T.C.

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI

SOSYOLOJİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BATI'DAKİ POPÜLER KÜLTÜR TARTIŞMALARININ TÜRKİYE'DEKİ MÜZİK SOSYOLOJİSİ ÇALIŞMALARINA ETKİSİ: BİR LİTERATÜR SINIFLANDIRMA DENEMESİ

ÖZNUR YILMAZ

14737006

TEZ DANIŞMANI
YRD. DOÇ. DR. ONUR GÜNEŞ AYAS

İSTANBUL

2017

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SOSYOLOJİ ANA BİLİM DALI
SOSYOLOJİ PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BATI'DAKİ POPÜLER KÜLTÜR TARTIŞMALARININ TÜRKİYE'DEKİ MÜZİK SOSYOLOJİSİ ÇALIŞMALARINA ETKİSİ: BİR LİTERATÜR SINIFLANDIRMA DENEMESİ

ÖZNUR YILMAZ
14737006

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih: 30.01.2017
Tezin Savunulduğu Tarih: 15.02.2017
Tez Oy Birliği İle Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Yrd. Doç. Dr. Onur Güneş Ayas	
Jüri Üyeleri	: Doç. Dr. Ufuk Özcan	
	Yrd. Doç. Dr. Kerem Karaosmanoğlu	

İSTANBUL
Şubat 2017

ÖZ

BATI'DAKİ POPÜLER KÜLTÜR TARTIŞMALARININ TÜRKİYE'DEKİ MÜZİK SOSYOLOJİSİ ÇALIŞMALARINA ETKİSİ: BİR LİTERATÜR SINIFLANDIRMA DENEMESİ

Öznur Yılmaz

Ocak, 2017

Popüler müzik gerek popüler kültür araştırmalarının gerekse müzik sosyolojisinin en temel çalışma konularından biridir. Özellikle müzik sosyolojisi, farklı konuları da içermesine karşın, popüler müzik çalışmalarıyla özdeş hale gelmiştir. Bu durum Batı'da olduğu kadar Türkiye'deki müzik sosyolojisi çalışmaları için de geçerlidir. Gökalpçi paradigmanın hâkim olduğu erken dönem müzik tartışmaları dışarıda bırakıldığında, son otuz yılın müzik sosyolojisi çalışmaları popüler müzik çalışmaları etrafında yoğunlaşmıştır. Bu açıdan Türkiye'deki popüler müzik tartışmalarını topluca değerlendirmek, müzik sosyolojisinin Türkiye'deki serüveni hakkında genel bir fikir vermektedir.

Bu çalışma, en temelde, Batı'daki popüler kültür kuramlarının Türkiye'deki müzik sosyolojisi tartışmalarına nasıl etki ettiğini anlamayı amaçlamaktadır. Ayrıca, Osmanlı'dan Türkiye'ye kültürün dönüşümü Doğu-Batı çatışması bağlamında ele alınırken, bu dönüşümün Batılı kavramlarla açıklanmasının yarattığı "sorunlar" da yine çalışmanın kapsamı içinde değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, Türkiye'de popüler müzik tartışmalarındaki tema ve sınıflandırmaların Batı'daki tartışmalardan ne ölçüde ve niçin farklılaştığı da açıklanmaya çalışılmıştır. Popüler müzik alanında Türkiye'de yapılmış çalışmaların önemli bir bölümüne yer verilmekle birlikte, Türkiye'de bu alandaki geniş literatürün tamamına erişmek mümkün olamayacağı için tartışılan bağlamı açıkça ortaya koyacak eserlere yoğunlaşılmıştır. Yapılan bu literatür çalışmasıyla, popüler müzik alanındaki tartışmaları teorik yaklaşımları ile

sınıflandırmak hedeflenmektedir. Bu sınıflandırma ile popüler kültür alanındaki ana eğilimlerin Türkiye'deki popüler müzik çalışmalarına etkisi görülebilecektir.

Anahtar Kelimeler : Kültürel kuram, popüler kültür, popüler müzik, müzik sosyolojisi, Batılılaşma, arabesk.

ABSTRACT

THE IMPACT OF POPULAR CULTURE DISCUSSIONS IN THE WEST ON MUSIC SOCIOLOGY STUDIES IN TURKEY: A STUDY ON THE CLASSIFICATION OF LITERATURE

Öznur Yılmaz

January, 2017

Popular music is one of the most basic study topics of the sociology of music and popular culture researches. Although it contains different topics, specially the sociology of music, it has become identical with popular music studies. This is also valid for the sociology of music studies in Turkey as much as it is in the West. Except the early music debates where the Gokalpian paradigm is predominant, studies on the sociology of music within the last thirty years have been concentrated around the popular music studies. In this respect, collectively evaluating the popular music debates in Turkey gives a general idea of the sociology of music in Turkey.

Basically, this study aims to understand the influence of the Western popular culture theories to the sociology of music debates in Turkey. Additionally, while the transformation of the culture from the Ottoman Empire to Turkey is dealt within this context of the East-West conflict, the "problems" created by the explanation of this transformation by Western concepts have also been evaluated within the scope of the study. In this context, it was tried to explain how and why the themes and classifications of the popular music debates in Turkey is differ from the debates in the West. Even though a considerable part of the work done in Turkey in the field of popular music is included, the works concentrated in the context of the controversy have been concentrated in Turkey because of the impossibility of reaching the whole

of the broad literature in this area. With this literature study, it is aimed to classify the discussions of popular music with theoretical approaches. With this classification, the influences of the mainstream trends of popular culture to the popular music studies in Turkey can be seen.

Keywords : Cultural theory, popular culture, popular music, sociology of music, westernization, arabesque.

ÖN SÖZ

Türkiye'de popüler müzik çalışmaları önemli bir birikime sahiptir. Bu birikimle beni tanıştıran ve bu geniş literatürün sınıflandırılması için beni yüreklendiren danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Onur Güneş Ayas'a minnettarım. Bilgisini, deneyimini sonuna kadar önüme açtığı için, emeği, sevgisi ve tahammülü için binlerce kez teşekkür ederim. Bu çalışmanın her satırında onun izi var. Hocalığı kadar ağabeyliğini de her an hissettirdiği için ona borcumu ödeyemem.

Tez yazım süreci benim için uzun ve zahmetli oldu. Bu süreçte her yorgun düştüğümde hızlıca ayağa kalkmama yardım eden kız kardeşim Aslı Coşkun'a, hiçbir sorumu cevapsız bırakmayan Arş. Gör. Dr. Kerem Özbey ve Yrd. Doç. Dr. Metin Türkmen'e ve Hopa'da tüm öğrendiklerim için başta Yrd. Doç. Dr. Esat Pınarbaşı olmak üzere Artvin Çoruh Üniversitesi'ndeki tüm arkadaşlarıma teşekkür ederim. Moral desteğim Bekir Düzcan'a çok teşekkür ederim.

Arkamda durmaktan bir an bile vazgeçmeyen, koşulsuz desteğim anneme, can yoldaşım, biricik kardeşim Özgür'e, canım babama ve yol arkadaşım, nişanlım Erkin Öncan'a tüm fedakarlıkları için ne kadar teşekkür etsem az. Bugüne gelmemdeki en büyük pay onların.

Saygılarımla.

Hopa, Ocak 2017 Öznur Yılmaz

İÇİNDEKİLER

ÖZ……..iii
ABSTRACT..... v
ÖN SÖZ..... vii
TABLOLAR..... x

1. GİRİŞ..... 1

2. BATI'DAKİ POPÜLER KÜLTÜR/MÜZİK TARTIŞMALARI..... 6
2.1.Popüler Kültür Kavramı..... 6
2.2.Kitle Kültürü ve Aşağı Kültür Olarak Popüler Kültür..... 9
2.3.Bir Mücadele Alanı Olarak Popüler Kültür..... 19
2.4.Altkültür Çalışmaları..... 24
2.5.Gans ve Beğeni Kamuları..... 27
2.6.Scene Merkezli Çalışmalar..... 29

3. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK TARTIŞMALARI..... 33

4. FRANKFURT OKULU VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR GELENEĞİNİN TÜRKİYE'DE POPÜLER KÜLTÜR/MÜZİK TARTIŞMALARINA ETKİSİ 46

5. ALTKÜLTÜR, SCENE VE BEĞENİ KÜLTÜRLERİ KAVRAMLARININ TÜRKİYE'DEKİ YANSIMALARI..... 89
5.1.Gans ve Beğeni Kültürleri Kavramının Yansımaları..... 89
5.2.Altkültür Merkezli Çalışmalar..... 94
5.3.Scene Merkezli Çalışmalar..... 102

6. SONUÇ..... 109

KAYNAKÇA..... 115

ÖZ GEÇMİŞ ……..…….126

TABLOLAR

Tablo 1: “Ciddi” Müzik ve “Popüler” Müzik Arasındaki Farklılıklar …….....15

1. GİRİŞ

Sosyoloji, müziği toplumsal ilişkiler bağlamında ele alır. Çeşitli müzik formlarının hangi toplumsal ilişkiler içinde ortaya çıktığı ve hangi tarihsel dönemlerde yaygınlaştığı ile ilgilenir. Sosyoloji, müziğin üreticisi, alıcısı ve dönüşüme girdiği araçları ele alır. Kültürel olguların büyük bir kısmı, sosyal tabakalaşmayı yansıtmaktadır. Bu yansıma, müzik sosyolojisi açısından bir soruya işaret etmektedir: Müzik ve toplumsal sınıflar arasında doğrusal bir ilişkinin varlığı söz konusu mudur? Sosyologlar, müzikte değer yargılarını barındıran "iyi" olanı belirlemeye çalışmazlar; müzikte yapılan hiyerarşik ayrıştırmanın kim tarafından oluşturulduğunu, kimin bu ayrıştırmayı içselleştirdiğini, kimin neden ve nasıl karşı çıktığını anlamaya çalışır.

Müzik sosyolojisi, sosyolojinin bir alt dalı olarak 20. yüzyılın sonları ve 21. yüzyılın başlarında kurumlaşmaya başlamıştır. 2000'lerden itibaren, çalışmaların sayısında bir artış gözlemlenmektedir (Down, 2007, 249). Bu artışla birlikte sosyoloji çalışmaları içerisinde görünür olmaya başlayan müzik çalışmalarının geçmişi 1900'lere uzanmaktadır. Weber'in akılcılaşma sürecini müzik üzerinden açıklaması, müziğin sosyolojik bir olgu olarak ele alındığı erken çalışmalardan biridir. Sosyoloji, müzik olgusunu çok yönlü bir şekilde tartışmaktadır. Popüler müzik tartışmaları da söz konusu tartışmaların önemli bir ayağını oluşturmaktadır. Hatta müzik sosyolojisi, popüler müzik çalışmaları ile özdeşleşmiş durumdadır.

Popüler müzik tartışmaları, kültür sosyolojisi ve müzik sosyolojisinin kesişiminde yer almaktadır. Gerek popüler kültür çalışmalarının gerekse de müzik sosyolojisinin en temel konularından biridir. Tarih boyunca, çeşitli toplumlarda popüler kültür ve popüler müzik kavramsallaştırmaları tartışmalar yaratmış olsa da popüler kültür/popüler müzik kavramlarının ortaya çıktığı toplumlar Batı toplumlarıdır. Bu da teorik çerçevenin temel olarak Batı'da çizildiği gerçeğini yaratmaktadır. Türkiye'de popüler kültür veya popüler müzik tartışmalarının tarafları, kendilerini Batı'da ortaya çıkan teorik çerçeve ile ifade etmiştir.

Popüler müzik tartışmalarındaki pozisyonlar, popüler kültürün nasıl tanımlandığına bağlı olarak değişir. Frankfurt Okulu'nun ve özellikle Adorno'nun

adıyla özdeşleşmiş ilk yaklaşıma göre popüler kültür, egemen kesimlerin kendi çıkarlarının ve egemenliklerinin devamını sağlamak amacıyla ürettikleri ve ezilen-yoksul-madun kesimlere dayattıkları bir kültürel formdur. Bu kültürel form sayesinde egemen kesimlerin kültürünün ve değerlerinin başlıca öğeleri toplumun diğer kesimlerine taşınır. Böylece popüler kültür, toplumsal gerçeklikleri gizleyen ve alternatif bir dünya arayışlarını şiddetle püskürten bir işlev kazanır. Muhafazakâr elitistlerin yaklaşımına göreyse popüler kültür, onu yaratanların değil, onu sorun edenlerin gözünden ele alınmıştır. Bu nedenle de bu ilk yaklaşımlar olumsuzdur.

Buna karşılık, diğer yaklaşımın temel noktası ise, popüler kültürün bir mücadele alanı olarak ele alınması, özgürlükçü ve demokratik içeriğinin vurgulanmasıdır. Bunun için de kitle kültürü ve popüler kültür arasında bir ayrım yapılır. Kitle kültürü kavramı temelde Frankfurt Okulu'nun ortaya attığı "kültür endüstrisi" kavramıyla açıklanırken, popüler kültür "halkın" kendini hâkim kültüre karşı var ettiği bir mücadele alanı olarak açıklanır. Popüler kültürün bir mücadele alanı olarak açıklanmasıyla birlikte, popüler kültür ilk kez onu üreten/tüketenler tarafından incelenmiştir. Popüler kültür, toplumun egemenlik altına alınmış kesimlerinin, egemenlere karşı yürüttükleri mücadelenin alanlarından biridir.

Popüler kültür üzerine yapılan tartışmalar bu kavramsal çerçeveler ile sınırlı değildir. Popüler kültürün bir mücadele alanı olarak ele alınmasıyla birlikte ampirik çalışmaların da önü açılmıştır. Altkültür ve scene çalışmaları bu bağlamda değerlendirilebilir. Yoğun teorik tartışmaların dışına çıkıp, müziğin üretildiği/tüketildiği alanlara ve alımlayıcı grubun müziği anlamlandırmasına yönelmek, bu ampirik çalışmalar ile mümkün olmuştur.

Bu çalışmada temel olarak, Batı'daki tartışmaların Türkiye'nin özgül koşularında nasıl yeniden üretildiği sorusuna yanıt aranmaktadır. Türkiye'de popüler müziğin şekillenmesi, Batı'dakinden farklı bir doğrultuda gerçekleşmiştir. Bunun temel sebebi, Türkiye'nin toplumsal yapısının Batı'dakinden farklı bir tarihsel süreç sonucu oluşmasıdır. Bu farklılığı iki boyutuyla ele almak mümkündür: Birinci boyut, Osmanlı'da sınıfların Batı'dakinden farklı olmasıdır. Osmanlı, Batı'daki gibi bir aristokrasi sınıfına sahip değildir. Müzik, Batı'da sınıfların keskin çizgilere sahip olması sebebiyle birbirinden ayrılabilir durumdadır. Lakin Osmanlı'da sınırların Batı'daki şekliyle çizili olmaması müziği de sınıfsal bir zeminde tartışmayı zorlaştırır. İkinci boyut, Türkiye'nin Batılılaşma serüvenidir. Bu süreçte kurumlar, yeniden Batılı

tarzda örgütlenmiştir. Kültürel alanda yapılan müdahaleler ve amaçlanan toplumsal dönüşüm, toplumda birtakım sorunlara yol açmıştır. Süreç boyunca bu dönüşüme uyum olduğu kadar direnç de gerçekleşmiştir. Cumhuriyet'in Batılılaşma politikaları doğrultusunda ürettiği müzik yaklaşımı, toplumda direnç ile karşılaşan başlıklardan biridir. Müzikteki sınıflandırma, Batı'daki gibi sınıf temelli değil, Doğulu-Batılı, ileri-geri gibi dikotomiler temelinde gerçekleşmiştir.

Batı'daki popüler kültür tartışmalarının Türkiye'ye yansımasıyla birlikte, Türkiye'de popüler müzik tartışmalarında da bir kamplaşma yaşanmaya başlamıştır. Popüler müziğin olumlu veya olumsuz olarak ele alınmasının ötesine arabesk tartışması ile geçilmiştir. Arabesk tartışmasının yarattığı kamplaşma derinlemesine incelendiğinde, teorik farklılaşmanın zeminini oluşturanın modernleşme sürecine yaklaşım olduğu görülmektedir. Türkiye'deki popüler kültür ve popüler müzik tartışmalarını kendine özgü kılan en güçlü özellik, modernleşme tartışmasının zeminini oluşturmasıdır. Tartışmalar, Batılılaşma ve modernleşme tartışmasının dışında popüler kültür-kitle kültürü ayrımından beslenir. Müzik üzerine yapılan tartışmalarda, süreç içinde popüler kültürü olumsuz tanımlayan eğilim hakimiyetini kaybetmiştir. Bunun karşısında, popüler kültürü bir mücadele alanı olarak tanımlayan eğilim ise güç kazanmıştır. Bunun dışında toplumun beğenilerini bir sınıflamanın dışında tutup meşru gören (Gans) yaklaşım, tarafsız bir yaklaşım olarak bu tartışmalarda yerini almıştır. Birmingham Okulu'nun açtığı başlığı geliştirip ampirik çalışmalara yönelen teorik zemin de altkültür çalışmalarında kendine yer bulmuştur.

Çalışmada öncelikle popüler kültür alanına ve popüler müzik konusuna odaklanılacaktır. Popüler müzik tartışmalarının toplumsal bağlamında anlamak, popüler kültür kavramının derinlemesine incelenmesiyle mümkündür. Toplumsal ilişkiler bağlamında popüler kültürün nasıl bir alanı kapladığıyla başlayarak popüler müzik konusu ele alınacaktır.

Batı'da ortaya çıkan popüler kültür tartışmalarının Türkiye'ye nasıl yansıdığı sorusu bu çalışmanın temel sorunudur. Sosyoloji literatüründe daha önce bu soruya çeşitli şekillerde yanıt aranmıştır. Türkiye'de geniş bir popüler kültür literatürü vardır. Literatür tarandığında, kaynakların, popüler kültür tartışmalarına zemin olan teorik kaynaklardan beslenerek Türkiye'deki popüler kültür tartışmalarına katkı sunmakta olduğu görülmektedir. Bu çalışmada söz konusu kaynaklar teorik bir sınıflandırmayla bir araya getirilmeye çalışılacaktır. Bu sınıflandırma için kullanılan kaynaklar,

Türkiye'deki geniş literatürün tamamını kapsamaktan uzaktır. Çalışmada kullanılan kaynaklar, bağlamı açıkça ortaya koymayı sağlayacak eserler arasından seçilmeye çalışılmıştır. Bundan önceki popüler kültür çalışmalarından bu tez çalışmasını ayıran nokta, tam da burada öne çıkmaktadır: Bu tez çalışmasının amacı, popüler kültür veya popüler müzik konusunda yazılmış bütün eserlerin bir araya getirilmesinin ötesindedir. Temel hedef, oldukça geniş ve dağınık bir literatürü genel hatlarıyla anlamamızı sağlayacak bir açıklama çerçevesi ve sınıflandırma modeli geliştirmektir.

Çalışmada literatür taraması yaparken, tarihsel karşılaştırmalı bir yöntem izlenecektir. Batı'daki popüler kültür tartışmalarındaki teorik zeminlerin oluşturduğu iki ana eğilim öne çıkmaktadır. Batı'daki eğilimlerin sınıflandırılması model alınıp, bu eğilimlerin Türkiye'de alımlanmasına odaklanılacaktır. Türkiye'deki çalışmalar bu model ile değerlendirilecek ve kategorize edilmeye çalışılacaktır. Modele göre sınıflandırılan eserlerdeki teorik farklılaşmanın ve dönemsel yoğunlaşmanın tespiti de bu çalışmanın bir diğer amacıdır. Bu sayede toplumsal süreçler ile teorik zeminin tercihi arasında bir ilişki olup olmadığı görülebilecektir.

Popüler kültürün tanımına ilişkin tartışmalar ile başlayan ikinci bölümde, popüler kültürün işlevi konusunda oluşan konumlanma ayrıntılı şekilde ele alınacak, kitle kültürü, kültür endüstrisi, popüler kültür, altkültür, *scene* ve beğeni kültürleri kavramları üzerinden Batı'daki tartışma ana hatlarıyla özetlenmeye çalışılacaktır. Birinci bölüm, çalışmanın kavramsal zeminini oluşturmaktadır.

Türkiye'deki popüler müzik tartışmalarını anlamlandırmak için, Türkiye'nin özgül koşullarının altının çizilmesi gerekmektedir. Üçüncü bölüm, bu ihtiyaca cevap bulma amacını taşır. Osmanlı'nın son dönemiyle başlayan ve Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla önemli bir ivme kazanan modernleşme sürecinin kültürün dönüşümünde önemli bir etkisi vardır. Bu bölümde Türkiye'nin modernleşme serüveni kültürel dönüşüme kaynaklık etmesi boyutuyla ele alınacaktır. Müziğin Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne dek yaşadığı tartışmalı dönüşümün toplumsal bağlamı bu bölümde yer bulacaktır.

Yoğun bir literatür taramasının yapıldığı dördüncü bölümde, popüler kültür tartışmalarının Türkiye'de nasıl bir karşılık bulduğu sorusuna cevap aranmaktadır. Öncelikle bölüm için ve dahası tüm çalışma için seçilmiş literatür, Batı'daki teorik kamplaşmanın Türkiye'deki karşılığının tespit edilebileceği eserler arasından

seçilmeye gayret edilmiştir. Ancak bu çalışmanın sınırlarından kaynaklanan sebeplerle yer verilmeyen eserlerin çokluğunun da altı çizilmelidir. Batı'da ortaya çıkan konumlanmaların Türkiye'ye yansıması ele alınırken, bir dönemselleştirmeye de gidilecektir. Bu çerçevede Frankfurt Okulu'nun başı çektiği popüler kültürü olumsuz bulan eğilim ile, Birmingham Okulu'nun temsil ettiği popüler kültürü olumlu bulan eğilimin Türkiye'deki takipçileri ele alınacaktır. Bu tartışmanın temel olarak meydana geldiği popüler müzik tartışması arabesk üzerinden gerçekleşmiştir. Arabeski yoz bir tür, kültürel hezeyan olarak ele alanlar ile onu bir mücadele alanı olarak görenler, bu teorik tartışmanın pratik sonuçlarını gösterecek şekilde incelenecektir. Tartışmanın taraflarının, Türkiye'nin modernleşme sürecini ele alışlarındaki benzerlik ve farklılıklar da yine bu bölümün sorunsallaştırdığı konulardan biridir.

Müzik sosyolojisi bağlamında Batı'da ortaya atılan kavramlar çeşitlendikçe, bu kavramların Türkiye'de karşılık bulduğu görülmüştür. Altkültür, *scene* ve beğeni kültürleri gibi kavramlar teorik bir zenginlik sağlamaktadır. Çalışmanın beşinci bölümü, bu alanlarda yapılmış çalışmaları içermektedir. Beşinci bölümde yararlanılan kaynakların büyük bir kısmı yayınlanmamış tez çalışmaları ve bildirilerdir. Altkültür, *scene* çalışmalarıyla müzik sosyolojisinde bir uygulama dönemin başladığı söylenebilir.

2. BATI'DAKİ POPÜLER KÜLTÜR/MÜZİK TARTIŞMALARI

Çalışmanın ikinci bölümü, popüler kültür tartışmalarının doğduğu Batı'da, konuya ilişkin temel eğilimlerin belirlenmesi ve bu eğilimlerin ana hatlarıyla tanıtılmasına ayrılmıştır. Bu bölümde popüler kültüre ve popüler müziğe ilişkin tartışmaların teorik çerçevesi çizilmeye çalışılacaktır.

2.1.Popüler Kültür Kavramı

Popüler kültür kavramının tanımlanması oldukça güçtür. Kavramın açıklanmasında, çoğu kez tartışmacının ideolojik yanı ağır basar. "Popüler" kavramının toplumsal bir tabakaya veya kategoriye işaret etmiyor oluşu açıklamayı zorlaştıran başlıca sorundur. Tıpkı kültür[1] kavramının sayısız tanımının çoğunlukla değer yüklü olması gibi, popüler kültür kavramı da objektif sosyolojik bir içerik kazanmakta güçlük yaşar.

> "'Popüler' sözcüğü ilk anda belli sosyolojik çağrışımlara yol açmakla birlikte, aslında son derece belirsizdir. Örneğin popüler müziği çokça yapıldığı gibi toplumun belli bir kesimiyle ilişkilendirmek son derece yanlıştır, çünkü toplum içinde sınıf, statü grubu ve alt-kültür gibi birçok kategori var olmakla birlikte, 'popüler' diye bir kategori yoktur. Bunun bir sonucu olarak popüler müziğe temel oluşturan popüler kültür tanımları ve bu tanımları temel alan popüler kültür değerlendirmeleri çoğu zaman keyfi bir niteliğe bürünmektedir" (Ayas, 2015, 154).

Bir konuya/kavrama sosyolojik olarak yaklaşabilmenin temel koşulu, konuyu/kavramı toplumsal ilişkiler bağlamında tartışabilmektir. Popüler kültür kavramı da toplumsal ilişkiler bağlamında anlam kazanır. Toplumsal sınıfların birbirileri ile kurdukları ilişki popüler kültür tartışmalarının temel zemini olarak ortaya çıkmaktadır. İnsanların, toplumun içinde doğrudan ya da dolaylı olarak kurdukları ilişkiler kültürel alanı oluşturur.

[1]Kültür kavramına yaklaşımlar için bkz. Philip Smith, Kültürel Kuram (Babil: İstanbul, 2005).

Popüler kültürün tam olarak neye tekabül ettiği açık olmamakla birlikte John Storey'in (aktaran ve yeniden sınıflandıran Ayas, 2015, 155-159) sınıflandırmasından ilham alarak popüler kültür (müzik) kategorisine ilişkin çeşitli yaklaşımları altı temel kategori içinde sınıflandırmayı deneyebiliriz.

Birinci kategori popüler kültürün niceliksel tanımına dayanır. Bu tanımı benimseyenler, kültürün içeriği ve/veya hangi yollardan ortaya çıktığı ile ilgilenmekten ziyade ürünü izleyen/dinleyen insanların sayısına bakarlar. Bu yaklaşıma göre çok sayıda insan tarafından tercih edilen kültürel ürünler popüler kültür olarak tanımlanır. Popüler kültürün niceliksel tanımı, ampirik olarak ölçülmesi çok kolay olduğu için pozitivist araştırmalar için kullanışlıdır. Ancak bir kültürel ürünün tüketici kitlesi sürekli olarak değiştiği için, bu yaklaşım çerçevesinde popüler kültürün niteliksel bir tanımını yapmak imkânsız hale gelir. Örneğin yayınlandığında pek ilgi görmemiş bir müzik eseri yıllar sonra, belki sanatçısı hayatını kaybettiğinde popüler kültür ürünü haline gelebilir. Seçkin bir azınlık tarafından tercih edilen, bir klasik müzik eseri bir reklamda duyulması sonucunda dinleyici sayısı artınca, bir popüler kültür ürünü haline gelmiş olur.

Popüler kültürün ikinci tanımı, onu yüksek kültürle ilişkili olarak tanımlar. Buna göre, "yüksek kültür olmayan her şey popüler kültürdür". Dolayısıyla burada popüler kültürün tanımlanmasından ziyade yüksek kültürün tanımlanması önem kazanır. Bu tanım ise haliyle toplumun egemen grupları tarafından yapılacaktır. Muhafazakâr elitizm olarak tanımlayabileceğimiz bu yaklaşıma göre, popüler kültür kendi başına önem taşımaz, yüksek kültürlerin aşağı-ötekisi olarak olumsuz bir anlam yüklenerek tanımlanır.

Üçüncü tanım popüler kültürü yine olumsuz bir şekilde değerlendirmekle birlikte, esasen onun "ticari" ilişkilerin bir ürünü olduğunu vurgular. Bu tanım, gerçek kültürün üretiminin bireysel, popüler kültürün üretiminin ticari olduğu fikri üzerinden şekillenir. Bireyin yaratıcılığından yoksun olan ve "çoğunluk için üretilen" popüler kültür standartlaştırılmıştır. Parçalar ve bütün arasında bir ilişkiden bahsetmek oldukça güçtür, böylesi bir ilişkinin olmayışı onu takip edenlerin düşünsel yeteneklerini felce uğratmakta, onları edilgenleştirmektedir. Popüler kültürü, kültür endüstrisinin bir ürünü olarak gören "kitle kültürü olarak popüler kültür" yaklaşımı, Frankfurt Okulu'nun ve bilhassa Adorno'nun açıklamalarında vücut bulmaktadır.

Dördüncü yaklaşım, halkı popüler kültürün kaynağı olarak görür. Popüler kültürü halka ait ve halk tarafından üretilen her şey olarak gören bu yaklaşımda, popüler kültür ile "folk kültürü" arasındaki ayrımlar belirsizleşir. Bu yaklaşımı savunanlar Sanayi Devrimi sonrasında halkın benimsediği yaşam tarzını temel alırlar ve modern toplumun "akılcılaşmasına" karşı, bu yaşam tarzında ifadesini bulan geleneksel öğelere sahip çıkarlar.

Beşinci yaklaşım ise popüler kültürü farklı sınıflar ve gruplar arasındaki hegemonya mücadelesinin alanı olarak görür. Bu yaklaşıma göre popüler kültür, kültür endüstrisinin ve düzeni kitlelere kabul ettirmenin bir aracı haline gelebileceği gibi, halk tarafından bir muhalefet aracı olarak da kullanılabilir. Bu yaklaşımı savunanlar, Grmasci'nin hegemonya kavramından oldukça etkilenmiş ve kitle kültürü ile popüler kültür arasında incelikli bir ayrım geliştirmeye çalışmışlardır. "Yani popüler kültür ne kültür endüstrisi tarafından yukarıdan dayatılır ne de egemen kültüre karşı halkın içinden doğmuş ve aşağıdan yukarı yükselmiş bir otantik-muhalif kültürdür. Popüler kültür dayatmalar, direnişler ve uzlaşmalardan oluşan bir mücadele içinde her gün yeniden şekillenir. Öyleyse popüler kültürle ilgili apriori yargılarda bulunmak yerine, onu ampirik olarak incelemek, popüler kültüre kitleler tarafından verilen anlamları analiz etmek gerekir" (Ayas, 2015,158). İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun damgasını vurduğu bu yaklaşım, popüler kültürdeki muhalif damarı önemser ve değerli bulur.

Bu çalışmanın amaçları açısından son yaklaşım olarak sınıflandırılabileceğimiz altıncı yaklaşım, popüler kültüre ilişkin daha nötr bir tavır alır. Muhalif ve onaylayıcı olmasından bağımsız olarak, bütün popüler kültür ürünlerini estetik olarak meşru görür ve tarafsız bir şekilde incelemeye çalışır. Popüler kültüre toptancı bir yaklaşım benimsemek yerine, popüler kültürü oluşturan, farklı toplumsal sınıfların ve grupların "beğeni kültürleri" (Gans) üzerinde durur. Keza çeşitli popüler kültür ürünleriyle ilişki kuran farklı grupların iç örgütlenmesini somut olarak incelemeye çalışır. Gans'ın beğeni kültürleri, Becker'in sanat dünyaları ve *scene* merkezli çalışmalar bu çerçevede anılabilir.

2.2.Kitle Kültürü ve Aşağı Kültür Olarak Popüler Kültür

Çalışmamız açısından popüler kültür tartışmalarında en önemli ayrım kitle kültürü ile popüler kültür arasındadır. Günümüzdeki diğer yaklaşımlar da başlangıçtaki bu temel ayrışmanın içinden doğmuş ve farklı kollara ayrılmıştır. İki kavram arasında bir ayrım yapmayanlar, genellikle popüler kültürün olumsuz tanımını benimsemişlerdir.

Olumsuz yaklaşımların teorik iki kaynağı vardır: Muhafazakâr elitizm[2] ve Neo-Marksizmin kitle kültürü eleştirisi. Muhafazakâr elitistler, imtiyazlı bir sınıfın kültürün üreticisi olduğunu düşünürler. Sanayileşme ve bununla birlikte kentleşme, yeni bir odak yaratmıştır. Bu odak, kendi kültürünü üretmeye başladıkça, kent kültürü imtiyazlı sınıfların kontrolünden çıkmaya başlar. Muhafazakâr elitistler, "yeni" olan bu kültürün ticari olduğunu söyler. Popüler kültür çalışmaları ilk olarak Arnold'un *Kültür ve Anarşi* (1869) isimli çalışmasında karşımıza çıkar. Arnold'ın kitabının başlığından da anlaşılacağı üzere, muhafazakâr elitistler bu yeni durumdan memnun değildirler. Düzenin bozulmasına yönelik kaygı, kültürü anarşi ile birlikte anmaya neden olur. Muhafazakâr elitizm, popüler kültürün, egemenlik ilişkileri dışından gelişmesinden rahatsızlık duyar. Popüler kültürün bir halk kültürü olamayacağı da yine muhafazakâr elitistlerin önemli bir görüşüdür. Halk kültürü otantiktir, ancak "yeni" olan bu kültür kendisinden öncekilerin tamamını karşısına almaktadır. Kültür, 'dünyada düşünülen ve söylenenlerin en iyileri' demekse eğitimsiz insanların kendiliğinden yaratabileceği kadar basit değildir. Kültür, "en iyi olanın ne olduğunu tanıyabilme yeteneği" ise, onu ancak seçkinler tanıyabilirler. Eğitimsiz olanlar ise, ellerindekini "en iyi" sandıkları için, bozguncudurlar. Yüksek kültür, eğitim ve birikim gerektirir (Storey, 2003 ve Ayas, 2015).

Popüler kültüre olumsuz yaklaşımların ikinci teorik kaynağı ise Frankfurt Okulu'dur. Frankfurt Okulu'nun popüler kültüre yaklaşımı muhafazakâr elitistlerin yola çıkışlarından farklı bir zemine dayanmaktadır: Muhafazakâr elitistler, popüler

[2]Muhafazakâr elitist yaklaşımın başlıca isimleri olarak F. R. Leavis, Ortega Y. Gasset ve T. S. Eliot gösterilebilir. Bu eğilimin başlıca özelliği demokrasi karşıtı oluşudur. Muhafazakâr elitistlere göre demokrasinin insana seçim yapma "yetisi" kazandırmıştır. İnsanlar sanat eserleri içerisinde bir seçim eğilimi sergilemişlerdir. "Sıradan" insanın kendi seçimini sanata yedirmesi ile yüksek sanat değer kaybetmiştir. Kültür, ancak eğitimli ve seçkin insanların işidir. Bunun dışında kalanların kültür olarak "iddia ettiği" şey bir taklittir. Çoğaltılabilir bir ürünün sanat olarak adlandırılması mümkün değildir. Bir şeyin sayısı ne kadar artarsa onun değeri o kadar azalır.

kültürü var olan sınıfsal yapıya karşı bir tehlike olarak görürken, Frankfurt Okulu üyeleri popüler kültürü insanları pasifize ettiği gerekçesiyle reddederler. Kitle kültürü olarak adlandırdıkları bu piyasa ürünü, insanların sosyal düzene olan itirazlarını törpüler ve düzenle uyumlu hale gelmelerini sağlar. Frankfurt Okulu mensuplarına göre popüler kültür, halk tarafından yaratılmamıştır. Onun üreticisi, piyasadır. Kültür endüstrisinin yaratısı olan kitle kültürü, alıcıyı tüketime yöneltir ve pasifize eder. Bu anlamda kültürel ürünler pazara sunulmuş ve meta haline gelmiştir.

> "Frankfurt Okulu'nun kitle toplumu anlayışına iki tema damgasını vurur: 1. Yoğun ekonomik ve teknolojik gelişme karşısında geleneksel toplumsallaşma kurumlarının zayıflaması 2. İnsanın emek ve etkinliği sonucu ortaya çıkan nesnelerin insan kontrolünün dışında görünen bağımsız, özerk güçlere dönüştüğü kültürün artan somutlaşması" (Swingewood, 1996,32'tan akt. Ayas, 2015).

Bu anlamda muhafazakâr elitistler ile kültür endüstrisi görüşünü savunan Frankfurt Okulu arasında ortak noktalar vardır. Muhafazakâr elitistlerin ve Frankfurt Okulu üyesi Neo-Marksistlerin sanattan bahsederken "yüksek sanat"ı kastetmesi ve bunun üreticisi olarak yalnızca yüksek eğitime sahip bir seçkin tabakayı tanımaları bu ortaklığı açıklayabilmektedir. Popüler kültür ile kitle kültürü kavramlarını aynı anlama gelecek şekilde kullanma eğilimi, olumsuz yaklaşımı temsil etmektedir. Olumsuz yaklaşımın ortaklaştırdığı muhafazakâr elitistler ile Frankfurt Okulu Marksistlerinin kitle kültürü eleştirme amacında farklılıklar vardır. Muhafazakâr elitistler, popüler olanın sanatı yozlaştırdığı iddiasıyla karşı çıkarken, Frankfurt Okulu çevresi kitle kültürünün insanları güdüp yöneterek yanlış bilinç yaydığı iddiasıyla popüler kültüre karşı çıkmaktadır. Popüler kültür ile kitle kültürü arasındaki temel ayrım, kültürü yaratanın veya bilinçli olarak tercih edenin kim olduğu sorusuna verilen yanıttadır (Ayas, 2015).

Popüler kültüre olumsuz yaklaşanlar, onun halk tarafından üretilen veya bilinçli olarak tercih edilen bir kültür olduğunu reddederler. Aksine halkın değil, kapitalizmin ürettiği bir kültürden söz ederler. Gerçi kitleler, kapitalizm tarafından üretilen bu kültürü tüketmektedir. Ancak bu tüketimin bilinçsiz ve manipüle edilmiş bir tüketim olduğu varsayılmaktadır. Bu bakımdan onlara göre halk ile kitle aynı şey değildir. Gramsci, halk kavramını kullanmak için Klasik Marksizm'in öngördüğü sınıfsal bir çelişkiden beslenmektedir: İktidar bloğu içinde olmayan herkes halktır. Halk kavramı sosyologlar açısından tanımlaması zor kavramlardan biridir. 19. yüzyıl boyunca

toplumsal sınıfların ve toplumsal yapının hızla dönüşümüyle birlikte modern kapitalist toplum şekillenmiştir. Modern toplumun kurumlarının oluşmasıyla birlikte yüksek eğitimli seçkinler tarafından, kendi dışında kalan sınıfı "kitle gibi görme eğilimi" baş göstermiştir. Gustave Le Bon[3]'a (1895) göre kitleler telkine yatkın haldedir ve kolay ikna edilebilir. "Kitle toplumu kuramcılarına göre halk, insanların aralarındaki iletişim ve etkileşim ilişkisinin gevşediği hatta çözülmeye başladığı durumlarda artık kitleye dönüşür" (Erol, 2009, 28).

Popüler kültüre olumsuz yaklaşanlara göre popüler kültür, egemen sınıflar tarafından meta haline getirilmiş ve onların çıkarları doğrultusunda madun kesimin "tüketimine" sunulmuş bir araçtır. Egemen sınıflar kendi hegemonyalarını tüm toplumda yaygın bir hale getirirler ve bu sayede kitleleri pasifize ederler. Bu açıdan bakıldığında, popüler kültür, Marx'ın kullandığı şekliyle, "halkın yeni afyonu" olmuştur. Popüler kültüre olumlu yaklaşanlar ise popüler kültürün, modern toplumun sağladığı yeni olanaklar sayesinde bir demokratikleştirici unsur haline dönüştüğünü iddia ederler. Bu eğilim popüler kültürün özgürleştirici ve mücadeleci yönüne vurgu yapar.

Adorno'nun kitle kültürü üzerine yaptığı çalışmalar erken dönem popüler kültür çalışmalarına damgasını vurmuştur. Adorno ve Horkheimer'ın yarattıkları kültür endüstrisi kavramı, popüler kültüre bakışı belirleyen nirengi noktası olmuştur. Popüler kültüre olumsuz yaklaşanların temel kaynağı Adorno ve takipçileri olurken, olumlu yaklaşanların da temel kaynağı, özelde Adorno ve genelde de Frankfurt Okulu'nun eleştirisidir. Bu sebeple, günümüzdeki popüler kültür tartışmalarındaki pozisyonları anlayabilmek için Frankfurt Okulu'na özel bir önem vermek gerekmektedir.

Frankfurt Okulu, Sovyetler Birliği'nin "totaliter" devlet yapılanmasının karşısında Marksizm'i "savunmak" için, Marksizm'e başka bir kanal açmak amacıyla bir araya gelmiş bir aydın kümesi tarafından kurulmuştur. Bu kanal Marx'ın ekonomik determinizmini karşısına alan bir zeminde ortaya çıkmıştır. Toplumların altyapılarının, onları açıklamaya yetmeyeceği fikrine sahip Frankfurt Okulu mensuplarına göre, üstyapıya ait kurumlar, özellikle kültür, öncelikli bir çalışma alanıdır. 1844 El Yazmaları'nın yayınlanması, Frankfurt Okulu'nun bu eğilimine bir zemin oluşmasını

[3]Bkz. Gustave Le Bon, Kitleler Psikolojisi (İstanbul: Hayat Yayınları, 1997).

sağlamıştır. Frankfurt Okulu'nun özellikle kültür alanında ürettiği yeni fikirler Marksizm içinden birtakım eleştirilere maruz kalmıştır. Horkheimer'ın Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü Başkanlığına gelmesi ve Adorno'nun, Okul'un fikri yönelimini önemli derecede belirleyen pozisyonuyla birlikte Marksizm'den açık bir kopuştan söz edilebilir. Horkheimer dönemi 'ortak bir kimlik arayışı/çabası' (Kızılçelik, 2007, 43) olarak ifade edilebilir ve en geniş manada bir kimlik halini de almıştır. "Frankfurt Okulu, oluşum dönemi boyunca ve hatta daha sonraki evrelerde daha çok olmak üzere Marx'ın kuramının büyük (ve çok önemli) bir kısmını onunla sistemli bir eleştirel hesaplaşmaya girişmeden terk ederek, kendisini ondan ve klasik Marksçılıktan kopardı" (Bottomore, 2013, 31). Frankfurt Okulu açıklamalarında Marx'tan uzaklaşırken Hegel'e yakınlaşma görülür. Marx'tan yararlanılan eserin de 1844 El Yazmaları olması bu sebeple kolaylıkla anlaşılabilir. El Yazmaları, Marx'ın, Hegel'in yoğun etkisi altındayken aldığı notların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur.

Frankfurt Okulu, modern topluma, bireyin rolünün önemsizleştirilmesi yönüyle bir eleştiri getirir. Okul'a göre toplumun verili kabul edilip, bireyin bunun içerisine sıkıştırılmış olması modern toplumun neden olduğu bir olumsuzluktur. Frankfurt Okulu çevresini oluşturan aydınlarının tezlerinin tümünde ortak bir yaklaşım olduğunu söylemek doğru değildir. Modern toplumun "imkânları" konusunda ortak bir fikir ortaya çıkmamıştır. Adorno, modern toplumu totaliter bir eğilime sahip bulurken Benjamin topluma sunduğu olanaklar açısından ele alır. Kültür konusunda ortodoks Marksizm'in dışında bir açıklama yapmışlardır. Marx, kültür kavramını karşılayacak şekilde "toplumsal formasyon" veya "üretim tarzı" kavramını kullanmaktadır. Zihinsel üretim olarak bedensel emekten ayrıştırdığı bu üretim tarzı popüler kültür ve kitle kültürü gibi tanımların tamamını kapsar. Bu nedenle kavram, Marx'ın metinlerinden çıkarılabilecek bir netliğe sahip değildir.

Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisi kavramını kitle kültürü kavramıyla birlikte kullanmıştır. Bunun, kitle kültürü savunucularının sahipleneceği boşlukların oluşmasını önleme isteğinden kaynaklandığı söylenebilir. Adorno ve Horkheimer, kitle kültürünün "kendiliğinden oluşan" bir kültür olarak ele alınmasını engellemek ve kültürün piyasa metaı haline gelişini vurgulamak için kitle kültürü ve kültür endüstrisini aynı anlama gelecek şekilde kullanmışlardır. Kültürün piyasaya

sunulmasının altında, modern toplumun rasyonelleşmesi vardır. Bu rasyonelleşme de kültürü bir meta haline getirir.

> "Marx'a göre meta, kullanım değeri yani insan ihtiyaçlarını karşılama yetisi, değişim değeri tarafından ele geçirilmiş üründür. Kapitalist meta üretimi, emek gücünün değerin kaynağı olduğunu ve kapitalistin kâra geçebilmesi için gereken artık değerin, emekçilerin sömürüsüyle mümkün olduğunu gizleyerek sistemin devamını sağlamaktadır" (Zuidervaart, 1997, 3'den akt. Yüksel, 2011, 397).

Frankfurt Okulu mensuplarının ilgi alanları ve eğilimleri çok çeşitli olmakla birlikte bu çalışma kapsamında Frankfurt Okulu'nun ve bilhassa Adorno'nun popüler kültür/popüler müzik konusundaki fikirlerini ana hatlarıyla incelemek yerinde olacaktır. Ayrıca, Adorno ve Benjamin'in sanat eserinin yeniden üretimi konusundaki farklı görüşlerine de kısaca değinilecektir. Zira müzik sosyolojisinde zıt olduğu söylenebilecek iki temel eğilim, ilginç bir şekilde Frankfurt Okulu'nun bu iç tartışmasının bir uzantısı sayılabilir.

Adorno ve Horkheimer'ın *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar* (1947) eserinde geliştirdikleri kültür endüstrisi kavramı, kültürel ürünlerin metaya dönüşüm sürecini ve bu süreç sonundaki standartlaşmasını açıklamaya çalışır. "Tekel koşullarında tüm kitle kültürü özdeştir ve bu kültürün iskeleti, yani tekel tarafından imal edilen kavramsal ana hatları belirmeye başlamaktadır" (Adorno ve Horkheimer, 2014, 163). Büyük kültür acenteleri tarafından oluşturulan bu endüstri, her şeyi birbirine benzetme eğilimine sahiptir. Kültür endüstrisi tarafından yaratılan kültürel ürün, tüketiciye ulaşmadan önce, sermayeye sahip yayıncı tarafından sınıflandırıldığı için düşünsel alandan soyutlanmıştır. Yaratıcılığını kullanamayan birey, kültür endüstrisinin dolaşıma soktuğu standart kalıplar aracılığıyla yeniden üretilmektedir. Birey, standartlaşmış olan üretim tarzıyla birebir örtüştüğü ölçüde, görece, özgür olur. Kültür endüstrisinin yarattığı ürünler, düşünsel süreçlerin süzgecinden geçmeden dolaşıma girdiği için yapaydır (Adorno ve Horkheimer, 2014).

Kültür endüstrisinin, insanlarda yanlış ihtiyaçlar oluşturarak, yanlış bilinç yaratması Frankfurt Okulu'na mensup aydınlar tarafından "güdüp yönetme" olarak kavramsallaştırılmıştır. Bu yanlış bilinç aracılığıyla insanlar, kültür endüstrisini elinde bulunduranlar tarafından manipüle edilmeye açıktır. Kültür endüstrisi, tüketicisine sürekli olarak vaatlerde bulunur. Bu vaatlerin sonunda bir doyum oluşturmaz. Ürünlerde hazzı öne çıkarma ancak ona ulaşamama durumu yaratır. Bu ulaşılmazlık

kutsanmaktadır. “Oysa kültür endüstrisi günah yuvası olduğundan değil, düzeyli eğlencenin katedrali olduğu için yozdur” (Adorno ve Hokheimer, 2014, 191). Eğlence, kültür endüstrisinin en büyük amaçlarından biridir. Çünkü eğlendirirken düşünceyi denetleme iradesi kültür endüstrisinin elindedir. Düşündürmeyen, standartlaştıran, unutturan ürünler ile bu eğlenceyi üretmek, direnme olanaklarını ortadan kaldırdığı için önemlidir (Adorno ve Horkheimer, 2014,193). Kültürel ürünlerin tamamı bir meta haline geldiğinde, standartlaşmış ve denetime açık bir düzen de kendiliğinden ortaya çıkar. Üretilen bir kültür ürünü kısa süre içinde dolaşıma çıkarılabilir. Bu, totaliter rejimler için “bulunmaz bir nimet”tir. Dolaşıma çıkan ürün, “gerçek sanat”tan izler taşır.

> “İmgelem, dağıtıma sokulan en son imagonun bile gerçekliğin ilgili parçacığının kesin, eksiksiz ve güvenilir sureti olup olmadığını belirleyen, otomatik biçimde inatçı kontrol mekanizmasıyla ikame edilir. Estetik görünüşten geriye kalan tek şey, tam anlamıyla kültür ile tam anlamıyla praksis arasındaki bir ayrımın boş ve soyut görünüşü, adeta üretimin farklı dalları arasındaki işbölümüdür” (Adorno ve Horkheimer, 2014, 348).

Sanat yapıtının felsefi bir anlama sahip olabilmesi yüksek eğitim düzeyini gerektirir. Sanat yapıtı kim için vardır? Eğer yalnızca sanat için ise o zaman sanat yapıtı, sanatın bir aracı haline gelmez mi?

Adorno, “ciddi” ve “hafif” sanat arasında keskin bir ayrım yapar. Adorno’ya göre ciddi sanat eserinde temalar ve detaylar bir bütün içinde anlaşılabilecek denli iç içedir. Bu detayların kavranması için önemli bir eğitim gerekmektedir. Hafif olanlarda ise bütün ve parça arasında bu denli özel bir ilişki olmaz. Aksine detaylar, bütünün önüne geçer. Önemli bir eğitime gerek duyulmaksızın “tüketilebilir”. “Kitle kültürü ürünlerinde bütünle parçalar öylesine birbirine eşit düzeyde sunulur ki parçaların (detayların) bir arada bütünlük oluşturması engellenir ve sanki bir dosya içindeki çeşitli farklı başlıklar gibi ayrışık olarak varlıklarını sürdürürler” (Atiker, 1998, 53). Kültür endüstrisi reklamlar aracılığı ile bu iki grup arasındaki çizgiyi yok etme eğilimindedir. Adorno’nun “ciddi” ve “popüler” müzik arasındaki farklılıklara ilişkin analizi aşağıda tablo halinde sunulmuştur. (Held, 1980, 101’den akt. Kuyucu, 2016, 194).

Tablo 1: "Ciddi" Müzik ve "Popüler" Müzik Arasındaki Farklılıklar

"Ciddi" Müzik	*"Popüler" Müzik*
Her parçanın "müzikal anlamı bağlı olduğu bütüne" bağlıdır, asla yalnızca bir müzik şemasının zorla uygulatılmasına değil.	*Müzikal besteler bilindik şablonları ve çerçeveleri takip eder; stilize edilmişlerdir. Çok az orijinalliğe sahiptirler.*
Ana tema ve detaylar bütünün içine sıkıca örülmüştür.	*Bütünün yapısı detaylara bağlı değildir, –bütün bireysel detaylar tarafından değiştirilemez*
Ana tema dikkatle geliştirilmiştir.	*Melodik yapı son derece katıdır ve sıklıkla tekrarlanır.*
Detaylar bütünü değiştirmeksizin değiştirilemezler- detaylar neredeyse bütünü kapsar/öngörür.	*Armonik yapı bir diziden oluşur ("en ilkel armonik olgular vurgulanır")*
Biçimsel yapı ve içerik arasındaki tutarlılık korunur.	*Karmaşıklığın çalışmanın yapısı üzerinde hiçbir etkisi yoktur.*
Standart şemalar (mesela dans için) uygulansa bile, bunlar hâlâ bütünün içinde kilit rol oynamaya devam ederler.	*Bireysel "etkilerin" kombinasyonu vurgulanır – ses, renk, ton, tempo, ritim gibi.*
Yüksek teknik yeterlilik kurallarını vurgular.	*Doğaçlama "normal" hale gelir (oğlanlar yalnızca dar bir pencerede "salınabilirler")*
	Detaylar ikame edilebilir niteliktedir ("bir makinenin dişlileri misali görevlerini yerine getirirler")
	Yeni ve orijinal gibi görünürken müzikte anlaşılabilir olana dair geleneksel kuralları tasdik eder.

Kaynak: Held, 1980, 101'den akt. Kuyucu, 2016, 194.

Adorno, entelektüel üretiminin büyük bir kısmını müzik konusunda yapmıştır. Bu konuda yaptığı çalışmalar sonunda, esas çelişkinin "hafif" müzik ile "ciddi" müzik arasında değil, "piyasa odaklı müzik" ile "piyasa odaklı olmayan müzik" arasında olduğu sonucuna ulaşmıştır (Jay, 2014, 292). Kapitalizmin, eseri yorumlardan uzaklaştırdığı ve nesnelleşmiş hale getirdiği iddiasındaki Adorno, bu nesnelleşmenin, müziği faşizmin bir aracı haline getirdiğini ima eder. Kapitalizm öncesi müzik ile kapitalizm sürecindeki müzik bu açıdan birbirinden oldukça farklıdır. Müziğin meta haline gelmesiyle halk müziği kendiliğinden sona ermiş, kültür endüstrisi tarafından üretilen yapay kültür, halkın üretiminin yerini almıştır.

Adorno, *Uber Jazz* (1936) adlı eserinde, caz müzik üzerinden popüler müzik eleştirilerini devam ettirir. Adorno, caz kelimesini ilk kez duyduğunda onu Almanca *Hatz* (av köpekleri sürüsü) kelimesine benzettiğini söyleyerek (Jay, 2014, 296) bu müzik karşısındaki tiksintisini ifade eder. Adorno cazın toplumu özgürleştirdiği iddiasını kesin bir şekilde reddederek onu yabancılaşmanın bir aracı olarak görür. Cazın doğaya dönüşü temsil ettiği fikri ona göre bir yanılsamadır. Caz, tamamıyla kültür endüstrisinin bir ürünüdür. Köleliğe isyan fikrini temsil etmez, "hem siyahinin derisi hem de saksafonun gümüşü bir renklendirme efekti"nden başka bir şey değildir (Jay, 2014, 297). Adorno cazı müzikal açıdan belli ritimlerin tekrarı olarak görür ve doğaçlamaya açık oluşunun özgürlükle ilişkilendirilmesine karşı çıkar. Tekrarlanan ritimler askeri bir marştan esintiler taşır, bu ise onun otoriter özelliğine işaret eder.

Adorno, 1941 yılında yayımlanan *On Popular Music (Popüler Müzik Üzerine)* isimli eserinde popüler müziğin olumsuz üç temel özelliği olduğunu öne sürmektedir. Bunların ilki, popüler müziğin standartlaştırılmış olmasıdır. Yapının standartlaşması, müziği bir kalıp şeklinde üretmenin önünü açar. Bir popüler müzik şarkısının altyapısı farklı bir şarkıda kullanılabilir.

> "Her şey birbirine benzer ve popüler müzik kitleleri günlük rutinleri içinde sistemin işleyişine entegre eden bir arka fon haline gelir. Kültür endüstrisi bu özelliğini gizlemek için çeşitli pop yıldızları, farklılaştırılmış imajlar ve kimlikler yaratır. Ancak bunların hepsi Adorno'ya göre standartlaştırılmış bir seri üretimi gizleyen bir 'sahte-bireyselleşme' hilesinden başka bir şey değildir" (Ayas, 2015, 161-162).

Sahte bireyselleşme, kalıplaşmış üretimin üzerini gizlemektedir. Yaratılan imajlar, insanlarda yenilik hissi oluşturabilir ancak bu bir yanılsamadır. Eserin eskiden kullanılmış bir kalıbın üzerine üretildiğini gizlemek amacıyla bu yenilik görüntüsüne

ihtiyaç vardır. Popüler müzikte parçalar ile bütün arasında bir ilişki yoktur. Standartlaşmış popüler kültür ürünleri mekaniktir ve ticaridir.

Adorno'nun sıraladığı üç özellikten ikincisi, popüler müziğin dinleyiciyi pasif bir hale getirmesidir. Müziğin düşünme ihtiyacı barındırmaması ve standardize oluşu izleyiciyi bir tüketici haline getirmektedir. Üretimden uzak, boş vakit doldurucu bir müziktir. "Kimse popüler müziği üzerinde derin bir şekilde düşünerek, parçaları arasındaki ilişkileri kavramaya çalışarak ve bağımsız yargılar geliştirerek dinlemez. Müzik sadece hayatın olduğu gibi devamını sağlayan bir fon haline gelmiştir" (Ayas, 2015, 162).

Üçüncü özelliği ise "sosyal bir çimento" görevine sahip olmasıdır. "Kapitalizm bir yandan kitleleri geleneksel toplumsallaşma kalıplarından koparark düzene boyun eğen atomize bireyler haline getirir, bir yandan da birbirinden kopmuş bu atomize bireyleri kültür endüstrisi aracılığıyla yeniden birbirini bağlayacak yapay bir sosyal çimento yaratır" (Ayas, 2015, 163). Tüketici, popüler müzik yüzünden gündelik hayatın akışına kendini bırakır (Storey, 2000, 111-114). Kitleleri iki yönüyle etkisi altına alır: "Birincisi, kendi sömürü ve baskı (zulüm) ritminin oyalaması doğrultusunda işler. İkincisi ise hayatın asıl koşullarından habersiz, duygusal bir sefalete kapılır" (Storey, 2000, 114).

Adorno, *Müziğin Fetiş Karakteri ve Dinlemenin Gerilemesi* çalışmasında kültür endüstrisi kavramını müzik piyasası ile ilişkilendirir. Müzik piyasasını, müziği bir metaya dönüştürmesi bağlamında kullanır. Kültürel bir ürün olarak müziğin anlamını yitirmesi onun metaya dönüşmesi ile ilgilidir. Kültür endüstrisi, insanın kendi yarattığı bir ürünü "fetiş nesnesi" haline getirmiştir (Yüksel, 2011, 399).

> "Müziğin işlevindeki bu değişim, Adorno'ya göre sanat ve toplum arasındaki ilişkinin temel koşullarını gözler önüne sermektedir. Değişim değeri ön plana çıkmış, kullanım değeri önemini yitirmiştir artık. Daha da önemlisi, değişim değeri bir haz nesnesi olarak kendisini gizlemektedir (Adorno, 1992a: 279). Bu bağlamda müziğin fetişleşmesine eşlik eden şey, dinlemenin gerilemesidir. Bu, ne dinleyicinin kendi gelişimindeki daha önceki bir düzeye tekrar dönmesi, ne de kolektif düzeydeki bir gerilemedir. Adorno'ya göre dinlemenin gerilemesi, dinleyicinin 'çocuksu bir düzeye' hapsolması anlamına gelir. Bu durum dinleyicilerin yalnızca seçim özgürlüğünü, müziği bilinçli bir biçimde algılama kapasitelerini kaybetmeleri anlamına gelmez; onlar aynı zamanda böyle bir algılama olasılığını da reddetmektedirler. Müziğin fetiş karakterini gizleyen şey, dinleyiciyle fetiş arasındaki özdeşleşmedir" (Adorno, 1992a: 286-288'den akt. Yüksel, 2011, 399).

Adorno, kitle endüstrisinin sanatı standartlaştırıcı, edilgenleştirici ve otoriterleştirici yönüne oldukça fazla vurgu yapmaktadır. Bu noktada Frankfurt Okulu'nun içinde yer alan Benjamin, Adorno'ya itiraz eder. Benjamin ve Adorno modern toplumun sanat ile ilişkisine dair farklı yorumlara sahiptir. *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* (1936) isimli eserinde Benjamin, teknolojik gelişimin sanat eserinin "biricik" oluşunu kaybetmesine sebep olduğunu ileri sürmektedir. "Şimdi ve burada[4]" olma özelliğini kaybeden eserin yeniden üretilebilir oluşu, onun kutsallık özelliğini de kaybetmesine sebep olur. Kitlelerin sanat eserine yaklaşımı da bu kutsallığın yıkımı sonrasında değişim göstermiştir. Eserin hem kendisinin hem de içinde üretildiği geleneğin otoritesinin sarsılması, Benjamin'e göre kitleler için yeni imkanlar açmaktadır. Kültür endüstrisi kültürü kitle kültürü haline getirse de, tüketimi kitle tüketimi haline getiremez (Storey, 2008, 69'dan akt. Ayas, 2015, 162). Dolayısıyla Adorno'nun yaklaşımı açısından kültürün endüstrileşmesi otoriterleşmeye yol açarken, Benjamin bunun aynı zamanda özgürleştirici bir imkânlar da sunduğunu düşünür:

> "Benjamin'e göre sanat yapıtı aslında her zaman yeniden üretilebilir olmuştur ancak teknik aracılığıyla üretilebilmesi yeni bir olgudur ve bu durum sanatın geleneksel konumunu değiştiren bir gelişmeye işaret etmektedir. Bu da sanat yapıtının "şimdi ve buradalığını" yani "biricikliğini" yitirmesi ve kült işlevinden sıyrılması anlamına gelir; sanatın yitip giden bu özelliği onun "aura"sıdır. Böylece sanatın büyü ve ayinden kaynaklanan işlevi yok olmuş, bu durum onun yeni ve politik bir işlev kazanmasını sağlamıştır. Bu noktada fotoğraf ve sinema Benjamin'e göre ilerici bir potansiyele sahiptir. 'Sanat eserinin tekniğin yardımıyla çoğaltılabilirliği, kitlenin sanatla olan ilişkisini değiştirmektedir. Örneğin bir Picasso karşısında son derece gerici olan kitle, bir Chaplin karşısında en ilerici tutumu takınabilmektedir'" (Benjamin, 2004, 69'dan akt Yüksel, 2011, 401).

Adorno ve Benjamin'in bireyin rolüne ilişkin görüşleri de birbirinden farklıdır. Adorno, bireyin rolünü tümden reddetmemekle birlikte, işçi sınıfının dönüştürücü bir gücü olmadığını öne sürmektedir. Benjamin'in ise, bireyin dönüştürücü gücüne dair olumsuz bir düşüncesi yoktur. Benjamin, popüler kültürün demokratikleşme potansiyeli olduğunu iddia etmektedir. Bu da bireye seçim hakkı tanıyarak onun özgürleşmesinde önemli bir rol oynamaktadır. Çoğaltılabilir ve yeniden üretilebilir hale gelen sanat eseri, bireysellikten kurtulur. Bireysellikten kurtulması, onu kolektif

[4]"En etkin düzeydeki yeniden-üretimde bile eksik olan bir yan vardır: sanat yapıtının şimdi ve burada'lığı – başka deyişle, bulunduğu yerde biriciktik niteliğini taşıyan varlığı" (Benjamin, 2001, 53).

bir üretim haline getirmektedir. Bu kolektif üretimin oluşması, toplumsal bir dönüşüm yaratır. Yeniden üretilebilen eserin yaratıcısı, halkın içinden çıkabilir, bu da "kitlenin üretici gücünü kaybetmesinin" tersine, onu üretimin merkezi haline getirir. Sanat, dinden uzaklaşmış olsa da burjuva tarafından oluşturulan kutsal bir kimliğe sahip olmaya devam eder. Kültür endüstrisi tarafından eserin üzerinden kaldırılan kutsal hale, insanların esere ulaşmasındaki engeli de kaldırmaktadır. Benjamin, sanat eserinin neliğinin tartışılmasını gereksiz bulur. Teknik imkânlar ile yeniden üretilen eserlerin, yeni bir bağlama sahip olduğunu vurgular. Ve bu iki eserin karşılaştırılmasının sebebi olarak, oluşan yeni bağlamın fark edilememesini gösterir.

Adorno ve Benjamin'in ifade ettiği fikirler, Frankfurt Okulu mensuplarının popüler kültüre ilişkin görüşlerinde yekpare bir görüntü sergilemediğinin açık bir ifadesidir. Nitekim Benjamin'in popüler kültürde gördüğü olanaklar, kendisinden sonra Frankfurt Okulu'nu eleştiren daha olumlu popüler kültür yaklaşımları için bir kapı aralamıştır.

2.3.Bir Mücadele Alanı Olarak Popüler Kültür

Adorno popüler kültür ile kitle kültürü arasında bir ayrım yapmaz: Popüler kültür kavramı ile kitle kültürünü kasteder. Popüler kültürü bir mücadele alanı olarak görenler veya ona olumlu yaklaşanlar ise popüler kültür ile kitle kültürü arasında bir ayrım yapmak gerektiğini savunurlar. Popüler kültürle kitle kültürünü birbirine eşitleyen yaklaşımlarda, toplumu oluşturan bireyler kültür endüstrisinin standartlaştırıcı özelliği nedeniyle türdeş kabul edilmektedir. Modern toplumun tek bir merkezden yayılan ve kültür endüstrisi tarafından yaratılan bir kültüre sahip olduğu düşüncesi hâkimdir. Popüler kültür-kitle kültürü ayrımının altını çizenlere göreyse insanlar kendi kültürlerini yaratabilen veya mevcut kültürel ürünleri kendilerine göre yeniden anlamlandırabilen aktif öznelerdir. Kendilerine dayatılan kitle kültürü tarafından manipüle edilmemeleri mümkün olduğu gibi, ona kendi yarattıkları veya yeniden anlamlandırdıkları kültürel ürünlerle direnebilirler de.

İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu veya Birmingham Okulu olarak adlandırılan düşünce geleneği popüler kültürü bir mücadele alanı olarak gören yaklaşımın en önde gelen temsilcisidir. Bu ekolün en büyük özelliği, Adorno öncülüğündeki Frankfurt Okulu ve takipçilerinin, kitle kültürüne yaklaşımlarını baş aşağı çevirmiş olmalarıdır.

Birmingham Okulu'nun temsilcileri kitle kültürü ile popüler kültür arasında bilinçli bir ayrım yaparak, halkın kendi özlem ve taleplerini ifade edebileceği kültürel alanı popüler kültür kavramını kullanarak analiz etmişlerdir. "Kültürel Çalışmalar, popüler kültür yaratmanın dünyadaki egemen güçlerin anlayışlarına karşı bir direniş, yönetilen grupların anlayışlarına ise bir destek olabileceğini belirterek popüler kültür ürünlerini 'direnç ve çatışma'nın görünürlük kazandığı unsurlar olarak ele alırlar" (Çerezcioğlu, 2010, 252).

Birmingham Okulu, Althusser ve özellikle Gramsci'nin görüşlerinden etkilenmiştir. Althusser'in kültürün özerkliği ve ideolojik aygıtlar fikirlerinden, Gramsci'nin hegemonya kavramından yararlanırlar. "Burjuvazi kendi kültürünü nasıl hâkim kılar?" sorusuna Gramsci, hegemonya kavramı ile yanıt vermektedir. Burjuvazi zor ve rıza yollarıyla kendi hegemonyasını yaratmıştır. Bu hegemonyanın genişlemesinin önkoşulu da, kendi kültürünü işçi sınıfı içerisinde yaygınlaştırabilmesidir. Ne denli başarılı olabilirse, o ölçüde hâkim olur. Birmingham Okulu'nda Gramsci etkisi, popüler kültür tanımına yansımaktadır. Bu okulun mensupları popüler kültürü halk tarafından üretilen veya halk için üretilen olarak tanımlamak yerine "bir tarihsel dönemden diğerine içerik bakımından değişen kültürel biçimler ve pratikler" (Erol, 2009,62) olarak tanımlarlar.

Kültürel Çalışmalar geleneği, tıpkı Frankfurt Okulu gibi, yekpare bir görünüm sergilemez. Birmingham Okulu, yapısalcı ve kültürelci[5] olarak ikiye ayrılabilir. Bu iki eğilim, kuramsal olarak birbirinden farklılaşmıştır. Yapısalcıların esas araştırma nesnesi, kültürün kendisidir. Kültürelciler ise buna direnç gösterirler. "Yapısalcıların temel derdi kültürel anlamları üreten biçim ve yapılardı ve bu yüzden de, kapsayıcı nitelikler ve benzerliklere yoğunlaşırken özgünlüklere, tarihsel olana ve biçimler arasındaki farklılıklara daha az ilgi gösterdiler" (Turner, 2016, 40). Yapısalcıların kültür çalışmalarında amaçladıkları şey, kültür pratikleri içine gizlenmiş ideolojinin açığa çıkartılması ve insanların bu "tehlikeye" karşı uyarılmasıdır.

[5]Jenks, bu farklılaşmanın Hall tarafından ifade edildiğini belirtir: "Hall, ayrıca, çağcıl kültürel incelemeler pratiğini 'iki paradigma' arasında böler: kültürelci ve yapısalcı; ikisi arasındaki fark ise, kültürelcilik'te 'vurgu, belirlenmiş koşullarından ziyade kültürün oluşumundadır', oysa yapısalcılık'a 'vurgu, farklı imleyici pratik uygulama çeşitlerinin yapısını tanımlayan ve onları birbirinden ayıran, indirgenemez olduğu varsayılan biçimsel özelliklerin kendine has doğasındadır' (Hall, 1981, 10-11'den akt. Jenks, 2007, 148)

Kültürelciler, yapısalcıların yönteminin belirlenimci olduğu noktasında itiraz etmektedir. Bu belirlenimcilik insan eylemini anlamsızlaştırmaktadır, çünkü yapıları dönüştürmenin imkânını çok kısıtlı bulurlar. Raymond Williams ve E. P. Thomspon tarafından temsil edilen kültürelciler, tarihsel olanın izini sürerler ve tarih akışının insan eylemi ile dönüşebileceği konusunda inanca sahiptirler. Kültürelciler, kültür içindeki muhalif tarafı ararlar.

Raymond Williams, gelenek içinde önemli bir yer tutmaktadır. Wiliams'a göre kültürü, "dünyada düşünülen ve söylenenlerin en iyisi" şeklinde tanımlamak, bir fikir dünyası olarak ele almak seçkinci bir yaklaşımdır. Tümüyle bir yaşam tarzı olarak kodlamak ise belirlenimciliğe yol açmaktadır. Williams bu iki tanım arasından bir praksis çıkarmaktadır. Tanım gereği, kısmi bir yaşam tarzından söz edilebilir, fakat bu yaşam tarzında bir mücadele öngörülmüştür. Bu mücadele belli bir toplumda belli bir zaman diliminde geçerlidir. Koşulların değişime açık olması bu tanımı, tümüyle bir yaşam tarzı tanımından ayırmaktadır (Özbek, 2013, 77-78). Ona göre popüler kültür, halk tarafından yaratılırken[6] kitle kültürü, bir toplumsal grup tarafından halkın tamamı için "üretilmiş" bir üründür. Williams, "popüler" kelimesinin "var olan kültürün biçimlerine ya da iktidara karşı belli bir çıkar ya da deneyimi temsil eden şey" olarak kullanıldığını belirtmektedir. Bu, popüler kültürü aynı zamanda "politik bir kültür" haline sokmaktadır (Arık, 2004, 337). Ortaya koydukları bağlamında yeni bir yol açtığı söylenmelidir, fakat bu açtığı yol kendinden sonra gelenler tarafından geliştirildiğinde bir gelenek haline gelebilmiştir. "Aslında kitleler yoktur, insanları kitleler olarak görme biçimler vardır" (akt. Turner, 2016, 68) sözünden hareketle gerek muhafazakâr elitistlere gerekse de Frankfurt Okulu'na getirdiği eleştirinin yönü bulunabilir. Kültür, hayat içinde anlam kazanmaktadır. Bu yüzden seçkin bir faaliyet olamaz.

E. P. Thompson da Williams gibi yapının belirleyiciliğine karşı çıkar. Fakat Williams'ın kültür yaklaşımına da itiraz eder. Thompson'un itirazı şu doğrultudadır: Williams kültürü bütün bir hayat tarzı olarak ele aldığında, sınıflar arası çatışmayı görmezden gelmiş olmaktadır (Thompson, 1994, 10). Ancak, erken dönem eserlerinde Marksizm'den yararlanmadığı için Williams'a buna dair bir eleştiri yöneltmek

[6]"Popüler kültür sıradan hazza ilişkindir. Yüksek kültür toplumun "ayrıcalıklı" kesimlerine, popüler kültür toplumun "sıradan" kesimine aittir. Halk kültürü, zaman zaman popüler kültüre kaynaklık eden zemindir" (Mutlu, 2001, 15). Erol Mutlu'nun fikirleri ile Williams'ın fikirleri arasında bu noktada bir ortaklık gözlemlenmektedir.

mümkün değildir. Thompson, kültürü tanımlarken sınıflar arasındaki çatışmayı yadsımaz. Kültür, süreklilik ve kopuşlar ile gelişir (Thompson, 1994). Thompson toplumsal varlık ile toplumsal bilinç arasındaki halka olarak deneyim kavramına yaslanmaktadır.

1980'lerde Birmingham Okulu'na damgasını vuran kişi Stuart Hall olmuştur. Hall, *Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar* (1981) isimli çalışmasında daha önce yapılan iki farklı popüler kültür tanımlamasından bahseder ve kendisinin yaklaşımını yeni bir tanım olarak ortaya koyar.

> "Birinci tanım popüler kültürü kitle endüstrisi tarafından üretilen ve halk tarafından yaygın bir şekilde tüketilen bir şey olarak görür. Burada vurgu kültür endüstrisi üzerinde olduğu için tüketiciler 'kültürel budala' haline getirilmiştir, bütün tercih ve beğeniler kültür endüstrisi tarafından yaratılmakta ve hâkim ideolojinin taşıyıcısı haline getirilerek kitlelere dayatılmaktadır. İkinci tanımdaysa odak noktası tamamen değişir ve popüler kültür halkın ürettiği her şey olarak görülür. Hall, bu tanımın antropolojik içeriğine kendisini daha yakın hissetmekle birlikte, yine de tatmin olmaz. Çünkü bu tanım da kültür endüstrisinin egemenlik altına alıcı ve yönlendirici etkisini tamamen göz ardı etmektedir. Hall'a göre popüler kültür ne hâkim ideolojinin bir taşıyıcısıdır ne de halkın gerçek kültürünün bir ifadesidir, bir mücadele alanıdır" (Ayas, 2015, 169).

Erken dönem çalışmalarında Althusser'in ideolojik aygıtlar kavramından hareket eden Hall, Gramsci'nin eserlerinin İngilizceye çevrilmesiyle birlikte, hegemonya kavramını, kültürel hegemonya bağlamında analizlerinde kullanmaya başlamıştır. Gramsci'nin yaklaşımı kültürelciler ve yapısalcıların bir sentezi olarak tarif edilebilir. Hall, burjuvazinin, kendi kültürünü hegemonik kılmaya çalışırken bunun karşısında oluşan dirençle ilgilenir. Popüler kültür, tam da bu direncin kendisini ifade edebileceği yerdir. Hall, kültürün/popüler kültürün, egemen ideolojinin taşıyıcısı olduğu tezini reddetmektedir. Bireyi edilgenleştiren ve insan eyleminin rolünü görmezden gelen bu tezin karşısında popüler kültürü, bir mücadele alanı olarak görür.

> "Popüler kültür, güçlünün kültürüne karşı ve onun için verilen mücadelenin iç içe geçtiği yerlerden biridir. Aynı zamanda bu mücadelenin içinde kazanılacak ya da kaybedilecek bahsin kendisidir. Bir rıza ve direnme alanıdır. Kısmen hegemonyanın ortaya çıktığı ve korunduğu yerdir" (Hall, 1981'den akt. Erol, 2009, 63).

Hall, İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolünün öncü isimlerinin ortak noktaları olarak, bir toplumsal dönüşümü tarihsel olarak ele almış olmalarının ve kültürün özerk alanının altını çizdiklerini gösterir. Ekonomik belirlenimcilikten kopmuş olmaları da

bu özerk alanı var eden önkoşuldur. Hall ve önceki isimler Marx'ın kavramları ile Marksist eleştiriyi yan yana kullanmaktadır. Bu eleştirinin amacı Marksizm'den kopuş olarak değil, kültürün Marksizm'in gündemine yeniden girmesini sağlamak olarak tarif edilebilir. Marx'ın kültür açıklamasının sınırlarından sıyrılmış bir kültür alanı yaratmak için, bu çabaya ihtiyaç duymaktaydılar. Kendinden önceki isimlerin kültüre yaklaşımlarını değerlendiren Hall'a göre, Williams, kültürü toplumların ortak deneyimlerini anlamlandırma boyutuyla, Thompson ise sınıfı oluşturan ortak deneyimler boyutu ile ele almaktadır (Özçetin, 2010, 152-153).

Popüler kültür ve hegemonya ilişkisinde mücadele eden sınıfların belirsizliği ve hegemonyanın oluşumundaki kendiliğindencilik, bu yaklaşımın yumuşak karnıdır. Hem Gramsci'de hem de Hall'da belirgin olan sınıf mücadelesi, yine Hall'un "popüler kültür alanında kazanan ve kaybeden yoktur" formülü ile belirsizleşir. Sınıf mücadelesi ile ilişkilendirilmeyen bir açıklama, öznelerin belirsizliği de eklenince "tarih dışı" kalır. (Gedik, 2009, 65)

John Fiske'e göre, kültürel ürün, üretildiğinde şifrelenir ve tüketim sürecine geçildiğinde bu şifre, tüketicilerin anlam dünyasına uygun olarak çözülür (Erol, 2009, 65). Bu çözülmeden sonra, ürünler meta olmaktan çıkıp bir direniş sembolü haline gelir. Popüler kültür alanının kendisi bir mücadele alanı halini alır. "John Fiske'e göre, kapitalizmin kültür endüstrisi tarafından üretilen kültürel ürünler anlamına gelen kitle kültürüyle, halkın bu ürünleri kullanarak kendi anlamlarını yaratmalarını ifade eden popüler kültür arasında önemli bir farklılık söz konusudur. Fiske, kitle kültürünün tahakküm kurma ve standartlaşma girişimleri üzerine odaklanmak yerine, popüler kültürün bu girişimleri boşa çıkarma yolları üzerinde durmaktadır" (Arık, 2004, 342). Fiske, *Popüler Kültürü Anlamak* (1989) isimli eserinde popüler kültürü şöyle tanımlamaktadır: "Popüler kültür tüketim değildir, kültürdür –toplumsal bir sistem içerisinde anlamları ve hazları yaratan, onları dolaşıma sokan etkin bir süreçtir: Kültür, endüstrileştirilmiş de olsa, metaların alınıp satılması çerçevesinde öyle adamakıllı betimlenemez" (Fiske, 2012, 35). Kültür endüstrisinin bir ürünü dolaşıma sokması, onu kendiliğinden ideolojinin bir taşıyıcısı yapmaz. Popüler kültürün kazanacağı anlamın belirlenmesinde belirleyecek olan, toplumun egemen sınıflar karşısında oluşturduğu direnç de hesaba katılmalıdır.

2.4.Altkültür Çalışmaları

Birmingham Okulu'nun açtığı yoldan ele alınabilecek bir diğer tartışma da altkültür tartışmasıdır.[7] Marshall'ın Sosyoloji Sözlüğü'ndeki altkültür maddesinde belirtildiğine göre;

> "geniş ve genel bir kapsamda kullanılan alt-kültür kuramının özündeki fikir, alt-kültürlerin üyelerinin gerçekleşmesi engellenmiş olan özlemleri ya da kendilerinden daha geniş sınırları olan toplumdaki konumlarının muğlaklığından kaynaklanan problemlere kolektif bir çözüm olarak ya da bu problemlerin halledilmesi şeklinde oluşmasıdır. Altkültürler daha geniş nitelikteki kültürden ayrıdır, yalnız o kültürün sembolleri, değerleri ve inançlarını ödünç alırlar (ve genellikle çarpıtır, abartır veya altkültür tersine çevirirler)" (Marshall, 2005, 16).

Altkültür, içine gömülü olduğu kültürden bağımsız değildir, aksine onunla bağını sürdürmesi gerekmektedir. Baskın kültürden ne denli farklı olduğunu ve/veya benzerliklerin olup olmadığını görmek için bu bağa ihtiyacı vardır. Baskın kültür, açık veya gizli şekilde altkültür gruplarını sapkın olarak tanımlamak yolunu seçmektedir. Aynı topluma ait "anaakım kültür" ile altkültür arasındaki ilişki bir çerçeve sunmaktadır. Altkültür yaklaşımı, tek bir kültürün var olduğu düşüncesini karşısına alır ve toplum içindeki kültürel katmanları tespit etmek için yeni bir yol açar.

Altkültür kavramı Hebdige tarafından ortaya atılmış bir kavram olarak görülse de aslında kökü çok derinlere uzanmaktadır. Kavramın tarihine göz atmak gerekirse Tönnies'in "cemaat (gemeinschaft)-cemiyet (gesellschaft)"[8] kavramlarına kadar geriye gitmek gerekir. Bu sınıflandırmanın iki kanadı olan "cemaat" ve "cemiyet", tarihsel süreklilik içerisinde birbirinden ayrı düşünülemez hale gelir. Bunun sebebi olarak, bir toplum içerisinde birbirinden farklı özelliklere sahip grupların, yalıtık olmayan ilişkileri gösterilebilir. "Bu model, hem iradeye yaptığı vurgudan dolayı hem de toplumsal yapının sembolik düzenine dair temelli bir kuram oluşturmasından dolayı, alt kültür kavramını temellendirir ve bu kavramla kendisi arasındaki farkı açığa

[7]"Birmingham Okulu ise tıpkı kitle kültürü yaklaşımının olumsuz popüler kültür imajını tersine çevirdiği gibi, yapısal-işlevselci paradigmanın sapkınlık ve suçla özdeşleştirdiği alt kültürleri de muhalif ve özgürlükçü imkânları açısından değerlendirmiştir. Hall ve Jefferson'ın 1976'da gençlik alt kültürleriyle ilgili yaptıkları çalışmanın "Ritüeller Yoluyla Direniş" adını taşıması rastlantı değildir" (Ayas, 2015, 173).

[8]İki kavram arasındaki farklar üç başlıkta ele alınabilir. Bunlardan birincisi, ilişki tipleridir. Cemaat yapısında ilişkiler birincildir, cemiyette ise ilişkiler daha mesafelidir. Bir diğer farklılık, toplanma biçimleri arasındadır. Cemaat yapısında kırsal bir toplanma varken, cemiyet yapısında kentsel bir biçim vardır. Son olarak toplum tiplerinde bir ayrım yapılabilir. Cemaat yapısında toplum tipi geleneksel olarak, cemiyet yapısında ise toplum tipi modern olarak tanımlanabilir (Jenks, 2007, 36-37).

vurur. Yani, *Gemeinschaft* duyguları, *Gesellschaft* bağ duygularıyla karşılıklı bir ilişki içinde ortaya çıkar" (Jenks, 2007, 39).

Jenks (2007), altkültür kavramını ele alırken klasik sosyologların çalışmalarında altkültürün nüvelerini aramıştır. Durkheim'ın çalışma grupları üzerinden yaptığı gruplamalar ilk altkültür örneklerini kurmaya yaklaşır. Fakat Durkheim'ın kuramında yapının önceliği ve belirleyiciliği bu gruplamaların erken bir altkültür çalışması olmasının önüne geçer. Weber'de altkültür kavramına yakın bir yaklaşım görülmemektedir. Lakin Weber'in kuramının içindeki "üyelik" tartışması ile altkültür çalışmaları arasında yakınlık kurmak mümkündür. Ve bir yakınlık da "karizma" kavramı üzerinden kurulabilmektedir. Bu yakınlık Weber'in bu ayrıştırmasında kullandığı tarz ile ilgilidir: İçerik açısından bir yakınlık kurulması söz konusu değildir. Neo-Marksist akımları ele almadan önce, Marx'ın kendi eserlerinde kavramın izine rastlanmadığını söylemeliyiz. "Lümpen proletarya" kavramı bir nebze benzerlik taşıyabilir (Jenks, 2007, 72). Klasik sosyolojide Jenks'in değindiklerinin dışında, ilk gerçek altkültür çalışmalarıyla benzerlik kurulabilecek kaynak Chicago Okulu'nun çalışmalarıdır. Chicago Okulu çalışmalarında, *Burgess Modeli* olarak da bilinen *Ortak Merkezli Daireler Kuramı*[9] erken bir altkültür çalışması olarak ele alınabilir. Bir kent kuramı olmasına rağmen altkültür çalışması olarak ele alınabilmesinin temel nedeni şudur: Bu daireler, bir "yaşam tarzı" sunması açısından değerlendirilebilir.

Jenks'in dikkat çektiği önemli bir diğer nokta, Birmingham Okulu kaynaklı altkültür çalışmalarının, işçi sınıfı kültürü üzerine yoğunlaşmış olmasıdır. Kadının görmezden gelinmesi, bu çalışmaların ortak noktasıdır. Gruplamalar sıklıkla gençler, erkekler ve hatta beyaz erkekler üzerinden yapılmıştır. Altkültür grupları, türdeş gruplar olarak görülmüştür (Jenks, 2007, 158). Bu grupların tüm üyelerinin kimlik aidiyetleri de ortak kabul edilmektedir. Fakat bunun doğru olduğunu söylemek güçtür. Bir insanın tek bir altkültür grubuna ait olduğunu söylemek tamamıyla doğruyu yansıtmayabilir. Kendisini başka altkültürlerde de ifade eden "benlik"ler yok mudur? Altkültür gruplarının bütün üyelerinin, aynı fikre ait olmalarını beklemek, Birmingham Okulu'nun altkültürlerde muhalif bir tavra dayanan güçlü bir grup dayanışması arama eğiliminin yol açtığı yanlış varsayımlardan biridir (Jenks, 2007, 159).

[9]Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/Concentric_zone_model (Erişim Tarihi: 11.12.2016).

Altkültür, popüler müziğe, muhalif kimliği bağlamında yaklaşmaktadır. Bu da her bir altkültürün tek bir özelliğe sahip olduğu düşüncesini yaratabilir. Altkültür çalışmalarının önemli bir kısmı, içerik analizi yaparak altkültür grubunun anlam dünyasına erişmeye çalışmıştır. Fakat "yazarın ölümü[10]" yaklaşımı ile birlikte düşünüldüğünde, şarkı sözlerinin, söz yazarı için ifade ettiği anlam ile onu dinleyenler için ifade ettiği anlam aynı mıdır? Şarkı sözleri ile altkültür grubunun anlam dünyası arasındaki ilişkinin doğrudan kurulabileceği iddiası şüphe barındırmaktadır.

"Alt kültürlerin türdeş bir grup oluşturduklarını varsaymak, alt kültürlerin mensuplarını bazı sınıfsal ve politik aidiyetlerle özdeşleştirmek yanlıştır. Alt kültür mensupları kendilerini tek bir form içinde ifade etmezler, birden fazla alt kültüre mensup olabilirler veya bir alt kültürün diğer kişi ve gruplarına kıyasla o alt kültürün değerleriyle çok daha yoğun veya gevşek bir ilişki kuruyor olabilirler" (Ayas, 2015, 174).

Altkültür tartışmalarının yumuşak karnı, altkültür grubunun muhalif bir kimliğe sahip olduğu düşüncesidir. Bu düşünce, altkültür grubu üyelerinin tamamının aynı politik hatta sahip olduğu düşüncesini de doğurmaktadır. Ancak bunun bütünüyle doğru olduğunu söylemek güçtür. Altkültür gruplarını, ideolojik birliktelikler üzerinden bir araya gelmiş insanlar olarak tanımlamak doğru olmayan bir ön kabuldür. Altkültür grupları, muhalif bir kimliğe sahip olmak zorunda değildirler. Hatta, grup kendini muhalif tanımlıyor olsa dahi, bu altkültür grubuna dahil olanlar kendilerini muhalif tanımlamıyor olabilirler. Bu açıdan çizilmiş keskin çizgiler altkültür çalışmalarına dair eleştiriye kaynak teşkil etmektedir.

[10]"Yazarın ölümü"kavramı Roland Barthes tarafından ortaya atılmıştır. Barthes'a göre, herhangi bir hikâyenin tek ve son bir anlamı yoktur. Metin, okuyucu tarafından anlamlandırılan kodlar şeklinde oluşmaktadır. "Ona göre, karmaşık kodlar, işlem sırasında birbirleriyle harika ve tahmin edilemez biçimlerde üst üste gelirler. Bir anlam fazlalığı vardır. Kodlar, alternatif yorumlara olanak tanır; dolayısıyla metni anlamlandırmada okuyucuya rol düşer. Barthes, bunun en basit örneğinin, bir kitabı ikinci kez okuduğumuzda asla aynı şeyi ifade etmemesinde görülebileceğini ileri sürer" (Smith, 2001, 156). Her okumada değişen anlam, her okuyucu için de değişmektedir. Bir metin, her okuyucu için farklı şekilde anlamlanıyorsa, o zaman bir anlamı yok demektir. Her okuyucu kendi anlam dünyası ile metni yorumluyorsa metin her okuyucu için farklılaşmaktadır. Bu da yazarı öldürür. Ayrıntılı bilgi için bkz. Roland Barthes, S/Z (İstanbul: YKY, 2002).

2.5.Gans ve Beğeni Kamuları

Birmingham Okulu, popüler kültüre bir direniş alanı olarak yaklaşmaktadır. Popüler kültür ürünlerini, sadece egemen kültür karşısında bir direniş aracı haline geldiğinde ciddiye alıp yüceltmektedir. Bir popüler kültür ürününün egemen kültüre direnç unsuru taşımaması, onu olumsuz anlamda kitle kültürünün bir parçası haline getirmektedir. Başka bir deyişle Birmingham Okulu, yüksek kültür-popüler kültür arasındaki hiyerarşik ayrımı başka bir şekilde popüler kültürün içine taşımaktadır. Herbert Gans, popüler kültür içerisine taşınmış bu "hiyerarşi"ye karşı çıkmaktadır.

Gans'ın kültür tanımı "sanat olarak tanımlanan tüm eylemleri, malları ve fikirleri kapsar" (2014, 21). Gans, yüksek kültür ve popüler kültür ayrımının günümüz toplumunda geçerli olup olmadığı sorusuna yanıt aramaktadır. Gans'a göre bir kültürel ürünün yüksek ya da popüler kültüre ait olması, içerdiği toplumsal veya estetik değerleri ortadan kaldırmaz. Gans, toplumu seçkinler ve diğerleri olarak ayıran yaklaşıma karşı çıkar. Seçkinler dışında kalan grubun birçok katmandan oluştuğunu, bu sebeple tek bir popüler kültürden söz edilemeyeceğini dile getirir. Geniş bir çeşitlilik ifade eden bu kültürel katmanları "beğeni kültürleri" olarak adlandırır (Gans, 2014, 22). Beğeni kültürlerinin temelinde benzer zevkleri taşıyan ve benzer tercihler yapan "beğeni kamuları" vardır (Gans, 2014, 102). "Bir kimsenin beğeni kültürleri arasında yaptığı seçim, hem özellikle sınıf, yaş, din, ırk, etnik birikim, bölgesel köken ve oturulan yer gibi pek çok etkene, hem de belli kültürel içeriklere ilgi gösterme biçiminde ortaya çıkan kişilik özelliklerine bağlıdır" (Gans, 2014, 104). Gans'a göre beğeni kültürleri arasında bir önem sıralaması yapılması doğru değildir. Toplumda karşılık bulan her ürün meşrudur. Bu yüzden her beğeni kültürü eşit önem ve değere sahiptir.

Gans, kültüre "para ve zaman harcayacak" insanların genel olarak gençler olduğu, bu sebeple popüler kültür ürünlerinin neredeyse tamamının gençlere yönelik olduğunu tespit etmiştir (Gans, 2014, 32-33). "Bütün bunlara karşın, çeşitli beğeni kültürleriyle kamularının arasındaki farkın ana kaynağının sosyoekonomik düzey ya da sınıf olduğunu" (Gans, 2014, 104) iddia eder. Gans, Amerika toplumu üzerinden yaptığı çalışmada, beğeni kamularını beş kategoriye[11] ayırmaktadır. Bunları "yüksek

[11]Gans bu kategorizasyonun temelinin Amerikan toplumu olduğunu belirtir. Bu sınıflandırma, "…etnik, dinsel, bölgesel ve başka değişkenler" (2014, 105) gözardı edilerek, kendi deyimiyle "rastgele"

kültür, üst-orta kültür, alt-orta kültür, aşağı kültür ve sözde-halk aşağı kültürü" olarak sınıflandırmaktadır. Yüksek kültür kamusunu kullanıcılarını iki grupta ele alır: Bunlardan ilki "kendileri yaratıcı olmadığı halde kültüre yaratıcı bakış açısından bakan yaratıcı eğilimli kullanıcılar", ikincisi "yüksek kültüre katılan ama tıpkı öteki kültürlerin kullanıcıları gibi, yaratıcının yöntemleri ya da yaratıcı olmanın getirdiği sorunlardan çok yaratıcının ürünleriyle ilgilenen kullanıcı-eğilimli olanlar"dır. Hangi gruba dâhil olursa olsun, bu kamuyu oluşturanların hepsi yüksek eğitimli ve yüksek sınıfa ait kimselerdir (Gans, 2014, 110). Üst-orta kültür kamusu da iyi bir eğitimden geçmiş kimselerden oluşmaktadır. Bu kamuyu yüksek kültür kamusundan ayıran temel özellik kültürde bir doyum amacına sahip olmamalarıdır. Kültürün biçemini yüksek kültür kullanıcıları kadar önemli bulmadıkları için yüksek kültür kamusundan kesin bir şekilde ayrılmaktadırlar. Bu kamuya daha az soyut bir sanat anlayışı hakimdir. Gans (2014, 118)'a göre üniversite eğitimindeki artış bu kamuyu oluşturan sınıfın artışına sebep olmaktadır. Bu artış üst-orta kültür kamusunu genişletmektedir. Alt-orta kültür kamusu, yüksek kültürle ilgilenmez. Bu kamunun kahramanları "sıradan insanlardır". Dikkat "icracılar" üzerinde yoğunlaşmaktadır. Alt-orta kültür kamusu, kültürle ahlakın yeniden üretici olması dolayısıyla ilişki kurmaktadır. Aşağı kültür kamusu "nitelikli ve yarı-nitelikli fabrika ve hizmet sektörü" üyelerinden oluşmaktadır. Ne yüksek kültür ne de orta kültürden herhangi bir şekilde alıntı yapmazlar. Bu kamunun mensuplarına göre ahlak kurallarının yeniden üretiliyor olması önemlidir, önceliği aile değerlerine verir. Kahramanlar iyi ve kötü olarak keskin bir şekilde ayrılmıştır.

> "Bu beğeni kültürü, halk kültürü ile İkinci Dünya Savaşı öncesinde kırsal ve etnik kültürlerinden yeni yeni çıkmakta olan izleyicilere seslenmek üzere oluşturulan ticari kültürün bir karışımıdır. Bu, niteliksiz mavi yakalılar olarak ya da hizmet sektöründe çalışan, eğitimleri ilkokulda kesilmiş olan, çoğu kırsal ya da kırsal kökenli, büyük bir bölümü de beyaz olmayan pek çok yoksul insanın beğeni kültürüdür" (2014, 127).

Gans, bütün bu kategorik ayrımlar çerçevesinde insanların seçimlerinin ampirik olarak ve aralarında hiyerarşi gözetmeksizin incelenmesini önermektedir. 1990'lı yıllarda müzik sosyolojisinde ve popüler kültür çalışmalarında, tamamen Gans'tan kaynaklanmamakla birlikte, daha ampirik yönelimli çalışmalar ön plana çıkmıştır.

yapılmıştır. Gans, farklı amaçlarla yapılan sınıflandırmalarda, farklı kamulara ulaşılabileceğini de eklemiştir.

Scene[12] merkezli çalışmalar, müzik beğenileri arasında hiyerarşi öngörmemesi, müzik dünyasının her tür aktörünün çok çeşitli eğilimlerini hesaba katması, bunlara değer vermesi ve ampirik yönelimli olmasıyla bu çalışmalara damgasını vurmuştur.

2.6.*Scene* Merkezli Çalışmalar

1990'larda altkültür kavramının yukarıda bahsettiğimiz kavramsal yetersizliklerinden dolayı, temsil etmeye çalıştığı toplumsal gerçeklikleri ifade etmek için yeni kavram ve modeller üretilmiştir. Altkültür çalışmalarıyla bu yeni kavramsal temelli yaklaşımlar benzer alanlar üzerine odaklanır ve uygulamalı çalışmalara yaklaşır. Bu yeni modellerden biri *neo-tribe*, bir diğeri de *scene* kavramından yola çıkar. *Neo-tribe* kavramı ile altkültür kavramının ortak noktası, ikisinin de tüketim sürecinden yola çıkmasıdır. Farkı ise *neo-tribe* çalışmalarının, grup kimliklerinin değişimine odaklanmış olmasıdır. *Neo-tribe* kavramı Maffesoli (1966, akt. Aslan, 2015, 7) tarafından geliştirilmiş bir kavramdır. Kavram, "değişken, geçici ve gevşek bağlantılı olarak ortak bir bağlılığın, belirli bir ideoloji ya da değerin paylaşılmaması ile karakterize edilmiştir" (Moberg, 2009 44/45'den aktaran Aslan, 2015, 7). *Neo-tribe* kavramındaki geçici ve gevşek ilişkiler vurgusu, festival/konser örnekleri üzerinden, müzik çalışmalarında saha çalışmasına imkân sağlaması açısından önemlidir. *Scene* kavramının bu kavramdan ayrıldığı nokta ise, *scene*in yalnızca tüketim süreciyle değil, üretim süreciyle de ilgilenmesidir. "*Scene* perspektifli çalışmalar, sanatçıların, destek hizmetlerinin ve dinleyicilerin kendi eğlenceleri için müzik yaratmak amacıyla bir araya geldikleri durumlara odaklanmaktadır" (Bennett, 2004, 3). 1950'lerde "*Jazz Scene*" olarak kullanıma giren *scene* kavramının akademik olarak kullanımı 1991'de Straw ile başlar. Üretim, performans ve popüler müziğin alımlanmasını içeren çalışmaların hızla artması ve altkültür kavramının bunları açıklamada yetersiz kalışı, *scene* kavramın akademi dünyasına girişini açıklar. Bennett ve Peterson (2004, 3),

[12]*Scene* kavramını İngilizce olarak kullanmayı tercih etmemizin sebebi, Türkçe'deki karşılığı olan "sahne" kavramının anlamı tam olarak karşılamamasıdır. Ayas'ın aktardığı üzere kavram, tiyatro kökenli bir terim olarak, "sahne" anlamının dışında "faaliyet alanı" ve "olayın gerçekleştiği yer" gibi anlamlara da sahiptir (2015, 203). Bu nedenle Türkçe literatürdeki "müzik sahnesi" kullanımı yerine, terim çevrilmeden kullanılacaktır.

scene kavramını Bourdieu'nün "alan"[13] ve Becker'ın "sanat dünyaları"[14] kavramlarına dayandırarak açıklar.

> "Toplulukların *scene* kavramıyla ilişkili olarak müziği günlük yaşamlarında kullanmalarının iki ana nedeni vardır. Birincisi yerellik üzerinden yaratılan müzik biçemleri topluluk için metafor haline gelmektedir ve bu müzik onlara bir bölgeyle birlikte kimlik, yer ve temsil kaynağı sunmaktadır. İkincisi ise müzikal hayatın topluluğun önemine bir 'romantik' yapı olarak odaklanmasıdır. Yani paylaşılan yerel deneyimin ortaklığından yoksun olan bireyler arasında müziğin kendisini bir 'hayat yolu' ve topluluk için temel bir anlam olarak tasarlayabilmesidir" (Bennett, 2005, 224'ten akt. Aslan, 2015, 8).

Scene, en genel biçimiyle, insanların ortak zevkleri ve yaşam tarzını paylaştıkları gruplar olarak tanımlanabilir. *Scene* yaklaşımında, altkültür çalışmalarında olduğu gibi, gruplara ait kimselerin o grubun standartlarına da uygun olduğu düşüncesi yoktur.

> "Birmingham Okulu'nda bazı popüler müzik kültürleri görmezden gelinmiştir. Birmingham Okulu'nun altkültür kuramı, insanların ilişkide olmayı seçebileceği belirli altkültürlerle farklı derecelerde ve farklı yollardan ilişki kurabileceğini anlamakta başarısız olmuştur. Birmingham Okulu, insanların altkültürle ilişkili olmalarını sürekli ciddi bir mesele olarak görmüş ve onların bunu eğlence için de yapabileceklerini göz ardı etmiştir" (Moberg, 2009, 43'den aktaran Aslan, 2015, 6).

Herhangi bir amaçla "sanat dünyalarına" katılmış olan birey, dâhil olduğu *scene* grubunu birebir yansıtmak zorunda değildir. *Scene* grubu içerisinde mücadele ve dönüşüm mümkündür. Kavram, altkültürden farklı olarak, yalnızca bir ortak zevk etrafında bir araya gelişi ifade etmektedir.

Bennett ve Peterson (2004) *scene* tartışmalarının üç farklı düzeyde ele alınabileceğini ileri sürer. Bunların ilki yerel (local) *scene,* ikincisi *yerellerarası (trans-local) scene*, üçüncüsü de *sanal (virtual) scene*'dir. *Yerel scene*, bir coğrafi

---

[13]"'Alan' (champ) Bourdieu'nün sosyolojisindeki kilit mekânsal metaforlardan biridir. Alan, habitusun işlev gördüğü toplumsal ortamın yapısını belirler. Bourdieu alanı şöyle tanımlar: "Konumlar arasındaki nesnel ilişkiler ağı ya da konfigürasyonu. Bu konumlar, varoluşları ve kendilerini işgal eden fail ya da kurumlara dayattıkları belirlenimler çerçevesinde, hem alandaki özgül kârlara erişmenin bağlı olduğu iktidar (ya da sermaye) türlerinin dağılım yapısındaki mevcut ya da potansiyel durumlarıyla (situs), hem de diğer konumlarla olan nesnel iliş kileriyle (tahakküm , tâbilik, benzeşiklik vs.) nesnel olarak tanımlanırlar" (Bourdieu ve Wacquant, 1992, 97'den akt. Swartz, 2011, 168).

[14]Sanat dünyaları kavramı H. S. Becker tarafından yazılmış aynı isimli kitaptan yola çıkarak kullanılmıştır. Becker, bu eserinde sanatın kolektif bir ürün olduğunu ve bu bağlamda ele alınması gerektiğini ileri sürmektedir. Sanat eserinin, üreticisinin, icracısının, tüketicisinin, eleştirmenin olduğu kadar sanata kaynaklık eden "ürünlerin" de onun yaratılmasında aynı ölçüde pay sahibi olduğu ifade edilebilir. Örneğin bir gitar solosunun icra edilmesinde, eserin icracısı kadar gitarın üretiminin yapıldığı koşulların da etkisi vardır. Bu bağlamda sanat, ortaklaşa bir faaliyet olarak görülmektedir.

bölge ile ilişkili olarak ortaya çıkan müzikal zevk olarak açıklanabilir. Aanakım kültürün özellikleriyle, yerelde ortaya çıkan kültürün ilişkisini kurmaktadır. Bölgeye has özellikleri barındırarak anaakımdan ayrılmaktadır. Büyük çaptaki müzik üretiminin, yerel üretim sürecine odaklanır. *Yerellerarası/yerelötesi scene*, belirli bir türün birbirinden farklı bölgelerdeki ilişkisini incelemektedir. Müzik festivalleri/karnavalları, bu kategorinin özel bir örneğidir. İnsanlar başka bölgelerde oluşan paralel müzik zevklerini takip etmek için bu tarz organizasyonlara katılırlar. *Yerel scene*'in küreselleşmeyi görmezden geldiği eleştirilerine cevap veren *yerellerarası scene* çalışmaları, farklı bölgelerde oluşan ortak müzik zevkleri üzerinden ortak bir yaşam tarzının varlığına işaret etmektedir. *Sanal scene,* kategorisi, 1990'ların ortalarından itibaren internetin yoğun bir şekilde kullanılır hale gelmesiyle müzik üretiminin demokratikleşmesi olgusu üzerinde durur (Bennett ve Peterson, 2004, 6). İnternetin yoğun kullanılması "küreselleşme" sürecini de hızlandırmaktadır. *Sanal* scene, yüz yüze ilişki kurulmadan, internet üzerinden oluşan kolektiviteleri açıklar. Bu ağlara katılım, geleneksel yöntemlerle kurulan ilişki ağına katılımdan daha kolaydır. Bennett ve Peterson'un yaptığı bu sınıflandırmaya birtakım eleştiriler getirilmiştir. Bu eleştirilerin en öne çıkanı bir hiyerarşik sınıflandırma olduğu yönündedir. Bu yöntemle ele alındığında bir *scene* bir diğerinin alt grubu olarak görülebilir. Ancak her *scene* biriciktir. Yerel bir *scene*, küresel bir bakış açısına sahip biri tarafından ondan daha farklı araçlarla kurulmuş bir diğer *scene* içinde veya altında ele alınabilir. Bu durum, *scene* kavramının kendisiyle çelişmektedir.

Bu bölümde genel hatlarıyla tanıtılan teorik yaklaşımların hepsi, farklı yoğunluklarda olmakla birlikte, Türkiye'deki müzik sosyolojisi tartışmalarında karşımıza çıkmaktadır. 2000'li yıllara kadar kitle kültürü-popüler kültür tartışması neredeyse bütün temel çalışmalarda bir alt metin olarak kendisini hissettirmiştir. Bununla birlikte özellikle arabesk tartışmasında, Batı'daki popüler kültür ve müzik tartışmalarında rastlamadığımız, Türk modernleşmesine özgü temalar da ön plana çıkmıştır. Gerek Osmanlı müziğinin kendine özgü özellikleri gerekse Türkiye'nin yaşadığı kendine özgü Batılılaşma tecrübesi ve bunun sonucu olan Musiki İnkılâbı, Türkiye'de müzik alanında Batı'dan farklı kategorilerin ve tartışmaların doğmasına yol açmıştır. Bu meselenin daha iyi anlaşılması ve ileriki bölümdeki Türkiye'deki müzik sosyolojisi çalışmalarına nasıl yansıdığının tespit edilebilmesi için üçüncü

bölümde Türkiye'deki müzik hayatının bu kendine özgü yanları anlatılmaya çalışılacaktır.

3. ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİ MÜZİK TARTIŞMALARI

Türkiye'de müzik üzerine tartışmaların başlangıcı Osmanlı modernleşmesine uzanır. Müzik üzerine yapılmış tartışmalar, modern Türkiye'nin kuruluşunda patlak vermiş krizlerden biri olarak tarih sahnesinde yerini almıştır. Bu krizin esas sebebi Türkiye'deki modernleşmenin, aşağıdan yukarı toplumsal dinamikler aracılığıyla vuku bulmuş bir olay değil, politik kararlar sebebiyle devlet tarafından başlatılmış bir süreç olmasıdır. Çalışmanın bu bölümünde, müziğin Osmanlı'dan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçiş sürecinde yaşadığı dönüşüm ele alınacaktır. Bu dönüşüm, devlet eliyle gerçekleşmiştir. Erken Cumhuriyet döneminde yapılan tartışmalarda, müzik ve modernleşme arasında bir ilişki kurulmuştur. Bu tartışmalar sırasında müziğe yüklenen tarihsel misyon, bu bölümün inceleme konularından bir diğeridir. Ancak bölümün temel sorunsalı, Batı'da ortaya çıkan popüler kültür konumlanışlarının Türkiye'ye aynı şekilde geçmeyişinin tarihsel nedenleridir.

Erken Cumhuriyet dönemdeki müzik eksenli kültürel dönüşüme, Platon'a atfedilen "sitenin müziğini değiştirirseniz, duvarları yıkılır" sözünü odağa koyarak yaklaşmak yerinde olacaktır. Cumhuriyet'in kuruluş ideolojisine uygun bir müzik yaratma çabası tam da "sitenin duvarlarını yıkma" iradesidir. Mustafa Kemal'in bir röportajında, gazeteci, Batı'da müziğin nota sistemine gelene dek geçirdiği dört yüz yılı aşkın süreyi işaret ederek Osmanlı müziğini tedrici biçimde ıslah etmenin mümkün olup olmadığını sorar. Mustafa Kemal'in cevabının "o kadar bekleyemeyiz" şeklinde olduğu ileri sürülür (akt. Kaya, 2012, 284). Bu bölümde Türk modernleşmesinin yukarıdan aşağıya niteliğinde değinilmesinin esas sebebi kültürün dönüşümünde kullanılan bu radikal yöntemdir.

Türkiye'de, müzik tartışmalarına 1920'lerde keskinleşmeye başlayan alaturka-alafranga kamplaşması damgasını vurmuştur. Bu kamplaşmanın temelinde, modern ulus devletin müziğinin ne olacağı sorusu vardır. Çok seslilik-tek seslilik, ileri ve geri müzik tartışmaları kamplaşmadaki önemli tartışma başlıklarından bazılarıdır.

Alaturka kavramı Türkçe'ye, Batılı dillerden geçmiştir. Kavram ortaya çıktığında Batı kültüründeki Türk etkisini kastetmek için kullanılırken, sonraları anlamı dönüşerek bir süre Osmanlı müziğinin kendisini ifade eder hale gelmiş, daha sonra da Osmanlı Batıcıları tarafından "Şark beğenisine karşı antipatinin ifadesi" halini almıştır (Ayas, 2014, 87). Alaturka kavramını tanımlarken alafranga kavramını da ele almak gerekmektedir. Bir şeyi alaturka yapan onun alafranga karşısındaki konumudur. Alafranga Batı'yı temsil eden kavramdır. Ancak alaturka kavramı Batı dışı olanı ifade etmekten uzaktır. Alaturka, Osmanlı'nın istenmeyen ve rüküş bulunan, geri özelliklerinin ifadesidir.

Hilmi Ziya Ülken, Sosyoloji Sözlüğü'nde alaturka ve alafranga kavramlarını da açıklamıştır. Alafranga kavramını şu şekilde tanımlar:

> "Bu kelime Batı kültürü eşiğinde bulunan Doğu memleketlerinde bu yeni kültürün taklidinden doğan bütün hareketler, çaba ve düşüncelere verilen umumî addır. Batılılaşma çabası içinde bulunan Türk toplumu tarafından yaratılmış olan kelime, Batı kültürünü üstün görme anlamında kullanıldığı gibi, kötü taklit anlamında (pejoratif olarak) da kullanılmaktadır" (Ülken, 1969, 12)

Alaturka kavramına ise Ülken şu şekilde yaklaşır:

> "Fransızcadan alınmış ve Türkçeleşmiş kelime. Alafranga'ya karşı Türk adetlerine bağlılığı ifade etmek üzere, yine Fransızca kökten üretilerek doğmuştur. Bu kelimenin asıl batılılar tarafından kullanıldıktan sonra Türkçeye geçmiş veya batılılarla temasta olan Türk yazar ve devlet adamlarının kullanmış olma ihtimali var. Alafranga müziğe karşı alaturka musiki, alafranga sofraya ve kılığa karşı alaturka sofra ve kılık gibi" (Ülken, 1969, 13)

Kültürde, özellikle de müzikte dönüşümü tarihsel olarak ele almak için projeksiyon Osmanlı'yı aydınlatmalıdır. Osmanlı'nın modernleşme serüvenini II. Mahmut dönemi ve hemen sonrasındaki Tanzimat ile başlatmak mümkündür. Tanzimat Dönemi, Osmanlı'nın yenileşme atılımının önemli bir ayağıdır. Bu dönemde modernleşme hamleleri ile topluma, dünyanın değişim yönüne benzer bir yön verilmek istenmiştir. Fakat bunu oluşturacak düşünsel zemin oluşturulamamıştır. Tarihsel süreçler tüm toplumlarda aynı çizgiyi izlemediği için, Batı'da aşağıdan yukarıya doğru oluşan birçok toplumsal özellik Osmanlı'nın devlet eliyle başlattığı yenileşme hareketinde eksik kalmıştır. Aktarım üzerine inşa edilen modernleşme hareketi; kimi alanlarda var olan kültürel değerler ile çakışmıştır. Bu uyumsuzluk toplumsal bir huzursuzluğa sebep olmuştur.

Osmanlı'da ilk dönem modernleşme hamleleri esas olarak askeri ve diplomatik alanlarda yapılmıştır. Askeri ve diplomatik alanda yapılan hamleler, modernleşmenin Osmanlı için ne ifade ettiğinin bir göstergesidir: Modernleşme, Osmanlı için devleti kurtarmanın bir yolu olarak görüşmüştür. Bu alanlar dışında kalan müdahaleler, topyekûn bir toplumsal dönüşüm esas alınarak gerçekleştirilmenin ötesinde, devletin kurtarılması amacıyla yapılan müdahaleleri destekleyici hamleler olarak kalmıştır. Abdülhamit Dönemi, modernleşme süreci için önemli bir dönemdir. Onun zamanına değin yüzünü tümüyle Batı'ya dönen Osmanlı, Abdülhamit'in tahta geçmesi ile buna bir sınırlama getirmiştir. Abdülhamit Dönemi'nde, Osmanlı'da Batılı kurumların kurulması ve geliştirilmesine yoğunlaşılmıştır. Ancak Abdülhamit, kurumları Batılı bir tarzda yeniden inşa ederken, toplumsal dönüşümlere Batı karşıtı bir tarzda müdahalelerde bulunmuştur (Mardin, 1991). Osmanlı içerisinde ve dışarısında yaşanan gelişmelerin sonunda 1. Meşrutiyet ve devamında 2. Meşrutiyet ilan edilmiştir. Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı'nın monarşik devlet yapısına son verip demokratik bir yapı kurma anlayışıyla şekillenmiştir. Bu tarihsel kopuş, geleneksel bir devlet yapısından modern bir devlet yapısına dönüşümü temsil eder. Modernleşme serüveni, yeni devletin kuruluşu ile hızlanır. Osmanlı'dan farklı olarak Cumhuriyet, modernleşmeyi bir kurtarma botu olarak görmez. Aksine modernleşmeye "muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak" olarak yaklaşır (Zürcher, 2000 ve Berkes, 2003).

Modernleşme sürecinde toplumsal yapının, kurumları dönüştürmesi beklenmektedir. Bu dönüşüm sürecinin içinde, eski kurumların var olmasının tek koşulu yeni işlevler kazanabilmesidir. Osmanlı'nın modernleşme sürecinde, toplumda eski kurumlar ve yeni kurumlar bir arada var olmuştur. Toplumun içinden gelişen bir fikir/kültür anlayışı, bu çelişkiyi çözebilecek çözüm olarak ortaya çıkmıştır. Abdülhamit Dönemi'nde oluşturulan Batılı kurumlarda yetişenler, Abdülhamit'in sonunu getirmiştir. Bu noktada şu soruları sormakta fayda var: Mustafa Kemal öncülüğünde başlayan modernleşme sürecini Osmanlı'daki denemelerden farklılaştıran şey nedir? Bu farkı yaratan düşünsel bir zemine sahip olması mıdır?

Toplum yapısındaki değişimi görebilmek için tarihsel uğrakları doğru okumak gerekir. Toprağa bağlı ekonomik ilişkilere sahip Osmanlı'dan, hür teşebbüsün önünün açıldığı Cumhuriyet'e geçiş bir modernleşme projesidir. Cumhuriyetin ileri kazanımları toplumsal değişimlere yol açmıştır. Toplumsal dönüşüm için alınan kararları siyasal hamlelerden bağımsız, siyasal kararları da toplumun uyum ve

direncinden bağımsız ele almak yanlış olacaktır. Yukarıdan aşağı örgütlenen modernleşme hareketi, toplumda karşılık bulduğu kadar direnç ile de karşılaşmıştır. Bu sebeple dönüştürdüğü ölçüde dönüşmüştür. Müzik üzerinde gerçekleştirilen değişim toplumun direnci ile karşılaşmıştır. Bu direnç, müzik politikalarını oluşturanlar için ısrardan vazgeçmeye neden olmuştur. Cumhuriyet'in modernleşme hamlelerin bir kısmı karşılaştığı dirençten dolayı geri çekilmek zorunda kalmıştır. Musiki İnkılâbı tam da bu noktada örnek teşkil eder. Cumhuriyet'in kurulmasından sonra *ancien regime'*e dair en yaygın kültürel ürün müziktir. Müzik üzerine yapılmış tartışmalar bu tarihsel süreçlerle birlikte okunduğunda sosyolojik bir ilginin konusu olmaktadır.

Türkiye'de başlangıçta müzik tartışmalarındaki temel ayrım, tonal müzik ile makam müziği arasındaki ayrım zemininde gerçekleşmiştir. Bu tartışmaların kaynağında Doğu-Batı çatışması vardır. Ancak bu çatışmanın üstü, tonal müziğin evrensellik iddiası ile örtülmüştür. Batı müziği *vertical* yani dikey, Osmanlı müziği ise *horizontal* yani yataydır. Müzikal hareketlerdeki bu değişik yapılar, iki müziği birbirinden ayıran en temel farktır (Çetinkaya, 1991, 109-110). Weber'e göre, Batı'da rasyonelleşme, toplumun her alanında görülmektedir. Müzik de bunlardan biridir. Weber, müzikteki notasyonu, rasyonelleşme ile ilişkilendirmiştir. Rasyonelleşmenin görülmediği Batı dışı toplumların müziğini de rasyonelleşmemiş saymıştır. Rasyonelleşmiş, bir nota sistemine ve standartlaşmış enstrümanlara sahip olan Batı müziği, Weber tarafından en komplike ve en gelişmiş müzik olarak görülür. Şark müziği kendine özgü özellikleriyle değil de, onda olmayan Batılı özellikler üzerinden olumsuz bir şekilde tanımlanmıştır. Batılı uzmanların kriterlerince "yetersiz" bulunmasının temelinde, tonal müzik ve makam müziği arasındaki yapısal farklılık vardır (Ayas, 2015, 108-115).

Müzikte Batılılaşma hareketi, Tanzimat Dönemi'nde başlar. Tanzimat'la birlikte "iyi yetişmiş" kuşağın önemli bir kısmı için Osmanlı müziğinin yerini, Batı müziği almaya başlamıştır. Yine de, Tanzimat Dönemi'nde müzikte yaşanan bu değişime rağmen, Batı müziğine ilgi duyan müzisyenlerin hiçbiri Osmanlı müziğine karşı küçümseme veya reddetme gibi bir tavır geliştirmemiştir (Çetinkaya, 1999, 90). Cumhuriyet ile birlikte bu kuşak için Osmanlı müziği artık aşılmış ve tarihte kalmış bir şey olarak görülmeye başlamıştır.

Yeniçeri Ocağı'yla birlikte kaldırılan Mehterhane'nin yerine yeni orduya uygun, modern tarzla oluşturulmuş, ileride bugünkü Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası halini alacak olan, askeri bir bando olarak Mızıka-i Hümayun[15] kurulmuştur. Osmanlı'nın Batılı devletler ile ilişki kurabildiği en önemli araç olan orduda yaşanan bu dönüşüm önemli etkiler yaratmıştır. Mehterhane[16]'nin Osmanlı müziğinin saraydan da yavaş yavaş uzaklaşması, bir yüksek kültür ürünü olarak Osmanlı müziğinin itibar kaybetmesine sebep olmuştur. Saraydan uzaklaşmaya başlayan Osmanlı müziği, halk ile daha çok yakınlaşmaya başlamıştır.

Ayas, Cumhuriyet döneminde Osmanlı müziğinin meşruluğunun ortadan kalkmasının temelini üç ayrı dikotomi ile açıklar: İlki ileri-geri, ikincisi hars-medeniyet, üçüncüsü de devlet-toplum ayrımı, Cumhuriyet'in sunduğu şekliyle, saray-halk ikiliğidir. Osmanlı'ya ait her şey gibi müzik de "geri" olarak kodlanmıştır. Cumhuriyet'in kültür politikalarının fikrî kaynağı olan Gökalp, Osmanlı'nın herhangi bir ögesinin, modern bir milli kimlik tarifinin içinde bulundurulamayacak kadar geri olduğunu belirtir. Bu nedenle ileri olarak kodladığı Batı medeniyetinden beslenmenin gerekliliğinin altını çizmiştir. Modern toplumun müziğini Batı müziği olarak kodlarken, Batı dışı toplumların müziğini de tıpkı kendileri gibi geri olarak kodlar. Bu dönemde yazılan Avrupa-merkezci, oryantalist metinler "despotik Doğu toplumları"nda hâkim sınıfın insanlar üzerinde kurduğu hegemonyadan kaynaklı olarak, Doğu'daki halk ezgilerinin hüzün ve çaresizlikle dolu olduğunu vurgularlar (Ayas, 2014, 76). Bu modelde medeniyet, gelişmişliğe ve ileri tekniğe, kültür ise toplumun kendine has "millî" özelliklerine işaret eder. Osmanlı'nın saray kültürü, bu bağlamda halk düşmanı, yabancı bir medeniyete ait olarak görülmektedir. Türk kültürünün esas kaynağı Gökalp'e göre Osmanlı'yla zıtlık içinde tanımlanmış olan Anadolu halkıdır (Ayas, 2014, 45-59).

19. yüzyıl boyunca Osmanlı'nın ve Osmanlıcılığın gerilemesini izleyen dönemde, devletin bekasını temel alan farklı görüşler ortaya çıkmıştır. Bunlardan belki de en önemlisi Türkçülüktür. Türkçülük fikri, müzik üzerinde yapılan tartışmalar için önemli bir bakış açısı sunmuştur. Necip Asım, gerçek Türk müziğinin halk müziği

[15]"Mızıka-i Hümayun (Mızıkayı Humayun olarak da karşılaşılmaktadır)'un kurulmasıyla birlikte başına Fransız MoniseurMangule getirilir. Mangule'den beklenen 'verim' alınamayınca yerine Giuseppe Donizetti getirilir" (Durgun, 2010, 75).

[16]Mehterhane, Osmanlı müziğinin en önemli üretim merkezlerinden biriydi. Bir diğeri Enderun, son olarak da tekkelerdir.

olduğunu öne sürmektedir. Osmanlı müziğinin Arap ve İran etkisi altında olduğunu ve bunun yerini gerçek Türk müziğinin alması gerektiğini savunmaktadır. Halk müziği Batı tekniği ile yeniden düzenlenmelidir (Durgun, 2010, 80). Bu düzenlemeyi de "müzikteki gelişmişliği herkes tarafından kabul edilmiş Macarlar" vasıtasıyla yapmak gerekir (Behar, 2004, 243).

Gökalp, hars ve medeniyet ayrımı çerçevesinde, yeni devletin "Türk kimliğinden kopmadan Batılı olma" arzusuna teorik bir zemin hazırlar. Ulusal kültürü yeniden yaratma iddiası da bu çerçeve içinde ele alınabilir. Osmanlı müziği, yaratılmak istenen ulusal kültürünün içine dahil edilmez. Ulusal kültürü yeniden yaratmak amacıyla, kültür politikalarını üretenler tarafından halk müziği kaynağına dayanan, Batılı esaslar ile düzenlenen sentez bir müzik icat edilmek istenmektedir. Türklerin gerçek müziğinin Anadolu köylerinde var olan, ancak ilkel araçlar ile işlendiği için ham halde bulunan müzik olduğu tezi, icat edilmek istenen Batılı tarzdaki "yeni" müziğe kaynaklık edecektir. Türk Çağdaş Müziği'ne ulaşmak için, ham halde bulunan bu müzik, Batı'dan gelen teknikle yeniden düzenlenmelidir. Bu görüş Ziya Gökalp tarafından formüle edilmiştir. Gökalp, 1923 yılında yayınlanan *Türkçülüğün Esasları* eserinin Milli Musiki başlıklı bölümünde Osmanlı müziğini ele alır: "Avrupa musikisi girmeden evvel, memleketimizde iki musiki vardı: Bunlardan biri Farabî tarafından Bizans'tan alınan şark musikisi, diğeri eski Türk musikisinin devamı olan halk melodilerinden ibaretti" (Gökalp, 1976, 138).

Gökalp, Şark müziğinin, eski Yunan müziğinden doğduğunu iddia eder. Yunan müziğinde notanın dörtte biri, sekizde biri ve on altıda biri "suni" sesler olduğunu ve bunun operaya uygun olmadığı için Batı müziğine dahil olamadığını öne sürmektedir. Şark müziği bu çeyrek sesleri muhafaza etmektedir. Şark müziğinin yerinde saydığını iddia eder. Bunun nedeni olarak da bir armoniden yoksun olmasını gösterir. Farabi tarafından Arapça'ya aktarılan bu müzik saray aracılığıyla Osmanlıca'ya aktarılmıştır. Dolayısıyla Gökalp'in tezinde üç farklı müzik vardır: Bunlardan ilki Garp müziği, ikincisi Şark müziği ve üçüncüsü de halk müziğidir. Bu üçünün içerisinden milli musikinin üretilmesi gerekmektedir. Gökalp, hars ve medeniyet ilişkisi çerçevesinde yaklaşarak, oluşturulacak milli musikiyi tarif etmektedir. Halk müziği, kendi kültürümüze, Garp müziği de dahil olmaya çalıştığımız medeniyete aittir. Bu yüzden ikisinin bir araya geleceği müzik milli müzik olacaktır (Gökalp, 1976, 138-140). Batı müziğinin, sadece biçimsel anlamda ileri bir tekniği ifade ettiği, harsa ilişkin olmadığı

için Türk müziğinin özüne yönelik bir tehdit oluşturmayacağı düşüncesi, Gökalp'in kendi içinde 'tutarlı' olmasını sağlar. Garp ve Şark müziği aynı kaynaktan türediyse neden birisi ileri diğeri geridir? Bu sorunun cevabı, Gökalp'ten hareketle, Batılı opera icracılarının halktan bireyler olması, onların sonradan yaratılmış, doğal olmayan, suni çeyrek seslere ayak uyduramaması ve bu seslerin Garp müziğinde etkisinin kaybolması şeklinde açıklanmış ve bu açıklamalar bizzat Gökalpçi müzikologlar tarafından bile net bir şekilde eleştirilmiştir.

Hars ve medeniyet ayrımı, Türkiye'yi modern bir toplum olarak yeniden kurma sürecinde, toplumun özünü koruyabilmesine olanak sağlamış mıdır? Türk kültürünü yaratabilmek için Doğulu kimlikten arınmak, bunun için de Osmanlı kimliğini reddetmek gerekmektedir. Bu açıdan hars-medeniyet ayrımının temelinde Doğulu kimliği reddetmek vardır (Ayas, 2014, 60-61). Gökalp'in müzik yaklaşımı, Türkiye'de ilk dönem müzik tartışmaları için bir zemin halini almıştır. Bu zemin Musiki İnkılabı başta olmak üzere, Cumhuriyet'in müzik politikalarında uzun süre belirleyici olmuştur. Gökalpçi paradigmaya ilk itiraz, Rauf Yekta Bey'den gelmiştir. Rauf Yekta Bey, Osmanlı müziği üzerindeki ideolojik tartışmaların uzağında kalmayı seçmiştir. Tartışmaya müzikolojik çalışmalar ile katkı sunmuştur. Tartışmaların eksenini bu doğrultuya çekmeye çalışmıştır. Rauf Yekta Bey, Türk müziği içerisindeki "halk müziği" ve "Klasik Türk Müziği" ayrıştırmasını reddeder. Bu iki müziğin birbirinden tek farkının, alıcısı olan toplumsal sınıflar olduğunu iddia etmiştir. Müzik içerisinde bu türden ayrıştırmaları reddederek, tümüne Türk Musikisi ismini vermiştir. Ayas'ın aktardığı üzere, Rauf Yekta Bey'e göre esas müzik makam müziğidir. Halk arasında yaygın olan müzik de budur. Suni müzik tartışmasına binaen, suni olanın Batı müziği olduğunu iddia eder. Rauf Yekta Bey'e göre Batı müziğinin reddi, Batılılaşmanın reddi anlamına gelmemektedir. Modern topluma geçiş tartışmasında Gökalp'e bir eleştiri getirmez, fakat müzikte bu değişimin dayatılmasına karşı çıkar (Ayas, 2014, 211-220).

Gökalpçi paradigmaya yapılan bir diğer itiraz Sadettin Arel'den gelmiştir. Arel, Rauf Yekta Bey'in tersine, itirazının temeline ideolojik kaygılarını koyar. Gökalp'in çizdiği çerçevenin dışına taşmadan, Gökalp'e karşıt bir yaklaşım ortaya koyar. Arel, Türklerin kendi müziğini Orta Asya'dan taşıyarak Anadolu'ya getirdiğini ve "bütün Şark müziğinin aslında Türk müziği" olduğunu iddia eder (akt. Ayas, 2015, 249). Arel, İran, Arap ve Bizans'ın dil ve kültür açısından birbirinden bu denli farklı olmasına

rağmen müziklerinde bir 'ortaklık' olduğunu vurgular. Bu iddiasını desteklemek için Türk Tarih Tezi 'ne başvurmuştur (Ayas, 2014, 225).

Müzik tartışmalarında, başta Rauf Yekta Bey ve Sadettin Arel olmak üzere, yapılan tüm itirazlara rağmen Gökalpçi paradigma, yeni devletin müzik hakkındaki görüşlerini şekillendirecek ölçüde hakimiyete sahiptir. Cumhuriyet'in yeni bir müzik yaratma sürecinde, Cumhuriyet bürokratları/aydınları Gökalp'in tezini temel alarak Anadolu'ya yönelmiştir. Bu aydınların çalışmaları, halk müziği için bir birikim oluşturmuştur. Ham haldeki Anadolu halkının müziğini, Batı tekniği ile buluşturmak gereklidir. Bu teknik ile müziği yeniden düzenlemek için, öncelikle Anadolu'ya yayılmış olan eserlerin bir araya getirilmesi gerekmektedir. Bugünden bakıldığında Anadolu'daki eserlerin kayıt altına alınması onların kaybolmasını ve tarihten silinmesini engelleyecek bir çalışma olması sebebiyle olumludur. Fakat burada asli amaç, halkın kültürünü tümden dönüştürmek ve Türk kültürünü Batı medeniyeti ailesinin milli özelliklerini mümkün olduğunca koruyan bir üyesi haline getirmektir.

> "Sözgelimi batıcılığı savunanlar Türk müziğinin tümüyle bir yana bırakılmasını ve batı müziğinin alınmasını önermekteydiler. Türkçülük ve Turancılık akımlarının etkisinde olanlar Türk müziğinin dünyanın en üstün müziği olduğu kanısındaydılar. Doğu-batı sentezcileri de Türk müziğinin içeriği ile batı müziğinin tekniğinin birleştirilerek uygun bir senteze varılabileceğini öne sürmekteydiler" (Güngör, 1993, 64).

Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, evrensel olanın Batı'nın müzik tekniği olduğu görüşü kabul görmüştür. Tanzimat Dönemi'nden itibaren eski ve yeninin bir arada oluşu Cumhuriyet'te yerini tamamıyla yeniye bırakmıştır. Tekke[17] ve zaviyelerin kapatılması ile Osmanlı Müziği, Mehterhane'den sonra önemli bir üretim, icra ve aktarım mekanını daha kaybetmiştir. Tekkelerin Osmanlı kurumları olması, buradan üretilen müzik eserlerinin geri olduğu fikrini doğurmuştur. Dar'ül Elhan[18]'dan alaturka şubesinin kaldırılmasıyla birlikte resmi Osmanlı Müziği eğitiminin sonlandığı söylenebilir. Eski müziğin üretim mekanlarının birer birer kapatılmasından sonra, yeni müzik için yeni üretim alanları açılmıştır. Bunlardan ilki 1924'te açılan Musiki

[17]Osmanlı müziği meşk usulü ile aktarılmaktaydı. Tekkelerde de bu usül yaygındı. Müzik eserlerinin aktarılmasında önemli bir rol oynamaktaydı. Kapatılmasıyla aktarımın önü de kesilmiş oldu. Ancak tekkelerin kapatılması ile toplumsal hayatın içinde tekkeciler kendilerine yer buldu. Bu da tekke müziğinin halka sirayet etmesine sebebiyet verdi. "Tekkelerin sık sık şehir zevkiyle halk zevki arasında köprü vazifesi gördüğü söylenebilir" (Behar, 2015, 23).

[18]Bkz. http://konservatuvar.istanbul.edu.tr/?p=6545 (Erişim Tarihi: 11.10.2016).

Muallim Mektebi olmuştur (Ayas, 2014, 123). Türk müziği eğitimi tamamen sona ererken, Batılı tarzda eğitim veren kurumların sayısı hızla artmaktadır.

Devlet tarafından, Batı müziğini öğrenmesi için yurtdışına müzisyenler gönderilmiştir. Bu müzisyenlerin geri dönmeleriyle birlikte, Batılı tarzda müzik üretiminde bir sıçrama yaşanmıştır. Cemal Reşit Rey, Ulvî Cemal Erkin, Hasan Ferit Anlar, Ahmet Adnan Saygun ve Necil Kasım Akses'in memlekete döndükten sonra ortaya koydukları eserler ve Anadolu'dan toplanan halk müziğinin, Batı müziği haline getirilmesinde harcadıkları çaba sebebiyle isimleri Türk Beşleri olarak anılmaya başlanmıştır.

Müzik konusunda Cumhuriyet'in bu denli yoğun çaba harcanmasının temel sebebi, kültürel alanda gerçekleştirmek istediği dönüşümdür. Kültürün dönüşümünü kolaylaştıracak ve hızlandıracak olan da halkın içinden üretilen müzik eserlerinin dönüşümüdür. Bu açıdan eserler, devlet tarafından özümsenmiş, yeniden şekillendirilmiştir. Eserlerin önemini belirleyen şey ise estetik değil, devletin yaklaşımı ile uygunluğu olmuştur (Durgun, 2010, 85).

Mustafa Kemal'in yalnızca Ziya Gökalp'ten etkilendiğini söylemek eksik olacaktır. Necip Asım'ın fikirlerinden de oldukça faydalanmıştır. Necip Asım'ın Macar müzisyenlerin öncülüğü önerisi anımsanarak bu dönem incelendiğinde, 1936 yılında Macar müzik bilimci Bela Bartok[19]'un Mustafa Kemal'in davetlisi olarak 1936 yılında Türkiye'ye gelmesi bir tesadüften fazladır (Sağlam, 2016, 8). Bela Bartok'un ziyaretinden önce de. 1931 yılında Joseph Marx, 1935 yılında Paul Hindemith gibi Batılı müzik insanları Türkiye'ye davet edilmiştir (Durgun, 2010, 87). Bartok'u bu isimlerin ziyaretlerinden farklı kılan onun çalışmalara doğrudan katılmasıdır.

Osmanlı'dan kalan müziğin tamamen "temizlenmesi" için girişilen uygulamalardan bir diğeri, bu müziğin radyolarda çalınmasının engellenmesidir. Sarayın ve onun müziği sayılan Şark müziğinin üretim alanlarının tamamının tasfiyesi, bu müziği ironik bir şekilde halkın arasında yaygınlaştırmıştır. Tekkelerin kapatılması ile "işsiz" kalan müzisyenler, halkın içinde icraya başlamıştır. Bu gelişme, müziğin

[19]Bartok, kaynak olarak görülen halk müziğini derlemek için oluşturulan ekiplerle birlikte Anadolu'yu dolaşmıştır. Bu seyahatler sonunda binlerce esere ulaşılmış ve bu eserler geniş bir arşiv haline getirilmiştir. Çeşitli yıllarda, çeşitli coğrafyalar için farklı isimlerin oluşturduğu ekiplerin seyahatleri bir süre sonra finanse edilemeyeceği için sonlandırılmak zorunda kalınmıştır (Durgun, 2010).

halk içindeki yaygınlığını arttırmıştır. Toplumsal kabulün önüne geçilmesinin tek koşulu, Şark müziğinin topyekûn yasaklanması olarak görülmüştür. Radyolarda Osmanlı müziğinin çalınması 2 Kasım 1934 yılında resmi olarak yasaklanmıştır. Bu yasak, 6 Eylül 1936 tarihine gelindiğinde Atatürk'ün emri ile kaldırılacak, ancak eğitim alanındaki yasak 1970'lerin sonuna kadar resmi kurumlarda fiilen devam edecektir.

Türkiye'de Mısır sinemasının yaygınlaştığı dönem, radyolardan yayınlanacak müziğin belirlendiği/sansürlendiği döneme denk gelmektedir. Arap ve özellikle de Mısır sineması Cumhuriyet'in kuruluşundan itibaren önemli bir hızla, kent merkezlerinde ve taşrada gösterilmeye başlamıştır. Bu filmlerin genel özelliği, dram türünde olması ve bunu, müzikleri ile pekiştirmesidir. Bu filmler, "müzik yoğun" bir tür olarak ele alınabilir. Halk kendi müzik zevkine yakın bulduğu bu film müziklerini içselleştirmeye başlamıştır. Mısır ve Arap filmlerinin etkisi ile Arapça sözlü müzik yaygınlaşmıştır. Bahsi geçen eserler radyoda yasak olması, insanların Arap istasyonlarından müzikler dinlemesine yol açmıştır. Şarkıların Türkçe söz ile yeniden dolaşıma girmesi bu yasağın da etkisiz kaldığını göstermektedir. Seyircinin bu furyadan yoğun şekilde etkilendiğini gören Türk müzisyenler, müzikal olarak bu türe yaklaşma çabasına girmiştir: "… Türkçe sözler giydirilmiş bir Arap müziği furyası sarar her yanı" (Güngör, 1993, 68).

Mısır ve Arap müziğini yakın gören insanların bu müziği benimsemesi oldukça hızlı olmuştur. "Bu durum bize müzikte Doğu-Batı sentezi fikrinin en önemli eksiği olan popüler müzik boyutunun eksikliğini göstermektedir" (Durgun, 2010, 93). Cumhuriyet'in müzik politikaları sentez temellidir ve bu yüzden popüler müzik eksiğini giderecek adımlar atılmamıştır. Sonraları ortaya çıkan arabesk tartışmalarının kaynağını burada görmek gerekmektedir (Durgun, 2010). Müzik politikaları üretilirken, popüler müzik konusunda bir önlem alınmaması önemli bir boşluk yaratmıştır. Halk kendi yöntemleriyle, popüler müziğini bulmuştur. Bu da popüler müziği sahiplenmesine ve popüler müziğin önemli bir direnç unsuru haline gelmesine sebep olmuştur. Tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla işsiz kalan ve serbest müzik yapmaya başlayan müzisyenler, pazara dönük eserler üretmeye başlamışlardır. Bu eserlerin yaygınlaşmasıyla toplumda yeni bir müzik algısı yerleşmeye başlar. Böylelikle dışlanmaya çalışılan Osmanlı müzik geleneği, gitgide Erken Cumhuriyet döneminin en çok dinlenen popüler müziği haline gelir. "Sanat" müziği olarak

sınıflandırılan bir müziğin şehirli kitleler ile özdeşleşmesi ve dahası kültürel elite karşı toplumun direncini temsil etmesi, müzik alanında Batıdan oldukça farklı bir tablonun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bunun derin tarihsel ve toplumsal kökleri vardır.

Batı toplumlarında müzik, sınıfsal olarak bölünmüştür. Müzik alanında sosyal tabakalaşma hiyerarşiktir. "Dinsel ve seküler müzik veya saraylarda yapılan müzikler ile popüler müzisyenler tarafından yapılan müzikler arasında katı ayrımlar vardır" (Ayas, 2016a, 81). Her sınıf kendi müziğine sahiptir. Osmanlı'da, sınıfların oluşmasındaki temel faktör olan mülkiyet anlayışı Batı'dakinden farklıdır. Osmanlı'da Batıdaki şekliyle bir aristokrasiden söz etmek gerçekçi olmayacaktır. Nitekim Behar'a göre "Avrupa tipi bir sınıflı toplumun yokluğu ve toprağa dayalı, kuşaktan kuşağa intikal ederek süreklilik kazanan ve başkentte kümelenmiş bir asilzade sınıfının bulunmaması müzik üretim ve icrasının toplumun her katmanına açık bir kültürel alan olması sonucunu doğurmuştur" (Behar, 2015, 22).

Batı'da aristokratlar, aralarındaki çekişmeden dolayı, yüksek müziği himaye etmiş, belli teknik ve toplumsal koşullar sebebiyle klasik Batı müziği içinde sınıflandırdığımız müzisyenler de bu himayeye muhtaç olmuşlardır. Osmanlı'da ise padişahın böyle bir misyonu yoktur. "… padişahın ve ekâbirin doğrudan patronajı olmaksızın da gelişebiliyordu bu müzik" (Behar, 2015, 22). Behar bugün klasik Türk müziği dediğimiz müziğin, Osmanlı şehirlerinin önemli bir bölümünde yaygın olduğunu belirterek, bu müziği bir "şehir müziği" olarak adlandırmıştır.

"Konçerto, senfoni ve opera gibi Batı sanat müziğinin bazı biçimleri, orkestra, sanatçılar, performans yerleri ve fiziki ekipmanları finanse etmek için büyük miktarda finansman gerektirir" (Ayas, 2016a, 83). Osmanlı müziği ise, Mehter dışında, klasik manada bir oda müziğidir, bu yüzden de büyük bir ekonomik fon gerektirmez. Bu durum, Batı müziği ile Osmanlı müziği arasındaki farklılıkların bir diğeridir.

Osmanlı müziği, toplumun bütün katmanlarını bir araya getiren bir kent müziğidir. Bu nedenle onu sadece bir saray müziği olarak anmak yanlış olacaktır. "… şehrin farklı katmanlarının eğlenme biçimleri de birbirine çok benzediği için aynı müzik eğlence amacıyla da icra edilmekte ve dinlenmektedir" (Ayas, 2015, 180). Birçok klasik müzik eserinin aynı zamanda popüler kültür ürünü haline geldiği görülmektedir. Bir sanatçının klasik eserleri olduğu gibi, popüler kültür için ürettiği eserlerine de rastlamak mümkündür.

> "Velhasıl Türk müzik kültüründe yüksek müzikle popüler müzik arasındaki sınırlar son derece esnektir. Elbette ki klasik formların hâkim olduğu bir 'yüksek' müzik geleneği vardır, ancak popüler müzikle bu gelenek iç içe geçmiş, kutuplaşmamıştır. Daha da önemlisi bu 'yüksek' müzik geleneği halktan gelen bir tepkinin sonucu olarak değil, aksine yeni siyasal ve kültürel elitlerin Batılılaşmacı politikaları sonucunda beğeni hiyerarşisinin en aşağısına itilmiştir" (Ayas, 2015, 180).

Cumhuriyet'in müzik politikaları tarafından saray müziği olduğu gerekçesiyle "dışlanan" müzik, toplumda kabul görmeye devam etmiştir. Devletin Batılılaşma hamlelerinin toplumsal tepki yaratması, müzik konusunda belirgin şekilde görülür. Dışlanan "Osmanlı müziği", Batılılaşma karşıtı gruplar tarafından sahiplenilmiştir. "Toplumun Osmanlı mirasına sahip çıkması, şikayetçi olunan kültürel yabancılaşmaya karşı bir tepkidir. 'Yerlilik' söyleminin temelini oluşturan bu tepki kendi kimliğini Osmanlı mirasına sahip çıkarak inşa etmiştir" (Ayas, 2015, 181).

> "Sonuçta gerek Batıcı müzik politikalarına karşı toplumun tepki göstererek Osmanlı mirasına sahip çıkmasının bir sonucu olarak gerekse yeni kitle iletişim araçlarının etkisiyle Batı 'yüksek' müziğinin muadili olarak görülebilecek bir müzik (hem de 'sanat müziği' adıyla) hiç olmadığı kadar yaygınlaşmıştır. Hal böyle olunca Batıdaki yüksek kültür-popüler kültür ayrımının yerini alafranga-alaturka ayrımı almıştır. Bu yüzden kategoriler daha en baştan karmakarışık hale gelmiştir. Batının kendi 'yüksek' müzik geleneği daha çok hâkim sınıflar, kültürel elit ve muhafazakâr aristokrasi tarafından kabul görmüş, Batılılaşma politikalarına karşı bu kitlelerin tepkisini ifade eden bir kültürel kimlik göstergesi haline gelmiştir. Dolayısıyla erken Cumhuriyet döneminde Türkiye'de beğeni hiyerarşileri ve kültürel meşruiyet Batıdaki gibi sınıfsal temele göre değil, Doğu-Batı ayrımı üzerinden inşa edilmiştir" (Ayas, 2015, 181).

Böylelikle popüler müzik, Türkiye'de önemli bir sorun haline gelmiştir. Cumhuriyet politikaları, müzik alanında istediği yüksek kültürü yaratamamış ve süreç içinde bu hedefinden vazgeçmiştir. Yüksek müzik yaratılması çabasından vazgeçildiği ölçüde bir popüler müzik geleneği yaratılmaya çalışılmıştır. Batı'dan aktarılan formlar ile üretilen eserler aracılığı ile bir popüler müzik oluştulmak istenmiştir. Toplumda Batılı olana karşı duyulan tepki burada açığa çıkmış ve kültürel elitler tarafından desteklenen birçok deneme boşa düşmüştür. Türkiye'de 1970'lerin sonunda yaygınlaşan arabesk tartışmasının temel kaynağını da bu çelişkide aramak gerekmektedir.

Türkiye'de kültür alanında yapılmış en yoğun tartışmalar belki de müzik alanında olmuştur. Türkiye'nin toplumsal yapısı ile Batılı modern toplumlar arasında önemli farklılıklar vardır. Türkiye'nin Batı'nın doğal olarak hiç yaşamadığı bir

Batılılaşma sürecinden geçmesinin dışında, Türkiye'de sosyal tabaklaşmanın tarihsel seyri de Batılı toplumlardan oldukça farklıdır. Dördüncü bölümde Batılı popüler kültür kavramlarının Türkiye'de nasıl anlaşıldığını ve müzik tartışmalarına nasıl yansıdığını inceleyecek ve böylelikle bu farklılığın müzik alanındaki sonuçlarını daha somut bir şekilde görebileceğiz.

4. FRANKFURT OKULU VE KÜLTÜREL ÇALIŞMALAR GELENEĞİNİN TÜRKİYE'DE POPÜLER KÜLTÜR/MÜZİK TARTIŞMALARINA ETKİSİ

Çalışmanın bu bölümünde, Batı'da müzik tartışmalarında öne çıkan iki temel eğilimin Türkiye'de müzik alanında ele alınış biçimi incelenmiştir. Bölüm, temel olarak Frankfurt Okulu ve İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneğinin Türkiye'deki tartışmalara dahil oluşu tarihsel bir anlatıyla ele alınmıştır. Batılı yaklaşımların Türkiye'deki çalışmaları teorik olarak yönlendirişine ve bu yaklaşımların Türkiye'nin modernleşme deneyiminin uğraklarında aldığı pozisyonlara da yine bu bölümde yer verilmiştir. Bu iki eğilimden beslenerek yapılan popüler müzik tartışmalarının belirgin hale geldiği tartışmalar arabeskin ortaya çıkışıyla olmuştur. Arabesk, bir müzik türü ve/veya yaşam tarzı olarak, iç göçün yoğunluğunun arttığı 1960'lar ve 1970'lerde ortaya çıkmıştır. Arabesk, ortaya çıkışıyla birlikte popüler kültür çalışmalarının odak noktasına oturmuştur. Hatta bu tartışmanın itici gücü haline gelmiştir. Arabeskin akademik düzeyde ele alınışı ve yorumlanışı bu bölümün sorularından birini oluşturmaktadır. Türk modernleşmesi ve arabeske yaklaşımlar arasında kurulan ilişkiler, bölümün bir diğer inceleme başlığıdır.

Cumhuriyet'in kuruluş döneminde müzik üzerine yazılmış eserlerin büyük çoğunluğu Gökalpçi paradigmanın etkisinde kaleme alınmıştır. Bu paradigmaya itirazlar olmasına rağmen, görülen odur ki, Gökalp'in ortaya koyduğu teorik çerçeve geniş kesimlerce benimsenmiştir. Dünya'daki müzik tartışmalarının teorik zemini, Türkiye'deki eğilimleri zenginleştirmiştir. Türkiye'de bu teorik zeminlere, 1970'lerden itibaren görülmeye başlayan referanslar, 1980'lerden itibaren yoğunlaşmıştır (Kejanlıoğlu, 2011, 24).

Türkiye'de müzik sosyolojisi çalışmalarına damga vurmuş iki teorik kaynaktan söz edilebilir. Bunlardan ilki Cumhuriyet aydınlarının sahip olduğu anlayışa pratikte yaklaşan, Frankfurt Okulu kaynaklı kitle kültürü eleştirisidir. Bu yakınlığın temel göstergesi, pratikte kitle kültürü eleştirisinin bilhassa arabesk tartışmasında

Cumhuriyet'in müzik politikaları ile ister istemez çakışmasıdır. Bir diğer teorik kaynak ise Birmingham Kültürel Çalışmalar Okulu kaynaklı, popüler kültürü bir mücadele alanı olarak tanımlayan gelenektir. Popüler kültür, halk tarafından üretilen ürünlerin hâkim paradigmaya bir başkaldırı unsuru olarak okunabileceği bir alan yaratır. Bu teorik kaynaktan beslenen bu mücadele alanını analiz etmeye odaklanmışlardır.

İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Almanya'da faşizmin yükselmesi ile birçok bilim insanının Türkiye'deki akademiye dahil oluşu Batı'daki tartışmaların Türkiye'ye girişinde önemli bir başlangıçtır. Bu dönemde İstanbul Üniversitesi'nde göreve başlayan kültür tarihçisi Auerbach'ın Benjamin ile ilişkisi, Frankfurt Okulu çevresinden aydınlarla Türkiye'den kurulan ilk bağ olarak görülebilir. Aralarındaki mektuplaşmalardan Cumhuriyet'in kuruluş sürecine dair fikir telakki ettikleri anlaşılmaktadır. Auerbach, Benjamin'e 12 Aralık 1936[20] yılında yazdığı mektupta, "burada çok okunan bir dergide" Benjamin ve birkaç diğer ismi gördüğünü iletmiştir. Kejanlıoğlu, bu mektuplaşmayı inceleyerek derginin izini sürmüştür ve derginin Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü'nün yayın organı olan dergi olduğu kanısına varmıştır. Derginin bu dönemde İstanbul'da erişilebilir olduğuna dikkat çeken Kejanlıoğlu, "çok okunan dergi" ifadesinin altını çizer (Kejanlıoğlu, 2011, 27). Frankfurt Okulu'ndan ilk çeviri de yine Benjamin'in bir metnidir. Okul ile ilişki, 1960'lara ve 1970'lere gelindiğinde ise Adorno'ya atıflar düzeyindedir[21]. 1975 yılında Birikim Dergisi, Brecht üzerine bir dosya yayınlamıştır. Bu sayıda Benjamin'in söyleşisine yer verilmiş ve Benjamin hakkında ayrıntılı bir bilgilendirme yapılmıştır[22]. Yine 1970'li yıllarda Enis Batur, ortodoks Marksizm dışında kalan bu kanat ile tanışmış ve bu çevreyi Türkiye aydınlarına tanıtmak istemiştir. Bu sebeple Frankfurt Okulu'nu enine boyuna tanıtan bir dosya hazırlamış ve Birikim Dergisi'nin bir sayısı olarak yayınlamak istemiştir. Fakat 12 Eylül Askeri Darbesi'nin dergiyi kapatması nedeniyle, dosya aynı yıl Oluşum Dergisi aracılığı ile okuyucuya ulaştırılmıştır.

[20]Kejanlıoğlu'nun mektuplaşmayla ilgili incelemesi için bkz: Zamanın Tozu Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri, 2. Bs. (Ankara: De Ki Basım Yayın, 2011).

[21]Yücel Pazarkaya'nın 1969 yılında Varlık Dergisi'nde yayınlanan *'Kuram ve Eylem İlişkisi'* adlı eserinde Adorno'nun negatif diyalektik yöntemine referans vardır. Yine aynı eserde Adorno'nun Nietzche'den etkilendiği olduğuna değinir (Kejanlıoğlu, 2011, 34).

[22]Türkiye'de, derlemeler dışında Benjamin'in ilk kitabı *Brecht'i Anlamak* ismiyle 1984 yılında Metis Yayınları tarafından yayınlanmıştır.

> "Böylece, Okulun Birikim dergisinde 1970'li yıllarda Benjamin'in Brecht üzerine bir yazısıyla başlayan, Patterson'un eleştirisiyle ve Enzensberger'in yazıcıyla süren yer alışı, 1989'da derginin ikinci dönemi başlayana dek kesilmiş olur. Ancak, Birikim dergisinin buradaki rolü çok önemlidir. 80'lerin darbe ortamında politika yapmanın olanaksızlaşmasıyla düşünür ve yazarların sanat ve kültür tartışmalarına çekildiklerine ilişkin tezi geçersiz kılar; Türkiye'de Frankfurt Okulu'na yönelimin 1970'lerin ikinci yansında Marksizm içindeki tartışmaların içinden, özellikle Batı Marksizmi'yle tanışma çerçevesinde ve kültür politika ilişkisinin öne çıkmasıyla geliştiğine ilişkin bir çıkarım yapmamıza olanak sağlar" (Kejanlıoğlu, 2011, 36).

Türkiye'de Frankfurt Okulu'nun tanınmasında Metis yayınları tarafından çıkarılan Defter Dergisi'nin yeri oldukça önemlidir. "…1980'lerin ikinci yarısından bugüne dek Benjamin'in özellikle Nurdan Gürbilek, Adorno'nun ise özellikle Orhan Koçak yoluyla Türkiye'deki düşünce dünyasındaki tesiri açığa çıkmaktadır" (Kejanlıoğlu, 2011, 39). Frankfurt Okulu'nun eğilimlerini yansıtmak ve tanıtmak noktasında; müzik ve Adorno'ya ilişkin çalışmalarıyla öne çıkan isim Ömer Naci Soykan, estetik ve sanat konusuyla öne çıkan isim Besim Dellaloğlu'dur (Kejanlıoğlu, 2011, 38). Frankfurt Okulu'nun ötesinde, sosyal teori bağlamında Eleştirel Teori ile tanışma da yine bu döneme denk gelir. Metis Yayınları, Horkheimer'ın *Akıl Tutulması* eserini 1986 yılında Türkçe'ye kazandırmıştır. Orhan Koçak'ın bu çalışmadaki katkısı göz ardı edilemez. Kitaba yazdığı kapsamlı Önsöz[23] ile Adorno ve Horkheimer üzerinden Frankfurt Okulu ve Eleştirel Teori arasındaki farklılıkları ortaya koymuştur (Kejanlıoğlu, 2011, 39-40).

Frankfurt Okulu, popüler kültüre olumsuz yaklaşımın temel teorik kaynağı olarak Türkiye'de karşılık bulmuştur. Popüler kültürü olumsuz özellikleriyle ele alan çizginin en önemli temsilcisi ve öncüsü Ünsal Oskay'dır. Oskay, Frankfurt Okulu'nun Türkiye'de tanınmasını sağlayan kilit isimdir. Popüler müziğe yaklaşımında Adorno'nun yoğun etkisi görülür.

> "Müzik, çaresiz bir dehşet içindeki toplumun karşısında küstahça bir bilgisizlik içinde olmamalıdır; toplumsal sorunlar müziğin içinde, tekniğin en içsel hücrelerinde yer alır ve müziğin, kendi materyaline ve kendi biçimsel yasalarına göre temsil edildiği ölçüde toplumsal

[23]"Koçak'ın önsözünde, Adorno ve Horkheimer'in düşüncesinde özne ve nesnenin birbirine indirgenemezliğinin yaşamsal değerde olduğuna ilişkin vurgu, Eleştirel Teori'yi bütünselci gören yaklaşımların eleştirisi açısından önemlidir; Onlara göre, "yapılması gereken, kavramla içeriği, özneyle nesneyi birbirinden koparmak değil, bunların giderilmez gerilimini korumaktır. Tin ve doğa ya da bilinç ve varlık gibi kutupsallıklar böyle anlaşılmalıdır: birbirini iten ve çeken, ancak bağımlılıkları içinde anlaşılabilen karşıtlar" (Koçak, 2002, 30'dan akt. Kejanlıoğlu, 2011, 109).

işlevi vardır. Bir sanat dalı olarak müziğin görevi, bu bakımdan toplumsal kuramınki ile aynı olacaktır" (Oskay, 2001, 33-34'den akt. Yerbegekov, 2011, 510).

1982 yılında Ünsal Oskay, *Müzik ve Yabancılaşma* eserinde Aristo'dan Huizinga ve Adorno'ya uzanan bir çizgi içinde müzik olgusunu ele almıştır. Müziğin yabancılaşmaya bağlı olarak değişen konumu ve bu konumdan "kurtulmak" için yapılması gerekenler ile müziğin özgürleştirici bir rolünün olup olamayacağı tartışması bu eserin üzerinde durduğu iki temel sorundur (Oskay, 1982, 13). Eserin önsözünü Murat Belge kaleme almıştır. Belge, Önsöz'de Oskay'ın metni yazarken kullandığı dile vurgu yapar. Gündelik hayata uygun, "kolaylaştırıcı" bir tarza sahip olmadığını ifade eder. Gündelik hayata uygun bir yorum tarzının başlangıçta olumlu görünmesine rağmen, basitleştirici bir etkisi olduğuna değinir. Oysa Oskay'ın metni, bunun tam tersidir. Belge'ye göre konuyu hem teorik olarak hem de biçimsel olarak kolaya kaçmadan kaleme almıştır. Eser bu yönüyle sıradanlıktan uzak kalan, önemli bir eserdir.

"Müziğin bugünkü en büyük sorunu, bilinç düzeyi, amprisizmin egemen olduğu bügünkü toplumsal yaşamdan elde edilen ve kazanılan reel-bilinç bilinçlik düzeyini aşmayan bir toplumun yaşamının içinde üretilmekte ve tüketilmekte oluşudur. Günümüz toplumlarının çoğunda, 'sınıf hegemonyasının' varlığını sürdürebilmesi için, bu amprik bilinç 'nörotik bir eblehleştirme' düzeyine vardırılmış bulunmaktadır" (Oskay, 1982, 38).

Müzik, çağdaş toplumun çelişkilerini içinde barındırmaktadır. Süreç içerisinde bir metaya dönüşmektedir. Metanın, toplumsal dolaşımda kapladığı yeri belirleyen, diğer tüm metalarınkini de belirlemiş olan, pazardır. Bu nedenle müzik, bir sanat eseri olmaktan çıkıp, "müzik benzeri bir müzik" haline gelmiştir. İçi boşalan müzik "hermonetik bir alana kapanmış"tır (Oskay, 1982, 71).

Ünsal Oskay, *Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevi Üzerine* (1983) isimli yazısında popüler kültürü, toplumsal işlevi üzerinden tanımlamaktadır: Devletin resmi kültürünün geri çekilmesiyle oluşan boşlukta, yetenek gerektirmeyen, tekrara dayalı, başka bir yaşamı kurgulamayan özelliklere sahip bir araç olarak tarif etmektedir. Oskay'a göre popüler kültür, "metalaşma ve şeyleşme, özgürleşme umudunun olmadığı bir atmosferde yaşamaya yardımcı olan 'şey'" olarak tariflenebilir. Popüler kültür, "muhalif bir altkültür" oluşumunu engellemiştir (akt. Mutlu, 2001, 12).

Oskay, *Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşatırken* (1989) isimli çalışmasında popüler kültürün modern dönem öncesi bir unsur olduğunu ve aynı zamanda üretkenliğin düşük olduğu toplumlarda görüldüğünü ileri sürer. Kitle kültürü, bireyin dışında bir mekanizma sayesinde yaygınlık kazanmaktadır (Oskay, 1989, 152-157). Oskay'a göre popüler kültür "anonim" duygusunun dışına çıkan bir özgünlük yarattığı yanılsaması oluşturmaktadır.

Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım (2004) isimli çalışmasında toplanan makalelerinden birinde Oskay, arabesk müziği "Doğu despotizmi" ile ilişkilendirmektedir. Oskay'a göre despotik bir yönetime sahip toplumlarda insanların çaresizlikleri müzikten okunur haldedir. Arabeskin varlığını sürdürüyor oluşunu yabancılaşma ile açıklamaktadır. Bu nedenle arabesk dinleyicisini suçlamaz. Ancak bu müziğin sonunun gelmesi gerektiğini ifade eder (Oskay, 2004, 24-28). Erken Cumhuriyet döneminde Osmanlı ve Şark müziğini dışlamak için kullanılan argümanlarla, Oskay'ın arabeski dışlamak için kullandığı argüman arasındaki paralellik dikkat çekicidir.

Ahmet Oktay, Türkiye'de kültürün tartışılabilir bir konu haline gelmesini, Dünya'da Marksizmin kırılma yaşamasıyla açıklamaktadır. 1960'lı yıllar ve takip eden dönemde Stalinist Marksizmin "tasfiyesi", dünyada siyasal ve felsefi anlamda bir farklılaşma yaratmıştır. Bu farklılaşmanın Türkiye'de yaşanması, dünya ile eş zamanlıdır. Ahmet Oktay, bu dönemi takip eden süreçte çevrilen Marksist eserlerin, ekonomik yönünün ağır bastığını öne sürmektedir. Böylece Oktay'ın tezi kendi içinde tutarlı bir hale gelir. Marksizm ve farklılaşma tartışmaları, Türkiye'de İkinci Yeni çevresinde sürdürülmüştür (Oktay, 1989, 23). Oktay, Defter dergisinde yayımlanan *Türkçe'de Lukacs ve Düşüncesinin Etkisi* isimli eserinde[24] Lukacs'ın Türkiye'de tanıtılmamasına eleştiri getirir. Eserin amacı Lukacs'ın Türkçe'de yayınlanan eserleri başta olmak üzere, onun teorik çerçevesinden yararlanan veya tezini eleştiren erken dönem metinlerini bir araya getirmektir.

Ünsal Oskay ve Ahmet Oktay'ın ikisi de esasen popüler kültüre olumsuz yaklaşmaktadır. Oktay, Oskay'dan farklı olarak, popüler kültür ve kitle kültürü kavramlarını ayırır. Oktay'a göre kültürü yanlış bilince indirgememek, muhalif

[24]Türkçe'de Lukacs ve Düşüncesinin Etkisi, Defter Dergisi, sayı 10, https://defterdergisi.wordpress.com/2013/01/27/tum-sayilar/ (Erişim Tarihi: 5.11.2014).

yönünü de büyütmemek gerekir (Yüksel, 2011, 421). Popüler kültür hem bir yanlış bilinç unsuru hem de muhalefet aracı olabilir; bunu belirleyen toplumsal koşullardır. Kapitalizm koşullarında popüler kültürün olumsuz özellikleri öne çıkmıştır. Oskay'a göre popüler kültür kavramını yeniden tanımlamak anlamlı değildir. Kitle kültürü ve popüler kültür birbiri ile aynı anlama gelen kavramlardır.

Popüler kültürü olumlu veya olumsuz bir şekilde tanımlayan açıklamaların sıklığındaki değişim, Türkiye'de 1970'lerdeki toplumsal hareketlilik ve 1980'deki askeri müdahale ile ilişkilendirilebilir[25]. Akademiden uzaklaştırılan Marksist aydınların, bu süreç içerisinde kültürel çalışmalar ile kendilerine yer bulduğu gözlemlenmektedir. Bu dönemde Murat Belge, Frankfurt Okulu'nun dışına çıkan ilk aydınlardan biridir. Kültür tartışmalarına, R. Williams ve E.P Thompson'dan etkilenerek yeni bir açıklama getirmeye çalışmıştır (Gedik, 2011, 53). Dönemin kültür dergilerindeki yönlendirici ve aktif pozisyonu sebebiyle Murat Belge, bu dönemin bakış açısını belirlemede öneli bir rol oynamıştır.

Murat Belge, işe popüler kültür eleştirisini eleştirerek başlar. Çünkü bu eleştiri "hedefine ulaşamamaktadır". Popüler kültür eleştirisi, bu konuyla ilgilenen "seçkin"ler arasında kaldığı sürece sorunludur. Bu sebeple hangi tarafta olursa olsun popüler kültür eleştirmenlerinin tamamının "seçkin" olduğunu düşünmektedir.

> "Çünkü eleştiri Belge'ye göre "seçkin" düzeyde yapılan bir iştir ve bu düzeyde kotarılan bir işin seçkin olmayan "kitle kültürü" tüketicisine ulaşması, iş ne kadar kaliteli olursa olsun bu kültürle eleştirisi arasına neredeyse aşılmaz bir mesafe koyduğu için, yani kimi popüler kültür ürünlerinin imâl edilip dağıtıldığı kanallar popüler kültür eleştirisine kapalı olduğu için mümkün değildir" (Mutlu, 2001, 17).

Türkiye'de popüler müzik tartışmalarının, teorik tartışmaların dışına çıkması arabesk müzik üzerine yapılan tartışmalar ile olmuştur. Arabesk müzik üzerine yazılan yazılardan yola çıkarak, Türkiye'de teorik yaklaşımları temelde iki sınıfa ayırmak mümkündür: Yaklaşımların ilkinin temel tezi, arabesk müziğin, kültürü yozlaştırdığı ve gericileştirdiğidir. İkinci yaklaşımın temel tezi ise, popüler kültür ürünü olan arabeskin hâkim kültüre bir direniş olduğu yönündedir. Popüler müzik, devletin kontrolü ve izni ile belirlenmenin dışına taştığında, devlet tarafından bir "tehlike"

[25]1980'li yıllarda Türkiyeli sosyologların çalışmalarındaki tematik dönüşüm için bkz. Ufuk Özcan, "1980 Sonrasında Türk Sosyolojisinde Değişen Temalar Üzerine Bazı Gözlemler" **Sosyoloji Dergisi**, 3. Dizi. s.19 (2009): 227-236.

olarak görülmüştür. Bu "tehlike"nin yaygınlaşmasını engellemek için yine devlet eliyle birtakım önlemler alınmıştır. Radyoda yayınlanacak eserlerin seçimi bu önlemlerden biridir. TRT'nin yayımını yaptığı eserlerin tamamı, denetim mekanizmasından onay almışlardır. Ancak denetimin dışında kalan, halkın kendi ürettiği ürünler günden güne yaygınlaşmaya başlamıştır. Türkiye'de yaygın bir şekilde gösterilen Arap ve Mısır sineması müziklerinin yaygınlaşması üzerine, bu tarz müziklerin üzerine Türkçe sözler yazılı eserler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Arabeskin hem müzikal hem de toplumsal bir altyapısı vardır. Müzikal zemini Musiki İnkılabı ile Türk müziğinin yaşadığı değişime, dönüşüme yaslanır. Toplumsal koşullarını ise dünyanın dönüşümünden bağımsız ele almak doğru olmayacaktır. 1960'lı yıllar, dünyada gençlik hareketinin yükselişe geçtiği yıllardır. Türkiye'de de bu hareketliliğin etkisi hızlıca görülmüştür. Bunun dışında Amerika ile 1950'li yıllardan itibaren kurulan yakınlık, bu dönem de aynı şekilde devam etmektedir. Söz konusu tarihsel dönem, tarımda makineleşmenin başladığı ve yaygınlaştığı, bir sanayileşme hareketinin baş gösterdiği, kırsal nüfusun kentlere doğru göç hareketi içinde olduğu yıllardır. Arabesk, bu dönemde doğmuştur ve modernleşmenin bir sonucu olarak görülebilir.

> "Kentte yönünü kaybetmiş, ne köylü ne de kentli olabilen hoşnutsuz geniş kitleler bu acılı deneyimlerini ifade edebilecek kültür kanallarına gereksinim duymaktaydılar. Kırsal müzik üslûbu biçimlenmeye başlamıştır. Kırsal müzikten esintiler taşımakla birlikte, aynı zamanda makam müziği ve Avrupa müziğinden unsurları da içeren, yapısal ve ezgisel anlamda karışık, kente tutunmaya çalışanların mâruz kaldıkları keskin çelişkileri barındıran bu yeni müzik, gecekondu bölgelerini (enformel yapılaşma alanları) merkezlere bağlayan minibüsler (enformel ulaşım araçları) aracılığıyla yaygınlaşmıştır. Arabesk'in en belirgin özelliklerinin başında makam sistemini kullanıp ondan sapmalar gösteren ezgi yapısı türetebilmesidir." (Karakayalı, 2002, 256'dan akt Güven ve Ergur, 2014, 13).

Murat Belge, ilk olarak 1983'te yayınlanan *Tarihten Güncelliğe* adlı eserinde arabeski bir yaşam tarzı olarak tanımlar. Bu eserde yaşam tarzı tanımını şu şekilde ayrıntılandırmaktadır: Minibüslerin, kamyonların arkasına yazılan sözler ortaya çıkmıştır. Bu sözlerin büyük çoğunluğu arabesk şarkılardan seçilmiş sözlerdir. İnsanların kendilerini bu şarkı sözleriyle ifade etmeleri, arabeski bir yaşam tarzı haline getirmiştir. Belge'nin açıklamasının devamından anlaşılacak olan şudur ki insanlar içinde bulundukları durumu ifade etmeyi bir ihtiyaç olarak görmektedirler.

Murat Belge, arabesk müziği Batılılaşmanın bir sonucu olarak ele almaktadır. "Arabesk demek geleneğin kopması demek" (Belge, 2011, 343). Arabesk müzik eserleri ortaya çıktığında ilk dinleyicileri minibüs, uzun yol otobüs ve taksi şoförleri olmuştur. Bu nedenle "minibüs müziği" tanımlaması yapılmıştır. Belge'ye göre bu tanımlama yetersizdir: Orhan Gencebay'ın "Bir Teselli Ver" isimli albüm yarım milyon satmıştır. Memlekette o dönem yarım milyon minibüsten dahi söz etmek gerçekçi değildir. Belge, tüm bunlara rağmen minibüslerin, arabeske can suyunu verdiğini kabul eder. 1970'ler boyunca arabeskin yaygınlaşmasında Yeşilçam'ın rolüne de vurgu yapar. Yeşilçam'ın 1970'ler boyunca yaşadığı durgunluk arabeskçilerin popülaritesiyle aşılmıştır. "Toplumda bir şey sevilir, aranır hale gelirse, mutlaka ondan para kazanan birileri çıkar" (2011, 346). Arabesk protest bir öze sahiptir, ancak yoğun bir kaderciliğe bulanmıştır. Bu kadercilik sahip olduğu protest özü gizlemektedir:

> "Bizim geleneksel müziğimizde, halk müziği olsun, divan müziği olsun, bol miktarda kahır vardı. Bir uzun havadan sonra oynak bir türküye atlanır, fasılda ağırdan hızlı tempoya geçilirdi. Böylece keder ve neşe dengelenirdi. Ama aslolan hüzündü. Arabesk de bu geleneği devam ettirdi. Sadece, o geleneksel müziklerde bilinen biçimini değiştirdi. Daha açık, daha "Ah"lı "Vah"lı, alabildiğine yoğun bir keder getirdi" (Belge, 2011, 347).

Arabesk, geleneksel müzikte ve türküde olan koro şeklinde söylenebilme özelliğine sahip değildir. Bu tarz seslendirmelere uygun bir tür değildir. Bu özelliği modernleşmenin bir sonucu olan bireyin öne çıkışının temsili olarak ele alınabilir. İcrası için geleneksel müzik icrasında gerekli olan ağır bir makam eğitimine gerek yoktur. Bu nedenle herkes tarafından söylenebilecek "gevşek" bir yapıya sahiptir.

> "Koca bir sanayi kuruldu arabesk üstüne: Pikabından teybinden, filmine, kasetine vb. Şimdiye kadar acaba kaç milyon plak yapıldı? Kaç milyon kaset satıldı? Çoğu popüler müzikte olduğu gibi söylenen şarkıların büyük bir kısmı unutulup gitti. Ama arabeskin kahramanı olan şarkıcılar hala unutulmadı. Resmi kurumlar bugün bile onları kabul etmediği halde, kendileri toplumda kurumlaştılar. En çok sözü edilen insanlar oldular" (Belge, 2011, 349).

Belge'ye göre Orhan Gencebay, arabeskin uzun yıllar tek ismi olmuştur. Gencebay, gelenekten tamamıyla kopmayan, ama ondan farklılaşan yeni bir tarz ortaya koymuştur. 1970'lerin ortasına dek Gencebay'dan başka biri bu alanda öne çıkamamıştır, Gencebay bu yıllar arasında rakipsizdir. Ferdi Tayfur'un sahneye çıkmasıyla yeni bir isimden öte, arabesk içinde yeni bir eğilim ortaya çıkmıştır. Gencebay, kırdan kente göçen insanlara hitap ederken, Tayfur, memlekette yaşayacak

çaresi kalmayan ve Almanya'ya göçmen/kaçak işçi olarak gitmeyi göze alan insanlara hitap etmektedir. Belge'nin değindiği ilk kadın arabeskçi Kibariye'dir. Belge'ye göre Kibariye'nin tarzı da yine arabesk içinde bir başka eğilimi temsil etmektedir. Gazinodaki kadın sanatçıların erişilmezliğine karşın Kibariye'nin "ezikliği" ile öne çıktığını belirtmektedir. Öne çıkan bir başka isim türkücülükten arabeskçiliğe transfer olan[26] İbrahim Tatlıses'dir. Tatlıses, inşaat işçisi olması sebebiyle yönüyle halkın kendinden gördüğü biridir, "daha sonra milyoner olması", kültürel olarak değişime uğramamasından dolayı insanları rahatsız etmemiştir. Arabesk sadece yoksul halk tarafından dinlenen bir tarz değildir; tüm toplumsal sınıflar tarafından dinlenir. Toplumun tüm tabakalarına yayılmasını takiben, birtakım "kibar" arabeskçiler ortaya çıkar. Ferdi Özbeğen, Ümit Besen gibi isimler eserleri "lokal" gibi mekanlarda seslendirdiği için daha "ehli" bir çizgiyi temsil etmektedirler (Belge, 2011).

Belge, bu isimleri inceledikten sonra beğenilerin sınıfsal farklılıklardan kaynaklanmadığı sonucuna ulaşır. Arabesk müzik, kent müziğidir. Bu nedenle dinleyicilerinin çoğu "yarı-kentli bir zümre" haline gelmiş, kırdan kente göçen insanlardır.

> "Türkiye'de kültür ve sanat zevki ayrışması sınıftan çok eğitime bağlı. (Böylece sınıfın payı dolaylı oluyor.) Bir süreden beri belli bir konuma yerleşmiş kesimlerin zevkleri daha oturmuş incelmiş. Onun için estetik değer taşıyan müzik türlerini sevenler, orta sınıflar, yüksek okul mezunları vb. oluyor. 'Seçkin' ile 'kitle' kültürleri arasındaki fark daha çok buna göre ortaya çıkıyor. Paraca seçkin olan, kültürce seçkin olmuyor çoğu zaman" (Belge, 2011, 352).

Aydınlar uzun bir süre arabeski geçici bir durum olarak tanımlamış ve görmezden gelmişlerdir. Bunun bir olgu haline geldiğini kabul edip üzerine tartışmaya başlamaları 1980'leri bulmuştur. Arabeske olumsuz yaklaşan ilk çalışmalar, arabeski "kökü dışarıda" olarak ele almıştır. Bu yaklaşım içinden bir kesim "çevre kirlenmesi" olarak tanımlamış ve küçük görmüştür. Arabeske olumsuz yaklaşanların dışında kalan bir başka grup ise, halkın arabeski sahiplenmesini sebep göstererek arabeski "savunmaya" geçmiştir (2011, 353). Belge'ye göre bir yaşam biçimi olarak arabesk, Türkiye'nin sarsıcı bir hızla yaşadığı dönüşümün sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Ancak, arabesk her türlü tepkiye rağmen yerlileşmiştir.

[26]Belge, arabesk dışından da "tanınan" isimlerin arabesk üzerindeki kazancı gördükleri için o yöne eğildikleri iddiasındadır.

> "İnsanlar, oyuncakçı dükkanına girmiş yoksul çocuk gibi şaşkın ve hayata hayrandılar. Kendilerine sunulan dünya nimetlerinin tam olarak neye yaradığını, nasıl kullanılması gerektiğini bilmiyorlardı. Renge, sese, pırıltıya, cafcafa yöneldiler. Almak ve sahip olmak istediler. Çoğu da sahip olamadı. Bir rüya gibi yaşandı bu dönem" (Belge, 2011, 358).

Ertan Eğribel tarafından 1984 yılında kaleme alınan *Niçin Arabesk Değil* isimli eserde ise arabesk müzik[27], Doğu-Batı çatışması bağlamında ele alınmıştır. Devlet tarafından yukarıdan aşağı yön verilen Batılılaşma sürecinin toplum tarafından tamamıyla kabul görmediği ve hatta birtakım alanlarda uyumsuzluklar ile karşılaştığı görülmektedir. Arabesk müzik de böylesi bir yüzeye denk gelir. "Dolmuş müziği[28]" tanımlamasına bu eserde de sıklıkla rastlanmaktadır. Arabeskin kırsal yaşam tarzının kente taşınmasıyla oluşan gecekondu mahallelerinin[29] müziği olarak ortaya çıktığı öne sürülür. Eğribel arabesk müziği ortaya çıkaran ön koşulları alternatifsizlik, dış dinamikler ve kültür ikiliği olarak sıralar (Eğribel, 1984, 34).

Ertan Eğribel, arabeskin "siyasi bir seçim" sonucunda meşrulaşıp egemen hale geldiğini aktarır. Arabesk müziği bir müzik olarak dahi görmeyen aydınlar, "Resmi müzik anlayışının empoze ettiği/şartladığı müziğin toplumda benimsenmemesinin nedenini 'kulak alışkanlığı'nın sağlanamaması ve/veya devletin müzik 'eğitimi'ndeki yetersizliklere bağlarlar" (Eğribel, 1984, 11). Bu sorunu çözmenin bir görev olduğunu belirtirler. Eğribel, bu açıklamadan yola çıkarak devletin arabeske yaklaşımının siyasi bir karar olduğunu ileri sürer. Verilen siyasi karar ile arabesk arasında kökten bir karşıtlık olmadığı sonucuna varır. Eğribel, çalışmasında, arabesk müziği yaratanın devletin dayattığı kültüre karşı kitlelerin tepkisi olarak yorumlayan yaklaşım görülür. Eğribel, eserinde arabesk konusunda dönemin tartışmalarından bahseder: Tanıttığı ilk görüşte alışkanlık ve eğitim üzerinden bir yaklaşım geliştiğini söylerken, ikinci görüşün arabeskin toplumsal zeminini, göç ile kente yerleşen kırsal nüfusa, yani toplumsal yapıdaki değişmeye bağladığını söyler (Eğribel, 1984, 11-12). Bu iki

[27]Eğribel, arabesk müziği Orhan Gencebay'ın kişisel başarısının bir ürünü olarak açıklar (1984, 8).

[28]Gecekondular, devletin içgöç ile kente gelen vatandaşlara bir çözüm sunamaması sonucu, bu insanlar tarafından oluşturulmuş alternatif bir çözümdür. Bu alternatif çözüm devlet tarafından desteklenmez. Altyapı sorunları giderilmediği gibi, yol bile bu yerleşimciler tarafından "çözülür". Dolmuş da yine bu bölgelerin ulaşıma itirazı ve ürettiği alternatiftir. Denetiimden uzaktır. Bu araçlarda sıklıkla bölge sakinlerinin sorunlarının konu edildiği veya bu bölgelerden "çıkan" insanların yaptığı müzik olan arabesk dinlenmektedir.

[29]"Demokrasinin "nimet"lerinden yararlanmak umuduyla Batı ile ilişkilerin örgütlendiği merlezlere gelen yığın-kişiler dilde, mimaride, müzikte yeni biçimler ortaya çıkarırlar" (Eğribel, 1984, 42).

açıklama arasındaki farkı ise arabeski ortaya çıkaran koşullardaki uyuşmazlık olarak belirtir.

Eğribel'e göre arabesk müziğin bağ kurmaya çalıştığı olaylar, toplumsal olaylardır. Bu nedenle arabesk müzik bir kimliğe işaret edebilir. "Türk toplumunun doğal gelişmesinin dışında, devletin siyasi bir seçimi olarak ortaya çıkan Batılılaşma kadro değişikliğine neden olmuştur. Bu değişiklik, marj-dışı kesimlerin üretiminde bir yer bulamadıkları halde düzene sızmalarına fırsat vermiştir" (Eğribel, 1984, 70). Bu marjın dışında kalan kadrolar zorunlu olarak 'halkçı' bir görüntü vermektedir, lakin bu görüntü gerçeği yansıtmaz. Eğribel'e göre düzenden pay alma çabası olduğu sürece, kimse düzen ile kavga edemez; bu sebeple "isyanı sahtedir". Arabesk "sorunu" devlet merkezli bir Batılılaşmanın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu sorunun toplumsallaşması ve yaygınlaşması, sorunun acilen çözülmesini gerektirmektedir (Eğribel, 1984, 69-72).

Eğribel kitabını adeta bir manifesto gibi bitirir:

> "Arabesk müziğin aşılması gerekmektedir. Bu ise ancak arabesk müziğin dile getirdiği olayların siyasal olarak ele geçirilmesi, dönüştürülmesi ile mümkündür. Batılılaşma sürecinde meselenin aslını anlamamıza izin vermeyen bu sakat müziğe, ifade ettiği olumsuz kimliğe ve kültüre hayır diyoruz!" (Eğribel, 1984, 72).

Eğribel'e göre, arabesk konusundaki ilk tartışmaların fitili Ergin Ergönültaş tarafından ateşlenmiştir (Eğribel, 1984). Ergönültaş arabeski "… kapitalizme karşı toplumun kendini savunması, geleneksel kültürümüzün – Doğucu – İslamcı bir parçası olarak" özetlerselamlamıştır. Ergönültaş'ın yaklaşımına ilk itiraz Onat Kutlar tarafından yapılmıştır: Onat Kutlar'a göre arabesk, "'yoz', 'ilkel', 'gerici', 'dinsel' bir müziktir" (Eğribel, 1984, 10). Eğribel'in aktardığı üzere, Kutlar, "ulusal bir müzik türü oluşturulması gerektiğini önerir".

Eğribel'in kitabından beş yıl sonra Türkiye Günlüğü Dergisi, 1989 yılındaki bir sayısını arabeske ayırır. Bu yazıda birçok farklı isim arabesk konusunu ele almıştır. Derginin, *Geçiş Döneminin 'Lümpen Sacayağı'nda Bir Günah Keçisi Arabesk* isimli başlığı, konuya yaklaşımı kapağa taşımıştır. Derginin genel hattı, arabeski "sahiplenen/sahiplenmek zorunda kalan" bir çizgiyi temsil eder. Derginin yazarları genel itibariyle Musiki İnkılabı karşısında konumlandıkları için arabeskten yana bir tutum almak "zorunda kalmışlardır". Yazılarda yer yer rastlanan "halkın olduğu için

sonuna dek sahip çıkma" vurgusu, temelde Batılılaşma hareketinden duyulan rahatsızlığı yansıtmaktadır.

Sayının ilk yazısı Nevzat Köseoğlu'nun *Kültür Değişmeleri ve Arabesk* isimli çalışmasıdır. "Musikî konusunda halkımızın koruyuculuğu, bütün zorlamalara rağmen Batı Musikisine yol vermemiştir. Türk milleti, devlet zoruyla da gelse, kendi ruhunun âhengini aksettirmeyen çok sesli denemelere sırtını dönmüş, daima direnmiştir" (Köseoğlu, 1989, 5). Köseoğlu'na göre, devlet politikalarının "gaflette ısrarı" sonucu gençler arasında bir dönüşüm yaşanmıştır.

> "Arabesk müzik karşısında halkımız aynı direnişi göstermemiştir; çünkü arada farklar vardır. Batı müsikisi, öz müsikimizin yerine ikame edilmek istenmiştir. Yıllardır yapılmaya çalışılan şey bir kültür alışverişi değil, bir başka kültürden etkilenme değil, kendini tamamen yok edip yerine başkasını ikame etme gayretleridir ve başarılamamıştır. Arabesk müzik gelişmeleri ise, canlanmaya başlayan kültürel gerilimin yetersiz denemeleri, başarısız bir kültür alışverişidir. Ama yine de bizim kültürümüzün bir hamlesidir; ve ne yazık ki, ancak Haydarpaşa gar binası kadar Türk üslûbundadır" (Köseoğlu, 1989, 5).

Yukarıda bahsedilen gençlerde yaşanan dönüşümün sonucunda topluluklar arabeski sahiplenmişlerdir. Köseoğlu'na göre bu sahiplenmenin sebebi, Batılı olana itibar etmemek ve "kendi hamlesi olan" bir tarzı seçmektedir. Bu nedenle gençler arasında arabesk konusunda, Batılı müzik için yapılmış itirazların yükselmemesi normaldir. Yapılması gereken "Arabeski Türk üslubuna sokmak için şuurlu, hesaplı direniş ve canlanış hamleleri" (1989, 5) ortaya koymaktır. Köseoğlu, arabesk müziğin kendi içinde yaşadığı dönüşüm sonucu, arabeskin ham bir acı yaymasına itiraz eder. Bunun toplumla ilişkisi olamayacağını şu sözlerle ifade eder:

> "Fakat şimdi, arabesk müzik ağlıyor. Böyle feryad ü figanlar bizim musikimizde yoktu. Yanık havalarımız vardır; ağlamazlar, ağlatmazlar, efkârlandırırlar, na'ra attırırlar ki hasrete dayalıdır. Arabesk müziğin ana temasının 'acı' olduğu görülüyor. Biz çok acı zamanlar ve katı acılar yaşadık; ama, acıdan ağlamadık. Belki, tatlı, mutlu zamanlara hasretimizi dile getrdik. Arabesk müziğin sözleri de farklı; 'Tanrım beni baştan yarat' diyor!..." (Köseoğlu, 1898, 6)

Geçiş Döneminin Günah Keçisi isimli yazıda Mustafa Çalık, arabeski nasıl ele almayacağını açıklarken şu eleştirel ifadeleri kullanmıştır:

> "Bu yazıda arabesk müzik hakkında bir takım 'müzikoloji' tahlilleri yapmak niyetinde değilim. Onun zevksiz, âhenksiz, muayyen bir ölçü ve uslûptan mahrum, köksüz ve dejenere bir dolmuş ve gecekondu müziği olduğu türünden, artık harcıâlem hale gelmiş bir suçlama ve mahkûm etme ukalâlığına katkıda bulunmak da istemiyorum" (Çalık, 1989, 7).

Çalık, kendilerini arabesk müzik ile ifade edebilen insanların, başka bir yolu olmadığını ileri sürmektedir. Çalışmada Timur Selçuk ve Orhan Gencebay'ın katıldığı bir televizyon programından bahseden Çalık bu iki ismin şahsında iki eğilimi karşılaştırır. Timur Selçuk'u çağdaş toplumu yalnızca çok sesli müzik ile ilişkilendirdiği iddiasıyla elitist bulur: "…hiç olmazsa efendi efendi oturup ağırbaşlılığıyla daha medeni bir görüntü veren" (1989, 7) Gencebay'ı ise halk çocuğu olarak tanımlamaktadır. Arabeski, ezilen insanların haklı isyanı ile birlikte düşünmek gerektiğini vurgular.

Derginin bu sayısında yer verilen Ünsal Oskay röportajına da değinmek gerekir: Oskay'ın tutumunun, derginin neredeyse tamamına yakınının yaklaşımına taban tabana zıt bir çizgiye sahip olması önemli bir ayrıntıdır. Röportaj boyunca Oskay'a sorulan sorulardaki sübjektifliğe rağmen Oskay kendi çizgisini yansıtır. Röportajın sonunda Oskay, konuyla ilgili eklemek istediği bir şeyin olup olmadığı sorulduğunda şöyle cevap vermiştir: "Bütün bunların dışında söylemek istediğim şey şudur: 'Bu da geçer, yahu!'" (Ayvazoğlu, 1989, 56).

Türkiye Günlüğü dergisindeki bu arabesk yanlısı havaya karşın, 1990'lara dek aydınlar arasında, özellikle de akademideki hâkim görüş, teorik olarak Frankfurt Okulu'ndan veya muhafazakâr elitizmden beslenen yaklaşımlardır. Arabeskin üzerinde çalışmaya değer bir akademik konu olarak bile görülmemesi bunun göstergelerinden biridir. Nitekim Meral Özbek, doktora tezi olarak arabeski çalışmak istediğinde karşılaştığı olumsuz tepkileri ve önüne koyulan bazı engelleri kitabının önsözünde anlatır. Meral Özbek, ancak Şerif Mardin'in arabeskin çalışmaya değer bir konu olduğuna dair raporu sayesinde Orhan Gencebay üzerine bir tez yapabilmiştir. Meral Özbek'in arabesk konusunda yaptığı çalışma, popüler kültür tartışmalarına yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Özbek'in, 1989 yılında tamamladığı doktora tezi olan *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* adlı eseri, 1991 yılında kitap olarak da yayımlanmıştır. Bu eser Türkiye'de popüler kültür bağlamında arabeskin, akademik bir metin olarak ele alındığı ilk çalışmadır.

Meral Özbek, 1970 öncesinde arabeski ortaya çıkaran koşullar ışığında, arabeski bir ayakta kalma ve başkaldırı müziği olarak tanımlamakla birlikte, 1970'lerden itibaren Türkiye'de müzik endüstrisinin ağırlığını göstermeye başlamasıyla, arabeskin bu furyaya teslim olduğunu ve rolünün değiştiğini öne sürer. Bu sebeple Özbek'in özelde arabesk, genelde de popüler müzik için evreler tanımladığı söylenebilir. Meral

Özbek'in açıklamalarından ve dönemselleştirmesinden popüler müziğin mahiyetini belirleyen şeyin, toplumsal koşullar olduğu düşüncesine sahip olduğu rahatlıkla anlaşılabilmektedir. Çalışmadan çıkan önemli yaklaşımlardan biri şudur: Arabesk, piyasadan ve iktidardan uzak olduğu ölçüde bir başkaldırı unsurudur. O halde, müzik endüstrisine dahil olduğu ve devlet ile ilişkilendiği sürece toplumsal konumu değişecektir. Özbek'in eserini önemli kılan bir nokta da popüler kültür içeriğini ciddiye almasıdır. Arabesk eserlerin içerik analizini yaparak metinleri derinlemesine incelemesi bu bağlamda tartışılmalıdır.

Meral Özbek'in popüler kültür tanımı, Birmingham Kültürel Çalışmalar geleneğinin kültür tanımı ile, "halka ait" anlamına gelen popüler kavramını bir araya getiren Stuart Hall'un yaklaşımının sentezidir (2013, 88). Popüler kültüre yaklaşımın belirleyicisi, popüler kültürün nasıl tanımlandığıdır. Popüler kavramını "yaygın olarak beğenilen", "tüketilen" anlamıyla ele alan sosyal bilimciler, popüler kültüre olumsuz yaklaşıma sahiptir. "Halkın beğendiği ve yaptığı her şeyi kapsayan" anlamı ile ele alanlar ise olumlu bir yaklaşıma sahiptir (Özbek 2013, 81-85).

Özbek kitle kültürü kavramını yerine popüler kültür kavramını tercih ettiğini birkaç farklı başlıkta açıklar. Bu nedenlerden biri, kapitalist ülkelerin hâkim kültürü olan kitle kültürünün gelişmemiş ülkelerde gerçekliğinin sorgulanması gerekliliğidir:

> "… Üçüncü dünya ülkelerinde kapitalizm-öncesi yapıların özellikleri, 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 fark edilmesini gerektiren ve ideal modern-geleneksel ikilemini aşan bir karmaşıklıkta kültürel yapılar ortaya çıkarmaktadır".

Özbek'e göre bu hareketlilik, "dinamik görünen popüler kültür kavramı" ile açıklanabilir. İkinci başlık, kitle kültürü kavramının kitle toplumu kavramıyla birlikte düşünmenin zorunluluğu. Özbek kitle toplumu kavramının, "atomlaşmış bireylerden oluşan türdeş bir toplum" tanımına dayandığını belirtir. Bu düşünceyi toplumsal grupları ve sınıfları görmezden geldiği iddiasıyla reddeder. Kitle kültürünü birlikte düşünmek gereken bir diğer kavram "kitle insanı" kavramıdır. Kitle endüstrisi aracılığı ile tüketicinin edilenleştirilip, yozlaştırıldığı düşüncesine dayanır. Özbek, bu kavramı da bireyi görmezden geldiği iddiası ile reddeder. "Popüler kültür kavramı ise, ne insanın değer üretebilme, tepki gösterme, olayları etkileyebilme, değiştirebilme yeteneğini, ama ne de toplumsal, ekonomik ve ideolojik yaptırıcı koşulların

sınırlamalarını ve belirleyicini gözardı etmeyen bir kavram olarak uygundur" (Özbek, 2013, 91-92). Popüler kültür kavramını seçmesindeki son neden şudur: "Kitle kültürü kavramı, özellikle kitle iletişim araçları odaklı bir kültürel araştırmaya el vererek, kültürel çalışmaları, hem pratik hem de kavramsal olarak sınırlandırmaktadır" (Özbek, 2013, 93). Özbek, gündelik hayattaki pratiklerin anlaşılmasında popüler kültür kavramını daha faydalı bulur (Özbek, 2013, 88-93).

Özbek, arabeski "kentteki köyün uyumsuzluğunun müziği" olarak tanımlamaktadır. Kentteki köy tartışması için Mübeccel Kıray'ın çalışmalarına başvurur. Kıray, kent yaşamı içinde bir köy ekonomisinin olamayacağı için, kentte yaşayanların köylü olarak tanımlanamayacağı, köylü kavramı yerine "sahte kentli" kavramının uygun düşeceğini belirtmektedir (akt. Özbek, 2013, 107). Gecekonduların, kent içinde bir köy olmadığını, aksine bu bölgelerin kent ile toplumsal etkileşim içinde olduğunu ve yaşanan sorunların bundan kaynaklandığını öne sürmektedir. Kent yaşamının anlamlandırılması noktasında farklılaşmalar baş göstermektedir. Anlam konusu ise ideolojiler alanına dahildir (Özbek, 2013, 107-109).

> "Yani, arabesk, 'geleneksel ortamı kenti taşıyan' ya da 'kent kültürüne sırt çeviren bir uyumsuzluk kültürü' değildir. Tam tersine kent dinamiği ile belirlenen bir 'anlam problemi' olduğunu kabul eden, ona yanıt getiren; ve bu yanıtıyla da bir yandan uyum bir yandan da direnme taşıyan bir pratiktir" (Özbek, 2013, 111).

Özbek, arabeskin ortaya çıktığı koşullarda, bir direniş unsuru olduğunu öne sürmektedir. Arabeski yaratan grupların devletin merkezinde olmadığı ve "çevrede" olanların, "merkezde" olanlara itirazı olduğu düşüncesinin izlerini görmek mümkündür. "Orhan Gencebay arabeski, 1960'lardan itibaren modernleşme sürecinin ivme kazandığı bir dönemde popüler sınıfların gündelik hayat tecrübesinin bir duyarlılık olarak ifadesidir" (Özbek, 2013, 117).

> "… Hem resmî devlet politikaları, başıboşluk ve hayat koşullarının değişmesi sonucu kaçınılmaz olarak çok çeşitli faktörlerin bir araya gelmesiyle belirlenen modernleşmeye yürüyüşün kapsandığı, ama hem de popüler geleneğin yeni pratik ve anlamlara eklemlenerek direndiği bir alandır arabesk. Stuart Hall'un mantığını kullanırsak, önceden "resmi duvarların ötesinde" olanların kültürünün, 1950 sonrası modernleşmenin çeşitli süreçleriyle dayatması sonucunda merkez ile çevre karşılaştıklarında, "duvarların" içine girmesinin göstergesidir" (Özbek, 2013, 114).

Arabesk, toplumsal sınıflar arasında, hızlı bir şekilde geniş bir kitleye ulaşarak, en yaygın "kentsel popüler kültür" olmuştur. "1968-1979 yılları arasında özellikle

gecekondular ve lümpen proletaryanın 'başkaldırısını' ifade eden bir kültürel ürün olarak yorumlanan arabesk (Ergönültaş, 1979'dan akt. Özbek, 2013, 119), 1983 sonrası yeni-muhafazakâr Anavatan Partisi ile özdeşleştirilmeye başlanmıştır" (Özbek, 2013, 119). Bu özdeşleşmenin temel sebebi, ANAP'ın arabesk müziği propaganda kampanyalarında kullanmasıdır. Ancak tek sebep bu değildir. Seçmen profili incelendiğinde, ANAP seçmenlerinin önemli bir oranı arabesk dinleyicisidir. Arabesk müziğin TRT'deki yasağı 1983 yılında ANAP iktidarına dek sürmüştür. Devlet ile arabesk arasındaki krizin yumuşamasının ANAP iktidarında olması bu nedenle şaşırtıcı değildir.

Özbek'e göre devlet ile kurduğu ilişki sebebiyle 1980'lerden itibaren arabeskin toplumsal anlamında değişme yaşanmıştır. Türkiye'de 1970'lerden itibaren müzik endüstrisinin gelişmesi de arabeski bir dönüşüme sokmuştur. 24 Ocak Kararları ile ithalatın önünün sonuna kadar açılması, Batı'da üretilen her şeyin Türkiye'ye hızla gelmesine neden olmuştur. Müzikte kullanılan teknikler de bu süreç içerisinde değişmiştir. Müzikte endüstrileşme "standartlaşma ve uzmanlaşmaya" neden olmuştur. Özbek, bunu iki boyutuyla ele almaktadır: Birincisi, insanların ucuzlayan ürünlere ulaşabilme imkânının artması açısından bir demokratikleşme olarak, ikincisi ise, uzmanlaşma sebebiyle eserin sanatçının kontrolünden çıkması olarak. İlkini olumlu bir süreç olarak görürken, ikincisini olumsuz bulur. Ürünün, sanatçının yani onu üreten bireyin denetiminden çıkması, ürünü piyasa tarafından dolaşıma sokulup, hızla tüketilebilir bir hale getirir. Bu da ürünlerin daha hızlı üretilmesini zorunlu kılar. Bu hızlı üretim, ürünün niteliğini kaybetmesine neden olur. Kolay üretilen ve kolay tüketilen ürünler hegemonik hale gelir. Yeninin "tutup tutmayacağını" bilmeyen "müzik şirketleri" yeniden uzak durmakta ve var olanın/tutanın tekrarını yaratmaktadır (Özbek, 2013, 120-123).

> "… arabeskin Türkiye'deki kültürel iktidar sürecinde çizgi içi ve dışı karmaşık serüveni, hegemonya problemi gözönünde tutularak kavranabilir. Sorun, arabeski yüceltmek ya da karalamak değil, arabeski zaman içinde değerlendirirken, kimin çizgisinin mantığı içinde ve ideolojik hegemonyası çerçevesinde ve nasıl kalındığının farkında olunmasıdır" (Özbek, 2013, 212).

Meral Özbek ve çalışması, akademiye yeni bir tartışma başlığı açmıştır. Özbek'in çalışmasına dek gündemde olmayan popüler müzik, Özbek'le birlikte akademide bir inceleme konusu haline gelmiştir. Özbek'in 1989'da tamamlanan

doktora çalışmasının, arabesk müzik ve popüler kültür üzerine yazılanlar için bir dönüm noktası olduğunu iddia etmek çok da yanlış olmayacaktır. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'ndan etkilenen Özbek'in çalışması Türkiye'deki popüler müzik tartışmalarında bir paradigma değişiminin önünü açmıştır. Ancak bu çalışma ile, popüler müzik yaklaşımlarında Frankfurt Okulu geleneği de tamamıyla terkedilmiş değildir. Zaten Özbek'in bizzat kendisi de arabeskin ikinci dönemini analiz ederken Frankfurt Okulu'nun teorik çerçevesinden faydalanır[30]. Özbek'in eserinden sonra da Frankfurt Okulu kaynaklı eserler görülmeye devam etmiştir.

Martin Stokes'un *Türkiye'de Arabesk Olayı* (1992) eseri, Türkiyeli olmayan bir müzikolog-sosyal bilimci tarafından bu konunun incelemesi ve oldukça erken bir dönemde yazılmış olması sebebiyle özel bir öneme sahiptir. Stokes, kültürel olarak ait olmadığı Anadolu coğrafyasının, kültür konusundaki en kapsamlı tartışmalarından birine başka bir pencereden önemli bir katkı sunmuştur. Antropolojik bir çalışma olan bu eser, Türkiye'de yapılmış önemli bir müzik sosyolojisi uygulaması olarak da ele alınabilir. Teorik tartışmalara gömülmeyen Stokes, popüler müzik kavramına olumsuz yaklaşmaz. Stokes ve Özbek, belki de birbirinden haberi olmadan, arabesk konusunu eş zamanlı olarak benzer bir cepheden ele almışlardır. Stokes, arabeskin Türkiye'nin Batılı bir toplum olma iradesine halkın verdiği tepki olarak tanımlanası gerektiğini belirtir.

Stokes, arabeskin şehirli bir müzik olduğunu belirtir. Arabesk, bir toplumsal kesime ait olamayacak bir müziktir. Devletin merkezinin dışında kalan çevrenin tepkisi olarak ortaya çıkmıştır. "Türkiye'de arabesk, geri kalmışlığı ve egzotikliği ile Batılılaşmış ve laik bir devlette sapkınlığın göstergesi olarak görülen Güneydoğu Anadolu'dan gelen göçmen işçilerin müziği olarak görülmektedir" (Stokes, 2012, 27). Göçmen kültürü merkez tarafından hoş görülmez. Stokes, arabeskin kenar mahallelerde değil, şehir merkezinde daha fazla görüldüğünü ileri sürer. Kasetçi ve işportacıların arabesk müzik kasetlerini, kent merkezlerine taşıdığını belirtir.

Arabesk ve gecekondular arasında kurulan ilişkiyi Stokes, "yoğun olarak üretilen müzikle yoğun nüfus hareketleri arasında bir bağlantı kuruluyorsa bunun sebebi, her ikisinin de daha kökten bir değişimin göstergeleri olmasındandır" (Stokes, 2012, 29) şeklinde açıklar. Arabesk şarkıcılarının veya dinleyicilerinin tamamı

[30] Bkz. Özbek, 2013, 119-136.

gecekondu mahallelerinde yaşayan veya kente göçmüş kırsal kültüre sahip insanlar değildirler. Buna rağmen bu müziğin gecekondu müziği olarak tanımlanması Stokes'un dikkat çektiği bir diğer konudur. Stokes, arabesk hakkında insanların tek bir yönden dil geliştirdiğini vurgular. Bu dilin olumsuz bir hava yansıttığını söylemek gerekmektedir. Stokes'a göre bu olumsuz yaklaşımın temel sebebi arabeskin Türk değerlerini bozucu bir unsur olarak görülmesidir (Stokes, 2012, 186). Arabeskin bir isyan müziği haline gelmemesinin sebebini de Türkiye'deki solun kültürel tercihleriyle açıklar. Stokes, Türkiye solunun devletin Batıcı politikalarını benimsediğini iddia etmektedir (2012, 215). Stokes'a göre "… devlet, 'Doğulu' bir geçmişten kurtulup ideal bir geleceğe doğru ilerleyen bir toplum yaratma iddialarını zayıflatacak bireysel, toplumsal ifadelerin varlığına tahammül edemeyip sansüre başvurmuştur" (Stokes, 2012, 309).

Aşağı yukarı aynı dönemde, 1990 yılında Murat Belge'nin Birikim dergisinde yayınlanan *Toplumsal Değişme ve "Arabesk"* isimli yazısı da tartışmalara yön vermek açısından önemlidir. Belge'nin, arabeski bir müzik tarzından öte bir yaşam tarzı olarak tarif ettiğinden daha önce bahsetmiştik. Belge bu yaşam tarzını ortaya çıkaran etkenleri de toplumsal mobiliteyle açıklar. Toplumsal hareketliliği, fiziksel bir hareketlilik olarak tanımlar. Anadolu coğrafyasında yaşanan göçlerin sıklığına işaret etmektedir. Göçün, göç eden insanda yarattığı ilk değişimin bireyselleşme olduğunu iddia eder. Önceki toplumsallığa uygun norm ve değerlerden sıyrılmak, insanı yalnızlaştırmaktadır. Yalnızlaşmak, insanın kendisini birey olarak tanımasına olanak sağlamaktadır.

Yalnızlığından kurtulmak isteyen birey, kendisi ile yakın değerlere sahip insanlarla bir arada yaşamaya arzu duymaktadır. Bunun için kendisinden önce göç eden insanların yanına yerleşme eğilimine sahiptir. Bu eğilim plansız yerleşimlere sebep olur. Plansız yerleşimler, kent merkezinin dışında kurulan gecekondu mahallelerini oluşturur.

Belge'ye göre arabesk[31] müzik, gizli bir alt-sınıf dinamiğine sahiptir. Ancak arabeskçiler, toplumda en çok ortaklaşılacak konulara yoğunlaşmaktadır. "Bunu hemen hemen her zaman, 'kendine acıma'nın fazlasıyla egemen olduğu disiplinsiz bir

[31]Murat Belge, kelimenin "Arap" köküne yaslanarak, bu tarzı "bize ait" bulmayanlara itiraz eder.

duygusallıkta yakalıyorlar" (Belge, 1990, 23). Belge, bu duygusallığın Türkiye toplumuna yabancı olmadığını belirtmektedir. Klasik Türk Müziği'nde de var olan duygusallığın, klasik müzikteki duygusallıktan farkını klasik müzikteki duygusallığın disiplinli bir şekilde ölçülendirilmiş olmasına bağlamaktadır. "Müzik, sanat vb. 'başka bir şey olma' misyonunun şu ya da bu biçimde kabullenmiş ve sindirmiş kesimler tarafından yapılırdı. Arabeski, bu misyondan hiç ya da yeterince haberdar olmayanlar üretti" (Belge, 1990, 23). Belge'ye göre arabesk müziğin kurallardan azade, kaygısız bir tür olmasının temel sebebi budur.

Belge, arabesk müzik tüketicilerinin, arabeskin "acıyı bal eyleme" özelliğinden kaynaklı olarak insanın kendisine döndüğünü, başkaları ile duyguda ortaklık kurma çabası olmadığını, kendini haksızlığa uğramış hissettiğini belirtmektedir. Ancak bu haksızlığa karşı hesap sormamalarının sebeplerini "düşünsel imkânın esirgenmesine" (1990, 23) ve yasal engeller ile kuşatılmalarına bağlamaktadır.

> "Bunları düşündükten sonra, ben gene şükrediyorum: bu kitlenin kitle sanatı ve kitle kültürü arabesk, gene de, hiç değilse bazı örnekleriyle, varolan gerçeklikten biraz daha iyi. Kaba, disiplinsiz, yontulmamış, bunlar hepsi doğru, ama bütün içsel kısıtlılıklarına rağmen bir sanat çabası; her sanat çabası gibi bir soyutlayarak aşma kaygısını, bir yüceltimi (*sublimation*) içeriyor. Klasiği kalmadığı gibi, geleneğin ne olabileceğini düşünme imkanından bile yoksun kalmış bir toplumda bu kadar olur" (Belge, 1990, 23).

Belge, bu noktada eleştirdiği elitist eğilime kendisi de kapılmaktadır. "Yine de şükrediyorum" şeklinde dile gelen bir ifade, kendisini daha "seçkin" yerde konumlandıran Belge'nin, arabesk müziğe yaklaşımının kaba bir özeti gibidir.

1990 yılında Nazife Güngör, *Arabesk: Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik* isimli bir çalışmasıyla tartışmaya dahil olmuştur. Güngör'ün çalışmasına hâkim olan eğilim, Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi kavramsallaştırmasına yakındır. Arabesk müziğin kültürel yozlaşmanın sonucu[32] olarak ortaya çıktığını iddia eder.

Nazife Güngör'e göre, kapitalizmin ürettiği ürünler ile toplumun yarattığı sanat eserlerinin arasında bir fark vardır. Toplumsal değişme dönemlerinde bu ikisi birlikte görülebilir. Güngör, müziğin bir toplumun durumunu açıkça sergilediği düşüncesine

[32]Güngör'ün müzikteki olumsuz yöndeki dönüşümün Sadettin Kaynak'tan Zeki Müren'e, Müren'den taverna ve gazino müziğine "serüveni" hakkında yorumu için bkz. Güngör, 1993, 70-82.

sahiptir. Güngör'e göre bir müziğin iyiliğini veya bozukluğunu belirleyen toplumsal ilişkilerdir, bu nedenle müziği toplumsal koşullardan ayrı ele almak doğru değildir.

> "Bugün toplumumuzda arabesk[33] müzik adı verilen, çoğumuzca yoz müzik, bozuk müzik, kötü müzik gibi nitelemelerle olumsuzlanan, ancak oldukça geniş bir dinleyici kitleye sahip bulunan bir müzik türü vardır. Bozuk ve yoz denen bu müzik, geniş bir kitlece dinlendiğine göre, onu topluma yakınlaştıran, sevdiren bir şeyler içeriyor olmalı. Daha doğrusu böylesine yaygınlık kazanan arabesk müzik, niteliği, sanat değeri ne olursa olsun bu toplumun bir ürünüdür" (Güngör, 1993, 14).

Yukarıdaki alıntıda görüldüğü üzere Güngör, bu toplumsal gerçekliğin görmezden gelinmesini reddetmektedir. Arabeskin toplumun önemli bir sorunu olduğunu vurgular ve bunu görmezden gelmek yerine, onunla mücadele etmeyi önerir. Güngör'e göre arabeski ortaya çıkaran koşullar, temelde modernleşme süreciyle ilişkili olarak ele alınmalıdır.

> "19. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde başlatılan batılılaşma hareketleri ile birlikte toplumumuzun geleneksel yapısı çözülmüş, yerli öğelere, yabancılar eklenerek uyumsuz bir yapılanma oluşmaya başlamıştır. Üstelik toplumsal yaşam biçimini değiştirme çabaları belirli bir yönde süreklilik kazanmak yerine, kısa dönemler itibariyle birbirinin reddi biçiminde sürekli yön değiştirerek gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu da toplumsal yaşamın her döneminin, dolayısıyla da kültürel yapının uyumsuz eklentiler yığını durumuna gelmesine yol açmıştır. Bu uyumsuz eklentiler yığınına yakıştırılan ad da arabesk olmuştur" (Güngör, 1993, 13).

Güngör, arabesk kavramını "arabesque" terimini karşılamaktan uzak bulmaktadır. Karmaşıklığın ifadesi olarak gördüğü için, "*kitsch*" teriminin anlamca arabesk kavramını karşıladığını belirtir (Güngör, 1993, 19). Güngör, devletin yüzünü Batı'ya dönmesinin toplumda yarattığı boşluğa işaret eder. Modernleşme sürecinin parçalı olmasının arabesk gibi sorunlar doğurduğunu ve bunun çözülmesi için uzun vadede sürecin tamamlanması gerektiğini belirtir.

Nazife Güngör eserinde, arabeski iki dönem olarak ele alır. Birinci dönemi Orhan Gencebay, ikinci dönemi ise Ferdi Tayfur temsil etmektedir. Gencebay,

[33]Güngör'e göre, Türk sanat müziği "makam", Türk halk müziği ise "ayak" kalıpları ile varlığını sürdürmektedir. Arabesk müzik bu iki kalıbın da dışında kalır. Hem Türk sanat müziğinden, hem Türk halk müziğinden hem de Batılı tarzlardan esinlenmiştir. Bu yığma tarz da arabesk içinde yeni bir karmaşaya yol açar. Arabesk müzik sanatçıları da kendince bir tarz yaratıp, o yolu izler. Bu karmaşa arabesk adına bir çerçeve oluşturmaya engeldir. Eni sonu belli bir kalıp yaratmak noktasında da umutsuz bir hava hâkimdir (Güngör, 1993, 24).

arabeskçilerin halkın içinden geldikleri iddiasının vücut bulmuş halidir. Bu eğilimin temel iddiası, halkı iyi bilmektir. "Örneğin arabesk müziğe kendi içinde mantıklı bir yaklaşımla başlayan, belirli bir müzik eğitiminden geçmiş, kendince bir müzik kültürü oluşturmuş" Orhan Gencebay'ın acıyı ve yoksulluğu öne çıkarma çabası yoktur. Şık giyimiyle, tavrı ve tarzıyla Orhan Gencebay; "örnek bir tip" ve "efendi sanatçı"dır (Güngör, 1993, 29). Bu tiplemenin değişimi göçün yoğunluğunun arttığı, orta sınıf kültürü ile kentli olmayan kültürün karşılaştığı ve hatta orta sınıf kültürünün yerini bu 'yeni' kültüre bıraktığı döneme tekabül etmektedir. Bu yeni dönemin sanatçısı da Ferdi Tayfur'dur. Tayfur, Gencebay'ın aksine, acılı bir tarza sahiptir. İkinci gruptaki arabesk icracıları halkın içinden gelmeyi sadece sözle ifade etmezler. Yoksul halktan biri olduklarını göstermek, "hayatın dikenli ve sarp yollarından geçmiş izlenimini vermek" için dış görünüşe özen göstermemeyi tercih ederler (Güngör, 1993, 28-30).

Güngör, Cumhuriyet'in ilk yıllarında başlatılan Batılı tarzda müzik kültürü oluşturma çabalarını doğru bulmaktadır. Yapılan girişimlerin başarılı sonuçlanması durumunda, müziğin ileri bir boyuta taşınabileceğini öne sürmektedir. Ancak bu sürecin başarısızlıkla sonuçlandığını ifade eder. Buna sebep olarak da işbilmezliği gösterir (Güngör, 1993, 54).

Bir sorun olarak arabeskin çözümünün ancak toplumsal dönüşümün tamamlanmasıyla mümkün olacağını ileri sürer. Ancak kısa vadede yapılabilecek birtakım hamleler vardır: Müzikte değişiklik için her yaşa uygun müzik eğitimlerinin yaygınlaştırılması ve bu eğitimin "çağdaş anlayışla yeniden düzenlenmesi"ni önermektedir. "…kısaca etkili bir müzik seferberliği" (Güngör, 1993, 216) çağrısı yaparken, hızla harekete geçmek gerekliliğinin de altını çizmektedir. Kısacası Güngör bir yandan arabeski bir kitle kültürü ürünü olarak olumsuz bir şekilde değerlendirirken, bu olumsuzluğu Cumhuriyet modernleşmesinin radikal politikalarına değil, aksine bu politikaların tutarlı bir şekilde ve derinlemesine sürdürülememesine bağlar. Başka bir deyişle, Güngör'e göre arabesk eksik bir modernleşmenin istenmeyen bir yan ürünüdür. Bu yönüyle Şerif Mardin'den ilhamla "çevre"ye meyleden Meral Özbek'in karşısında Nazife Güngör "merkez"e meyleder.

Frankfurt Okulu kaynaklı kitle kültürü eleştirisini teorik zemin alan çalışmalardan biri de Sefer Ada'nın 1992 tarihli *Arabesk Müziğin Toplumsal Boyutları* isimli makalesidir. Ada, müziğin insanların duygularını yansıttığı kadar, değerlerini de taşıdığı ve insanların yaşam tarzlarını şekillendirdiğini vurgulamaktadır. Ada'ya göre

arabesk müzik, birbirinden farklı müzik tarzlarından bir araya getirilmiştir. "Halk müziğinden Klasik Türk Müziği'ne, Arap Müziğinden Batı'nın en ileri elektronik müzik teknolojisinin karmaşık seslerine kadar çok çeşitli birleşimden oluşan bir yapısı vardır" (İnceoğlu, 1981, 402'den akt. Ada, 1992, 1).

Arabesk müziğin insanları birbirine yakınlaştırmaktan çok, onları bireysel dertlerine gömülmeye teşvik ettiğini öne sürer. Ada'ya göre müziğin toplumsal bağları kuvvetlendiren yönünün aksine arabesk, "yaşama karşı olumsuz duyguları" yaygınlaştırır. Bu olumsuzlukları yayma eğilimden dolayı Ada, "Adeta, arabesk müzik için "sanık ayağa kalk"[34] diyesi geliyor insanın" (Ada, 1992, 2) ifadesini kullanmaktadır.

Ada'nın ifadelerinden, arabeskin ortaya çıkışında temel faktör olarak modernleşmenin seyrini gördüğü çıkarılabilir. "Henüz okuma-yazma sorununu çözemeyen bir topluma Batı müziğini adeta zorla kabul ettirme çabaları, ters bir sonucun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Halk, daha basit, daha anlaşılabilir müzik olan arabesk'e yönelmiştir" (Ada, 1992, 3). Ada'nın eserinden çıkartılabilecek bir diğer sonuç da şudur: Gecekondular, arabeski ortaya çıkaran ve yaygınlaşmasına yardım eden en önemli mekânlardır.

Arabesk müziğin toplumsal kabulünün ve gücünün gün geçtikçe artması birtakım aydınlar tarafından endişe ile karşılanmıştır. Ada, bu gidişin engellenebilmesi için uygulanan çözüm yollarına da değinmiştir:

1. Eğitim: Ada'ya göre okullarda verilen müzik eğitimi yetersizdir. Arabeskin doğuşu yanlış müzik eğitimi ile ilgilidir. Bu sorunu çözmek için doğru bir müzik eğitimi verilmelidir.
2. Acısız Arabesk[35]: Kültür Bakanı tarafından sözlerine müdahale ile arabeskin "zararı" azaltılmaya çalışılmıştır (Ada, 1992, 5).

[34]Ada, bu ifadeyi kullandığı bölümde. Arabeskin öne çıktığı dönemlerde yaşanan intihar vakalarını inceler. Bu intihar vakalarından gerek üstü örtük bir şekilde gerekse de alenen arabeskin oynadığı bir rol oynadığını ifade eder.

[35]"Arabesk müziğin toplumda yarattığı tahribatı önlemek için onu alternatif resmi bir müzik (acısız arabesk) çıktı. Kültür Bakanı'nın başkanlığında, bir sosyolog, bir psikolog, bir müzikolog, bir şarkıcı ve KTB Müzik danışmanından oluşan kurul, Hakkı Bulut'un sözlerini yazdığı ve Prof. İlhan Usmanbaş'ın çalışmaları doğrultusunda Esin Engin'in çok sesli Müzik kurallarına göre orkestraya uyarladığı 'Seven Kıskanır' adlı parça; güneşten, topraktan, hatta boynuna taktığı beyaz inciden kıskanan dizelerle başlayıp bitiyor. Müzik, bütün toplumsal olgular gibi, bireyin etkileşiminden doğar,

Arabesk tartışmalar kitaplar ve dergilerde devam ederken, popüler kültüre ilişkin teorik tartışmaların da canlandığı söylenebilir. Örneğin Ahmet Oktay, 1993 yılında Frankfurt Okulu'ndan etkilenerek kaleme aldığı *Türkiye'de Popüler Kültür* adlı eserinde popüler kültür, üst kültür ve folk kültürü arasındaki farklılıkları tartışır. Her şeyden önce Oktay, yüksek kültür kavramının faşizm ile özdeşleşmesine itiraz eder. Üst kültürün son tahlilde insanların mutluluğunu ve özgürlüğünü savunduğunu öne sürer. Bununla birlikte Oskay'dan farklı olarak popüler kültür ile kitle kültürü arasındaki teorik ayrımın da altını çizer:

> "Popüler kültür, egemen ideoloji tarafından özümlenebilir ögeler ve hatta ona uyumlanıyor olduğu durumlarda bile sömürülen ve bağımlı konumdaki kesimlerin bireylerinin somut ve gerçek olgularından da izler taşır. Oysa kitle kültürü 'yöneten ile yönetileni, varlıklı ile yoksulu, özgür olan ile özgür olmayanı, mutsuz insan ile onu mutsuz kılan toplumsal realiteyi özdeş kılan bir yanılsama yaratma işleviyle üretilir'[36]"(Oktay, 1995, 20).

Bu ifadeyle Oktay, İngiliz Kültürel Çalışmalar geleneğinin popüler kültürün kitle kültüründen farklı olarak bir mücadele alanı olduğu görüşüne yaklaşmaktadır. Yani Oktay, popüler kültürün muhalif bir damar taşıdığı tezini reddetmez. Kapitalizm koşullarında popüler kültürün, egemen ideolojinin bir taşıyıcısı olma özelliği olduğunu belirtir. Ancak kapitalizm koşullarında popüler kültürün, egemen ideolojinin bir taşıyıcısı olma özelliği olduğunu da belirtir. Bu özellik, onun ağır basan özelliğidir. Oktay'a göre popüler kültür, kapitalizm koşullarında her ne kadar sömürene karşı itiraz içerse de esas olarak hâkim kültürün taşıyıcısıdır.

Eserin devamında magazin dergileri üzerinde ayrıntılı bir inceleme yapan Oktay, genel olarak kapitalizmin popüler kültür ürünlerini kendini "alt kesimler nezdinde meşrulaştırma" (Oktay, 1995) amacıyla şekillendirdiği iddiasına sahiptir.

Korkmaz Alemdar ve İrfan Erdoğan, aynı dönemde *Popüler Kültür ve İletişim* (1994) adıyla yayınlanan eserlerinde tartışmayı halk kültürü, popüler kültür ve kitle kültürü ayrımından hareketle ele almaktadırlar. Eserde halk kültürü şu şekilde tanımlanmaktadır: "Geçmişin halk kültürü aynı yer ve aynı zamanda yaşayan insanların kendi için, kendini kendine ve çevresine anlatımıydı. Yaratan kendisiydi, kendindendi ve kendisiyle kalıyordu" (Alemdar ve Erdoğan, 2005, 28). Halk kültürü,

---

toplumsal hayata egemen olan bir olgudur. Onu suni yollarla engellemek mümkün değildir" (Ada, 1992, 5). (Yazım hataları yazara aittir).

[36]Bkz. Ünsal Oskay, "Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşatırken", Gösteri, Sayı 5, s.42.

popüler kültür ve kitle kültürüyle kurduğu ilişkilerle anlamlanır. "… popüler kültürle olan ilişkisinde "katılımcı ve rekabetçi sömürüyü" anlatıyorsa, bu ürün ticarileşmiş ve emtialaşmış bir konumda ve egemen pratiklerin içinde yer alır. Eğer 'rekabetçi direnişi ve karşıtlığı' anlatıyorsa, farklı bir yerde durur" (Alemdar ve Erdoğan, 2005, 28).

Alemdar ve Erdoğan, popüler kültür-kitle kültürü tartışmasından önce, 1960'larda egemen kültür-karşıt/alternatif kültür ikiliğine değinmişlerdir. Karşıt kültür, egemen kültüre, onun pratikleri ve ilişkilerinin dışında bir ilişki önermesiyle açıklanabilir. 1970'lerde bu kavramın kullanımının azaldığı ve hatta yok olduğunu iddia ederler. Bunu da sınıf kültürü kavramının kullanımının ortadan kalkmasına ve bunun yerine altkültür tartışmasının başlamasına bağlarlar.

Popüler kavramı, toplumsal değişimlerle birlikte "halka ait" anlamından, "birçok kişi tarafından sevilen/seçilen" anlamına dönüşmüştür. "Burjuva demokrasilerinin yükselmesiyle" topluma "bağımsız bir seçim" yanılsaması hâkim olmuştur. Bu seçim havasının tüm toplumsal kurumlarda hegemonik hale gelmesiyle birlikte, kavramın bugünkü anlamıyla kullanılmasının yaygınlaştığı görülmektedir. Popüler kavramı, halkın gündelik hayatında önemli yer tutan, sık sık karşılaşılan durumlar için de kullanılmakta mıdır? Örneğin halkın %70'inin işsiz olduğu bir toplumda 'işsizlik popülerdir' denebilir mi? Eğer söylenemezse kavramın birçok kişinin içinde bulunduğu durumu anlatırken kullanılmamasının sebebi ne olabilir? (Alemdar ve Erdoğan, 2005, 30)

Alemdar ve Erdoğan'a göre, popüler kültür kavramında üretici özne gizlidir. Kültürel bir ürünün, halkın büyük çoğunluğu tarafından beğeniliyor olması, onlar tarafından üretildiği anlamına gelmez.

> "Popüler kültür modern toplumda devam eden 'halkın' (yerelin) kültürüdür. Nasıl ki fabrikada çalışan işçi 'bizim fabrika' dediği yer onun değil, fakat onun varoluş biçiminin belirlendiği yer ise, popüler kültür ürünlerini tükettiği için, satın alıp kullandığı ve 'benim' dediği için, popüler kültür o sınıfa ait olmaz. Mutlak ve serbest kölenin yaşam tarzı onun belirlediği, onun biçimlendirdiği ve onun değiştirdiği bir yaşam tarzı değildir; o, o yaşam tarzının bütünleşik bir parçasıdır; o yaşam tarzı onunla vardır, onunla yaratılandır, ama onun özgür iradesinin ifadesi değildir" (Alemdar ve Erdoğan, 2005, 33).

Popüler kültür teknolojik araçlarla üretilmiş, paketlenmiş ve tüketilmeye hazır hale gelmiştir. Tüketilmeye hazır olduğu ölçüde "tüketicinindir". Kitle kültürü, seri üretimin sonucudur. Kitle toplumundan önce var olmamıştır veya kitle toplumu

üzerine inşa edilmemiştir. Kitle toplumunun şeyleşmiş halidir (Alemdar ve Erdoğan, 2005). Ürün, kitleler ile sadece tüketim amacıyla ilişki kurmaktadır, kitlelere aidiyeti yalnızca bu bağlamdadır. Alemdar ve Erdoğan'a göre popüler kültür ve halk kültürü arasındaki çizgiyi belirleyen, ürünün satın alınıp alınmadığıdır. Eğer bir ürün, pazar aracılığı ile üretilip sunulur ve onu 'kullananlarca' prestij için satın alınırsa, popüler kültür ürünü olur. Halk kültürü olan ise, değişime girebilir ancak bu değişim para ile olmaz; ancak takas yoluyla olabilir.

Eserde kitle kültürü üzerine yürütülen tartışmaların odağında yüksek kültür ve aşağı kültür kavramları vardır. Demokrasi kavramının hayatın tamamında yer bulmaya başladığı 21. yy boyunca, kültür tartışmalarına demokrasinin yansıması "tüketim özgürlüğü ve tüketim hakkı" şeklinde olmuştur. Dönemin kültürel üretimi için her ürünün kendi alıcısını tarattığı bir düzenden söz edilebilir. Üretilen ve tüketilen eleştiriden muaf olmuştur: Çünkü insanların "bireysel" tercihleridir (Alemdar ve Erdoğan, 2005, 42). Ürünlerin tüketilmesi ile oluşan zenginlik, ortak bir paylaşım gibi görünmesine rağmen, büyük bir kısmı sermaye sahibine aktarılmaktadır. Kültür ürünlerinin piyasada dolaşımı da bu sayede süreklilik kazanmaktadır.

> "Yüksek kültür denen şey ortadan kalkmadı. Klasik kültür ürünlerinden bazıları, özellikle resimler, heykeller gibi mekaniksel çoğaltmayla sadece kopyaları yapılabilecek ve dolayısıyla orijinalinin yerini tutmayacak ürünler zenginlerin evlerini süslemekte ve zenginler arasında milyonlar verilerek el değiştirmekte devam etmektedir: Eskiden olduğu gibi sınırlı seçkin çevrelerce kullanılmaktadır" (Alemdar ve Erdoğan, 2005, 47).

Kitle kültürü, yüksek kültürün yerini almıştır iddiası Alemdar ve Erdoğan tarafından reddedilmektedir: Kitle kültürünün yüksek kültür karşısındaki "hakimiyeti" yalnızca nicel bir üstünlüktür. Nitelikli olan yüksek kültür, hâlâ seçkin ve sınırlı bir grup tarafından sürdürülmektedir.

> "Popüler kültür egemenlik ve mücadele alanıdır. Bu alanda hem köleliğe gönüllü katılarak egemenliğin gerçekleşmesi sağlanır hem de egemenliğe karşı mücadele verilir. Ne yazık ki popüler kültür alanı günümüzdeki koşullarda kaybedilmiş bir mücadeleye işaret eden işgal ve gasp edilmişliği anlatır. Popülerin gaspından önceki popüler kültür ezilenlerin daha iyi dünya umutlarının, bu yönde direnişlerinin ve mücadelelerinin ifadesiydi" (Alemdar ve Erdoğan, 2004, 39).

Kültür endüstrisi tarafından üretilen şeylerin asli amacı, burjuva ideolojisini hâkim kılmak ve yaygınlaştırmaktır:

> "Günümüzün popüler kültürünü asla popüler direniş kültürüyle karıştırmamak gerekir. Popüler direniş kültürü halkın daha iyi dünya umutları, özgürlük mücadelesi ve ezilen insanın deneyimini ifade ederdi. Geri-zekalılığın bireysel çağdaşlık ve gelişmişlik taslayışı değil. Direnişin kültürü bağımsızlık arayan siyasal hareketlerin bütünleşik bir parçasıydı" (Alemdar ve Erdoğan, 2005, 56).

Orhan Tekelioğlu, *Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Pop Müziğin Tarihsel Arkaplanı*[37] (1995) isimli çalışmasında, Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür politikalarının çıkış noktasını, ulus devlet referanslarına uygun yeni bir ulus yaratma süreciyle ilişkili olarak açıklar. Kültür politikalarının temelinde ise Doğu-Batı sentezi olduğunu belirtir. Doğu-Batı sentezi fikrinin ilk karşılık bulduğu hareket İttihat ve Terakki'dir. Sentezin bir tarafı olan Doğu, "Türk olmayanlar" olarak tanımlanmıştır; Batı ise, "henüz ulaşılamamış ama gelecekte mutlaka parçası olacağımız kültür alanı"dır (Tekelioğlu, 2006, 92).

Tekelioğlu, sentez projesinin temelinde "Osmanlı'nın çok kültürlü, çok kimlikli kültürel mirası" yerine, Cumhuriyet'in "tek kimlikli bir ulusal kültür" inşa etmek olduğunu ileri sürer. Sanat alanının tamamının bu doğrultuda şekillendirilmeye çalışıldığını belirten Tekelioğlu, yazının sınırları bağlamında müziği ayrıntılı incelemiştir. Sentez düşüncesinin müzikteki dönüşümü gerçekleştirmek için elinde üç unsur vardır: Doğu, kaynak ve Batı. Doğu bu üç unsur içinde "uzaklaşılması gereken" olarak konumlandırılmıştır. Geleneksel kültür, kaynak olarak görülür. Bu kaynak, Batılı yöntemlerle yeniden ele alınacak ve Doğulu özelliklerinden arındırılacaktır (Tekelioğlu, 2006, 92-93).

Müzikte yaşanan bu dönüşüm, hızlıca müzikte de seçkinlerini üetmiştir. Bu seçkinler, müzik politikalarında önemli kararlar alınmasına neden olmuştur. Tekelioğlu, bunlardan ilkini radyolardan Türk müziğinin yasaklanması olarak göstermiştir. Radyolarda Türk müziğinin yerini Batılı tarzda üretilmiş, çok sesli eserler almıştır. "Müzikteki yeni kültür seçkinlerinin son kertede amaçladıkları, Batılı 'çağdaş' dinleyicisinde bir sevginin yaratılmasıdır" (Tekelioğlu, 2006, 94).

> "Özetle, en azından kuruluş yıllarındaki Türkiye Cumhuriyeti'nin müziğe yönelik kültür siyasetleri, gerek müziğin yayılmasında çok önemli bir işleve sahip radyodaki müzik denetimi,

[37]Makale, *Toplum ve Bilim Dergisi*'nin ilk olarak 1995 tarihli 67. sayısında yer almaktadır. Aynı zamanda bu çalışmada refere edildiği haliyle, Tekelioğlu'nun *Pop Yazılar Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki* isimli kitabının bir bölümü olarak da yayımlanmıştır.

gerekse müzisyenlere formel eğitim veren kurumlar açısından belirgin bir eşgüdüm ve süreklilik içermiştir" (Tekelioğlu, 2006, 95).

Kültür seçkinleri tarafından öngörülen gelişme süreci, 1960'ların sonunda arabeskin ortaya çıkışı ile kesilmiştir. Tekelioğlu arabeskin bir müzik türü olmanın ötesine geçtiğini, bir yaşam tarzı halini aldığını belirtir. Tekelioğlu'na göre kültürel seçkinler arabeski, "toplumsal değişme, göç ve gecekondu" düzleminde okumuştur (2006, 95).

Tekelioğlu, Cumhuriyet'in kültür politikalarını "zorunlu Batı-Doğu sentezi", "öncülüğünü bazı müzisyenlerin yaptığı el yordamıyla yükselen" yeni sentezi de "kendiliğinden sentez" ya da "Doğu-Batı sentezi" olarak adlandırmıştır.

Tekelioğlu, Cumhuriyet'in kurulmasından önce müzikte öne çıkan iki temel kaynaktan söz eder: Saray ve Halk müziği. Halk müziği ile saray müziği arasında büyük bir farklılaşmadan söz etmek güçtür. "… özellikle saray çevresinde yorumlanıp dinlenen, besteci ve yorumcuları bakımından çok kültürlü, ruhen seçkinci ve kozmopolit bir müzik olan 'Klasik Türk Sanat Musikisi[38]'nin iki formundan -klasik ve popüler- söz edilebilir" (Tekelioğlu, 2006, 97). Geleneğe yaslanan müzik Cumhuriyet ile birlikte "donmuş" veya klasik müzikten ayrıştırılarak şarkı haline getirilmiştir. Bu tarz, Türk Sanat Müziği olarak adlandırılır. Cumhuriyet, saraydan uzaktaki taşra hayatının önemli parçası olan halk müziğini Batılı tekniklerle yeniden üretmiş ve buna Türk Halk Müziği[39] ismini vermiştir (Tekelioğlu, 2006, 97). Tekelioğlu, bunların dışında kalan, Kanto Müziği[40], Bando Müziği ve Tekke Müziği'ni de kaynaklar arasında değerlendirmiş ve tanımlamıştır.

"Müzik, farklı ama ilişkili birimlerin (dinleyici, yorumcu, ezgi, söz, çalgı, tarz, medya gibi) belirli bir tarih ve mekânda birbirine eklemlenmesiyle oluşan bir söylemdir. Ayrıca müzik söylemi, ona dışsal ama onun sorunsalını tanımlayan, onu belirlemeye çalışan, onunla ilintili bir

[38]Klasik Türk Sanat Musikisi, TRT tarafından, "en az dinlenen saatlerinde çalınan antik bir müzik" olarak sunulmuştur. Zamanla bu müziğin anlaşılması zorlaşmıştır ve dinleyicisi gitgide azalmıştır (Tekelioğlu, 2006, 109).

[39]TRT, Türk Halk Müziği'nin Batı müziği gibi bir şef tarafından yönetilen geniş bir koro tarafından, kalabalık bir saz ekibi ile icra edildiği programlar yapmıştır. Bu tarz zaman içinde TRT'nin desteklediği tek alan haline gelmiştir. Tekelioğlu bunu popüler müziğin devlet eliyle desteklenmesi şeklince yorumlamaktadır (Tekelioğlu, 2006, 108-109).

[40]Kanto müziği, Tekelioğlu'na göre, "Cumhuriyet dönemindeki Doğu-Batı 'kendiliğinden' sentezi"nin ilk örneği olarak değerlendirilebilir (2006, 97).

> dizi söylemdışı (ex-discursive) pratik ile de çevrilidir. Bu nedenle, günümüzdeki TPM[41]'nin yapısı, ne yalnızca bu müzik söyleminin iç gelişmelerinden, ne bazı bestecilerinin yaratıcılıklarına, ne yorumcularının güncel beğenilerine, ne de bu müziği çevreleyen kültür siyasetlerine, toplumsal çalkantılara ve iktisadi değişimlere indirgenerek açıklanabilir. Diğer bir deyişle, örneğin arabesk ne Orhan Gencebay'ın yarattığı müzik, ne bir 'geçiş toplumu müziği', ne bir 'minibüs müziği', ne de bir 'gecekondu müziği'dir. Aksine bütün bunların toplamı ve hatta bu toplamdan da fazlasıdır" (Tekelioğlu, 2006, 115).

Tekelioğlu, Türk Müziği'nin zorunlu senteze kendi imkanlarıyla direndiğini ileri sürer. Bu direnişin sonucunda da kendiliğinden sentez doğmuştur: "Görülen o ki, zorla 'yaşatılmak' istenene 'yaşanan'ın yerel direnci, bir sentezi batırıp, yeni bir sentezi doğurmuştur" (Tekelioğlu, 2006, 116). Son olarak Tekelioğlu, Murat Belge'yi refere edecek şekilde, "kendi seyrine bırakılsaydı" geleneksel müziğin son durumunun ne olacağı sorusunun güncelliğini koruduğunu vurgulamıştır (2006, 116).

Nedim Karakayalı, *Doğmadan Ölen: Hafif Müzik Ortamında Ciddi Bir Proje Olarak Orhan Gencebay* (1995) isimli çalışmasında konuyu Adorno'nun çeşitli kavramlarını eleştirerek ele alır. Karakayalı, Adorno'nun ciddi müzik-hafif müzik ayrımında hafif müzik ve popüler müzik kavramlarını birbiri yerine kullandığını belirtir (1995, 141) ve Adorno'nun "özcü" yöntemine karşı çıkar. Adorno, kültürel üretim ve endüstriyel üretim arasında bir fark bulmaz. Karakayalı ise ikisi arasındaki farkı şöyle açıklar:

> "Bir CD'yi, bir kutu deterjan alırmış gibi almayız. Eğer ilk aldığımız sıvı Vinn'i beğenmişsek, bittiğinde gidip bir kutu daha alırız. Ama bir Eric Clapton CD'sini beğendiğimiz için gidip ondan bir tane daha almayız. Yeni bir Eric Clapton CD'sini bekleriz. Yeni Eric Clapton CD'sinden beklediğimiz de onun hem eskisini anımsatması, hem de yeni bir şeyler içermesi olacaktır" (Karakayalı, 1995, 142).

Müzikteki standardizasyon, biçimseldir. Karakayalı bu karşılaştırmadan sonra, Adorno'nun kavramlarını kullanarak 'iyi bir hafif müziğin bilindik ve değişik' olması özelliğini belirler. Kültürel ürün ve endüstriyel ürünün iç içe geçtiği örnekler olarak kaset/plak/CD gibi ürünleri gösterir. Bu gelişme, müziğe yeni bir alan açar: Üretim merkezinin dışında, yaygınlaşmanın oldukça hızlı olabileceği yeni bir alan. Karakayalı, hafif müzikle ilgili ikinci çıkarımını da bu noktada yapar: "ciddi müziğin

[41]Türk Pop Müziği.

doğrudan kullanımı 'sanat' adına terkettiği yerde, endüstriyle koşullanmış hafif müzik beliriverecektir" (Karakayalı, 1995, 143).

Doğrudan kullanımın farklılığı da Karakayalı'nın üçüncü çıkarımının zeminini oluşturur. "… bu doğrudan kullanımın biçimi, geleneksel doğrudan kullanım biçimlerinden çok temel bir farklılık içerir. Hafif müzik her yerdedir" (Karakayalı, 1995, 143). Her yerde karşılaşıyor olmamıza rağmen, hafif müzik ile aramızdaki ilişki piyasa aracılığıyla belirlenmekedir: "…bu doğrudan kullanım biçimi, doğrudan ilişki varsaymaz" (Karakayalı, 1995, 143).

Karakayalı, bu çalışmada arabesk konusunu öncelikle şarkı sözlerini inceleyerek ele almıştır. Orhan Gencebay'ın doğrudan kendisi de inceleme nesnesi haline gelmiştir. Yöntemsel olarak en sonunda bu iki ayrı inceleme alanını bir araya getirmiştir. Gencebay arabeskinin birçok şeyle ilişkilendirilebildiğini ancak 'dans'ın bunun dışında kaldığını tespit eder Karakayalı. Ve bunu ciddi müzik ve hafif müzik arasındaki ilişki ile açıklar. Beden ile müzik arasındaki ilişkiyi de bu bağlamda kurar. Kabaca; hafif müzik bedeni harekete geçirirken, ciddi müzik bedenin doğrudan kullanımına kalkışmaz. Beden ve dans konusu, Gencebay arabeskinin hafif müzikten uzak durduğu bir alandır. Karakayalı'ya göre, müziğin hafifleşme sürecinde Gencebay buna bir direniş sergiler (Karakayalı, 1995, 151).

Popüler müzik alanında yapılan spesifik çalışmalarla popüler kültür-kitle kültürü alanındaki daha teorik nitelikli çalışmalar, incelediğimiz dönem boyunca karşılıklı olarak birbirini beslemiştir. Çalışmamız Batı'daki popüler kültüre ilişkin teorik tartışmaların Türkiye'deki yansımasıyla ilgilendiğinden, müzik dışındaki teorik çalışmalara da yeri geldikçe değinmek gerekmektedir. Çünkü müzik sosyolojisi çalışmaları da büyük ölçüde bu teorik yayınlardan beslenmekte ve etkilenmektedir.

Örneğin Erhan Atiker'in çalışması, Frankfurt Okulu başta olmak üzere, Batı'daki belli başlı kültürel kuram tartışmalarını derli toplu bir şekilde özetlemesi açısından önemli bir başvuru kaynağıdır. Erhan Atiker, 1998 yılında *Modernizm ve Kitle Toplumu* adıyla yayınlanan çalışmasında kitle kültürünü yaratanın kitleler olmadığını, aksine kitle toplumunu yaratanın kitle kültürü olduğunu ileri sürer ve Frankfurt Okulu'nun analizlerini temel alan bir kültür tartışması yürütür. Atiker, Habermas'ın modernlik kavramına yaklaşımına önemli bir yer ayırır, "Gündelik Kültürde Modernlik" başlığını taşıyan bölümde de Weber'in kuramı, kültürel

modernizm ve Bell'in eleştirisi, son olarak da Frankfurt Okulu'nun yaklaşımını ve Foucault'yu inceleyerek oldukça geniş bir teorik zenginlik sunar. Frankfurt Okulu'nu ele aldığı başlıkta; "Kitle kültürü ürünlerinde bütünle parçalar öylesine birbirine eşit düzeyde sunulur ki, parçaların (detayların) bir arada bütünlük oluşturması engellenir ve sanki bir dosya içindeki çeşitli farklı başlıklar gibi ayrışık olarak varlıklarını sürdürürler" (Atiker, 1998, 53) tezinin altını çizer. Atiker'e göre kültür endüstrisi tarafından parçaların bir bütün haline gelmesi engellenir. Tüm parçalardan ayrı ayrı yararlanılır. "Eleştirel Okul, Marksist gelenekten uzaklaşarak sınıf çelişkisi yerine insan ile doğa arasındaki diyalektik açısından toplumu eleştirmiş ve tarihin motorunu bu çelişkide görmüştür" (Atiker, 1998, 58). Atiker'e göre insanın doğa üzerindeki egemenliği, insan üzerindeki egemenliği ile ilişkilidir. Velhasıl Atiker'in kitabının bütününde popüler kültüre yönelik olumsuz bir yaklaşımın hakim olduğunu söylemek yanlış olmaz.

Erol Mutlu ise, 2001 yılında yayımlanan *Popüler Kültürü Eleştirmek* isimli çalışmasında popüler kültüre olumsuz yaklaşımların sınıfsal bir sebebi olduğunu öne sürmektedir. "Popüler kültür sıradan hazza ilişkindir. Yüksek kültür toplumun "ayrıcalıklı" kesimlerine, popüler kültür toplumun "sıradan" kesimine aittir. Halk kültürü, zaman zaman popüler kültüre kaynaklık eden zemindir" (Mutlu, 2001, 15).

Mutlu, popüler kültür kavramını Mukerji ile Schudson[42]'a (1991) referansla açıklar:

> "Popüler kültür kökleri yerel geleneklerde bulunan halk inançlarını, pratiklerini ve nesnelerini, keza siyasal ve ticari merkezlerde üretilen kitlesel inançları, pratikleri ve nesneleri içerir; popüler kültürün içeriğinde popülerleştirilmiş seçkin kültürel biçimlerin yanı sıra müze geleneği düzeyine yükseltilmiş popüler biçimler de bulunmaktadır" (Mutlu, 2001, 27).

Mutlu'ya göre kitle kavramı, olumsuz bir anlama sahiptir. Başta Williams olmak üzere birçok sosyal bilimci bu olumsuz anlama mesafeli davranmaktadır. Mutlu'ya göre, kitle kültürü kavramından uzak durmak ve popüler kültür çalışmalarında bu kavramla "temastan kaçınmak" gerekmektedir (Mutlu, 2001, 26).

> "Bugün popüler kültürün analiz ve eleştirilerinin çoğunda 1930'ların kitle kültürü eleştirileri ile 1940'ların özellikle metâların üretimi ve dolaşımı bağlamındaki Marksist popüler kültür

[42]Bkz. Chandra Mukerji ve Michael Schudson, Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Culturel Studies (Berkeley: University of California Press, 1991).

eleştirisinin izleri şu ya da bu şekilde hâlâ etkisini göstermektedir. Bu etki popüler kültür üzerine düşünmeyi, bu kültürün çoğunlukla da olumsuz olduğu varsayılan işlevlerinin tespitiyle sınırlar" (Mutlu, 2001, 11).

Kapitalizm koşullarında kültür endüstrisinden bağımsız düşünülemez, ancak yalnızca bu yönden yapılmış bir eleştiri "popüler kültürü gündelik hayatın pratiklerinden ve temsillerinden ayrı bir mekana konumlandırır" (Erol, 2001, 30-31). Mutlu'ya göre popüler kültür, ideolojiler alanına aittir. Alanda var olan çatışmalar, gerçek çatışmaları gizler.

"…popüler kültür ulus-devlet özgüllüğünde düşünüldüğü zaman, bir ulus-devletin sınırları içindeki her yörenin ve alt-kültürün sesini, tınısını, rengini ortak bir potada eriten pratikler yumağı olarak nitelenebilir" (Mutlu, 1999'dan akt. Mutlu, 2001, 37).

Erol Mutlu'nun eseri incelendiğinde, popüler kültüre olumlu yaklaşanlar tarafına yakın olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bazı popüler kültür eleştirmenleri gibi mutlak bir tanım yapmaktan kaçınır ve İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu gibi popüler kültürü bir mücadele alanı olarak tanımlar. "Popüler kültür ne tamamen tutucudur, ne de ilerici. Popüler kültür ne tamamen uyuşturucudur, ne de özgürleşimci. Popüler kültür hâkim ve muhalif söylemlerin birbirleriyle karşı karşıya geldiği, çatıştığı, birbirlerini dönüştürdüğü bir alandır" (Mutlu, 2001, 41).

2001 yılında Edibe Sözen, *Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi* isimli eseri de popüler kültürle ilgili kuramsal tartışmaların seyrini anlamak için önemlidir. Bu eser, 2000'lerde devam eden arabesk tartışmasına dahil olmamıştır. Ancak popüler kültürün kavramsal olarak tartışılması çerçevesinde hem Frankfurt Okulu hem de Birmingham Kültürel Çalışmalar ekolünün açıklamalarına yer vermektedir. Sözen'e göre kültürel çalışmalar konusundaki en geniş/gelişkin çalışmalar İngiliz geleneğine aittir. İngiliz geleneği, açıklamalarında, New Left'e ek olarak tecrübeyi eklemişlerdir ve bu Sözen açısından, onları en ileri taşıyan özellikleridir. Sözen ayrıca popüler kültür tartışmalarıyla Türk modernleşmesi arasında da bir bağlantı kurar.

"Söylemsel ve retorik özelliklerle popüler kültürün diğer toplumlarda olduğu gibi, Türk toplumunda da kültürlerarası karşılaşma fikrine uygunlukla müzakere edilmesi gerekir. Bu türden bir karşılaşmanın başlangıç noktası olmasa da, gözlemlenebilir noktası Tanzimat Dönemi'dir. Batılılaşma hareketlerini müteakip kültür alışverişleri, Tanzimat Dönemi yenilikleri dahilinde, Fransız kültürüne duyulan hayranlığın seyrüseferi ile alakasıdır. Popüler olan, Fransızca bilmek; popüler olan, Fransız gibi giyinmektir, vs. Topyekûn bir toplum projesi olarak

> Cumhuriyet Dönemi ilkelerinden beklenen ise, kültürden çok, medeniyeti dönüştürmektir. Tanzimat kültürü; Cumhuriyet ise medeniyeti popülerleştirmiştir" (Sözen, 2001, 63).

Sözen'e göre, Türkiye'de kültürlerarası karşılaşma 1950'li yıllarda kırdan kente göç ile başlamıştır. 1960'lı yıllara kadar kültürün üreticisi devlettir. Devlet tarafından, 1980'li yıllardan başlayarak, İslami unsurları barındıran bir kültür dili benimsenmiştir. Sözen, "bu değişmelere rağmen kültürün hâkim göstergeleri değişmemiştir toptan popülerleşme sürecine girmiştir" (Sözen, 2001, 64) iddiasına sahiptir. "Türkiye'deki popüler kültür, kabul edildiğinin aksine kültürlerarası karşılaşmanın bir sonucu değil, gündelik hayatta hemen her şeyin pejoratif bir biçimde popüler hale getirilişinin bir sonucudur" (Sözen, 2001, 65).

2000'li yıllara gelindiğinde, elitizm eleştirisinin eleştirel kapasitesini yitirmeye başlamasıyla birlikte, popüler kültür ürünlerini farklı perspektiflerden eleştiren çalışmalar da ortaya çıkmıştır. Örneğin Ali Akay, *Kapitalizm ve Pop Kültür* (2002) adlı çalışmada popüler kültürün üreticisinin doğrudan kapitalizm olduğunun altını çizer. Yüksek kültür-aşağı kültür gibi kavramları ele alırken, popüler kültürün zeminini pop-art kavramı ile aramaktadır.

Akay kent-taşra ayrımı ve "arabesk burjuvazi" kavramı üzerinden arabesk konusuna dair fikirlerini de açıklamaktadır. Akay'a göre, arabesk, entelektüellik gerektirmeyen, herkesin duyup anlayabileceği kültürel bir üründür. Alçak kültür, yüksek kültür tarafından uzun bir süre dışlanmıştır. Ali Akay, bu dışlamayı devlet yaptırımları ile açıklar. 12 Eylül öncesi arabesk müzik ile ilgili her türden veri engellenmiştir. Bu eserlere ulaşımın yolları kapanırken icracıları da birtakım yaptırımlara maruz kalmıştır. Akay, Bülent Ersoy'un cinsel kimliğinin de etkisiyle sürgün edilmesini bu dışlanmaya bağlamaktadır. Fakat 1983'ten itibaren Turgut Özal eliyle arabesk meşrulaşmaya başlamıştır. Bu meşrulaştırmayı Akay, Özal'ın ilişkilerini belirleyen sınıfın hegemonyasıyla açıklamaktadır.

Özal, 12 Eylül öncesi İstanbul burjuvazisi ve Ankara bürokrasisi tarafından desteklenmez, aksine 24 Ocak ile uç vermiş taşra sermayesinin, yeni bir burjuvazinin temsilcisidir. Akay, bu sınıfı "arabesk burjuvazi" olarak tanımlamaktadır. 1923-1950 tarihleri arasında Cumhuriyet'in bürokratik elitleri iktidardayken, 1950'lerden sonra taşra burjuvazisinin iktidara gelişini "sınıf fraksiyonları" kavramını kullanarak açıklar. Göç ile kent içinde hayat bulan kırsal yaşam tarzı da bu sınıfın kültürünün kent içerisinden yankı bulmasını sağlamış olur. Bu da Akay'a göre "arabesk kültür"dür.

1960'larda kente yerleşen taşra burjuvazisi yaşam tarzını yeniden düzenlemeye çalışırken birtakım boşluklar oluşmuştur. Şive, giyim tarzı ve eğlence anlayışı bunlardan birkaçıdır. Arabesk tam bu noktada önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Orhan Gencebay, bu "yeni" ve popüler olanın en etkili ismidir. Akay, 1970'lere gelindiğinde arabesk burjuvazinin, klasik burjuvazi üzerinde bir hâkimiyet elde ettiğini ileri sürmektedir. Bu konumlanıştan sonra klasik burjuvazinin mekânsal olarak da daraldığını tespit eder. Arabesk burjuvazinin kendini Batılı tarzda yeniden üretmesinin önü açılırken, klasik burjuvazinin Beyoğlu'na çekilip entelektüel faaliyetlere döndüğünü iddia eder (Akay, 2002).

Akay'a göre, yukarıdan aşağı uygulanmaya çalışılan modernleşme kültürel anlamda derinleşen bir krize sebep olmuştur. Cumhuriyet'in kurucu iradesi tarafından kabul edilen bu dönüşüm, halk tarafından bütünüyle sahiplenilmemiştir. Bu da yüksek kültür ile "alçak kültür" arasındaki farklılaşmayı arttırmıştır. Bu farklılaşmadan yararlanan da arabesk olmuştur. Oluşan boşluktan yararlanıp, yaygınlaşmıştır.

1960'lı yılların ilk çeyreğinde devlet tarafından görmezden gelinen, "aranjmanlar dönemi" olarak adlandırılan, aktarma şarkılar dönemi, göçün yaygınlaşmasıyla kontrolden çıkmıştır. Aranjman eserlerin en büyük özelliği, Batılı popüler müzik bestelerini Türkçe sözlerle yeniden dolaşıma sokmasıdır. Devlet tarafından yasaklanmamasının temel sebebi ise, eserlerin Batılı bir alt yapıya sahip oluşudur. İç göçün yoğunlaştığı 1960'lı yılların ikinci yarısından itibaren, aranjman eserler seslendiren, fakat "Anadolu'ya has kıyafetler" tercih eden icracılar öne çıkmaya başlamıştır. Doğulu görünen, fakat Batılı müzikler yapan bu kuşak[43] da arabeske yenilmiştir.

Arabesk, Akay'a göre belirsiz bir kavramdır. Arabeskin kitlesi kendiliğindenliğin temsili olarak görülebilir. Yoğunluklu olarak var olduğu alanların da gecekondular oluşu mekânsal düzensizliğin de göstergesidir. Arabesk estetikten yoksun ve özensizdir (Akay, 2002).

Ali Akay'ın çalışmasını önemli kılan noktalardan biri şudur: Akay, arabesk müziği "çevre"den bir muhalif özne olarak görmez. Aksine, merkeze oturmuş hâkim bir müzik olarak tanımlar. Benzer bir çalışma da İren Özgür'ün *1990'lı yıllarda*

[43]Barış Manço, Cem Karaca vs.

Türkiye'de Arabesk Müzik ve Ulusal Demografi, Siyaset ve Kimlik Değişiklikleri[44] (2006) isimli çalışmasıdır. Özgür, bu çalışmada "1980'lere kadar marjinal bir müzik türü olan arabeskin 1990'larda Türkiye'nin en popüler müziği haline gelmesinin sebeplerini" (Ayas, 2015, 266) inceler. Arabeskin estetik boyutunu ele almaktan ziyade, onu merkeze taşıyan ilişkilere odaklanmıştır. Özgür arabeskin içinde bir dönemselleştirme yapmaz, Türkiye'nin yönetici sınıflarının tercihleri açısından bir farklılaşmaya işaret eder (Özgür, 2006, 177). Batılılaşma burada da belirleyici faktördür. Batıcı politikalar üretilen dönemin yönetici sınıfı arabeski görmezden gelmiştir. Fakat bu grubun yerini başka gruba bırakmasıyla kültür politikaları da el değiştirmiş olur. Batıcı olmayan bu yeni grubun tercihleri kültürel olarak Batı'dan uzaklaşmak yönündedir. Batı'dan uzaklaştıkça, kültürel köklerini aramak için Doğu'ya yönelirler. Arabesk, Doğu'nun bir temsili olduğu varsayımı ile bu grup tarafından sahiplenilmiştir (Ayas, 2015, 266-267).

Çalışmanın teorik çerçevesini çizerken sıklıkla yararlanılan, Ayhan Erol'un *Popüler Müziği Anlamak* (2002) isimli çalışmasından bölüm kapsamı dahilinde bahsetmek gerekmektedir. Erol, popüler müziğe yaklaşımları bir tarihsel çerçeve içinde değerlendirmiştir. Popüler müziği verili kabul etmez:

> "… popüler kültür hegemoni kazanmak için yönetici sınıfın atılımı ve bu atılıma karşı olan karşıtlık biçimleri tarafından inşa edilir. Böyle olunca, popüler kültür basitçe egemen ideoloji ile çatışan empoze edilmiş kültürden ya o anda oluşan karşıt kültürden oluşmaz. Gramsci'nin etkisinde olanlara göre, popüler kültür ne halk tarafından kendileri için üretilen 'halk kültürüdür', ne de onlar için üretilen kültürdür. Popüler kültür, tarihsel bir dönemden diğerine içerik bakımından değişen kültürel biçimler ve pratiklerdir." (Erol, 2009, 62).

Bu bağlamda popüler müzikte anlam konusunda da "kolektivite" önemli bir kavramdır: "Popüler müzikte anlam, kültürel kimliğin menzilinde yer alan kişisel kimliğe ilişkin deneyimleri de hesaba katmayı gerektiren bir kolektivite içinde üretir" (Erol, 2009, 284).

> "Bu çalışma herhangi bir popüler müzik türünün/uslubunun 'iyi', 'kötü', 'doğru', 'yanlış' olarak kabul ya da reddedilemeyeceği düşüncesini benimser. Bu terimlerin tümü de, onu üreten ve benimseyen kavramsal ve kültürel sistemin bir işlevidir; kültür-öncesi gerçekliğin değil. Bir popüler müzik türü ya da uslubu sosyo-kültürel bir çevreye göre belirlenir. O halde 'bir popüler

[44]Çeviri tarafıma aittir, eserin orijinal ismi "Arabesk Music in Turkey in the 1990s and Changes in National Demography, Politics, and Identity"dir.

müzik', belirli bir zaman içinde işleyen belirli sosyo-kültürel faktörlerin ürünüdür, bu nedenle mevcut durum dışında geçersizdir. Bu, popüler müzik türlerinin üretim, tüketim, algılama, paylaşma, anlamlandırma vs. unsurlarının bütün toplumlarda/kültürlerde oluşma, standartlaşma ya da değişme gibi genel çizgilere sahip olmadığını söylemek demektir" (Erol, 2009, 283).

Erol, popüler müzik tartışmalarında bir sıkışmışlık olduğunu tespit eder. Bunu, "simgesellik ile anlam arasındaki bağıntı" (2009, 286) arasındaki ilişkinin aşabileceğini öne sürer: "Popüler müzik çalışmalarının bundan sonraki geleceğinin özel olarak müzikoloji ve etnomüzikoloji, genel olarak da toplumsal bilimlerdeki paradigma kaymaları ve etnografik bilgi birikimi tarafından aşılacağı ise apaçıktır" (Erol, 2009, 286).

Bilal Arık, 2004 yılında *Popüler Müzik ve İdeoloji Olgusuna İki Farklı Yaklaşım* isimli makalesiyle tartışmaya dahil olmuştur. Popüler müziği, popüler kültürün en gelişkin ve en belirgin hali olarak ele alan Arık, popüler müziği şu şekilde tanımlamaktadır: "…en kısa tanımıyla, 'geniş kitlelerce dinlenilmesi/beğenilmesi amaçlanan, bu doğrultuda kitlesel üretim teknikleriyle üretilen ve pazar koşullarında toplumsal dolaşımda sokulan' bir müzik türüdür" (Arık, 2004, 83). Popüler müzik, evrensel bir "etkileşim" içindedir. Müzikteki etkileşimin kalıplara yol açtığı, bu kalıpların da yaygınlaşmada önemli bir payı olduğunu iddia eder. Bu iddianın temelinde, hem toplumun kalıplara ilgisi hem de "yapımcıların" bu ilgiyi kullanmadaki iştahını koymaktadır. Arık'a göre popüler kültür, kent yaşamına aittir ve ideolojiktir. Sisteme entegrasyon ve direnişi birlikte barındırmaktadır. Arık, popüler müziğe yaklaşımları, birincisi eleştirel yaklaşımlar, ikincisi özgürlükçü yaklaşımlar olarak sınıflandırmaktadır. İlkinin teorik kaynağının Marksizm, ikincisinin ise Kültürel Çalışmalar geleneği olduğunu belirtmektedir.

Arık, Eleştirel Okul'un yaklaşımında popüler kültürün, kültür endüstrisi tarafından "kuşatılmış" olduğu tezine yoğunlaşmaktadır. Bu kuşatmanın sonucu olarak da popüler kültürün insanları "eğlendirirken" onların sınıfsal farklılıklarını gizlediğini iddia etmektedir. Farklılıklardan kaynaklanan olumsuzlukların üstü, kuşatma tarafından örtülmektedir. "Popüler kültür, egemen sınıfların ideolojisince güdümlenir ve alt grupların kültüründeki muhalif yanı içselleştirip, edilgenleştirir" (Arık, 2004, 90).

Popüler kültürün muhalif bir damara sahip olduğunu belirten Oktay gibi, Arık da iktidarın yeniden üretildiği bir alan olması yönünü öne çıkarmayı tercih etmiştir.

"Kısacası popüler müzik, popüler kültür gibi, içinde olumlu ve olumsuz öğelerin bulunduğu, belirsizlik ve çelişkilerle dolu bir bütündür. İçinde direnmenin ve tahakküm altına alınmanın derin izlerini taşır" (Arık, 2004, 90-91). Arık, Birmingham Kültürel Çalışmalar geleneğinden yola çıkarak şu sonuca ulaşmaktadır: "Müzik endüstrisi, belki müziğin üretim koşullarını belirleyip kontrol edebilir; fakat asla müziğin nasıl kullanılacağını ve kullanacak olanların ona yükleyeceği anlamları belirleyip kontrol edemez" (Arık, 2004, 90).

Arık, bu iki eğilimi inceledikten sonra, kendi tezini ortaya koyar: Popüler kültür insanı sarıp sarmalamıştır. Karmaşık bir yapıya sahip olan popüler kültür, tartışmasında taraf olmayı sakıncalı bulduğunu belirten Arık, bunun sebebi olarak kavramın kendisinin karmaşık oluşunu ve çelişkiler barındırmasını göstermektedir. Kitle kavramını kullananların çoğunlukla, toplumun içindeki farklı yaşam tarzlarını yok sayarak, tek bir kültürü işaret ettiğini iddia eden Arık, popüler kültür kavramını toplumsal hayattaki çeşitliliği içermesinden dolayı tercih etmektedir.

> "Kapitalist üretim ilişkileri eserlerin ideolojik yapılanmasını belirler fakat bireyler de kendilerine sunulan ürünler karşısında edilgin konumda değildirler; burada temel nokta seçme hakkıdır; fakat bu seçme hakkının ne kadar bireysel ya da toplumsal olduğu ve bu "bireysel görünümlü" edimin ne kadar iktidar güdümünde olduğu, belki de hiçbir sosyal bilimcinin ulaşamayacağı kadar derinlerde saklıdır" (Arık, 2004, 91).

Veysel Batmaz, *Medya Popüler Kültürü Gizler* (2006) isimli eserinde popüler kültür konusunda Türkiye'de yapılan çalışmaların ampirik çalışmalar noktasında eksik kaldığını vurgular. Batmaz'a göre popüler diye bir toplumsal tabakadan bahsedilemediği için kültürün "popüler" olması mümkün değildir. Ancak bir ürün popüler olabilir.

Türkiye'de popüler kültür çalışmalarının önemli bir bölümü teorik tartışmalar şeklindedir. Müzik de bu çalışmaların en yoğun olduğu alandır. Batmaz, bunun sebebini şu şekilde açıklar: Popüler kültürün içinde veri toplaması en rahat olan alan müziktir (Batmaz, 2006, 146). Batmaz, popüler kültürü bir kent kültürü olarak kabul etmektedir. Kentin demokratik olması veya olmaması popüler kültürün demokratik olup olmamasını belirler (Batmaz, 2006, 148).

Ali Cenk Gedik, 2009 yılında kaleme aldığı *Popüler Müzikte Sınıf Mücadelesi: Reductio ad Absurdum* adlı eserinde popüler müziğin bir direniş ögesi olduğunu

belirtir. Gedik, bu tezini Middleton'a başvurarak açıklamaktadır. Middleton popüler müziği dört kategoriyi içerecek şekilde tartışmaktadır:

1. "Normatif tanımlar: Popüler müzik bayağı bir müzik türüdür.

2. Olumsuz tanımlar: Popüler müzik diğer müzik türlerinden (genellikle "halk" ya da "sanat müziği") başka bir müziktir.

3. Toplumbilimsel tanımlar: Popüler müzik belirli bir toplumsal grup ile ilişkilidir.

4. Teknolojik-ekonomik tanımlar: Popüler müzik kitle medyası tarafından ve/ ya da kitle pazarında yayılır" (akt. Gedik, 2009, 63).

Gedik, bu tanımlara dair birtakım eleştiriler getirmektedir. Normatif tanımları "keyfi" ve "öznel" olarak eleştirmektedir. Olumsuz tanım için "müzik türleri arasında keskin bir ayrım yapılabilir mi?" sorusunu sormaktadır. Toplumbilimsel tanımları "müziksel alanla sınıf yapıları arasında bir ilişki bulunsa da bunların birbirine indirgenemeyecek kadar farklı ilişkileri olması anlamında yetersiz" bulmaktadır. Teknolojik-ekonomik tanımlar için de "kitle medyası"nın tüm tarzları etkileyebileceği notunu eklemektedir.

> "Bourdieu'nün "zevk" kavramını kullanan Middleton, popüler müzikte haz, değer ve ideoloji ilişkisini tartışmaktadır. Zevk egemen sınıf ve egemen kültür alanında verilen mücadelenin en yaşamsal ögelerinden biridir. Müzik zevklerimizi özgürce seçemeyiz ve bu zevkler 'deneyimimizi[45]' basit bir biçimde yansıtmaz. Öznelerin belirli müziksel hazlara katılımı süreç içinde oluşur, aslında bu oluşumun kendisi öznelliğin inşasının bir parçasıdır…Middleton diğer yaklaşımların aksine burjuva devrimlerinden günümüze sınıf mücadeleleri ve popüler müzik ilişkisi üzerine daha çok kapitalizmin belirli aşamalarına karşılık gelecek biçimde genel bir tarihsel çerçeve sunar" (Gedik, 2009, 69).

Gedik, popüler müziğin tanımlanmasındaki karmaşayı Middleton'dan yararlanarak aşmaktadır: "Richard Middleton 'popüler müzik nedir?' sorusunun karmaşıklığı karşısında halk şarkısına dair efsanevi tanımın cazibesine kapılma eğiliminden sözeder: 'tüm şarkılar halk şarkısıdır; bunları bir atın söylediğini hiç duymadım'" (Gedik, 2009, 63).

Popüler müziğin hakim sınıfların kültürüne bir başkaldırı olduğunu vurgulayan Gedik, "Marksist terminoloji anlamında "kan gövdeyi götürürken", sınıf mücadelesi

[45]"Kimlikler, denetimler ile süreç içinde oluşur" (Gedik, 2009, 69).

anlamında "süt liman" bir tablo var. Kısaca bu durumun saçmalığına işaret edip, "popüler müzikte sınıf mücadelesi vardır!" diyorum" (Gedik, 2009, 64) sözleriyle bu tartışmalardaki tarafını ilan etmektedir.

Popüler müziğe ve kültüre olumlu bir bakışın gitgide hâkim olduğunu görmekle birlikte, popüler kültürü olumsuz ve tehlikeli olarak gören yaklaşımların da halen temsil edilmeye devam ettiğini söylemek gerekir. Örneğin 2009 yılında toplanan VI. Ulusal Sosyoloji Kongresi'nde Gülay Ercins tarafından sunulan *Türkiye'de Popüler Kültür Görünümleri ve Gençliğe Yansımaları* isimli bildiri bunun göstergelerinden biridir. Ercins, popüler kültürü şu şekilde ele almaktadır:

> "Kolay yayılabilen, kolay tüketilen, daha çok kesime hitap edebilen popüler kültür, yenilikçilik ve yaratıcılık yerine, daha önce denenmiş, başarısı kanıtlanmış, formüle uyum sağlayan, potansiyel kitlelere, belirli bir süre ile sınırlı, çekici gelen ürünler sunmaktadır. Popüler kültür ve ürünleri, insanları, anı yaşamaya, daha genel geçer olaylarla ilgi duymaya, tüketmeye yöneltmekte, toplumsal ve siyasal sorunlar üzerine düşünmekten uzaklaştırmaktadır" (Ercins, 2009, 493).

Ercins'e göre popüler kavramının tanımı, popüler kültüre yaklaşımı belirlemektedir. Popüler kavramını "yaygın olarak beğenilen", "tüketilen" anlamıyla ele alan sosyal bilimciler, popüler kültüre olumsuz yaklaşıma sahipken, "halkın beğendiği ve yaptığı her şeyi kapsayan" anlam ile ele alanlar ise olumlu bir yaklaşıma sahiptir. Popüler kültürün belirleyeni süreç içinde el değiştirmiştir; önceleri kaynak halk iken, sonraları endüstrilerin eline geçmiştir.

Olumsuz bir yaklaşım ile popüler kültürü ele alan Ercins, "toplumsal sistem ve kitle iletişim araçları tarafından üretilen popüler kültür ürünleri, gençleri çılgınca bir tüketime yöneltmekte, şiddet, cinsellik ve pornografik yayınlar gençler için hakim bir kültür oluşturmaktadır" (2009, 505) sözüyle popüler kültürün "tehlikelerine" dikkat çekmektedir. "Hayatın her alanını kapsayan, yoğun biçimde yaşanan ve tüketilen popüler kültür, sermaye sahipleri tarafından üretilir, denetlenir ve geniş kitlelerce tüketilmesi beklenir" (2009, 506).

Popüler müzik tartışmalarını yeniden Türk modernleşmesi bağlamına oturtmak açısından ilgi çekici bir katkı da Hece Dergisi'nin, 2010 yılında *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Yerlilik* isimli özel sayısında yayınlanan Selçuk Küpçük'ün *Türk*

Pop Müziği ve Yerlilik[46]*-Yabancılık Sorunu* isimli makalesidir. Küpçük, popüler müziğin Batı'da müstakil bir anlama sahip olmasını, kavramın ve müziğin tarihselliği ile açıklar. Popüler müzik kavramı, Türkiye'de yaşanan sürecin Batı'dakinden farklı olmasından kaynaklı olarak kurumsallaşmış bir tarzı karşılamadığını öne sürmektedir.

> "Sosyolojik süreçte burjuva hareketi, kapitalist dinamikler, endüstrileşme ve beraberinde sanat eserinin kitleşelleştirilmesi, kitle denen bir yığının ortaya çıkması vs. gibi belirlenimler içerisinde müstakil bir tür şeklinde tanımlanabilen popüler müziğin bizde böyle bir anlam alanına oturmasının çok yeni ve hatta 90'larda ancak bahsettiğimiz ilişkiler zemininde şekillendiğini iddia edebiliriz. Çünkü 'insanların çoğu tarafından sevilen ve tercih edilen' bir özelliği Türkiye'de uzun yıllar arabesk denen müzik türü taşımış, geniş kitlelerle 70'ler ve 80'ler boyunca bir müzik türü bir anlam alanı oluşturarak kendisine işlevsel bir görev biçmiştir" (Küpçük, 2010, 426).

Küpçük, popüler müziğin Türkiye'de oluşum sürecini Musiki İnkılabı ve II. Mahmut dönemine dek geriye götürmektedir. Cumhuriyet'in yukarıdan aşağı kurduğu modernleşmenin ayaklarından biri olan müzikteki Batılılaşma çalışmaları, geleneksel müziğin dışlanmasına ve insanlarda "hafif" olana -kantoya- yaklaşma eğilimine yol açmıştır. Aranjmanlar döneminden politik içeriklere sahip Anadolu Pop/Rock dönemine geçişin hızlıca gerçekleştiğini belirtmektedir. 1970'lerden itibaren arabeskin ve 1990'lar itibariyle de popun toplumun içerisinde hızla yaygınlaşmasını anlamak için, müziğin tarihsel arka planı görmenin önemine vurgu yapmaktadır.

Küpçük, Musiki İnkılabı'nı "bir toplumun kendiliğinden şekillenen müzikal seyrini yönlendirici ve hatta durdurucu müdahalesiyle dar alana sıkıştıran" (2010, 435) bir kopuş olarak tanımlamaktadır. Metnin esas dikotomisi olan yerlilik-yabancılık kavramlarını da yine halkın kendiliğindenliğinde aramaktadır. Devlet müdahalesinin müzikte yabancılaşmaya kapı araladığını, halkın sahiplendiği, kendiliğinden bir forma kavuşan müziğin ise yerlileşmeye müsait olduğunu öne sürmektedir (Küpçük, 2010). Halkın kendi içinden oluştuğuna ikna olduğu müzik tarzına sahip çıkmasını, devlet müdahalesine bir itiraz olarak tanımlamaktadır.

2002 yılında yayınlanan *Müslüm Gürses ve Arabesk Kültürel Dünyamızı Anlamak*[47] adlı eserde, Işık ve Erol Işık, arabeski kentlerde yaşanan toplumsal

[46]Küpçük makalede yerlilik ve yabancılık kavramını, Anadolu'da var olan müzikal kodlar veya Batılı olanla kurduğu teknik ve/veya duygusal ilişki bağlamında kullanmaktadır.

[47]Çalışma *Arabeskin Anlam Dünyası Müslüm Gürses Örneği* ismiyle 2002 yılında Bağlam Yayınları tarafından basılmıştır. Ancak benim çalışmada kullandığım eser 2013 yılında *Müslüm Gürses ve*

dönüşüme denk düşen ürün olarak tarif etmektedir. Arabesk müziği, kentlerde yaşayan insanların müziği olarak ele alır. Arabesk şarkılar halinde ortaya çıkan bu kültürel ürünün kabulü, şarkılara kaynaklık eden zeminin de kabulü anlamına gelmektedir. Işık ve Erol Işık'a göre, arabeski tanımlarken popüler kültür kavramını kullanmak, kitle kültürü kavramını kullanmak kadar zordur. Bir ürünün popüler kültür ürünü olmasında belirleyici olanın bireyin "kendisi" ve "öteki" arasındaki farklılık olduğunu belirten Işık ve Erol Işık, Türkiye'de bunun kitlesel bir yoldan gerçekleştiğini öne sürmektedir. Işık ve Erol Işık'a göre, "bilinçli" tercihler, direnme ve muhalefet, popüler kültür kavramına içkindir. Devlet ve sivil toplumun sınırlarının çizili olduğu Batı toplumunda popüler kültür, sivil toplumun tarafında kalmaktadır. Türkiye'deki tartışmalar bağlamında arabeske kitle kültürü demek için de yeterli tez yoktur. Aksine, kitle kültürü hâkim sınıfın toplumu kendi perspektifiyle yeniden üretmek için oluşturduğu manipülatif bir ürün olarak tanımlanırsa, arabesk için bunu iddia etmek yanlış olacaktır. Arabesk aşağıdan yukarı örgütlenmiştir. Işık ve Erol Işık, arabeski "bize özgü bir popüler kültür" (Işık ve Erol Işık, 2013, 44) olarak tanımlamaktadır

Işık ve Erol Işık, kitle kültürü kavramının yaygın olarak kullanılmasını Cumhuriyet'in kültür politikalarını kabul eden aydınların hegemonyasına bağlamaktadır. Bu aydınlar, devletin kültür politikalarının dışında kalan her durumu "yoz" olarak tanımlamışlardır. "Cumhuriyet elitleri arabeskin ortaya çıkışını bilinçsiz bir halk anlayışıyla açıklarken, sosyalistler de arabeskin devlet-sınıf güdümünde bir kültürel hegemonya sonucu oluştuğunu belirtmişlerdir" (Işık ve Erol Işık, 2013, 16).

"Bir müzikal yapı, kendini anlatırken bulunduğu toplumsal yapının genel izlenimlerini farkında olmadan verir; anlatmak istediğiyle ilgili olarak da kendini yeniden ifade etmeye ve kurmaya başlar" (Işık ve Erol Işık, 2013, 27). Müziği kültürel anlamda bu denli öne çıkaran toplumsallıkla doğrudan ilişkilenebilir olmasıdır. "Müzik gibi kültürel olarak sıklıkla tüketilen bir ürünün çözümlenmesindeki yaklaşımlar bir yandan müziğin kitleleri uyuşturan yönüne dikkati çekerken diğer yandan hızla değişen dünyaya adapte olamayan bireyler için bir soluklanma veya özgürleşme aracı olarak iki uçta yer almaktadır" (Işık ve Erol Işık, 2013, 28). Arabeskin bu iki uca birden dokunabilme özelliği kültür endüstrisi için önemli bir

Arabesk Kültürel Dünyamızı Anlamak ismiyle Ferfir'den çıkan basımdır. Kronolojik anlatıyı bozmayı engellemek için eserin tarihi 2002 olarak belirtilmiştir.

kaynaktır. Acıyı, kültürel bir ürün olarak metalaştıran bu endüstri, bu metayı da acıya dayanmanın yolu olarak insanlara sunmaktadır.

Kırdan kente göçle kentte yaşayan, ancak geleneksel değerlerini eklektik bir şekilde sürdüren insanlar yeni bir kültürün doğmasına sebep olmuştur. "… arabesk kültürel durum, bir popüler kültür olmanın yanı sıra aynı zamanda Türkiye'nin kendine özgü ilk kent kültürüdür" (Işık ve Erol Işık, 2013, 42).

Işık ve Erol Işık, arabeski ele alırken Müslüm Gürses'i odak noktası olarak seçmişlerdir. Daha önce incelenen eserlerin bir kısmında Gencebay, Tayfur, Tatlıses gibi arabeskçilere değinilmiştir ancak Gürses bu çalışmayla ayrıntılı olarak incelenmiştir, Gürses'i arabeskin bir aşaması olarak ele almanın dışına çıkmış ve onu en uçta konumlandırmışlardır. "Müslümcüler[48]" bu noktada bir altkültür halini almıştır.

Son olarak, Uğur Zeynep Güven ve Ali Ergur tarafından yapılmış *Dünyada ve Türkiye'de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi* isimli 2014 tarihli çalışma tartışmaların derli toplu bir muhasebesini sunmak ve gelinen noktayı ifade etmek açısından ele alınabilir. Söz konusu makalede Güven ve Erol tarafından, müzik sosyolojisinin Dünya'da ve Türkiye'de geçirdiği tüm tarihsel uğraklar ele alınmıştır. Batı'da bu bağlamda yapılan tartışmalar teorik bir zemin olarak sunulduktan sonra Türkiye'de bu zeminin yansımalarına yer verilmiştir. Bu çalışma, müzik sosyolojisinin, Türkiye'de geçirdiği aşamaların anlaşılması açısından da önemlidir:

> "Türkiye'de müzik alanındaki dönüşümlerin ve bunlar üzerine bir düşün geleneğinin oluşması, önemli ölçüde kentleşme olgusuna bağlıdır. Modernleşme, genel anlamıyla kültürel bir olguysa, kentleşme onun sonucu veya ona bağıl bir süreç olarak daha sosyo-ekonomik bir çerçevede ortaya çıkmıştır. Kentte yönünü kaybetmiş, ne köylü ne de kentli olabilen hoşnutsuz geniş kitleler bu acılı deneyimlerini ifade edebilecek kültür kanallarına gereksinim duymaktaydılar. Kırsal müzik üslûbu biçimlenmeye başlamıştır. Kırsal müzikten esintiler taşımakla birlikte, aynı zamanda makam müziği ve Avrupa müziğinden unsurları da içeren, yapısal ve ezgisel anlamda karışık, kente tutunmaya çalışanların mâruz kaldıkları keskin çelişkileri barındıran bu yeni müzik, gecekondu bölgelerini (enformel yapılaşma alanları) merkezlere bağlayan minibüsler (enformel ulaşım araçları) aracılığıyla yaygınlaşmıştır….Kırdan kente göçün alanı genişleyip

[48]Müslümcüler kavramsallaştırması, "… kent karşısında, kente maruz kalmış ve sürekli olarak bir "isyan" ve "tevekkül" duygusu arasında gidip gelen insan" olarak tanımlanır (Işık ve Erol Işık, 2013, 51).

göçenlerin kente nüfuz etme oranları arttıkça Arabesk müzik de sürekli biçim değiştirerek yaygınlık kazanmıştır" (Güven ve Ergur, 2014, 13).

Çalışmada arabesk, halkın kendi özgül koşullarında ürettiği bir müzikal ürün olarak ele alınmaktadır. Çalışmada, arabeske yalnızca bir müzikal ürün olarak değil, aynı zamanda bir yaşam tarzı olarak da yer verilmiştir.

"1950'lerden başlayarak her on yılda hızla artış göstermiş köyden kente göç ve uyum sorununun ifadesi olarak Arabesk müzik kültürü, Batı'dan esinlenerek oluşan punk, rock, *hip-hop* müzik kültürlerinden farklı olarak bu coğrafyaya özgü ve çeşitli toplumsallıkları okumaya elverişli özel bir kültürdür. Arabesk, Türkiye müzik sosyolojisi tarihinde, yalnızca müzik sosyolojisi (bkz. Güngör, 1993; Yarar, 2008; Stokes, 2009: Özbek, 2012) değil, göç sosyolojisi, kent sosyolojisi gibi diğer alt dallarda çalışma yapan sosyal bilimciler tarafını sık ele alınan/değinilen müzik kültürlerinin başında gelmektedir. Göç, küreselleşme, bütünleşme gibi olguları analiz etme olanağı veren ve yine 1990lı yılların sonundan itibaren dikkat çekmeye başlayan türkü bar incelemeleri de çalışma konuları arasında yerini almıştır" (Güven ve Ergur, 2014).

Güven ve Erol, "küreselleşme" olarak tanımlanan sürecin sonucu olarak popüler müziğin yerel özelliklerini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu vurgularlar. Yerel özelliklerini kaybetme tehlikesini, kültür endüstrisi kavramı ile ilişkilendirirler. Bu nedenle, küreselleşme sürecinde "mutlak bir özgürleştirici ve demokratikleştirici" bir özellikten söz etmek olanaksızdır. "Küreselleşme, bir yanıyla standartlaştırıcı kültür ürünleri oluşturan ve dünya çapında yayan bir kapitalist sistem, diğer yanıyla enformasyon ağları üzerinden kültür karşılaşmalarını mümkün kılan, böylece demokratikleştirici hareketleri tetikleyen bir etkileşim alanıdır" (Güven ve Ergur, 2014, 17).

Çalışmanın bir sonraki bölümünde işte bu etkileşim alanında ortaya çıkan müzik pratiklerini ampirik bir temelde ve ideolojik vurguları hafiflemiş bir tartışma içinde ele alan çalışmaları inceleyeceğiz. Bu bölümde popüler müzik ve özelde de arabesk müzik üzerine yapılmış akademik çalışmaların önemli bir bölümü özetlenmiştir. Popüler müziğin veya daha özelde arabesk müziğin modernleşme ile arasındaki ilişkilerin tespit edildiği çalışmaların teorik kaynaklarından yola çıkılarak bir sınıflandırma yapılmaya çalışılmıştır. 1980'lerden 2000'lere gelindiğinde popüler kültüre daha olumlu yaklaşan çalışmaların gitgide daha yaygınlaştığı, kitle kültürü ve popüler kültür ayrımının daha çok altının çizildiği ve İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun yaklaşımlarından daha çok faydalanıldığı görülmektedir. Özellikle son dönemde altkültür, beğeni kamuları ve *scene* merkezli çalışmalarla müzik sosyolojisi alanında

daha uygulamaya dönük bir safha açıldığı görülmektedir. Şimdi bu çalışmaları değerlendirmeye çalışacağız.

5. ALTKÜLTÜR, SCENE VE BEĞENİ KÜLTÜRLERİ KAVRAMLARININ TÜRKİYE'DEKİ YANSIMALARI

Bu son bölümde, özellikle 2000'ler sonrasında yapılan müzik sosyolojisi tartışmalarında yeni kuramsal ve metodolojik yaklaşımların etkisi izlenmeye çalışılmıştır. Bu dönemin çalışmalarında popüler müzik ürünleri ve dinleyicisini yargılama veya yüceltmeden ziyade anlama çabaları ön plana çıkmıştır. Başka bir deyişle, kitle kültürü-popüler kültür tartışmasının normatif ve ideolojik vurguları geri plana atılmaya başlamış, popüler kültür ürünleri kendi toplumsal bağlamı içinde meşru görülerek ampirik incelemenin konusu haline gelmiştir. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu'nun altkültür çalışmaları ve bu çalışmalardaki eksikleri aşmayı amaçlayan *scene* merkezli çalışmalar uygulamaya dönük bu müzik sosyolojisi araştırmalarına damgasını vurmuştur. Ancak popüler kültür ürünlerinin normatif ve ideolojik bir tartışmanın yüklerinden arınmış bir şekilde ele alınmasının önünü açan bir teorik katkı olarak Gans'ın etkisinden de özellikle söz etmek gerekir. Gans'ın popüler kültüre getirdiği yeni açılım, Türkiye'de yapılan müzik tartışmalarını da etkilemiştir.

5.1.Gans ve Beğeni Kültürleri Kavramının Yansımaları

Gans'ın popüler kültür yaklaşımı Kültürel Çalışmalar geleneğinin açtığı yoldan ilerler, ancak bir yandan onu da eleştirir. Neo-Marksist kitle kültürü eleştirisi popüler kültürün homojenleştirici ve standartlaştırıcı özelliklerinin üzerinde durarak "belli ürünleri tüketenlerin, o ürünlerle estetik ilişki kurma hakkının" reddedilmesine ve "bu insanların pasif, önüne konanı sorgusuz kabul eden, basit bir tüketici olarak" görülmesine yol açmıştı. Birmingham Okulu popüler kültüre daha olumlu yaklaşmakla birlikte ilgiye layık olan popüler kültürün sadece direniş potansiyeline sahip muhalif kültür olduğu ve popüler kültürü tüketenlerin çok büyük bir kısmının bu niteliğe sahip olmadığı düşüncesindeydi. Herbert J. Gans ise 'hem popüler kültür ürünlerini hem de bunları tüketenleri estetik düzeyde savunan ilk kuramcılardan biridir' (Tekelioğlu, 2006, 29). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür* isimli eseri 1974 yılında yayımlanmış,

2005 yılında Türkçe'ye çevrilmiştir. "Gans'a göre popüler kültür yekpare değildir, içinde benzer nedenlerle benzer seçimler yapan, yani benzer beğeni kültürlerine sahip olan insanlardan oluşan farklı beğeni kamuları vardır. Gans, bu beğeni kültürleri arasında hiyerarşik bir ilişki öngörmez ve bir estetik çoğulculuk önerir" (Ayas, 2015, 178). Dolayısıyla geleneksel yüksek kültür-popüler kültür ayrımına da, bu ayrımın popüler kültür içine taşınmasına da karşı çıkar. Edibe Sözen, 2001 yılında *Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi* isimli çalışmasında Gans'tan alıntı yaparak Avrupa merkezli beğeni hiyerarşileri ve sınıflandırmalarının geçerliliğini sorgular: "Kültürel demokrasi açısından Amerikan toplumunu incelemeye alan sosyolog Gans, popüler kültür ve yüksek (*high*) kültürün "ideal tipler" ya da "stereotipler" olduğu fikrine katılırken, popüler kültür ve yüksek kültür ayrımının, Avrupa sosyolojisinin ve siyaset biliminin bir ayrımı olduğunu, Amerikan sosyolojisinde nötr/tarafsız bir terim olmasından dolayı popüler kültürün kullanıldığını ifade eder" (Sözen, 2001, 58). Gans'a göre bu popüler kültür farklı beğeni kamuları içindeki insanların tutum ve eylemlerini kendi kamusunun ve yaratıcısının ölçütlerine göre, ampirik olarak inceleyerek değerlendirilebilir (2012, 102-103, 171).

Gans'ın yaklaşımının bir teorik zemin olarak Türkiye'de yer buluşu ise Tekelioğlu'nun 2006 yılında yayımlanan ve müzik sosyolojisi alanındaki tartışmaları derinden etkileyen *Pop Yazılar – Varoşlardan Merkeze Yürüyen Halk Zevki* isimli eseri ile olmuştur. Orhan Tekelioğlu, popüler kültürün tek bir yönden tanımlanamayacağını belirtir. Popüler kültüre birden fazla açıdan yaklaşılabilir ve bu yaklaşımlar arasında uyum olmayabilir.

> "Bir yandan toplumsal ilişkileri zorlayabilen, onlara karşı çıkan, hatta var olan ilişkileri değiştirebilecek güce sahip olan bir popüler kültürden söz edilirken, öte yandan toplumsal değişmeleri yok sayabilen, durdurmaya çalışan, hatta gizleyen özelliklere sahip bir popüler kültür tanımı da gündeme gelebilir" (Tekelioğlu, 2006, 19).

Tekelioğlu, kitle kültürü kavramının kullanılmasını elitizme bağlamaktadır. Elitizme bulaşmış aydınların açıklamalarına göre eğlence bireyleri "uyuşturmaktadır". Bu çerçeve, Batılı kültür açıklamaları için geçerli olmaktan çıkmıştır, lakin Türkiye aydını için geçerli kalmaya devam etmektedir. "... aydınlar tarafından kabul gören görüş, siyasi sağda 'elitist' perspektife, siyasi solda ise 'kitle kültürü' perspektifine yakındır" (Tekelioğlu, 2006, 19).

Tekelioğlu, Türkiye'de popüler kültürler ile çevre[49] kültürler arasında bir bağ olduğunu öne sürmektedir. Popüler kültür siyasi bir karaktere sahip olabilir, fakat bunu kavramın bütünü için kullanmak doğru değildir. Popüler kültür, hızlıca sahip olduğu kimlikten sıyrılabilir ve bütün bunların çok ötesinde yaygınlaşabilir. Türkiye'de bu durum göz ardı edilmiştir. Popüler kültür konusunda, çoğunlukla siyasi bir okuma yapılmıştır. Tekelioğlu, Cumhuriyet'in kurucu iradesinin halka bakışının, popüler kültür için, yalnızca siyasi bir okumaya imkân verdiğini öne sürer. Cumhuriyet'in kuruluşunun yukarıdan aşağı oluşu sebebiyle halkçılık iddiasını popülist[50] bulur. Tekelioğlu, hareketin tektipleştirici bir özelliği olduğunu belirtir: Cumhuriyet politikalarının kendinden farklı olanı kendine benzetmeye çalıştığını iddia eder. Türk modernleşmesinde köyün, kente benzemesi için modernleşme süreci köy üzerine inşa edilmiştir. Köyde yaratılmak istenen "Doğu-Batı sentezi" sonucunda ortaya çıkan kaynaktan, yüksek kültür üretilecektir. Ulus-devlet, kendinden önceki devletin kültürel mirasını reddederken, değişime ağırlık vermiştir. Yeni kültür yaratma çabası, yalnızca Cumhuriyet elitleri tarafından kabul gören, halk içerisinde yaygınlaşmayan bir hal almıştır. Aşağıdan yukarıya ve çevreden merkeze doğru başlayan kültürel bir halk tepkisi olarak ortaya çıkan yeni kültürel dönüşüm, kalıcı olmayı başarmıştır (Tekelioğlu, 2006, 20-25).

Tekelioğlu, kuramsal olarak Gans'a yaslanmaktadır. Popüler kültür çalışmalarının toplumda var olan beğeni kamularını ortaya koyduğunu öne sürer. Bu beğeni kamularının sahip olduğu farklı estetik algıları, beğeni kültürlerini oluşturmaktadır. Gans, Frankfurt Okulu'nun ve takipçilerinin öne sürdüğü şekliyle, popüler kültürün, bir endüstriyel ürün olduğu fikrini reddeder (Tekelioğlu, 2006, 29). Gans'ın yaklaşımına göre popüler kültür, bireylerin kendi beğenilerini oluşturdukları bir araçtır. Bir beğeniye sahip olan birey, kendisi ile ortak estetik algısına sahip öteki bireyler ile yan yana gelebilir. Bu yönden ele alındığında popüler kültür bir toplumsallaşma aracı haline gelmektedir.

[49]Tekelioğlu yaklaşımını "… göçle şehirlere taşınmış ve dini olmayan (muhafazakâr ve geleneksel olabilir) kültür pratikleriyle örülü bir "çevre"" olarak tanıtır (Tekelioğlu, 2006, 21). Çevre derken yalnızca kırdan-köyden kente gelen insanlardan bahsetmek de eksik kalır. Şehrin içinde de merkez-çevre dinamiği oluşmuş durumdadır.

[50]"'Popülist kültür siyasetleri' derken, 'yukarıdan aşağıya' ve 'merkezden-çevreye' yönelen, otoriter bir tarzla uygulanan ve kitle-odaklı, yani homojenleştirici etkisi olan bir dizi idari akıl ve uygulamadan söz ediyorum" (Tekelioğlu, 2006,25).

Tekelioğlu, Cumhuriyet'in kültür politikalarını ele alırken iki modelden bahsetmektedir. "Bunlardan ilki, bir kültürel hareketliliğe neden olma anlamında, kitleleri yüksek kültürel 'lezzet' ile tanıştıracak bir pedagojik bilgilendirme ve eğitme modelidir" (Tekelioğlu, 2006, 31). TRT, bu bağlamda anlam kazanmaktadır. Yeni bir kültür üretmek için, her türden müdahale TRT eliyle yapılmaktaydı. İkinci model Gans'ın doğrudan müdahaleye itiraz olarak önerdiği ve beğeniler arasında yaratılmış hiyerarşiye itiraz eden "altkültürel programlama" modelidir. Gans'a göre her türden beğeni kabul görmelidir.

Tekelioğlu'na göre (2006, 32) yüksek kültür ve alçak kültür ayrımı Batı dünyasında sınıfsal bir farklılaşmaya işaret etmektedir. Fakat Türkiye'de böyle bir ayrım söz konusu değildir. Türkiye'de popüler kültür çevreden beslenir. Bireye seslenmektedir. Çevre kültürleri, siyasal gelişmelerle birlikte merkeze yerleşmiş ve hegemonik hale gelmiştir. Bu zamandan itibaren başlangıçta sahip olduğu direngen tarafı törpülenmiştir. "'Çevre' kültürler çoğunlukla muhafazakâr değerler de taşıdığı için, şunu rahatlıkla iddia edebiliriz: Şu anki haliyle Türkiye popüler kültürü, yeni şehir mekânında muhafazakârlığın en önemli kaynak ve dayanaklarından biridir" (Tekelioğlu, 2006, 33).

"Popüler kültürün, yapısı gereği, özellikle de kapitalizme eklenmemiş formlarında (genellikle ilk çıkan ve henüz üretim ilişkileriyle ilişkilendirilmemiş formlarında) toplumsal ilişkileri olabildiğinde yansıtma gücü vardır" (Tekelioğlu, 2006, 37). Merkezde oturan elitlerin, göç ile kente yerleşen kesimler için tahminleri, köyden göçenlerin kent kültürüyle kaynaşacakları ve bu kent kültürüne ait olacaklarıydı. Lakin bu konuda yanıldılar. Göç edenler, kent kültürüne kendi renklerini vermeyi tercih ettiler. Bu kesimlerin kendi kültürlerini üretme noktasında, yaptıkları ilk radikal hamle arabesktir. Arabesk, devletin yok etme çabalarına rağmen bir kültürel ürün olarak varkalmayı başarabilmiş ve hatta süreç içerisinde merkezde kendine yer edinmiştir (Tekelioğlu, 2006, 37).

Tekelioğlu, Gans'ın açıklamalarına paralel olarak popüler kültürün tek bir açıklaması olamayacağını ve tek bir toplumsal grup ile açıklanamayacağını vurgular:

> "…popüler kültürün ulus devletlerin oluşum tarihleri çerçevesinde birden çok ve farklı biçimi olduğu gerçeğinden yola çıkarak, okuma/yorumlama modelini onu *yaşayanların* (yani kültür öznelerinin) dünyasında kurmaya çalışmaktadır. Böylece modele, popüler kültürde sıklıkla izlerini gördüğümüz, bir toplumu oluşturan farklı topluluklar (Weber'ci dilde 'stratum' ya da

'sosyolojik cemaat') ve onların estetik beğenileri (lezzet) kavramsal olarak eklenir" (Tekelioğlu, 2006, 46).

Tekelioğlu, popüler kültürü tüketenlerin edilgen hale geldiği tezini reddeder. Popüler kültür ile ilişkiyi sadece üretici olanın değil, tüketici olanın da kurabileceğini fikrine sahip çıkar. Yüksek kültür ve düşük kültür ikiliğinin son bulması gerektiğini dile getirir. Türkiye için yüksek kültür, alçak/düşük kültür ikiliğinin gerçek bir soruna işaret edip etmediği sorusu Tekelioğlu'nun çalışmalarında cevap aranan önemli bir sorudur: Türkiye'de modernleşme sürecinin başlatıcısı ve sürdürücüsü konumundaki elitlerin sahip oldukları koruma refleksi, bahsi geçen ikiliği yaratma ve devam ettirme yönündedir.

Tekelioğlu, kültürel beğeni kavramının kullanımında bir karışıklık olduğunu iddia etmektedir:

> "Batı akademik yazınında son yıllarda yayımlanan birçok popüler kültür makalesinde, 'alımlama-tüketme-bir alışkanlığa dönüştürme' anlamında, sosyolojik bir topluluğun mensuplarına özgü 'kültürel beğeni' sözcüğüyle sık sık karşılaşıyoruz. Eğer bu yaklaşım doğruysa, popüler kültür derken, *o güne has* bir dizi 'kültürel beğeni'den, kalıcı bir özü olmayan, bir geleneğe yaslansa bile gelip geçici olan, kısa sürede sonlanacak 'beğeni kültürleri'nden söz etmiş oluyoruz. Popüler kültürün geçici yönleri hemen fark edilse de bazı özellikleri kalıcıdır. Çünkü toplumsal beğeniler, aynı zamanda, o toplumda yaşayan bireyler için hayatı kavrama, anlamlandırma yönünde kalıcı referanslara dönüşebilen bir dizi sosyalizasyon pratiğine eklemlenir" (Tekelioğlu, 2006, 49).

Popüler kültürün homojenleştirici olduğu iddiasının temelinde bireyin pasif ve edilgen olduğu düşüncesi vardır. Gans da Tekelioğlu da buna itiraz eder. Popüler kültürü tüketenlerin "sosyolojik gruplar" olduklarını belirtir. Gruplara dâhil olan insanların, tek bir grupla sınırlandırılamayacağının, birden fazla gruba dâhil olabileceklerinin altını çizer.

Uğur Zeynep Güven'in 2016 tarihli *Türkiye'de Toplumsal Tabakalaşma ve Müzik* adlı çalışması beğeni kamularına da referans vererek Türkiye'de ampirik yönelimli bir müzik sosyolojisinin nasıl yapılabileceği konusunda fikir vermektedir. Çalışma, "bir müzik türünün, toplumsal sınıfların sesi olma özelliği var mıdır? Varsa hangi ölçüdedir? Ortaya çıktıkları mekân ile ilişkili midir?" gibi temel sorulara cevap aramaktadır. Bu çalışmada öne çıkan kavramsal zemin "beğeni kamuları" ve "müzikal cemaatler" olarak ifade edilmiştir. Türkiye'de "göç temelli müzik", toplumsal sınıflar ile ilişkilendirilmenin ötesine geçer. Toplumsal tabakaların içindeki beğeni grupları,

teknolojinin ilerlemesiyle dönüşüm geçirmektedir. "Türkiye'de bölgelere, illere ve daha küçük yerlere göre tercih edilen türler ve müzik dinleme örüntülerine dair ülke genelini içeren kapsamlı sosyolojik araştırma bulunmamaktadır" (Güven, 2016, 450). Bu nedenle yapılan çalışmaların büyük bir kısmı müzikolojiktir.

> "Popüler müzikler, bir eğlence aracı olarak, endüstriyel toplumun zorla çalışma şartlarında kalan kısıtlı boş zamanda (bireyin kendini yenileme zamanında), ekonomik kapitalin yetersizliği ve kültürel kapitalin geri kalışıyla birleşip, kitle kültürünce yaygınlaştırılmış ve erişimi kolay olması sebebiyle mecburi bir tercihe dönüştüğünden beri alt-orta, orta-orta ve kısmen üst-orta sınıf ile özellikle ilişkilendirilmektedir" (Güven, 2016, 447-448).

Güven, toplumsal tabakalar ve müzikal seçimler arasında kurulan ilişkinin zeminini 'kültürel kapital' olarak belirleyen yaklaşımların, toplumsal sınıflar arasındaki sınırların kalktığı düşüncesine sahip olduğunu iddia eder (Güven, 2016, 448). Türkiye için de bu geçerli bir özelliktir. Beğeni kamularının dinler-kitlesinin işaret ettiği bir toplumsal tabaka yoktur (Güven, 2006, 456).

Erken Cumhuriyet'in kültür politikaları uzun soluklu etkilere sahiptir. Güven, bu etkilerin müzik de dahil olmak üzere tüm kültürel ürünlerin "eski-yeni, Doğu-Batı, geleneksel-modern" (Güven, 2016, 461) ikiliği üzerine oturmasına sebep olduğunu öne sürmektedir. Günümüzde toplumsal tabakalaşma ile müzik arasında doğrudan bir ilişki kurulamamasının nedeni olarak da post-endüstriyel üretime işaret etmektedir.

5.2.Altkültür Merkezli Çalışmalar

Gans'ın yaklaşımının bulduğu karşılıkları Türkiye'de popüler kültür literatürü açısından inceledikten sonra alandaki ampirik çalışmalar ele alınacaktır. Bunlardan ilki altkültür çalışmalarıdır. Türkiye'de yapılan altkültür çalışmaları geniş bir literatüre sahiptir. Çalışmanın kapsamı açısından ele alınacak çalışmalar, altkültür grupları ve müzik arasındaki ilişkiyi inceleyenler arasından derlenmiştir.

Türkiye'de popüler müzikler hakkında görüş belirtirken altkültür kavramına başvuranlara akademi dışında da rastlanmaktadır. Hatta bu akademi dışı tartışmaların kimi zaman akademideki müstakbel çalışmaların da habercisi olabildiklerini görüyoruz. Örneğin Beşir Ayvazoğlu'nun daha 1989 yılında Türkiye Günlüğü arabesk özel sayısında yayımlanan çalışmasında arabeski bir altkültür olarak tanımlanmıştır. Ayvazoğlu, *Arabeskin Üç Dönemi* isimli çalışmada ilk dönem olarak Orhan Gencebay'ı işaret etmektedir. Arabesk, ilk dönemin başında varoşlardan dışarı

çıkamamış bir alternatif olarak var olmuştur. Gencebay'ın eserlerinde, tespit edilen yaşam sıkıntılarını ifade etmek ihtiyacı vardır. Ancak bu "efendice" yapılmıştır. Bir meydan okumadan söz edilmez. Zaman içinde popüler hale gelen arabesk, şehirlerin içlerine ilerlemiştir. Göçün yoğunlaşmasıyla Gencebay'ın efendi kişiliğini aşan yeni bir tarz doğmuştur. Ferdi Tayfur, bu yeni dönemin öne çıkan ismidir. Sahnede takındığı tavır itibariyle Gencebay'dan tamamen ayrılmaktadır. Bu dönem, kente göçen insanların, neredeyse kentlilerin sayısını aştığı dönemdir. Kentteki hâkim kültürden çekinmek yerine onu görmezden gelir. Kendine has tarzını ortaya koyar. Arabeske, müzik piyasasının kapısının sonuna kadar açılması da bu döneme denk gelmektedir. Ferdi Tayfur'la birlikte bir öfke birikmesi başlamıştır. İbrahim Tatlıses ile bu öfke birikmesi doruk noktasına ulaşmıştır. Ayvazoğlu, son dönemin temsilcisini de İbrahim Tatlıses olarak göstermektedir. Arabeskin meydan okuma alanına dönüşmesi bu dönemde yaşanmıştır. Kentin hâkim kültürü el değişirmiştir ve artık Tatlıses'in davranışlarında açığa çıkan "kabadayılık" toplumun hâkim kesiminde öne çıkmaktadır. Ayvazoğlu'na göre bu dönemde arabesk bir altkültür halini almıştır (Ayvazoğlu, 1989, 16).

Nazife Güngör'ün daha önce başka bir çerçevede incelediğimiz, *Arabesk: Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik* isimli eserinde de arabeskin aynı zamanda bir altkültür ögesi olarak tanımlandığını görmekteyiz. Güngör altkültür kavramını da Gans'ın açıklamasından yararlanarak tanımlar: "… 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" (Güngör, 1993, 90). Arabesk müziğin, insanların köydeki değerlerini, kent yaşamına uydurmasına olanak sağladığını ifade eder. Gecekondu mahallelerinde bu müziğin yaygınlaşmasının temel sebebini de bu uyum meselesi ile açıklar. Ortak değerlere ve ortak bir beğeni düzeyine sahip insanların, anlam dünyalarında ortak düşünceler yaratacak sembollere sahip olan arabesk müzik ile kültürel olarak bir araya geldiği görülmektedir. Güngör'e göre altkültür oluşumu feodal toplumun bir sonucudur. Birbirinden farklı gruplar, farklı değerler üretmektedir, bu da farklı altkültür gruplarını doğurmuştur. Modern toplum, altkültürleri kent kültürü içinde eritir. Kente ait yeni, ortak bir kültür oluşmuştur. Oluşan bu ortak kültür "sözde" ortak katılım ile mümkündür. Ortak katılımın gerçekliğini yansıtmasa da ortak üretim, ortak tüketime neden olmaktadır. Bu ortak

üretim-tüketim grupları aracılığıyla oluşan kültürel etkinlikler, süreç içerisinde "kitle kültürü" olarak adlandırılmıştır (Güngör, 1993, 88-95). Güngör 1980'lere gelindiğinde arabeskin yeni bir biçim aldığını vurgular. Güngör, yeni biçimi pop-arabesk olarak adlandırmıştır. Güngör'e göre bu süreçte, hali hazırda karmaşanın, düzensizliğin ve anlamsızlığın müziği olan arabesk poplaşarak "sığlık, yüzeysellik, kalıcılıktan uzaklık, hafiflik" gibi özelliklere sahip olmuştur (Güngör, 1993, 133). Görüldüğü gibi Güngör 1990'ların başında kaleme aldığı çalışmasında altkültür kavramını kullanmakla birlikte, yargılayıcı ve tepeden bakan bir tutuma sahiptir ve altkültür kavramının içini ampirik çalışmalarla doldurmaya çalışmaz.

İstanbul'da Rock Hayatı Sosyolojik Bir Bakış isimli çalışma ise bu kez arabeski değil ama rock müziği sosyolojik bir olgu olarak alt kültür çerçevesinde, bir saha çalışması içinde ele almıştır. Ali Akay, Derya Fırat, Mehmet Kutlukan, Pınar Göktürk tarafından yapılmış bu çalışmanın başlangıç tarihi 1993'tür. Bir kitap haline gelmesi ise 1995 yılındadır. Çalışma, rock müzik dinleyicisi gençleri bir gençlik altkültürü olarak ele almıştır. Çalışma rock barlardan hareketle ulaşılan rock müzik dinleyicisi gençler ile sahada gerçekleştirilmiştir.

"… gençlik artık Prometeus mitinin dışına çıkarak, Dyonisos mitini yaşamayı ve yaşatmayı yeğliyor. Yani ateşi Tanrı Zeus'tan çalıp insanlara getiren bir kahraman olmaktan çok, eğlenen, hafifleyen, her şeye ironi ile bakmayı seven bir gençlik" (Akay ve diğerleri, 1995, 20). Akay, gençlerin artık yaşadıkları dünyayı ironik bir şekilde ele aldıklarını düşünmektedir:

> "Altın takmayan, yani sembolik olarak zenginliği olduğu kadar geleneksel olanı da reddeden bir düşüncenin gençliği sarıp sarmalaması. Altın bilezikler takan ve de burjuvazinin altınlı yanık ten tutkusuna karşı çıkış bu, üretken bir Eros fikrinin dışında, belli bir işin üretkenliğinin dışında bir duygu ve yaşam biçiminin arzulanması mıdır bu?" (Akay ve diğerleri, 1995, 20-21).

Akay ve çalışma arkadaşları, gençliğin "hiçbir şeye boyun eğmeden" yaşamayı tercih ettiklerini belirtiler. Bu temanın, çalışmaya katılan rock müzik dinleyici gençlerin neredeyse tamamında görüldüğünü vurgularlar. Bu altkültür grupları kendi hayat tarzlarını kendileri yaratmaktadırlar. Akay'a göre gençler, dergi gibi yayınlar yoluyla "ortak bir duygudaşlık cemaatini" oluşturmaktadırlar: "… grubun bir cemaat olması ve cemaatin de bir toplumsal modaya dönüşmesi sonucunda samimiyet dışı araçsal akıl, Batı rasyonalitesini genç akılların içine sokabilir. Genişlemenin verdiği risklerdir bunlar" (Akay ve diğerleri, 1995, 22).

Altkültür kavramının popüler müzik araştırmalarına uygulandığı çalışmalardan bir diğeri Nazlı Deniz Bayraktaroğlu'nun, yayınlanmamış yüksek lisans tezi olan *Türkiye'de 1980 Sonrasında Bir Altkültür Grubu Olarak Punk'ın Oluşumu* isimli çalışmadır. Bayraktaroğlu, çalışmasında altkültür kavramına dayanmakla birlikte, kavramın eksiklerini de eleştirel bir bakış açısıyla hesaba katmıştır. Nitekim bu eksikleri aşmak için başka araştırmacılar *scene* kavramını kullanmayı tercih edecektir. Bayraktaroğlu altkültür kuramına yönelik eleştirileri şöyle sıralar:

> "Altkültür kuramı çeşitli açılardan eleştirilebilir. Bu kuram, diyelim toplumsal sınıfları ya da yaşlarıyla belirlenen gruplar arasındaki farklılıkları ve iç homojenlikleri abartabilir. Altkültür araştırmalarında sık rastlanan bir eksiklik, kadınların ve beyaz olmayan grupların ihmal edilmesidir. Altkültür fikri, egemen, üstün bir ana kültürden farklılığı içermekle birlikte, modern ya da postmodern kültürün çoğulluğu ve parçalanmışlığının bu farklılığı aşındırdığı da ileri sürülebilir" (Bayraktaroğlu, 2011, 10).

Punk, çalışmada hâkim kültürel atmosfere karşıt olarak konumlandırılmıştır. Çalışmanın odak noktası, *punk'*ın 1970'lere gelindiğinde "politik" bir karakter kazanmasıdır. Bayraktaroğlu'na göre;

> "toplum ruhu, kolektif bilinç, genel kanı, yani toplumca belirlenen tüm 'uygun maddeler' ve bu maddelere uymakta güçlük çekmeyen, hatta çoğu zaman bu maddeleri sorgulama gereği bile duymayan; bazen de toplumun doğrularıyla kuşatılmış olduğunun farkında olmayan insanlar, *punk*ların karşı çıktıkları en başat öğelerdir" (Bayraktaroğlu, 2011, 15).

Bayraktaroğlu, saha çalışmasını bir *punk* grubun konserinden rastgele seçtiği insanlar ile yapmıştır. Rastgele seçilmiş bu uygulama grubu üzerinden *punk'*ın Türkiye'de gelişimini, insanların *punk* müzik ile tanışmasını ve kendini *punk* olarak tanımlayan bireylerin toplumu nasıl anlamlandırdığını incelemiştir. Uygulama grubunda, insanların bireysel olarak yaşadıkları öfkeyi dışa vurmak amacıyla bu tarz müzik yapan grupların etkinliklerinde bir araya geldikleri sıklıkla vurgulanmıştır. Bu insanlar *punk* müzik dinleyerek başlayan serüvenlerinde, hâkim kültür üzerine düşünme ve/veya okuma fırsatına sahip olduklarını ve "hayatlarının değiştiğini" belirtmişlerdir.

Çalışmada Türkiye'nin özgül şartlarında *punk*'ın toplumsal arka planına dair ipuçları bulunmaktadır. Hâkim kültüre başkaldırı olarak görülen *punk*, bu altkültür grubuna dâhil insanların toplumsallıkla çatışmalı bir ilişki zeminini oluşturmuştur.

Bir diğer çalışma Ömer Miraç Yaman'ın 2012 tarihli *Gençlerin Toplumsal Davranış ve Yönelimleri: İstanbul'da "Apaçi" Altkültür Grupları Üzerine Nitel Bir Çalışma* başlıklı yayınlanmamış doktora tezidir. Çalışma en temelde apaçilik olayını ele alır. Apaçilik kavramının toplumsal boyutlarını inceler. Apaçiliğin toplumsal boyutlarıyla ele alındığı ilk akademik metinlerden biri olan bu çalışmada, altkültür kavramı açıklamanın kavramsal rehberliğini üstlenmiştir. Altkültür kavramı konusundaki eleştiriler göz önünde bulundurulmuştur. Bu sebeple de Yaman tarafından kavram ayrıntılı şekilde ele alınmıştır. Altkültür kavramının hangi anlama gelecek şekilde kullanıldığı da çalışmada ayrıntılandırılmıştır.

Kavram, ilk olarak 1947 yılında, Lee ve Gordon tarafından ulusal kültürün bir alt uygulaması anlamına gelecek şekilde kullanılmıştır (akt. Yaman, 2012, 48). Çalışmaların ilk dönem merkezi Chicago Okulu olmasına rağmen, süreç içerisinde merkez Birmingham Üniversitesi'nde bulunan Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'ne kaymıştır. Bu transferle birlikte kavramın içeriğinde de bir dönüşüm başlamıştır. 1990'lar ve sonrasında ise bir ulusal kültürün alt uygulaması anlamından sıyrılmıştır. Aynı toplumsallık içerisinde yaşayan, ancak bir ya da birkaç özellik ile genel anlayıştan farklılaşmış grupları ifade etmeye başlamıştır. Yaman, altkültür kavramını "kendine ait değer ve beğeni sistemine sahip farklı gruplar" olarak tanımlamaktadır (2012, 49). Yaman, altkültürleşme süreci olarak "hâkim kültürden uzaklaşma"nın sebebini modern toplumla ilişkilendirir. Modern toplumun yarattığı "dezavantajlı" grupların, altkültür gruplarını oluşturduğunu iddia etmektedir.

> "Altkültür kavramı genelde toplumsal anlamda alt sınıfları ve düşük statülü bireyleri ("mavi yakalılar"), sapkın davranışlar sergileyen madde bağımlıları ve suçluları, toplumda farklı olarak algılanan gençlik gruplarını tanımlamak maksadıyla kullanılmaktadır. Bu yaklaşım biçiminin temelinde toplumsal kabul görmüş ve yaygın bir şekilde uygulanagelen kültürel yaklaşımların ve hayat tarzlarının "büyük kültür" ya da "ana-baskın kültür" olarak görülmesi; bu yapının dışında kalan her türlü kültürel formun ise altkültür olarak değerlendirerek kategorize edilmesi gerçeği ile karşılaşmaktayız" (Journet, 2009, 308-309'den akt. Yaman, 2012, 50).

Yaman'ın çalışması gençlik merkezli bir çalışma olmakla birlikte odaklandığı apaçi altkültürü dışındaki altkültür gruplarına da yer vermektedir. Örneğin *punk* gençlik altkültürü karşılaştırma amacıyla çalışmada yer almaktadır.

Yaman, altkültür gruplarına yönelik toplumun olumsuz bir yargısı olduğunu iddia etmektedir. Bunun yalnızca Türkiye ile sınırlı olmamasını da Hebdige'nin şu

açıklaması ile örnekler: "garip şeyler, tıpkı fareler gibi, ancak sürüler halinde avlanan hayvanlar" (Hebdige, 2004, 86'dan at. Yaman, 2012, 70). Çalışma, ele alınan altkültür grubunun özelliklerini, kavramın tanımındaki özelliklerle birlikte açıklamaktadır. Fenomenolojik yöntem kullanılarak oluşturulmuş bir uygulama çalışması ile altkültür grubu bir yönüyle ele alınırken, sosyal çevreleri ile yapılan çalışmayla da toplumsal boyutu açığa çıkarılmıştır[51].

2013 yılında gerçekleşmiş olan II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi'nde *Müzikte Anlamın Yeniden Üretimi: Hip-hop Kültürünün Türkiye'deki Görüntüleri Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme* isimli bildirisi ile katılan Merve Betül Üçer ise, bu kez *hip-hop*'ı bir altkültür olarak ele almaktadır:

> "…*hip-hop*, Türkiye'de farklı sınıf ve fikirden pek çok gencin iç içe olduğu ve gençlere kendi arka planları doğrultusunda ses çıkarma özgürlüğü tanıyan bir kültür olarak uluslararası özellik taşıyan pek çok alt kültürde olduğu gibi yerel ile küreselin birleşimini temsil etmektedir" (Üçer, 2013, 249).

Üçer, altkültür gruplarını ve bunun üzerine yapılmış çalışmaları hâkim kültür hegemonyasına karşı, bir direniş alanı olarak tarif etmektedir. Ancak *hip-hop* hem dünyada hem de Türkiye'de, bir altkültür olmaktan popüler kültür olmaya doğru "sürüklenmektedir". Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bir teorik zemine yaslanmak yerine, toplumsal koşulların ele alınacağı ifade edilmiştir. Ancak altkültür grubu olması düşüncesi de sıklıkla tekrarlanmaktadır.

> "Bu bağlamda makalenin, *hip-hop* kültürüne yaklaşırken herhangi bir teoriyi ya da düşünürün görüşlerini tamamen benimsemek yerine yapılan tartışmalardan bütünsel bir sonuç çıkarıp, kültür endüstrisinin ve popülerleşmenin tehlikelerini fark etmekle birlikte, bireyin pasif bir konuma indirgenmesini reddederek kültürün ve anlamın karşılıklı olarak üretildiği bir anlayışı benimsediği söylenebilir" (Üçer, 2013, 256).

Ceza, *hip-hop*'ın popülerleşmesine örnek oluşturmaktadır. Hem pop müziğin önemli isimleriyle yaptığı düetler hem de eserlerinin bazı partilerin seçim şarkısı olarak kullanılması sebebiyle Ceza popülerleşmektedir. *Hip-hop*'ın bir altkültür grubu olmasına rağmen popülerleşmeye başlamasıyla standartlaşma tehlikesi ile yüz yüze geldiği iddia edilmektedir.

[51]Yaman'ın doktora tezinden hareketle hazırladığı *Apaçi Gençlik* isimli kitap hakkında yapılan değerlendirme için bkz. İlkay Demir, **İnsan ve Toplum Dergisi**, 2014, c.4, s.7, 245-247.

Çalışma aynı zamanda, *hip-hop* icracısının sosyokültürel düzeyinin, eseri de kendisiyle birlikte farklılaştırmakta olduğu iddiasına sahiptir. "Dolayısıyla taklit, özenti, yabancılaşma gibi problemleri bünyesinde barındırsa da *hip-hop*, öte taraftan gençlerin kendilerini ifade etme araçlarından biri olup bireyin arka planına ve içinde bulunduğu kültüre göre farklılık gösteren bir yapı arz etmektedir" (Üçer, 2013, 261).

Altkültür tartışmasına verilecek örnekler çoğaltılabilir. Bu çalışma içinde incelenecek son iki metin VII. Ulusal Sosyoloji Kongresi'nde sunulmuş bildirilerdir. İlki *Bir Altkültür Olarak Türkiye'de Rock Müzik ve Toplumsal Muhalefet İlişkisi* isimli bildiridir. Hakan Övünç Ongur ve Tevfik Orkun Develi tarafından yapılan bu çalışma, müzik sosyolojisi bağlamında rock müzik, altkültür grubu olarak ele alınmaktadır.

"…tarihsel süreç itibarıyla bakıldığında rock müziğin huzursuz, muhalif, isyankâr ve kitleleri harekete geçiren 'devrimci itiş gücünün,' bu ve yardımcı kurumlar tarafından zamanla fark edilmesine de zemin hazırlamıştır" (Ongur ve Develi, 2013, 157). Kültür endüstrisi, rock müziği de dolaşıma sokmuş ve bu süreci işletirken itiraz ve direniş unsurlarını törpüleme çabası göstermiştir. Bu bağlamda ele alındığında bu törpüleme çabasının boşa çıktığı öne sürülmektedir. Bütün bu özellikler rock müziği "kitlesel bir altkültür" haline getirmektedir.

> "Öte yandan bu müzik türünün bir toplumsal muhalefet refleksi olarak dikkat çekmeye çalıştığı özgürlük, ırkçılık, cinsiyet ve militarizm karşıtlığı, sosyal haklar ve sivil itaatsizlik ve benzeri pek çok kavramı, esasen popüler kültüre karşı olan protest tavra meşruiyet kazandırma maksadının da bir parçası olarak incelemek daha tutarlı olabilir. Öyle ki zikredilen bu kavramların müzik ile ilişkisi, günümüzde yalnızca -marşlar dışında- rock çatısı altında sınıflandırılabilen farklı müzik türleri ve bunları icra edilen sanatçılar eliyle temsil edilmektedir" (Ongur ve Develi, 2013, 157).

Albümleri en çok satan beş rock müzisyeni/grubu üzerine yapılan çalışmada toplumsal muhalefet temaları ile içerik analizi yapılmıştır. Neo-liberalizmin, Türkiye'de dönüşümünü tamamlamasıyla, eserlerin ana temalarında da dönüşüm kendini göstermektedir.

> "…2001 yılından bugüne dek piyasaya sürülen rock albümleri, bu müziğin muhalif doğasına aykırı biçimde toplumsal, siyasal, ekonomik, kültürel ya da çevresel olayları sözlerine taşımak yerine – neo-liberalizmin tahmin edilir bireyselci retoriğinin etkisi altında – daha çok aşk, ikili ilişkiler veya kişisel sorunlar gibi konuları ele almaktadır" (Ongur ve Develi, 2013, 166).

Çok satanlar içinden yapılan çalışma, bu tezi doğrulamaktadır. 2013'e gelindiğinde birkaç istisna dışında toplumsal muhalefet içeriği kendini bireysel

sorunlara bırakmıştır. Ongur ve Develi çalışmayı 2013 Haziran ayında ortaya çıkan toplumsal bir itiraz olan Haziran Ayaklanması ile sonlandırmaktadır. Bunun sebebi olarak da müziğin bu dönemde doğrudan hareketlenmiş olmasını göstermektedirler. 2013 Haziran'ından sonra bu tezin yeniden sınanmasını önermektedirler.

Aynı konferanstaki bir diğer bildiri de *İstanbul Müzik Altkültürleri Bağlamında Hipsterlar ve Yeni Toplumsallıklar* isimli çalışmadır. Uğur Zeynep Güven Ercan tarafından sunulan bu bildiri, *hipster'*lara bir altkültür grubu olarak yaklaşmaktadır.

Güven Ercan, bir grubu altkültür grubu olarak belirleyen özellikleri Hebdige'den özetle, "özellikle gençlerin belirli bir müzik türü etrafında, müzikle ilişkilendirerek kurguladıkları, özgün kıyafet, aksesuar ve dış görünüşe ait tamamlayıcı unsurlar (ör: dövme, piercing vb.) ve çeşitli dışavurumsal göstergeler ile donanmış halde, konserlere giderek, müzisyen ve diğer dinleyicilerle aynı ortamın özel atmosferinde etkileşime girerek zaman geçirdikleri yerel bir müzik çevresine katılımları ile" oluştuğunu belirtmektedir. Güven Ercan, *hipster* kavramını incelerken, altkültür grubu olarak ele almanın birtakım sorunlar yarattığını da belirtmiştir. Altkültür kavramının temelinde sınıfsal bir çelişkiye işaret edilmektedir, ancak *hipster'*ların böyle bir vurgu ile açıklanması olanaksızdır. Bu sebeple altkültür kavramından ziyade, müzik sosyolojisindeki yeni tartışmalara göz atmanın yararlı olacağını belirtmektedir. Güven Ercan, *musicing*[52] ve alternatif kültür kavramlarına da bu bağlamda değinmektedir. *Hipster*lar ile yapılan uygulama çalışmasında elde edilen veriler, *hipster'*ların "alternatif" olana ilgi duydukları yönündedir. Yine bu uygulamanın bir diğer çıktısı, *hipster'*lar arasında "alternatif" olanın ne olduğuna dair bir fikir birliği bulunmamasıdır. Farklı olana yönelme *hipster'*ların ortak noktalardan biridir. Farklı olan ise bireysel bir seçime dönüşmüştür.

Çalışmanın sonuç kısmına gelindiğinde ise yeni bir kavram kullanımı ile karşılaşılmaktadır: "Müzik sahnesi" veya bu çalışmada tercih ettiğimiz biçimiyle *scene*.

> "*Hipster*ların, özellikle "alternatif" kavramına yükledikleri çokanlamlı ve parçalı yaklaşımları ile günümüzde, İstanbul'da, 'alternatif mikromüzikal sahne[53]' etrafında, altkültürün bünyesinde

[52]Ayrıntılı bilgi için bkz. Graça Mota, "Musicking," in *Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia*, ed. William Forde Thompson (Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc, 2014).

[53]Bkz. Mark Slobin, *Subcultural Sounds, Micromusics of the West.* (NY: Wesleyan University Press, 1993).

barındırdığı ve ifşa ettiği "tarz" ile, dinamik ve değişken bir yapıda bulundukları ortaya konulduğunda, tam da postmodern düşüncenin yansımalarına uygun biçimde, geçmiş dönem modaları ile avantgard olanı birbirinin içine geçiren, aynı anda fütüristik ve nostaljik olanı bir araya getiren, başka bir deyişle, eklektiktisizmin, müzik beğenilerine ve kültürel pratiklerine de yansımış olduğu saptanmıştır" (Güven Ercan, 2013, 187).

U. Z. Güven Ercan'ın çalışması altkültür kavramıyla *scene* kavramı merkezinde yürütülen çalışmalar arasındaki yakın ilişkiye de ışık tutmaktadır. Altkültür çalışmalarıyla *scene* merkezli çalışmalar arasında küçük denebilecek nüanslar vardır. Çalışmamızın ilk bölümünde bu yaklaşımları özetlediğimiz için tekrar değinmeye gerek duymuyoruz. Ancak *scene* merkezli yaklaşımların altkültür çalışmalarıyla benzer bir metodolojik yönelime ve araştırma konularına sahip olmakla birlikte, altkültür kavramındaki eksiklerin giderilmesi ihtiyacından doğduğunu söyleyebiliriz. Şimdi bu çerçevede Türkiye'deki *scene* merkezli çalışmalara da kısaca göz atarak bu bölümü sona erdireceğiz.

5.3.*Scene* Merkezli Çalışmalar

Ayhan Erol'un, önce 2003 yılında bir dergide[54] daha sonra da *Müzik Üzerine Düşünmek* adlı kitabı içinde yayınlanan *İzmir Rock Scene: Rock Bar Müzisyenlerinin Çok Boyutlu Habitusu* isimli makalesi, çalışmamız kapsamında tespit edebildiğimiz kadarıyla, *scene* kavramının kullanıldığı, ilk Türkçe kaynak olma özelliğine sahiptir. Erol, bu makalede *scene* kavramını Cohen'in tanımlamasından hareketle açıkladıktan kavramın altkültür kavramıyla ilişkilerine değinmektedir:

"… *scene*, popüler müzik incelemelerinin gelişiminde anahtar bir kavram olarak altkültür ile yakından ilişkilidir. Altkültür kavramının kusurları enine boyuna tartışılmıştır ve günümüzde iyi bilinmektedir. Altkültür dar bir kaynaşmayı, keskin/sert bir sınırlamayı, iflâh olmaz bir muhalefeti, erkek egemenliğini, coğrafî olarak belirli bir toplumsal çevre/mekânı akla getirir. Altkültür ile yeniden gözden geçirmeler ve biçimlendirmeler olduysa da kavram küreselleşme, muhalifliğin belirsizlikleri ve kimliğin akışkanlığı (*heterogeneity*) üzerine güncel çalışmalarla fikir uyuşmazlığı yaşıyor. İşte bu yüzden *scene* terimi, müzik etkinliğinin dinamik, değişen ve küresel olarak birbirine bağlı doğasına vurgu yapmasından, yani bu biçimde kavramlaştırılmasından ötürü tercih ediliyor. *Scene* böylece daha fazla esnekliğe, müziğin içinde üretildiği ve tüketildiği mekânın gevşekliğine ve müzik pratiği için önemli bir bağlam olanağına

[54]Ayhan Erol, İzmir Rock *Scene*: Rock Bar Müzisyenlerinin Çok Boyutlu Habitusu, Popüler Müzik Yazıları, Popüler Müzik Araştırmaları Derneği Dergisi, Cilt 1, Sayı 1, Bahar/Yaz (İzmir, 2003).

işaret ediyor. Çünkü *scene*, kendisini oluşturan etkinlikler ve üyelerinin türdeşliği ve uyumluluğu hakkında daha az varsayımda bulunuyor" (Harris, 2000, 23'den akt. Erol, 2015, 234).

Scene'in bir mekân ile eşleştirilmesi, *yerel scene* kavramı ile ilişkili olsa da, etkinliğin toplumsal ilişkilerini en net şekilde yansıtması açısından önemlidir.

Erol, habitus kavramı ile *scene* arasındaki ilişkiyi öne çıkartarak kavramın Bourdieu sosyolojisindeki köklerine de işaret eder. Öncelikle habitus'u alışkanlık kavramı ile karşılaştırarak açıklar:

> "Habitus kavramı, alışkanlık kavramını çağrıştırır, ama temel bir noktada ondan ayrılır. Habitus, edinilmiş olan, ama sürekli yatkınlıklar biçiminde oluşan bir şeydir. Peki, niçin alışkanlık demiyoruz? Alışkanlık, kendiliğinden bir şekilde tekrarlanan, mekanik, otomatik ve üretici olmaktan ziyade kopyalanan bir şey olarak kabul edilir. Oysa Habitus, büyük ölçüde yaratıcı bir şeydir" (Erol, 2015, 237).

Ayhan Erol, altkültürel sermaye kavramının kullanımının geçmişe dayalı alışkanlıklar nedeniyle devam ettiğini ileri sürmektedir. Altkültürel sermaye kavramını, Bourdieu'den hareketle ortaya atan Thornton[55], altkültürün muhalif yönünü içeren bir şekilde tanımlamaktadır. Erol, muhalif yönü odağa koymayan çalışmalar için bu kavram yerine, kültürel sermaye kavramının kullanımını önermektedir. Kültürel sermaye kavramını da müzik çalışmaları için şu şekilde açıklamaktadır:

> "…daha önce yaptığım tanımı müziğe uyarlayarak ifade edersem; kültürel sermayeyi insanların belli bir ortak değerler, davranışlar, pratikler vb. etrafında biraraya gelerek sınırlarını belirlediği, kendilerini başkalarından farklılaştırmada başvurduğu stratejilerle simgesel anlam kazanan 'müziksel' eylemler ve pratikler olarak görüyorum" (Erol, 2015, 259).

Erol'a göre İzmir rock *scene,* tarihsel bir oluşum süreci geçirmiştir. 1960'lardan itibaren ele aldığı İzmir'deki rock geçmişi bir *cover* kültürü geliştirmiştir, ancak kendi *yerel sound'unu* yaratamamıştır. Bunun temel sebebi, İzmirli grupların kendi müziklerini yapmak yerine kendi sevdikleri müzikleri yapmayı tercih etmeleridir. Erol'a göre, İzmir'de rock müzik yapan aktörler arasındaki gruplaşmalar, habitusu şekillendirmektedir (2015, 272).

Türkiye'de *scene* konusunda erken sayılabilecek çalışmalardan bir diğeri de Gülay Karşıcı'nın *Club Kültürü ve İzmir Club Scene* (2008) isimli çalışmasıdır.

[55]Bkz. Sarah Thornton, Club Culteres: Music, Media and Subcultural Capital (Middletown: Wesleyan University Press, 1996).

Çalışmasında *scene* kavramını kullanmasının temel sebebi olarak Cohen ve Erol'dan hareketle, bir müzikal etkinliğin ortak bir mekânda paylaşılmasını göstermektedir. Karşıcı, bu etkinlik için bir araya gelen insanları altkültür kavramı ile açıklamanın doğru olmadığını, *scene* kavramının bu noktada yeni bir pencere araladığını belirtmektedir. "Geleneksel anlamdaki bir konserde canlı performans gerçekleştiren yorumcuyla özleştirdiği DJ'i, *scene* terimiyle ilişkilendirmeyi uygun bulan" Karşıcı DJ'in konumunun süreç içerisinde değiştiğini öne sürmektedir. *Club* müziğinin yaygınlaşmasıyla birlikte onun bir icracı olarak görülmeye başladığı ve hatta performansının bir sahne şovuna dönüştüğü savını ortaya atmaktadır. "Canlı performans sırasında geleneksel anlamdaki yorumcu için izlerkitlesinin tepkisi, katılım, iyi vakit geçirmesi nasıl önemliyse, bir DJ için de crowd'ın dans etmesi, eğlenmesi o kadar önemlidir" (Karşıcı, 2008, 123).

Karşıcı, *club, clubber, clubbing* kavramlarını toplumsallık ile ilişkisini kurarak ele almaktadır. İnsanın *club*'ı tercihinin toplumsal koşulları ile onu *clubber* yapan ilişkileri öne çıkarmaktadır. *Clubber*'lar etkinlikler dışında da iletişim halindedirler. İnternet siteleri ve mail grupları aracılığıyla iletişimi sürdürmektedir. Bu iletişimi bir haber ağı olarak da kullanmaktadırlar. Club kültürünü altkültür olarak tanımlayan çalışmalar da olmasına rağmen, Karşıcı, bu kültürü *scene* olarak tanımlar. Bunun bir sebebi, etkinliklerin içeriğinin, mekânının ve "icracısı" yani DJ'inin değişmesiyle izlerkitlesinin de değişmesidir. Ancak temel sebep, bu kültürün bir mekân üzerinden tariflenmesidir. Yani belirleyici olan etkinlik değil, mekânın kendisi olduğu için altkültür kavramını kullanmaz, *scene* olarak tanımlar.

Aykut Barış Çerezcioğlu'nun 2011 tarihli *Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi* isimli yayınlanmamış doktora tezi, *scene* kavramını küresel boyutlarıyla ele almaktadır. Bir popüler kültür ürününün dünya üzerindeki tüm ilişkilerinin birbiri ile etkileşim halinde olduğu yargısı, kavramın küreselleşme boyutunu tartışmaya açmaktadır. Kültürel ürünün evrensel oluşu ve coğrafi uzaklıktan etkilenmeden insanları birbiri ile etkileşime sokması, kültürel ürünün varlığını sürdürmesine sebep olmaktadır. "Kendilerini bir popüler müzik kolektivitesi içinde konumlandıran bireyler, içinde yer aldıkları 'popüler müzik *scene'nin*' kendilerinden uzaktaki üyelerinin eylemlerinden de sürekli olarak etkilenirler" (Çerezcioğlu, 2011, 140). *Yerel scene'ler* küresel dolaşım aracılığı ile çok uzak bir coğrafyadaki *yerel scene* ile etkileşime girmektedir. Her *scene'in* izlerkitlesi

aracılığı ile yeni anlam kazanmasından kaynaklı olarak, ulaştığı yerellikte de yeni bir anlam kazanmaktadır. Ancak bu yeniden üretim durumu etkileşimi engelleyici bir özellik değildir. Birbirinden etkilenip yeniden anlam kazanan *yerel scene'ler* evrensel bir popüler müzik anlayışını doğurmaktadır. *Scene'lerin* kendi yerelliğini aşıp başka yerellikler ile kucaklaştığında Peterson ve Benett (2004)'in kavramıyla "*yerel ötesi scene*" halini almaktadır.

"Bir *scene'*in üyesi olan gruplar ve müzisyenler, bu *scene'*in diğer grupları ve müzisyenleriyle, çeşitli ortak davranışlarda bulunur. Bu ortak davranışlar, *scene* üyelerince paylaşılan davranışlar olarak, *scene'*in temel pratikleri olur" (Çerezcioğlu, 2011, 160). Bu ortak pratiklerin uzlaşma noktasının küresel *scene'*i oluşturduğunu belirten Çerezcioğlu, bunun bir aidiyet bağlamı oluşturduğunu öne sürmektedir.

Çerezcioğlu, extreme metali, *scene* olarak seçmesini de şu şekilde açıklar:

> "Extreme Metal *Scene*, küresel kültürel akış alanları yoluyla küresel bağlantılılığın tahsis edildiği çok sayıdaki yerel *scene*'in birbirleriyle girdikleri yerel ötesi ve sanal bağlantıları örneklemek konusunda uygun bir örnek olay (case study) olma özelliği gösterir" (Çerezcioğlu, 2011, 164).

Türkiye'deki ilk metal *scene*, İstanbul olarak kabul edilmektedir. Hem Avrupa hem de Anadolu yakasında belirli mekanlar belirgin şekilde öne çıkmaktadır. Bu mekanlar, metal müziğe dair araçlara ulaşmanın dışında, metal *scene'*e dahil insanlarla yüzyüze ilişkiler kurmak için de kullanılmaktadır. Çalışmanın odak noktası ise İzmir'dir. İzmir metal *scene*'in (*yerel scene*), *küresel scene* ile kurduğu ilişki incelenmektedir. Çerezcioğlu, İzmir metal *scene*'in kendiliğinden oluşmadığını, "küreselin yerelde bir yansımasını yaratan, yerel bir *scene*" (2011, 196) olarak ortaya çıktığını belirtmektedir. İzmir metal *scene* üyelerinin de kendilerini *yerel scene* üzerinden değil, *küresel scene* üzerinden tanımladıklarına değinmektedir.

Çerezcioğlu'nun İzmir metal *scene* ile ilgili bir başka çalışması da 2013 tarihli *Extreme Metal Scene'de Kültürel Sermaye: İzmir Metal Scene Örneği* isimli makalesidir. Çerezcioğlu bu çalışmasında *scene*'i oluşturan grupların birbirleri ile kurdukları ilişkiler ile ilgilenmektedir. "Ortaklık sağlayan ve benzerlik ilişkileri çerçevesinde *scene*'in üyelerinin paylaştığı bu davranışlar, pratikler, tutumlar ve değerler toplamı, *scene*'in kendi içinde yarattığı "kültürel sermayesi"nin (cultural capital) bir sonucudur" (Çerezcioğlu, 2013,70). Kültürel sermayenin bu ilişkiler ile aktarımı/paylaşımı "*scene* üyelerine bir cemaat niteliği kazandıran unsurları pekiştirir" (2013, 71).

Çerezcioğlu, kültürel sermayenin dolaşımının hangi araçlar ile sağlandığı sorusuna da bu çalışmasında yer vermektedir. Metalin Türkiye'de yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte, dergilerin ve fanzinlerin önemli ölçüde arttığına dikkat çekmektedir. Dergi ve fanzin aracılığıyla *scene* üyeleri arasında bir bilgi akışı sağlanmaktadır. Türkiye'de internetin yaygınlaşmasıyla bu dolaşım ağı yeni bir kanala sahip olmuştur. Web siteler ve forumlar aracılığıyla kültürel sermayenin paylaşımı hız kazanmıştır. Scene içerisinde etkileşimdeki insanların ortak pratikleri bu etkileşim ile dönüşüme uğramaktadır. Bu dönüşümü yaratan scene'in kendisidir.

> "Bu unsurlar, *scene* üyelerinin kolektif kimliklerini işaret etmede kullandıkları 'biz' kategorisinin içerimlerini oluşturur. kültürel sermayeyi oluşturan unsurlar yoluyla bireyler, kendilerini içinde tahayyül ettikleri kolektiviteyi geçmişe dönük biçimde anlamlandırıp, ortak bir gelenek ve geçmiş söylemini ve 'biz böyle davranırız' söylemini de yaratırlar. Böylelikle modern yaşam içerisinde icad edilmiş olan aidiyet biçimlerine (müzik türü, *scene* gibi) kadim aidiyet biçimlerinin (din, etnik kimlik, ulusal kimlik gibi) özeliklerini kazandırmış olurlar" (Çerezcioğlu, 2013, 79).

Scene merkezli bir başka çalışma olarak, Banu Mustan Dönmez ve Mehmet Ozan Özaltunoğ'un *Geleneksellik ve Modernite Geriliminde "Sivas Rock Scene"* isimli makalesi ise 2014 yılında Sosyoloji Araştırmaları Dergisi'nde yayımlanmıştır. Çalışmanın odak noktası Sivas şehrindeki Rock müzik izlerkitlesidir. Sivas, muhafazakâr ve dini referanslara sahip siyasi partilerin kuvvetli olduğu şehirlerdendir. Rock müziğin böyle bir toplumsallığın içsel bir faktörü olmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Şehirde rock müzik mekânları olan barlar, üniversite öğrencilerinin yoğunluklu olarak zaman geçirdiği yerlerdir. Mustan Dönmez ve Özaltunoğ, Sivas'ta rock *scene* üyelerinin büyük çoğunluğunun üniversite öğrencileri ve çevredeki illerden gelen insanlar olduğunu öne sürmektedir (2014, 51).

"Rock müziğin doğasında bulunan muhalif olma ve isyan ruhu, tınılarındaki ve söylemindeki sertlik ve tüm bunların getirdiği yaşam tarzı, özellikle geleneksel toplum yapısı içerisinde bir önyargı sebebidir" (2014, 52). Yapılan uygulama çalışmasında *scene* üyelerinin, mekânların kısıtlı olmasından şikâyetçi olduklarının altı çizilmektedir. Çalışmanın sonunda Sivas rock *scene'*e dair ulaşılan sonuçlar okuyucuya sunulmaktadır. Bunlardan bazıları, *scene'*in yaş ortalaması, sosyo-ekonomik düzeyi ve giyim tarzlarıdır.

Uğur Aslan tarafından 2015 yılında yapılan, *Protestan Ritüellerinde Popüler Müzik Pratiği: İzmir Çağdaş Tapınma Scene* isimli yayınlanmamış yüksek lisans tezi, ilginç bir şekilde, scene kavramını kullanarak kutsal olan ile dünyevi olan arasında kurulan ilişkiyi incelenmekte, böylelikle din sosyolojisi ve müzik sosyolojisi arasında bir bağ kurmaktadır.

Protestan Kilisesi'nde yapılan popüler müzik, bir tapınma aracı olarak kullanılmaktadır. Bir dini uygulama olan tapınma, müzik eşliğinde gerçekleşmektedir. Büyük ölçüde kiliselerin kendi inisiyatifinde olan bu müzik seçiminde ortak birtakım özellikler vardır: "Ancak ibadet için seçilecek olan ilahilerin kiliseler arası diyalog ile belirleniyor olması *scene'*i oluşturan etkenlerden yalnızca bir tanesidir" (Aslan, 2015, 50). Aslan kiliseleri tercih ettikleri müzikler bağlamında ikiye ayırmaktadır: Bunlardan ilki Batı kaynaklı bir eserin Türkçeleştirilip kullanıldığı, altyapı özellikleri itibariyle de Batılı bir müzik kullanan kiliselerdir. İkincisi ise Türk Müziği çalgılarına yer veren ve Türkçe sözler ile oluşturulmuş eserler kullanan kiliselerdir (Aslan, 2015, 52).

Aslan, *scene* kavramını seçme sebebini çalışmanın sonuç bölümünde açıklamaktadır: "… *scene* olarak tanımlanmalarının en önemli sebebi hem müzik hem de müzik dışı unsurlar konusunda büyük ölçüde ortaklıklar taşımalarıdır" (2015, 71). İnsanlar dini ritüellerini gerçekleştirirken aynı zamanda müzikal olarak ve mekânsal olarak da ortaklaşmaktadırlar.

> "*Scene*'i bir yapı olarak betimleyecek olursak, yapı içerisindeki birimlerin kendi içlerindeki işleyişinin yanı sıra, birbirine eklemlenmiş birimlerin aralarındaki ilişki ile belirlenmektedir. Bu bağlamda herhangi bir birimde meydana gelecek değişiklik yapıyı etkiler" (Aslan, 2015, 73).

Çalışmanın gelip dayandığı nokta, İzmir'deki Protestan Kilisesi'nin, İstanbul ve Ankara'dan ayıran en büyük özelliğinin "*yerel sound*"u yakalamış olmasıdır. Aslan'a göre İzmir'in bu rolü, onu *yerellerarası scene* kavramı ile açıklamayı mümkün kılmaktadır.

Ömer Can Satır'ın bu bölümde yer vereceğimiz son çalışma olan, *Müzikolojide İki Yeni Kavram: Scene ve Yerel Sound* (2016) isimli eserinde *scene* ve ona bağlı olarak *yerel sound* kavramları teorik bir zeminde ve müzikolojik bir bakışla ele alınmaktadır. Fakat kendisinin de belirttiği üzere, Satır bu kavramlar aracılığı ile müziğin kültür alanındaki yerini göstermektir. *Scene* kavramının, altkültür gibi bir sınıfsal içeriği olmasa da, hâkim kültüre karşı bir itiraz içerdiğini belirtmiştir: "Kendisini egemen

kültürün dışında tanımlayan/gören toplulukların müziksel bir etkinliğin çevresinde kümelenmesi ve bu müziğe manevi bir önem atfetmesi *scene* ve *yerel sound'*u oluşturan faktörler arasındadır" (2016, 239).

Satır, *scene'i,* coğrafyaya bağlı bir aidiyet üretimi ve bir kimlik oluşumu olarak tanımlamaktadır:

> "*Scene* nosyonu ortak bir paydada birleşilen bir müzik pratiğine ve bu müziği alımlayan insan topluluklarına işaret ederken bu minvalde ortaya çıkan müziğin üretim ve tüketim süreçleriyle birlikte kolektif bir bilinçle gelişen müziğe dair tüm etkinlikleri, hayran ve izlerkitle gruplarını, yapımcı ve müzisyenler arasındaki ilişkileri tanımlamak için kullanılan kuramsal bir çerçeve olarak karşımıza çıkar. Bu kavramın en belirgin özelliği belirli bir coğrafi temele dayanmasıdır. Yerel durum ve mekânlarla iş birliği içinde olması *scene* yaklaşımlarını kimlik ve aidiyet duygularıyla birlikte tarihi ve kültürel mirasın tam merkezinde konumlandırır. Gücünü yerel dinamiklerden alan *scene* aynı zamanda küresel eklemlemeye açık bir pozisyondadır. Bu yönüyle müziksel referanslara dayanan koalisyonlar ve ittifaklar çerçevesinde oluşan, karşılıklı etkileşime ve kültürel değişmelere açık bir etkinliktir. *Scene* için insan hareketliliği önemli bir birim değer olmakla birlikte yerel müzik kültürünü küresel bağlantılarla kavramsallaştıran teorik bir araçtır" (Satır, 2016, 253).

Altkültür ve *scene* kavramı üzerine burada adı geçen çalışmalar dışında da geniş bir literatür mevcuttur. Mevcut eserlerin tamamını ele almak, ancak kapsamı genişletilmiş müstakil bir çalışmayla mümkündür. Bu bölümde, yakın dönemde ortaya atılan çeşitli kavramlar Türkiye'deki müzik çalışmaları bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır. Altkültür, *scene* ve beğeni kültürleri kavramlarının Türkiye'nin özgül koşullarında açıklamalara kaynaklık edişinin fotoğrafi çekilmeye çalışılmıştır. Yakın dönemde ortaya atılmış kavramlar olması ve Dünya'daki tartışmaların Türkçe'ye geçmesindeki zaman farkı göz önüne alındığında, bu denli farklı kaynağa ulaşmak, alandaki çeşitliliğe işaret etmektedir.

6. SONUÇ

Popüler müzik, gerek popüler kültür araştırmalarının gerekse müzik sosyolojisinin en temel çalışma konularından biridir. Bilhassa müzik sosyolojisi, başka konuları da içermesine karşın, popüler müzik çalışmalarıyla özdeşleşmiştir. Bu durum Türkiye'deki müzik sosyolojisi çalışmaları için de geçerlidir. Gökalpçi paradigmanın egemen olduğu erken dönem tartışmaları bir yana bırakıldığında, son otuz yılın müzik sosyolojisi çalışmaları esasen popüler müzik üzerine odaklanmıştır. Bu yüzden Türkiye'deki popüler müzik tartışmalarını topluca değerlendirmek bize müzik sosyolojisinin Türkiye'deki gelişimi hakkında da temel bir fikir verir. Bugün popüler kültür veya popüler müzik kategorisi içinde sınıflandırdığımız olguya tarih boyunca çok çeşitli toplumlarda rastlamak mümkün olmakla birlikte popüler kültür ve popüler müzik kavramları modern çağda, Batı'da ortaya çıkmıştır. Bu yüzden Türkiye'deki popüler müzik tartışmalarına katılanlar da kendilerini Batı'daki kavramsal çerçeve içinde ifade etmek zorunda kalmışlardır.

Batı'da popüler müzik tartışmalarındaki pozisyonlar popüler kültürün nasıl tanımlandığına bağlı olarak değişmektedir. Batı'da popüler kültür, ilk olarak bu kültürü sorun edenler tarafından tanımlanmıştır. Başka bir deyişle popüler kültür, ilk olarak ondan rahatsızlık duyanlar ve onu bir tehdit olarak görenler tarafından incelenmiştir. Bu yüzden bu alandaki ilk çalışmalara, popüler kültür hakkında olumsuz önyargıların egemen olmasına şaşmamak gerekir. Popüler kültüre ilişkin ilk çalışmalara muhafazakâr elitist bir bakış açısı hâkimdir. Bu çalışmalarda popüler kültür hakiki kültürü temsil ettiği iddia edilen yüksek kültürü tehdit eden, yerleşik kültürel standartları bozan ve toplumun kültür seviyesini aşağı çeken olumsuz bir olgu olarak tanımlanmıştır. Popüler kültürün bu şekilde beğeni hiyerarşilerinin altına itilmesi, aynı zamanda üst sınıfların alt sınıfların kültürel ifade tarzlarını meşruluk alanından dışlamak için benimsedikleri bir sınıfsal stratejidir.

Esas ilginç olan Frankfurt Okulu'nun temsil ettiği neo-Marksist yaklaşımın da, kapitalizmi ve üst sınıfları eleştirmekle birlikte, muhafazakâr elitistlerin bu olumsuz

popüler kültür görüşünü sürdürmüş olmalarıdır. Frankfurt Okulu mensupları, popüler kültürü muhafazakâr elitistlerden çok farklı bir gerekçeyle eleştirir. Muhafazakâr elitistler, popüler kültürü üst sınıf kültürünü bozan ve genel olarak düzene karşı tehdit oluşturan bir şey olarak görürken, Frankfurt Okulu mensupları bu görüşün aksine, popüler kültürü insanları pasifize ettiği ve düzene boyun eğmelerini sağladığı için eleştirir. Onlara göre, kitle kültürü olarak tanımladıkları popüler kültür, düşünsel ve eleştirel bir faaliyet olan sanatı, kolay tüketilebilir hale getirmiştir. Kitlesel tüketime yönelik olarak üretilen bu kültürel ürünler, insanların düzenle uyumlu hale gelmesini sağlamaktadır. Kitle kültürü, halk tarafından yaratılmamıştır; üreticisi, kültür endüstrisidir. Kültür endüstrisi bireyin, ürün ile kurduğu ilişkinin belirleyicisidir. Frankfurt okulunun popüler kültürün düzenin devamındaki rolü üzerindeki vurgusu, sosyal kuramcıların ve sosyologların popüler kültür çalışmalarına yönelmesine sebep olmuştur.

Zaman içinde popüler kültüre ilişkin iki temel yaklaşım ortaya çıkmıştır. İlk yaklaşıma göre popüler kültür, egemen kesimlerin kendi çıkarlarının ve egemenliklerinin devamını sağlamak amacıyla ürettikleri ve ezilen-yoksul-madun kesimlere dayattıkları bir kültürel formdur. Bu kültürel form sayesinde egemen kesimlerin kültürünün ve değerlerinin başlıca öğeleri toplumun diğer kesimlerine taşınır ve böylece popüler kültür, toplumsal gerçeklikleri gizleyen ve alternatif bir dünya arayışlarını şiddetle püskürten bir işlev kazanır. Bilhassa soldaki popüler kültüre ilişkin bütün olumsuz yaklaşımların temelinde Adorno'nun damgasını vurduğu bu görüşün etkisi vardır. Buna karşılık, diğer yaklaşım ise popüler kültürü bir mücadele alanı olarak görür ve popüler kültürün içindeki özgürlükçü ve demokratik içeriği vurgular. Bunun için de kitle kültürü ile popüler kültür arasında bir ayrım yapar. Kitle kültürü Frankfurt Okulu'nun tanımladığı kültür endüstrisine denk düşerken, popüler kültür kitlelerin kendi talep ve eğilimlerini yansıtabilecekleri bir mücadele alanı olarak belirir. Bu ikinci yaklaşımın güç kazanmasıyla birlikte popüler kültür ilk kez onu tüketenlerin gözünden incelenmeye başlanmıştır.

İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu, popüler kültüre olumlu yaklaşımın önde gelen bir temsilcisi olarak ortaya çıkmış ve popüler müzik çalışmalarını derinden etkilemiştir. Kitle kültürü yaklaşımında pasif/edilgen tarif edilen özneler, İngiliz geleneğinde üretimde ve tüketimde aktif bir rol ile yeniden tanımlanmıştır. İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu mensupları, popüler kültürü mutlak anlamda olumlu bir

içerikle tanımlamazlar. Gramsci'nin etkisi tam da burada ortaya çıkar. Onlara göre popüler kültür, bir mücadele alanıdır. Popüler kültürün ne olduğunu belirleyecek olan, hâkim kültüre karşı verilecek olan mücadeledir. Kültürel Çalışmalar geleneğinin önemli isimlerinden biri olan Stuart Hall, popüler kültür kavramını, kendinden önce yapılmış açıklamaları sentezleyerek tanımlamıştır. Hall'a göre, birinci yaklaşım, popüler kültürü kültür endüstrisi tarafından üretilmiş bir meta olarak ele alır. Bu tanımda "tüketiciler", kültür endüstrisi tarafından üretilmiş ürünleri alırlar. Bu ürünler, hâkim ideoloji ile yoğrulmuştur. Hall'ın aktardığı ikinci yaklaşımda popüler kültür, halk tarafından üretilenlerin tümüdür. Bu yaklaşım, kültür endüstrisini yok saydığı için yeterli değildir. Hall, bu iki tanımdan yola çıkarak yaptığı kendi açıklamasında, kültürel alanda verili bir kültürel ürünün olmadığını belirtir. Kültürel ürünün yeri kesin sınırlarla belirlenemez. Kültürün kazandığı anlam toplumsallık tarafından oluşturulur. Popüler kültür, bir mücadele alanıdır. Popüler kültür, hegemonik kültürün kendini yeniden üretmesinin de bunun alaşağı edilmesinin de mümkün olduğu bir alandır. Bu savaşın kazananını belirleyecek olan "hegemonya mücadelesi"dir. Böylelikle popüler kültür içinde yeni bir hiyerarşi doğmuş olur. Kültürel Çalışmalar Okulu mensuplarına göre hâkim kültüre karşı direniş gösteren ve muhalif bir yöne sahip olan popüler kültür olumludur, hakim kültüre boyun eğen ve kültür endüstrisiyle bütünleşen popüler kültür olumsuzdur.

İşte bu noktada Gans, Kültürel Çalışmalar Okulu'nun yaptığı gibi yüksek kültür-popüler kültür ayrımını eleştirmekle kalmaz, ondan farklı olarak bu tip hiyerarşilerin popüler kültür alanının içine taşınmasına itiraz eder. Gans'ın kültür tanımı "sanat olarak tanımlanan tüm eylemleri, malları ve fikirleri kapsar". Gans'a göre, bir kültürel ürün, toplumda karşılık gördüğü ölçüde meşrudur, yüksek kültür ve popüler kültür olarak ayrıştırılması anlamlı değildir. Popüler kültürü tek bir tanıma sığdırmayı doğru bulmaz, ona göre popüler kültürler vardır ve bunlar "beğeni kültürleri" olarak adlandırılır. Beğeni kültürlerinin temelinde de benzer zevkleri taşıyan ve benzer tercihler yapan "beğeni kamuları" vardır. Gans beğeni kültürleri arasında bir önem sıralaması yapmaz. Toplumda kabul görmüş her beğeni kültürü meşrudur ve aynı derecede önemlidir.

Kültürel Çalışmalar Okulu'nun popüler kültürü tüketenlerin cephesinden yaptıkları araştırmalar ve Gans'ın toplumda kabul görmüş her beğeni kültürünü eşit derecede meşru ve önemli gören yaklaşımı, popüler müzik alanında ampirik

çalışmaların önünü açmıştır. Bu yoldan ilerleyen ampirik araştırmalar, çalışmamız kapsamında altkültür, beğeni kültürleri ve *scene* kavramı merkezli çalışmalarla sınırlandırılmıştır. Altkültür çalışmalarında, altkültür gruplarının muhalif özelliklere sahip olduğu ön kabulüne rastlanmaktadır. Keza altkültür grupları, çoğunlukla türdeş gruplar olarak ele alınmış, bu gruplara mensup olanların ortak bir kimliğe sahip olduklarına dair genel bir kanı oluşmuştur. Halbuki altkültür grupları, muhalif bir kimlik taşımak zorunda olmadığı gibi, bu grupların tüm üyelerinin aynı politik görüşe ve kimliğe sahip olması da şart değildir. Bu eleştiriler sonucunda, altkültür kavramı yerini, bu tip sorunları aşmaya daha elverişli olan *scene* kavramına bırakmaya başlamıştır.

Scene kavramı, Becker'ın "sanat dünyaları" ve Bourdieu'nün "alan" kavramından etkilenerek ortaya atılmıştır. Sanat dünyaları kavramı, sanatın kolektif bir ürün olduğu düşüncesini barındırır. Bir eserin üreticisinin, varsa icracısının, tüketicisinin, eleştirmenin olduğu kadar ürüne kaynaklık eden "malzemelerin" de onun yaratılmasında aynı ölçüde pay sahibi olduğu fikrine dayanır. *Scene* çalışmaları, bir "etkinlik" için, aynı mekânda veya ortamda bir araya gelen insanlara odaklanır. Herhangi bir amaçla "sanat dünyalarına" katılmış olan birey, dâhil olduğu *scene* grubunu birebir yansıtmak zorunda değildir. *Scene* grubu içerisinde mücadele ve dönüşüm mümkündür. Kavram, altkültürden farklı olarak, yalnızca bir ortak zevk etrafında bir araya gelişi ifade etmektedir. Velhasıl, son dönem popüler müzik çalışmalarında eski dönemin teorik dozu ağır ideolojik yönelimli tartışmalarının yerini, popüler müziğin icra edildiği ve tüketildiği alanlara ve bu alanlarda bulunan insanların bu müziklere verdiği anlamlara odaklanan daha ampirik bir bakış açısı almıştır.

Türkiye'de son otuz yılın müzik sosyolojisi tartışmalarında esasen Batı'daki popüler kültür tartışmalarının kavramsal çerçevesi kullanılmıştır. Ancak Batı'daki tartışmanın doğrudan Türkiye'ye aktarıldığını iddia etmek mümkün değildir. Çünkü Türkiye'de popüler müzik, Batı'dan farklı bir tarihsel ve toplumsal süreç içinde şekillenmiştir. Bu farklılığın en temel iki boyutundan söz edebiliriz. Birinci boyut Osmanlı toplumunun Batı'dan farklı bir sınıfsal yapıya ve buna uygun olarak da farklı sosyolojik temeller üzerinde yükselen bir müzik geleneğine sahip olmasından kaynaklanır. Yerleşik bir aristokrasiye ve Batı tipi sınıflara sahip olmayan Osmanlı devletinde, kültür sınıfsal engelleri aşmayı daha kolay başarmıştır. Türler, sınıflar,

zümreler ve icra mekânları arasındaki sınırlar Batı'dakine kıyasla çok daha esnektir. Dolayısıyla sanat müziğiyle popüler müzik arasında sınıfsal dışlayıcılığa dayanan bir ayrım Batı'daki kadar gelişmemiştir. İkinci boyut Batı'dan farklı olarak Türkiye'nin bir Batılılaşma tecrübesi yaşamış olmasıyla ilgilidir. Bu tecrübe kimlikle ve kültürel meşrulaştırmayla ilgili Türkiye'ye özgü problemler ortaya çıkarmış, müzikteki sınıflandırma ve beğeni hiyerarşileri de Batılı-Doğulu, milli-gayrimilli, modern-geri kalmış gibi ayrımlar temelinde oluşmuştur. Başka bir deyişle, bir müziğin beğeni hiyerarşileri içindeki konumu, Batı'dakinden farklı olarak sınıfsal bir temelden çok, Batılılaşma süreciyle ilişkisi temelinde belirlenmiştir. Erken Cumhuriyet döneminde popüler müzik tartışmalarının geri planda olup Gökalp'in medeniyet-hars paradigmasının bütün müzik tartışmalarına damgasını vurması bu sebepledir.

1950'lerde başlayan göç dalgası, kentte yeni bir kültür yaratmaya başlamıştır. 1970'lere gelindiğinde arabesk görmezden gelinemeyecek bir konuma erişmiştir. Sosyal bilimciler de bu gerçeklikle yüzleşmekten uzun süre kaçmış olsa da sonunda onunla yüzleşmek zorunda kalmışlardır. Arabesk tartışmaları Türkiye'de müzik sosyolojisinin uzun dönem merkezine oturmuş bir tartışmadır demek çok da yanlış olmayacaktır. 70'li yıllarla birlikte Batı'daki popüler kültür tartışmalarının teorik çerçevesi Türkiye'deki müzik tartışmalarına etki etmeye başlamıştır. Ancak sonraki birkaç on yıla damgasını vuran arabesk tartışmalarının da gösterdiği üzere Türk modernleşmesine ilişkin tartışmalar güçlü bir fon olarak her zaman varlığını sürdürmüştür. Bir popüler müzik olarak arabeskin meşruiyetine ve toplumsal rolüne ilişkin görüşler, hem Batı'daki popüler kültür-kitle kültürü ayrımından hem de Türk modernleşmesine ilişkin alternatif görüşlerden aynı anda beslenmiş, bu da Türkiye'deki popüler müzik tartışmalarına kendine özgü bir yön kazandırmıştır. Başka bir deyişle, Batı'da kitle kültürü-popüler kültür ayrımında ifadesini bulan teorik çerçeve, Türkiye'de Türk modernleşmesi hakkındaki farklı tutumları ifade etmek için dönüştürülerek kullanılmıştır. Bu tartışmanın seyri içinde popüler kültüre kategorik olarak olumsuz bakan veya modernleşmeciliği savunan görüşler güç kaybetmiş, popüler kültürü bir mücadele alanı olarak gören ve toplumun estetik beğenilerini ciddiye alarak tarafsız bir gözle değerlendiren yaklaşımlar güç kazanmıştır. Bunda hem Birmingham Okulu'nun ve Gans'ın popüler kültür kavramlaştırmaları, hem de Şerif Mardin'in merkez-çevre görüşü türünden Türk modernleşmesi yorumları etkili olmuştur. Bununla birlikte arabesk kültürün son otuz yılın sağ iktidarları tarafından

baş tacı edilmesi sebebiyle, çevreden merkeze doğru yürümesi, hatta merkeze sağlam bir şekilde yerleşmesi arabesk analizlerinin toplumsal bağlamını değiştirmiştir.

Son dönem popüler müzik çalışmalarındaysa, popüler müziği tüketicilerinin gözünden ve tüketildikleri ortam içinde değerlendiren ampirik çalışmalar ön plana çıkmıştır. Bu çalışmalar ise ağırlıklı olarak Birmingham Okulu'nun ampirik yönelimli alt-kültür çalışmaları ve daha ziyade Bourdieu ve Becker'ın yaklaşımlarını birleştiren scene merkezli çalışmalardan etkilenmiştir. Başka bir deyişle Türkiye'de müzik sosyolojisi çalışmalarının ideolojik yüklerinden kurtulmaya başladığı ve daha ampirik yönelimli bir çehre kazandığı söylenebilir. Makro tartışmalar yerini gitgide mikro düzeydeki alan çalışmalarına bırakmaktadır. Bu yönelimin olumlu tarafı, mesleki standartların yükselmesi ve spekülatif tartışmalardan ziyade daha profesyonel nitelikli saha çalışmalarının ön plana çıkmasıdır. Ancak, sosyal bilimlerin tarihinde çokça görüldüğü üzere, metotlardaki bu profesyonelleşmenin bakış açısında bir daralmaya yol açıp yol açmayacağını zaman gösterecektir.

KAYNAKÇA

Açar, Sabiha. 2015. Toplumsal Cinsiyet Ekseninde Rock Müzikte Kadın: Şebnem Ferah Örnek Olayı. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Ada, Sefer. 1992. Arabesk Müziğin Toplumsal Boyutları. **M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi.** s.4: 1-6.

Adorno, Theodor W. 1993. Music, Language, and Composition. **The Musical Quarterly**. c.77. s.3: 401-414.

_____. 1999. Popüler Müzik Üzerine. **Toplumbilim.** c.9. 69-76.

_____. 2011. **Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi.** çev. Elçin Gen, Nihat Ülner ve Mustafa Tüzel. 6.bs. İstanbul: İletişim.

Akay, Ali. 1995. **İstanbul'da Rock Hayatı: Sosyolojik Bir Bakış.** İstanbul: Bağlam.

_____. 2002. **Kapitalizm ve Pop Kültür.** İstanbul: Bağlam.

Akkaş, Salih. 2014. Osmanlı Devleti Tanzimat Dönemi ve Türkiye Cumhuriyeti Devleti Tek Parti Döneminde Müzik Politikaları. **Yeni Türkiye.** c.57. s.10: 590-603.

Akpınar, Barış. 2011. B Planı: Heavy Metal ya da Yeni Sömürgeciliğin Vitrinleri. **Sosyologça.** s.2: 243-258.

Alemdar, İrfan Erdoğan ve Korkmaz. 2005. **Popüler Kültür ve İletişim**. 2.bs. Ankara: Erk.

Anderson, Perry. 1988. **Antonio Gramsci Hegemonya, Doğu/Batı Sorunu ve Strateji.** çev. Tarık Günersel. İstanbul: Alan.

Andy Bennett, Richard A. Peterson. 2004. **Music Scenes Local, Translocal, and Virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press

Arıcan, Tunca. 2003. Metropolis, Techno-Culture, Digitilized Musical Genres and Clubbing in Turkey. Yüksek Lisans Tezi. ODTÜ Sosyal Bilimler Enstirüsü.

Arık, M Bilal. 2004. Popüler Müzik ve İdeoloji Olgusuna İki Farklı Yaklaşım. **Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi.** c.3. s.3: 83-91.

Aslan, Uğur. 2015. Protestan Ritüellerinde Popüler Müzik Pratiği: İzmir Çağdaş Tapınma Scene Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Atiker, Erhan. 1998. **Modernizm ve Kitle Toplumu.** Konya: Vadi.

Ayangil, Ruhi. 1998. Cumhuriyet'in Müzik Devrimi. **Yeni Türkiye.** c.23. s.24: 637-648.

Ayas, Güneş. 2014. **Mûsiki İnkılâbı'nın Sosyolojisi Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim**. İstanbul: Doğu Kitabevi.

_____. 2015. **Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar.** İstanbul: Doğu Kitabevi.

_____. 2016a. A Comparison Between The Socio-Historical Background Of The Musical Classifications And The Hierarchies Of Taste In The West And Turkey With Special Reference To Popular Music. **MUSİCULT '16 / III.International Music and Cultural Studies Conference Proceedings.** İstanbul: DAKAM Publishing: 81-90.

_____. 2016b. Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma. **Bilig.** s.77: 131-155.

Ayvazoğlu, Beşir. 1989. Arabesk'in Üç Dönemi. **Türkiye Günlüğü.** s.5: 13-16.

Baker, S. And Collins, J. 2015. Sustaining Popular Music's Material Culture in Community Archives And Museums. **International Journal Of Heritage Studies. C**.21. S.10: 983-996.

Batmaz, Veysel. 2006. **Medya Popüler Kültürü Gizler.** İstanbul: Karakutu Yayınları.

Bayraktaroğlu, Nazlı Deniz. 2011. Türkiye'de 1980 Sonrasında Bir Altkltür Grubu Olarak Punk'ın Oluşumu. Yüksek Lisans Tezi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Becker, Howard Saul. 2013. **Sanat Dünyaları.** çev. Evren Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı.

Behar, Büşra Ersanlı. 1992. **İktidar ve Tarih Türkiye'de "Resmi Tarih" Tezinin Oluşumu (1929-1937).** İstanbul: Afa Yayınları.

Behar, Cem. 2005. **Musikiden Müziğe, Osmanlı-Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik.** İstanbul: YKY.

_____. 2015. **Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi.** İstanbul: YKY.

Belge, Murat. 1990. Toplumsal Değişme ve Arabesk. **Birikim.** s.17: 16-23.

_____. 2011. **Tarihten Güncelliğe.** 3.bs. İstanbul: İletişim.

Berkes, Niyazi. 2003. **Türkiye'de Çağdaşlaşma.** 4.bs. İstanbul: YKY.

Bilgin, Vedat. 1989. Arabesk: Bir Kültürün Kendini Geliştirerek Üretememesi. **Türkiye Günlüğü.** s.5: 41-43.

Birkan, Tuncay. 2002. Solun Son Sözü 'Kültürel Çalışmalar' mı?. **Toplum ve Bilim.** s.94: 6-15.

Bon, Gustave Le. 1997. **Kitleler Psikolojisi.** çev. Esranur Bozdemir. İstanbul: Hayat Yayınları.

Bottomore, Tom, Harris, Laurence, Kiernan, Victor Gordon, Miliband, Ralph and Tuncay, Mete. 2005. **Marksist Düşünce Sözlüğü.** der. Mete Tunçay. 4. Bs. İletişim.

Bottomore, Tom. 2013. **Frankfurt Okulu ve Eleştirisi.** çev. Ümit Hüsrev Yolsal. İstanbul: Say Yayınları.

Çalık, Mustafa. 1989. Geçiş Döneminin Günah Keçisi. **Türkiye Günlüğü.** s.5: 7-12.

Çalış, Neslihan. 2006. Popüler Kültür Bağlamında Rock Müziğinin Analizi. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çerezcioğlu, Aykut Barış. 2010. Bülent Ortaçgil Örneğinde Popüler Müzik Şarkılarında Yan Anlam. **Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.** c.19. s.2: 249-262.

_____. 2011. Küreselleşme Bağlamında Extreme Metal Scene: İzmir Metal Atmosferi. Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

_____. 2013. Popüler Müzik ve Gündelik Yaşam Deneyimi. **Folklor-Edebiyat.** c.19. s.75: 159-172.

_____. 2013. Extreme Metal Scene'de Kültürel Sermaye: İzmir Metal Scene Örneği. **İnönü Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Dergisi.** c.3. s.7: 69-80.

Çetinkaya, Yalçın. 1999. **Müzik Yazıları.** İstanbul: Kaknüs Yayınları.

_____. 2014. Müziğin Değişimi, Değişimin Müziği. **Yeni Türkiye.** c.57. s.10: 1445-1450.

Çubukçu, Mete. 1997. Arabesk, Romantizm ve Sokak Çocuğu. **Evrensel Kültür.** s.62: 6-8.

Dellaloğlu, Besim F. 2014. **Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum.** İstanbul: Say.

Demir, İlkay. 2014 Apaçi Gençlik. Gençlerin Toplumsal Davranış Ve Yönelimleri: İstanbul'da "Apaçi" Altkültür Grupları Üzerine Nitel Bir Çalışma. **İnsan ve Toplum Dergisi.** c.4. s.7: 245-247.

Doğu Batı Düşünce Dergisi. 2012. Önce "Müzik" Vardı. c.15. s.62.

Down, Timothy. 2007. The Sociology of Music. 21. **Century Sociology.** s.2. 249-260.

Dönmez, Banu Mustan, Mehmet Ozan Özaltunoğlu 2014. Geleneksellik ve Modernite Geriliminde "Sivas Rock Scene". **Sosyoloji Araştırmaları Dergisi** c.17. s.1: 42-74.

Durgun, Şenol. 2013. **Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik.** İstanbul: A Kitap.

Eğribel, Ertan. 1984. **Niçin Arabesk Değil?.** Ankara: Süreç.

Ellias, Norbert. 2013. **Uygarlık Süreci Sosyo-Oluşumsal ve Psiko-Oluşumsal İncelemeler Cilt 1.** çev. Ender Ateşman. 7.bs. İstanbul: İletişim.

Erbaş, Hayriye ve Gül, Songül Sallan. 2001. Kapitalizm ve Kültür: Popüler Kültürün Küreselleşmesi ve Piyasalaşması. **Mülkiye Dergisi.** c.25. s.229: 207-228.

Ercan, Uğur Zeynep Güven. 2013. İstanbul Müzik Altkültürleri Bağlamında Hipsterlar ve Yeni Toplumsallıklar. **VII. Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildiriler Kitabı I, 2-5 Ekim 2013.** Muğla: Muğla Üniversitesi: 181-188.

Ercins, Gülay. 2009. Türkiye'de Popüler Kültür Görünümleri ve Gençliğe Yansımaları. **VI. Ulusal Sosyoloji Kongresi "Toplumsal Dönüşümler ve Sosyolojik Yaklaşımlar"**. Aydın: Adnan Menderes Üniversitesi: 489-511.

Ergur, Ali. 2009. **Müzikli Aklın Defteri: Toplumbilimsel İzdüşümler**. İstanbul: Pan.

_____. **Portedeki Hayalet-Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler**. İstanbul: Doğan Kitap.

Erkul, Ali. 1999. Türkiye'de Arabesk Olgusu ve Aydın Tavrı. **Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.** s.22/23: 83-112.

Erol, Ayhan. 2003. İzmir Rock Scene: Rock Bar Müzisyenlerinin Çok Boyutlu Habitusu. **Popüler Müzik Araştırmaları Dergisi.** c.1. s.1: 50-87.

_____. 2009. **Popüler Müziği Anlamak: Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam.** 3. bs. İstanbul: Bağlam.

_____. 2015. **Müzik Üzerine Düşünmek**. 2.bs. İstanbul: Bağlam.

Ersanlı, Büşra. 2003. Bir Aidiyet Fermanı: Türk Tarih Tezi. **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce.** 2.bs. İstanbul: İletişim.

Esgin, Ali. 2012. Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?. **Doğu Batı Düşünce Dergisi**. c.15. s.62: 153-182.

Findley, Carter V. 2016. **Modern Türkiye Tarihi**. çev. Güneş Ayas. 5.bs. İstanbul: Timaş Yayınları.

Finkelstein, Sidney. 2000. **Müzik Neyi Anlatır?.** çev. M. Halim Spatar. İstanbul: Kaynak.

Fiske, John. 2012. **Popüler Kültürü Anlamak.** çev. Süleyman İrvan. İstanbul: Parşömen.

Gans, Herbert J. 2014. **Popüler Kültür ve Yüksek Kültür.** çev. Emine Onaran İncioğlu. 4.bs. İstanbul: YKY.

Gedik, Ali Cenk. 2009. Popüler Müzikte Sınıf Mücadelesi: Reductio Ad Absurdum. **Gelenek, Aylık Marksist Dergisi.** s.103: 63-68.

_____. 2011. Reflections on Popular Music Studies in Turkey. **IASPM@Journal: Journal of the International Association for the Study of Popular Music**. c.2. s.1-2: 51-56.

_____. 2015. **Marksizm ve İki Kültür.** İstanbul: Bilim ve Gelecek Kitaplığı.

Geuss, Raymond. 2013. **Eleştirel Teori Habermas ve Frankfurt Okulu.** çev. Ferda Keskin. 2.bs. İstanbul: Ayrıntı.

Gökalp, Ziya. 1976. **Türkçülüğün Esasları.** İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Günay, Edip. 2011. **Müzik Sosyolojisi: Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış.** 2.bs. İstanbul: Bağlam.

Güney Serhat, Cem Pekman, Bülent Kabaş. 2013. Sokaklardan "Club"lara: Alman-Türk Gençliğinin Müzik Serüveni. **Sosyoloji Dergisi.** c.3. s.27: 251-271.

Güngör, Nazife. 1993. **Arabesk: Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik.** 2.bs. Ankara: Bilgi.

Gürbilek, Nurdan. 2014. **Vitrinde yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi**. 7.bs. İstanbul: Metis Yayınları.

Güven, Uğur Zeynep ve Ergur, Ali. 2014. Dünyada ve Türkiye'de Müzik Sosyolojisinin Yeri ve Gelişimi. **Sosyoloji Dergisi.** c.3. s.29: 1-27.

Güven, Uğur Zeynep. 2016. Türkiye'de Tabakalaşma Ve Müzik. **Türkiye'de Tabakalaşma ve Eşitsizlik.** Ankara: Nobel Kitap: 443-464.

Hall, Stuart ve Jacques, Martin. 1995. **Yeni Zamanlar.** çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı.

Hall, Stuart. 1997. Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine. **Mürekkep.** s.8: 15-22.

Harmancı, Mehmet. 2010. Arabesk Müziğin Yerliliği Meselesi ve Orhan Gencebay Şarkıları. **HECE.** c.14. s.162/163/164: 423-425.

Hebdige, Dick. 2004. **Altkültür Tarzın Anlamı.** çev. Sinan Nişancı. İstanbul: Babil Yayınları.

Hece. 2010. Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Yerlilik. c.14. s.162/163/164.

Holz, Hans Heinz. 2014. **Frankfurt Okulu Eleştirisi.** Çev.Olcay Geridönmez, Mehmet Çallı ve Z. Ece Kaya. 2.bs. İstanbul: Evrensel.

Horkheimer, Max and Adorno, Theodor W. 2014. **Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar.** çev. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Işık, Caner ve Erol Işık, Nuran. 2013. **Müslüm Gürses ve Arabesk Kültürel Dünyamızı Anlamak.** Ankara: Ferfir.

Işık, Caner ve Erol, Nuran. 2002. **Arabesk'in Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği.** İstanbul: Bağlam.

İnal, Kemal. 2000. **Hülya Avşar Vakası ve Popüler Kültür.** Evrensel Kültür. s.106: 10-13.

İstanbullu, Serenat. 2014. Kültür Ve Müzik Eğitimi Ögesi Olan Türkülerde Kadın Temasının Analizi. Doktora Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Jay, Martin. 2014. **Diyalektik İmgelem Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları (1923-1950).** çev. Sevgi Doğan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Jenks, Chris. 2007. **Altkültür Toplumsalın Parçalanışı.** Çev. Nihal Demirkol. İstanbul: Ayrıntı.

Karakayalı, Nedim. 1995. Doğarken Ölen: Hafif Müzik Ortamında Ciddi Bir Proje Olarak Arabesk. **Toplum ve Bilim.** s.67: 136-156.

Karşıcı, Gülay. 2008. Club Kültürü Ve İzmir Club Scene. **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.** s.24: 121-128.

Kaya, Yakup. 2012. Erken Cumhuriyet Döneminde Kökten Modernleşmenin Bir Göstergesi Olarak 'Musiki İnkılabı'. **History Studies - Internatioanl Journal of History.** c.4. s.1: 279-298.

Kayador, Vakur. 1992. Arabesk, Kültür ve Türkiye. **Adam Sanat.** s.84: 57-65.

Kayhan, Aslı. 2011. Müziğin ve Kültürün Sınıfsal Güzergahlarını İzlemek. **Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim Mi?** ed.A. G. M. Nedim Sülap, ve Z. Tül Akbal Sülap. İstanbul: Bağlam: 302-326.

Kejanlıoğlu, D. Beybin. 2011. Kesintiler, Kırılmalar: Türkiye'de Frankfurt Okulu'nun İzleri. **Zamanın Tozu Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri.** ed. D. B. Kejanlıoğlu. Ankara: De Ki: 23-50.

Kelly M. Lucey, Rebecca G. Adams ve Amy M. Ernstes. 2015. **Subculture. International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences.** ed. J. D. Wright. Amsterdam: Elsevier: 637-642.

Keyder, Çağlar. 2014. **Türkiye'de Devlet ve Sınıflar.** 19.bs**.** İstanbul: İletişim.

Kısaparmak, Fatih G. 1982. Arabesk Dosyası. **Varlık.** s.894: 44-46.

Kızılçelik, Sezgin. 2000. **Frankfurt Okulu.** Ankara: Anı Yayıncılık.

Kongar, Emre. 1985. **Arabesk Üzerine Toplumbilimsel Düşünceler.** Gelişim Sinema. s.4: 5-8.

Kozanoğlu, Can. 1994. **Cilâlı İmaj Devri: 1980'lerden 90'lara Türkiye ve Starları.** İstanbul: İletişim.

_____. 1995. **Pop Çağı Ateşi.** 2.bs. İstanbul: İletişim.

Köseoğlu, Nevzat. 1989. Kültür Değişmeleri ve Arabesk. **Türkiye Günlüğü.** s.5: 4-6.

Kurtişoğlu, Berna. 2007. Türkiye'de Müzik Sosyolojisi. **Akademik Araştırmalar Dergisi.** c.9. s.38: 203-210.

Kuyucu, Michael Mihalis. 2016. Theodor W. Adorno'nun Perspektifinden Popüler Türk Müziğinde Standartlaşma Sorunsalı. **TRT Akademi.** c.1. s.1: 189-208.

_____. 2005. **Pop İnfilakı.** İstanbul: Kar Yayınları.

Küçükcan, Ufuk. 2002. Frankfurt Okulu ve Kitle Kültürü Çalışmaları. **Kurgu Dergisi. s**.19: 257-269.

Küçükkaplan, Uğur. 2012. **1930'lardan Bugüne Türkiye'de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini Ve Toplumsal-Müzikal Analizi.** Yüksek Lisans. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Küpçük, Selçuk. 2010. Türk Pop Müziği ve Yerlilik-Yabancılık Sorunu. **Hece.** c.14. s.162/164/164: 426-441.

Lull, James. 2000. **Popüler Müzik ve İletişim.** çev. Turgut İblağ. İstanbul: Chiviyazıları.

Marshall, Gordon. 2003. **Sosyoloji Sözlüğü.** çev. Derya Kömürcü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Martin, Peter J. 1995. **Sounds and Society.** Manchester: Manchester University Press.

Martin, Stokes. 2012. **Aşk Cumhuriyeti Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem.** çev. Hira Doğrul. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Marx Karl ve Engels Friedeich. 2013. **Alman İdeolojisi.** çev. Tonguç Ok ve Olcay Geridönmez. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Marx Karl. 2016. **1844 El Yazmaları Ekonomi Politik ve Felsefe.** çev. Murat Belge. 10 bs. İstanbul: Birikim Kitaplığı.

Meriç, Murat. 2006. **Pop Dedik: Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği.** İstanbul: İletişim.

Mills, Charles Wright. 2003. **Toplumbilimsel Düşün.** çev. Ünsal Oskay. İstanbul: Der Yayınları.

Mota, Graça. 2014. Musicking. **Music in the Social and Behavioral Sciences: An Encyclopedia.** ed. W. F. Thompson. Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc:

Mutlu, Erol. 2001. Popüler Kültürü Eleştirmek. **Doğu Batı Düşünce Dergisi.** s.15: 3-39.

Odacıoğlu, Emre Murat. 2007. Popüler Kültür Üzerine Ontolojik Denemeler. **Sosyoloji Notları.** s.2: 81-88.

Oktay, Ahmet. 1989. Türkçe'de Lukacs ve Düşüncesinin Etkisi. **Defter Dergisi.** s.10: 20-39.

_____. 1995. **Türkiye'de Popüler Kültür.** 3. bs. İstanbul: YKY.

Ongur, Hakan Övünç ve Develi, Tevfik Orkun. 2013. Bir Altkültür Olarak Türkiye'de Rock Müzik ve Toplumsal Muhalefet İlişkisi. **VII. Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildiriler Kitabı I, 2-5 Ekim 2013.** Muğla: Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi: 155-168.

Oskay, Ünsal. 1980. Popüler Kültür Açısından" İdeoloji" Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar. **Ankara Üniversitesi SBF Dergisi.** c.35. s.01: 197-253.

_____. 1981. Benjamin'de Tarih ve Kültür ve Fantazya. **Oluşum Aylık Sanat ve Düşün Dergisi.** c.9. s.43/85: 4-15S.

_____. 1981. Benjamin'in Modern Olanı İletimleme Sorunsalı. **Oluşum Aylık Sanat ve Düşün Dergisi.** c.8. s.40/82: 12-17.

_____. 1981. **Kitle Kültürü Popüler Kültürü Kuşatırken.** Hürriyet Gösteri. s.5: 42.

_____. 1982. **Müzik ve Yabancılaşma.** Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

_____. 1983. **Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevi Üzerine - Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar.** Ankara: Savaş Yayınları.

_____. 2004. **Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım.** İstanbul: YKY.

Özbek, Meral. 2013. **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski.** 11.bs. İstanbul: İletişim.

Özcan, Ufuk. 2009. 1980 Sonrasında Türk Sosyolojisinde Değişen Temalar Üzerine Bazı Gözlemler. **Sosyoloji Dergisi**. 3. Dizi. s.19: 227-236.

Özdemir, Hakan Deniz. 2007. Arabesk, Kültür ve Toplum. **Mimarlık & Dekorasyon.** s.162: 102-106.

Özdemir, İlker. 1998. Popüler Kültür(ler) Üzerine. **Birikim**. s.107: 85-89.

Özgür, İren. 2006. Arabesk Music in Turkey in the 1990s and Changes in National Demography, Politics, and İdentity. **Turkish Studies.** c.7. s.2: 175-190.

Öztüfekçi, M. Yalçın. 2006. Geleneksel Türk Sanat Müziği'nin Eğlence Atmosferindeki Dönüşümü İzmir "Fasıl" Mekanları Örnek Olayı. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Paker, K Oya. 2008. Popüler Müzik, Günlük İdeoloji ve Benlik İnşaası: Sezen Aksu Şarkıları Üzerinden Bir İnceleme. **İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi.** s.34: 87-106.

Sakallı, Erol. 2014. Türkçe Popüler Kültür. **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi**. c.3. s.2: 307-317.

Sancar, Nuray. 1996. Yeni Politik Entegrasyon Süresinde Arabesk. **Evrensel Kültür.** s.56: 4-8.

Satır, Ömer Can. 2016. Müzikolojide İki Yeni Kavram: Scene Ve Yerel Sound. **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.** s.9: 239-255.

Say, Ahmet. 2003. **Müzik Tarihi.** 4.bs. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schudson, Chandra Mukerji ve Micheal. 1991. **Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies.** London: Univesity of California Press.

Sevim, Bilgen Aydın. 2010. Walter Benjamin'in Kavramlarıyla Kültür Endüstrisi: "Aura","Öykü Anlatıcısı" ve "Flâneur". **Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi.** c.3. s.11:509-516.

Shepherd, John ve Wicke, Peter. 1997. **Music and Cultural Theory.** Cambridge: Polity Press.

Shiner, Larry. 2004. **Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi.** çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı.

Slobin, Mark. 1993. **Subcultural Sounds, Micromusics of the West.** New York: Wesleyan University Press.

Smith, Philip. 2005. **Kültürel Kuram.** çev. Selime Güzelsarı ve İbrahim Gündoğdu. İstanbul: Babil.

Sözen, Edibe. 2001. Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi. **Doğu Batı Düşünce Dergisi.** s.15: 55-66.

Stokes, Martin. 2012. **Türkiye'de Arabesk Olayı.** çev. Hale Eryılmaz. 3.bs. İstanbul: İletişim.

Storey, John. 2000. **Popüler Kültür Çalışmaları–Kuramlar ve Metodlar.** çev. Koray Karaşahin. İstanbul: Babil.

_____. Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization. MA: Blackwell Publishing.

Straw, Will. 1991. Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communities in Popular Music. **Cultural Studies.** c.5. s.3: 361-375.

Swartz, David. 2011. **Kültür ve İktidar Pierre Bourdieu'nün Sosyolojisi.** Çev. Deniz Swartz ve Elçin Gen. İstanbul: İletişim.

Swingewood Alan. 1996. **Kitle Kültürü Efsanesi.** çev. Aykut Kansu. Ankara: Bilim ve Sanat.

Şentürk, Ünal. 2007. Popüler Bir Kültür Örneği Olarak Futbol. **Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi.** c.31. s.1: 125-141.

Tekelioğlu, Orhan. 1995. Kendiliğinden Sentezin Yükselişi: Türk Pop Müziğinin Tarihsel Arka Planı. **Toplum ve Bilim.** s.67: 157-177.

_____. 2006. **Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen Halk Zevki.** İstanbul: Telos Yayıncılık.

Thompson, Edward P. 1994. **Teorinin Sefaleti.** çev. Ahmet Fethi Yıldırım. İstanbul: Alan Yayıncılık.

_____. 2015. **İngiliz İşçi Sınıfının Oluşumu.** çev. Uygur Kocabaşoğlu. 4.bs. İstanbul: Birikim Kitapları.

Thornton, Sarah. 1996. **Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital.** Middletown: Wesleyan University Press.

Tokel, Bayram Bilge. 1989. **Joyce Okurken Arabesk Dinlemek.** Milli Eğitim. s.85: 45-48.

Turner, Greame. 2016. **İngiliz Külütrel Çalışmalar.** Çev. Deniz Özçetin, Burak Özçetin. Ankara: Heretik Yayınları.

Türkiye Günlüğü. 1989. Geçiş Döneminin 'Lümpen Sacayağı'nda Bir Günah Keçisi Arabesk. s.5.

Uğur Çetin, K. Berfin Emre, Engin Sarı ve Emel Uzun. 2011. Batı Marksizmi, Eleştirel Teori ve Türkiye. **Zamanın Tozu Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri.** ed. D. B. Kejanlıoğlu. Ankara: De Ki: 129-156.

Uğur, Aydın. 1988. Cumhuriyet'in İlk Özgün Popüler Kültürü: Arabesk. **Argos.** s.4: 130-131.

Uğur, Pınar. 2009. Modernleşme ve Arabesk Kültür. **Sosyoloji Notları**. s.7: 7-13.

Üçer, Merve Betül. 2013. Müzikte Anlamın Yeniden Üretimi: Hip-hop Kültürünün Türkiye'deki Görüntüleri Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme. II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı - I. ed. Ü. Güneş. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Kitaplığı: 249-262.

Ülken, Hilmi Ziya. 1969. **Sosyoloji Sözlüğü.** İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Wall, Tim. 2015. Studying Popular Music Culture. **Popular Music.** 2.bs. c.34. s.3: 507-509.

Wicke, Peter. 2006. **Mozart'tan Madonna'ya: Popüler Müziğin Bir Kültür Tarihi.** çev. Serpil Dalaman. İstanbul: YKY.

Williams, Raymond. 1993. **Kültür.** çev. Suavi Aydın. Ankara: İmge.

_____. 2011. **Anahtar Sözcükler Kültür ve Toplumun Sözvarlığı.** çev. Savaş Kılıç. İstanbul: İletişim.

Yaman, Ömer Miraç. 2012. Gençlerin Toplumsal Davranış Ve Yönelimleri: İstanbul'da "Apaçi" Altkültür Grupları Üzerine Nitel Bir Çalışma. Doktora Tezi. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yergebekov, Moldiyar. 2011. Klaisk Batı Müziği Bağlamında Theodor Wiesengrund Adorno'nun Müzik Estetiğinin Türkiye'de Alımlanması. **Zamanın Tozu Frankfurt Okulu'nun Türkiyedeki İzleri.** ed. D. B. Kejanlıoğlu. Ankara: De Ki: 497-524.

Yıldırım, Tuncay. 2014. Son Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Aydın ve Musikişinaslarının Eserlerinde Müzik Sosyolojisi. Doktora Tezi. Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Yiğit, Işılay. 2004. Türkiye'de 1980 Sonrası Kültürel Değişim ve Popüler Kültür İnşası (Popüler Müzik Örneğinde). Yüksek Lisans Tezi. Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yurga, Cemal. 2010. **20. Yüzyılda Türkiye'de Popüler Müzikler.** 2.bs. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Yüksel, S. Evren. 2011. Modernizm ve Kültür-Sanat Bağlamında Frankfurt Okulu. **Zamanın Tozu Frankfurt Okulu'nun Türkiye'deki İzleri**. ed. D. B. Kejanlıoğlu. Ankara: De Ki: 395-448.

Zürcher, Erik Jan. 2000. **Modernleşen Türkiye'nin Tarihi**. 7.bs. çev. Yasemin Saner Gönen. İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZ GEÇMİŞ

Öznur YILMAZ

Orta Hopa Mahallesi, Sahil Caddesi, No:108, Kat:6, No:23

Hopa/Artvin | 05383233734 | oznurryilmaz@gmail.com

Eğitim

Lise| 2005-2009| Beykoz Anadolu Lisesi

Üniversite| 2009-2013| İstanbul Üniversitesi- Edebiyat Fakültesi-Sosyoloji Bölümü

Yüksek Lisans| 2014 – hâlâ | Yıldız Teknik Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü-Sosyoloji Tezli Yüksek Lisans Programı

Yüksek Lisans| 2014 – hâlâ | İstanbul Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü-Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Tezli Yüksek Lisans Programı

ALES: 76.23 – 2016
YDS: 55 - 2016

Çalışmalar

Makaleler

Öznur Yılmaz, 2013, Türk Rum İlişkileri Ötekileştiren Ulus Devletler ve Ötekileştirilenler Üzerine Mülakatlar I, Tarih ve Uygarlık Dergisi, s.4: 253-268.

Öznur Yılmaz, 2014, Türk Rum İlişkileri Ötekileştiren Ulus Devletler ve Ötekileştirilenler Üzerine Mülakatlar II, Tarih ve Uygarlık Dergisi, s.5: 85-105.

Sertifikalar

Bahçeşehir Üniversitesi – Global Liderlik Forumu - 2011
TODEV - Uluslararası Otizm Eğitim Günleri – 2014
III. YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu Katılım Belgesi - 2016

Seminerler-Konferanslar-Sempozyumlar

Sosyoloji Günleri – Ankara Üniversitesi - 2010
Sosyoloji Öğrencileri Çalıştayı – İstanbul Üniversitesi – 2011 (Düzenleme Komitesi – Tebliğ)

Sosyoloji Günleri – Marmara Üniversitesi - 2011
Sosyoloji Günleri – Hacettepe Üniversitesi - 2011 (Tebliğ ile)
20. Yıl Sempozyumu – Tarih Vakfı – 2011
Aydınlanma ve Din Kolokyumu – Mimar Sinan GSÜ – 2011
18. Sosyoloji Öğrencileri Kongresi – Ankara Üniversitesi – 2012
19. Sosyoloji Öğrencileri Kongresi – Balıkesir Üniversitesi – 2013 (Tebliğ ile)
Ulusal Sosyal Bilim Kongresi – Türk Sosyal Bilimler Derneği – 2013
III. YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu – 2016 (Tebliğ ile)

Projeler

1- Kuştepe'de yapılan bir kültürel değişim çalışmasında, sahada aktif çalışıp çalışmayı bilimsel şartlara uygun raporladım.
2- İstanbul'da okuyan yabancı uyruklu öğrencilere yönelik yapılan bir anket çalışmasında hem sahada hem de anketin gerekli programlar aracılığı ile değerlendirilmesi ve raporlandırılmasında aktif görev aldım.
3- Rum Ötekileştirmesi konusu için sahada derinlemesine mülakatlar yapıp varsayımımı sınadım ve ödev sonucunda hazırladığım raporda varsayımımın doğrulandığını gördüm.Bu araştırmam hakemli dergi olan Tarih Ve Uygarlık İstanbul Dergisi'nde yayınlandı.

İş Deneyimleri

Özel Alt Eğitim Sınıfı Öğretmeni | Cihangir Münir Özkul Ortaokulu | 2013-2014
Araştırma Görevlisi | Artvin Çoruh Üniversitesi | 2015- hâlâ