



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ARABESK MÜZİK VE BEĞİNİ HİYERARŞİSİNDEKİ
DEĞİŞİMİ: MİLLİYET SANAT ÖRNEĞİ**

Taha Sinan KALKAN

Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

KASIM 2024



**ARABESK MÜZİK VE BEĞİNİ HİYERARŞİSİNDEKİ DEĞİŞİMİ:
MİLLİYET SANAT ÖRNEĞİ**

Taha Sinan KALKAN

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

KASIM 2024

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Taha Sinan KALKAN
02.11.2024

TEZ ONAY SAYFASI

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziğ Anabilim Dalı Yüksek Lisans Programı Taha Sinan KALKAN öğrencisi tarafından hazırlanan “Arabesk Müziğin Beğeni Hiyerarşisindeki Değişimi: Milliyet Sanat Örneği” Başlıklı tez çalışması 02/11/2024 tarih ve saatinde yapılan tez savunma sınavında aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak KABUL edilmiştir.

	Kabul	Ret
Başkan (Prof. Dr. Cenk GÜRAY):	☒	☐
Üye (Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK):	☒	☐
Üye (Dr. Öğr. Üyesi Barış GÜRKAN):	☒	☐

Arabesk Müziğin Beğeni Hiyerarşisindeki Değişimi Milliyet Sanat Örneği
(Yüksek Lisans Tezi)

Taha Sinan KALKAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
Kasım 2024

ÖZET

Fransız sosyolog Pierre Bourdieu “Ayrım” adlı eserinde gündelik yemek ve giyim tercihlerinden, ince estetik beğeni göstergelerine kadar her türlü simgesel ayırım pratiğinin temel bir içirme ve dışlama mantığını ne şekilde somutlaştırdığını anlatmıştır. Gündelik tercihlerimizin, yüksek/düşük, benzer/farklı, önemli/önemsiz gibi temel kavramsal sınıflandırma biçimleri etrafında düzenlendiği düşünülebilir. Bu temel kavramsal sınıflandırmalar aynı zamanda bireylerin ve grupların tabakalaşma düzenindeki mertebelerini belirleyen birer toplumsal sınıflandırmadır. Dolayısıyla, sınıflandırma mücadelesi olarak sınıf mücadelesi, bu temel kavramsal sınıflandırmalarla ilgili çeşitli pratik kullanımlarımızı içerir. Kişilerin tercih ettiği müzikal beğeniler toplumsal ölçüde gösterdikleri sınıflandırma politikasının bir yansımasıdır. Arabesk müzik, sanat müziği ve popüler müzikler, modern ve postmodern dünyada en sık karşılaşılan biçimde, sınıflara özgü beğenilerin hiyerarşik durumlarını temsil ederler. Özellikle toplumdaki sosyo-kültürel, ideolojik, ekonomik, siyasal sebepler de bu değişimin bir parçasıdır. Nitekim arabesk müzik sahasında eserler vermiş sanatçılar, arabesk müzikte yaşanan bu değişim ve beğeni algısından kaynaklı olarak toplumda önemli roller kazanmışlardır. Bundan dolayı, arabesk müziğin dönemsel değişiminin hem icracılar hem de dinleyiciler üzerinde dönüşen bir etkiye sahip olduğunu söyleyebilmek mümkündür. Bu dönüşümü, toplumun değişen beğeni algısıyla açıklamanın, arabesk müziğe ve alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu bağlamda çalışmada, arabesk müziğin hangi sınıfsal pozisyona sahip dinleyicilerle ilişkili olduğu ve bu çerçevede hiyerarşik konumlanmada meydana gelen değişimlerin Milliyet Sanat Dergisi bağlamında neler olduğu sorusuna cevap aranmıştır. Bu bağlamda arabesk müzik icra eden ve dinleyenlerin başlangıçta alt kültürle ilişkilendirildiği ancak paradigma değişimiyle birlikte arabesk müziğin beğeni hiyerarşisindeki yerinin değiştiği görülmüştür. Paradigma değişimlerinin etkisiyle aynı zamanda popüler kültürün bir ögesi haline gelen Arabesk müzik diğer türlerle etkileşim içerisine girerek eklektik bir form kazanmıştır.

Bilim Kodu : 40106
Anahtar Kelimeler : Arabesk Müzik, Beğeni, Paradigma, Popüler Müzik
Sayfa Adedi : 51
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK

The Change of Arabesque Music in the Hierarchy of Taste, Milliyet Sanat Example
(M.Sc. Thesis)

Taha Sinan KALKAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES
November 2024

ABSTRACT

In his work “Distinction”, French sociologist Pierre Bourdieu explained how all kinds of symbolic distinction practices, from daily food and clothing preferences to subtle aesthetic taste indicators, embody a basic logic of inclusion and exclusion. Our daily preferences can be thought of as being organized around basic conceptual classifications such as high/low, similar/different, important/unimportant. These basic conceptual classifications are also social classifications that determine the ranks of individuals and groups in the stratification order. Therefore, class struggle as a class struggle includes our various practical uses of these basic conceptual classifications. The musical tastes preferred by individuals are a reflection of the classification policy they demonstrate on a social scale. Arabesque music, classical music and popular music represent the hierarchical status of class-specific tastes, most frequently encountered in the modern and postmodern world. In particular, socio-cultural, ideological, economic and political reasons in society are also a part of this change. Indeed, artists who have produced works in the field of arabesque music have gained important roles in society due to this change and perception of taste in arabesque music. Therefore, it is possible to say that the periodic change of arabesque music has a transforming effect on both performers and listeners. It is thought that explaining this transformation with the changing perception of taste in society will contribute to arabesque music and the field. In this context, the study sought to answer the question of which class position the listeners have in relation to arabesque music and what the changes in hierarchical positioning have been in the context of Milliyet Art Magazine. In this context, it was seen that those who perform and listen to arabesque music were initially associated with the subculture, but with the paradigm shift, the place of arabesque music in the hierarchy of taste changed. Arabesque music, which has also become an element of popular culture with the effect of paradigm shifts, has gained an eclectic form by interacting with other genres.

Science Code : 40106
Key Words : Arabesque Music, Taste, Paradigm, Popular Music
Page Number : 51
Supervisor : Prof. Dr. Seher TETİK İŞİK

TEŞEKKÜR

Çalışmaya başladığım andan itibaren büyük bir destekle yol gösterici olan, süreç içerisinde kendisinden çok şey öğrendiğim, değerli katkılarını her zaman paylaşan ve birlikte çalışmaktan mutluluk ve onur duyduğum, akademik çalışmalarımın yanı sıra bir yol gösterici olarak hayatıma yön veren saygıdeğer danışmanım Prof. Dr. Seher Tetik Işık'a teşekkür ediyorum.

Lisans süreciyle birlikte tanıştığım ve birlikte üretmekten her zaman gurur ve mutluluk duyduğum, tez savunma jürimde de yer alarak katkılarını esirgemeyen saygıdeğer Dr. Öğr. Üyesi Barış Gürkan'a teşekkür ediyorum.

Değerli katkıları ve eleştirileri ile tezimde iyileştirmeler yapmama vesile olan, pozitif enerjisi ile tez savunma jürimde yer alan saygıdeğer Prof. Dr. Cenk Güray'a teşekkür ediyorum.

Desteklerini her zaman hissettiğim, kendi yolumu çizmem için ellerindeki bütün imkanları seferber eden sevgili aileme ve annem Melahat Kalkan'a teşekkür ediyorum.

Yüksek lisans eğitimime başlamam konusunda beni teşvik eden ve tez yazım sürecinde kaybettiğim, çalışmamı tamamlamamdaki temel dayanağım ve çalışmamı adadığım sevgili babam Ali Kalkan'a sonsuz şükranlarımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLERİN LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	7
2.1. Paradigma Değişimi: Modern Paradigmadan Post-Modernizme	7
2.2. Popüler Kültür Kavramı.....	9
2.3. Bourdieu Sosyolojisi Bağlamında Toplumsal Tabakalaşma ve Beğeni Kavramı.....	11
3. ARAŞTIRMANIN TASARIMI.....	17
3.1. Araştırmanın Konusu	17
3.2. Araştırmanın Amacı.....	17
3.3. Araştırmanın Önemi.....	17
3.4. Araştırmanın Yöntemi	17
4. BULGULAR.....	19
4.1. Arabesk Kavramını Anlamak	19
4.2. Arabesk Müziğin Oluşumu (1960'lı ve 1970'li Yıllar)	22
4.3. Arabesk Müzikte Değişimin Başladığı 1980'li Yıllar	23
4.4. Arabeskin Beğeni Hiyerarşindeki Değişimi (1990'lar'dan 2000'lere).....	30
5. SONUÇ	39
KAYNAKLAR	41
EKLER.....	45

EK-1.....	45
EK-2.....	46
EK-3.....	47
EK-4.....	48
EK-5.....	49
ÖZGEÇMİŞ	51



RESİMLERİN LİSTESİ

Sayfa

Resim 3.1. Milliyet Sanat Dergisi 1980 Sayısı	18
Resim 3.2. Milliyet Sanat Dergisi 2009 Sayısı	18
Resim 4.1. İbrahim Tatlıses'in Milliyet Sanat dergisinde yayınlanan Merinos Reklamı	32
Resim 4.2. Orhan Gencebay'ın Milliyet Sanat dergisinde Yayınlanan İdea Bank Reklamı	32
Resim 4.3. Orhan Gencebay'ın Milliyet Sanat dergisinde yayınlanan Fotoğrafi	33
Resim 4.4. Milliyet Sanat Dergisinde Yayınlanan Karikatür	33
Resim 4.5. Ajda Pekkan ve Müslüm Gürses'in Milliyet Sanat Dergisinde Yayınlanan TV Programı Fotoğrafi.....	35
Resim 4.6. Ebru Gündeş, İbrahim Tatlıses ve Cem Uzan'ın Milliyet Sanat Dergisinde Yayınlanan Seçim Çalışmalarına Ait Fotoğrafları	36
Resim 4.7. Arif Sağ'ın Milliyet Sanat dergisinde yayınlanan Konser Duyurusu	36
Resim 4.8. Orhan Gencebay'ın Milliyet Sanat Dergisinde Yayınlanan Konser Duyurusu	37

1. GİRİŞ

Türkiye Cumhuriyeti'nin modern bir ulus devlet olarak kurulması bir paradigma değişiminin de gerçekleşmiş olduğunun göstergesidir. Osmanlının son dönem aydınları tarafından kurulan Türkiye Cumhuriyeti'yle klasik epistemik cemaat, yerini modern epistemik cemaate bırakmıştır. Bu bağlamda öncelikle devletin siyasi ve askeri anlamda değişimiyle başlayan süreç zamanla devletin hemen hemen her kademesine sirayet ettiği gibi toplumun da modern anlamda dönüşümüne sebebiyet vermiştir. Pek çok alanda olduğu gibi kültürel anlamda da meydana gelen dönüşüm, müziği de içine alacak şekilde genişlemiştir. Öyle ki erken Cumhuriyet Dönemi beraberinde yeni müzik politikalarını da getirmiş ve bu bağlamda oluşturulmak istenilen ulusun yeni müziğinin de inşa süreci başlamıştır (Aslan 2009: 119-120).

Erken Cumhuriyet döneminde otoriter karakterli bir modernleşme politikası benimsemiştir. Findley'e göre (2017, s.247), cumhuriyet elitlerinin seçkinci halkçılık düşüncesi, halkın istem dışı bir şekilde modernleştirilmesi doğrultusunda kararlılık göstermiştir. Kültürel modernleşme ile doğan milli müzik inşası "resmi müzik politikası", olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağdaş, ulusal ve yeni bir Türk müziği oluşturma isteği, arzulanan müziğin, cumhuriyetin politik hedefleri doğrultusunda, ideolojik bir araç olarak tasarlanmasına sebebiyet vermiştir. Bu hedef doğrultusunda oluşturulmak istenilen yeni müzik, milli kimlik unsurlarını barındıran, batı müziği temelli bir müziktir. Bu bağlamda erken Cumhuriyet döneminde Bela Bartok ve Ahmet Adnan Saygun'un yapmış olduğu derleme çalışmaları (Barışeri,1996) ve Ziya Gökalp ile Gazimihal'in (Alaner, 2000) söylemleri, yeni paradigmanın bir yansıması olarak değerlendirilmekle birlikte, kültüre özgü bir modernleşmenin de gerçekleşmekte olduğunu göstermektedir. Bu noktada Arabesk müziğin doğduğu yılların 1930'lu yıllar olarak görülmesindeki sebeplerden birinin, radyolarda Türk müziğine yönelik yayın yasağının getirilmesi olduğu düşüncesinin tamamen ideolojik bir söylem olduğunu söylemek yanlış olmaz. Nitekim o dönemde yapılan yayın yasakları nedeniyle Mısır radyolarının dinlendiği düşüncesi de benzeri şekilde radyonun yaygınlığı, yayınların belirli menzillerde gerçekleşmesi ve radyonun kullanım oranı bakımından pek de gerçeği yansıtmamaktadır (Küçük, 2023). Ancak Mısır filmlerinin şehir sinemalarında gösterilmesi ve film müziklerinin popüler hale gelerek, Türkçe sözlerle seslendirilmek suretiyle, eğlence mekanlarında tüketilmesini,

arabesk müziğin oluşumunu besleyen kaynaklardan biri olarak tanımlamak daha yerinde olacaktır. Buna ek olarak 50'li yıllardaki toplumsal dönüşüm, arabeskin alternatif bir müzik olarak kendini inşa etmesine zemin hazırlayacaktır. Dolayısıyla arabeski, erken cumhuriyet döneminin son yıllarından itibaren ortaya çıkan, toplumsal dönüşüme endeksli olmasından dolayı kendini sürekli yeniden üreten, alternatif bir müzik olarak okumak daha yerinde olacaktır. Nitekim arabeskin doğuşu ile ilgili olarak ortaya atılan görüşlerden bir diğeri de bu müziğin gecekondur ya da dolmuş müziği olduğu söylemidir ki, aslında müziğin göç, gecekondur, alt yapı sorunları ve kentleşme gibi toplumsal olgularla ne derece ilişkili olduğunu göstermesi bakımından da önemlidir. Özellikle kırdan kente yönelik göçlerle oluşan yeni kent nüfusunun ortak paydası olarak arabesk müzik; tek tip bir “*Türk toplumu*” olmadığını, farklı sınıfsal yapılar ile farklı beğenilerin var olduğu bir toplumun, ortak ifade biçimi olarak karşımıza çıkmakta, arabesk müziğe getirilen bu “*yoz müzik*” “*gecekondur*” ya da “*dolmuş*” müziği söylemleri ise arabeski modern kent kültürüne taban tabana zıt olan kültürel bir kimlikle ilişkilendirmektedir (Osman,1980). Dolayısıyla bu dönemde bir öteki olarak tanımlanan Arabesk Müzik, paradigma değişimlerine ve toplumsal dönüşümlere paralel olarak II. Dünya savaşından sonra Amerika merkezli kültürel bir hegemonyanın etkisi altına giren ve değişmekte olan Dünya’nın yeni paradigmasından yani postmodernizmden Türkiye’nin de etkilenmeye başlamasıyla birlikte, yeniden konumlanacaktır.

Postmodernizm kavramı, sosyal bilimlerde de çok tartışılan kavramlardan biri olmuştur. . Birçok çağdaş düşünür ya da aydına göre sözcük, kapitalizmin yeni bir aşamasına özgü nitelikleri ifade etmek için kullanılmaktadır. Kapitalizmin yeni bir aşamaya girmesine yol açan belli başlı değişiklikler, sermayenin yoğun bir biçimde uluslararasılaşması, teknolojik devrim ve siyasal güç olarak ulus devletin aşılmasıdır. Kapitalizmin bu yeni aşaması, yeni bir insan psikolojisinin oluşmasına da yol açmıştır. Bir başka deyişle ortalama insanın algılama öğrenme ve bilme süreçleri büyük ölçüde etkinliği olağanüstü artan görsel medya tarafından belirlenmeye başlamıştır. Bu medya, hızla ulus ötesi hale gelen sermaye tarafından denetlenmekte ve yeni bir ideolojik yorum, dünya ölçeğinde egemen hale gelmektedir. İşte postmodernizm, kapitalizmin bu yeni aşamasında ortaya çıkan yeni oluşumların kültürel çerçevesi olarak gündeme gelmiş olup bu aşamada ortaya çıkan kültürel form ya da biçimleri ifade etmek için kullanılan bir sözcük olarak anlamlandırılmıştır (Şaylan, 2016, s. 10-

11, 48-50). Jameson’a göre kapitalizmin bu yeni aşaması kültürel yaşamı bütünüyle değiştirmiştir. Bu değişimin görünür olduğu ilk alan mimari anlayış ve estetik olmuştur. Mimari alanda başlayan değişim daha sonra sinemaya sıçramış, Starwars, American Graffiti gibi filmler sinemada ortaya çıkan bu dönüşümün örnekleri arasında girmiştir (Jameson, 1984). Sözü edilen bu filmlerde zaman ve uzay boyutları birbiri içine girmiş bulunmaktadır. Diğer taraftan da daha önceleri kesin olarak birbirinden ayrılabilen sanat tarihi, edebiyat kritiği, sosyoloji, siyaset bilimi gibi disiplinler sınırlarını yitirip birbirleri içine girmişlerdir (Şaylan, 2016, s. 48-50).

Postmodernizmin farklılıkların bir arada toplanmasını önemseyen bu yaklaşımı, arabeskin popüler hale gelmesinde belirleyici bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nitekim Postmodernizmin sanat üzerinde etkili olmaya başlamasıyla birlikte, Dünya’da 1975-1980’lerde art rock ve senfonik rock, gibi melez türlerin popüler kültürün birer ürünü olarak ortaya çıktıkları görülmektedir (Kutluk, 1994:13). Türkiye’nin postmodernizme eklemlenmesi ise önce siyasi ve ekonomik alanda gerçekleşmiştir. Öyle ki 1980’li yıllarda değişen paradigmaya bağlı olarak iktidara gelen Özal hükümetiyle birlikte tam rekabete dayalı serbest piyasa ekonomisi benimsenmiş, özel sektör teşebbüsünün ülke sorunlarına çözüm getireceği hâkim bir düşünce haline gelmiştir. Ekonomik alanda liberal akımı benimseyen devlet, siyasi ve sosyal alanda gelenekselci yapısını korumuştur. Bu dönemde sendikal örgütlenmeye, köylünün destekleme talebine karşı katı bir tutum izlenirken, aynı kitleleri "kentli, gecekondu, yoksul ve tüketici" özellikleriyle tatmin etmeye çalışan bir strateji ANAP’ın bölüşüm politikalarına egemen olmuştur (Boratav 2004:152). Kentli yoksul kitlelere dönük bu yaklaşımın ana hedefi bu kitleleri ANAP’ın programına ve ideolojisine teslim olacak kalabalık gruplar haline getirmek olmuştur. Bu doğrultuda ANAP Hükümeti ve Turgut Özal’ın, oy potansiyeli yüksek arabesk müzik dinleyicisinin dikkatini çekmek üzere çeşitli çalışmalarda bulundukları görülmektedir. Nitekim Uğur Mumcu’nun ANAP hükümetini tanımlamak amacıyla kullandığı “arabesk-liberalizm” tanımlamasında da (Çalışlar, 2008; 10) bu kavram öbeklerine başvurması tesadüf değildir. Anap Hükümetinin, arabesk müzik dinleyicilerinin beğenilerini araçsallaştırmak amacıyla seçim şarkılarını arabeskin popüler örneklerinden seçtikleri görülmektedir.

Arabesk müziğin siyasal iktidar tarafından araçsallaştırılması ise varlığının iyiden iyiye hissedilmeye başlayarak, zamanla ülke genelinde popüler bir müzik haline gelmesine, başka bir ifadeyle beğeni hiyerarşisindeki konumunun da değişmesine sebebiyet verecektir.

Bu paradigma değişimiyle birlikte zaten hali hazırda bir ifade biçimi olarak varlık gösteren arabeskin popüler hale gelmesini sağlayan postmodernizm etkisi daha sonra arabeskin popüler kültüre eklemlenmesine de alan açmıştır. Ancak postmodernizmin etkileri bununla da kalmayacaktır. Öyle ki postmodernizmi görünür hale getiren, onu açıklarken istifade edilen kavramlardan biri olan melezleşme, modernizmin kullandığı kavramsal araçlardan biri olan düalliteden farklı olarak, birbirinden farklı unsurların birbirlerine eklemlenmesine olanak vermesi bakımından uyumlu bir duruma işaret etmektedir. Arabesk müzik de popüler kültür ile kurduğu bağlantı bakımından değerlendirildiğinde farklı türler ve sınıfsal yapılarla ilişki kurabilen melez bir yapıya sahiptir. Nitekim 2000’li yıllarda arabeskin, pop, rock ve fantezi müzik gibi popüler hale gelen diğer türler ve bunların popüler örnekleriyle ilişki içerisine girmesi, arabeskin değiştiğine değil, postmodernizmin araçlarından biri olan melezleşmenin popüler kültür üzerindeki etkisine işaret eder. Dolayısıyla kimilerine göre değiştiği söylenen arabesk aslında popüler kültürün bir metası haline geldiği için bu pazardaki diğer ürünlerle de ilişkilendirilmeye başlanmıştır. Yani kimi araştırmacıların söylediği gibi aslında arabesk değişmemiş, diğer ürünlerle ilişki içine girdiği için artık popüler kültüre has melez bir tür olarak müzik endüstrisi tarafından yeniden dolaşıma sokulmuştur (Meriç, 2006: 74).

Bu nedenle bu çalışma; 1950’li yıllardan itibaren ülke genelinde hissedilen paradigma değişimleri ve buna bağlı olarak gerçekleşen sosyal ve kültürel değişimlerin bir göstergesi olarak da okunabilen arabesk müziğe ve beğeni hiyerarşisindeki değişimine odaklanmaktadır. Milliyet Sanat Dergisi özelinde ele alınan çalışmada nitel yöntemle çalışılan içerik analizi modeli kullanılmıştır. Bu doğrultuda arabesk müzikte meydana gelen beğeni algısındaki değişimi ele almak ve dönüşen dinamikleri görünür kılmak için 1979 yılında yeniden yayın hayatına başlayan Milliyet Sanat Dergisinin 1980 ile 2010 yılları arasında kaleme alınan arabesk müziğe ilişkin yayınları taranmıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda, arabesk müziğin hangi sınıfsal pozisyona sahip dinleyicilerle ilişkili olduğu ve bu çerçevede beğeni

hiyerarşisinde meydana gelen değişimlerin neler olduğu sorusuna paradigma değişimleri, toplumsal tabakalaşma ve beğeni ve popüler kùltür kavramları bağlamında cevap aranacaktır.



2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Arabesk müzik ve beğeni hiyerarşisindeki değişimi anlama konusunda bize hizmet edebilecek araçların modernizm, postmodernizm gibi birbirinden farklı paradigmlar ve bu paradigma değişimlerine paralel olarak değişen toplumu anlamak amacıyla geliştirilen, popüler kültür, beğeni hiyerarşisi gibi kavramlar olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle kavramsal çerçevede konuyu anlama ve anlamlandırma noktasında bize yardımcı olacak bu kavramlar ele alınacaktır.

2.1. Paradigma Değişimi: Modern Paradigmadan Post-Modernizme

Modernizm, “geleneksel olanı yeni olana tabi kılma tavrı, yerleşik ve alışılmış olanı yeni ortaya çıkana uydurma eğilimi veya düşünce tarzı” olarak tanımlandığı gibi “bir inanç sistemi ya da öğreti bütününe değişen koşullara uyarlama eğilimi” olarak da ifade edilmektedir. Aydınlanma ile meydana gelen entelektüel dönüşümün XIX. Yüzyıl sonlarında gerçekleşen kentleşme, endüstrileşme, geleneksel otoritenin çöküşü ve liberal demokratik düşüncelerin daha fazla karşılık bulmasının yanı sıra bilimin dünya görüşünü etkilemesiyle ortaya çıkan yeni toplumsal ve politik koşullara uyarlanmayı amaçlayan davranış biçimine işaret etmektedir. (Cevizci, 1999: 598- 603; Şaylan, 2016: 73-74). Bunun yanı sıra modernleşme ise geleneksel toplumların modernleşme süreçlerini anlatmak amacıyla istifade edilen bir kavramdır. Öyle ki gerçekleşen siyasi, kültürel, ekonomik ve toplumsal değişim sadece batı toplumuna özgü olan modernleşmenin evrenselleşmesi ve radikalleşmesi olarak yorumlanmaktadır (Şaylan, 2016: 43-44). Bu noktada Türkiye Cumhuriyeti Devletinin erken cumhuriyet dönemindeki ideolojisi de ağırlıklı olarak laik ve milliyetçi bir tutumu barındırması nedeniyle kültürel bir modernleşmedir. Ancak geleneksel otoritenin çöküşü, modernleşmeyle birlikte toplumun tarım toplumundan endüstri toplumuna geçişi, nitelikli eleman eksikliği, sağlık, eğitim gibi hizmetlerden yoksunluğun yanı sıra ekonomik imkanların yetersizliği ve buna bağlı olarak ortaya çıkan çarpık kentleşme ve alt yapı eksikliği farklı ekonomik ve siyasi kararların alınmasını beraberinde getirecektir. Ülkenin kendi içinde değişen paradigmasının yanı sıra Dünyada meydana gelen değişimlere de eklenmesiyle birlikte yaşanan algı kalıbı değişiklikleri farklı toplumsal olayların yaşanmasına sebebiyet verdiği gibi bu değişimleri anlamlandırma noktasında farklı araçlara da ihtiyaç duyulacaktır. Bu kavramlardan bir diğeri olan postmodernizm ise II. Dünya savaşından sonra

değişmekte olan yeni Dünya'nın Amerika merkezli kültürel bir hegemonyanın etkisi altına girmesiyle ortaya çıkan bir algı kalıbı değişimidir. Dünya ile eş zamanlı olmamakla birlikte Türkiye'nin de bu paradigma değişiminden etkilendiği görülmektedir.

Sosyal bilimlerde de çok tartışılan kavramlardan biri olan postmodernizm, kapitalizmin yeni bir aşamasına özgü nitelikleri ifade etmek için kullanılmaktadır. Sermayenin uluslararasılaşması, teknolojik devrim ve siyasal güç olarak ulus devletin aşılması; yeni bir insan psikolojisinin oluşumuna da sebebiyet verecektir. Özellikle insanın algılama öğrenme ve bilme süreçlerinin görsel medya tarafından belirlenmeye başlaması ve görsel medyanın hızla ulus ötesi hale gelen sermaye tarafından denetlenmesi yeni bir ideolojik yorumun dünya çapında hâkim olmasına neden olacaktır. Bu noktada postmodernizm, kapitalizmin bu yeni aşamasında ortaya çıkan kültürel yaşamı bütünüyle değiştiren kültürel form ya da biçim gibi yeni oluşumları ifade etmek için kullanılan bir sözcük olarak anlam kazanmıştır (Şaylan, 2016, s. 10-11, 48-50).

Türkiye'nin postmodernizme eklemlenmesi ise öncelikle siyasi ve ekonomik alanda bir dizi değişikliğe yol açmıştır. Öyle ki 1980'li yıllarda değişen paradigmaya bağlı olarak tam rekabete dayalı serbest piyasa ekonomisi benimsenmiş, özel sektör teşebbüsünün ülke sorunlarına çözüm getireceği hâkim bir düşünce haline gelmiştir. Değişen paradigmanın sanata eklemlenmesi ise farklı türler ve sınıfsal yapıların birbirleriyle ilişki kurabilmesine imkân tanıyan melez bir yapının ortaya çıkmasına sebebiyet verecektir.

Bu nokta da 1950'li yıllardan itibaren ülke genelinde hissedilen paradigma değişimleri ve buna bağlı olarak gerçekleştirilen sosyal ve kültürel değişimlerin bir göstergesi olarak da okunabilen arabesk müziği ve beğeni hiyerarşisindeki değişimini anlamlandırmak amacıyla postmodernizm ve onun araçlarından biri olan melezleşmenin etkisini “popüler kültür”; arabesk müziğin hangi sınıfsal pozisyona sahip dinleyicilerle ilişkili olduğu ve bu çerçevede beğeni hiyerarşisinde meydana gelen değişimlerin neler olduğu sorusunu aydınlatmak için popüler kültür ile “beğeni sosyolojisi” kavramları ele alınacaktır.

2.2. Popüler Kùltür Kavramı

Popüler kùltür kavramının net olarak tanımlanması oldukça güçtür. Bunun en önemli nedenlerinden biri kavramının toplumsal bir tabakaya veya kategoriye net olarak işaret etmiyor oluşudur. Tıpkı kùltür kavramının tanımlanmasında yaşanan zorluklar gibi popüler kùltürün de açıklanmasında ya da tanımlanmasında araştırmacıların genellikle konuyu ideolojik olarak ele aldığı gör÷lmektedir (Smith, 2005).

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

Popüler kùltür kavramının sosyolojik olarak sağlıklı bir düzlemde tartışılabilmesi için toplumsal ilişkiler bağlamında ele alınması gerekmektedir. Toplumsal sınıfların birbirleri ile kurdukları ilişki, popüler kùltür tartışmalarının temel düsturu olarak karşımıza çıkmaktadır. Bireylerin, toplumun içinde doğrudan ya da dolaylı olarak kurdukları bağlantılar kùltürel alanı oluşturur.

Popüler kùltürün konumlanması net olmamakla birlikte, popüler kùltüre ilişkin çeşitli yaklaşımlar altı temel kategori içinde sınıflandırılmaktadır. Bunlardan ilki popüler kùltürü tanımlamakla birlikte popüler kùltürün içeriğı ya da ürünlerinden ziyade bu içeriğı ve ürünleri tüketen kesim ya da sınıflara odaklanmaktadır. Kùltür ürünün birey tarafından tüketilmesine odaklanan bu yaklaşım niceliksel bir tanım sağladığından ampirik bir yaklaşıma da imkân tanımaktadır. Ancak bir kùltürel ürünün tüketici kitlesinin sürekli değışmesi popüler kùltürün niteliksel bir tanımını yapmayı imkânsız hale getirir.¹ Popüler kùltürün bir diğeri tanımı onu yüksek kùltürle ilişkilendirmekle birlikte yüksek kùltüre ait olmayan her şeyin popüler kùltür olduğunu savunur. Bu noktada da popüler kùltürden ziyade yüksek kùltürün tanımlanması önem kazanır. Toplumun egemen grupları tarafından benimsenen bu yaklaşım Muhafazakâr elitizm

¹ Örneğin yayınlandığında pek ilgi görmemiş bir müzik eseri yıllar sonra, belki sanatçısı hayatını kaybettiğinde, popüler kùltür ürünü haline gelebilir. Seçkin bir azınlık tarafından tercih edilen bir klasik müzik eseri, bir reklamda duyulması sonucunda dinleyici sayısı artınca, bir popüler kùltür ürünü haline gelmiş olur (Yılmaz, 2017).

olarak tanımlanmakta olup bu yaklaşımda popüler kültür kendi başına önem taşımaz, yüksek kültürlerin aşağı-ötekisi olarak olumsuz bir anlam yüklenerek tanımlanır.

Popüler kültüre ilişkin üçüncü tanım da olumsuz bir yaklaşım barındırmakla birlikte, popüler kültürün "ticari" ilişkilerin bir ürünü olduğunu vurgular. Gerçek kültürün üretiminin bireysel, popüler kültürün üretiminin ticari olduğu fikrini benimseyen bu yaklaşım; popüler kültürü yaratıcılıktan yoksun, çoğunluk için üretilen standartlaştırılmış ürünler olarak görmekte, bu ürünlerin ise dinleyiciyi edilgenleştirdiği düşünülmektedir. Popüler kültürü, kültür endüstrisinin bir ürünü olarak gören bu yaklaşıma, Frankfurt Okulu ve bilhassa Adorno'nun açıklamalarında rastlamak mümkündür.

Dördüncü yaklaşım ise halkı popüler kültürün kaynağı olarak görmekte olup, bu yaklaşım popüler kültürü halka ait ve halk tarafından üretilen her şey olarak tanımladığı için 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.

Bir diğer yaklaşım ise popüler kültürü farklı sınıflar ve gruplar arasındaki hegemonya mücadelesinin alanı olarak görür. Dolayısıyla bu yaklaşıma göre popüler kültür, düzeni kitlelere kabul ettirebilmek amacıyla kültür endüstrisi tarafından araçsallaştırılabileceği gibi halk tarafından bir muhalefet aracı haline de getirilebilir. Bu nedenle bu yaklaşımı savunanlar, Gramsci'nin hegemonya kavramından oldukça etkilenmiştir. Nitekim Gramsci hegemonya kavramını açıklamak için devlet ile sivil toplumun iki farklı şekilde iktidarla ilişkilendiğine dikkat çekmektedir. Başka bir şekilde ifade edecek olursak Gramsci'ye göre devlet ya da gücü elinde bulunduran zümre, zora, siyasal egemenliğe ya da diktatörlüğe dayalı bir kudrete sahipken ona karşıt bir duruş sergileyen sivil toplum, baskıyı meşru ve görünmez kılarak, kitlelerin onayına dayalı bir entelektüel ve moral egemenliğe olanak sağlamaktadır. (Gramsci,1971;376). Çünkü hegemonya, farklı ve karşıt sınıflar arasındaki çatışma ve uyumun yarattığı, herhangi bir sınıfın maddi çıkarlarına doğrudan indirgenemeyecek sentetik bir konumdur. Sonuç olarak hegemonik mücadelede kurulan ideolojik aktörlerin net ve fark edilebilir sınıf bağları olamaz. İdeolojik özneler, ortaya çıkan ortak iradenin yarattığı sınıflar arası özneler olarak tanımlanabilir (Barrett, 1991; 28-

29). Hegemonyanın yaratılması, ideolojik alanın genel iradeyi şekillendirecek bir dünya görüşü yaratacak şekilde dönüştürülmesidir. Bu anlamda ideolojiyi, özneyi oluşturmaya hizmet eden bir pratik olarak düşünebiliriz. Bu nedenle bu görüşü savunanların kitle kültürü ile popüler kültür arasında incelikli bir ayrım geliştirmeye çalıştıkları söylenebilir. Yani popüler kültür ne kültür endüstrisi tarafından yukarıdan dayatılır ne de egemen kültüre karşı halkın içinden doğmuş ve aşağıdan yukarı yükselmiş bir otantik-muhafif 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 yanı önemser ve değerli bulur.

Son yaklaşım olarak sınıflandırılabilen altıncı yaklaşım ise popüler kültüre ilişkin daha tarafsız bir tavır takınır. Muhafif ve onaylayıcı olmasından bağımsız olarak, bütün popüler kültür ürünlerini estetik olarak meşru gören ve tarafsız bir şekilde incelemeye çalışan bu yaklaşım, popüler kültüre toptancı bir yaklaşım benimsemek yerine, popüler kültürü oluşturan, farklı toplumsal sınıfların ve grupların "beğeni kültürleri" üzerinde durur, çeşitli popüler kültür ürünleriyle ilişki kuran farklı grupların iç örgütlenmesini somut olarak incelemeye çalışır (Yılmaz, Ö., 2017).

2.3. Bourdieu Sosyolojisi Bağlamında Toplumsal Tabakalaşma ve Beğeni Kavramı

Çalışmamızda arabesk müzikteki değişimi açıklamada başvuracağımız kavramlardan biri de Bourdieu'nun beğeni üzerine yapmış olduğu çalışmalardır. P. Bourdieu, yapmış olduğu çalışmalarında toplum içerisindeki hiyerarşik ve egemen yapıların kendini yeniden üreten mekanizmasını ve bu mekanizmayla alakalı olarak toplumsal mücadeleyi incelemeye çalışmıştır. Bu bağlamda Bourdieu, Marksizmin toplum içerisindeki hiyerarşik ve egemen yapıların anlaşılmasında ekonomik nedenleri ön planda tutan yaklaşımlarını eleştirerek sadece ekonomik temelli bir yaklaşımın sağlıklı olmayacağını ancak toplumsal aktörler ya da sınıfların ürettiği kültürel ve dilsel becerilerin de etkili olduğunu dile getirmiştir. Bourdieu'ya göre toplumsal olarak yapılan tüm etkinlikler, birbirlerine göre kendi içlerinde özerk olan ve belirli sermaye türlerinin mücadele ettiği bir rekabet ortamıdır. Bu noktada, Bourdieu bahsi geçen

hiyerarşik yapıların sadece ekonomik olarak incelemesinin konuya indirgeyici bir yaklaşım getireceğine dikkat çekmektedir. Nitekim toplumun sadece ekonomik anlamda incelenmesi değil alışkanlıkları, davranış biçimleri, müzik beğenileri gibi kültürel alana işaret eden diğer vecheleri bakımından incelenmesinin de ait oldukları toplumsal sınıfa işaret etmesi bakımından önem arz ettiği görülmektedir. Öyle ki, Bourdieu'nun ortaya koyduğu alan kuramı ve kültürel sermaye kavramları bu ilişkinin ortaya çıkarılmasında üstlendiği kritik rol gereği oldukça dikkat çekicidir (Tetik Işık, 2023: 3).

Pierre Bourdieu toplumu anlamlandırma noktasında üç temel sınıf gözetir. Bu üç temel sınıf kendi içerisinde belirli bir homojenite içerir. Burjuva (üst), orta sınıf ve işçi sınıfı olarak adlandırılan bu sınıflar kendi aralarında sınıfsal mücadeleler içerisinde bulunmaktadır. Burada özellikle orta sınıfın, alt sınıf ve üst sınıfla çatışma içerisine girme oranının daha fazla olduğu görülmektedir (Jourdain ve Naulin, 2016: 82). Nitekim orta sınıf bir yandan üst sınıfa dahil olmak isterken bir yandan da alt sınıftan ayrılmaya çalışmaktadır. Sınıfsal ayrımların gerçekleştirilebilmesinde ise söz konusu sınıfların ya da grupların kendilerini ifade etme biçimi olarak hayat tarzları önem arz etmektedir. Bu noktada sınıflar tarafından üretilen pratikler ya da kültürel öğeler, hiyerarşik olarak üst sınıfın meşru olanı tayin ettiği, meşru olandan az meşru olana doğru, bir konumlandırmaya tabi tutuluyor. Nitekim resim, heykel, tiyatro, plastik sanatlar gibi beğeniler soylu veya yüksek alanlara işaret ederken, sinema, arabesk, caz, pop gibi alanlar ise tam tersi olarak konumlanmaktadır (Ünal, 2017: 383).

Bourdieu, beğeni kavramını da kendi içerisinde üç sınıfa ayırmış ve değerlendirmelerde bulunmuştur. Bunlardan biri “meşru beğeni” kavramıdır. “Meşru beğeni” kavramı, eğitim düzeyiyle doğru orantılı olarak şekillenir ve eğitim sermayesiyle birlikte üst sınıfın ya da egemen sınıfın en yüksek noktasını inşa eder. İkinci beğeni grubu ise “ortalama beğeni”dir. Ortalama beğeni ise estetik anlamda yüksek sanatın küçük yapıtları ile düşük sanatların büyük yapıtları arasında, burjuva sınıfları ve halk arasında çok fazla varlık göstermeyen ancak orta sınıfta kendine yer bulan beğenidir. Diğer bir beğeni türü olan “hafif beğeni” türü ise eğitim düzeyiyle ters orantı barındıran, sosyal statü olarak en aşağıda konumlanan beğenidir ki “popüler beğeni” tipi olarak da adlandırılmaktadır (Bourdieu, 2015: 32).

Sözünü ettiğimiz bu sınıfsal ayrımları ve bu ayrımlardan oluşan hiyerarşik konumları belirlemede en büyük payı tahakküm eden sınıfın belirlediğini söylemek yanlış olmaz. Bu bağlamda üst sınıfların sınıflar arası sınırların çizilmesinde kullandıkları beğenileri de yine kendilerinin belirledikleri görülmektedir (Ünal, 2017: 384). Çünkü sembolik sermayeyi⁶ ellerinde bulunduran, herhangi bir ekonomik engelle karşılaşmayan üst sınıflar, doğal olanı stilize etmek suretiyle ona yeni bir form, biçim ya da seçkin bir görüntü kazandırabilirler. Bu seçkin tarzı paylaşmak ya da ulaşmak isteyen orta sınıf, yeterli ekonomik özgürlüğe erişemediği için bir arada kalmışlıkla karşı karşıya kalmaktadır. Özellikle orta üst sınıfın olarak nitelendirebileceğimiz küçük burjuvanın sınıf atlama hevesi yer yer kendini özentilik olarak adlandırabilecek birtakım pratikler üretmesine sebebiyet verebilmektedir. Bu bağlamda işçi sınıfı orta sınıfın içinde bulunduğu kadar karmaşık duruma düşmemektedir (Swartz, 2011: 245).

Ancak toplumsal sınıflar arasındaki seçkinleşme, diğerlerinden ayrışma arzusu, bazı üst sınıf beğenilerinin orta sınıflar tarafından ulaşılabilir olduğu ya da benimsendiği durumlarda, üst sınıfı yeni ayırım araçları ve yeni stratejiler üretme yoluna iter. Bu durumda Bourdieu, hâkim sınıfın iki ana amaç güttüğünü savunur. Bourdieu'ya göre bu amaçlardan ilki; sahip çıkılan konumu korumak, diğeri ise aradaki mesafeyi muhafaza etmektir (Jourdain ve Naulin, 2016: 92). Üst sınıfların ayırım stratejileri olarak çeşitli beğenilerle ilişkilendirdikleri estetik duyarlılık, bir diğer yandan farklı beğenilere karşı büyük bir estetik hoşgörüsüzlüğü de beraberinde getirir. Bu hoşgörüsüzlük ise üst sınıfta bir tiksinti duygusunun dışı vurumuyla kendisini gösterir. Nitekim sınıflar arasındaki en sağlam bariyerlerden biri farklı yaşam tarzlarına karşı duyulan iğrenme hissidir (Bourdieu, 2016: 187). Bu gerekçeyle alt sınıfların bir üst sınıfı taklit etmesi, aynı beğenileri içselleştirerek paylaşması üst sınıfın yeni bir ayırım geliştirmesine sebebiyet verir. Böylelikle yeniden üretim stratejileri de tahakküm eden sınıflar tarafından belirlenmiş olur (Ünal, 2017: 382).

Tahakküm eden üst sınıflar oluşturdukları kimliğe bir olumlama getirirken aynı zamanda belirli bir görüşü ya da savı da diğer sınıflara dayatma yoluna girer. Bu durumda Bourdieu'nun bahsettiği alanın kurallarını ya zorunluluklarını kabul etmeyenler dışlanır, o kişilere ya da topluluğa yukardan bakılır. Üst sınıf kendi değerlendirme kriterlerini de bu empoze etme durumuna göre şekillendirir. Örneğin bir klasik müzik konserinde bölüm aralarında eserin bittiğini düşünerek alkışlayan

insanlar olumsuz ve aşağılayıcı bakışlara maruz bırakılmak suretiyle tahakküm altına alınmaktadır (Ünal, 2017: 384- 385). Nitekim Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası konserlerinin programlarında alkışın ne zaman yapılacağına ilişkin sembollere yer verilmesi bu duruma güzel bir örnek teşkil eder. Tahakküm edenlerin koymuş olduğu bu kurallara boyun eğmek durumunda olan alt sınıflar, kurallara uymadıklarında değerlendirmeye alınmayarak ötekileştirilirler. Bourdieu sosyolojisinde sembolik şiddet olarak karşılığını bulan bu durum tahakküm edenler aracılığıyla değişik biçimlerde ifadesini bulur (Ünal, 2017: 385).

Bourdieu'ya göre toplumsal gruplar kendilerini diğerlerinden ayırt etmek amacıyla beslenme alışkanlıkları, temsil için yapılan harcamalar (giyim, güzellik ve bakım ürünleri, hizmetçi gibi) ve kültür ile kendini takdim gibi birbirinden farklı araçlara başvururlar. Bourdieu, bunlar arasında bireyin ait olduğu sınıfı doğrulaması noktasında müziğin sınıfsal temsil gücü kadar etkili bir araç olmadığını dile getirir (Bourdieu, 2016: 185).

Batı dışı modernleşmeye örnek olarak gösterebileceğimiz, batı medeniyetiyle bir şekilde temas kurmuş olan tüm toplumlarda karşılaşılabileceğimiz sanat müziği, halk müziği ve popüler müzikler ayrımı, yukarıda da açıklamaya çalıştığımız gibi tahakküm edenler tarafından oluşturulan sanat/müzik alanındaki beğeni hiyerarşilerinin tesis edilme çabasının bir ürünüdür.

Dolayısıyla ülkemizde Arabesk müziğinin beğeni hiyerarşisi içerisindeki konumunu tek başına ele almak yerine, bütüncül bir yaklaşımla, yaygın olarak karşılaşılan sanat müziği, halk müziği ve popüler müziklerin hiyerarşik inşalarını anlamaya çalışmak faydalı olacaktır. Bu doğrultuda yukarıda bahsettiğimiz gibi Rönesans'la başlayan ve geçtiğimiz her yüzyılda etkisini daha da arttıracak şekilde küresel boyuta taşınan, sirayet ettiği toplumlarda temel düsturlara yön veren modernizm ve postmodernizm gibi bazı paradigmaların anlaşılması gerekir (Gürkan, 2019: 108). Öyle ki sanat müziği, halk müziği ve popüler müziklerin hiyerarşik bir düzende sınıflandırılması önce Batı toplumunda ardından batı dışı toplumlarda gerçekleşen bir durumdur. Bu sürecin başlangıcı ise XIX. yüzyılda icat edilen sanat ve halk kavramlarına dayanmaktadır (Shiner, 2010: 20). Bu durumun temelinde ise Avrupa'nın geçirdiği bilimsel, teknolojik ve kültürel değişimlere paralel olarak oluşan burjuva sınıfı ve bu sınıfın sağladığı ekonomik ortam tarafından oluşturulmuş güzel sanatlar sistemi ve

sanat kamusunun doğmasına neden olur. Bu durum da Bourdieu'nün sınıflandırmasındaki üst sınıflar ve sanat arasındaki kuvvetli organik bağı açıklar. Bu durum neticesinde müzik beğenileri ve sınıflar arasındaki eşleşmenin meşru beğeni, üst sınıf sanat müziği/Klasik Batı Müziği; hafif beğeni (popüler beğeni) /popüler müzikler alt sınıflar ve estetiği eşleşmesiyle kendini gösterir. Bu eşleşme, Batı dünyasında ve modernleşme sürecini deneyimleyerek modernizmin doğrularını paylaşan tüm Batı dışı toplumlarda benzer şekilde gözlemlenebilir (Gürkan, 2019: 108). Özellikle Türk Modernleşmesi ile ulus devlet, milliyetçilik ve halk kavramlarının ön plana çıkması ile daha önce alt sınıfla ilişkilendirilen halk müziği de modern bir şekilde sunulmak suretiyle müzik beğenileri hiyerarşisinde bir üst konuma yerleşir. Böylelikle organik bağlarla birbirlerine bağlı olan üst sınıf ve sanat müziği/Klasik Batı Müziği hiyerarşik olarak en üstte konumlanırken, ulus devletin temel direği olarak görülen milli kültür ve milli kimliğin tesisindeki ideolojik rolü gereği halk müziği de sanat müziği/Klasik Batı müziğinin hemen altında konumlanır. Popüler müzikler ise sanat müziği ve halk müziği kapsamında olamayan tüm müzikleri kapsayacak şekilde tasnif edilir. Öyle ki sosyoloji temelli bir kategorizasyon olduğunu söyleyebileceğimiz bu tasnifte, bazı popüler müzik parçaları klasik müziğin belirlemiş olduğu müzikal estetik ve teknik nitelikler bakımından üstün niteliklere sahip olsalar da popüler müzik kategorisinde sınıflandırılırlar. Benzeri şekilde sanat ve halk müziği sınıflandırması içerisinde kendisine yer bulamayan, dinleyici kitlesini alt kültürden alan arabesk müziğin, başlangıçta sınıfsal temellere dayalı olarak alt sınıfla ilişkilendirildiği görülse de postmodernizme dayanan algı kalıbı değişimiyle birlikte beğeni hiyerarşisindeki konumu da yeniden şekillenecektir. Postmodern paradigmaya eklemlenen Türkiye'de, üst sınıfın beğenileri başlarda ekonomik, 90'lardan sonra da toplumsal dönüşüme endeksli olarak değişmiştir. Bu dönemde üst sınıfı oluşturan grupların sınıflar arası bir değişime mi uğradığı? yoksa var olan üst sınıfın beğenilerinin mi değiştiği tartışmaları bir yana bu dönemin üst sınıfının arabesk müziğe olan bakış açısının değiştiği aşikardır.



3. ARAŞTIRMANIN TASARIMI

3.1. Araştırmanın Konusu

Bu çalışma, Türkiye’de başlangıçta alt sınıfla ilişkilendirilen bir müzik türü olarak arabesk müziğin gündelik yaşam pratiklerindeki yerinin anlaşılma çabası sonucunda ortaya çıkmıştır. Türkiye için önemli bir müzik türü olan Arabesk müziğin oluşumu, arabesk müzik ve onu alımlayanların değişim süreçleri; paradigma değişimleri, popüler kültür ve beğeni kavramları gibi kavramlar bağlamında ele alınması çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

3.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı; Arabesk müziğin beğeni hiyerarşisindeki yerinin değişimini ele almak ve dönüşen dinamikleri görünür kılmaktır. Bu amaçla Milliyet Sanat Dergisi’nin 1980 ile 2010 yılları arasındaki sayıları arabesk müziğe ilişkin yayınları özelinde taranmıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda, arabesk müziğin hangi sınıfsal pozisyona sahip dinleyicilerle ilişkili olduğu ve bu hiyerarşik konumlanmada meydana gelen değişimlerin neler olduğu sorusuna paradigma değişimleri, popüler kültür ve beğeni kavramları bağlamında cevap aranmıştır.

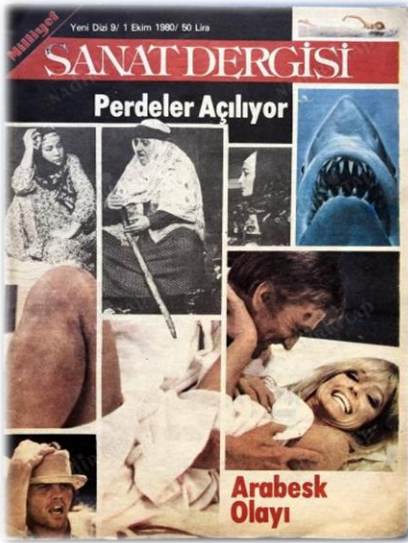
3.3. Araştırmanın Önemi

Konuya ilişkin çalışmalar incelendiğinde her ne kadar Arabeske ilişkin çok sayıda yayın yapılmış olduğu gözlemlense de söz konusu kaynaklar arabeske ilişkin literatürü zenginleştirmekte ancak çalışma sınıflar arası bir ayrım göstergesi olarak sembolize edilen hatta bununla da yetinilmeyip yasaklanan bir tür olan arabesk müzik ya da bestecilerinin nasıl olup da beğeniyle ilgi gösterilen bir müzik türü haline geldiğini açıklama konusunu odağına almamaktadır. Her ne kadar Gökçe Kaan Demirkıran’ın *90’lı Yıllar Sonrası Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Arabesk Müziğin Değişimi/Dönüşümü* konulu çalışması bu konuya odaklansa da konuyu paradigma, popüler kültür ve beğeni hiyerarşisi bağlamında var olan değişimi milliyet sanat dergisi özelinde temellendirmesi bakımından çalışmamız önem arz etmektedir.

3.4. Araştırmanın Yöntemi

Çalışmada nitel yöntemle çalışılan içerik analizi modeli kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemi mülakatların, gözlemlerin, doküman analizlerinin gerçekleştirildiği bir araştırma yöntemi olarak ortaya çıkmıştır. Bu araştırma içerisinde kaynaklardaki alt

metinlerin incelenmesi için kullanılan bir analiz yöntemi olan içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi yöntemi dergilerin, gazetelerin, filmlerin, dizilerin vb. dokümanların içeriklerin açığa çıkarılmasını sağlaması ve derinlikli olarak incelenmesi amacıyla kullanılmaktadır (Neuman 2020:589) Bu doğrultuda arabesk müzikte meydana gelen beğeni algısındaki değişimi ele almak ve dönüşen dinamikleri görünür kılmak için Milliyet Sanat Dergisinin² 1980 ile 2010 yılları arası arabesk müziğe ilişkin yayınlar taranmıştır.



Resim 3.1. Milliyet Sanat Dergisi 1980 Sayısı



Resim 3.2. Milliyet Sanat Dergisi 2009 Sayısı

Yıllara göre taranan dergiler, arabeske müziğe ya da arabesk kültüre ilişkin olarak, derginin kapak tasarımları, kaleme alınan yazılar ile dergide kullanılan görseller bakımından incelenmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, arabesk müziğin hangi sınıfsal pozisyona sahip dinleyicilerle ilişkili olduğu ve bu çerçevede hiyerarşik konumlanmada meydana gelen değişimlerin neler olduğu sorusuna, paradigma, popüler kültür ile beğeni kavramları bağlamında cevap aranmıştır.

² Milliyet Sanat Dergisi, Akal Atilla ve Zeynep Oral'ın yönetiminde 1972 yılında yayın hayatına başlamıştır. Türkiye'deki dergiler ve sanat dergileri arasında uzun soluklu yayın hayatına sahip olan dergi bugün halen varlığını sürdürmektedir. Birçok farklı sanat dallarına dergi içerisinde yer vermesi bakımından Milliyet Sanat dergisinin önemini arttırmaktadır. Milliyet Sanat dergisi 1972 yılında Milliyet Gazetesi genel yayın yönetmeni Abdi İpekçi'nin Milliyet'in sanat ekibi, Oğuz Akkan ve Şakir Eczacıbaşı yönetiminde kurulmuştur. Milliyet gazetesinin sanat ekibi tarafından haftalık olarak hazırlanan Sanat Eki'nin birinci sayısı 29 Eylül 1972 yılında yayımlanmıştır. Her cuma Milliyet gazetesini ile dağıtılan Sanat Ek'i olarak yayınlanan dergi, 1980 yılında Milliyet Sanat Dergisi olarak yayımlanmaya başlamıştır. Bu yeni formatta daha fazla yazı, daha fazla haber ve daha fazla yazarlara imkân tanımıştır.

4. BULGULAR

4.1. Arabesk Kavramını Anlamak

Türkiye Cumhuriyeti'nin, modern bir ulus devlet olarak kurulması bir paradigma değişiminin de gerçekleşmiş olduğunun göstergesidir. Osmanlının son aydınları tarafından kurulan Türkiye Cumhuriyeti devletiyle birlikte klasik epistemik cemaat, yerini modern epistemik cemaate bırakmıştır. Bu bağlamda öncelikle devletin siyasi ve askeri anlamda değişimiyle başlayan süreç zamanla devletin hemen hemen her kademesine sirayet ettiği gibi toplumun da modern anlamda dönüşümüne sebebiyet vermiştir. Pek çok alanda olduğu gibi kültürel anlamda da meydana gelen dönüşüm müziği de içine alacak şekilde genişlemiştir. Öyle ki erken Cumhuriyet Dönemi beraberinde yeni müzik politikalarını da getirmiş ve bu bağlamda oluşturulmak istenilen ulusun yeni müziğinin de inşa süreci başlamıştır (Aslan 2009: 119-120)

Erken Cumhuriyet döneminde otoriter karakterli bir modernleşme politikası benimsemiştir. Findley'e göre (2017, s.247), cumhuriyet elitlerinin seçkinci halkçılık düşüncesi, halkın istem dışı bir şekilde modernleştirilmesi doğrultusunda kararlılık göstermiştir. Kültürel modernleşme ile doğan milli müzik inşası "resmi müzik politikası", olarak karşımıza çıkmaktadır. "Geri", "arkaik" ve "ilkel" olarak adlandırılan Türk müziği, halkın gündelik hayatından çıkartılarak modern Batı müziğinin temel taşı olan "çoksesli" müziğin benimsetilmesi amaçlanmıştır. Bunun bir yansıması olarak Türk müziği eğitimi yasaklanmış, 1934-1936 yılları arasında Türk müziğine yayın yasağı uygulanarak halkın kendi müziğini radyolarda dinlenmesi engellenmiştir (Güngör, 1993, s. 66). Bu konudaki kararlığın göstergesi olarak müzik okullarında batı müziği temelli enstrümanlarda, Türk ezgilerini çalanlara disiplin cezası verilmiştir (Güngör, 1993, s. 65-66). Çağdaş, ulusal ve yeni bir Türk müziği oluşturma isteği, arzulanan müziğin, cumhuriyetin politik hedefleri doğrultusunda, ideolojik bir araç olarak tasarlanmasına sebebiyet vermiştir. Bu hedef doğrultusunda oluşturulmak istenilen yeni müzik, milli kimlik unsurlarını barındıran, batı müziği temelli bir müziktir. Bu bağlamda erken Cumhuriyet döneminde Bela Bartok ve Ahmet Adnan Saygun'un yapmış olduğu derleme çalışmaları (Barışeri, 1996) ile Ziya Gökalp ile Gazimihal'in (Alaner, 2000) söylemleri yeni paradigmanın bir yansıması olarak değerlendirilmekle birlikte kültüre özgü bir modernleşmenin de gerçekleşmekte olduğunu göstermektedir. Arabesk müziğin doğduğu yılların 1930'lu yıllar olarak

görülmesindeki sebeplerden birinin, radyolarda yasaklanması olarak görülse de bu durumun, o dönemde radyonun yaygınlığı, yeterliliği ve kullanım oranı bakımından gerçeği pek yansıttığı söylemez (Küçük, 2023). Bu durumun daha sonraki yıllarda mısır filmlerinin yayınlanması ve bu filmlerin şehirlerde daha yaygın ve kolay olarak ulaşılabilir olması arabeski tanımlamada daha sağlıklı olacaktır. Buna ek olarak arabeskin iyiden iyiye varlık gösterdiği 50’li yıllardaki toplumsal dönüşüm arabeskin alternatif bir müzik olarak kendini yeniden inşa etmesine ortam hazırlayacaktır. Dolayısıyla arabeski cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren ortaya çıkan toplumsal dönüşüme endeksli olmasından dolayı kendini sürekli yeniden üreten alternatif bir müzik olarak okumak daha yerinde olacaktır. Nitekim bu çalışmada da arabeskin toplumsal dönüşüme paralel olarak ele alındığı görülecektir.

1950’li yıllara kadar devam eden ve genellikle “*Kemalist modernleşme*” olarak tanımlanan bu paradigma, çok partili hayata geçiş ile yeni fraksiyonların doğmasına sebep olmuştur. Menderes hükümetinin demokratikleşme ile ekonomideki özelleşmeye yönelik adımları, kırsal ve kent ekonomisinin de dönüşümüne yol açmıştır. Aslına bakılırsa bu değişimin temelinde, İnönü hükümetinin, liberal ekonomiye geçişin sinyallerinin de verildiği, ekonomik kararları yer almaktadır. 1949 yılında Marshall planı dahilinde gelen yardımlar daha çok tarım alanında yapılan gelişmelerle kendini göstermiştir (Thornburg, 1949). Özellikle hava koşullarının da iyi gitmesiyle birlikte tarımda hızlı bir modernleşme ve kalkınma görülmüştür. Ancak bu kalkınma kırsaldan göçün önüne geçememiştir. (Zürcher, 2018). Şehirde işgücüne yönelik ihtiyacın kontrol edilemez boyutta artması beraberinde kırsal kesimde var olan iş gücünü de şehirlere yöneltmiştir. Bu yönelimin çoğunlukla vasıfsız iş gücü kaynaklı olması, ihtiyaç duyulan iş gücünün yetersiz kalmasına, hem de kentteki nüfusun hızlı bir şekilde artmasına sebebiyet vermiştir.

Eskiden kırsaldan şehire doğru hareket eden mevsimlik işçi göçünün istikameti 1950’li yıllarda bunun tam tersi yönde şehirden kırsala doğru seyir değiştirmiştir. Nitelikli iş gücüne sahip olmayanlar; sokak satıcısı, işportacı ya da geçici işçi olarak şehirde kalmayı tercih etmiştir (Zürcher, 2018). Hızla artan şehir nüfusu, eş zamanlı olarak altyapı sorunu doğurmuş ve kent alanlarının doğru kullanımı konusunda da çözülemeyecek sorunların ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir (Stokes, 2016:148). Hızlı nüfus artışıyla birlikte sosyo-ekonomik açıdan dezavantajlı kesimlerin barınma,

geçim ve sosyal ihtiyaçlarını karşılama konusunda sıkıntılar yaşaması uyum sorununu da beraberinde getirmiş, yaşanan zorluklar; umutsuz, çatışmacı ve olumsuz bir duygusal iklimini ortaya çıkarmıştır. Kırsal kültürün havasını tenefüs eden halk, kentsel yaşamın prensiplerine ayak uydurmakta zorlandıkça kendi kültürel kodlarına daha da bağlı kalmayı tercih etmiştir. Ortaya çıkan durum, göç olgusunun tabii bir sonucu olarak kültürel gecikmeyi de beraberinde getirmiştir. Kırsal ile kentsel yaşantı arasında olan boşluk, arabesk müziğin oluşum aşamasındaki ilk sinyalleri tesis etmiştir. Zamanla arabesk müzik, *dolmuş* ve *gecekondu* müziği olarak adlandırılmıştır (Ergönültaş, 1980). Bunun sosyo-kültürel arka planını da umutsuzluk, derbederlik ve acı gibi temalar oluşturmuş ve bu temalar arabeski besleyen ana unsurlar olmuşlardır. Arabesk müziğin işlediği bu temaların halkın yaşamış olduğu sorunlarla örtüşmüş olması arabesk müziğin dinler kitlesinin kendiliğinden oluşumunu da mümkün kılmıştır. Bu nedenle Stokes'un da arabeski mekânsal olarak şehre işaret edecek şekilde;

“Fakir göçmen işçilerin sömürüldüğü, kötü işlerde kullanıldığı, gün geçtikçe bozulan bir şehri tanımlar ve dinleyenlerini, bir bardak daha rakı doldurmaya, bir sigara daha yakmaya, kaderlerine ve dünyaya lanet okumaya çağırır” (Stokes, 1998, s.17) ifadeleriyle tanımladığı görülür. Bu ve buna benzer ifadeler dönemin Milliyet Sanat Dergisi yazarları tarafından ifade edilmese de Stokes doğru bir noktaya parmak basmıştır. Arabesk kırdan kente gelen insanların müziği olarak indirgenmiş ve alt kültür ile ilişkilendirilmiştir. Çarpık kentleşme, kırdan gelen insanların şehirde yaşamış olduğu zorluklar, arabesk müziğin oluşumunu açıklamaya ilişkin tutarlı bir perspektif sunmakla birlikte arabesk; kırsaldan ziyade kente ait bir müziktir. İcrasında batıya özgü bir yaylı çalgı olan kemanın kullanılması buna bir örnektir. (Özbek, 1991.) Burada asıl sorun arabeskin, devlet sermayesini elinde tutan elitistlerin cumhuriyetin kuruluş felsefesi ile oluşturulmak istenilen müziğe bir tehdit olarak görülmesidir. Ulus devletin tek tip bir *“Türk toplumu”* inşası, Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının katı ve kesin kuralları barındırmasına sebep olmuştur (Osman,1980).

Arabesk müziğe getirilen bu *“yoz müzik” “gecekondu” ya da “dolmuş”* müziği söylemlerinin temelinde, arabeskin modern kent kültürüne taban tabana zıt olan bir kültürel kimlikle ilişkilendirilmiş olması yatmaktadır. Devletin müzik politikalarına sıkı sıkı sarılmak suretiyle devlet sermayesini elinde bulunduran cumhuriyet dönemi aydınları çözümü arabesk müziği ve bu müziği dinleyenleri alt kültür ile

ilişkilendirmekte bulmuştur. Ancak arabesk müzik; Anadolu Pop ve Anadolu Rock gibi pek çok müzik türü ile ortak ezgi ve söylemleri içermektedir. Ancak kırdan kente yönelik göçlerle oluşan yeni kent nüfusunun ortak paydası olarak arabesk müzik; tek tip bir “*Türk toplumu*” olmadığının, farklı sınıfsal yapılar ile farklı beğenilerin var olduğu bir toplumun, ortak ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Arabeskin farkında ya da farkında olmadan üstlendiği bu rol, 1980’lere kadar Özal hükümeti ve iktidarının değişen paradigma ile arabeske farklı misyonlar yükleyerek araçsallaştırması sonucunda arabeskin ve arabesk müziğe bakış açısının değişimine kadar devam edecektir.

4.2. Arabesk Müziğin Oluşumu (1960’lı ve 1970’li Yıllar)

Arabesk müziğe ilişkin ilk çalışmaların yapıldığı 1960’lı yıllar, Türkiye’de birçok siyasi ve kültürel olayın yaşandığı bir dönem olarak değerlendirilebilir. Nitekim 60 ihtilaliyle birlikte değişen atmosfer, Türk aydınlarının çalışma alanlarının da sosyokültürel ve ekonomik faaliyetler üzerine yoğunlaşmasına sebebiyet vermiş, paralelinde toplumsal bir dönüşümün izdüşümü olan arabesk müzik de yapılan bu çalışmalarla birlikte anlam kazanmaya başlamıştır. 1960’larda ve 1970’lerde entellektüellerin genellikle sosyokültürel çalışmalara yöneldikleri görülmekte olup, Marksist bir bakış açısına sahip oldukları gerçeği de unutulmamalıdır. Cumhuriyet dönemi politikalarıyla belirli ölçüde uzlaşan ancak farklı noktalarda Marksist ve sosyalist düşüncenin egemen olduğu sol-entelektüel düşüncesi özellikle modernleşmenin farklı boyutlarıyla kültür hayatında yaşanmasına katkıda bulunmuştur. Bunun dikkat çeken sonuçlarından bir tanesi 1960’larda özellikle müzikte millileşme arayışlarının 1970’lerin sonunda politik-halk-folk-Anadolu müziğine dönüşmesidir. (Demirkıran, 2014: 84)

İktidarın 60 ihtilalinden sonra özellikle iktisadi kalkınmaya yönelik ekonomik adımlarını takip eden teknolojik gelişmeler ve hızlı modernleşme, her ne kadar cumhuriyet döneminin ilk yıllarını andırsa da aslında sosyalist ve Marksist düşüncenin akademik anlamda varlık gösterdiği yıllardır. Bunun ne anlama geldiğini konuşacak olursak, devletin özellikle kalkınmaya odaklandığı bu yıllarda sanat çevresinde meydana gelen değişikliklerin halk temelli arayışlar olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle kentleşmenin arttığı bu yıllarda, Anadolu ezgileriyle yapılan çalışmalar, Marksizm temelli bir anlayışla halk, folk kavramları ile yönünü Anadolu’ya çevirmiştir. 1970’li

yıllara gelindiğinde bu anlayış ve yönelim beraberinde Anadolu Rock, Anadolu Pop gibi türleri karışımıza çıkarmıştır. 45'lik plakların kolay erişilebilir olması birçok müzisyenin ve bu anlayışın alan kazanarak Anadolu'ya ulaşmasını sağlarken birçok müzik grubunun Anadolu'da konserler vermeye başlaması bu müziğin kendine yer edinmesine de olanak vermiştir. Ayrıca bu yıllarda aşık geleneğine sahip birçok aşığın da kentlere göç ederek müzik piyasasına girmesiyle birlikte plaklara kaydedilen performansları, müziklerini kısıtlı ve bölgesel bir müzik olmaktan çıkararak ulusal bir nitelik kazanmalarını sağlamıştır. Bu imkanlar, aşık müziğinin Anadolu Rock ve Anadolu Pop müziğiyle etkileşim içerisine girmesini sağlamıştır.

Bakıldığında aslında arabesk müziğin de aynı temeller üzerinden çıktığı söylenebilir. 1968 yılında Orhan Gencebay'ın müzik sektöründe varlık göstermeye başlaması, bugün popüler anlamdaki arabeskin doğuşu olarak kabul edilmektedir (Küçükakpan, 2013). Arabesk müzikte kullanılan sayıca arttırılmış enstrümanlar, çellolar ve kemanlar batı müziği temelinde oluşturulan orkestrasyonlar, Türk sanat ve halk müziği temelinde benzer melodilerin kullanılması, ulaşılmak istenilen müzikte yeni bir açılım olarak görünmektedir. Öyle ki Orhan Gencebay'ın 'serbest çalışma' olarak adlandırdığı müziğini bu bağlamda bir örnek olarak gösterebiliriz.

4.3. Arabesk Müzikte Değişimin Başladığı 1980'li Yıllar

Arabesk müzikteki değişimin başladığı 1980'li yıllar, arabesk müziğin siyasal iktidar tarafından kabul gördüğü, varlığının iyiden iyiye hissedilmeye başladığı yıllardır. Siyasal iktidarı da arkasına alan arabesk müziğin değişim gösterdiği bu yıllar, arabeskin müzik elististlerinin de eleştiri oklarının hedefi haline geldiği bir geçiş dönemi olarak da ifade edilebilir. İktisadi kalkınmaya yönelik bir yol izleyen darbe öncesi devlet politikaları, 1980 darbesinden sonra çalışmalarını toplumsal alana doğru yönlendirmeye başlamıştır.

Böylelikle 1980 ihtilaliyle beraber ülke genelinde hissedilen sosyal ve kültürel değişimi, arabesk müzik üzerinden de okumak mümkün hale gelmiştir. Öyle ki, müzik alanında devlet sermayesini elinde tutan elitistler, bu paradigmlar arası geçişten farklı biçimlerde etkilenmiştir. ANAP Hükümeti ve Turgut Özal'ın³, oy potansiyeli yüksek

³ Halil Turgut Özal, Türk mühendis, bürokrat, siyasetçi, devlet adamı ve Türkiye Cumhuriyeti'nin 8. cumhurbaşkanı. Anavatan Partisi genel başkanı olarak 1983-1989 yılları arasında başbakanlık

arabesk müzik dinleyicisinin dikkatini çekmek üzere çeşitli çalışmalarda bulundukları görülmektedir. Nitekim Uğur Mumcu'nun ANAP hükümetini tanımlamak amacıyla kullandığı “arabesk-liberalizm” tanımlamasında da (Çalışlar,2008) bu kavram öbeklerine başvurması tesadüf değildir. Ayrıca bu doğrultuda Arabesk müzik dinleyicilerinin beğenilerini araçsallaştırmak amacıyla seçim şarkılarını arabeskin popüler örneklerinden seçtikleri görülmektedir.⁴ Bunun yanı sıra siyasi ve politik söylemler barındıran Anadolu Rock, Anadolu Pop ve Aşık müziği icra edenler darbeden olumsuz şekillerde etkilenirken arabesk müzik icracıları darbeden etkilenmemiştir. Selda Bağcan, Edip Akbayram, Cem Karaca gibi politik söylem barındıran ya da bu minvalde çalışma yapan sanatçılar darbeden olumsuz etkilenmişlerdir (Meriç, (2010). Bunun nedeni ise arabesk müziğin devlet lehine siyasallaşmakta olmasıdır. Hatta bu durum alt kültür ile ilişkilendirilen arabesk müziğe daha fazla alan yaratmış ve arabesk müziğin değişerek toplumun birçok kesimi ile ilişkilmesine sebebiyet vermiştir. Bu unsur, arabeskin, toplumun daha geniş kesimleri tarafından kabul görmesinin ve yeniden doğuşunun temel dinamiklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Darbe sonrası serbest piyasa ekonomisine geçen ülke, beraberinde kapitalizme alan açmış ve ülke genelinde birçok teknolojik ürüne erişim imkânı gelmiştir. Bu süreçte meydana gelen ekonomik gelişmeler müzik endüstrisinin yurt dışından birçok ürünü getirebilmesi ile sonuçlanmıştır. Özellikle kaset teknolojisi ile birlikte dinleyici kitlesinin arabesk müziğe şahsi otomobillerinden ya da wolkmanlarından daha rahat erişebiliyor olmasına (Demirkıran, 2014: 108) Özal'ın arabeske ilişkin sempatik söylemleri de eklenince, bu dönem arabesk adına bir ‘yumuşama’ dönemi olarak okunmaya başlanmıştır (Göle, 2000). Bu ‘yumuşama’ dönemi ile arabesk müzik; hor görülen, yasaklanan, kabullenilmeyen bir müzik türü olmaktan çıkarak, adım adım Özal hükûmetiyle hegemonik ilişkiler kuran, şehirde kendine daha fazla alan bulan, dolmuş müziğinden şehir müziği olma yolunda ilerleyen bir müzik türü haline gelecektir. Nitekim bu ilişkilene Hakkı Bulut'un, “Devlet Arabeskçisi Hakkı Bulut” olarak tanımlanması; Özal tarafından ağırlanması, (Demirkıran, 2014: 75) ile Kültür Bakanlığının arabeski tanımlamak için yapmış olduğu “Acısız Arabesk” söylemi örnek gösterilebilir. Ancak bu durum, dönemin

görevinde de bulunan Özal, 1989 seçimini kazanarak cumhuriyet döneminde doğan ilk cumhurbaşkanı olmuştur.

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=fB7_5yIdPu0

önemli sanat dergilerinden biri olan Milliyet Sanat Dergisinde yazan müzik elitistlerinin eleştirilerini sertleştirmesine ve rahatsızlıklarını yüksek sesle dile getirmelerine sebebiyet verecektir.

1979 yılında yeniden yayın hayatına başlayan Milliyet Sanat Dergisi, 1980’li yıllarda yayınlanan ilk sayılarında arabesk müziği ‘Minibüs Müziği’ olarak tanımlamaktadır.

Ayrıca bu dönemde kaleme alınan düşünceler arasında Arabesk müziğin popüler hale gelmesinin TRT sanatçılarının yeteri kadar desteklenmemiş olmasına bağlandığı görülmektedir. Ancak bunun TRT’nin sanatçıları yeteri kadar desteklememiş olması sonucunda gerçekleştiği düşüncesi bir tür yanılsamadır (Çizgen, 1980:51). Nitekim serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte devlet, müzik sektörünün gelişmesine fırsat vermiş hatta böylelikle sermaye sahiplerini de araçsallaştırmıştır. Aslında durumun bizatihi siyasi iktidarın ekonomi politikalarıyla ilişkili olduğu anlaşılmaktadır.

Bu nedenle, örneğin Arif Sağ’ın ekonomik sebeplerden dolayı radyoyu bırakması ve plaklarında arabesk müzik icra etmesinin müsebbibi olarak TRT kurumunu görmek, bu durumu TRT’nin sanatçılarına yeteri kadar ekonomik destek sağlamaması üzerinden okumak doğru değildir (Çizgen, 1980:51). Öyle ki, TRT’nin yayın politikalarının Cumhuriyet dönemi müzik politikaları bağlamından kopması, ayrıca TRT’nin Klasik Batı Müziğinin yayın sürelerini kısaltılması, kurumda çalışan sanatçılara plak yapmaması ve arabesk müziğe alan açtığı yönünde eleştirilmesi, durumun kurumsal olarak TRT ile ilgili olmadığını ancak devletin değişen paradigması ile ilgili olduğunu göstermektedir (Çolakoglu, 1980:127). Yine aynı dönemde kantolarla arabesk müziği karşılaştıran Belge’nin, arabesk müziği modernizm bağlamında “kitle kültürü” nün bütün çarpıklıklarını içeren, "mamul" bir kültür ürünü olarak değerlendirmesinin yanı sıra elitist bir aşağılamayla dışlamak yerine, oluşturulmak istenilen yeni müzik için ayrıntılı olarak incelenmesi gerektiğine dikkat çekmesi, (Belge, 1980:21) arabesk müziğin ağırdan da olsa varlığının kabullenildiğinin bir göstergesidir.

Nitekim Milliyet Sanat Dergisi’nin Ekim 1980 sayısı, “Arabesk Olayı” başlıklı kapakla dikkat çeken ve Arabesk müziğin varlığının artık kabul edildiğinin bir göstergesi olmuştur. Birçok yazarın ve müzik insanının düşüncelerini dile getirdiği bir sayıda konu üzerine kalem oynatan isimlerin arabesk müziği farklı şekillerde tanımladıkları görülmektedir. Bunlar içerisinde en dikkat çeken görüşlerden bir tanesi

arabesk müziğin kimliğine ilişkin ötekileştirici bir perspektif sunarken diğeri müziğin kendisine ilişkin indirgeyici bir bakış açısı taşımaktadır.

Milliyet sanat dergisinde yazdıklarıyla Arabesk kimliğe ilişkin görüşlerde bulunan Cemal Reşit Rey, Onat Kutlar, Zülfü Livaneli, Sabri Yücel ve Can Yücel gibi isimlerin söylemleri bir yandan parçası oldukları epistemik cemaate ilişkin fikirler sunarken bir yandan da mevcut paradigma değişimi nedeniyle kaybedilmekte olan devlet sermayesinin hangi yöne doğru kaymakta olduğunu da gözler önüne sermektedir. Öyle ki arabesk müziği; “Arap, Hint, İran ve Türk kaynaklı ezgilerden yozlaştırılarak elde edilen”, “müziğimizle ve kültürümüzle alakası olmayan” (Kutlar, 1980:18) bir müzik olarak tanımlarken yapılmaya çalışılan, “arabesk müziğin” ve “arabesk kavramının” bir öteki olduğuna işaret etmektedir. Bu görüş, milliyetçi muhafazakâr bir perspektif barındırmakla birlikte, Kemalist Modernleşmenin getirdiği erken cumhuriyet dönemi müzik politikalarını yüksek kültür olarak tanımlayan dolayısıyla yüksek kültüre ait olmayan her şeyi popüler kültürle ilişkilendiren Muhafazakâr elitist bakış açısının perspektifini yansıtır.

Benzeri şekilde müziğe eleştiri getiren isimlerin bu eleştirilerde bulunmasının bir diğer nedeni ise genellikle cumhuriyet dönemi müzik politikaları üzerinden edindikleri devlet sermayesini kaybetme endişesiyle ilişkilidir. Nitekim söylemlerin de bu doğrultuda olduğu anlaşılmaktadır. Öyle ki arabeskin “*ilkel ezgisel yapıya sahip bir tür olduğu*” (Kutlar, 1980:19) ya da “*Saçma sapan kolay nağmeler*” den oluştuğu (Kutlar, 1980:22) ve bu ezgilere “*nagme*” demenin bile çok olduğuna ilişkin söylemlere rastlanmaktadır (Yücel, 1980:62).

Ancak kimi araştırmacıların bu durumu sorgulayan düşüncelere yer vermeleri bu görüşlerin de sorgulanmakta olduğunu göstermektedir. Nitekim arabeskin tepeden inme bir yaklaşımla uygulanmaya çalışılan müzik devriminin sonucunda ortaya çıkan bir tür olduğunu dile getirenleri eleştiren Kutlar;

“Halkımız "Beethoven'a, Bach'a, Mozart'a" alışamadı da İtrî'ye, Dede Efendi'ye, Tatyos Efendi'ye çok mu meraklı? Alevi değilse, olağanüstü bir semah icra eden saz ustasına ne kadar değer veriyor? Buna karşılık tüm melodilerini batıdan alan Ajda Pekkan'a, Nûkhet Duru'ya, Sezen Aksu'ya gerçekten düşman mı? Gecekondu semtlerinde bile çocuklar "Honky ponky tonino..." mırıldanmıyorlar mı?” (Kutlar, 1980:19)

sözleriyle farklı bir noktaya dikkat çekerek aslında halkın devlet politikalarının hedeflerinden bağımsız beğenilere sahip olduğunu arabeske ilişkin doğru bir okumanın tepeden inme bir yaklaşımla değil de tam aksi yönde bir okumayla değerlendirilmesini daha doğru bulduğu anlaşılmaktadır.

Bu doğrultuda arabeski alt kültürle bağdaştıran Kutlar ve Ergönültaş; bu durumu ekonomi, çarpık kentleşme ve lümpen sınıfla ilişkilendirmektedir. Öyle ki arabesk müziğin tek olumlu noktasının, gecekonduya yaşayan insanlar için birleştirici bir unsur olduğunu belirten Kutlar; arabesk müziğin farklı yörelerden gelen işçi, küçük burjuva ya da farklı eğitim düzeylerinde bulunan insanlar için yeni bir müzik oluşturmada araç olarak kullanılması gerektiğini belirterek, söz konusu müziğin bu bağlamda incelenmesi ve üzerinde çalışılması gerektiğini dile getirmiştir. Bu söylemiyle birlikte Onat Kutlar'ın da arabeski alt kültürle ilişkilendirdiği anlaşılmaktadır. Nitekim bu söylemin; arabesk müziği gecekondu ya da dolmuşla ilişkilendirerek ülke genelinde ortaya çıkan kentleşme ve göç problemlerine ayna tutmasının, müziğin böyle anılması ya da adlandırılmasındaki temel unsur olduğuna dikkat çekmiştir. Ayrıca bu düşüncelerine ilaveten arabesk müziğin yaygın hale gelmesini, teknolojik gelişmeler ile özellikle kaset ve plak piyasasını yönlendiren endüstriyi sebep olarak görmesi *"Endüstri arabesk müziğe bilmeden destek mi veriyor?"* söylemiyle arabesk müziğin kapitalizm tarafından da bir meta haline getirilmekte olduğuna işaret etmesi de arabesk müzik, müzik endüstrisi ve kitle kültürü ilişkisine işaret etmesi bakımından da önem arz etmektedir. Kutlar ve Ergönültaş'ın bu söylemlerine popüler kültürü, kültür endüstrisinin bir ürünü olarak gören, Frankfurt Okulu ve bilhassa Adorno'nun açıklamalarında rastlamak mümkündür.

Arabeskin tepeden inme bir yaklaşımla uygulanmaya çalışılan müzik devriminin sonucunda ortaya çıkan bir tür olarak indirgeyici bir yaklaşımda bulunanların aksine arabesk müziğe farklı bir pencereden yaklaşan toplumdaki dönüşüme açık, demokratik bir yaklaşımda bulunan araştırmacılara da rastlanmaktadır. Arabesk müziğe ilişkin daha tarafsız bir tavır takınan bu yaklaşımlar, bütün popüler kültür ürünlerini estetik olarak meşru gören ve tarafsız bir şekilde incelemeye çalışan, popüler kültüre toptancı bir yaklaşım benimsemek yerine, popüler kültürü oluşturan, farklı toplumsal sınıfların ve grupların "beğeni kültürleri" üzerinde durulması gerektiğini savunan popüler kültür yaklaşımını çağırıştırır (Yılmaz, Ö., 2017).

Nitekim Ertunç Barın'ın Arabeski çok seslilik olarak tanımlaması ve arabeske bir olumlama getirmesi, arabeske alan tanınması gerektiği yönündeki görüşleri bu doğrultuda değerlendirilebilir (Barın, 1985:57). Benzeri şekilde Milliyet Sanat Dergisi bağlamında Arabesk Müziğe yapılan önemli olumlamalardan biri de; Evin İlyasoğlu'nun "Çoksesli müzik sempozyumundan sesler" başlıklı yazısında, Yalçın Tura'nın sözlerine yer vermesidir. Sempozyum bildirisinde, müziğin yönlendirilmesine karşı olduğunu, herkesin dilediği gibi yaratma özgürlüğüne sahip olduğunu belirten Tura, müzikte "yozlaşma" sözcüğüne de karşı çıkarak; bugün seslendirilen arabesk veya diğer müzik türlerinin bir canlanma, çeşitlenme ya da gelişme olarak düşünülmesi gerektiğini savunmuştur (Barın, 1985:57). Özellikle Yalçın Tura'nın da Türk Sineması için bir kült haline gelen filmlerin müziklerini yapmış olması, arabesk-film-müzik üçlemesinin birlikte anılma durumunu destekleyen çalışmalarıyla ters düşmeyecek beyanlarda bulunması tesadüf değil. Çoksesliliğin bir uygarlık göstergesi değil, bir anlatım biçimi olduğunu vurgulayan Tura, önce kendi köklü geleneğimizden kaynaklanıp, "*maymun taklitçiliği ile değil, sindirerek Batı'dan aldıklarımızı birleştirip yeni bir tez ortaya çıkarabileceğini*" belirtmiştir (İlyasoğlu, 1985:30).

Bu sözleriyle Tura, her ne kadar arabesk müziğe olumlama getirse de Arabeski alt kültürle ilişkilendirmekten öteye gitmeyen bir eleştiride bulunduğu görülmektedir. Konuyla alakalı olarak 2-4 Mayıs 1985 tarihinde yapılan Çoksesli Müzik Sempozyumu'na yer ayıran Milliyet Sanat Dergisi yazarı Daniyal Eriç, Atatürk'ün Türk müziğindeki değişikliği isterken düşündüğü, popüler, halka eğilen, temeli Türk kültürüne ve folkloruna dayanan ancak form ve besteleme yöntemi bakımından Batı'ya da seslenen yapıtların yaratılması gerektiğini dile getirmiştir. Oysa, giderek müzik devriminin yozlaştığını, bu atılımın öncülüğünü yapan "devlet babanın" denetiminin azaldığını, hatta ortadan kaybolmasıyla herkesin bildiğini yaptığı bir başıboş ortam oluştuğunu dile getirerek, aslında değişen paradigmaya işaret etmiştir. Buna ek olarak sempozyumda arabeski, "*istilacı*" müzik olarak tanımladığını dile getiren Eriç, arabesk müziğin tartışılmasının, "arabesk" türü müziklerin, nasıl türediği ve bunun nedenleri üzerinde durulmasının çok doğru olduğunu dile getirmiş ve son yirmi yılda müzik ortamı ülkemizde gerileme eğilimi gösteriyor demiştir (Eriç, 1985:54). Aslına bakıldığında esas olan müzikte bir gerileme mi olduğu, ya da değişen paradigmayla birlikte siyasi iktidarların müzik politikalarının da değişmekte olması mıdır?

Dikkat çeken noktalardan biri de Mahmut Öngören'in değişen paradigmaya işaret eden yazısıdır. Nitekim bazı sanatçılara yayın yasağı getirildiği yılların ardından Özal Hükümeti zamanında TRT Genel Müdürlüğüne getirilen Cem Duna'nın göreve gelmesinin akabinde İbrahim Tatlıses'in bu yayın yasağını delerek televizyona çıkarılması, Duna'nın eleştiri toplarını üzerine çekmesine sebebiyet vermiştir.

Bir müzik programı olarak değil de haber programı olan "Panorama" programında yayınlanmasını büyük bir olay olarak değerlendiren Öngören, TRT'nin program yapıcısını ve sunucusu Can Okanar'ın kasıtlı olarak kamuoyunda "büyütülmesi" maksatlı bir yayın politikası izlediğini belirtmiştir. Eleştirilerini belirli başlıklar altında dile getiren Öngören, Panorama 'ya göre; Başbakan Özal'ın Atina'yı ziyaretinden sonra orada bulunan Tatlıses bir dinleti sunmuş ve müzik sayesinde her iki ulusun, politika dışında, yakınlaşabileceğini göstermiş hatta kanıtlamış da diyerek olayın siyasi ve güncel bir olay olarak değerlendirilmesini eleştirmiştir. Buna ek olarak İbrahim Tatlıses'in Atina' da verdiği dinletin yaklaşık 22 dakika yayına verilmesi üzerine yapılan programın, müzik programı ya da haber programını sorusunu sorarak yapılmak istenilenin bilinçli ya da bilinçsiz olarak bu müziğe alan açma girişimi olarak değerlendirmiştir. "Panorama" izlencesi, "*Bakın, ben Tatlıses yasağını delebiliyorum*" mi demek istiyor? Yoksa bu yasağın delinmesi için bir çaba mı harcıyor? Ya da magazin basınında "dedikodu" biçiminde ele alınan ve burada üzerinde durmaya gerek görülmeyen bir nedenle "Panorama" hazırlayıcıları bu izlenceyle TV izleyicilerine "sevimli" mi görünmeye çalışıyorlar? sorularına yöneltmiştir. Buna ek olarak bir başka olasılık da "Panorama"da böyle davranılmasının nedeninin tümünden "Panorama" hazırlayıcılarına yüklenemeyeceği gibi TRT yönetimi, TRT "yasaklı sanatçı uygulamasına son vermek istiyor ve "Müzik, Türk-Yunan uluslar arasında yakınlaşmayı sağlayacak en önemli öğelerden biridir" görünümü altında, ilk olarak Tatlıses'i televizyona çıkarıp, üstü kapalı bir adım mı alıyor sorularıyla yapılmak istenilene anlamlandırma çalışan Öngören, "Panorama"nın çok kolay ve niteliksiz bir olayı abartarak ele almasını, TRT için büyük bir talihsizlik olarak nitelemiştir. Aslına bakıldığında da buradaki durum da daha önce bahsettiğimiz gibi paradigmanın değişimi ile gelen adımları bize gösterme fırsatı sunmuştur. Öngören'in "Panorama" programı ile TRT "yasaklı sanatçı uygulamasına son vermek istiyor? sorusunu yöneltmesi yerinde olacaktır. (Öngören, 1988) Değişen paradigma beraberinde

kurumsal kadrolarda değişikliklerle başlamış ve arabesk müzik ve sanatçılara alan açmak için panorama programı üzerinden zemin hazırlandığı görölmüştür.

TRT'nin tutumuna bir eleştiri de Milliyet Sanat Dergisi'ne demeç veren Zülfi Livaneli'den gelmiştir. Türk Sanat Müziği, Türk Halk Müziği ve Türk Hafif Müziği olarak müziklerin sınıflandırılması ve kendi içerisinde katı kurallar bulundurmasını eleştiren Livaneli, yılbaşı ve özel günlerde yayınlanan programları eleştirmiştir. Bülent Ersoy'un, İbrahim Tatlıses tarzında icralar yapmasına, arabeskin bir sentez olmadığına, yozlaştırıcı bir etkisinin olduğuna dikkat çekmiştir (Arolat, 1980:34). Bu durum toplumu ve toplumsal olayları siyasi iktidardan bağımsız okumanın eksik bir okuma olduğu, müziği salt müzik olarak görmenin ne kadar yanıltıcı olacağı gerçeğini gözler önüne sürmektedir.

4.4. Arabeskin Beğeni Hiyerarşindeki Değişimi (1990'lar'dan 2000'lere)

1980'li yıllarda başlayan değişim sürecinin yansımalarının hissedildiği 1990'lı yıllar ve beraberinde devam eden 2000'li yıllar Milliyet Sanat dergisinde değişimin gözler önüne serildiği yıllar olmuştur. Bu dönemle alakalı olarak Derya Bengi'nin "*Fakirlere Arabesk, zenginlere Arabesk, entellere Arabesk*" dizesi bu müziğin 1980 sonrası en büyük yıldızı olan İbrahim Tatlıses'in 90'lı yıllarda seslendirdiği "Arabesk" isimli şarkıda geçiyor.

"Arabeskin ilk on yılında böyle bir şey düşünülemezdi bile. Zenginler, hele hele eğitimli insanlar bu müziğin yanından bile geçmezdi. Arabesk doğrudan doğruya fakirlerin müziğiydi" (Çakmur, 2002:52), sözleri değişimi gözler önüne sermektedir. Özellikle liberal ekonomi ve post-modernizmin etkili olduğu bu yıllar, siyasi, ekonomik ve sosyal anlamdaki pek çok yeniliği de beraberinde getirmiştir. Bu noktada dikkat çeken en önemli olaylardan biri de Turgut Özal'ın desteğiyle Türkiye'nin ilk özel televizyon kanalı olarak kurulan "Star 1"nin 1990'da test yayınına, ardından uydu yayınına başlamış olmasıdır. Aslında bu kanal doğrudan ya da dolaylı olarak Özal'ın siyasi anlayışının bir uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özel televizyonlarla birlikte gündemde daha sık yer alan arabesk, 90'larda revaçta olan pop müzik ve iletişim araçlarıyla beraber yeniden varlığını kuvvetlendirmeye başladı. Bundan dolayı Arabesk'in 90'larda yeni bir soluk yakalayan pop müzikle birlikte farklı döneme başladığı söylenebilir. Bir bakıma 80'lerin yarattığı "yumuşama" ortamı 90'larda arabeski de içine alacak "yeni pop" anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır

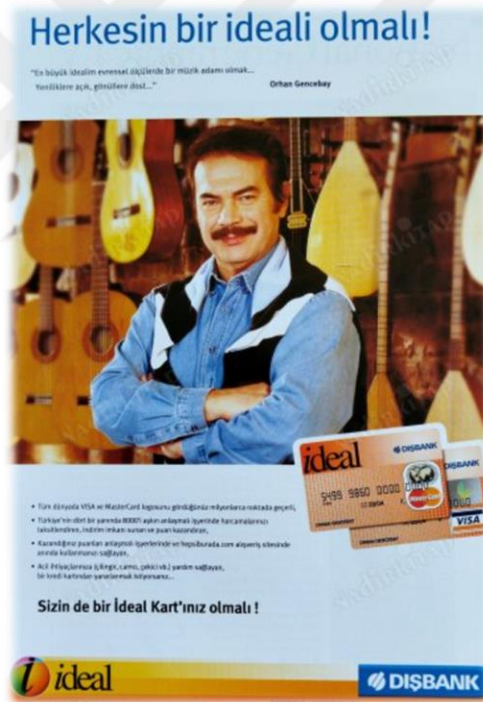
(Demirkıran, 2014). Bu yeni dönemle alakalı olarak Murat Memiç; “*Ön planda olan bir tür yok; her tür, her yerde. Herhangi bir şarkıcının, topluluğun albümünde arabesk, pop, alaturka, rock, hatta reggae, flamenko akla gelebilecek hemen her türde şarkıya rastlamak mümkün...*” (Memiç, 2006) düşüncelerini dile getirerek aslında arabeskin popüler kültürün bir ögesi olarak varlığını kabul ettirdiği ve sürdürdüğünü gözler önüne sermektedir. Murat Meriç’in bu tespiti ile arabeskin bu dönemde popüler olan diğer türlerle artık denk olduğu, yani beğeni hiyerarşisinde de onlarla aynı seviyede konumlandığını söylemek mümkündür.

Bu bağlamda milliyet sanat dergisinde yayınlanan sayılara bakıldığında 80’li yıllara göre bir sessizlik dönemi olduğu görülmektedir. 2000’li yıllara kadar yayınlanan sayılarda arabesk ve bu müziğe yönelik olumlama ya da eleştiri bağlamında bir yazı görülmemiştir. Nitekim 80’li yıllarda yüksek perdeden dile getirilen eleştirilerin yapılmaması arabeskin toplum tarafından kabul görmeye başladığının bir göstergesi olduğu gibi dergide meydana gelen değişimin de bir yansımasıdır.

2000’li yıllara gelindiğinde dergi özelinde değişimin somut örnekleri karşımıza çıkmaktadır. Nitekim “*Yeni bir müzik kültürü mü doğuyor?*”, “*Popüler kültür klasik müziği nasıl katletti?*” sorularıyla popüler müziğin ve bu müziği temsil edenlerin nasıl da araçsallaştırıldığına dair eleştirilerde bulunulduğu örneklerle rastlanmaktadır (Kutluk, 2001:76). Her ne kadar arabesk bu eleştirilerin odağında olmasa da artık arabeskin de popüler kültürün bir ürünü olduğu kanıksanmıştır. Öyle ki 2000’li yıllardan itibaren reklam ve müzik ilişkisinin artması nedeniyle dergide “*Türkiye’nin yarısı merinos*” başlığıyla İbrahim Tatlıses’in reklam yüzü olduğu sayfalar popüler kültür ürünleri ve metalarının birbirine angaje edilmek suretiyle yeni bir pazarlama stratejisinin nesneleri haline getirildiklerini göstermesi bakımından eleştirilmiştir. Ancak Milliyet Sanat dergisinde yayınlanan yazılarla popüler kültür ve ürünlerini eleştirmesine rağmen (Karakaş, 2001:30) bir sonraki yıl yayınlanan sayılarından birinde İdea Bank’ın reklam yüzü olarak Orhan Gencebay’ı kullandığı afişlere yer vermesi, kuşkuyla yer bırakmayacak şekilde derginin de popüler kültürün bir ürünü olduğunu gözler önüne sermektedir. Hatta dergide bu konuya örnek teşkil edecek şekilde reklam verilmesini, liberal ekonominin bir yansıması olarak okumanın mümkün olduğu kadar liberal ekonominin popüler kültürle olan ilişkisini yansıtmaması bakımından da dikkat çekicidir.

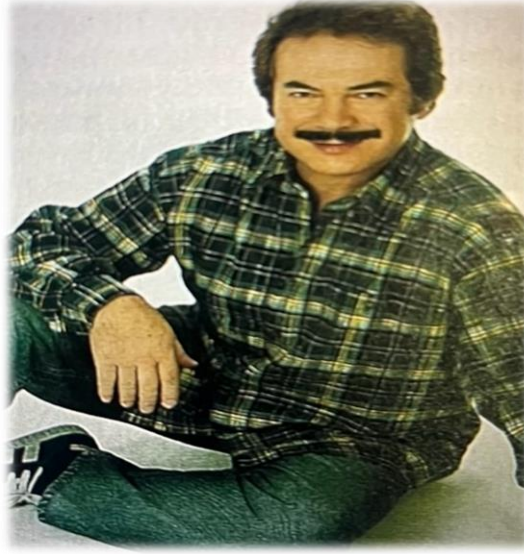


Resim 4.1. İbrahim Tatlıses'in Milliyet Sanat dergisinde yayınlanan Merinos Reklamı



Resim 4.2. Orhan Gencebay'ın Milliyet Sanat dergisinde Yayınlanan İdea Bank Reklamı

2000'li yıllarda özellikle Arabesk'i bir popüler kültür ürünü olarak konumlandıran dergi, kullandığı görseller ve söylemlerle değişimin bu doğrultuda olduğunu vurgulayacak örnekler sergilemiştir. Öyle ki dergi, arabeskin popüler kültürün bir ürünü olduğunu vurgulamak istercesine Orhan Gencebay'ın spor ayakkabılı, kot pantolonlu ve kareli gömleklili olan fotoğrafını paylaşmıştır.



Resim 4.3. Orhan Gencebay'ın Milliyet Sanat dergisinde yayınlanan Fotoğrafı

Benzeri şekilde arabesk müzik sanatçıları diğer türleri temsil eden sanatçılarla aynı karikatürlerde resmeden görsellere yer vermesi bu algıyı güçlendirmek istediklerinin bir göstergesidir.



Resim 4.4. Milliyet Sanat Dergisinde Yayınlanan Karikatür

Buna ek olarak, burjuvazinin doğrudan bir eğitimle elde edilmeyen ve elitizmle içselleşmemiş olan kültürel birikimin benimsenmesine karşı olduğu söylene de dergi özelinde bunu söylemek pek de mümkün değildir. Çünkü dergide yer alan dikkat çekici söylemlerden biri olan *“ikisi arasında artık bir Çin Seddi'nin bulunmadığı”* düşüncesi popüler kültürün de elitist bir boyutunun olduğunu vurgulamaktadır (Kahraman, 2001). Bu söylem aynı zamanda değişim ve dönüşümün somut bir örneği

olmuştur. Nitekim Aymaz'ın “*Popüler olanın, sanat hayatında*”, ya da “*popüler olmayanın elitist muhitinde*” bu denli öne çıktığı bir döneme rastlanmadığı dile getirmesi değişimin dinamiklerini ortaya koymuştur.

Milliyet Sanat dergisinin yayın politikasına ilişkin olarak eleştiride bulunan Kutlu'nun “*Popüler olanla olmayan arasında ayırım yapmayan bir yazı okudunuz. Derginin yazı politikasına tümüyle uyma zorunluluğunun olması ve editörün baskısı nedeniyle böyle bir yazı yazdım. Değilse, sloganımız elbette "Bach sevmeyen ölsün"* (Kutlu, 2002) şeklindeki söylemi, derginin almış olduğu pozisyona ışık tutmaktadır. Milliyet Sanat'ın kabuk değiştirme aşamasında kullandığı sloganı: “*Popüler olanla olmayan arasında ayırım yapmayan dergi*” söylemi, beraberinden Modernizm ve Kemalizm üzerine eleştirilerin yapılmasına alan açmıştır. Buna örnek olarak Kemalizm'in gerçekleştirdiği bürokratik muhafazakâr yapının, toplumsal farklılıkları, şimdilerde moda olan deyişle 'öteki'ni benimsemeyi, toplumsal konsensüs çerçevesinde yaşatmayı amaçlayan, bir demokrasi tanımından öze farklı olduğu tespitinde bulunulmuştur (Yener, 2002). Buna ek olarak Türkiye'de, Kemalist kültürün sentez arayışları, yeteri kadar güçlü bir destek ve geniş bir taban bulmadığına inanılan bir kültür modelinin kısıtlamalarının aşılmasına dönük bir girişim olarak görülerek özünde kültürel değil siyasal bir girişim olarak nitelendirilmiştir (Kahraman, 2002). Cumhuriyet döneminde müzikal devrim açısından önemli bir yer tutan *çoksesli* müzik hakkında Cemal Reşit Rey'in “*Bir çoban faraza davarlarını otlatırken şarkı söylemek ihtiyacını hissederse, ille de köye gidip bir ikinci çobanı bulup, gel birader sen de şu ikinci sesi uydur da söyle mi desin?*” (Kutluk, 2003) sözlerine yer veren dergi, modernizm ve gereklerini tartışmaya açmıştır. Bu bağlamda Tan Sağtürk bir Orhan Gencebay klasiğiyle Urfa ‘ya sefer düzenleme hazırlıklarında olmasına, “*ne Gencebay’a karşıyım ne de Tan Sağtürk’ün yaptıklarına, artık aradığım tek şey içsellik*” yorumlaması gelmiştir. Yine bu tartışmalara ek olarak Fazıl Say’ın Orhan Gencebay ile yaşamış olduğu polemik üzerine, “*Fazıl Say'dan şimdilik beklenebilecek tek şey, bütün yeteneğiyle bir yandan halka klasik müziği sevdirmeye çabalaması gerektiği ve bir yandan da egosunun aynı yetenekle şişip, kompleks üreten bir şebekeye dönüşmesine müsaade etmemesi*” temennisinde bulunularak, “*Yeteneği ve çabası, her koşulda savunulabilir olabilmesi için, tüketmekte oldukları kültür nedeniyle halkı aşağılıyor görünmekten ziyade, onları yaşam karşısında daha donanımlı bir kültüre taşıyor görünmek zorunda*” (Kutluk, 2003) eleştirisinde bulunulmuştur. Değişimin temel dinamiklerini ortaya seren noktaların birisi de popüler müziğe ve dolaylı olarak da

arabesk müziğe getirilen eleştiriler olmuştur. “Beşinci sınıf türkücülerle, on beşinci sınıf popçularla düşüp kalkan, kültüre düşman bir burjuvamız var” söylemi bir eleştiri olarak görülse de değişen toplumsal beğenilere dikkat çekmiş ve “...elinden çıkan her şeyi büyük bir iştahla tüketen yeni bir orta sınıfımız var ki, yerlerde sürünen beğenileri, özenti kokan tercih ve eğilimleriyle hiçbir umut vaat etmiyorlar” (Aymaz, 2004)

söylemiyle de somut örnek oluşturmıştır. Bu duruma ek olarak özel radyo ve tv mecrasında, merkezi kültürdeki değişim dinamiklerinin yeniden şekillendiğini, yeniden konfigüre olduğunu söylemek çok da yanlış olmaz. Bu değişimlere dikkat çeken dergide “Mahsun'un, Müslüm'ün ve bilumum çevre kahramanın neden 'bir kısım elit' eliyle merkezileştirilmeye çalışıldığı” (Tekelioğlu, 2008) sorusuna cevap aranmıştır.



Resim 4.5. Ajda Pekkan ve Müslüm Gürses'in Milliyet Sanat Dergisinde Yayınlanan TV Programı Fotoğrafı

Yine bununla birlikte “Star 1” televizyonun sahibi ve aynı zamanda dönemin Genç Parti başkanı olan Cem Uzan'ın Millet vekili adayı olarak İbrahim Tatlıses'i göstermesi ve seçim çalışmalarında Ebru Gündeş'in boy göstermesi de bu merkezileştirme politikasının bir ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 4.6. Ebru Gündeş, İbrahim Tatlıses ve Cem Uzan'ın Milliyet Sanat Dergisinde Yayınlanan Seçim Çalışmalarına Ait Fotoğrafları

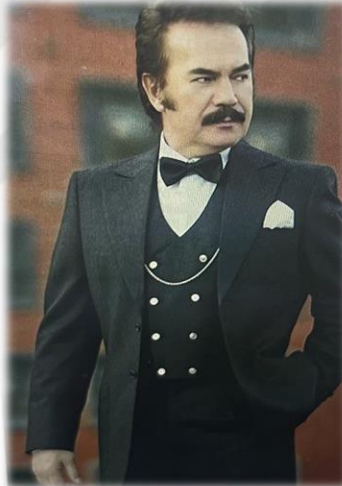
Bu dönem dikkat çeken noktalardan biri derginin 1980'li yıllardan beri yayınlanan sayılarında konserler ve etkinlikler bölümünde arabesk müziğe ilişkin herhangi bir bilgiye rastlanmazken 2000'li yıllarda bunun tam aksi yönde yayın yapılmıştır. Nitekim bu dönemde “*realist romantik baba*” Orhan Gencebay'ın yeni albümü “*Yürekten Olsun*” müzik marketlerde” başlığı ile Orhan Gencebay'ın albümünü duyurmaları bunun yanı sıra İbrahim Tatlıses ve Arif Sağ gibi isimlerin konserlerine ilişkin duyurulara yer vermeleri bu yıllarda arabesk müziğe alan açılmaya başlandığının başka bir göstergesidir.



Resim 4.7. Arif Sağ'ın Milliyet Sanat dergisinde yayınlanan Konser Duyurusu

Bu döneme genel olarak spesifik bir yorum getiren isimlerden biri de Derya Bengi olmuştur. Beyoğlu'nda yeni açılan “Monarabesque” isimli mekândan söz eden Bengi, mekânın sürekli arabesk çalan, müşteri kitlesinin okumuş, tahsilli ve üniversiteli gençlerin olduğu belirterek, “*kâğıt üzerinde Arabeske karşı olan kesim*”in mekânı

doldurmasının şaşırtıcı bir durum olmadığını belirleterek, Arabeskin artık bir ortak payda, toplumun her kesimine hitap eden bir müzik olduğunu dile getirmiştir. Üniversitede okuduğu 80'li yıllara atıf yaparak “*böyle bir bar açılsaydı gitmezdim. Zaten açılmadı ve açılmazdı da.*” (Bengi, 2012) diyerek değişim hakkındaki düşüncelerini dile getirmiştir. Sezen Aksu'nun kadınların gönül rehberi, Azer Bülbül'ün köyden kente göçmüş mahalle sakinlerinin ”gariban çocuğu“, Müslüm Gürses'in mahallemizin ”ağır adamı“, Tarkan'ın ise, sınıf, cins ayrımlarımızı silip geçen ”millimiz” olduğu (Akkaya, 2002) yıllarda, Türkiye'nin modernleşme sürecinde bir “ayrıkotu” olarak görülen arabeskin önemli temsilcilerinden biri olan Orhan Gencebay'ın, klasik çizgisinden ödün vermeden, müzikal anlamda yapmış olduğu çalışmalarda, yeniden yorumlama dışında çizgisini koruyan, 2010'lı yıllarda akil adam statüsüne ulaşarak “Orhan Baba'ya” dönüşümü, toplumdaki en büyük dönüşümün ve beğeni hiyerarşisindeki değişimin temel simgesi olmuştur.



Resim 4.8. Orhan Gencebay'ın Milliyet Sanat Dergisinde Yayınlanan Konser Duyurusu



5. SONUÇ

Çalışmamızın temel kaynağını oluşturan Milliyet Sanat Dergisi ise 1979 yılında yeniden yayın hayatına başlamıştır. Dergi içerisinde Arabeske ilişkin ilk söylemler

“yoz müzik”, “gecekondu” ya da “dolmuş” müziği gibi arabeskin modern kent kültürüne taban tabana zıt olan bir kültürel kimlikle ilişkilendirilmiş olmasıdır. Genellikle arabeski alt kültürle ilişkilendirilen bu söylemler popüler kültüre getirilen muhafazakâr elitist perspektifi yansıtırken, yapılan eleştirilerin bir kısmı ise popüler kültürü, kültür endüstrisinin bir ürünü olarak gören Frankfurt Okulu ve Adorno'nun açıklamalarıyla ilişkilendirilebilmektedir. Arabeske ilişkin tüm söylemler bunlarla sınırlı olmamakla birlikte Arabesk müziğe karşı daha tarafsız bir tavır takınan yazılara da rastlanmaktadır. Her ne kadar söz konusu yıllarda Arabesk müzik popüler kültürün bir parçası olarak tanımlanmasa da bu düşünceler bütün popüler kültür ürünlerini estetik olarak meşru gören ve tarafsız bir şekilde incelemeye çalışan, popüler kültüre toptancı bir yaklaşım benimsemek yerine, popüler kültürü oluşturan, farklı toplumsal sınıfların ve grupların "beğeni kültürleri" üzerinde durulması gerektiğini savunan popüler kültür yaklaşımını çağırıştırır.

Bunun arabesk üzerinde karşılığını 2000'lerden sonra ‘arabeskin babaları’ tarafından bazı arabesk dışı müzik türlerindeki şarkıların arabesk versiyonlarını söylemeleri dikkat çekmiştir. Müslüm Gürses’in ölmeden önce yapmış olduğu albüm, birçok arabesk dışı türden şarkının arabesk biçiminde icra edilmesi olarak görülmektedir. Böylelikle Özal dönemiyle değişen paradigma hem yeni ve popüler tarzda müzik örnekleri içermesi bakımından arabesk müzik dinleyici kitlesini oldukça genişletmiş hatta son dönemde oldukça benimsenen bir müzik türü olmuştur. Ayrıca sinema sektöründe ortaya çıkan arabesk sanatçıların filmleri de bu beğeni algısının yeniden şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Böylece arabeskin sadece alt kültüre ait olduğu yanlışlığı ortadan kalkmıştır. Son dönemlerde ‘halkın içinden çıkmış’ imajı daha az çizilse de görmekteyiz ki rock, pop ya da başka tarzlarda şarkı söyleyen müzisyenler bile eski arabesk şarkılara rağbet etmekte; kimileri aynı formatta kimileri ise kendi müzik tarzlarıyla örtüştürerek bu müzikleri yeniden canlandırmaktadır. Fakat arabesk müzik, ilk dönemindeki özgünlüğünü yitirse bile hala popüler olan müzik türlerinden biri olarak görülmektedir. Arabesk müziğin icra biçimi ve müzikal anlamdaki değişiminin toplumsal anlamda da büyük bir dönüşüme işaret ettiği

görülmektedir. Nitekim her ne kadar Müslüm Gürses'in son albümünde arabesk müziğin normları dışında icralar ve eserler seslendirilmiş olsa da arabesk müziğin toplumsal algılardaki değişiminin tek sebebi icra edilen eserler ve icra biçimi ile açıklanamaz. Dolayısıyla arabeski cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren ortaya çıkan toplumsal dönüşüme endeksli olmasından dolayı kendini sürekli yeniden üreten alternatif bir müzik olarak okumak daha yerinde olacaktır. Buna örnek olarak Orhan Gencabay'ın “batsın bu dünya” şarkısından İbrahim Tatlıses'in “herkese arabesk” şarkısına geçmesini bu değişimin bir göstergesi olarak görebiliriz.

Arabesk müzik icrasında (salt müzik olarak) değişimler olması ile arabesk müziğin diğer popüler kültür öğeleriyle birlikte sunulma durumu, arabesk müziğin beğeni hiyerarşisindeki değişiminin nedeni değil, bu değişimin bir sonucudur. Türkiye 'nin modernleşme sürecinde bir “ayrıkotu” olarak görülen arabeskin önemli temsilcilerinden biri olan Orhan Gencebay'ın, klasik çizgisinden ödün vermeden, müzikal anlamda yapmış olduğu çalışmalarda, çizgisini koruyan, 2010'lı yıllarda akil adam statüsüne ulaşan “Orhan Baba'ya” dönüşümü, toplumdaki dönüşümün ve beğeni hiyerarşisindeki değişimin temel simgesi olmuştur.

KAYNAKLAR

- Akkaya, G. (2002). *Milliyet Sanat*, s. 24
- Alaner, B. (2000). *Tarihsel süreçte müzik*. Anadolu Üniversitesi.
- Anderson, P., (1988), Gramsci: Hegemonya, Doğu-Batı Sorunu ve Strateji, Alan Yayınları, İstanbul
- Arolat, O.S., (1980) Zülfü Nivaneli ile Konuşma, *Milliyet Sanat*, s. 34,35
- Aslan, H., (2019). Epistemik Cemaat, İstanbul: Paradigma Yayınları
- Atlıg, N. (1980). Ne Dediler, *Milliyet Sanat*, s. 22
- Ayas, G. (2015). Müzik sosyolojisi. *İstanbul, Doğu Yayınları*.
- Aymaz, G. (2004). *Milliyet Sanat*, s. 45
- Baran, A. G. (2019). Pratik, Kültür, Sermaye, Habitus ve Alan Teorileriyle Pierre Bourdieu Sosyolojisi, Sosyolojide Yakın Dönem Gelişmeler, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Barın, E. (1985). Arabesk Demokrasi, *Milliyet Sanat*, s.57
- Barışeri, N. (1996). Bela Bartok'un Türkiye'deki çalışmaları ve Türk halk müziği ile Macar halk müziği arasındaki ilişkilerin araştırılması.
- Barrett, J., Bradley, R. J., & Green, M. T. (1991). *Landscape, monuments and society: the prehistory of Cranborne Chase*. Cambridge University Press.
- Belge, M. (1980). Kantolar, *Milliyet Sanat*, s. 2
- Belge, M. (1981). 1980 Kültür, *Milliyet Sanat*, s. 20
- Bengi, D., (2012) MonArabesque. Cezayir Beyoğlu, İstanbul'da yaptığı yayınlanmamış bildiri.
- Bobbio, N. ve J. Texier, (1982), Gramsci ve Sivil Toplum, Savaş Yayınları.
- Boratav, K. (2004). Türkiye İktisat Tarihi 1908-2002, 8. Baskı. Ankara: İmge.
- Bourdieu, P. (1979). La Distinction. Critique sociale du jugement, Paris: Minuit. Bourdieu Derlemesi. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bourdieu, P. (2015). Ayrım. (D. Fırat Şannan ve A. Günce Berkkut, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1979).
- Bourdieu, P. ve Wacquant, Loic J. D. (2003). Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar, Çeviren: Nazlı Ökten, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Büyükbaykal, G. (2013). Türkiye'de ve Dünyada Ekonomi Dergiciliği. *İçinde Dergicilik Üzerine*, 84-101.
- Cevizci, A. (1999). Felsefe Sözlüğü. İstanbul: Paradigma Yayınları
- Crossley, N. (2001). "The Phenomenological Habitus and Its Construction", Theory and Society. Sayı: 30/1, Berlin: Springer.
- Çakmur, B. (2002). Türkiye de Müzik Üretimi, s. 51
- Çalışlar, R. (2008). Arabesk Anarşi, İstanbul: Güncel Yayıncılık.
- Çizgen, E. (1980). Trt Kendi Sanatçılarının Yapıtlarını Plak Yapmalıdır, *Milliyet Sanat*, s. 51
- Çolakoğlu, A. R. (1980). Klasik Batı Müziği ve Kültürümüz, *Milliyet Sanat*, s. 127
- Ergönültaş, E. (1980) Arabesk Olayı, *Milliyet Sanat*, s. 16-17
- Eriç, D. (1985) Olaylar ve Müzikçiler, *Milliyet Sanat*, s. 54
- Findley, C. V. (2017). Modern Türkiye Tarihi: İslam, Milliyetçilik ve Modernlik.
- Göker, Alim Arlı, Ümit Tatlıcan (der.) Ocak ve Zanaat: Pierre
- Göker, E. (2007). "Ekonomik İndirgemeci mi Dediniz?", içinde: Güney Çeğin, Emrah
- Göle, N. (2000). Melez desenler. *İstanbul: Metis Yayınları*, 5.
- Gramsci, A. (1971). *Hegemony* (pp. 95-123).

- Güngör, N. (1993). Arabesk – Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik (2. Baskı). Ankara: Bilgi Yayınları.
- Gürkan, B., (2019). *Beğeni Yargısı ve Hiyerarşisinde Türk Halk Müziği*. Yörük Ali Efe Uluslararası Halk Kültürü Araştırmaları Sempozyumu (Pp.102-120). Aydın, Turkey
- Işık, C. Ve Işık, N.E. (2013). Arabesk ve Müslüm Gürses – Kültürel Dünyamızı Anlamak. İstanbul: Ferfir Yayınları.
- Işık, S. T. (2023). Kemalist Modernleşmeden Muhafazakâr Modernleşmeye, Bir Paradigmalar Arası Geçiş Örneği: Klasik Türk Musikisi ve Bir İcra Mekânı Olarak İstanbul Radyosunun İnşası. *Yegâh Müzikoloji Dergisi*, 6(1), 56-82.
- Işık, S. T. (2024). PIERRE BOURDİEU SOSYOLOJİSİ BAĞLAMINDA TÜRK MUSİKİSİNİN YENİ MÜCADELE ALANLARI: RADYO VE GAZİNO. *Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi*, 4(9), 61-81.
- İlyasoğlu, E. (1985). Çoksesli Müzik Sempozyumundan Sesler, *Milliyet Sanat*, s. 30
- İlyasoğlu, E. (1986). Çok Seslilik Amaç Değil Araçtır, *Milliyet Sanat*, s. 29
- İlyasoğlu, E. (1987). Konuşma, *Milliyet Sanat*, s. 64.
- Jameson, F. (1986). On magic realism in film. *Critical Inquiry*, 12(2), 301-325.
- Jourdain, Anne; Naulin, Sidonie, (2016). *Pierre Bourdieu’Nün Kuramı Ve Sosyolojik Kullanımları*, (Çev. Öykü Elitez), İstanbul: İletişim Yayınları
- Kahraman, A.B. (2002). Kemalist Kültür, *Milliyet Sanat*, s. 55
- Kahraman, H. B. (2001). Popüler Kültür Üzerine, *Milliyet Sanat*.
- Kara, E. (1986). Hikmet Şimşekle Söyleşi, *Milliyet Sanat*, s. 29
- Karakaş, B. (2001). *Milliyet Sanat*, s.30
- Kutlar, O. (1980). Arabesk Olayı, *Milliyet Sanat*, s. 18-19.
- Kutlu, F. (2002). *Milliyet Sanat*, sy.50
- Kutluk, F. (2001). *Milliyet Sanat*, sy.77
- Kutluk, F. (2003). *Milliyet Sanat*, sy.62
- Kutluk, F., (1994). *Türkiye’deki Pop Müzik Akımlarının Kültürel Çözümlemesi* (Doctoral dissertation, Dokuz Eylül Üniversitesi (Turkey)).
- Küçük, K. (2023). Alaturka Yasağı Değil Mısır Filmlerine Bakın, *Milliyet Sanat*, s. 76
- Küçükkaplan, U. (2013) *Arabesk-toplumsal ve müzikal analiz*. Ayrıntı Yayınları.
- Meriç, M. (2006). Türkçe Sözlü Hafif Batı Müziği, Pop Dedik, 1.Baskı İletişim Yayınları, İstanbul.
- Meriç, M. (2006). *Pop dedik: Türkçe sözlü hafif batı müziği* (Vol. 103). İletişim Yayınları.
- Meriç, M. (2010) İstanbul’da Eğlencenin “Entel” Hali 1980’den Günümüze Üst Sınıf Eğlence Hayatındaki Değişimler, Der. Volkan Aytar, Kübra Parmaksızoglu, 62.
- Neuman, W. L. (2020). Toplumsal araştırma yöntemleri: nicel ve nitel yaklaşımlar (Ö. Akkaya, Çev.). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Oğuz, C. (1983). Müzik Mahkemesi, *Milliyet Sanat*, s. 63
- Osman S. A. (1980). Zülfü Nivaneli ile Konuşma, *Milliyet Sanat*, s. 34-35
- Öngören, M. T. (1988). Televizyonda Tatlıses, *Milliyet Sanat*, s. 49
- Öngören, M. T. (1988). Televizyonda Tatlıses, *Milliyet Sanat*, s. 49
- Özbek, M. (1991). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski* (Vol. 12). İletişim yayınları.
- Shiner, L. (2010). Sanatın İcadı: Bir Kültür Tarihi (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Smith, P. (2005). Kültürel Kuram,  ev. Selime Güzelsarı ve İbrahim Gündoğdu. *İstanbul: Babil Yayınları*.
- Stokes, M. (1998). Türkiye’de arabesk olayı. (H. Eryılmaz,  ev.). İstanbul: İletişim
- Swartz, D. (2015). Kültür ve iktidar. *Pierre Bourdieu’nün Sosyolojisi ( ev. E. Gen) İstanbul: İletişim Yayınları*.
-  aylan, G. (2016). Postmodernizm (5. basım). *Ankara: İmge Kitabevi*.
- Tekelio lu, O. (2008) *Milliyet Sanat*, s. 54.
- Thornburg, M. W., Spry, G., & Soule, G. H. (1949). Turkey: an economic appraisal.
- ÜNAL, A. Z. (2017). BOURDİEU’NÜN TABAKALAŞMA TEORİSİ BAĞLAMINDA ÜST SINIFTAN ALT SINIFA DOĞRU HAYAT TARZI TAHAKKÜMÜ. *Journal of International Social Research*, 10(49). Yayınları. (Orijinal  alı ma basım tarihi 1992).
- Yener, A.G. (2002) *Milliyet Sanat*, s.45.
- Yılmaz,  . (2017). *Türkiye’de popüler müzik tartışmaları*. 7 Renk Basım Yayım.
- Yücel,S. (1980). Arabesk Müzik Midir? *Milliyet Sanat*, s. 62.
- Zürcher, E. J., & G nen, Y. S. (2018). Modernle en Türkiye’nin Tarihi, s. 262.



EKLER

EK-1.



TRT'nin de desteğiyle "Alternatif Arabesk" denemesiyle ilk kez ekrana çıkmayı başaran Hakkı Bulut'un bütün derdi kuşkusuz Arabesk yaşamının kalkmasıydı. Hakkı Bulut, Turgut Özal'a bu konuyla ilgili sorunlarını anlattı...

EK-2.



EK-3.

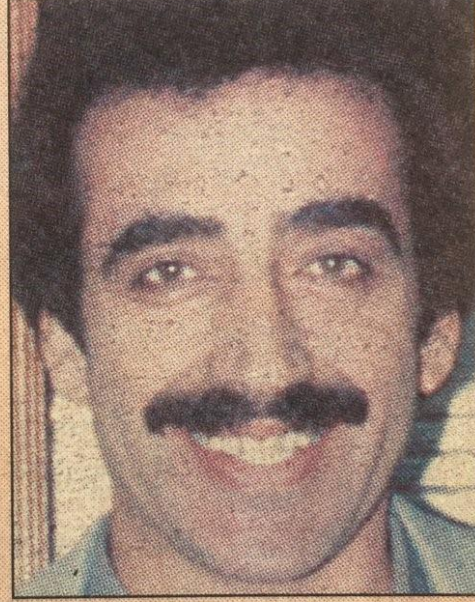


Devlet Arabeskçisi Hakkı Bulut ne dedi?

1.ci müzik kongresinde,
“Ülkemizde 40 milyon kişi
bu müziği seviyor, dinliyor.

Bunlar vergi veriyor,
askerlik yapıyor bırakın
istedikleri müzikleri dinle-
sinler” şeklindeki eleştirile-
rim üzerine sayın Kültür
ve Turizm Bakanı “Sizin
yaptığınız müziğin iyileri
de var.Terazinin kefeleri-
ne konulan iyi ile kötünün
arasına bir sınır konulsun”
dediler.

Dinlettiğimiz ve yaptığ-
ımız müzik “arabesk” de-



ğildir. Bu benim kullandı-
ğım bir türdür.

Folklor ve halk müziği
ezgilerini bünyesinde ba-
rındıran bir müziktir. İsim
vermek gerekirse benim
müziğim “Çağdaş Türk
Müziği”dir.

EK-5.





ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyad, ad : Kalkan Taha Sinan

Eğitim

Derece

Eğitim Birimi

Mezuniyet

Yüksek Lisans

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Lisans

Gazi Üniversitesi

2021

Yayınlar :

Arabesk Müzik ve Beğeni İlişkisi, in Proceedings of 3rd International Rast Music Congress (IRMC), Turkey (Turkey, 2023), 34.



