı incelemeleri ve bunlara ek olarak da Türkiye'de bir halk müziği çalışmaları enstitüsünün kurulması yolundaki önrerilerinden oluşan bir raporu Kültür Bakanlığına sunar. Ünlü müzisyen bu yolda başlatılacak çalışmaların sırf Türk müziği için değil, dünya müziği için de önemli bir hizmet olacağını vurgular. [48]

Ama ne yazık ki bizi bizden bile iyi tanıyabilen böyle bir müzisyenin değeri, basit kıskançlıklar, çekememezlikler yüzünden bilinemez ve belki de[49] müzik yaşamımızın dönüm noktası sayılabilecek olan değerli bir bilim adamı elden kaçırılır. Üstelik onca çaba harcayarak hazırladığı raporda yer alan önerileri de bir daha hiç anımsanmamacasına Kültür Bakanlığının kütüphanesinde tozlanmaya bırakılır.

Kaçırılan ikinci bir fırsat da Poal Hindemith olmuştur. 1935 -1937 yılları arasında Türkiye'ye tam dört kez gelen Himdemith, ülkemizde sanatçı, öğretmen, müzisyen olarak çeşitli görevlerde bulunmuştur. O da Bartok gibi Türk müziğinin ilerletilmesine ilişkin olarak bir dizi öneriler ve raporlar sunmuştur. Ancak Hindemith'in sonu da Bartok'unki gibi olur.[50]

Elden kaçırılan bu fırsatlardan sonra Türk müziği çalışmaları (Türk halk müziği) denebilir ki yine değişik ideolojilerin etkisinde, birbirleriyle çelişen görüşlerle olaya çözüm aramaya çalışan , çoğunluğu da bilinçsiz olan kimselerin eline düşer.

Türk halk müziği üzerinde çalışmakta olan bir grup asıl çözümün Türk müziği ile batı müziği arasında bir bileşme sağlamak olduğu kanısındadır. Buna göre batı müziği çalgıları Türk müziğinin ezgisel yapısıyla birleştirilecek ve bundan

---

[48] Filiz Ali, Müzik ve müziğimizin sorunları Cem Yay. İst.1987 s.88
[49] Mustafa Erol, Türkiye'de Bartok, 1.müzik kongresi Ankara, 1988 s.934
[50] Tura, a.g.y. 1521

da çağdaş ve çoksesli bir müzik doğacaktır. Bu görüşte olanların savları, asıl kaynağını Ziya Gökalp'in görüşlerinden almaktaydı.

Gökalp'a göre uygarlık uluslar arasındaki biçim birliğinden başka bir şey değildir. Ulusal kültür ise bu biçim birliğindeki içerik ayrılığıdır. Buna göre ulusal kültürün bir öğesi olan müzik, tekniğini (biçimini) uygarlıktan, içeriğini ise kendi halkının motiflerinden alarak ancak ulusallaşabilir. [51]Geleneksel klasik Türk müziği Arap, Acem, Bizans kökenlidir. Gerçek Türk müziği ise, Türk halk müziğidir. Bu nedenle de bunun geliştirilmesi gerekir.[52]

Başarısızlıklar yanlış uygulamaları durdurmadı. Sonuçta halk müziğini çoksesli hale getirmek amacıyla birtakım yeni girişimler başlatıldı. Bunlardan bir örnek de Muzaffer Sarısözen'in gerçekleştirmiş olduğu "Yurttan Sesler" uygulamasıdır. Öyle ki Sarısözen'le birlikte hareketli, coşku verici halk ezgileri birdenbire bütün coşkusunu yitirmiş, otantikliklerinden sıyrılmış , ne olduğu belirsiz birer parça haline gelmişlerdir. [53]Dolayısıyla da Türk halkının kendi öz müziği kendisine bile seslenemez olmuştur. İnsanlar artık eski tadı bulamaz olmuşlar.

"Her ortam kendi estetiğini kendisi yaratır" Türk halk müziğimiz de dışa kapalı feodal bir ortamın, bir ekonomik yapının ürünüdür. Bu nedenle de halk türkülerimizin her biri kendi yöresel, dolayısıyla da otantik özelliklerine sahiptir. Böyle bir müziği kendisi üreten yapıdan tümüyle farklı kapitalist bir toplumsal düzene uyarlamak kolay mıdır? Her şeyden önce Türk halk müziğini üreten kaynaklar büyük ölçüde kurumaya yüz tutmuştur. Bunun için de eskiye özleme dayalı birtakım düşlerle onu bu yeni koşullarda da yeniden üretmeye çalışmaktan vazgeçmek en doğrusudur. Peki öyleyse halk müziği tümüyle bir yana bırakılmalı mı? Halk müziği köklü geçmişi olan kültürel bir değerdir. Onu değiştirerek bozmak yerine ondan ders almak, yeniyi eskinin eleştirisi üzerine kurmak gerekir. Eğer

---

[51] Yavuz a.g.y .s.18
[52] Atatürk devrimleri ideolojisinin Türk müzik kültürüne etkileri (Açık oturum)Boğaziçi yay. S.3 ,1980
[53] Berker a.g.y. s.60

çokseslilliğe geçmekse sorunun çözümü, bunun da yönünü ve niteliğini çok iyi belirlemek gerekir.[54] "Esasen müzikteki gelişme eski müziklerin revizyondan geçirilip çokseslendirilmesiyle gerçekleşmez. Gelişme kendi müziğimiz temelinde, halktan kopmadan, halkın dertlerini, isteklerini, duygu ve düşüncelerini, özlemlerini yansıtan çoksesli ve gelişkin yeni müziklerin yaratılmasıyla gerçekleşebilir."

Çözüm için oluşturulan tüm yeni düşünceler sorunun bir parçası olarak kalmıştır.

4.3. KÖYDEN KENTE GÖÇÜN BAŞLAMASI

Toplumumuzda gerçek anlamda kente göç olayı 1950'lerden sonra başlamıştır.

Demokrat Partinin, oy toplama kaygısından kaynaklanan hoşgörü tavrı toplumsal dinamizmi güçlendirici yönde etkili olmuş, insanlar köylerinden kentlere hızla akın etmeye başlamışlardır.[55]
Öyle ki 1950-1960 arasında dört büyük kentin nüfusu yüzde75 arttı. Bu büyük nüfus hareketi, köyün dışarıya açılmasını yansıtan gecekonduları da beraberinde getirdi. Sonuçta toplumsal dengeler altüst oldu.

Gecekondulunun tüketim alışkanlıklarına bakıldığında arada kalmışlık göze çarpmaktadır. Kırdan kente gelen, kentlinin yaşam biçimini gören, ona özenen yeni kentli, kent yerlisinin toplumsal konumuna erişebilmenin ve onlarca benimsenebilmenin tek yolu olarak onlar gibi tüketmeyi görmektedir. Ancak ekonomik yönden kentlilerin tüketmekte oldukları ürünleri satın alma olanağına sahip değildirler. Bu da gecekonduluyu, nitelik açısından düşük, ucuz, asıllarının taklidi olan ürünleri tüketmeye yöneltir. [56]Dolayısıyla da bir yandan kentlinin sahip olduğu her şeye sahip olmanın verdiği doyum, bir yandan da bunların asıllarının

---

[54] Erkan Dorken "Halk Müziğimizin Olası Geleceği" Yeni Olgu Kasım 1984, Sayı.11,S.36-37
[55] Ahmet YÜCEKÖK "Türkiyede geleneksel köylülügün çöküşü" Özgür insan mart 1973 sayı 10 s.17
[56] Önder ŞENYAPILI Kentlileþen köylüler.Milliyet yayýnlarý Haziran 1978 S.85

taklidi olduğunun bilinmesinden kaynaklanan doyumsuzluk gecekonduluyu tam bir çelişki içinde bırakır.

Kırdan kente göçen insanlar Kongar'ın deyimiyle, "kentlileşmiş köylü olmaktan çok köylüleşmiş kentte yaşayan "köylü" olmuşlardır.[57]

Bunların yanı sıra toplumsal çevresiyle yeterli etkileşime girmeyi başaramayan kişi toplumdan soyutlanarak kendisiyle başbaşa kalma yoluna gidebilir.

Öte yandan toplumdan soyutlanan kişi kendi kendisiyle de yetinmez. Kendi kendisini tatmin edemeyebilir. Bu durumda kendisine de yabancılaşabilir.

Kırda ulaşamadığı mutluluğa kentte ulaşmayı umut etmektedir. Ancak çok geçmeden kentin, kentlinin yaşam biçimine alışamayacağını anlar. Ona alışabilmek, kente uyum sağlayabilmek için ne yeterli deneyimi, ne de maddi gücü vardır. Geldiği yere dönmesi de olanaksızdır. Çünkü varını yoğunu elden çıkararak gelmiştir kente. Bu durumda yapabileceği tek şey, kentlinin yaşam biçimini paylaşmak hevesinden vazgeçerek bulabildiği sınırlı olanaklarla da olsa yaşamını sürdürmeye çalışmaktır. Eziklik, yoksulluk, dışlanmışlık içerisinde sürdürülecek bir yaşam.

[57] Emre KONGAR 12 Eylül ve sonrasý say yay.Ýstanbul 1987 S.275

BÖLÜM 5. 1950 SONRASI MÜZİKTEKİ AKIMLAR

5.1.ARABESK MÜZİK

Müzik Ansiklopedisi'nde arabesk, çevreye uyumsuzluğun yabancılaşmanın müziği olarak tanımlanıyor: "Sadece bir müzik olayı olmayan" arabesk, kente göçen, kent ortamıyla uyum kuramamış, "kentsel yaşantıya katılama"mış olan kır kökenli nüfusun kültürüdür. "Kırdaki geleneksel ortam (ı) kente" taşıyan bu nüfusun, "kırsal değerlerini bırakmamasının" nedeni de bu uyumsuzluktur. "Doğu motifli", "kuralsız" ve "söz ağırlıklı" olan arabesk müzik , "kentli kültürüne sırt çevirmeye, düşmanlık beslemeye" başlayan nüfusun, "kentte çekilen bu sıkıntıları, bu bunalımı, bu uyum kuramama olgusunu dile getirmek, haykırmak, boşalmak...gereksinimini" sağlayan bir "yığın kültürü"dür.(Şenyapılı, 1985:79-86)

İster muhafazakar isterse de radikal taraftan olsun neredeyse "arabeskin" ortakduyusal değerlendirilmesi haline gelen bu bakış açısı, sorgulanması gereken bir bakış açısıdır. Öncelikle, arabesk bir müzik türüdür. Türkiye'de 1960'lardaki toplumsal canlanışın ve "modernleşme"nin ivme kazandığı bir dönemin ürünüdür; ve her yeni toplumsal olgu için yapılması gerektiği gibi, ortaya çıkışını hazırlayan çok çeşitli alanlara ait etmenlerin bir arada incelenmesi gerekmektedir. Arabeski, üstelik bir "müzik" ansiklopedisinde, (Türkiye'de kullanılan geniş anlamıyla arabeske toplum bilimleri açısından bakılmış ve müzikle ilgisi buna göre değerlendirilmiştir.(1985:79)) diyerek "yabancılaşmanın müziği" olarak tanımlamak, öncelikle , arabeski onu tanımlayan özgün alandan, yani müzik alanından koparıp, özgüllüğünü yadsımak demektir. İkinci olarak ise, yalnızca şarkı sözlerini ele alıp, bunları üstelik bütünlüklü olarak değil de seçmeci bir biçimde ve ayrıca tüketiciye , tüketicinin varsayılan niteliklerine göre yorumlamak, sosyolojik analizi indirgemek demektir. Yani arabeskin ilk ve asıl tüketicileri olan kente göçen kır kökenli nüfusun (gecekonducuların) , kimlik bunalımı ve uyumsuzluk içinde olduğu , böylelikle onların dinledikleri müziğin de "çevreye uyumsuzluğu" yansıtması gerektiği düşünülmektedir.

Nitekim arabesk müziği değerlendiren hakim yorum tarzı toplumsal olgularla, kültürel ürünler arasında aynı yansıtma ilişkisini kurmaktadır: Bu hakim tez, toplumsal değişme ya da azgelişmişliği, II. Dünya savaşı sonrası Üçüncü Dünya ülkelerini anlamak için ortaya atılan işlevselci " modernleşme" kuramına yaslayarak kavrar: Modernleşme, -ideal tipler olarak tanımlanan- geleneksel toplumdan modern topluma çizgisel bir gelişme sonucu oluşur. İktisadi ve siyasal alanlarda olduğu gibi, kültürde de modernleşme geleneksel'den modern'e geçişin belirlediği ikilik (duality) ve marjinallik kavramlarıyla tanımlanır.Bu görüşe göre arabesk, geçiş toplumunun ürünü olarak , hem gelenekselin bozulmuş halini hem de modern olmamış bir "marjinalliği" yansıtır. Geleneksellik ve modernlik arasında kalan kırsal nüfus, geleneksel değerlerine sıkı sıkıya sarılarak "bütünleşemedikleri" (Şenyapılı, T.1978) kente uyum sağlamaya çalışmaktadır. (Şenyapılı T.1980) Bu kesimin kültürel ürünü olan arabesk müzik de, toplumsal geçişin bunalımını yansıtan bir kültürel bunalımın ifadesidir.[59] Bu mantığı sürdürürsek de, gelenekselden moderne geçiş tamamlandığında, bunalımla birlikte arabesk müzik (kültür) de bitecektir.

Müziksel ya da her hangi bir kültürel ürünü ve onun toplumsal anlamını saptamada , yalnızca tüketicilerin niteliği ve alımlama tarzlarına bakmak yeterli değildir. Ürünün kendi alanı içindeki özgül biçim ve içeriğini anlamadan o ürünü ortaya çıkaran etmenler ve sonuçlarını incelemekle yetinmenin yeterli olmadığı açıktır. Üretici, ürün ve tüketicinin, o ürünün ortaya çıktığı tarihsel/toplumsal bağlam içine oturtularak incelenmesi gerekmektedir. Arabesk müziğin değerlendirilmesinde genel olarak tutulan yol, arabeskin tüketicisinin varsayılan niteliklerine uygun bir tanımlamaya gitmek olmuştur, gerekli tüketici araştırmalar yapılmadan. Halbuki Raymond Williams'ın dediği gibi, bir kültürel ürün değişik konumdaki birey ve gruplar tarafından değişik şekillerde algılanabilir. Tüketicinin -değişik- yorumlarını ortaya koymak, bir kültürel olguyu toplumsal bütünselliği ile

[59] Bu kurama yaslanan görüşlerden biri arabesk müziği çarpık kapitalistleşmiş yansıma sonucu yoz bir müzik olarak tanımlar. (Doğan 1987;Eğribel 1984; Hepçilingirler 1982; Kayserioğlu 1987; Kutlar 1982; Mumcu 1985; Öngören 1988; Selçuk 1988)

değerlendirmek için yetersizdir. Çünkü bir kültürel ürünün değişik tüketici yorumlarına yol açan yapısı, kendi içindeki toplumsal ve kültürel normların, uylaşımın (convention) nasıl üretildiği ve ne oldukları ortaya konarak ve bu da, o kültürel pratiğin "akışı" göz önünde tutularak saptanabilir (Williams,1986:14—15)

Bu çalışmada, arabesk müzik, gerek müziksel yapısı gerekse sözleri aracılığıyla kendi içinde incelenmeye çalışacaktır. Yani , tüketiciden ürüne giderek değil, toplumsal bağlamı içinde, üretim ve üründen tüketiciye giderek sonuçlar çıkaran bir analiz yapılacaktır. Böyle bir analiz, şimdiye dek ürün üzerine çeşitli yönleriyle yapılmış çalışmaların eksikliğinden dolayı da öncelik kazanmıştır.

Arabeskin, Türkiye'nin en yaygın müziği olarak siyasal-toplumsal anlamı ve Türkiye'nin "modernleşme" sürecindeki yeri, ancak arabeskin "içinden" yapılacak bir inceleme sonucu ortaya çıkarılabilir.

Bir müzik türünü anlamak için yalnızca şarkı sözlerine bakmak yeterli değildir. Müzik, ses ve sözden oluşan bir bütün, bir sembolik sistemdir (Geertz, 1973:91-94). Müziğin algılanmasında yalnızca sözler değil, o sözleri anlamlı kılan sesin (sound) niteliği de çok önemlidir. Sesin niteliği ise müziksel yapı ve müzik psikolojisinin belirlediği bir bütündür.

Müzik sosyolojisini ise sadece sözlerin içerik analizi, anlamı ve bunların gerek yazarı gerekse dinleyenleri açısından ne anlama geldiğini , yani nasıl üretilip, tüketildiğine yönelik araştırma çabasıyla sınırlamak, eksik bir yaklaşımdır. Özellikle arabesk müzik konusunda , sesin incelenmesi büyük önem taşır. Çünkü, öncelikle, bu müziğin Arap müziği olduğu iddia edilmiştir; dolayısıyla bu tezin doğruluğu, yanlışlığının ortaya konulması önem kazanır.

Arabesk müzik kent kültürünün bir ürünüdür. Ortaya çıkışını sağlayan tüm etmenler, sanayileşme süreci ile birlikte gelen ve ancak kentlerde varlık bulan

etmenlerdir. Türkiye'nin 1950 sonrası gelişmesi, toplumsal sonuçları, herkesçe görülebilen, yaşanan bir değişim süreci yarattı. Sanayileşmenin ve kentleşmenin ivmesi ile yeni ekonomik, siyasal, kültürel biçimler ortaya çıktı. Sanayileşmenin üretici güçleri geliştirici yanı, aynı zamanda insan açısından maliyetinin ödenmesi güç sonuçlar yarattı. Kapitalizmin gelişme sürecinde geleneksel üretim yapıları bozulurken, bu yapıların aktörleri olan köylü ya da küçük üretici kesim de hızlı bir değişime uğradı; sermayenin büyümesine imkan verecek süreçler ve değerler yayılmaya başladı. Bu değişimi en canalıcı biçimde yaşayan kesim sayılabilecek "gecekondulular ın" müziği olarak değerlendirilen arabesk müzik için de, "bu değişim ve bozgunun yansıması mıdır? dendi. "Ağlama" kültürü müdür? Üstelik kapitalist sanayileşmenin insan hayatına yaptığı tahribatı düşünmeyen, bu tahribatı önleyebilecek tasarımlar yapmayan bir toplumda, bu maliyetin, sanayileşmenin sonuçlarına kendiliğinden, zorunlu olarak teslim olan yığınlar tarafından "ağlayarak" da ödenmesi neden bu kadar itici bulunmaktadır?

Bu anlamda, arabesk müzik, 1960'larda kentlere göç eden kırsal nüfusun, "çevreye uyumsuzluğunu"nun değil, çevreye uyma çabasının sonucunda, aynı zamanda kırdaki geleneksel ortamı kente taşıyarak değil, toplumsal yapı açısından kentsel usullerin etkisi altında kalabilme çabasının sonucudur.

Bu çalışmada, "modernleşme" kavramı, Marshall Berman'ın tanımıyla, yani, "kapitalist endüstrileşme" süreçlerinin karmaşık bir bütünü olarak kullanılmıştır (bkz.Berman, 1978:54). Teknik denebilecek bu tanınım kabulü, ilerde görüleceği gibi, "modernleşme" nin ille de "modernlik" getirmeyeceği, yani "modernleşme" ile Aydınlanma projesine yaslanan, ve bireysel ve sınıfsal özgürleşme vaadeden "modernlik tasarımının" denk düşmediği yerlerin açıkca ortaya konabilmesini sağlamaktır. Ayrıca, "geleneksel" ve "modern" arasındaki ilişki, klasik Modernleşme Kuramının öne sürdüğü gibi, birbirini dışlayan bir ikilik ilişkisi olarak ele alınmamış; kültürel düzeyde geleneksel (pre-kapitalist) ve modern (kapitalist) kültürün yanyana bir ikilik içinde varoldukları kabul edilmemiştir. Türkiye'de kültürel değişmenin bu tür

bir çerçeve ile kavranamayacağının en iyi örneği, arabeskin ortaya çıkışıdır. Arabesk ne modern, ne de geleneksel ideal tip tanımlarına uymaktadır. Müziksel yapısındaki öğeler, sözlerdeki kavramlar, semantik, üretim ve tüketim tarzı ve zaman içindeki dönüşümü, arabeskin karma/melez bir niteliği olduğunu , geleneksel ve modern öğelerin Türkiye'nin özgül tarihi yapısı içinde eklemlendiğini ortaya koymaktadır. Bu anlamda, uzun bir zaman içinde biriken etmenler sonucu oluşan "modernleşme" sürecinde Türkiye'de gerek yaşam pratikleri ve kültürel ürünlerin gerekse de anlam haritalarının eklemlenmiş bir niteliğe sahip olduğu söylenebilir. Bu eklemlenme bazen bir bileşim ya da sentez, bazen de yanyana duran değişik ve çelişkili öğelerin eklektik bütün oluşturduğu yaygın bir panorama içinde çeşitlilik gösterir. Dolayısıyla, bu anlamda arabesk müzik, Türkiye'nin modernleşme sürecindeki bocalamasının sonucudur.

5.1.1. ALT KÜLTÜR VE ARABESK MÜZİĞİN DOĞUŞU

Bilindiği gibi alt kültürler, genel kültür içinde yer alan, gereksinimlerin, isteklerin , estetik beğeni düzeylerinin yaş, toplumsal sınıf, eğitim düzeyi, cinsiyet gibi ölçütler çerçevesinde insanların bir araya gelerek kümeleşmelerinden oluşan kültür adacıklarıdır.[61] Söz gelimi Anadolu'nun değişik yörelerine bakıldığında bunların, birbirinden oldukça farklı kültürel özelliklere sahip oldukları açıkca görülmektedir. Hatta sınır komşusu olan köyler arasında bile gelenek, görenek, değer ve normların farklılığı dikkati çeker.

Karadenizlinin, Urfalının, Kayserilinin aynı kahvehanelerde birlikte otururken, eğlenirken paylaşabilecekleri yeni birtakım değerlere, davranışlara, kurallara, kısacası yeni bir ortak kültürel yapılanmaya gereksinme vardır.

Herşeyin, bu yeni ortama uygun olmasının arandığı bir durumda müziğin de ortaya çıkan yeni gereksinimlere yanıt verebilecek bir türü gerekliydi. Bu , öyle bir müzik olmalıydı ki, köyün geleneksel kültür değerlerinden kopmak üzere olan,

---

[61] Herbert J. Gans. Populer culture and heigh culture New York 1974 s.96

ancak kent yaşamına da henüz uyum sağlayamamış bulunan bu insanların yaşam ve üretim biçimini yansıtabilmeliydi. Bu öyle bir müzik olmalıydı ki Anadolu'nun değişik alt kültürel ortamlarından kentin kozmopolit kültür ortamına gelmiş olan bu insanların ortak beğeni düzeylerine seslenebilmeliydi, onları ortak bir beğeni düzeyinde bir araya getirmeliydi.[62]

Onlara, hepsinin anlayabileceği bir dille ortak simgelerle ve hepsinin anlayabileceği ortak birtakım özelliklerle seslenebilmeliydi.

Gittikçe yerleşen, alışkanlığa dönüşen arabesk sempatisi, çok geçmeden onu gecekondunun gözünde bir ikon haline dönüştürür.[63]

Böylece müziğimizdeki değişme sürecinin aşaması olan "arabesk"müzik olgusu ile toplumumuzdaki değişme sürecinin bir aşaması olan "gecekondulaşma" olgusu gerçek anlamda bir örtüşme oluşturur. Dolayısıyla da kendisine uygun zemini; başka bir deyişle, dinleyici tabanını gecekonduda bulan arabesk daha sonraları da kent kültürünün kozmopoliten bir duruma gelmesiyle birlikte toplumun öteki kesimlerine de yayılarak toplum genelinde tüketilen bir müzik haline gelir.

Geriye dönüp de 1950'ler Türkiyesine göz atıldığında değişik görünümler sergileyen, ama sonuçta aynı noktada buluşan değişik oluşumlarla karşılaşılmaktadır.

Bu değişik görünümlerden birincisi Cumhuriyetin ilk yıllarında başlatılan, ama 1950'lerde ancak canlılık kazanabilen sanayileşmedir. Çokpartili döneme geçilmesiyle birlikte başlanan dışa açılma ve yabancı sermaye yanlısı politikanın da etkisiyle sanayi sektörü tarım sektörünün önüne geçmek üzeredir. Çoğu yabancı sermayenin mülkiyetinde ya da yarı mülkiyetinde olmakla birlikte

---

[62] Onat Kutlar "Arabesk Olayı " MSD sayı:19 Ekim 1980 s.18.
[63] Aydın Uğur "Cumhuriyetin ilk özgün popüler kültürü arabesk" Argos sayı:4 Aralık 1988 s.130

fabrikalar, demiryolları gibi endüstriyel donanımlar hızla ülkenin her yanını sarmaya başlamıştır.

Sanayi sektöründeki canlanmaya koşut olarak kent çevrelerinde gecekondu yerleşim alanlarının doğduğunu belirtmiştik. Zamanla oralarda kent kültüründen de, köy kültüründen de farklı olan bir gecekondu kültürü oluşmaya başlamıştır. Ancak ilk zamanlarda gecekondulularla kentliler arasında tam bir kutuplaşma olduğu için kent kültürü ile gecekondu kültürü de bir süre ayrı cephelerde yer almışlardır. Ama giderek kente yeni gelen bu yığınların kent merkezindeki çeşitli işyerlerinde çalışmaya başlamalarıyla birlikte asıl kentlilerle bunlar arasındaki etkileşim de artmıştır. Dolayısıyla da bu etkileşim iki kesimin kültürel etkinliklerine yansımıştır. Bunun sonucunda da önceleri yalnızca gecekondulular arasında dinlenilmekte olan arabesk müzik, alıcı kitlesini genişleterek kentin başka toplum kesimleri içine de sızmaya başlamıştır. Takside, minübüste, berberde, lokantada, pastanede söz konusu müziği dinlemeye mecbur bırakılan kentin asıl yerlileri ya da daha üstdüzeydeki toplum kesimleri zamanla bu müziğe karşı bir yakınlık duymaya başlamışlar, arabeske alışan kulaklar zamanla onu özellikle aramaya başlamıştır. Ve arabesk müzik, alt toplum kesimlerinden, aşağı sınıf gazinolardan, minibüslerden üst sınıf eğlence yerlerine, kibar lokallerine dek girmeyi başarmıştır.

Ülke içindeki alt kültürlerin etkileşmesinden ötürü onların hepsinden çeşitli ağırlıklarda esinlenen arabesk müzik batı etkisiyle birlikte batının popüler müzik ürünleri olan cazdan , rock müziğinden etkilenmeye başlamıştır. Örneğin, bağlamanın yanında piyano da ağırlıklı olarak kullanılan bir çalgı olmuştur. Hafif müzik adı altında batının pop müziğini, popüler şarkılarını andıran örnekler ortaya çıkarılmıştır. Böylece arabesk müzik , giderek kozmopoliten kültür yapımızın bu karmaşık yapısının estetik duyarlılığının bir ürünü haline gelmiştir.

5.1.2. KURAM SORUNU:

Gerçekte Türk müziği yerleşik, tutarlı bir kuramsal yapılanma oluşturmuş durumdadır. Gerek Türk sanat müziği olsun gerekse Türk halk müziği olsun kendilerine özgü kuramsal dayanaklara sahiptirler. Türk sanat müziği yüzyıllardan beridir varlığını makamlara bağlı bir gelenek içinde sürdürmektedir. Oysa arabesk müzik türlerinden esintiler taşıyan bir türdür.

5.1.3. ARABESK MÜZİĞİN ALICI KİTLESİ

Tansı Şenyapılı'nın bir araştırmasında ortaya koyduğu gibi arabesk müziğin dinleyicisini ya da alıcısını şu özellikler doğrultusunda belirlemek olanaklıdır.

1)Arabesk müzik dinleyicileri çoğunlukla taşra kökenlidir

2)Bunlar genellikle gecekondularda yaşamaktadır.

3)Büyük bir kısmı kentlerin küçük çaplı çeşitli işlerinde, kamu kuruluşlarının da yardımcı hizmetlerinde çalışır

4)Küçük esnaf, memur, fabrika işçisi gibi düşük gelir düzeylerinde olan kentlilerin de arabesk müzik dinleyici kitlesi arasında yer aldıkları bilinmektedir.

Bu sınıflamadan da anlaşılacağı üzere, söz konusu müziğin dinleyicisi genellikle elverişsiz koşullar altında yaşamlarını güçlükle sürdüren, başka bir deyişle toplumun mutsuz kesimidir. Arabesk müzik sanatçılarının sergiledikleri mutsuzluk tablosuyla bütünleşmek, bir ölçüde kendi acılarını unutmak ya da o esnada döktüğü gözyaşlarıyla çeşitli biçimlerde dışa vurduğu davranışlarıyla boşalma çabası içerisindedir dinleyici.

Ancak arabesk müziğin dinleyicisi ille de mutsuzdur, toplumun ezilmiş kesimlerinden oluşur, alt tabaka üyeleridir, taşra kökenlidir diye bir takım genellemeler de yapmak tümüyle doğru olmaz. Günümüzde söz konusu müzik türünün daha üst sınıfların ya da toplum kesimlerinin, aydın sayılabilecek kimselerin eğlence yerlerinde, kibar lokallerinde de yukardakine benzer sözlerle örülü müziğin sıkça dinlenilmekte olduğu gözlenmektedir. Dolayısıyla da arabesk

müzik toplumun en alt kesimlerinden en üst kesimlerine dek uzanan, oldukça geniş bir dinleyici kitlesine sahip olmaya başlamıştır. Dr. Metin İnceoğlu'nun 1979 da üniversite öğrencileri üzerinde uygulamış olduğu bir sormaca da araştırma evreninin oluşturan öğrencilerden yüzde seksen ikisinin bu müziği dinledikleri saptanmıştır.[64]

Şunu da belirtmekte yarar var. Değişik toplum kesimlerinin tüketmekte oldukları arabesk müzikler birbirinin aynı değildir. Gecekondulunun dinlediği arabesk ile daha üst toplumsal kesimden gelen birinin dinlediği arabesk müzik arasında biçimsel anlamda birtakım farklılıklar bulunabilmektedir. Aynı şekilde Urfalının dinlediği arabesk ile Samsunlunun, İstanbullunun dinlemekte olduğu arabesk de aynı değildir.

Öte yandan arabesk müzik tüketicisi sırf müziği tüketmekle yetinebilen bir alıcı görünümünde değildir. Aynı zamanda arabesk müzik tüketimi etkinliği içerisinde, müzik sanatına dayanan estetik bir hazzın doyurulması çabasının ötesinde bir şeyler de vardır. Bu da sanatçının da müziğin yanı sıra bir tüketim nesnesine dönüşmesi durumudur. Nasıl ki sanatçı halkla bütünleşmek, onunla özdeşleşmek gereğini duymaktadır, dinleyici de aynı şekilde sanatçısıyla bütünleşmek , onunla özdeşleşmek gereksinimi içerisindedir.

Bütün bu özdeşleşme isteği ve buna yönelik eylemler sonucunda ortaya çıkan durum ise, gerçek anlamda bir bütünleşme değil, ama birtakım bunalımlara neden olan, içinde bulunulan tedirginliği daha da körükleyici göstermelik, aldatmaca bir bütünleşmenin ötesine geçmemektedir. Yani denebilir ki , dinleyici kitle, arabesk müziği tüketirken aslında sahte bir doyuma ulaşmaktadır.

---

[64] Metin İnceoğlu "Arabesk Müzik Sorunu" A.Ü. SBF yıllığı 1981 s.410

5.2. POP ARABESK VE 80'Lİ YILLAR

1970'lere damgasını vuran arabesk müziğin 1980'lerde de varlığını sürdürmekte olduğunu görmekteyiz.[65] Ancak 80'lerin değişen toplumsal ve kültürel ortamına uyum sağlayabilmek için onun da bir değişme ve yeniden biçimlenme sürecine girmesi kaçınılmazdı. Arabesk müzik piyasası 1980'lerde bir yandan bilinen biçimiyle arabesk şarkılar, gerek üretimsel gerekse tüketimsel alanda etkinliğini sürdürürken bir yandan da alışılmışın dışında birtakım biçimsel özelliklerle çok sayıda arabesk parçalarıyla dolup taşmaya başladı. Batı'nın pop müziğini andıran, ancak gerek biçimsel gerekse üretim ortamı açısından onunla uzaktan yakından hiçbir ilişkisi olmayan bu müziği arabesk müzikte pop etkisi olarak değerlendirmek hiç de yanlış olmaz sanıyorum. Ayrıca buna bir ad koymak gerekirse eğer 80'li yıllara damgasını vuran bu müziğe "pop-arasbesk" , ona kaynaklık eden döneme de "pop arabeskleşme" süreci denebilir. Evet, 80'li yıllarda yaşamanın her alanında arabeskleşmenin yanı sıra poplaşmanın da yaşandığı bir dönem oldu. Kozmopolit yaşam biçimine (arabesk) bir de sığlık , yüzeysellik, öncesi ve sonrası olmayan kalıcılıktan uzaklık ve hafiflk anlamındaki poplaşma eklendi. 80'li yılların toplumsal ve kültürel ortamını oluşturan bu sürecin dinamiklerini çeşitli boyutlarda ele almak olanaklı.

80'li yılların uluslararası düzeyde özellikle ekonomik alanda yeni birtakım gelişmelere dönüşümlere sahne olduğu görülmektedir. "Küreselleşme", "evrenselleşme" "tek boyutkluluk" vb. gibi söz konusu değişmeleri vurgulayan kavramlar daha önceki yıllarda bu kadar sık kullanılmamıştı.

Bir kere iki kutuplu bir dünyadan tek sisteme dayalı bir dünyaya geçiş söz konusuydu. Güç merkezlerinin sayısı artmakla birlikte bunların türü ve niteliği tekilleşmekteydi. Farklı sistemlerin yaşama ve genişleme savaşımlarının sürdürüldüğü bir ortam, yerini aynı sisteme bağlı çeşitli güç merkezlerine

bırakıyordu. Sovyetlerin önderliğindeki sosyalist blok ile ABD önderliğindeki kapitalist bloktan oluşan uluslararası egemen karar ve güç odakları, Sovyetlerin dağılması ile ABD önderliğindeki kapitalist blok biçimine dönüşmüş bulunmaktadır. Bu tek blok içinde de üç ana güç merkezi ortaya çıktı. Bunlardan birincisi ABD çevresinde, ikincisi Avrupa topluluğu , üçüncüsü de Japonya ve Uzak Doğu'nun öteki gelişmiş ülkeleri çevresinde yaygınlaşan güç merkezleridir.

5.2.1. BİREYİN ÖN PLANA ÇIKMASI

80'li yıllarda ekonomik alanda başlatılan serbest piyasa uygulaması bireyin ön plana çıkmasına yol açan temel etmenlerden biri. Bunun yanı sıra sivil toplum, insan hakları, özel alan, kamusal alan ayrımı vb. kavram ve savların sıkça gündeme gelmesi bireycilik üzerine yapılan vurguları güçlendirdi. Batıyla bütünleşme süreci de bireyciliği gerektirmekteydi. Ancak bizde bu da göstermelik bir özentinin ötesine geçemedi. Ekonomideki tüketim tabanlı serbesti, bireyselleşme sürecini de etkiledi. 80'li yılların yarışmacı ortamında toplumumuzdaki birey, bireyliğini, üretime katkıda bulunarak kanıtlamak yoluna gitmek yerine tüketim alanında olabildiğince etkili olmak biçiminde gerçekleştirmeye çalışıyor. Dolayısıyla da birey olmanın temel özelliği olan "özgürleşme"nin sağlanması olanaksızlaşmakta, bunun yerine 80'li yılların Türkiye'sinde sınır tanımaz tüketim yarışı insanları tutsak bireyler durumuna getirmiş bulunmakta. Maddi değerlere tutsak olarak özgürleşme şanslarını tümüyle yitirmiş bireyler yığınından oluşan bir toplum. Böyle bir toplumda genel kabul gören belli tüketim kalıplarına göre tüketmek eğiliminde olan bu bireyler giderek birbirlerine daha çok benzemekte, böylece tek boyutluluğa gidiş daha bir hızlanmaktadır.

Batıda birey olma sürecine girilebilmesi için yüzyılların geçmesi gerekmişti. Batının bireyi düşünsel ve üretimsel anlamda yüzyıllar süren bir gelişmenin,

---

[65] Daha geniş bilgi için bkz.Meral Özbek Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski. İletişim yay.1991. s: 122-129.

olgunlaşmanın ürünüdür. Bugünkü özgürleşmişlik düzeyine ulaşabilmesi çeşitli aşamalarda verdiği savaşımlar ve gösterdiği çabaların bir sonucudur

Oysa biz batının yüzyıllarca süren bu olgunlaşmışlık düzeyini dışardan seyderek, hiçbir çaba harcamadan aynen alıntılamaya yöneldik. Sonuçta vardığımız nokta kaçınılmaz olarak çarpık, sığ , göstermelik bir bireysellik olacaktı elbet.

Bu sığ ve özgürleşimci içeriğinden yoksun bireyciliğin müziğimize yansıması da ilginç oldu. Özellikle de arabesk müzikte bunu açıkca görmek olanaklı. Son yıllarda arabesk parçalarla arabesk sanatçılar arasında açık bir sahiplenme ilişkisi görülmekte. Gerçek anlamda bir çeşitlenme olmasa da her arabesk sanatçısı kendi parçalarını, getirdiği ufak tefek biçim farklarıyla öteki sanatçıların parçalarından ayırmaya yöneldi.

Arabesk müzikteki bu kişiselleştirmenin "pop-arabesk" adını verdiğimiz 80'li yılların yaygın olarak tüketilen arabesk şarkıları için çok daha belirgin olduğunu görüyoruz. Belli gruplar belli kişiler özgünlük adına belli giysilerle sahneye ya da televizyon ekranına çıkarak "pop-arabesk" parçaları, üzerlerindeki giysilere uygun dans gösterileri eşliğinde seyrettirmektedirler. Yani burada söz konusu edilen müzik kulaktan çok göze seslenici niteliktedir.

Ancak bu kişiselleştirme temelde bir farklılık getirmiyor. Söz konusu şarkı sözlerinin söylenişine etki eden bazı şive farkları ya da ritmin hızı dışında biçimsel anlamda önemli bir ayrım gerçekleşememektedir.

5.2.2. POP ARABESK MÜZİĞİN İDEOLOJİSİ

80 öncesinin katı kalıpları içerisinde sunulan kutuplaşmış ideolojilerin 80 sonrasında hızla esnekleşme ve çözülme sürecine girmesinin yanı sıra sosyal demokrasi, liberal sosyalizm, radikal islamcılık gibi birtakım ideolojik akımlar da

---

yay.1991. s: 122-129.

gündemdeki yerlerini aldılar.Böylelikle çeşitlilik gösteren bir tartışma ortamı oluştu.Bu dönem sözün bol olduğu ama aynı zamanda da hiçbir şeyin söylenmediği bir dönemdir. Bir yandan 12 Eylül'ün getirdiği kısıtlamalar nedeniyle söz baskı altına alınırken bir yandan da bu yeni döneme egemen olduğu ileri sürülen özgürlük ve çoğulculuğun getirdiği serbesti ortamında tam anlamıyla bir söz patlaması dönemi yaşanmaya başladı.[66] Ancak tartışılan konuların içeriksizliğine ve sığlığına bakılırsa bunun, bir sözde serbesti dönemi olduğunu anlamak hiç de zor olmaz.

Söz alanında yaşanan bu bolluk ve çeşitlilik gerçek anlamda bir özgürleşmenin anlatımı değildir. Kitle iletişim araçlarının yaygın kullanımı, kültürün eskiye oranla daha çok piyasaya yönelik olmaya başlaması, iletilerin çok daha geniş kitlelere daha çabuk dağılımının sağlanması v. b., etkenlerin de etkisiyle 80'li yıllar çok konuşulan , çok tartışılan bir ortam oldu. Ancak bu gerçek anlamda bir çoğulculuğun ve çeşitliliğin yaşanmakta olduğu anlamına gelemez. Çünkü konuşma ve tartışma gündemini oluşturan konularan, görüşlerin büyük bir kısmı , içeriksiz, tezsiz ve yalnızca sözde kalan şeylerdi. Belki de yalnızca çeşit olsun diye nostaljik bir hevesle geçmişten yapılan alıntılar tarihsel içeriğinden soyutlanarak bugüne eklemlenmeye çalışıldı. 68 kuşağının abartılı övünmeleri, Demokrat Parti ve Menderes'in bazı çevrelerce ikonlaştırılması, köy enstitüleri döneminin üzerinde gerçek anlamını unutturacak ölçüde konuşulması gibi nostaljik heveslerin yanı sıra feminizm, cinsellik, çevrecilik, insan hakları gibi batıdan alıntılanan bazı yaklaşım ve ideolojilere de bizde içi boşaltılmış bir sloganlaştırmanın ötesinde bir anlam kazandırılamadı.

5.2.3. MADDİ DEĞERLERİN ÖN PLANA ÇIKMASI

80'li yıllarda uygulamaya konulan ekonomide serbest rekabetinde etkisiyle maddi değerlerin, manevi değerlerin önüne geçtiği gözleniyor. "Köşe dönmeci"liği yaşam felsefesinin odak noktasına yerleştiren 80'li yılların bireyi için Doğu

---

[66] Nurdan Gürbilek "Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel iklimi" Metis Yay.1992 s.16

kültürünün manevi yönü giderek önemini, yitirmekte, batının maddi yönü giderek önemini yitirmekte, batının maddi yönü ağır basan kültürel değerleri onun yerini almaktadır. Ancak bu batı özenticiliğinin bir kesiti olan bu maddeciliğin oluşturucu öğeleri bizim kültürümüzde yer almamakta . 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.. Cinsellik, sevgi içeriğinden arındırılarak metalaştırıldı ve maddi bir edim olarak sunulmaya başlandı. Para ve servet cinsel çekiciliğin temel öğesi durumuna geldi. Ya da cinsel çekiciliğin asıl öğesi olan sevgi , ün ve para gibi maddi değerlerin arkasına itildi.

Pop-arabesk diye nitelendirdiğimiz 80'li yılların moda müziğinin bir süre yerini başka modalara bırakacağı kesin. Bir moda olarak yaygınlaştı, yerini bir başka moda alınca da bugün görmekte olduğu ilgiyi göremez olur ve kendiliğinden etkisini yitirerek ortadan kaybolur. Oysa arabesk müzik, onu yaratan toplumsal ve kültürel koşullar tümüyle değişirse ancaki şlevini tamamlar ve yerini bir başka müzik türüne bırakabilir. Sosyo-kültürel ortamın değişmesi ise zaman gerektiren uzunca bir süreçtir. O nedenle de arabesk müziğin , daha uzun süre yaşamını sürdüreceği ileri sürülebilir.

5.3. POP MÜZİK

Bir toplumun pop müziği, o toplumun genel özellikleri hakkında epey fikir verir. Herhangi bir ülkenin sadece kaset satış rakamları, kayıtları ve şarkı sözlerinden yola çıkarak çok ciddi ve kapsamlı sosyolojik çözümlemeler yapılabilir.

Pop, popüler'in kısaltılmışı olduğu için birçok zaman bu iki terim aynı şeyi anlatır. Ancak pop daha çok, daha hesaplı kitaplı ve gençleri hedefleyen bir müzik türü için kullanılır. Popüler müziğin ise sınırları daha geniş ve muğlaktır.

1950'lerde özellikle gençleri hedefleyen bir müzikler dizisini anlatmak için popüler müzik teriminden kısaltılarak pop müzik şeklinde ABD'de müzik literatürüne girmiştir.

Gerçek anlamda ilk pop şarkının Johnnie Ray'in, Cry'ı olduğu söylenir. Pop, kısa zamanda bir "market" olarak özel bir kimlk kazanır. Gençlere yönelen bu market , gençleri duygusallık, dans, coşku gibi unsurları gözardı etmeyerek içine almayı kendine görev edinmiştir.

Pop müzik, bütün popüler müziklerden yararlanılarak oluşturulmuş bir türdür. Pop müzik için popüler müzik içerisinde; dansa , gençlere, kolay anlaşılır ve basit olmaya, gelip geçmeye uygun bir alt tür olduğu söylenebilir.

Popüler kelimesi (Oxford sözlüğüne göre) ilk olarak 1573'de geçmiştir. O dönemde "anlama, tad ya da sıradan insanlar vasıtasıyla" gelir. Popüler kelimesi müzikte ilk olarak 19. .yy da kolay anlaşılır müzikler için kullanılmıştır. Sonradan 30'lu yıllara kadar müzikte pek kullanılmayan bu terim, o gün bu gündür neyi anlattığı tam belirlenmiş olmaksızın başımızdadır. Başlangıçta popüler müzik, klasik müzik kitaplarına giremeyen her türlü müzik için kullanılırken bugün işler karışmıştır. Popüler müzik başlığı bu tarihten sonra; blues, caz, rock, balad, balad opera , brass band, kabare, country , dans müziği, folk, gospel müzikaller, ragtime, skiffle, spritualler, swing gibi halka malolabilmiş herşeyi içerir.

Türkçeye pop kelimesinin, daha doğrusu "Türk popu" teriminin yerleşmesi ise on yıldan kısa bir zamana denk düşüyor.

5.3.1. POP MÜZİĞİN TÜKETİM İLİŞKİSİ

Eğlence sektörünün en önemli bölümlerinden birisi pop müziktir. İyi pop müzik için gelişmiş bir sektöre, gelişmiş bir sektör için de gelişmiş bir kapitalist düzene ihtiyaç vardır.

Pop müzik, pazarlanabilir unsurlarla, yani metalarla uğraşan bir popüler kültür ürünü, tüketim kültürüdür. Popüler kültür ürünlerini tüketmek de ideolojik bir eylemdir. Simon Frith'in dediği gibi: "Tüketim ideolojik bir eylemdir. Yorumlama, tartışma ve anlamlandırma sürecinde tüketicilerin kendilerinin de ortaya sürdüğü bir pey vardır. İşte bundan ötürü diğer insanların görüşleri son derece sinir bozucudur. Yine bundan ötürü müzik dergilerinin plak ve konser eleştirileri, en tutkulu okuyucu tepkilerine hedef olur. Pazar tercihi ve tüketim aynı zamanda bir estetik seçim ve kültürel yargı sorunudur. En akılsız tüketici bile bir tartışmaya mutlaka taraf olacaktır.

Genel kanının aksine popta tüketici, yani dinleyici değildir. Çünkü herkesin bir estetik kaygısı vardır.

Sektör talebi beklemez, yaratır sözü doğrudur. Ancak sektör talebi yaratırken tüketicinin etkinliğinin de bilincinde olmak durumundadır.

Popüler kültür ürünlerinde ürün, tüketicisiyle doğrudan ve özel bir ilişki içerisindedir. Tüketicisinden çok uzak ve farklı bir ortamda üretilmiş olmasına rağmen! Bunun için pop müzik çok önemlidir ve özel bir konuma sahiptir.

Pop müziğin her şeyden önce bir tüketim toplumuna ihtiyacı vardır. Oysa Türkiye'de 80'lerin ortalarına kadar cam silinen su saklanıp yer siliniyor, sonra da tuvalet temizleniyordu. Bugün ise "atmak" neredeyse batıdaki kadar kolaylaşmış, gönlüne göre tüketmek en istenen/özlenen unsur olmuş durumunda.

Türkiye'nin bir tüketim toplumu olabilmesi için başlatılan sistemli operasyonu Özal yönetti. 80'lerde yaşanan o malum depolitizasyon süreci içerisinde gelen Özal'la birlikte toplumu bir tüketim histerisi aldı. Düzeni değiştirme taleplerinin yerini de hayat standartlarına yönelik talepler aldı.

Bu arada yüzsüzlüğü, haber çarpıtma ve saklamayı, gündem oluşturmayı birincil görev haline getiren medya da bunu destekledi. Medya ve hizmetinde olduğu burjuvazi , bir bakıma , yapılanları onaylama hatta rasyonalize etme merkezi haline geldi. Bu arada kesin olan bir başka şey, halkın tüketme histerisini karşılayacak kaynağın olmamasıydı. Çok alışacak, hep tüketecek, tükettikçe mutsuz olacak ve yaşadığı düzeni, sunulan hayatı onaylayacak bir toplum için bizzat patronlardan hayat standardının yükselmesi gerektiğine dair sesler yükselmeye başladı.

Müzikal beğenisi gelişmiş birçok insan popa pek sıcak bakmaz. "Herkes dinliyorsa kötüdür" kanısı yaygındır.

Pop, Simon Frith'in çok güzel belirttiği gibi "Sevilecek, sevişilecek ama kendisiyle asla evlenilmeyecek bir kadındır"

Pop, "etki" açısından ömür boyu yapamayacağını bir pop şarkı tek başına yapabilir. İngiltere kralicesine karşı ses getiren tepkiler ya da protestolar genellikle politik popçulardan gelmiştir.

Pop, kapitalist ideolojinin işlemesinin ne kadar zor olduğunun açık bir kanıtıdır. "50 lerde rock'n roll, 70'lerde punk, düzene rağmen pop oldular. Gerçi özellikle punk'ın sonradan pop olması sonunu da getirdi.

Kapitalist ideoloji , kendisine karşı başını ezemeyeceği kadar büyüyen herşeyle, onu kabul ederek, içselleştirerek başa çıkar. Böylece içini boşaltır. Düzenden en fazla şikayeti olan hippilerin de punklarında başına geldi bu. Dünyanın en görkemli gençlik hareketleri de oldular bir yandan. Ama birşeyin popüler kültür olması ille de içinin boşalması anlamına gelmez. Kitle kültürüdür köleleştirici olan.

Edebiyatta, felsefede nasıl Genet, Foucault, Eco gibi düzenin tam karşısında duran isimler pop olabiliyorsa ve bunların kitaplarını düzeni doğrudan temsil eden banka yayınevleri benzeri yayınevleri yayınlayabiliyorsa, müzikte de Bob Dylan, Bob Marley, John Lennon gibi müzisyenlerin de plaklarını yine düzeni temsil eden dev plak şirketleri yayınlıyor. Ancak hiçbirinin içi boşalmış değil.

Müzik yaparken bunu belirli bir azınlığı yönelik yapmak da güçlü bir yüksek kültür eliti yaratmaktan başka bir işe yaramaz. Bu da sanatla onun asıl sahibi olan kitleler arasındaki uçurumu büyütmeye yayar sadece. Oysa popüler kültür gündelik yaşamın kültürüdür ve hepimizi ilgilendirir. Sıklıkla yapay mutluluklar üretiyor olabilir. Aslolan onu olabildiği kadar "sahici" hale getirmektir.

Ürününü daraltmış bir çevreye yönelten sanatçının kendisi de sokaktan uzaklaşacaktır. Sokaktan uzaklaşmak reel yaşamdan uzaklaşmak, hayata karşı, "izleyici" konumuna düşmek demektir.

Halk dünyanın hiçbir yerinde yüksek sanata alışkın olmamıştır. Ama yüksek sanat, hep halk sayesinde varolabilmiş, halka malolan sanatlardan çıkabilmiştir. Türkiye'de müzik için bir yüksek kültürün olmayışının en büyük sebebi halka malolmuş bir popüler müzik olmayışıdır. Türkiye'nin yarattığı ve halka malolabilmiş tek tür olan arabesk de bu ihtiyacı karşılayamaz.

Pop müziği oldukça kaba, saba, oldukça saldırgan özünü, klişeleşmiş bir edebiyatla örtüyor. Sözgelişi, "sevgiliye sana elimi sürmem" derken, en kaba cinsel dürtüleri ve hülyaları gizliyor; "hayatta dostum yok" diye sızlanırken belki en yakın arkadaşına attığı kazığı gizlemeye çalışıyor. Her durumda incelmemiş, kişiliğini geliştirmemiş bir bireyin kendini dünyanın merkezine koymasını, dövünürken bile kendini alabildiğine okşamasını, en önemlisi de, kendisiyle hiç hesaplaşıp yüzleşmemesini yansıtıyor.[67]

---

[67] Murat Belge "Tarihten Güncelliğe" s.366.

Bütün yüksek kültür müziklerinin halka malolmuş müziklerden çıktığı iddiasının altını doldurmak için milyonlarca örnek var. Ama bence bunun en çarpıcı örneği blues. Blues, 19.yüzyılın sonunda, ABD'de ve siyahlar arasında değişik ihtiyaçların sonucu olarak kendiliğinden çıkmış bir müzik türü. Üç akordan oluşan çok basit bir müzik ve sözleri var. Ancak bu basit müzik türü bugünkü popüler müziklerin çok önemli bir bölümünü doğurduğu gibi, caz gibi bir yüksek kültür ürününü de doğurdu.

Türkiye'de böyle müziklerin çıkamamasının sebebi toplum olarak birşeyler (özellikle Batı) "gibi" olmak için kendimizi kasıyor olmamız diye düşünüyorum. Jamaikalılar, rhythm and blues yapmaya kalkıştılar, sonuçta reggae doğdu. Çünkü bunu yaparken başka birileri "gibi" olmaya çalışmadılar. Biz ise herhangi bir müziği Türkiye'de yapmaya çalışırken onu kendimize göre yapmak için aralara bir zurna ya da bağlama serpiştirmekten başka birşey bilmiyoruz.

5.3.2. HALK MÜZİĞİNİN POPÜLERLEŞMESİ

"Yeni Dünya"ya yönelip, bilinen dünyaya, halk müziğine dönüş rastlantı mıydı? Pek sanmıyoruz. Çünkü aynı dönemde türkü, ilginç bir yenilenme, gürleşme süreci yaşıyordu. 1950'lerde "eğlence" havasına bürünmüş müziğin 1960 sonrası "misyonlarla" varolduğunu gördük. Bunda temel etken toplumdaki politikleşmedir. Aşık Veysel'in Türk Hava Kurumu Enstitüler gibi didaktik, resmi politikayı destekleyici-övücü türkülerin yanında, yerel aşıkların eleştirelliği elden bırakmadıkları görülmektedir. Yine geleneğe uyarlı biçimde adı çevresinde bir mitos oluşan Aşık Mahzuni 1960'larda bu tutumun öncüsü gibidir. Kırsal kesimin insanının dertlerini, sıkıntılarını yine onun duyarlık biçimiyle dile getiren Mahsuni'nin yanı sıra Aşık İhsani doğrudan politik bir tavır içindedir. Ne var ki topluma mesaj iletmeyi temel alan bu müzik, karmaşıklaşan-değişen dünyada ilişki biçimlerinde yine geleneksel türkü ve bağlama düzeni üstüne kuruluyordu. Yine de bu ezgiler politize olmuş öğrenci-işçi çevrelerinde ilgi görüp, yayılma alanı bulabiliyordu.

1970'ler Türkiye'si bir tek şeyle nitelenebilir: Arayan bir toplum. Arananın ne olduğunu görmek içinse kentlere, sokaklara, oradan yayılan seslere görüntülere uzanmak gerekecektir. En temelde kişilerin yaşama alanları , biçimleri sürekli bir değişim ve devinim içindedir. II.Dünya Savaşı'nın ardından, 1950'lerle gelen dış dünyayla tanışıklık, kısa sürede "dışa bağımlılık" halini almış, bu da siyasallaşmayı toplumun gündemine yerleştirmiştir. 27 Mayıs 1960'taki askeri müdahale ve ardından hazırlanan yeni anayasa bu olguya ivme kazandırmıştır. Aradan geçen on yıl içindeyse, siyasal etkinlikler, aydınlar ve üniversiteli gençlik öncülüğünde siyasal etkinlikler , aydınlar ve üniversiteli gençlik öncülüğünde siyasal sistemin toplumsal yaşam koşullarının sorgulanması boyutunu almıştır. Belki buna "dünyayı yeniden keşfetme" ve "kendini tanımlama" serüveni demek daha yerinde olacaktır. Dünyayı yeniden keşfetmedir yaşanan dönem. Çünkü , insanların başı ilk kez bulundukları haşır neşir oldukları topraktan kalkmış, kentler ya da sınırların ötesindeki "yabancı eller" emek kapısına dönmüştür. Toprak insanı, işçileşmeye, kendi ayakları üstünde durmaya yönelmektedir. Bu, "memleket"in yaşanan alanın sınırlarını , giderek genişletecektir. İçedönük bir dünyadan yeni ufuklara açılmaktır 1960 sonrası Türkiye'de yaşanan. Kendini tanımlama serüveni ve sürecidir, bu toplum içinde, insan içinde. Dünyaya açılım olgusuyla birlikte salt sınırların , ayakların değil, beyinlerin düşüncelerin de açılımı sözkonusudur. Dönemin tek kitle iletişim aygıtı radyo, transistörlerle tarlaya dek uzanmaktadır. 1940'ların köy Enstitüleri, binlerce köy öğretmeninin yanı sıra yaşadıkları toprağı dile getirip topluma yayan birçok edebiyatçıyla asıl ürününü ancak 1960'larda vermektedir. Yayınlar birbirini izlemekte, öykünün, romanın, şiirin yapısı, teması değişmektedir. "Birey" bir yana bırakılmış, toplum kurcalanıp durmaktadır. 1960 sofrasında ve yanı başında dergiler, dünyanın düşünsel evrimini sayfalara serpiştiren çevirici kitaplar. Susan-durağan geleneksel toplum, yerini arayan bir yapıya bırakmaktadır. Bu yeni toplumsal düzen hedefleri, yaşama biçimi, düşüncesel-kültürel yapı arayışıyla biçimlenen yeni bir "çağ" dır, Türkiye toplumu için; toplum ve insan kendini yeniden tanımlama çabasındadır. Tüm bu çabalar 1970'lerde uzanan zaman diliminde kentli ve üniversiteli gençliğin yaşamında somutlaşır. Çünkü, değişimi ve düşünsel

açılımı en yakından izleyen onlardır. Batı gençliği de aynı evrede kurulu toplumsal düzene karşı çeşitli düzeylerde bir başkaldırı hareketine yönelmiştir. Savaş sonrasının "yitik kuşak" kavramı, onun çevresinde biçimlenen edebiyat, felsefi kuramlar "birey" i odağa almış ve varoluş koşullarını, irdelemeye yönelmiştir. Siyasi düzenin insanı kendine ve topluma "yabancı"laştırıcı etkisi vurgulanmakta, başkaldırı, bir varoluş biçimi olarak gündeme gelmektedir.

Nietzche'den Marks'a, Camus'den Sartre'a , Kafka'dan Russel'a, Marcuse'ye uzanan geniş bir yelpaze başkaldırısına kaynaklar bulan Batı gençliği, düşünsel olduğu kadar kültürel birikimin de üzerinde temellendirmektedir hareketini. Hristiyanlık, kilise kanalıyla müziği, kişinin en köklü inanç ve etkinlik alanıyla , dinle içselleştirirken, folk müziği gündelik yaşamın her alanını kuşatacak tematik bir çeşitliliğe yönelmiştir. Bunun üzerine kurulan pop müzikse tam anlamıyla bir gençlik müziği olarak doğar. Hızlı ritmi , basit kurgusu ve sanatsaldan çok dile getirdikleri ile anlam kazanan bu müzikte gençliğin sesi işlevini yüklenir.

Olay gençliğin kendi varoluşundan öte toplumun varoluş biçimi boyutunda ortaya çıkmaktadır. Basının kültürel temeldeki başkaldırısı Türkiye'de siyasal bir temel üzerine odaklaşıyordu. Benzerlik hemen hemen yalnızca batıda da Türkiye'de de olayın gençlik kesimince başlatılmasındandır.Batının protestocu gençliği Türkiye'de oldukça geleneksel bir kimlikle ortaya çıkmaktadır. Yüzyıllar öncesinin insancıl sesi Yunus Emre ilahileri Pir Sultan Abdal'ın çağrıları bu hareketin sesi olacaktır.

1970'lerin başında görünen, yine de tek boya indirgenmeyecek bir çabadır. Gençliğin yaşadığı batıyla kesin çizgilerle ayrılamaz.

En başta bir "açmaz"la karşı karşıyadır. Gençlik kendini yaşadığı ortamı, dünyayı sorgularken kesin kaynağı Batı'dır. Yunus Emre'nin ilahilerini diline dolasa onun kaynaklandığı tasavvuf felsefesi bitmez. Ama "Varoluş felsefesini" duymuştur. Bu toprakta yaşasa da bağlamayı değil gitarı tanımıştır çalgı olarak. Toplum adına giriştiği etkinlikler "geleneksel"le "yenilik" arasında gidip gelmektedir.

5.3.3. TÜRKİYE'DE GENÇLİĞİN SOSYAL KONUMU VE POP

Anglo Sakson dünyada gençlik, toplumun genelinden ayrı bir alt kültür olarak kendini gösterebilirken ve bu anlamda bir özerkliğe sahipken, Türkiye'de böyle bir gençlikten söz etmeye olanak yoktur.[68]

Belge, Türkiye'de gençliğin özerk bir davranış biçiminin olmamasını yaşamakta olan geleneksel değerlerin sonuçlarına bağlıyor. Gerçekten de toplumumuzun gençlere özgürleşme fırsatı verdiği söylenemez. Günümüzde Türkiye'de, toplumla birlikte gençlik de değişti. Cinsellik gençler arasında '90'lardan itibaren hiç olmadığı kadar rahat yaşanır oldu. Özellikle üniversiteye gidebilen gençler, kültür düzeyi ya da yaşam standardı ne olursa olsun kendisine hala kaçamak da olsa ailesinden ve genel toplum değerlerinden "görünürde" tamamen bağımsız bir yaşam kurmuş durumda.

Bu "yeni hal" de aynı sebeple özerk bir gençliğe tekabül edemiyor. Çünkü, kaçamaklar özgürleşmeye engeldir. Yalancı bir "özgür hayat" kurdurur. Kaçamaklar, gençlerin altında ezilmemek için kaçamak olarak aşmayı kaçınılmaz gördükleri toplum kurallarının bir yandan benimsendiğinin, en azından sorgulanmadığının da göstergesidir: "Kuralın dışında davranma bilinci insanı sorumlu kılmaz, bir anlamda sekkeşleştirir. Bunun birinci nedeni de, aslında genelgeçer olan değer yargılarının herkesçe-kural dışına çıkan tarafından da-

[68] Murat Belge "tarihten Güncelliğe"s.365

benimsenmesidir. Türkiye'de çoğu genç, günlük ihtiyaçları, yaşına özgü dürtüleri için, kaçamak yapar; ama kendisine sunulmuş değerleri gerçekten tartışmaz.[69]

1950'lerde savaş sonrası ABD'de de gençlik benzeri bir sıkıntı içindeydi. Terbiyeli, uysal bir gençlik söz konusuyken rock'n roll geldi. Hem siyah kökenli bir müzik, hem de kıpır kıpır. Rock'n roll, hiçbir biçimde devrimci ya da yıkıcı bir kimliği olmamasına karşın gençler için ABD'deki gündelik yaşamı değiştirdi. Arabalardan, danslardan, partilerden söz eden bu müzik eşliğinde gençlik, Amerikan biçimi yaşam içerisindeki egemen toplum kurallarının dışında, kendisine özel bir davranış biçimi geliştirdi. Bu da daha sonra çok çeşitli altkültürlere evrildi. Çünkü rock'n'roll'la birlikte ABD gençliği toplum kurallarına, dolayısıyla ailelerine karşı çıkmıştı! Kaçamaktan çok öte ve sahici bir şey bu.

Türkiye'de de patlayan popla birlikte gençlik hayatında birçok şey değişti. Bu değişimin sebebi kuşkusuz pop değil . Hatta pop, bu değişimle birlikte patladı bile denebilir.

Türkiye'de gençlik, '90'larla birlikte görüntüde yaşadığı farklılığı, özerkliği gerçek hayatta yaşayamadığı için Türkiye'ye ABD nin sadece tüketim kültürü geldi. Karşı kültürü değil!

5.3.4. TÜRKİYE'DE POP-ROCK MÜZİĞİNİN DOĞUŞU

Kapitalist sistemin II.Paylaşım Savaşı'ndan sonraki yeniden yapılanma sürecinde, ön plana çıkarmakta özel hassasiyet gösterdiği alanlardan biri de kitle iletişim araçlarının fonksiyonlarıdır. Kitleleri en kısa yoldan etkileyen ve ideolojik kuşatmaya doğru şekillendiren bu araçlar, teknolojik gelişmenin hızıyla da dünyanın dört bir yanını kaplayacak; özellikle de azgelişmiş ülkelerin kültürel formasyonunu son derece karmaşık bir örgütün içine itecekti.

---

[69] a.g.e. s.365

Tabii ki bu global saptama, bu etkileşimden payını alan ülkelerde birbirinden oldukça farklı seyirler gösterir. Daha spesifik alanlara kaydıkça da ilginç özgül yönelimler üzerine düşünce üretmeye itecektir bizi. Bizim bu yazıda ön plana çıkaracağımız dönemse 60'lar ve özellikle bu on yılın ikinci yarısıdır. Aslında, popüler müziğin birbirinden bağımsız akan bir kaç kanalından da söz edilebilir bu dönemde. Bunlardan biri, Türk musikisinin 1950'lerde, geleneksel seyrinden kopup, iletişim araçlarıyla gitgide popülerleşen Türk Sanat Müziğiyken; bir başka öbek, 60'ın sonlarında yeşermeye başlayıp bu gün daha farklı parçalara bölünen 'arabesk" müziğidir. Ancak, bu yazıda yoğunlaşacağımız, bu müziğin Batı kökenli kanallarını içeriyor. Yani Türk Pop'u ve Türk Rock'ını...

Söz konusu müziklerin dünya ölçüsünde endüstrileşmeye doğru evrildiği '60'ların ikinci bölümüne bakmadan önce, bu seyri sınıflandırmanın zorunluluğunu gündeme getirmek gerekiyor. Türkiye gibi yoğun ve karmaşık bir değişim süreci yaşayan ülkelerde, bu müziğin getirdiği etki boyutları çok kısa bir zaman içinde kılık değiştirip bambaşka kimliklerle karşımıza çıkabiliyor. Bu değişimleri "gelişme" kavramı içinde ele almak son derece zor. Bu yüzden de, kendi yoğunluk alanları içinde bir değerlendirme yapmanın sağlıklı bir yol olacağı kesinlik kazanıyor.

Sanayi devrimlerini uzun yıllar önce yapmış olan İngiltere ve ABD'nin II.Paylaşım Savaşı'ndaki yıkıntı döneminde dünyaya gelen çocukları, ilk gençlikleri oluşurken, şaşkınlıkla izledikleri dehşet tablosunun bıraktığı insani çöküşe ilginç bir tepki kanalı oluşturdular. Bu tepki, '50'lerin ortasında yalnızca duygusal bazda bir hareket olarak ortaya çıktı. Çünkü , savaşın bireysel açıdan onlara hiçbir kazanç getirmediği açıktır. Sınıfsal olaraksa bu akışa kendini kaptıran gençlik; işçi kesimindeki ailelerden orta sınıf ailelere kadar akan bir toplumsal öbeğin çocuklarıydı. Bu müzik, '60'lara doğru seyirirken Türkiye'de daha çok kentli orta sınıf kesimi gençliğinde etki alanını buldu. Çoğunluğu İstanbul, Ankara ve İzmir'de yabancı dil eğitimi görüp dünyaya biraz daha yakından bakabilen çevrelerin içinde, bu müziğin temel çalgısı olan gitarı ön plana çıkartan lise kökenli öğrencilerden oluşan grupları görüyoruz. Bu müziğin sarsıcı ve isyankar atmosfesi bu çevre

gençliğinden birçok kişinin müzikle yoğun bir bütünlük yaşamaya başlamasını da doğuracaktı. '60'ın başlarına geldiğizde iki büyük kentte sayısız topluluğa rastlıyoruz. Ancak , bu süreçte hiç de "gelişkin" diyemeyeceğimiz temel bir sorun var. Bu toplulukların hepsinin öncelikle yaptığı, Batı dünyasındaki müziğin icrası olabiliyor. Tüm bunlara rağmen, genç grupların arasında Erkin Koray'a benzer, daha sonraki yıllarda kendine özgü soundlarıyla belli bir kişiliği yakalayan isimlere de rastlıyoruz. Örneğin Erkin Koray, yalnızca mükemmel bir icracı olmakla kalmayıp, kentli gençliğin ortak duyarlılıklarına hitap eden bir rock stilini de 65'lere gelmeden yakalamayı başarmıştı. Ancak bu Batı müziği etkisinin yalnızca İngilizce kökenli müziklere sempatiyle baktığı söylenemez. Bu arada, Adriano Celantano, Dalida, Gilbert Becaud ya da Jack Brel gibi Fransız ve İtalyan müzikçilerle simgelenebilen kanalının da varlığını dışlamak olası değildi. Bu sanatçılar aslında genç kuşağın ilgi alanına çok fazla girmediler. Kentlerdeki orta sınıfın farklı burjuva kesimlerinden oluşan zümresinin müzik tatlarına cevap veriyorlardı. Yalnız, popüler müzik içine daha sonra koymaktan çekinemeyeceğimiz bu tür sanatçılar, plak sanayiinin yavaş yavaş palazlanmasıyla birçok ülkenin kentli kesimine de hitap eder oldular.

Az gelişmiş ülkelerin kaçınılmaz kaderlerinin bir başka uzantısı olan '60 darbesi ve bunun uzantısında hazırlanan yeni Anayasa birtakım demokratik özlüklere kapılar açacak; çift partili sistemin yerine, çoğulcu demokrasiye ilk adım da bu yıllarda atılmaya çalışılacaktı. Bu değişikliğin Popüler Batı Müziğine direkt bir katkısı olduğundan söz etmek güçtür. Ancak, Batıda egemen olan liberal zihniyetlerin bu akışa çok fazla müdahalede bulunmayışının sonucunda; Türkiye'deki canlı seyre karşı çıkma düşüncesi de pek fazla oluşmadı. Bu değişim aslında iktidardaki yaklaşımın ilk aşamada işine bile geldi. Gerçi Batı dünyasındaki genç kesimin marjinal kökenli muhalif çevreleri arasında son derece radikal hareketlilikler oluşabilmiştir.

Bu müzikle ilgili sınıflamamızın ikinci kanalıysa 1965 yılı sonrasında aramak gerekiyor. Ülkenin en büyük holdinglerinden biri olan Hürriyet bu müziğin

biçimlenmesi için ilk önemli adımı atıyor: Altın Mikrofon Müzik Yarışması. Bu yarışmanın özelliği Batı Müziği formlarına bağlı olmakla birlikte, bestelerin bundan önce hiç çalınmamış , özgün eserler olmasını ön koşul olarak ortaya koyacaktı. Bugün bile ortaya çıkardıkları kendilerine özgü ekolleriyle yaşamlarını sürdüren birçok orta yaş pop sanatçısı, bu yarışmadaki ödüllerinden sonra önemli sıçramaları gerçekleştirdiler. Örneğin, bir kısım sanatçı, Halk müziği ezgilerinden yoğun etkiler getiren bestelere ilginç yorumlar yakalamaya çalışırken; bir kısmının yaslandığı motiflerde klasikleşmiş Batı müziğinin etkisi daha yoğun oluyordu. Sözlerdeyse, toplumsal hicve nadiren rastlanıyor; daha çok sevgi teması ön plana çıkan yaklaşımlar etkili oluyordu. Bazı özel parçalardaysa basit bir anlamda gönderme ve eleştiri çağrıştıran yaklaşımlardan kalıntılar yakalanıyordu. Artık çalgıların usta temsilcileri de su yüzüne çıkarak bu oturmuş ekip çalışmalarının kapılarını açıyordu. '70'e uzanan yıllarda birçok sanatçı ve topluluğun oluşmasına ön ayak olan yarışma; direkt olarak siyasi bir tutumla bağ kurabilen farklı bir üretim mekanizması oluşturan radikal hareketliliklere hiç el vermiyordu.

Müziğin zorunlu bir politizasyon gerekliliği değil vurgulamak istediğimiz. Ancak , bu yıllar, aynı zamanda kapitalist sistemle yakın bağların kurulmaya başladığı önemli dönemlerinden biri. Sanayileşmeye adım atan bu kentlere kırsal kesimden gelen güçlerin ciddi anlamda başlangıcı da bu yıllardır.

Folk unsurunun palazlanması ve Anadolu ezgilerinin bu müziğin içine taşınmasının ilginç ayrıcalıklarından biri de buydu. Yazı bünyesinde gündeme getirmeyeceğimiz "arabesk müzik" inde ilk damarlarının bu yıllarda akış kanalı bulmaya başladığını söylemek gerekiyor. Bizim politik anlamda sorduğumuz sorunun nedeni de, böylesi hassas bir süreçte radikal ağızlara son derece az rastlamış olmamızdandır.

Bunun tam tersi, '65-70 arasında adına 'aranjman' diyebileceğimiz, hiç de üretime el vermeyen ucuz bir pop çizgisinin de bu yıllarda çoğaldığı

gözlemlenebilir. Ancak içerik olarak seçilen parçaların yüzeysel bir temayı ön plana çıkarıp insani sorunları derinlemesine eşen ürünler olmadığını da saptayabiliriz.

Toplumsal değişimin sonucu olarak kente taşınan Anadolu kökenli kitlelerin getirdiği folklorik kültür, '60'ın sonlarında canlı bir biçim kazanmaya başlayacaktı. Bu , pop sanatçılarını da halk müziğine karşı büyülü bir ilgiye kanalize ediyordu. Anadolu pop çizgisindeki sanatçı ve grupların yaygınlaşmalarında iki önemli faktörden daha söz etmek gerekiyor.Bunlardan ilki, bu dönemde radyo ve televizyonda yoğun denetlemelerin olmaması, sanatçıların halka kısa yoldan ulaşabilmelerini sağladı. İkinci yansa; bu grup sanatçıların günümüze kadar gerçekleşemeyecek ölçüde Anadolu turneleri yapmalarıydı.

Bu son, sınıflandırmaya biraz daha olumlu gözle bakmamız; gelişkin, kusursuz ve kaliteli olmasından değil, bu müziğin- belki de her müziğin- gelişmesinde temel kıstas, hep içinde yaşanan coğrafya ve toplumun müzikal mozaiklerinden, ayrıcalıklı folklorlarından etkilenerek önemli bir sıçrama tahtasına ulaşma çabalarıdır. Kozmopolitleşmeye başlayan bu kentelerin genç kuşağının da kaçınılmaz isteklerine denk gelmektedir. Batı dünyasındaki gelişmelerin hızıyla karşılaştırma yapmak da son derece güçtür. Kendi teknolojik gelişmelerine paralel olarak öyle yoğun evrilmeler yaşamışlardır ki; bugün aradaki mesafenin o döneme nazaran büyük farklılıklara neden oluşunu önleyememiştir. Gündemde tuttuğumuz yıllar, batı müziğinin bile çok yeni endüstrileşmeye başladığı dönemdir. Bu yüzden de sözünü ettiğimiz arayışın anlamı, bugünkü değişimlere oranla son derece farklı bir yanın söz konusu olduğunu göstermektedir. Bu yıllarda Türkiye'de tam anlamıyla bir rock bileşimineyse; müzikal açıdan bu dönemde yaklaşılmıştır. Ancak, son sınıflandırdığımız süreç, özellikle ekonomik nedenlerden dolayı '70'in ilk yıllarında silinmişti.

Rock müziğinin tükenişi kapitalist dünyaya entegre olmanın dışında hiçbir seçeneği ciddiye almamanın somut bir uzantısıdır. Dünyadan tamamen bağımsız

bir kültürün oluşmasını düşünmek de artık pek anlamlı değildir. Yalnızca, evrensel dünya algılayışına sınıfsal bir boyuttan çıkıp farklı bakış getirmek de kaçınılmazdı. Ancak müzik gibi özgün sanat alanlarında, gelişmelere yeni sorularla yaklaşıp açılımlar getirmek son derece kaçınılmaz bir yol olarak benimsenmelidir. Buna pop ve rock müziğinin önemli ürünlerini örnek olarak verirsek; ayrıcalığın içyüzü daha da açık anlaşılabilir. Kolej'liler bu müziğin ilk ateşini yakmışlardır. Yalnız, bu kesim belki de az önce söz ettiğimiz iki ayrımı, kültürel ölçülerine denk gelmediği için bugün bile tam anlamıyla kişiliğini bulamamıştır. Aslında bu müziğin oluşumunda başka bir seçenek üretilmediği noktada müzikçilerimiz de tekrara mecbur kalacaklardır.

5.3.5. POP MÜZİĞİNİN YÜKSELMESİ

1980'lere gelindiğinde Türk popu için inanılmaz bir mutfak, müzisyen havuzu yetişmiş durumdaydı. İşin "gerisindekiler" yani starların haricindeki, aranjör, stüdyo müzisyeni gibi unsurlar çok iyi yetişmişti.

Özal'la birlikte ithalat serbest bırakılmış ve '80'lerin ortalarından itibaren her türlü teknoloji, anında Türkiye'de de görünmeye başlamıştı. Kötü Japon gitarları, tuhaf davullar devri kapanmış, Fender, Gibson, Tama, Pearl gibi ünlü markalar kolay bulunur olmuştu. '90'ların çıkışında çok önemli bir başka önemli faktör de kalkan yayın tekelidir; TRT denetimi kabusu bitmişti.

Ne olduysa 1990 yılında oldu. Bu yıl, ard arda yayınlanan Türk popu kasetlerinin ulaştığı yüksek rakamların yanı sıra konserler de başlamıştı. Özellikle Rumelihisarı'nda ve Gülhane Parkı'nda 1990 yılı boyunca düzenlenen konser sayısı önceki on yılın toplam konser sayısını geride bırakmıştı.

Pop müzik, çıkışını 1990'da yaptı ama asıl 1991'den itibaren çılgınlık halini aldı. Bugünkü birbirine girmiş, aynılaşmış ve kalitesizliği had safhaya çıkmış popa

geçiş sinyalleri 1991'de geldi. O güne kadar diskolar, sadece belli bir saatten sonra çaldıkları oyun havaları dışında Türkçe hiçbir şeye yer vermiyordu. Yani Türk popu, ilk olarak hem Batı popu dinleyen orta üstü gelir düzeyinden genç dinleyici arasında hem de arabesk dinleyen avam arasında kendisine dinleyici bulmuştu.

Gerçekten de kısa sürede Türkiye'nin gündemi popla oyalanır oldu. Medya hummalı bir biçimde popla ilgilendi, her yerde pop listeleri oluştu.

Asıl atlanmaması gereken, halkın neticede "sunulan"a bir yere kadar takılmış olması. Kendi bildiğini, sevdiğini dinlemeye devam etti. Türkiye'de müzik tüketicisinin hiç de zannedildiği kadar edilgen olmadığının en büyük kanıtıdır bu.

Bugünkü pop müzik, bugüne kadar Türkiye'de yaşamış bütün popüler müziklerin gerçek bir bulamacı olmuştur. Önceden Türkiye'de Doğu ve Batı ağırlıklı olmak üzere iki ayrı pop müziğin olduğundan bahsetmiştik. Bunu halkın tercihi arabesk ve kentli dinleyicinin tercihi Batı kökenli müzikler olarak ayırmıştık. '90'larda bu ayrım azaldı, neredeyse yok oldu.

Bir kasette, bazen tek şarkıda arabesk, (TRT deyimiyle) Türk Sanat Müziği, rock, flamenko, Balkan ezgileri, Batı popu ve her türlü halk müziğini birarada bulmak mümkün. Bir şarkı distorsiyonlu bir gitarla başlayıp, flamenko gitar akorlarına solo atan zurnayla devam edip yaylı çalgılarla final yapabiliyor. Sonra da buna "yeni bir sound" deniyor. Kazara bu "yeni sound" tutarsa 10 gün içerisinde onlarca benzeri türüyor. Piyasa böylece biraz oyalandıktan sonra aynı bulamaçta yerler değiştirilip başka bir "yeni sound" yakalanıyor. Bu böyle dönüp duruyor. Sonuçta ortaya onlarca müzik türünün ve eğilimin birden bulunduğu , ama hala birbirinin aynı olan ürünler çıkıyor.

Bir deyim yakalayan hemen bunu tekerleme haline getirip bir aranjöre veriyor. Aranjör de o aralar yakalanan "yeni sound"lara uygun bir düzenlemeyle tekerlemeyi şarkı haline getiriyor.

Bir yandan da, arabeskten TRT icadı Çok Sesli Türk Hafif Sanat Müziği'ne kadar herşey poplaşıyor.

5.3.5.1. İmaj Değerlendirmesi

Popla birlikte "imaj" kelimesi de gündemimize girdi. Ancak bu kelime de fazla yanlış anlaşıldı. Birisi saçını boyatıyor, "yeni imajım" diye başlıyor anlatmaya. Oysa insanın bir tane imajı olur. O da davranışlarından dansına, konuşmasından şarkı söyleyişine bir bütün olarak tasarlanır. Pop sektörünün muhtaç olduğu kavramlardan bir tanesidir ve Batı sektöründe ciddi bir iştir. Birisini star yapmak için önce deri ceketleri giydirip, "sert bak" , "sert konuş" diye tembihleyip, motorsiklet üstünde klipler çektirip, sonra da "Halk bu imajı beğenmedi" deyip entarilerle konuşturup "ev kadını" kılığına sokmak Türkiye'ye özgü bir durum oldu.

5.4. POLİTİK POP

5.4.1. SOLDA POPÜLER MÜZİK

12 Eylül 1980'den önce, halka malolmuş politik müzisyenler vardı. 12 Eylül 1980'le birlikte Türkiye'de politik pop yapan isimlerin çok önemli bir bölümü ya yurt dışına gitti ya da hapise girdi. '80'lerin başına politik müzik adına dinlenenler ise el altında gezen "eskilerin" kasetleriydi. Ancak kısa sürede bu isimlerin hiçbirinin politikayla "eskisi gibi" ilgisi kalmadı.

Popçulara gelirsek. Türkiye'de 80 sonrasındaki piyasa müziği her şeyi kendi içerisinde hallettiği gibi "duyarlılık" işini de kendi içerisinde halleder. İki tür "duyarlılık" hakim bugünkü Türk popunda. Biri milliyetçi duyarlılık, öbürü de, tinerci çocuklar, deprem felaketi, uyuşturucu vs. sorunlara karşı duyarlılık. Dolayısıyla da piyasadaki şarkıların çok büyük bir bölümü, çocukların ellerini şaklatarak oynadı

kları oyunlarda okudukları masum tekerlemeler düzeyinde olmasına rağmen bu şarkıların çoğu hiç de çocuklarınki gibi masum değil!

5.4.2. SAĞDA POPÜLER MÜZİK VE İSLAMİ POP

Milliyetçi pop, solda özgün müzik adı verilen bağlamalı, biraz arabesk biraz batı alt yapılı müziği kendi ideolojisine uygun sözlerle birleştirip sunmaktan öteye gidemedi. Müzik kalitesi vasatın üzerine hiçbir zaman çıkamadı. Bu müziğin icracıları "Anam beni büyük Türk dünyasının küçük bir köyünde doğurdu"dan öte bir politika üretemese de milliyetçi sağın slogan/sembol merakına oturdu.

Kendilerine ait bir popüler müziği olmayan ülkücüler ya da radikal milliyetçiler, sağcı özgün müziğe dört elle sarıldı ve sağda politik pop, bugün bir sektör durumuna gelmiş bulunuyor.

İslami popun durumu daha farklı. Müzikleri profesyonellikten çok daha uzak ve diksiyonları da çok daha bozuk. Bu sayede ilk birkaç notada bu müziği diğerlerinden ayırmak mümkün. Ancak bu müziği kendi içerisinde birbirinden ayırmak çok kolay değil.

Özellikle Yeni Şafak gazetesinde süren uzun tartışmalara konu olsa da bir adı da var bu müziğin: Yeşil pop. Yeşil pop'un halk müziği, sanat müziği ve Türk popunun bir bulamaç halinde birbirine girmiş yapısındaki kalitesizliğin bu müziği sürekli çalan islami radyolar da dahil olmak üzere herkes farkındaydı.

Aslında herşeyi "pop" olarak yaşadığımız bir dönemde İslami popüler kültürün de genel olarak "pop" bir tüketim biçimi haline gelmesinin payı büyük oldu. İslami tüketim kültürünün ya da popüler kültürün genel popüler kültürden en büyük farkı eğlenceye mümkün olduğunca az yer vermesi. Ancak buna rağmen "piyasa" da bulunan popüler kültür içerisindeki hemen hemen herşeyin islami popüler kültür içerisinde de bir karşılığı var.

5.5. RAİ MÜZİK VE TÜRKİYE'DEKİ MÜZİĞE ETKİSİ

Arapça'da "fikir, görüş, bana göre" gibi anlamlara gelen "rai" yüzyılın başında Cezayir'in batısında filizlendiği halde, esas şeklini 1920'lerde hala rai merkezi sayılan ülkenin Liman şehri Oran'da almış. Arap aşk edebiyatı ve Bedevi folk müziğe dayanıyor. Geleneksel rai'nin iki formu var. Birinci grupta bizim kına gecelerimiz gibi özel gecelerde kadınların söyledikleri geleneksel şarkılar var. Günümüze kadar gelen ikinci tip de gücünü birinciden alıyor. Argo sözlerin Bedevi ritmleriyle birleştirilip Arap flütü ve perküzyonlarla çalınması sonucu oluşan bu tür Fransa'nın Cezayir üstündeki etkilerini daha çok taşıyor.

Modern rai'nin gelişimi ise 1950'ler ve 60'larda cheikh (üstad) denilen erkek şarkıcılar sayesinde olmuş. Üstadların en ünlüsü ve de batıdan en çok etkileneni, trompet, keman, kopuz ve bazı modern enstrümanları yerel sazlarla birleştirip, üzerine caz, ça ça ve mambo ile kaynaştıran Bellemov Messaud. Rai yıldızlarının kendilerine genç, küçük anlamına gelen "Chep" lakabını uygun görmeleri de 80'lerin başlarına rastlıyor. Bunda amaç gelenekselden farklı olduğunu göstermekti. Çünkü yeni rai kuşağı elektrikli bas, gitar, davul ve synthesiser da kullanarak, geleneksel melodilerle ve darbukayla kaynaştırıyordu. Müzik doğu makamlarıyla çalınıyordu ama alt yapı batının fonky ritmleriydi.

Şimdilerde Fransa'ya göçetmiş Cezayirliler'in özgürlük ve eşitlik çığlığı olan rai, başlangıçta Cezayirli gençlerin kendi hükümetlerine karşı aldıkları bir tavırdı. Yabancılaşma, yoksulluk, uyuşturucu, alkol, şehvet, varoluşçuluk gibi parçaların alt yapılarını oluşturuyordu. Hükümet ve din otoriteleri rai müziğin karşısında yer aldılar. Rai'nin radyolarda çalınması yasaklandı.

1980'lerin ortalarında Cezayir'deki radyolar Fransızların yönetimine geçince hükümetin anti-rai politikası silindi. Ancak rai müzik politik ve sosyal dozunu gittikçe artırınca 1990'da Cezayir'de yönetime geçen FIS bu müziği tamamen yasakladı.

Günümüzde rai, Cezayir'de el altından yayılıyor. Fransa'da ise en parlak dönemini yaşıyor. Rai müziğin ünlüleri ülkemize de sıkça gelip konserler verdiler ve Türk popuna yeni bir esin kaynağı oluşturdular.

Kendi ülkesinde yasaklanarak mecburi bir dışa açılım gösteren rai kendisine yeni dinleyici kitleleri ve etkileşim alanları yakaladı. Ülkemizde de ilgi gören bu müzik türü zaten yabancı olmadığımız doğu motiflerini bize farklı bir ritmsel ve altyapısal bir lezzetle sunmaya başladı. Bunun sonucunda da Türk popüler müzikçileri de, doğu motiflerinin altına batı altyapısı kullanarak rai müziğin biraz kötü taklitlerini çıkartmaya başladırlar. Özellikle kendi yaşantımızın melodik özellikleriyle, kozmopolit yaşamın o hızlı ve karmaşık ritmsel özelliğini birleştiren bu müziğin Türk toplumunda kötü örnekleri de olsa alıcısı hazırdı.[70]

5.6. 1950 YILI SONRASI KLASİK TÜRK MÜSİKİSİNDEKİ OLUŞUMLAR

Türkiye Cumhuriyetinde planlı kalkınma 1963 yılına rastlar. Demek ki bu tarihe kadar yapılan çalışmalarda Türk toplumunun kültür meselesi tam anlamıyla ele alınmamıştır.

1963 yılından bu yana kültür konusundaki planlamalarda kültürün önemi üzerinde durulurken, Türk Musikisi konusunda boşluk göze çarpmaktadır. Kalkınma planının sanatla ilgili bölümünde "Batı sanatının yurtta, Türk sanatının da dünyada tanıtılması için güzel sanatlara önem verilecektir"[71]denilmektedir. Görüldüğü gibi tam anlamıyla konuya değinilmemiş, yuvarlak harflarden ibaret hükümlerle geçiştirilmiştir.

İkinci beş yıllık planda, klasik ve çağdaş kültür değerlerinin Türk topluluğuna aktarılmasını amaç edinilmiş olmakla beraber, uygulanılacak politikalar başlığı altında, Türk Musikisinin Halk Musikisi bölümü hariç öğrenim programıyla ilgili hiçbir hükme rastlamıyoruz. Sadece "Halk Musikisinin devamı, korunması ve

[70] Time Out Dergisi 4 Nisan s.16-19

geliştirilmesi için konservatuarlarda halk musikisi bölümleri kurulacak, Türk folklor enstitüsü ve gönüllü kuruluşlar bu alandaki çalışmalara teşvik edilecektir"[72] denilmekedir.

Üçüncü beş yıllık plan, Halk Müziği, Türk Folkloru, Türk Sanat Musikisi konularına yeni tedbirler getirmekte, ilk defa olarak milli folklor müzesi ve Türk Musikisi Konservatuarı kurulmasını öngörmektedir. Planın ilkeler ve tedbirler başlığı altında konu şu şekilde ele alınmıştır."Milli kültürümüzü zaman süreci içinde oluşturan ve mahalli özellikleri yansıtan folklor ürünlerinin milli kültür bütünü içinde devamını sağlamak, geliştirmek, tanıtmak yok olmalarını önlemek amacıyla Milli Folklor Enstitüsü ve üniversitelerin ilgili bölümünce araştırmalar ve derlemeler yapılacak bu alandaki yayınlar arttırılacak ve özendirilecektir. Milli Folklor Müzesinde Türk Musikisi Konservatuarı kurulması öngörülmektedir.[73]

Görüldüğü gibi Üçüncü beş yıllık planda öngörülen Türk Musikisi Devlet Konservatuarının kurulması ancak 1976 Mart'ında olmuş, İkinci beş yıllık kalkınma planında öngörülen Türk Halk Musikisi eğitiminin tam anlamda başlaması da konservatuarın kurulmasıyla gerçekleşmiştir. Dördüncü beş yıllık plan iki farklı hükümet tarafından hazırlanmıştır. Dördüncü beş yıllık kalkınma planında kültür ve Türk Musikisi konusunda önemli adımlar atılmış olduğundan üzerinde durulması lazım gelmektedir. İkinci olarak hazırlanan dördüncü beş yıllık planda musikiyle ilgili şu sözler bulunur:

"Müzik eğitiminde araştırma yapmakta olan Devlet Konservatuarları, bugünkü durumları ile ülkenin sanatçı ve icracı gereksinimlerini karşılamada nicelik ve nitelik açısından yetersiz kalmaktadır."

---

[71] Kalkınma planı birinci beş yıllık 1963-67 Ank. Ocak 1963.Baş.D.Mat.s.461
[73] Yeni strateji ve üçüncü beş yıllık kalkınma planı.1973-77 s.786

"Her türlü ulusal ve evrensel halk ve sanat müziğinin eğitim araştırması ve icrası konusunda örgütlenme ve kurumsal gelişme yetersiz kalmış bu alanda sorumluluk yüklenecek bir kurum veya kuruluş oluşturulmamıştır."[74]

Beşinci beş yıllık kalkınma planı ve altıncı beş yıllık kalkınma planlarında ne yazık ki musikimiz açısından gözle görülür bir gelişmeye rastlanılmamaktadır.

Cumhuriyetimizin kurulmasından 53 yıl sonra ilk Türk Musikisi Devlet Konservatuar'ının kurulması, bizleri sevindirirken başı boşluk içinde geçmiş yılların üzüntüsünün, çeşitli illerde Türk Musikisi Devlet Konservatuarları zinciri ve oluşturulan devlet koroları ile geleceğe ümitle bakmamızdaki cesareti arttırmıştır. Konservatuarların açılması, Türk Musikisinin bilimsel kürsülere taşınması ve Türk Musikisi alanında yeni bilimsel çalışmalar yapılması bakımından büyük önem taşımaktadır.

[74] Dördüncü beş yıllık kalkınma planı.1979-83 Nisan 1979 s.151-153

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Modernleşme ve gelenek iki zıt kutup gibi görünse de bu iki kutbun birbiriyle kaynaşması bir toplum kültürünün devamı için en önemli etmendir. Toplumlar karşılıklı etkileşim halinde modernleşme oluşumunun içindedir. Bu, çağı yakalamak ve ileriye gidebilmek için kaçınılmaz bir gerekliliktir. Ancak tüm toplumsal ve teknik ilerlemelerin yanında kültürel ilerleme yalnızca o toplumun kendi temelinin üzerinde oluşturulabilir. Yani bir toplumun tüm modernleşme çabalarının yanında kültürel modernleşmesini kendi geleneksel kültür yapısının üzerinde kurgulaması gerekmektedir. Bu açıdan bakıldığında modernleşme ve gelenek birbirini destekleyen ve toplumu daha ileriye götürmeye yarayan iki faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

Toplumumuzdaki kültür mozaiği yüzyıllar içinde birçok sosyal oluşumun gerçekleşmesi ile bir biçim alır. Bu da toplumumuzun kendi kültürel yapısını oluşturur. Bundan sonraki her türlü gelişme ve değişim ancak o kültür mozaiğine eklemleyerek daha iyiye ulaşılabilinir. Asırlarca yılın getirdiği kültürel yaşamı bir anda silip atmak o toplumun tüm değerlerini silmek demektir. Bu nedenle toplumumuzun modernleşme yolunda giderken, kültürel modernleşmesini de ancak kendi kültürü üzerinde kurması gerekmektedir.

Türkiye'deki kültürel modernleşme, iktidarların ve ideolojilerin bir bakıma deneme tahtası niteliğindedir. Bir takım görüşler herşeyin "Türkçülük" ve Türk gelenekleriyle oluşmasını savunurken, bir takım görüşler ise yalnızca batılılaşmayla gerçek kültürel modernleşmenin oluşabileceğini düşünmüşlerdir. Bu iki düşüncede de kendi kültürü olan ama bir dünya ülkesi olan Türkiye için yanlış çözümlemelerdir. Türkiye'deki kültürel modernleşmenin sağlanması ancak ideolojiler üstü düşünebilmenin oluşturulmasıyla söz konusu olabilir. Herşeyi dünyadan soyutlayarak Türklüğe dayamak ne denli yalnışsa, yüzlerce yıllık Türk kültürünü bir kenara itip batıya yaslanmak ta o derece yanlıştır.

Özellikle Cumhuriyet sonrası Türk Müziğinin yasaklanması, iyi bir araştırma yapılmadan yeni bir yapılanmaya gidilmesi, yüzyıllardır süregelen Türk Müzik kültürünün bir anda silinmeye ya da değiştirilmeye çalışılması Türk Müzik tarihimizin en talihsiz olayıdır. Bir de 1950'lerden sonra kapitalist sistemin Türkiye'de uygulanmaya başlanması Türk kültür gelişimi açısından bizce ikinci önemli darbedir. Türk Devleti henüz ekonomik bağımsızlığını ve gücünü tam anlamıyla sağlayamamışken böyle bir sisteme girmesi Türkiye'deki tüm değerleri alt üst etmiştir. Serbest piyasa ekonomisi beraberinde hızlı tüketimi getirmiştir. Üretim kapasitesi çok fazla değişmeyen ülkemizde tüketimin bu denli artması Türkiye'nin dışa bağımlılığını artırmıştır. Serbest piyasa ekonomisi kişisel çıkarların da ön plana çıkmasına neden olmuştur. Bu nedenle toplumsal yapı ekonomik yapı ile birlikte değişmiştir. Bu değişimin kültürel yapıya ve müziğe yansıması da oldukça zedeleyici olmuştur. Herşeyin daha hızlı tüketildiği, daha çabuk yaşandığı, bireyselliğin ön planda olduğu bir toplumda müzikte de popülerliğin, çabuk tüketimin önü alınamaz bir biçimde gelişmesi kaçınılmazdır.

Batılı kapitalist toplumların sorunlu kültürel gelişiminin, bir üçüncü dünya ülkesi niteliğindeki Türkiye'de başarıyla uygulanması mümkün olamaz.

Kapitalist toplumlarda müzik üretimi ihtiyaca göre ya da sanata yönelik değil, eğlence endüstrisinin mantığı ile belirlenir. Kapitalist sistem üretilen malın pazarlanmasını diretir. Böylece müzik kapitalist sistemde ticari bir etken olarak kullanılır. Müziğin ticari yaşantıya bu nedenli sokulması, gerçek sanatın ve sanatçının değerini azaltır ve müzik yalnızca sisteme hizmet eden bir sektör haline dönüşür.

Türkiye'de yapılanan serbest piyasa ekonomisi beraberinde köyden kente göçü de getirmiştir. Şöyle ki; ekonomisi, yaşam koşulları iyi olmayan tarım ve hayvancılıkta yeterli ekonomik ihtiyaçlarını sağlayamayan insanlar hızla büyük şehirlere göçmüşler, buralarda küçük esnaf, seyyar satıcılık ve vasıfsız işlerle para

kazanmaya çalışmışlar, parası olan köylü kesim ise daha büyük yatırımlar yapmak için büyük kentlere göçmüşlerdir. Bunun sonucunda da büyük şehir kültürü göç edenlerin de eklenmesiyle kabuk değiştirmiştir. Köyden kente göç eden insanlar kent kültürüne uyum sağlayamadıkları gibi kendi yaşamlarını buralarda devam ettirme çabaları, kendi eski yaşamlarıyla kentte yaşadığı sıkıntılı ve ezik günlerin getirisi olarak arabesk müzikte cevabını bulmasına neden olmuştur.

'Bizce kapitalist ekonominin erken uygulanması ülkede tüm sosyal ve kültürel düzeni değiştirmiştir. Arabesk müziğin ve yoz müziğin alt yapısını hazırlayan en önemli etken aslında sistemin hızlı değişmesidir.

Türk Müziğinin yıpranmasının bir başka nedeni de batılılaşma uygulamalarından sonra ortaya çıkmıştır. Türk Musikisindeki yüzlerce yıldır kullanılan sesleri bir kenara itip, batı tarzı çok sesliliği insanlara dayatmak, insan ve toplumun sosyal yaşantısına büyük bir darbedir. Çünkü insanlar kendi yaşam biçimlerine göre müzik beğenisini sunarlar. Bunca yıllık Türk kültürü ve yaşamından meydana gelmiş Türk Müziği bir anda insanların hayatından çekilerek toplumsal bir sarsıntıya yol açılmıştır.

Türk Musikisi makamsaldır. Makamların ve bu musikinin oluşması uzun yıllar almıştır. Türk Musikisi makamsal yapı açısından büyük estetik eserlerle doludur. Batı müziğindeki estetik özellik ise çok seslilikle ve armonik yapılarla sağlanır. Bu nedenle her iki müziği ayrı düşünmek gerekmektedir. Böyleyken bir başka yanlış ta, gerçek sanatsal müziğin batı müziği olarak gösterilmeye çalışılması ve Türk Müziğindeki eserlerin çok sesli yapılarak batı müziğine yamanmaya çalışılmasıdır. Aslında gerçek mesele toplumların yaşayış biçimlerinde gizlidir. Yıllarca makamsal müziği dinleyen ve bu müziği doğuran bir toplumun yaşayışı da müziği ile parelellik gösterir. Türk insanı daha öyküsel, daha somut, daha belirgin yaşar herşeyi. Yaşamında örfler, adetler, gelenekler, alışkanlıklar vardır.

Türk Musikisindeki bütün estetik ve incelik, küçük aralıkların ve melodik yapının en mükemmel şekilde kullanılmasında gizlidir. Bu musikiyi anlamak ancak estetik duyuların olgunlaşmış, zevklerin incelmiş olduğu bir toplumda mümkün olabilir.

Bütün sanat eserlerini oluşturan etkenler; incelik, ayrıntı ve üstün niteliklerdir. Bu eserleri oluşturmak için ise üstün sanat yeteneğine ve üstün bir kişisel yaşama sahip olmak gerekir. Üstün bir yaşam ise ancak üstün bir toplumsal yaşantının sonucudur. Bu sonuç sanatın her bölümünde karşımıza çıkabilir. Batıda çok seslilikte elde edilen estetik, Türk Müziğinde tek ses ve makamsal özelliklerle yerini bulmuştur. Tek sesde yakalanan bu güçlü anlatım ve estetiği çok sesliye dönüştürmeye çalışmak hem estetiğe hem toplumsal yaşamın doğasına aykırıdır. Bu nedenle Türkiye'de yapılmaya çalışılan çok sesli Türk Müziği çalışmalarını son derece gereksiz ve yapay görmekteyiz. Çünkü bunlar sosyal yaşam sonucu oluşan eserler değil, yalnızca birşeyler yapmak için yapılan herhangi bir temeli ve estetik kaygısı olmayan çalışmalardır.

Türkiye'de büyük bir sosyolojik oluşum olarak karşımıza çıkan arabesk kültür ve arabesk müziğe gelince; özellikle batılılaşma hareketleri ve kapitalist sistemin dayatılmasıyla toplum büyük ekonomik ve kültürel sarsıntıya uğramış, ekonomik olarak güçsüzlüğün ve ezikliğinin karşılığını arabesk müziğin önemli bir öğesi olan sözlerinde, kültürel olarak da dayatılan batılılaşma politikasından kurtuluşunu arabesk müziğin melodik yapısında bulmuştur. Bunun ardından gelen tüm önemli popüler müzik akımları gitgide kaliteden uzak, günlük, çabuk tüketim ve ticari sistem için yapılan vasıfsız üretimden öteye gidememiştir. Alt yapılar biraz daha batılılaşmış ancak melodik yapı yine arabesk müziğin özelliklerini korumuştur. Bu da insanların batı yaşamına özendirilirken kendi yaşamlarından birşeyler koymak isteğinden kaynaklanmıştır.

Özellikle son dönemlerde Türk Musikisi Konservatuarlarının açılması ve bu konudaki devlet desteği belki de son yüzyılın tek tesellisidir.

Müziğin sosyolojik oluşumların sonucu olduğunu düşünürsek bizce yapılması gerekenler: Türkiye'de özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesindeki insanların ekonomik güçlerinin arttırılması ve göçün engellenmesi, eğitim payının çoğaltılması, müzik eğitimine ilkokuldan (önem verilerek) başlanması, müzik piyasasının ve üretiminin belli estetik kurallar doğrultusunda denetlenmesi ve Türk insanının kaybettiği yılları kazanabilmesi için iyi müziğin enjekte edilmesi, TRT, özel radyo ve televizyonların daha yüksek estetik ve etik kurallara uyması için en azından belli bir süre denetlenmesi, milli bir müzik istikametindeki yaratıcı faaliyetlerin desteklenmesi, yüksek vasıflı yaratıcı ve icracı sanatkarların ve bu sanatkarları anlayıp benimseyecek yüksek vasıflı toplumun oluşturulması, 21. yüzyıla girerken sosyal yaşam ve müzik alanında oluşturulacak en önemli adımlardır.

KAYNAKLAR

ALİ Filiz, Müzik ve Müziğimizin sorunları, Cem yay., İst.1989, s.88

AKSOY Bülent "Tanzimattan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma" Tanzimat Dönemi Türkiye Ansiklopedisi, 5.Cilt İst. İletişim Yay., 1985, s.1213-1236

ATATÜRK'ün Söylev ve Demeçleri, Türk İnkılâp Tarihi Ens. Yay., Cilt 11, Ank., 1981, s.140-141

BEHAR Cem, "Kültür ve Yazı Klasik Türk Müziği Örneği", Toplum ve Bilim Nob 28, s.133-148

BELGE Murat, Tarihten Güncelliğe, İst. Alan Yay., 2.Baskı 1986

BELGE Murat ve diğerleri Atatürk Devrimleri İdeolojisinin Türk Müzik Kültürüne Etkileri (İst. B.Ü.Türk Müziği Yay., 1980)

BENDIX R., "Tradation and Modernity Reconsidered", New York, Oxford University Press, 1970, s.250-314

BERKER Ercüment, "Müziğimizde Çağdaş İcra ve Çağdaş Eğitim", Gösteri, Ağustos 1988

BERMAN M., "All that is Solid Melts in to air" Dissent (Winter 1978), s.56-57

BERNSTEIN H., "Underdevelopment and Development", Harmondsworth 1981

BURKE P., "Populer Culture in Early Modern Europe (NY: Harper and Row 1978)

FINKELSTEIN, Sidney " Müzik Neyi Anlatır", Çev: Halim Spatar İst., 1986

FRITH, Simon Goodwin Andrew, on Record, Rock Pop And the Written Word New York, Pantheon Books 1990

FRITH, Simon Music For Pleausure, Essays in the Sociology of Pop Routledge 1988

GANS J. Herbert Populer Culture and High Culture New York 1974

GAZİMİHAL Mahmut Ragıp, Türk Askerî Muzıkaları Tarihi, İst., 1951

GEERTZ C., "The Interpretation Cultures London Hutchinson 1973

GENDZIER I., "Modernity and Development" Theory and Society Cilt 8 No.1 1979, s.139-155

GÖKALP Ziya "Türkçülüğün Esasları", İst. M.E.B. Yay., 1990

GÜNGÖR Nazife Arabesk, Sosyo-kültürel Açıdan Arabesk Müzik, Bilgi Yay., Ank. 1990

GUSFIELD "Tradition and Modernity" Amerikan Journal of Sociology, Cilt 72 (1967) 351-362

GÜRBİLEK Nurdan, Vitrinde Yaşamak, 1980'lerin Kültürel İklimi Metis Yay. 1992

GROSS D., "Three Persfectives on Populer Culture", Telos No.45, 1980, s.122-140

HABERMAS J. "Postmodernizm" New German Critique No: 22-23 (Winter 1981), S.3-14

HALL S "Gramsci and US" Marxism Today (Nisan 1987)

HASGÜL Nejdet "Türkiye Popüler Müzik Tarihinde Anadolu Pop Akımının Yeri" Dans Müzik Kültür No.62 1996

HERBERT J. Gans, Populer culture and heigh culture New York, 1974, s.96

HODEIR Andre Çev. Usmanbaş ilhan, Müzik Türleri ve Biçimleri, İst., İletişim Yay. 1992

HORKHEİMER M., "Arts and Music Culture", cilt 9, No: 2(1941) 290-304

NUYSSEN A., "New German Critique No.22 (Winter 1981) Sb23-40

İNCEOĞLU Metin, "Güdülme Yöntemleri", A.Ü. SBF, Basın Yüksek Okulu Yay., Ank., 1986

JAMESON F., "Reification on Utopia in Mass Cultures", Social Text No.1, 1979, s.130-148

KARAOSMANOĞLU Y. Kadri, Ankara Birikim Yay. 1981

KARTAL K., "Ekonomik ve Sosyal Yönleriyle Türkiye'de Kentleşme Ank., Yurt Yay. 1983

KOCABAŞ Uygur, "Şirket Telsizinden Devlet Radyosuna", A.Ü. SBF Yay., Ank., 1980

KALKINMA PLÂNI 1. Beş yıllık 1963-67, Ank. Ocak 1963, Bas. D.Mat., s.461

KALKINMA PLÂNI 3. Beş yıllık 1973-77, Ank. Bas. D., s.786

KALKINMA PLÂNI 4. Beş yıllık 1979-83, Nisan 1979, Ank. Bas.D., s.151-153

KONGAR Emre, "12 Eylül ve Sonrası", Say Yay., İst. 1987

LİSPET S: M, "Demokratik Düzenin Koşulları" Siyasal İnsan Ank. Teori Yay. 1986

Marriot Mc Gregor Craig, Pop Kültür Oluyor Çev. Gürol Özferendeci İst. Lagos Yay. 1990

MİMAROĞLU İlhan, Müzik Tarihi, Varlık Yay. İst. 1987

MOORE W.E., "Functionalism" London 1979, s.321-361

OK AKIN, "68 Çığlıkları", Broy Yay., S.47-50

ORANSAY G., "Cumhuriyetin Dönemi Türkiye Ansiklopedisi Cilt: 6, İst. İletişim Yay., 1983, s.1496-1509

OSKAY Ünsal, "Kitle İletişiminin Kültürel İşlevi Ank., 1982

OZANKAYA Özer, "Atatürk ve Laiklik", Türkiye İş Bankası Yay., Ank., 1981

ÖZBEK Meral, "Popüler Kültür, Modernleşme ve Orhan Gencebay Arabeski İletişim Yay., 1991

ÖZÖN N., "Türk Sineması Tarihi 1896-1960, İst., Artist Yay. 1962

ÖZTUNA Y., "Türk Musikisi Ansiklopedisi", Cilt I, II, İst., MEB Yay., 1969

Rinkelstein Sidney "Müzik Neyi Anlatır", Çeviri: M.H.Spater Kaynak Yay., İst.86, s.18

SCOGNAMİLLO, Giovanni, "Türk Sineması Tarihi", I. Cilt Metis Yay. 1986

SEVENGİL Ahmet Refik, "Opera Sanatı ile Temaslarımız", MEB Yay., 1969

SINGER M., "Beyond Tradition and Modernity in Madros", Vol: 13, No.2, Nisan 1971, s.160-95

ŞEN Sabahattin, "Yeni Dünya Düzeni ve Türkiye Bağlam Yay. 1992

ŞENYAPILI Önder, "Kentlileşen Köylüler Milliyet Yay. 1.baskı 1978

TEZCAN Mahmut, "Gençlik Sosyolojisi Yazıları", Gündoğan Yay., Ank., 1991

TURA Yalçın, "Türk Musikisinin Meseleleri", Pan yayın 1998

ULUOCAK Derya Özlem, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Tezi Kişilerin Psikolojik ve Kültürel Durumlarının Değerlendirilmelerine Bağlı Olarak Müzikal Tercihlerini Belirlemek İçin Geliştirilmiş Bir Test Uygulaması, Haziran 1998

VOLKAN Sebahattin, "Türk Müziğinin Dünü, Bugünü, Yarını", Ank. 1986, s.61

YEKTA Rauf, "Türk Musikisi", Pan Yayın, İst. 1986

MAKALELER

AKSOY Bülent, "Tanzimattan Cumhuriyete Musiki ve Batılılaşma", Türkiye Ansiklopedisi, cilt 5, İletişim Yay., 1985

AND Metin, "Bir Kültür Evresi Olarak Batılılaşma", Özgür İnsan Temmuz 1974, s.32-34

AYVAZOĞLU Beşir, " Arabeskin Üç Dönemi", Türkiye Günlüğü, Say.5, Ağus.1989

BELGE Murat, "Batılılaşma", Cumhuriyet Dönemi Türkiye ansiklopedisi, İletişim Yay. 1983

ÇALIŞLAR Aziz, "Türkiye'de Müzik Sanatının İdeolojik Boyutları", Gösteri Yay. 195, say.58, s.73

DORKEN Erkan, "Halk Müziğinin Olası Geleceği", Yeni Olgu sayı 23, s.36-37, Kasım 1984

ERGİN Metin, "Sanatının 54. Yılında Saadettin Kaynak", Cumhuriyet gazetesi, 8 Ağustos, 1954

ERGÖNÜLTAŞ Ergin, "Arabesk Olayı", Milliyet Sanat Dergisi Ekim 1980

EROL Mustafa, "Türkiye'de Bartok", 1.Müzik Kongresi Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. Haziran 1988, s.992

İNCEOĞLU Metin, "Arabesk Müzik Sorunu", A.Ü. SBF 1981 yıllık, s.401-418

KUTLAR Onat, "Arabesk Olayı", Milliyet Sanat Dergisi, Ekim 1980, s.19-20

NAKİP Mahir, "Arabesk Musikiye Dair", Töre dergisi, Ankara 1984, sayı 159, s.45

TIME OUT Dergisi, 4 Nisan 1998, s.16-19

UĞUR Aydın, " Cumhuriyetin İlk Özgün Popüler Kültürü Arabesk", Argos No.4, Aralık 1988

YÜCEKÖK Ahmet, "Türkiye'de Geleneksel Köylülüğün Çöküşü", Özgür İnsan, Mart 1973, Sayı 10, s.26

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

ÖZGEÇMİŞ

1970 Afyon'da doğdu. İlk ve Orta öğrenimini Afyon'da tamamladı. 12 yaşındayken Musiki Cemiyetine giderek kanun ve Türk Müziği dersleri aldı.

17 yaşında gitar ve batı müziği dersleri almaya başladı. Daha sonra İ.T.Ü. Türk Musikisi Devlet Konservatuarına girdi. Ardından da Yüksek Lisans Eğitimi için İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsünü kazandı. Halen eğitimini bu okulda sürdürmektedir.

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ