



Sosyal Bilimler
Enstitüsü

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**TÜRKİYE'DE 1980'DEN SONRA TOPLUMSAL İLETİŞİM ARACI
OLARAK POP VE ROCK MÜZİK**

Doktora Tezi

SİBEL ERCAN

İSTANBUL, 2020

T.C.
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**TÜRKİYE’DE 1980’DEN SONRA TOPLUMSAL İLETİŞİM ARACI
OLARAK POP VE ROCK MÜZİK**

Doktora Tezi

SİBEL ERCAN

Danışman: Doç. Dr. AYŞE BİLGE GÜRSOY

İSTANBUL, 2020

ÖZET

TÜRKİYE'DE 1980'DEN SONRA TOPLUMSAL İLETİŞİM ARACI OLARAK POP VE ROCK MÜZİK

Toplumsal, ekonomik ve politik değişimlerle medya ve teknoloji alanlarındaki gelişmeler, müzik endüstrisine yön vererek müziğin üretim ve tüketim biçimlerini etkiler. Popüler müzikte müzikal öğelerin yanı sıra, ekstra müzikal anlatılar vasıtasıyla toplumsal iletişim hızlı ve sembolik biçimde kurulur. Popüler müzik aynı zamanda farklı statüdeki insanları bir araya getiren bir etkileşim yaratır.

Batı endüstriyel popüler müziği, medya ve müzik teknolojileri kanalıyla küreselleşmiş ve yerel müzikleri etkilemiştir. Küreselleşen pop ve rock müzikle birlikte homojen bir gençlik kültürü oluşmuştur. Pop ve rock müziğin popülerleşmesinde, radyonun ve müzik televizyonunun da rolü vardır. Türkiye'de müziğin endüstrileşmesi ve Batı popüler müziğinin toplumda yayılması için Batılılaşmanın dışında liberalleşme, kapitalistleşme ve kentleşmenin yaşanması gerekmiştir. Bu süreçte Türk popüler müziği dönüşmüştür. 1980'den sonra neo-liberalleşme, toplumda tüketimi, popülizmi ve benmerkezciliği tetiklemiştir. Türkiye'de müzik teknolojilerinin ve özel kanalların yaygınlaştığı neo-liberalleşme sürecinde pop ve rock müzik anaakım türlere dönüşmüştür. Bunun yanında 1990'larda pop müzikte başlayan sığlaşma ve yüzeyselleşme, zamanla müzik sektörüne hâkim olmuştur.

2000'lerde müziğin dijitalleşmesiyle birlikte Türk müzik sektörünü de etkileyen küresel bir paradigma değişimi yaşanmıştır. Dijital dönemde yeni yaşam biçimleri oluşmuş, popüler müzik buna göre şekillenmiştir. Müziğe internetten ücretsiz ulaşılması, albüm satışlarını düşürmüş ve müzik piyasasında ekonomik kriz ortaya çıkmıştır. Dijital müziğin yasal kullanımının artıp lisanslanması ve farklı endüstrilerle işbirliği, 2010'ların ortasından itibaren gelirleri yeniden yükseltmiştir. Bu dönemde Türk müzik sektöründe sermayenin dağılımı değişmiş ve yeni yapıya uyum sağlayan şirketler güçlenmiştir. 2000'lerde küresel popüler müzikte yayılan tektipleşme, Türkiye'de müzik sektöründeki sorunları derinleştirmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Popüler müzik, toplumsal iletişim, müzik ve toplum, müzik endüstrisi, MTV, MTV Türkiye, Kral TV, Türk müzik sektörü, Türkiye'de toplumsal değişim, neo-liberalleşme, Türk pop ve rock müziği, dijital müzik, dijital müzik platformu.*

ABSTRACT

POP AND ROCK MUSIC AS A MEANS OF SOCIAL COMMUNICATION IN TURKEY AFTER 1980

Social, economic and political changes and developments in the fields of media and technology influence the production and consumption of music by directing the music industry. In addition to musical elements in popular music, social communication is established quickly and symbolically with extra musical narratives. Popular music can also create interaction via bringing people of different status together.

Western industrial popular music has become globalized through media and music technologies and has influenced local music. A homogeneous youth culture has been formed with globalizing pop and rock music. Radio and music television also played a role in popularizing pop and rock music. The industrialization of music in Turkey and to spread in the community of Western popular music outside of Westernization, liberalization, and urbanization have had to be lived in capitalization. In this process, Turkish popular music has transformed. After the 1980s, neo-liberalization triggered consumption, populism and egocentrism in society. In Turkey, in the process of neo-liberalization of music technologies and private channels pop and rock music have been turned into widespread mainstream genres. In addition, the shallowing and superficialization that started in pop music in the 1990s has dominated the music industry over time.

With the digitalization of music in the 2000s, a global paradigm shift was experienced that also affected the Turkish music industry. New lifestyles have emerged in the digital age, and popular music has been shaped accordingly. The free access to music on the internet decreased album sales and an economic crisis emerged in the music industry. Increasing and licensing of the legal use of digital music and collaboration with different industries have raised revenues again since the mid-2010s. In this period, the distribution of capital in the Turkish music industry changed and companies that adapted to the new structure grew stronger. Uniformity that spread in the global popular music in the 2000s has deepened problems in the music industry in Turkey.

Keywords: *Popular music, social communication, music and society, music industry, MTV, MTV Turkey, Kral TV, Turkish music sector, social change in Turkey, neo-liberalization, Turkish pop and rock music, digital music, digital music platform.*

ÖNSÖZ

Marmara Üniversitesi, İletişim Bilimleri Bölümü'ne doktora öğrencisi olarak kabul edildiğim sene akademiye bırakma noktasına gelmiştim. Karşıma çıkan sorunlar, beni hayal kırıklığına uğrattı ve akademiden uzaklaştırmıştı. O yıl, istediğim bölümde sadece bir tane başvuru yapmaya ve doktora giriş sınavını kazanamazsam lisansüstü eğitime devam etmemeye karar vermiştim. Aklımdan akademiye bırakma düşüncesi geçse de akademi beni bırakmadı ve İletişim Bilimleri'ne doktora öğrencisi olarak kabul edildim. Bana bu şansı veren doktora programındaki hocalarıma çok teşekkür ederim.

Doktora tezi olarak müzik çalışmaya karar verdiğimizde, çok zor bir alana girdiğimi bilmiyordum. Müziğin sosyolojik açıdan analizini zorlaştıran unsurların başında soyut bir sanat dalı olması geliyor. Bunun yanında popüler müzik çalışmalarında, küresel müzik endüstrisi dünya müziğini etkilediği için, yerel müzik endüstrileri ile küresel müzik endüstrisi arasındaki ilişkiyi değerlendirmek gerekiyor. Bu durum, popüler müzik çalışmalarını çetrefilleştiriyor. Dahası küresel müzik endüstrisinin hem medya ve teknoloji alanlarıyla olan güçlü bir bağının olması hem de politik ve ekonomik konjonktürden hızlı biçimde etkilenmesi, karmaşık bir ilişki ağı yaratıyor. Sıraladığım bu nedenler, bir araştırmacı için popüler müzik çalışmayı meşakkatli kılıyor. Sosyal bilimler alanında popüler müzikle ilgili az çalışma olmasının da bu durumla ilgisi olabileceğini düşünüyorum.

Uzun yıllara yayılan çalışma sürecimde araştırma konumla ilgili çeşitli değişiklikler meydana geldi. Başlangıçta Türkiye'de çevrimiçi müzik hakkında bir tez hazırlamayı düşünüyordum ancak konu, o kadar geniş ve değişkendi ki müziği farklı bir açıdan ve daha somut bir düzlemde ele almaya karar verdim. Bir iletişim aracı olarak popüler müziği toplumsal açıdan inceleme fikri bu şekilde ortaya çıktı ve tür olarak Türkiye'de pop ve rock müziği seçtim. Önce, Türkiye'deki toplumsal değişimlerin kadın müzisyenlerin müziğine ve daha sonra, - öneriler doğrultusunda- bu toplumsal değişimlerin rol modeli olan müzisyenlerin müziğine etkisi üzerine çalışmayı düşündüm. Kanada'daki Western Ontario Üniversitesi Medya Çalışmaları Bölümü'nde misafir doktora öğrencisiyken danışmanım olan Doç. Dr. Matt Stahl'ın yönlendirmesiyle, rol modeli olan müzisyenler yerine popüler pop ve rock müzisyenlerin "persona"ları hakkında araştırma yapmaya başladım.

Müzisyenlerin "persona"sı üzerine çalışmaya başladığımda örneklem olarak Sezen Aksu, Tarkan ve Teoman'ı seçmiştim. Ancak bu müzisyenlerle ilgili veri toplama sürecinde birçok engelle karşılaştım. Bu engellerin başında, seçtiğim müzisyenlerin üretim yaptıkları sürenin uzun ve konunun geniş olup bugüne kadar uzanması ile müzikal gündemin hızlı biçimde değişmesi geliyordu. Buna karşın "persona" kavramıyla ilgili kuramsal kısmı yazdım. Bu esnada müzikte "persona" kavramıyla ilgili İngilizce kaynakların dahi az olduğunu gördüm.

Başka bir problem de Türkiye’de müzisyenlerle ilgili akademik kaynakların yetersizliği idi. Türkiye’de bazı isimler dışında müzisyenlerle ilgili araştırmaların sınırlı sayıda olması, müzisyenlerle ilgili verilerin taranmasında güçlükler yaratıyor. İncelediğim sanatçılar hakkında yayımlanan haberlerin bir listesinin olmaması ve bulunan çoğu yayının kaynağının da eksik olması da sorun olarak karşıma çıktı. Bunun yanında müzisyenlerle ilgili birçok haberin ve röportajın yapılmış olması da işe yarar verilere ulaşmayı zorlaştırdı. Ayrıca bu yazıların önemli bir kısmı dijital ortamda var olmadığı gibi, bunların yayımlandığı bazı dergi ve gazetelere de çeşitli kütüphanelerde ulaşamadım. Örneğin, Sezen Aksu’yla ilgili yazıların olduğu bazı dergiler, Atatürk Kitaplığı ve Beyazıt Devlet Kütüphanesi’ndeki dergi arşivlerinde bulunmuyor. Birtakım yazılar çevrimiçi platformlarda bulunmasına karşın, bu yazıların künyesinin genelde tamamı buralarda yer almıyor. Bu nedenle bir yazıya ya da künyesine ulaşmak için, bazen dergilerin bir yıl boyunca yayımlanan tüm sayılarına baktım. Bunların dışında örnek olarak seçtiğim müzisyenlerle söyleşi yapmak istediğimde de zorluklarla karşılaştım.

Etrafıca aktardığım tüm bu süreç, doktora tez çalışmamda bana zaman kaybettirdi ve çalışmama son şeklini verene kadar değişimler devam etti. Geldiğim aşamada ise Türkiye’de sosyal değişimler bağlamında toplumsal iletişim aracı olarak pop ve rock müziği inceledim.

Başından itibaren bu çalışmayı hazırlamama farklı biçimlerde katkı sağlayan birçok kişi bulunuyor. Western Üniversitesi’ndeyken danışmanlarım olan ve benim için çok önemli bir yer teşkil eden Doç. Dr. Matt Stahl ve Doç. Dr. Norma Coates, tezimde ve Kanada’da geçirdiğim günlerde bana çok yardımcı oldu. Her ikisine de yanımda oldukları ve beni destekledikleri için candan müteşekkirim.

Tez çalışmam boyunca bana destek olup moral veren, benimle ilgilenen sevgili danışmanım Doç. Dr. Ayşe Bilge Gürsoy’a içtenlikle teşekkür ederim. Tez izleme jüri üyelerimden biri olan sevgili Prof. Dr. Rabia Vildan Eyigüngör’e beni hep desteklediği için çok teşekkür ederim. Her ikisi de zor günlerimde beni motive etti. Tez izleme jürimde yer alan Doç. Dr. Emine Şirin Özgün’e, tez savunma sınavı jürime katılan Prof. Dr. Necmi Emel Dilmen’e, Doç. Dr. Kaan Taşbaşı’ya ve Doç. Dr. Esra Çizmeci’ye de teşekkürlerimi iletmek isterim.

Yazdıklarımı okuyup fikirlerini sunan, hayatında yer açan ve lisans yıllarımdan bugüne kadar bana çok şey katan kıymetli hocam Prof. Dr. Fatma Erkman’a ne kadar teşekkür etsem yetmez. Tez çalışmamın ilk yıllarında müzikle ilgili öneriler veren ve metnimde düzeltmeler yapan arkadaşım değerli Dr. Hilmi Tezgör’e çok teşekkür ederim. Tezimin çeşitli bölümlerini okuyup redaksiyon yapan ve bana yardımcı olan sevgili arkadaşlarım Dr. Öğr. Üyesi Emrah Pelvanoğlu, Öğr. Gör. Canan Sevimel, Öğr. Gör. Zeynep Namoğlu, Songül

Tuncalı, Özlem Sözmez Yazıcı ve Öğr. Gör. Aslan Erdem ile sevgili Araş. Gör. Esra Yalçın ve Araş. Gör. Samet Onur’a teşekkürlerimi sunarım.

Müzik sektörüyle ilgili bilgilerini benimle paylaşan ve fikirleriyle ufkumu açan değerli Ulunay Türkkkan, Doç. Dr. Evrim Hikmet Öğüt, Dr. Yaprak Melike Uyar, Doç. Dr. Michael Kuyucu, Bülent Güven, Murat Meriç, Bülent Forta, Cengiz Erdem, Hasan Saltık, Olcayto Ahmet Tuğsuz, Deniz Durukan, Jan Paçal, Metin Solmaz, Cumhur Cambazoğlu, Gökhan Taş ve Doğuş Emre Yalçinkaya’ya da çok teşekkür ederim.

Aynı zamanda Kanada’da araştırma yapmam için bana destek olan İstanbul Ticaret Odası’na teşekkürü borç bilirim.

Son olarak bir anıyla sözlerimi tamamlamak isterim: Bir akşam Seyyal Taner’le bir konseri öncesinde tanışabildim ve ona tezimden bahsettim. Seyyal Taner, çok zor bir konu çalıştığımı belirtip ıslıl ıslıl gülümsemesiyle “Bu misyon sana verilmiş” diyerek o gün beni oldukça motive etmişti. Güçlüklerle dolu araştırma sürecinin sonunda Seyyal Taner’in dile getirdiği bu misyonu gerçekleştirmiş olmayı umuyorum.

Sibel ERCAN
İstanbul, 2020

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

KISALTMALAR.....	VIII
1. BÖLÜM: GİRİŞ.....	1
2. BÖLÜM: TOPLUMSAL İLETİŞİMDE POPÜLER MÜZİK.....	7
2.1. İletişim Aracı Olarak Popüler Müzik.....	7
2.1.1. Müziğin Birleştirici Gücü / Bakhtin.....	7
2.1.2. Müzik Aracılığıyla Kurulan İletişim Kiminle Kimin Arasındadır?.....	8
2.1.3. Pop ve Rock Nedir?.....	11
2.1.4. Kültürel Yapı – Müzik İlişkisi.....	13
2.1.5. Müzik-Teknoloji.....	15
2.1.6. Müzik-Medya-Kültür.....	16
2.1.7. Müzik-Kaynaklar-Belirleyiciler.....	18
2.1.8. Teknolojinin İletişim Yapısını Etkilemesi.....	20
2.2. Müzikte Anlam Üretimi.....	21
2.2.1. Yananlam.....	21
2.2.2. Metinlerarasılık.....	23
2.2.3. Alımlama.....	26
2.3. Toplum, Müzik ve Kuramsal Yaklaşımlar.....	27
2.3.1. Müzik ve Toplum İlişkisinde Müzik Sosyolojisinin Yeri.....	35
2.4. Müzik, Toplum ve Müzik Endüstrisi.....	39
2.4.1. Müzik Endüstrisinde MTV'nin Yeri.....	53
2.4.2. Türkiye'de Müzik Endüstrisinin Gelişimi.....	58
2.4.3. MTV Türkiye ve Kral TV.....	66
2.4.3.1. MTV Türkiye.....	66
2.4.3.2. Kral TV.....	68
3. BÖLÜM: TÜRKİYE'DE 1980 SONRASI NEO-LİBERALLEŞME SÜRECİNDE TOPLUMSAL, EKONOMİK VE POLİTİK YAPI.....	71
3.1. Sosyo-Kültürel, Ekonomik ve Politik Değişim Sürecinde Türkiye'de Neo-Liberal Dönem.....	71
3.1.1. 1960-1980: Neo-liberal Dönemi Hazırlayan Süreç.....	71
3.1.2. 1980'lerde Sosyo-Kültürel, Ekonomik ve Politik Yapı.....	76
3.1.3. 1990'larda Sosyo-Kültürel, Ekonomik ve Politik Yapı.....	83
3.1.4. 2000'lerde Sosyo-Kültürel, Ekonomik ve Politik Yapı.....	89
4. BÖLÜM: 1980 SONRASI TOPLUMSAL, EKONOMİK VE POLİTİK YAPININ POP VE ROCK MÜZİĞE ETKİSİ.....	96
4.1. 1980 Öncesinde Türkiye'de Genel Hatlarıyla Pop ve Rock Müzik.....	96
4.1.1. 1950 ile 1980 Yılları Arasında Türkiye'de Pop ve Rock Müziğin Şekillenışı.....	100
4.1.2. 1980'ler Türkiye'sinde Pop ve Rock Müziğin Evrilişi.....	112
4.1.3. 1990'larda Neo-liberalleşmenin Pop ve Rock Müziğe Etkisi.....	124
4.1.4. 2000'lerde Pop ve Rock Müziğin Konumu.....	142

4.1.5.2010’larda Pop ve Rock Müziğin Seyri.....	162
5. BÖLÜM: SONSÖZ.....	180
KAYNAKÇA.....	195
ÖZGEÇMİŞ.....	211



KISALTMALAR

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
AKP	Adalet ve Kalkınma Partisi
ANAP	Anavatan Partisi
AP	Adalet Partisi
ASKON	Anadolu Aslanları İş Adamları Derneği
AVM	Alışveriş Merkezi
BMG	Bertelsmann Music Group
CHP	Cumhuriyet Halk Partisi
CD	Compact Disc
CNBC	Consumer News and Business Channel
CNNTürk	Cable News Network Türk
Çev.	Çeviren
Der.	Derleyen
DJ	Disc Jockey
DMC	Doğan Music Company
DP	Demokratik Parti
DPT	Devlet Planlama Teşkilatı
D&R	Doğan Holding ve Raks
DTÖ	Dünya Ticaret Örgütü
DYP	Doğru Yol Partisi
Ed.	Editör
EMI	Electric and Musical Industries
IFPI	International Federation of Phonographic Industry
GSM	Global System for Mobile Communications
Haz.	Hazırlayan
HSBC	The Hong Kong and Shanghai Banking Corporation
IMF	Uluslararası Para Fonu
İMÇ	İstanbul Manifaturacılar Çarşısı
KDV	Katma Değer Vergisi
MESAM	Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği
MGK	Milli Güvenlik Konseyi
MGK	Milli Güvenlik Kurulu
MHP	Milliyetçi Hareket Partisi
MIR	Music Information Retrieval
MP3	MPEG-1 Audio Layer III ya da MPEG-2 Audio Layer III
MP4	MPEG-4 Part 14
MSG	Musiki Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği
MSP	Millî Selamet Parti
MTV	Music Television
MUYORBİR	Müzik Yorumcuları Meslek Birliği
MÜSİAD	Müstakil Sanayici ve İşadamları Derneği
MÜ-YAP	Bağılantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği
NTV	Nergis Televizyonu
p.	Page
pp.	From Page to Page
RP	Refah Partisi
s.	Sayfa(lar)
SHP	Sosyal Demokrat Halkçı Parti
SODEP	Sosyal Demokrasi Partisi
ss.	Sayfadan... Sayfaya

TİSK	Türkiye İşverenler Sendikası Konfederasyonu
TMSF	Tasarruf ve Mevduat Sigorta Fonu
Trans.	Translation
TRT	Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
TSK	Türk Silahlı Kuvvetleri
TUSKON	Türkiye İşadamları ve Sanayiciler Konfederasyonu
TÜSİAD	Türk Sanayicileri ve İş İnsanları Derneği
TV	Television
USA	The United States of Amerika
vb.	Ve Benzeri
vd.	Ve Diğerleri
VH1	Video Hits One
vs.	Vesaire
VJ	Video Jockey
YASED	Uluslararası Yatırımcılar Derneği (Yabancı Sermaye Derneği)
Yay. Haz.	Yayına Hazırlayan



1. Bölüm: Giriş

“You are the music while the music lasts.”¹

T. S. Eliot

Müzik, bireylerin kendini ifade etmesi, başkalarıyla iletişim kurması ve toplumsal iletişimin sağlanmasında etkin bir araçtır. Müziğe performans mekânları dışındaki özel ve kamusal alanlarda kolayca erişilebilmesi, müziğin iletişim işlevini güçlendirir. Aynı zamanda farklı işler yaparken müzik dinlemenin mümkün olması, müziği diğer sanat dallarından ayırıştırır ve günlük yaşamın bir parçası yapar.² Bu özellikler, müziğin tüketimini ve değişik alanlarda kullanımını kolaylaştırır.

Popüler müzik, bireysel ve toplumsal iletişimi sağlayan kültürel öğelerden biridir. Farklı türleri içinde barındıran ve popüler kültürün bir parçası olan popüler müzik, kitleleri hızlı biçimde etkileyip yön verebilir. Biçim ve içerik özellikleriyle müzik, toplum, ekonomi ve politikadan bağımsız değildir. Çağın getirdiği toplumsal ve kültürel değişimler, hem müziğe hem de müzisyenlere tesir eder. Toplumsal, politik ve ekonomik değişimler, birer metin olan şarkıların örtük biçimde fonuna, bestesine, alt metnine, hatta müzisyenlerin imajlarına ve müzikal tavırlarına da yansiyabilir. Popüler müzik, sahip olduğu kodların gücüyle bağımsız ya da alternatif müziğe göre toplumla daha hızlı ve kolay biçimde bütünleşir. Toplum ve popüler müzik arasındaki bu etkileşim tek yönlü değildir ve toplumsal dinamikler müziği etkilediği kadar müzik de toplumsal dinamikleri etkileyebilir. Müzik endüstrisinin işleyişi, kuralları ve yaptırımları da toplumu etkileyen değişimlere bağlı olarak şekillenir. Bu bağlamda popüler müzik, toplumsal iletişim aracı olma özelliğiyle kültürel çalışmalar açısından önemlidir. Bahsi geçen bu sosyal değişim; doğası gereği müzik eserlerine, olay, olay örgüsü, zaman, mekân ile karakterler gibi kurmaca unsurlarını içeren edebiyat ve sinema alanlarındaki kadar görünür şekilde yansımayabilir. Bunun nedeni müziğin soyut bir sanat dalı olması ve bu durumun müzik analizlerini zorlaştırmasıdır.

Müzik endüstrisinin teknoloji ve medya alanlarıyla da kuvvetli bir ilişkisi vardır. Teknolojik gelişmeler, müzik endüstrisine doğrudan ya da dolaylı olarak yön verir. Müzik teknolojileri geliştikçe müzik endüstrisinde üretim ve tüketim koşulları farklılaştığı gibi, zaman zaman paradigma değişimleri de yaşanmıştır. Teknolojik gelişmeler aynı zamanda medyanın da büyümesini sağlamış ve küresel müzik endüstrisi, medyadaki gelişmelere bağlı olarak

¹ Devam ettiği sürece müzik sensin. (S. Ercan, Çev.)

² Bu durum, edebiyat ve sinema gibi sanat dallarında pek olası değildir. Örneğin araba kullanırken ya da temizlik, yemek ve spor yaparken müzik dinlenebilir ama kitap okumak ve film izlemek mümkün olmaz.

güçlenmiştir. Keza Batı popüler müziğinin dünyaya yayılmasında medya endüstrisiyle işbirliğinin önemli bir etkisi olmuştur.

Türkiye’deki sosyal, politik ve ekonomik gelişmeler, popüler müziği farklı biçimlerde dönüştürmüştür. Bunun yanında Türkiye’de kamusal yayın politikaları ve tecimsel yayıncılığa geçişle ortaya çıkan değişim de popüler müzik sektörünü etkilemiştir. Bu çalışmada Türkiye’de neo-liberalleşme sürecinde politika, ekonomi ve toplumla birlikte kültürel yapıda meydana gelen değişimlerin pop ve rock müziğe nasıl yansıdığı araştırılmıştır. Bunun yanında, 2000’li yıllarda iletişim alanında meydana gelen gelişmelerin Türk pop ve rock müziğine etkisi de ayrıntılı şekilde sorgulanmıştır.

Türkiye’nin kapitalistleşmesi, Batı popüler müziğini (pop ve rock türlerini) ülkede yaygınlaştırmış ve Türk popüler müziğine şekil vermiştir. Amerikan müzik endüstrisinde meydana gelen gelişmeler dünya müziğini değiştirmiş ve Türk müzik sektörü de zaman içinde bu sürece eklemlenmiştir. Türkiye’de müzik, modernleşmeyle (diğer bir tabirle Batılılaşmayla) bağlantılı şekilde Batı kültüründen ve müziğinden etkilenmiştir. Amerikan müzik endüstrisinin izlediği kültür politikaları ise bu etkileşimi güçlendirmiştir. İngiltere ve Amerika’da küresel müzik endüstrisinin etkisiyle ortaya çıkıp gelişen pop ve rock müzik, Türkiye’de 1960’larla birlikte popülerlik kazanarak yaygınlaşmaya başlamıştır. Caz, blues, reggae ve R&B gibi Amerika’da doğan popüler türler ise Türkiye’de aynı oranda talep görmemiştir.

Modernleşmenin bir uzantısı olarak Batı’dan küresel müzik endüstrisinin ortaya çıkardığı pop ve rock müzik Türkiye’ye gelmiş ve Türkiye’de müziğin endüstrileşme sürecinde popülerleşen bu türler, araştırma kapsamında seçilmiştir. Batı popüler müzik türleri arasında yer alan pop ve rock türlerinin seçilmesinin nedeni, Türk müzik sektöründe anaakımı oluşturan müzikler arasında yer almalarıdır. Türk sanat müziği, halk müziği ve arabesk gibi popüler yerli müziklerle, araştırma başladığında pek popüler olmayan ancak son yıllarda epey ilgi gören hip hop müzik kapsam dışında bırakılmıştır. İkinci bölümde açıklanacağı üzere, bazı müzik araştırmacıları da pop ve rock müziği birlikte ele alarak pop müziğin çatısı altında değerlendirmektedir. Bu yaklaşım, pop ve rock müziği bir arada incelemeyi desteklemektedir.

1950’lerden 2000’li yıllara uzanan süreçte ithal edilen müzik teknolojilerinin Türk popüler müziğini içerik ve biçim açısından dönüştürdüğü görülmektedir. Özellikle 2000’lerde dijitalleşmenin farklı bir evreye geçişi, hem yaşamın hem de müzik endüstrisinin kodlarını değiştirmiştir.

2000’li yıllarda iletişim alanında bir paradigma değişimi yaşanmış ve sanat da bundan etkilenmiştir. 2000’lerde sosyal ağlar ve çevrimiçi uygulamalar aracılığıyla, daha önce olmadığı kadar hızlı ve interaktif biçimde iletişim kurulabilir hâle gelmiştir. İletişim akışının bu denli artmasını sağlayan en önemli etkenler arasında 2004’te devreye giren Web 2.0 gösterilebilir.

Web 2.0'ın getirdiği olanaklar sayesinde insanlar; sosyal medya aracılığıyla birbiriyle daha hızlı iletişim kurmakla birlikte, kendilerine ait bloglar yaratabilmekte, çevrimiçi içerikler oluşturabilmekte, kendilerine ya da başkalarına ait düşünceleri çeşitli ağlarda yayımlayabilmekte, fotoğraf ve şarkı gibi birbirinden farklı metinleri paylaşabilmektedir. Bu paradigma değişimi, kişiler ve toplumlar arası etkileşim imkânları yaratmasına karşın, başka sonuçlar da ortaya çıkarmıştır. Yeni medya alanında yaşanan bu gelişmeler ve dijitalleşme, aynı zamanda bireyselleşmenin, yalnızlaşmanın ve toplumdan kopuk dijital teknoloji odaklı hayat biçimlerinin artıp toplumun değişmesine neden olmuştur. Ayrıca bu dönemin politik ve ekonomik koşulları, toplumda bahsi geçen değişimi dolaylı olarak şekillendirmiştir. Diğer sanat dalları gibi müzik de yeni bir hayat biçimi yaratan bu toplumsal dönüşümden etkilenmiştir. 2000'li yıllarda müzik, yeni koşullar nedeniyle hem semantik hem de yapısal olarak olumsuz yönde değişmiştir. Sadece müziğin kendisi değil, müzik sektörü de bu doğrultuda yeniden şekillenmiştir. Dijital dönemde popüler müzikte müzikal kalite açısından zayıflık artmıştır ancak dağıtım ve erişim konusunda durum daha farklıdır. Dijital müzik platformları sayesinde müziği paylaşma ve yayma kanalları artmıştır. Bu sayede yapımcı şirketleri, albümlerin fiziki basımı için ayırdıkları bütçe kaleminden kâr etmiştir. Müzisyenler ise ürettikleri eserleri dinleyicilere ulaştırmak için yapımcı şirketleri dışında farklı kanallara ve opsiyonlara sahip olmuşlardır. Bunun yanında çalışmanın ileriki bölümlerinde açıklanacağı üzere, kendi koşullarını yaratan dijital müzik dönemi de müzik endüstrisinin genelgeçer işleyişi içinde yer almaktadır. Bu yüzden, dijital müzik ile büyük bir özgürlük ortamı yaratılmaktan ziyade endüstrinin müzik politikaları güncellenmiş ve yeni koşullara uyum sağlanmıştır.

Bu çalışmaya başlandığında bazı araştırma soruları ortaya atılmış ve buradan hareket ederek bir çerçeve çizilmiştir. Çalışmanın temeline işaret eden araştırma soruları şunlardır:

1. Sosyo-kültürel değişim, müziği nasıl etkiler?
2. Popüler müzik iletişimi nasıl sağlar?
3. Türkiye'de yaşanan toplumsal kırılmalar ve değişim, popüler müziği nasıl etkilemiştir?
4. Dijital çağdaki yabancılaşma, bireyselleşme ve hızlı yaşam, müziğe nasıl yansıyor olabilir?

Araştırma sorularından yola çıkarak çalışmada izlenecek yolu belirleyen bazı hipotezler oluşturulmuştur. Bu hipotezler şu şekildedir:

1. Toplumsal ve kültürel değişim, bir sanat formu olarak müziği etkileyip dönüştürür.
2. Popüler müzik; müzikal öğeler, ekstra müzikal anlatılar ve şarkılardaki anlam üretimiyle birlikte iletişimi çoklu biçimde sağlar.

3. Türkiye'nin modernleşme sürecinde popüler müzik değişim geçirmiş, 1980'den sonra neo-liberalleşme müzik sektörüne de yansımıştır.
4. Dijitalleşme müzik tüketimini artırmış, müziğin nitelik olarak zayıflamasına yol açmıştır.

Bu konunun doktora araştırması olarak seçilmesinin temel nedeni, popüler müziğin gündelik hayatta tuttuğu yere kıyasla Türkiye'de popüler müziğin toplumla ilişkisini irdeleyen çok araştırmanın olmamasıdır. Pop ve rock müzik odaklı bir çalışma yapılmasının nedeni de küresel müzik endüstrisinin yerli müziğe ve müzik piyasasına etkisini gösterebilmektir. Popüler müzik, kültür ve toplumla ilgili çalışmalar, etnomüzikolojinin alanına girse de bu bölümlerde popüler müzikle ilgili tez pek yazılmamıştır. Antropoloji, İletişim, Psikoloji ve Sosyoloji gibi bölümlerde ise alanların genişliği düşünüldüğünde bu bağlamda az sayıda çalışma yapılmıştır. İşaret edilen çalışmaların bazılarında ise arabesk müzik çeşitli yönleriyle etraflıca ele alınmıştır. Bu çalışmada popüler müziğin çatısı altında yer alan arabesk müziğin kapsam dışı bırakılmasının en önemli nedeni budur. Disiplinler arası popüler müzik çalışmalarının büyük bir kısmında popüler müzik alanına özgün katkı çok fazla sağlanamamıştır. Sosyal bilimler alanında nicelik ve nitelik açısından popüler müzik araştırmalarının azlığı, bu çalışmanın önemini ve gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Bu çalışmaya başlandığı sırada popüler müzikle ilgili literatür taraması yapılmıştır. Hem müzikoloji hem sosyal bilimler alanlarında pop ve rock müzikle ilintili şu tezler dikkat çekmiştir: Berrin Yanıkkaya, Kentte Kadın Sesleri: 1990 Sonrasında İstanbul'da Kentli Kadının Kültürel Ürünler Aracılığıyla Kendini İfadesi (Bir Örnek Tür Olarak Rock Müzik) (Doktora tezi); Işıl Yigit, Türkiye'de 1980 Sonrası Kültürel Değişim ve Popüler Kültür İnşası (Popüler Müzik Örneğinde) (Yüksek Lisans Tezi); Orhan Bingöl, Değişim ve Modernleşme Sürecinde Popüler Kadın İmajı: Ajda Pekkan Örneği (Yüksek Lisans Tezi); Çilem Tuğba Akdağ, Müziğin Dönüştürülüşü ve Türkiye'de Pop Müziğin Doğasının İncelenmesi (Yüksek Lisans Tezi); Hilal Özü, "Popüler Kültür ve Türk Basını'nda Rock Müzik" (Yüksek Lisans Tezi); Mümtaz Hakan Sakar, Özlem Tekin Örneğinde Rock Müzikte Kadın - Toplumsal Cinsiyet, Etnisite, Hegemonya (Doktora Tezi); Güneş Sayın, Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Türk Pop Müzik Videolarının Anlatı Yapısı ve Biçimsel Özellikleri (Yüksek Lisans Tezi); Kaan Taşbaşı, Bir Rıza Üretim Aracı Olarak 1990 Sonrası Türk Popüler Müziği (Yüksek Lisans Tezi); Can Bulubay, Rock Kültürünün İstanbul'daki Yansımaları Üzerinden Küreselleşmenin Kültürel Boyutunun İncelenmesi: Kemancı Rock Bar Örneği (Yüksek Lisans Tezi).

Alanın genişliği düşünüldüğünde popüler müzikle ilgili sayıca az inceleme yapılmasının sebepleri arasında, müzikologların popüler müzik üzerine çalışmayı genel olarak pek istememesi, popüler müzik konusunun çok kapsamlı olması ve çalışmanın zorluğu yer

almaktadır. Ayrıca tarihsel olarak toplumsal değişimi nedenleriyle birlikte ele almak, popüler müziğe nasıl yansıdığını saptamak ve aradaki bağlantıları kurmak da bu çalışmayı meşakkatli kılan unsurlar arasındadır. Popüler müzikle alakalı tezlerin çoğunda, kuramsal bölümlerin birbirini tekrar ettiği, popüler kültür kavramının benzer şekilde açıklandığı ve müzik endüstrisinin gelişimi ile işleyişine pek değinilmediği görülmektedir. Bu araştırmada ise önceki tezlerin çoğunda ele alınan yaklaşımları tekrar etmemek için popüler kültürün ne olduğu ve kültür çeşitleri açıklanmamıştır.

Çalışma boyunca çeşitli güçlüklerle karşılaşılması nedeniyle araştırma, son şeklini alana kadar çeşitli safhalardan geçmiştir. Popüler müzik üzerine araştırma yapmanın zorlu bir süreç olmasının dışında, bu çalışmanın kapsamı da kendine has güçlükler içermektedir. Karşılaşılan engeller, çalışmanın içeriğinde sürekli revizyon yapılmasına neden olmuştur. Araştırmanın kapsamı sınırlandırılmaya çalışılmış olmakla birlikte, çalışmanın nihai hâlinin kapsamı geniş durmaktadır ancak organik bütünlüğe bu şekilde ulaşılmıştır. Araştırmada karşılaşılan en önemli zorluklar arasında müzik sektörünün ekonomi, politika, medya ve teknoloji gibi farklı alanlarla ilişkisinin birbiriyle bağlantı şeklinde değerlendirilmesi yer almaktadır. Küresel müzik endüstrisinin izlediği politikaların yerel müzik piyasalarına yön vermesi ve Türk müzik sektörünün endüstrileşme yolunda küresel müzik endüstrisiyle bağlantısı da çalışmanın kapsamını genişletmiştir. Türkiye’de müzikal gündemin hızlı ve birçok etkene bağlı şekilde değişmesi ise araştırmanın zeminini kayganlaştırmıştır. Bunun yanında, Türkiye’de popüler müzik sahasında mevcut incelemelerin bir kısmının tarihsel ve kronolojik bilgi vermekten öteye gitmemesi, analiz yapmayı zorlaştırmıştır. Ayrıca araştırmanın bir bölümünün yakın döneme ait olması da kaynak azlığını perçinlemiştir.

Araştırmanın son biçimi ve bölümleri şu şekildedir:

Girişten sonra gelen ikinci bölümde konuyla ilgili temel kavram ve yaklaşımlara yer verilecektir. Bu kapsamda iletişim aracı olarak popüler müzik ele alınacak, toplum ve müzikle ilgili kuramsal yaklaşımlara değinilecektir. Akabinde, müzik endüstrisinin Batı’daki ve Türkiye’deki gelişim süreci ile müziğe nasıl yön verdiği irdelenecektir. Bu bölümde müzik endüstrisinin medyayla ilişkisi ve iki sektörün birbirlerini nasıl besledikleri açıklanacaktır. Bu bağlamda MTV’nin dünya müzik endüstrisindeki yerinden ve MTV Türkiye ile Kral TV’nin Türk müzik sektörüne etkisinden söz edilecektir.

Üçüncü bölümde, Türkiye’de neo-liberalleşme süreci, bir sonraki bölüme fon oluşturmak için sosyal, ekonomik ve politik açıdan değerlendirilecektir. 1980’ler ve sonrasına odaklanılacak olan bu bölümde, 1980 öncesinde neo-liberal dönemi hazırlayan liberalleşme sürecinden de genel hatlarıyla bahsedilecektir.

Dördüncü bölümde, ikinci ve üçüncü bölümde ele alınan verilerin ışığında, Türkiye’de 1980’lerden 2010’lu yıllara kadar geçen dönemde neo-liberalleşmenin pop ve rock bağlamında popüler müziğe etkisi irdelenecektir. İkinci bölümde Türkiye’de müzik endüstrisinin oluşum sürecinde değinilen bilgilere, sektörle bağlantı kurmak gerekmediği sürece bu bölümde yer verilmeyecektir. ‘80 sonrası pop ve rock müziğin yapısının anlamlandırılması için 1950 ile 1980 yılları arasında bu türlerin nasıl şekillendiğine de yer verilecektir. Araştırmada bu yıllar arasına genel olarak değinilmesinin nedeni, 1980’den sonra yaşanan gelişmelerin kökeninin bu dönemde yatması ve birbiriyle olan ilişkisidir. Tezin sınırlılıkları içerisinde bu dönemle ilgili detaylı bilgilere yer verilmeyecektir. 2000’li yıllarda da çalışma başında iddia edildiği gibi, dijitalleşmenin müzik sektörüyle birlikte pop ve rock müziği nasıl şekillendirdiği ve popüler müziğin yaşamla paralel biçimde değişimi ortaya serilecektir.

Çalışmanın son bölümünde ise araştırmadan elde edilen veriler irdelenecek ve araştırmanın bütünüyle ilgili değerlendirmeler yapılacaktır.

Araştırma boyunca ana hatlarıyla dünya müzik endüstrisinin işleyişini, Türkiye’de müzik sektörün gelişimini, müzisyenlerin endüstrideki konumunu, Türk pop ve rock müziğinin seyrini ve müzikte dijitalleşmeyi irdelemek için farklı kaynaklarla yöntemler kullanılmıştır. Türkiye’nin toplumsal, ekonomik ve politik yapısıyla ilgili bilgiler, aynı dönemde icra edilen müziğin dönüşümünü aydınlatmak amacıyla verildiği için temel düzeydedir. Araştırmada matbu, çevrimiçi, dijital, görsel ve sözlü çeşitli kaynaklara yer verilmiştir. Basılmış makale, kitap, dergi ve tezlere yayınevleri, kütüphaneler ve dijital veri tabanları aracılığıyla ulaşılmıştır. Konunun kapsamı gereği çevrimiçi bilgi ve kaynaklardan sıkça yararlanılmıştır. Türkiye’deki üniversite, devlet ve şehir kütüphanelerinin yanı sıra, Kanada’daki Western Ontario Üniversitesi’nin kütüphaneleri ve veri tabanları kullanılmıştır. Bunun yanında müzik yazarları, yapımcılar ve müzik sektörü çalışanlarıyla yazılı ve sözlü söyleşiler yapılmıştır. Bu şekilde farklı kaynaklara yer vererek araştırmayla ilgili verilere ulaşmanın zorluğu ve bilgi yetersizliği aşılmaya çalışılmıştır.

2. Bölüm: Toplumsal İletişimde Popüler Müzik

2.1. İletişim Aracı Olarak Popüler Müzik

Music makes the people come together

Music mix the bourgeoisie and the rebel

Madonna, Music³

Madonna'nın 2000 yılında çıkardığı sekizinci albümüyle aynı adı taşıyan "Müzik" adlı şarkısı, müziğin birleştirici gücüne dikkat çeker. (Music, en.wikipedia.org) Müziğin farklı kitleleri bir araya getirip toplumsal iletişim kurabilme özelliğine, şarkının nakaratında yer verilerek dikkat çekilmiştir. Bu çalışmanın nirengi noktasını da popüler müziğin, çeşitli düzlemler ve biçimlerde, farklı aidiyetlere sahip grup ve kişiler arasında iletişimi sağlaması oluşturmaktadır. Bu incelemede Türkiye'deki popüler müzik ele alınmasına karşın, hem Madonna'nın müzikal kimliğiyle uluslararası alanda önemli bir örnek hem de "Music" (Müzik) şarkısının, müziğin yarattığı bir aradalıkla kurduğu sarkacın ilham verici olması nedenleriyle bu şarkıya değinilmiştir.

2.1.1. Müziğin Birleştirici Gücü / Bakhtin

Madonna'nın "Music" şarkısının sözlerinde olduğu gibi Ünal İmik de müziğin birleştirici gücünü vurgulamak için farklı sosyal, kültürel ve ekonomik seviyedeki insanların müzik yoluyla aynı paydada buluşup bir araya gelebileceğine değinir. (İmik, 2016, s. 29, 30) Müzik, bu birleştirici özelliği sayesinde farklı alanlarda (siyasi parti kampanyaları, kurum ve ürün tanıtımları gibi) aktif biçimde kullanılır. Müzik, hedef kitleye yönelik farklı şekillerde ustaca kullanıldığı zaman etkili bir medya unsurudur. (İmik, s. 52)

Müziğin birbirinden farklı sosyal statülerdeki insanları bir araya getirdiği düşüncesi, Mikhail Bakhtin'in roman sanatı için kullandığı "karnaval" kavramını akla getirir. Ortaçağ kültürünün hoşgörüsüz, kadercı, baskıcı, kasvetli, günahkâr ve tek yanlı ciddiyet havası feodal rejimin resmi kilise ideolojisini yansıtır. Hristiyan geleneğindeki "Deliler Bayramı" ile "Eşek Bayramı", resmi kültürün parodisi ve taklidi olarak insanların kendisini özgürce açığa vurduğu, güldüğü ve eğlendiği bir karnaval ortamına benzer. Bu folk eğlencelerinde krallarla kraliçeler taklit edilebilir ve soytarı, kral ilan edilerek hiyerarşik düzen tersine çevrilebilir. Bu bayramlarda yasakçı resmi sistem geçici bir süre askıya alınır. Karnavallarda bir yandan halk pazar meydanında güler, diğer taraftan da aslında mevcut düzen onaylanır. (Bakhtin, 2001, ss. 94-103) Bu karnavallarda her sınıftan insanın aynı düzeye geldiği, gündelik yaşamdaki hiyerarşik düzenin kaybolduğu, halkın rahatladığı bir ortamın yaratıldığı vurgulanır. Çoksesli

³Müzik, insanları bir araya getirir / Müzik, burjuvayla asiyei birleştirir. Müzik. Söz: Madonna ve Mirwais Ahmadzaï (S. Ercan, Çev.). (Bu çalışmada özgün kaynaklardan yapılan çeviriler Sibel Ercan'a aittir.)

ve diyalojik yapısı nedeniyle romanlarda da karnavallardaki gibi farklı sesler duyulabilir. Karnavallar aynı zamanda uzamla zamanın iç içe geçtiği, birbirinden farklı unsurların kesişip karşılaştığı mekânlar yaratır. Karnavalesk romanlarda da yazardan bağımsız karakterler yaratılır. Bakhtin'in karnaval kuramının temelinde iletişim ile anlama ve ben ile ötekinin diyalektiği yatar. Bu iletişim anlayışı, diyalojik bir iletişim modelidir. (Bakhtin'den aktaran Erkman, 2010, ss. 202-204)

Bakhtin'in roman sanatını irdelerken kullandığı “karnaval” kavramındaki bu çoksesli, diyalojik ve hiyerarşilerin belirsizleştiği yapı, müziğe de uyarlanabilir. Popüler müziğin konserler ve festivaller aracılığıyla benzer bir atmosfer yarattığı iddia edilebilir. “Müzik” parçasında da yankılandığı gibi, müzikal paylaşımın olduğu bu alanlarda burjuvalarla asiler yan yana gelebilir. Bir konser veya festival alanında dinleyiciler, geçici bir süre farklı sınıflardan insanlarla aynı katmanda buluşup gündelik hayatlarından farklı bir dünyaya ait olduklarını hissedebilir. Sosyal hayatta birbiriyle etkileşim içinde olmayan ya da hiyerarşik biçimde iletişim kuran farklı kesimler, bir şarkıyı aynı anda haz alarak dinleyebilir. Müzik, bu özelliğiyle kişinin kendisiyle ve başkalarıyla diyalog kurmasını sağlayan diyalojik bir iletişim modeli de sunar. Bunun yanında, müzik endüstrisi söz konusu olduğunda bu karnaval ortamının göreceli ve tasarlanmış olduğunu da unutmamak gerekir. Özellikle popüler müzik, görünürde yarattığı karnavalesk paylaşımın müzik endüstrisine üretim ve tüketim için elverişli bir ortam da sunar. Nitekim pop müzik birbirinden farklı kişilere, dolayısıyla kitlelere ulaşmak amacıyla tasarlanmıştır. İzlerkitle; pop müziğin eteğindeki eğlenceli, enerjik, asi, hüznü veya kederli taşların dökülmesiyle gündelik hayatın tekdüzeliğini, sorunlarını, sorumluluklarını ve umutsuzluğunu unutabilir, dışavurabilir ve böylelikle rahatlayabilir. Bunun dışında, müzikal anlamda karnaval ortamının merkezinde dinleyiciler değil, müzisyenler yer alır. Ayrıca popüler müzik piyasasında müzisyenlerin arkasında da müziğini, imajını ve sahnesini yaratan bir ekip vardır.

2.1.2. Müzik Aracılığıyla Kurulan İletişim Kiminle Kimin Arasındadır?

Müzik aracılığıyla dinleyiciler, kendi kendileriyle ya da başkalarıyla diyaloga geçer ve müzisyenler de toplumla iletişim kurarlar. Müzisyenler; sadece şarkılarındaki söz, tını, beste ve tema gibi öğeler aracılığıyla değil, “persona”larının oluşmasına katkı sağlayan medyadaki imajları, performansları, sahnedeki (hatta sahne dışındaki) kıyafetleriyle görünüşleri, söylemleri ve yaşam biçimleri, yani ekstra müzikal anlatılarıyla da iletişim kurarlar.

Toplumsal ve bireysel kültür dizgelerinin bir çeşit iletişim sağladığı bilinmektedir. Sözlü, yazılı ve / veya görsel sanat dalları da kültür dizgesinin bir parçası olarak kişilere ya da topluma mesajlar iletirler. Dolayısıyla “müzik iletişimin temel kanalı” (aktaran Inskip ve ark.,

2008, s. 698) olarak görülebilir ki müzik üzerine çalışan bazı araştırmacılar, müziğin bildirişim yönünden hareket ederek müziği bir çeşit dil olarak tanımlamaktadır.

Ahmet Say, müziği bir dil ve müziğin anlamını da insanın hayat karşısındaki davranışları olarak betimler. Say; insanın duygu, düşünce, izlenim, tasarım ve dileklerini seslerle dile getiren müzikal anlatının "ortak bir dil" olduğuna ve bu sayede farklı toplumların müzik dilinde buluştuğuna işaret eder. (Say, 2008, s. 15) Jacques Attali ise müziğin karmaşık ve müzikal mesajın anlamının global olduğunu ifade ederek müziği gürültülerin biçimlendirilişi olarak tanımlar. (Attali, 2014, s. 36, 42) Bununla birlikte Güneş Ayas, Say'ın görüşüne karşı çıkarak çeşitli müzik geleneklerinin farklı kültürlerde yaşayanlar tarafından algılanmasının zorluğu nedeniyle müziği evrensel bir dil olarak değerlendirmenin mümkün olmadığını savunur. Graham'ın düşüncelerinden yola çıkan Ayas, müziğin temsil ile taklit özellikleri arasında ayırım yapılması gerektiğini belirtir. (Ayas, 2015, s. 78) Ayas'a göre müzik, bazı sesleri taklit ederken onları doğrudan temsil etmez. Dil, belirli seslerin yan yana gelmesiyle anlaşıldığı için düşünceleri sınırlar ancak müzik, belirli duygu ve düşünceler uyandırır da bunları sınırlamaz. (aktaran Ayas, s. 78, 79) Dillerin yapısı, dille ilgili terimler ve dil kuramları incelediğinde Ayas'ın yaklaşımının yüzeysel olduğu görülmektedir. Her ne kadar müziği evrensel dil olarak tanımlamak basit bir yaklaşım olsa da müzik ve dil arasındaki etkileşim, sözcüklerin ilk anlamı ve "lingua franca"⁴ kavramıyla birebir ilintili değildir. Dilbilim ve göstergebilimle ilgili çağdaş kuram ve yaklaşımlar (Erkman, 2007; Günay, 2004), daha kapsamlı açıklamalar sunmakta ve dilin temsil özelliğinin daha karmaşık olduğunu göstermektedir. Dahası, dilin evrensel kabul gören tek bir tanımı da yoktur. Roland Barthes'ın müziğin dille ilişkisi konusunda görüşü ise bu yaklaşımlardan biraz daha farklıdır. Barthes'a göre müzik, "hemen sıfat alan bir şeydir". Barthes, müziği sıfatlardan arındırıp ses, dil ve müziği bir arada ifade etmek için "gren" sözcüğünü önerir. (Barthes, 2014, ss. 240-242)

Popüler müzik aracılığıyla kurulan iletişim doğrudan bir etkileşim değildir. George Lewis, müziğin sembolik bir iletişim olduğunu ifade eder. Müzik, sosyal etkileşimde anlam ve semboller sistemi düzeniyle sembolik iletişimi sağlar. Popüler müzik; hem bireylerin kendi dünyalarını, duygularını, inançlarını ve değerlerini sembollerle dışavurdıkları bir sistem hem de sosyal sınıflar, gruplar ve altkültürlerin oluşturduğu sosyal yapı denen karşılıklı davranışlar sistemidir. (Lewis, 1987, s. 199) Müzik ve iletişim konusunda James Lull da benzer bir yaklaşımla "Tüm ana medyanın içeriğinde olduğu gibi müziğin de gerçeğin belirli sembolik versiyonlarını temsil" ettiği şeklinde bir açıklama yapmıştır. (Lull, 1987b, s. 156) Dinleyiciler, fiziksel, duygusal ve bilişsel özellikler içeren farklı yollarla müziğe katılabilir. İletişim

⁴ Genel olarak, "evrensel" ve "ortak dil" anlamına gelmektedir. Dilin yapısı ile ilgili daha detaylı bilgilere çalışmanın kapsamı dışında kaldığı için değinilmeyecektir.

çeşitliliği müzisyenle dinleyici arasında, çoğunlukla teknolojik yollarla gerçekleşir. Müzik, aynı zamanda konser gibi tek başına var olan, müzik klipi gibi içerik odağı işlevi gören veya sinema gibi başka bir esere katkı sağlayan sembolik bir anlatım biçimidir. Popüler müziğin kullanım amacıyla kitap, film gibi diğer iletişim araçlarının amacı da aynı olabilir. (Lull, 2000, s. 33, 34)⁵ Ayhan Erol'un deyişiyle popüler müzikte ileti, müziği yorumlayan kişiden dinleyiciye gönderilen bir müzik türü, bir ezgi, şarkı sözleri ya da şarkının tümü değildir. Müzik endüstrisi, teknoloji ve kitle iletişim araçları popüler müziğin iletisini etkileyen dış unsurlarken, yorumcu “nihai göndericidir ve anlam, dinleyici ile girdiği iletişimde ortaya çıkar”. Popüler müzik parçaları, kendi içindeki “kısıtlı kodlar”la anlamlandırma sürecine girdiğinde “hedef kitlesi” bellidir ama dinleyiciler arasında farklı grupları hedef aldığına, toplumsal kökenli ve basitlikle çekicilik konusunda kısıtlı kodlarla ortaklık taşıyan “gelişkin kodlar” da kullanabilir. Popüler müzikte uzlaşım sağlayan kodlar, ortak kültürel deneyim aracılığıyla izlerkitle tarafından çözümlenir. (Erol, 2009, s. 149, 156, 157, 161, 162)

Müziğin iletişim özelliği araştırılırken çeşitli MIR⁶ modeller de ortaya atılmıştır. Yorumlayana göre -auteur/besteci, müzisyen, katalog yapan ya da dinleyici- müziğin anlamının değişeceğini belirten Inskip ve arkadaşları, MIR modeliyle kişiler arası iletişimi daha kapsamlı bir bağlamda kullanarak insanlık tarihinin ve toplumun geniş bağlamına yerleştirirler. (Inskip ve ark., 2008, s. 687, 688) Müzik temelde sesler, iletişim biçimi ile fizyolojik süreçler dizisini birleştiren bir sanattır. Müziğin iletişim kurup anlam yaratması için insanların müziğe dâhil olması gerekir. Buna göre, müziği hem üreten ya da seslendiren hem de duyan kişi için müzik aynı anlamı taşıdığına iletişim gerçekleşmektedir. (aktaran Inskip ve ark., s. 688, 691) Inskip ve arkadaşları, “metinlerarasılık” kavramına da atıfta bulunur. İletişim teorisiyle metinlerarasılık kavramı birleştirildiğinde, Batı klasik müziğinde olduğu gibi yazardan okuyucuya doğru olan metinler monolojik, izleyiciden geribildirimler aldığına ise -daha önce de belirtildiği üzere- diyalojiktir. Diyalog, diğer müziklerdeki melodi, harmoni, sözlerle tınılara referans verilip fikirlerin alıntılanmasıyla sağlanır. Başarılı bir iletişim için dinleyicinin referans verilen metinlere aşina olması gerekir. Dinleyiciler, popüler müzik kayıtlarının içyapısını değiştiremeye de anlamı değiştirecek şekilde kullanabilir ve dinleyicilerin yapımcıya yönelik geri bildirimleri gelecekteki kayıtları etkileyebilir. (s. 694) Dinleyiciler, müziği partiyon okuyarak değil, alışkanlıkla dinleyerek deneyimlemeyi tercih ederler. Bu iletişim süreci, farklı

⁵ Lull'un *Popüler Müzik ve İletişim* adlı kitabının 2000 tarihli baskısı Türkçe çevirisine aittir. Kitabın Türkçe çevirisinde, 1987 ve 1992 orijinal baskılarından derlenen bazı makaleler çevrilmiştir. Bu araştırmada kitabın İngilizce 1987'de yayımlanan baskısı da kullanılmıştır ancak James Lull'a ait giriş yazısında önemli olduğu düşünülen ve 1987 İngilizce baskısında olmayıp Türkçe çevirisinde olan bazı bilgiler verilirken Türkçe baskı kullanılmıştır.

⁶ Music Information Retrieval: Müzik bilgisi edinimi. Müzikten bilgi edinileceğini savunan disiplinler arası bir bilim dalı.

kabiliyet seviyeleriyle kod depolarından etkilenir ve bu nedenle her dinleyici, farklı bir mesaj deneyimler. Bununla birlikte müziğin dil olarak tanımlanması, çok sayıda kişinin benzer mesajları aldığı anlamına gelir. (s. 697) Solistin, bestecinin anlatmak istediklerini kavrayışı da dinleyiciyle kurulan iletişimi etkiler. İletişim sürecinde ortaya çıkan problemlerin ise teknik, semantik ve tesir olmak üzere üç seviyesi vardır. (aktaran Inskip ve ark., s. 698) Bu yaklaşıma göre bir müzik eseri aracılığıyla iletişim sağlanabilmesi için birkaç iletişim sürecinin gerçekleşmesi gerekir. İletişim süreci, eserin üretimine katkı sağlayanlarla (besteci, söz yazarı, vb.) eseri seslendiren kişinin arasında anlamsal bir ortaklığın kurulmasıyla beraber, dinleyicinin de bu sürece eklenmesiyle tamamlanır.

Farklı kanallar tarafından müziğin toplumsal yönü vurgulanıp iletişim özelliği dile getirilmektedir. Bununla birlikte Terence McLaughlin, müziğin kökeninin hâlâ bilinmediğini ve gerçek dünyada taklit bir materyal gibi kökeninin olmadığını belirtmiştir. McLaughlin'e göre çoğu kişi, müziğin besteciden dinleyiciye doğru kompozitörün öznel düşüncelerini ileten derin ve değerli "bir şeyi" ifade ettiğini iddia etmiştir. Müzik, insanın etkileyici ve hoş sesidir. Müzikle ifade edilen "duygular"ın başka bir forma çevrilip tanımlanması zor olduğu gibi müzik, başka sanatlarla ya da kelimelerle ifade edilemez gibi görünen bir derinliğe sahiptir. (McLaughlin, 1970, ss. 14-17) Görüldüğü gibi bazı müzik araştırmacıları müziğin iletişimsel yönüne kuşkuyla bakabilmektedir.

Popüler müzik çalışmalarında, müzik endüstrisi ve dinleyiciler arasındaki ilişkide popüler müziği daha çok hangi tarafın şekillendirdiği hususunda tek bir görüş yoktur. David Riesman, dinleyicinin popüler müzik zevkinin anlaşılmasında psikolojik analiz ve içerik analizi yoluyla "Kimin kim" ve "Neyin ne" olduğunun cevabını bulmadan, basitçe "Kim neyi dinliyor?" diye sorulamayacağını dile getirmiştir. Riesman'a göre izlerkitle, popüler kültür ürünlerini tamamen farklı yollar ve amaçlarla kullanabildiği için ürünü ve dolayısıyla yapımcıyı manipüle eder gibi gözükebilir. Bunun yanında müzik endüstrisi de sahip olduğu araçlarla tüketicilerin özgür seçimlerini ortadan kaldırıp popüler beğenilerini şekillendirir gibi görünebilir ancak müzikal zevklerdeki salınım bu şekilde açıklanamaz. (Riesman, 1990, s. 6, 7, 13) Simon Frith ise plak dağıtımcılarının müşterilerin seçimlerinde bazı sanat dallarındaki kadar etkili olmadığını ve pop plaklarının, dile bağlı ortaya çıkan anlamama sorunuyla kısıtlanmayıp ulusal ve kültürel sınırları aşarak diğer araçlardan daha geniş bir kitleye sahip olduğunu ifade etmiştir. (Frith, 1981, s. 7)

2.1.3. Pop ve Rock Nedir?

Bu çalışmanın temel inceleme alanını Türkiye'deki pop ve rock müzik oluşturur. Bununla birlikte, pop ve rock türlerinin ortaya çıkışı ve dünyaya yayılımı, şarkıların beslendiği öğeleri anlamak açısından önemlidir. David Hatch ve Stephen Millward; rock türünü de

kapsadığını düşündükleri pop müziğin köklerini blues, country ve caz gibi türlerden oluşan folk geleneğine dayandırarak şarkıların “söz, melodi ve ritim yapılarını yeni müzikal gereksinimlere uyarlayarak” oluşturulan yapıları, “şarkı aileleri” diye niteler ve pop müziği, bu şarkı ailesinin bir uzantısı olarak görür. Nitekim Hatch ve Millward’a göre şarkı ailesinin devamı olan pop müzik şarkılarının ve bu şarkılardaki temaların çoğu, gramofondan önceki dönemlerde var olan müziklerden türetilmiştir. (Hatch ve Millward, 1992, ss. 15-17) Pop müziğin üretim ve sunumunda kullanılan modellerle şarkı ailesi genişlemiştir. Pop müzikteki süreklilik ile değişim, sonraki türler için de “hazır temel müzikal yapıları bir araya toplamıştır”. Bu şekilde şarkılar yeniden canlandırılıp uyarlanarak yeni müzik gelenekleri oluşturulmuştur. (Hatch ve Millward, 1992, ss. 18-20, 42)

Pop müziğin sadece “pop” türü ile sınırlanmaması, bu araştırmada Batı’dan gelip popülerleşen pop ve rock türlerini birlikte ele almayı anlaşılır kılmaktadır. Simon Frith de kitle piyasasında ilk kategoriye klasik, folk ve caz müziklerinin, ikinci kategoriye ise plak endüstrisinin yarattığı, daha büyük bir izlerkitleye ulaşmak için pazarladığı ve kitle araçlarıyla iletilen pop müziğin oluşturduğunu belirtmiştir. Rock müzik de endüstriyel üretimle tüketim süreçlerinden geçmiştir. Rock, ideolojik yönü olmasına karşın bir “pop” türü olarak tanımlanabilir. (Frith, 1981, s. 6, 11) Bunun yanında pop ve rock müzik kıyaslandığında, çoğu pop şarkısı aşkla ilgilidir ve pop şarkıları gizli arzulara kamu dilini verir. (Frith, 1990, s. 424)

Popüler müzik, “buluşlar” ve “gelenekler” olmak üzere iki tip ögeyle düzenlenmektedir. Buluşlar, müzisyenin yaratıcılığına bağlı keşifler, estetik teknikler ve özgün içgörülerdir. Gelenekler ise kolektif bilinçte bir grubun veya toplumun müzikal mirasında yer alan stereotipler, formüller, mitler ve müzikal modellerdir. Bunun yanında popüler müziklerin çoğu belli temel formüller etrafında organize edilmiştir. (Lewis, 1987, s. 206, 207)

Popüler müzik incelemelerinde popüler müziğin tanımı ve kapsamı konusunda net bir ortaklık görülmez. Ayhan Erol; bazı yaklaşımlarda popüler müziğin, müzik endüstrisi ve kitle medyasıyla ticari ilişki içinde olan kaydedilmiş ürünler olarak değerlendirildiğini, müzik endüstrisi ve medyayla bir nedenle ilişkili olmayan müziklerin popüler olarak betimlenmediğini belirtmiştir. Yirminci yüzyıl popüler müziğinin müzik endüstrisi, teknoloji ve kitle medyasıyla ilişkisinin gözetilmesi gerektiğini düşünen Erol’a göre, endüstriyel üretimde yer almayan ve modern teknolojileri kullanmayan geçmiş dönemin müzikleri de popüler müzik kategorisinde görülebilir. (Erol, 2009, ss. 85-89, 91) Bu aşamada ifade etmek gerekir ki yirmi birinci yüzyılda müzik endüstrisiyle bir biçimde ilişkisi olmayan ve endüstrinin içinde yer almayan popüler bir müziğin var olup olmadığı da kuşkuludur. Erol; popüler müzik ve halk müziği arasında sınır çizerek popüler müziği satın alınan, halk müziğini ise imal edilen diye sınıflandırsa da iş bölümü ve uzmanlaşma içeren sosyo-kültürel bir yapıda, çoğunlukla profesyonellerce yapılan

halk müziğinin heterojen bir kültürel yapısı olduğunu da sözlerine ekler. (2009, s. 93, 94) Halk müziğinin ne olduğu bu incelemenin kapsamını aşmaktadır. Bunun yanında kaynağı folk ya da yerel kültürler olsa bile kaydı yapıp dolaşıma giren her müzik, endüstrinin değişik renkleri ve müzikleri barındıran geniş sınırları içinde yer almaktadır. Müzik endüstrisi, medya ve teknolojiyle ilişkili bir piramitse, piramidin üst katmanlarında kitlelerce daha çok tanınan müzisyenler ve alt katmanlarda nispeten daha az ya da belli bir çevre tarafından bilinen, zaman zaman alternatif müzik kapsamında değerlendirilen isimler bulunmaktadır.

Ayhan Erol, popüler müzik tartışmalarının sonucunda popülerin verili bir yapı olmadığı, tarihsel olarak sürekli yeniden inşa edildiği ve popüler müziğin de kendini yeniden üretip biçimlendiren bir devinim içinde olduğu kanısına varır. Batı ve Doğu popüler müzik geleneğinde çeşitli biçimleri olan “yeniden uyarlama” tekniği, izlerkitleyle ilişki kurmayı kolaylaştırır. Popüler müziğin oluşumunda ve anlamlandırılmasında, dinleyiciyle etkileşimi ve izlerkitlenin popüler müziği temelde nasıl dinlediği de etkilidir. (Erol, 2009, s. 102, 103, 105, 140)

2.1.4. Kültürel Yapı – Müzik İlişkisi

Çoğu kişinin ifade ettiği gibi müzik, kültürü oluşturan önemli unsurlardan biridir. Lomax, müziği kültürün kalbine oturarak şarkı biçimlerinin toplumsal yapıyı açık bir şekilde yansıttığını ve müzik türüne göre dünyanın bölgesel haritasının oluşturulabileceğini savunmuştur. (aktaran Lull, 1987, s. 28) Dolayısıyla kültürel yapıda meydana gelen değişimler müziği de etkilemiştir. Lull’un da belirttiği gibi iletişim teknolojilerinin ve uluslararası ticaretin gelişmesiyle dünyanın dört bir yanındaki tüm kültürler “dışarı”dan etkilenmiştir. Müzik teknolojisi ve şarkılar, televizyona oranla daha az teknik ve bürokratik zorlukla karşılaşp dünyanın her tarafına ulaşmıştır. Ses kayıt cihazları müziğin korsan biçimde yayılmasını kolaylaştırmıştır. Daha gelişmiş toplumların ürettiği yazılımlar dünyaya yayıldıkça yerel kültürler bozulup değişmiştir. Böyle bir homojenleşmede uluslararası gençlik kültürü, yerel müziklerin yapısının, karakteristik özelliklerinin ve sound’unun⁷ yavaşça erozyona uğrayışını yönlendirip su yüzüne çıkarmış olabilir. Ancak melezleşmenin etkisiyle, yerel müzikler kadar evrensel müzik de farklı kültürlerin yerel unsurlarından etkilenmiştir. (Lull, 1987a, s. 28, 29, 32) Müzikal açıdan bu değişim, müziğin gücünü yansıtırken tektipleşmeyi de göstermektedir. McPhee’nin işaret ettiği üzere medya tarafından seçilen ve sergilenen kültürel ürünlerin popülerlik kazanması, bu popülerliğin daha da artması ama sonunda bitmesi, popüler müzik endüstrisinin bir sistemidir. (aktaran Rothenbuhler, 1987, s. 79) Ticari radyonun müzik

⁷ “Sound” sözcüğünün melodi, ses gibi anlamları olmakla birlikte müzikal bir terim olarak Türkçede tam karşılığı yoktur.

sistemini, dinleyicilerin tutum ve davranışlarını etkileyerek popülerleşmeyi sağlayan ana makine olduğu söylenebilir. (Rothenbuhler, 1987, s. 79, 80, 92) Bununla birlikte radyonun bu gücü, kitle iletişim araçları içinde egemen olduğu döneme aittir. Zira radyodan sonra popülerlik kazanan ve tanıtım amaçlı kullanılan müzik videoları hakkında Dean Abt, müzik kliplerinin bütün dünyada kabul edilen bir popüler kültür formu ve popüler müziğin görsel paketlenişini vurgulayan promosyon araçları olduğunu ifade etmiştir. Görsel olarak paketlenirken ağırlıklı olarak erkek egemenliğinin olduğu popüler müzik videolarında, kadınlar çoğunlukla çekici ve belli stereotipler üzerinden sunulmuştur. (Abt, 1987, s. 96, 101, 102)

Lull, müziğin kişiler arası iletişimde sayısız kullanımı olduğunu dile getirmiştir. (Lull, 1987b, s. 141) İnsanların müzikle kurduğu bağlantıda, değişik müziklerle sadece zaman harcamaya yönelik “teşhir”, dinleyiciyi bilgiler, duygular ve değerler edinme yoluyla etkileyen “tüketim”, bireysel / sosyal fırsatlar, tatmin ve memnuniyet içeren “kullanım” olmak üzere üç boyut vardır. Ayrıca dinleyicilerin değerlerini ya da tarzını gösteren t-shirt, poster gibi pek çok kültürel aksesuar müzikle ilişkilidir. Müzik türü tercihi, popüler müzik dinleyicileri arasında sosyal ve kültürel ayrımları gösterebilir. Popüler şarkıların sözleri de iletişimsel kaynaklar olarak kullanılabilir. Kişiler arası ilişkilerde iletişim potansiyeli taşıyan şarkı sözlerine odaklanan dinleyici, müziği özel biçimlerde kullanabilir. (Lull, 1987b, s. 143, 145, 146)

Müziği politik bir iletişim şekli olarak değerlendirdiği makalesinde David Dunaway, başta halkı ya da popüler bilinci yansıtan anonim çalışmalar olmak üzere, şarkı sözlerinin, bestecilerinin ve şarkıcıların dünya görüşünü yansıttığına işaret eder. (Dunaway, 1987, s. 39) Bunun ötesinde müziğin türsel yapısı nedeniyle iletişim kurmayı kolaylaştıran bazı özellikleri öne çıkar. Lull’un da işaret ettiği gibi müzik, dinleyicilerde özdeşleşme duygusunu yaratabilir. Popüler şarkılarda ritim ve “sound” önemlidir ama sözler de iletişim kurmakta etkilidir. Sözler, zaman zaman müziğin fiziksel ve duygusal unsurlarının önüne geçebilir. Dinleyicinin yoğunlaşmasıyla birlikte müzik, “ritmik söz iletme aracı” olabilir. Müziğin etkin bir iletişim kanalı olmasını sağlayan unsurlar arasında duygulanım yaratması, sinema, gazete, televizyon ve kitap gibi görsel dikkat gerektirmemesi, farklı mekânlarda ve hareket hâlinde dinlenebilmesi, kopyalamanın da etkisiyle daha düşük maliyetli olması, radyolar hariç kullanıcıların müzik dinlerken iletişimsel bağlamlar açısından müziği aktif biçimde kontrol edebilmesi ve ses düzeyinin farklı şekilde amaca göre ayarlanabilmesi gösterilebilir. Ayrıca müzik, dinleyiciler tarafından tek başına ve daha içsel kullanılabilirdiği gibi, kişilerle gruplar arasında sosyal ve politik olarak da kullanılabilir. Müzik, özellikle gençlerin toplumsallaşması, iletişim kurması ve kendini ifade etmesinde de etkilidir. Müziğin kendine özgü sosyal ortamlarda da faydaları vardır ve insanları baskılayan sosyal durumların etkisini azaltabilir. Müziği yaratanlarla tüketenlerin bulunduğu bir boyut olan dans da müziğin etkili iletişim kurmasına yarayan bir

sanattır ki “Batı” müzik sektöründe pek çok iyi müzisyen aynı zamanda iyi dansçıdır. (Lull, 1987b, ss. 147-149; Lull, 2000, ss. 35-47) Bunların dışında müzik, sosyal ve kültürel fonksiyonlarıyla dinleyicilerin ruh hâlini de yansıtabilir. (Lull, 1987b, s. 150)

Müzikle ilişkili iletişim kurallarını çözümlemek için mikrososyal ve makrososyal alanları da incelemek gerekir. Mikrososyal ortam, kişiler arası doğal çevrede gerçekleşen gündelik etkileşimle ilgiliyken makrososyal ortam, medya kaynakları, dinleyiciler ya da ana medya gibi harici bir araçtan etkilenen dinleyici ve başkası arasındaki etkileşimle ilgilidir. Makrososyal etkileşim vasıtasıyla dinleyiciler, medyada tavsiye edilen müzik önerilerinden de etkilenir. (Lull, 1987b, s. 161, 162) Bu yaklaşıma göre kişiler, gündelik hayatlarında bireysel beğenileri doğrultusunda çevrelerindeki insanlarla dolaysız iletişim kurabildiği gibi, kitle iletişim araçları kanalıyla müzik etrafında şekillenen dolaylı iletişim de kurabilir. İletişim teknolojilerindeki gelişmelerin sonucunda müzik; sadece radyo, televizyon ve internet aracılığıyla değil, insanların kafe, restoran, market ile toplu taşıma gibi bir arada bulunduğu kamusal alanlarda da tanıtım ya da fon müziği olarak kullanılmaktadır. Ayrıca bugünün dinleyicileri, dijital müzik çalan aletler vasıtasıyla kamusal bir alanda müziği istediği gibi, hatta çevresiyle iletişimini azaltacak biçimde dahi dinleyebilmektedir.

2.1.5. Müzik-Teknoloji

Müziğin iletişim ve medya alanıyla bağlantısını teknolojik gelişmelerden bağımsız biçimde düşünmek zordur. Jack Bornoff da teknolojik gelişmeler doğrultusunda medya araç gereçlerinde (videogram, televizyon, radyo, gramofon, teyp, vb.) müziğin kullanımının yarattığı değişimlerden bahseder. Bornoff’a göre müzik dinlemenin artık canlı performansın sergilendiği bir mekâna bağlı olmayışı, radyo veya televizyon yayınından farklı bir durumdur. İnsanların evinde bir tuş aracılığıyla müziğe ulaşabilmesi müzikal tatmini etkilemiştir. (Bornoff, 1972, ss. 5-12) Müzik, böylece popüler bir ağdaki (network) medya yayınıyla çok sayıda kişiye ulaşmaktadır. Bornoff; müzisyenin fiziksel olarak televizyonda görülebilmesinin, radyoda dinlenmesine oranla sanatçıyla halk arasında daha güçlü bir bağlantı yarattığına ve müzisyen açısından olumlu bir faktör olduğuna işaret eder. (Bornoff, s. 83, 87) Bugün benzer bir durum, müzisyenler fiziksel olarak görülebildiği ve istenilen şarkı herhangi bir zamanda izlenebildiği için müzik kliplerini yayımlayan ağ sayfaları için de geçerlidir. Müziğe yüklenen evrensel olma ve insanları birbirine yaklaştırma iddiası, sanal müzikle de devam etmiştir. Bu duruma ek olarak Attali, “müziğin kendisinden çok”, internet platformunda başkalarıyla iletişim kurmanın da bir aracı olduğuna değinmiştir. (Attali, 2014, s. 163)

Bornoff’a göre senfoni orkestralarını içeren “ciddi” müziğin klasik müzik programları arasında en pahalı yayın oluşu (Bornoff, 1972, s. 79), medyanın müzik üzerindeki etkisini göstermektedir. Müziğin kitle iletişim araçlarında kullanımının gittikçe artması, daha kolay

tüketilebilen ve daha büyük bir kitleye ulaşabilen popüler müziğin de yaygınlaşmasını sağlamaktadır.

Müzik, belirli anlamlar ya da anlam yapılarıyla iletişim kurarak dünyaya bir bakış açısı sunar. Grossberg'in ifade ettiği gibi popüler bir müzik türü olarak rock'n'roll da kitlesel iletişimin bir formudur ve bu nedenle kitle kültürü kritikleriyle ilgili emtia ve tüzel ilişkilerin içinde yer alır. Müziğin nasıl yorumlandığı, ona ne anlamlar yüklendiği ve bu anlamlarla bireylerin dünyası arasındaki ilişki, sosyal ve politik mücadeleden tamamen izole edilemez. Rock'n'roll da bu mücadeleyle ilişkilidir. (Grossberg, 1987, s. 176, 177) 1980'lerdeki iletişim çalışmalarında anlam inşası ve ideoloji oluşumu konusunda hem mesaja hem de dinleyiciye daha aktif roller verilmektedir. Bununla birlikte iletişim sürecinde kullanılan stratejilerin ilkinde, dinleyici pasif biçimde ele alınarak gerçekliği metnin kendisinin anlattığı düşünülür. İkincisinde ise dinleyici, metne dâhil olarak mesajları tanımlar ve kendi oluşturduğu gerçeklikle mesajların "kod"larını çözer. İkinci stratejide dinleyici aktif görünmekle birlikte bu deneyimler, önceki kültürel ve iletişimsel ilişkilerin ürünü olduğu için pasif role de sahiptir. Bu yaklaşımlarda dinleyicinin aktif ve dışarıdan bağımsız yorumuna yer verilmediği gibi, dinleyicinin neden belirli metinleri tercih ettiği de açıklanmaz. Rock müziğin medyayla ve aktif olarak tanımlanabilecek dinleyicilerle ilişkisi, öteki ana medya formlarına göre daha farklıdır. Medyanın rock müziğin fiili fonksiyonlarını fanlarla birlikte tespit etmesi gerekir. (Grossberg, 1987, ss. 178-180, 184) Bu dönemden sonraki müzik ve iletişim çalışmalarının da benzer minvalde ilerlediği görülmektedir.

2.1.6. Müzik-Medya-Kültür

Popüler müziğin bir iletişim biçimi olmasının dışında, belli başlı kitle iletişim araçlarında nasıl sunulduğu ile müzik ve medya ilişkisi de önemlidir. Marion Leonard, müzisyenlerin kamusal ve artistik persona'larının kurulmasında yazılı medyanın rolüne önem verir. Müzik basınının yeni albümlerin piyasaya sunulması ile müzisyenlerin promosyonunda merkezi bir rolü vardır. "Eşik bekçileri" olarak kabul edilen müzik yazarlarının ilgi çeken yeni albümler hakkındaki yorumları, müzik endüstrisiyle mesafesi açısından önemlidir. Zira müzik yazarları, popüler müzik hakkında basitçe bilgi vermenin ötesinde hayali okuyuculara ideolojik tutumlar sunar. Buna göre erkek ve kadın müzisyenlerin çalışmalarıyla karakterleri yansıtılırken bazı arketipler kullanılır. Müzisyenlerin toplumsal imajları cinsiyetçi biçimde ele alınarak maskülen kültür -genelde- farklı biçimlerde yeniden üretilir. Özellikle rock müzikteki maskülen mitoloji ve cinsiyetçi toplumsal söylem, müzik yazarları tarafından desteklenir. (Leonard, 2007, ss. 65-68)

Pop şarkılarının ticari başarıya ulaşmak için toplumu yakalayabilmesi ve bir biçimde müzisyenle halk arasında iletişim kurması gerekir. Hennion'a göre toplumun bilinmeyen

yönleri de müzik aracılığıyla açığa çıkartılabilir. Kamunun reaksiyonu göz önünde bulundurularak onları hoşnut edecek şarkılar, profesyonel bir ekip tarafından hazırlanır. Pop şarkılarında bu etkileşimi yakalamak için bazı unsurlar önemlidir: Şarkıların sunumu için müzik, lirik (şarkı sözü), karakter ve harmanlama, gerekli olan ham materyallerdir. Belli şarkı formlarına uygun biçimde müziğin düzenlenişi ve kompozisyonla anlamlar yaratılır. Şarkı sözlerinde hikâyeler, bazı anahtar ve tanıdık sözcüklerle dinleyicinin duygularına uygun biçimde anlatılır. Şarkıcıyı şarkının bir parçası yapan bir karakter yaratılır ki şarkıcı ana karakter gibidir. Bu unsurlar dinleyiciye ulaşacak ve başarılı olacak biçimde harmanlanır. Müzik yaratılırken pop müziğin yapısına uygun melodi, ritim ve orkestra desteği kullanılır. (Hennion, 1990, ss. 187-189, 191-194, 202)

Müzik endüstrisinin işleyişinde müzisyenlerin popüler olması ve plak şirketlerinin desteğini alması için yazılı olmayan kuralları vardır. James Lull'un dikkat çektiği üzere müzisyenlerin, "Top 40" (en iyi 40) gibi güncel "hit"ler (en çok beğenilen, dinlenen) arasına girmesi ya da "crossover"⁸ formatında radyoda çalınabilmesi için belirli oranda başarılı olması gerekir. (Lull, 1987a, s. 13) Bir müziğin popüler olması için endüstride yaygın olarak kullanılan bazı yöntemler vardır: Lull, popüler müzikte bu müziğin ayırt edilmesini sağlayan ve tekrarlardan oluşan "çengel" (hook) unsurların kullanıldığını, popüler müzikler tekrar çalındıkça topluma belirli müziksel ve sözsel fragmanlar gönderdiğini ifade eder. (1987a, s. 14) Bu tespit, popüler müziğin işlevi açısından önemlidir. Ayhan Erol da farklı müzik geleneklerinde bulunan "tekrar" unsurunun popüler müziğin uygulamadaki iletişim sorunlarını çözmeye yardımcı olmasının dışında, hem kayıtlarda hem de canlı icralarda tekrarlanan (bis) şarkıların, seslendirici ile izlerkitle arasındaki iletişimi güçlendirip aidiyeti hızlandırdığını ve haz verdiğini imlemiştir. (Erol, 2009, ss. 118-120, 127)

Lull, genelde kurumsal gücü temsil edip destekleyen ana medyanın altkültür topluluklarının da iletişim kurmasını kolaylaştırdığına, bazı popüler sanatçıların altkültürel sözcü olduğuna ve yeni medyanın gençler için önemli bir kişisel iletişim kaynağı hâline geldiğine dikkat çeker. Bunda "baby-boom" (bebek patlaması) kuşağının tüketime katılmasıyla altkültür pazarının genişlemesinin etkisi vardır. (Lull, 1987a, s. 18, 19) Bu tespit, 1960'lar ve 1970'lerin zamanla popülerleşen hippie kültürleri düşünülerek yapılsa da altkültür gruplarının müzik ve ana medya aracılığıyla iletişim kurması açısından önemlidir. Dahası, Lull'un da işaret ettiği gibi anaakım kültür ve altkültürün sosyal etkileri ile anaakım medya ve alternatif medya arasındaki kontrast çok keskin değildir. İzlerkitlenin çoğu üyesi birbirinden etkilenmektedir. (Lull, 1987a, s. 25)

⁸ "Crossover" teriminin tam karşılığı Türkçede yoktur. Farklı tipte dinleyicilere hitap eden ve farklı türleri bir araya getiren müzikal çalışmalar için kullanılmaktadır. (Crossover music, en.wikipedia.org)

Bu çalışmada popüler müzik incelenmekle birlikte altkültür gruplarının müzik tüketimi de önemlidir. Nitekim Storey, altkültür için müzik tüketiminin, toplumun diğer üyelerinden kendini ayırıp kimliğini gerçekleştirebildiği ve dünyada var olabildiği önemli araçlardan biri olduğunu ifade etmiştir. (Storey, 2000, s. 122) Buna karşın altkültüre ait olarak değerlendirilen bazı müzik türleri ve müzisyenler de rock müzik örneğinde olduğu gibi zaman içinde medyanın ve kültürün merkezine doğru ilerlemiştir.

2.1.7. Müzik-Kaynaklar-Belirleyiciler

Bazı teorisyenler, dinleyicilerin müzikal tercihlerinin açıklanmasında sosyal yapı unsurunu yeterli bulmayarak beğeni kültürüne dikkat çekerler. Simon Frith; kamusal ya da özel müziğin artık mekanik olarak üretildiğini, bu müziğin yeniden üretildiğini, endüstriyel süreçle “bize” ulaştığını ve karmaşık bir para kazanma sistemine bağlı olduğunu ifade etmiştir. Çok uluslu eğlence şirketlerinin yükselişiyle her eve ulaşabilen yeni bir global pop beğenisi, böylece etkin biçimde manipüle edilmiştir. (Frith, 1987, s. 53, 54)

Beğeni kültürü, toplumdaki sosyal sınıfların katmanlarına paralel olan kültürel katmanlar dizisiyle ilgilidir. (Lewis, 1987, s. 202) Farklı beğenilere hitap eden türler, müzisyenler ve şarkılar için müzik endüstrisinde yukarıda bahsi geçen “crossover” terimi kullanılmaktadır. (Lull, 1987b, s. 159, 160) “Crossover” özellikler gösteren şarkılar ya da müzisyenler, birbirinden farklı özelliklere sahip dinleyiciler tarafından beğenildiği için müzik endüstrisinde ticari olarak da verimlidir. Böyle müzik eserleri ve sanatçılar birden fazla müzik listesine girebilir ve “dünya müziği”, “bağımsız”, “pop” ve “rock” gibi farklı listelerde aynı anda yer alabilir. Örneğin Tarkan, 1998’de Universal Music Group bünyesine katılınca çeşitli ülkelerde yayımlayabildiği toplama bir albüm yapmıştır. Bu albümdeki “Şımarık” parçası, 1999 yılında World Music Awards’ta (Dünya Müzik Ödülleri), Best Selling Turkish Artist (En Çok Satan Türk Sanatçı) ödülünün yanı sıra, Fransa’da en çok satan pop teklisi⁹ dalında da ödül almıştır. (Tarkan Tevetoğlu, www.milliyet.com.tr)

Frith’in de altını çizdiği gibi “pop bir tüketim kültürüdür” ve pop eleştirmenlerinin aracılık yaptığı “tüketim ideolojik bir eylemdir”. Tüketiciler ise edilgen değildir ve tüketim sürecinde kendilerini ödeme yaparak ortaya koyar. Medya da popüler kültürü şekillendirir, yapısını ve gücünü etkiler. Popüler kültür, Amerikan kültür sermayesinin kontrolündedir ve bu sermaye tüm dünyadaki kültürel yapıyı şekillendirmektedir. (Frith, 2000, s. 12, 19) Popüler kültür ve kültür endüstrisi arasındaki ilişki hakkında John Fiske, popüler kültürün kültür endüstrisi tarafından üretilmediğini ve halkın oluşturduğu kültürel öğelerin, endüstri tarafından

⁹ Single.

kullanılarak “gündelik yaşam ile kültür endüstrilerinin arasındaki ortak kesimde” popüler kültürün oluşturulduğunu savunur. (Fiske, 2012, ss. 35-38)

Baudrillard, televizyon ve radyodan yola çıkarak kitle iletişim araçlarının birbirinin içeriği hâline geldiğini ve bunun da “tüketim toplumunun totaliter iletisi” olduğunu ifade etmiştir. (Baudrillard, 2013, s. 142) Kitle iletişim araçları, tüketimin yaygınlaşmasını sağlarken popüler kültür ve popüler müzik de tüketim kültürü içinde araçsallaşır. Buna mukabil popu ve popüler ürünleri, yüksek sanattan tamamen farklı biçimde konumlandırmak doğru bir yaklaşım olmayabilir. Popüler kültürü elit kültürden ayrı düşünmeyen Craig McGregor, popüler kültüre bu yönde yaklaşarak çağdaş popüler kültürde kaliteyle popülerlik arasında bir bağlantı görür ve Beatles ile Bob Dylan gibi isimleri popüler oldukları kadar kaliteli şarkılar yapan sanatçılar olarak niteler. Popüler sanat ve popüler müzik de yüksek sanattan ortaya çıkmıştır. McGregor’a göre kişinin kendisinin ürettiği müzikle, mevcut kültüre karşı çıkan bir popüler müzik de yapılabilir. Aralarında rock müziğin de bulunduğu çağdaş popüler müzik türlerinin kökeni aslında Afro-Amerikan kültürüdür. Endüstride yeni şekil kazanan türler, Amerikan kitle iletişim araçlarıyla dünyayı hegemonyası altına almıştır. (McGregor, 2000, ss. 28, 29, 33, 41, 43, 50-52) Müziğin Amerikan hegemonyasıyla dünyada büründüğü yeni form, Türk müziğini etkilemiş, popüler yeni türlerden bazıları Türkiye’de de popülerlik kazanmıştır. Bu çalışmada Batı müziğine ve müzik endüstrisine yer verilmesinin nedeni de popüler müziğin özellikle yirminci yüzyılın başından itibaren belli kalıplara bürünmesi ve Amerikan müzik endüstrisinin bu oluşuma etkisidir.

Popüler müzik ve sanat müziği arasındaki farklar da tartışılacak bir konudur. Attali, sanat müziğinin daha soyut, bilimsel, evrensel ve tesadüfi olarak kabul edilmekle birlikte popüler müzik gibi “tekrar” olgusunu barındırdığını, her ikinin de evrenselliği hedeflediğini belirtmiştir. İnsanların toplum içindeki paylaşımı azalıp bireysellik ön plana çıksa da parçalar birbirine benzedikçe ve tekrar ettikçe insanlara yalnız olmadığı mesajı iletilmektedir. (Attali, 2014, s. 136, 137)

Pop müzik söz konusu olduğunda, alıcı gençlerin önemli bir fan (hayran) kitlesi olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Yazılı ve görsel tüm sunumlarıyla pop müzik kültürü, John Storey’e göre “gençler için ortak bir kimlik oluşturmada etkilidir”. Gençler, bu kültürün yarattığı kolektif ifadelerle kendilerini özdeşleştirirler. (Storey, 2000, s. 119, 120) Geçmiş dönemlerde de genç grupların iletişim aktivitelerinde müziğin önemli bir rolü vardır. Popüler müziğin toplumdaki yeri incelendiğinde müziğin en yaygın kullanımının “eğlence” amaçlı olduğu saptansa da popüler müzik, hem bir iletişim formudur hem de kültürün sembolik alanıdır. (Lull, 1987b, s. 165, 171)

Popüler kültürden beslenen sanatsal alanlar için hayranlar, endüstrinin var olması ve varlığının devam edebilmesi için gereklidir. John Fiske, hayranları, “aşırıya kaçan okurlar” diye niteler ve diğer okurlardan ayıran etkinliklerin “beğeni” ile “kültür” olduğuna değinir. Ayrıca Fiske; hayranları, posterler, saç modelleri, giyim tarzı ve makyaj gibi kendi metinlerini yarattıkları için üretken diye betimler. (Fiske, 2012, s. 179, 180) Henry Jenkins, medya izleyicilerinin en aktif kesimi olan hayranların, yeni medya teknolojilerinin ilk uyarlayıcısı olduğunu ve medyadaki yeni kültürel formlara ilham verdiğini imler. Bunun yanında değişen teknolojiyle birlikte hayran kültürünün görünürlüğü de değişmiştir. (Jenkins, 2016, s. 200) Hayranların yeni medya teknolojilerini kullanım şekli aidiyetle de ilintilidir. Attali’nin de vurguladığı gibi, müziğin internetten elde edilmeye başlamasıyla birlikte dinleyicilerde sanal platformdaki bir gruba veya topluluğa ait olma hissi doğmuştur. (Attali, 2014, s. 160) Hayranların özellikle internetin getirdiği olanaklarla tüketim sürecine daha aktif olarak katılımı, hatta bu sürece yön vermeye başlaması, müzik endüstrisinin işleyişini etkilemiştir.

2.1.8. Teknolojinin İletişim Yapısını Etkilemesi

Jenkins’e göre medyada yakın zamanda yaşanan değişimle birlikte sıradan insanlar kültüre yeniden “aktif” biçimde katılmıştır. Böylece daha önceki yüzyıllarda etkili olan halk kültürü geleneğindeki gibi halkın katılımı genişleyerek tabanı da hareketlendirmiştir. İnternetin sağladığı medya içeriğiyle ilişki kurmaya üreticilerin beklemedikleri biçimde tüketici katılımı olmuştur. Temelde medya pazarı, aktif ve sadık müşterilerine bağımlı olduğu için hayranların hareketlerini kontrol etmeye çalışır çünkü Napster gibi dosya paylaşım siteleriyle artan tüketici gücünü sınırlamak ister. (Jenkins, 2016, ss. 201-203) Aslında son zamanlarda dinleyicilerin hareketleri, algoritmalar ve editörler gibi unsurlar aracılığıyla yönlendirildiği için bu güç belli oranda sınırlanmıştır.

Jenkins, dijital çağın etkisiyle ticari kültürün değiştiğini düşünmektedir. Halk kültürüne ait kültürel üretim, gelenekler çerçevesinde şekillenmiştir ve kitleleri etkileyecek denli yaygın değildir. On dokuzuncu yüzyılın sonundan itibaren büyüyen ekonomi, ticarileşmiş yeni eğlence biçimleri ve sanatlar yaratmıştır. Büyük yatırımlar ve ürünlerin yaygın biçimde satışını yapabilmek için kitlesel izleyiciye ihtiyaç duyularak kitle kültürü teşvik edilmiştir. Halk kültüründe yaşamaya devam eden unsurlar, endüstrinin ekonomik varlığını etkilemediği sürece tehlikesiz görülmüştür ancak Napster kuşağı ve yeni hayran kitlesi, endüstriyi hukuksal önlemler almaya sevk etmiştir. (Jenkins, 2016, ss. 204-209) Hayranlar ve diğer kullanıcıların dijital platformlardaki yeni tüketim alışkanlıkları, müzik endüstrisinin şirketlerin kârını gözeterek politikalar üretmesine yol açmıştır. Müzik endüstrisi, dijital alanda görünür ve görünmez uygulamalarla ticari varlığını devam ettirmiştir.

Müzisyenler sadece şarkıları aracılığıyla değil, persona'larındaki farklı unsurlarla da medyanın bir parçası olabilirler. Dougless Kellner; medya kültürünün eğlence şekillerini içeren programların giderek popülerleştiğini, yeni multimedya (çoklu ortam) araçlarının medya kültürünün “gösteri” özelliğini belirginleştiğini ve hayatın her alanını kapsayan medya gösterilerinin, günümüz toplumunda medya kültürünün fenomenleri olduğunu savunmaktadır. Müzisyenlerin de aralarında olduğu ünlü kimseler de medya gösterisi içinde üretilip kullanılmaktadır. (Kellner, 2013, ss. 19-21, 25, 37) Sonuçta sadece müzisyenler değil, popüler müzik de eğlence odaklı medya gösterisinin önemli bir dışlisine dönüşmüştür.

2.2. Müzikte Anlam Üretimi

Müzik eserlerinde anlamın nasıl oluşturulduğu sorusuna köşeleri belirgin bir yanıt vermek pek mümkün değildir. John Storey de popüler kültür ile anlam ilişkisine benzer biçimde yaklaşır. Storey, popüler kültürü değerlendirirken anlamın toplumsal bir üretim olduğuna ve değişken olabileceğine değinir. (Storey, 2000, s. 12)

Popüler müzikte anlam yaratılırken sözler önemli bir yer tutabilir ancak müzik alanının endüstriyel ve sanatsal dinamikleri de önemlidir. Nitekim John Storey, bir şarkının anlamının sadece sözlere indirgenemeyeceğini ve şarkıcıların performansının da anlama etki edeceğini belirtir. Bu durum, “icra etme ile mesaj arasındaki ayrım”ı gösterir. (Storey, 2000, s. 126, 128) Bazı şarkıların farklı cover'larının (yorum) toplumdaki etkisinin icra eden müzisyenin performansına göre değişmesi, bu yaklaşıma bir örnektir. Müzisyenin sahip olduğu yeteneklere, icra sürecine dâhil olan ekibin yaratıcılığına göre şarkıların alımlanışı değişebilir. Müzisyenin persona'sını oluşturan renkler, şarkının sunumu ve yarattığı anlam da bu algıyı etkiler.

Müzikte anlam kavramı çözümlenmeye çalışılırken farklı disiplinlerin dinamiklerinden, terimlerinden ve kuramlarından faydalanılabilir. Popüler müziğin hem sanatsal yapısı hem de endüstrinin oluşturduğu sistem nedeniyle anlam örgüsü, farklı yöntemlerle çözümlenebilir.

2.2.1. Yananlam

“Auteur” kuramı ve kavramı, eserleri üslup özelliklerinin belirgin izlerini taşıyan, ustalıklarıyla öne çıkan yaratıcılar (yazar, yönetmen, besteci, vb.) için ilk önce sinemada, sonra edebiyatta kullanılmaya başlamıştır. Ayhan Erol, popüler müzik parçalarında anlamın üretilmesinde besteci, söz yazarı, müzisyen, aranjör, tonmayster (tonmeister) ve diğerlerini içeren kolektif öznenin belirgin bir etkisinin olup olmadığını üretim koşullarına dikkat çekerek tartışır. Popüler müzik parçasının metin, dinleyicinin de okuyucu olarak değerlendirildiği bu yaklaşımda dinleyici ve eser, “bağlam” üzerinden ele alınarak popüler müzikte anlam belirlenirken toplumsal bağlamın öne çıktığı ileri sürülür. Teknolojik gelişmelerin ve izlerkitlenin de etkisiyle popüler müzik parçalarının tek besteciyle oluşturulması mümkün

değildir. Erol'a göre popüler müzikte anlam etkin süreçte üretilir. Müziği yapanla algılayan arasındaki iletişim sürecinde oluşan anlam, yaratıcı ve kullanıcı açısından farklılıklar içerebilir. Popüler müzik, müzik endüstrisi ve kitle medyasıyla etkileşimdedir. Endüstriyel dönemden önce ise kitleler sayesinde beğenilip anlam kazanmıştır. (Erol, 2015, ss. 174-176; Erol, 2009, s. 171, 185)

Bu çalışmada daha önce ele alındığı gibi müzikte anlam üzerinde duran bazı araştırmacılar, anlamın simgelerle oluşturulduğunu belirtmiştir. Popüler müzikte anlamın simgesel bir yönü vardır ve dinleyici bunu üretir. Müzik dinleme seçiminde simgesel anlamın kültürel aidiyetle bağı etkili olabilir. Simgelerin varlığı ve muğlaklığı, yorumcu, yaratıcı ve dinleyicinin “tanımazlık” unsurunu kullanarak şarkıyı farklı yorumlamasını da sağlayabilir. Dili bilinmeyen toplumların parçalarını, şarkı sözlerini anlamadan müzikal hazla dinlemek de tanımazlığa uyar. Popüler müzikte “yananlam” da anlam öznellediğinde ve dinleyici şarkıyı yorumladığında oluşur. Bunun yanında müziğin iş dünyası, reklamcılık, politika ve benzeri alanlarda ya da bir ideolojiyi yaymak gibi belli amaçlarla kullanılabilmesi de “pragmatik” yönünü gösterir. (Erol, 2009, ss. 171-180, 188) Ayrıca Stuart Hall’ün anlamın toplumsal bir pratik olduğu söyleminden yola çıkan Erol, popüler müziğin üretim sürecinde yer alan kişilere ve bu kişilerin seçimlerine rağmen, popüler beğenilere göre oluşturulan müziğin toplumda istenilen karşılığı alamayabileceğini çünkü popüler müzikte anlamın dinleyicinin kullanımında oluştuğunu belirtir. (Erol, 2009, ss. 198-203)

Müzikte anlamın oluşumuyla ilgili bu yorumun eksik yönleri olabilir. Yananlam, katmanlı bir yapıya sahiptir ve sözcüklerin kendi içindeki anlam olasılıkları nedeniyle sadece izlerkitlenin görüşleri doğrultusunda şekillenmeyebilir. Erkman, birer gösterge olan sözcüklerin yananamlarının düzenlamından tamamen kopuk olmadığını, sözcükler tek başına ele alındığında, mevcut anlam kümesindeki bazıları örtük olan “anlambirimcik”lerden seçim yapılarak gönderme yapıldığını dile getirir. Yananamlar da deyim, atasözleri ve alışagelmış kullanımlardaki gibi kalıplaşmış veya imgelerin öne çıktığı şiir gibi edebi türlerde bireysel olabilir. Yananlamın oluşması için bağlamdaki ipuçları bilinmelidir. Sözcüklerin yananamlarının dışında bir metnin tamamı da yananlam katı olabilir. (Erkman, 2005, ss. 120-128)

Yananlam ve müzik ilişkisi Türk popüler müziğinde bestelenmiş bir şiirle açıklanabilir: Ahmet Kaya, Attilâ İlhan’a ait olan “Mahur Beste” şiirini “Mahur” olarak bestelemiş ve *Tedirgin* (1993) albümünde seslendirmiştir. Attilâ İlhan, bu şiiri 1972 yılında idam edilen Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Arslan için yazmıştır. Şiirde geçen “O mahur beste çalar Müjgân’la ben ağlaşırız” dizesindeki Müjgân, bir kadın ismi olmakla birlikte “müjgân” sözcüğü, Farsçada “kirpik” anlamına da gelir. Divan şiirinde şairler, sevgiliyi

betimlerken ok gibi kirpiklerden sıkça bahsedip müjgân sözcüğünü kullanmışlardır. Attilâ İlhan, “Müjgân” sözcüğünü kullandığında ilk bakışta (sözcüğün düzanlamında), Müjgân adlı bir kadınla ağlıyor gibi bir anlam ortaya çıkar. Ancak İlhan, Müjgân sözcüğünü bir kadın adı olarak değil, kirpik anlamında kullandığını ve bu şiiri 12 Mart İhtilali’nden sonra idam edilen gençler için yazdığını açıklamıştır. Ahmet Kaya da şiirin ve sözcüğün bu anlamını besteyi yaptıktan sonra öğrendiğini ifade etmiştir. (aktaran Dündar, 15 Kasım 2005, www.milliyet.com.tr) Görüldüğü gibi “müjgân” sözcüğü, şiirdeki bağlamında ağlamayı perçinleştiren, hüznü ve kahrı gösteren bir yananlamla “kirpik” olarak kullanılmıştır. İlhan, şiirini yananlam katlarıyla kurmuş ve politik bir olayı örtük biçimde anlatmıştır. Ahmet Kaya ise şiiri, gerçek anlamından bağımsız biçimde önce kendi algısına göre yorumlamıştır. Okuyucuların tutumu bir kenara, dinleyicilerin Ahmet Kaya’nın bestesinden yola çıkarak anlamlar oluşturması daha olasıdır. Ahmet Kaya’nın şarkısının klibinde de Müjgân olduğu varsayılabilir bir kadın rol almakta ve hapishane sahnesinde şiirde bahsi geçen gençleri anımsatan birtakım genç erkek oyuncular da bulunmaktadır. Şiirdeki edebi ve siyasi göndermeleri fark edemeyen dinleyici, şarkıyı farklı yananlamlar boyutunda algılayabilir. Dahası Ahmet Kaya’nın politik kimliği de şarkının nasıl algılandığını etkilemektedir. Bu durum, Erol’un bahsettiği “tanımazlık” unsuruna örnek gösterilebilir. Bunun yanında “mahur”, Türk musikisinde bir makamdır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da musiki seven bir karakteri anlattığı, ilk defa 1944’te tefrika olarak yayımlanan *Mahur Beste* (1975) adlı bir romanı vardır. Attilâ İlhan açıklamasa da “mahur” sözcüğünü hem makam olarak kullanmış hem de Tanpınar’dan ilham almış olabilir.

2.2.2. Metinlerarasılık

Ayhan Erol, endüstriyel üretime dayanan şarkı formatını endüstrinin kâr getirecek şekilde kullandığını ve popüler müzikte şarkıların çoğunlukla sözlerden oluştuğunu imler. Şarkı sözleri de üretim ve tüketim aşamalarında iletişim işlevi görür ve kodaçımını kolaylaştırır. Müzikte şarkı sözleri ritim ve ezgi aracılığıyla iletilir. Böylelikle dinleyiciler, sözler aracılığıyla müzik ve müzisyenle özel anlamlar içeren kişisel bağlar kurabilir. (Erol, 2015, s. 178, 179) Buna ek olarak Erol, şarkı sözlerinin anlamlarında değişiklik olabileceğini, şarkı sözlerinde kastedilenle kişisel veya kolektif deneyime bağlı anlamın farklılaşabileceğini, popüler müzikteki şarkı sözlerinin yarattığı çağrışımların “metinlerarasılık”la açıklanabileceğini, müzik ile şarkı sözleri arasındaki ilişkinin karmaşık olduğunu ve müzikle metnin eşzamanlı değerlendirilebileceğini de ifade etmiştir. (2015, s. 182, 183) Hennion ise şarkı sözlerinin yaratımında öykü, sözcükler, stil ve nazım sanatına vurgu yaparak pop müzikte öykülerin türe uygun biçimde ve tanıdık mitlerle karakterize edildiğini, sözlerin yazımında seçilen sözcüklerin hem basit, dolaysız, tanıdık, açık biçimde yazılmış olması hem de klişe, çok belirgin bir

yananlamı veya tek anlamlı olmaması ve dönemi yansıtmaması gerektiğini düşünmektedir. Sözcüklerin anlamı, metinden çok toplumsal bağlama dayanır ve sözler gibi şarkının stili de dolaysız ifadelerle anlaşılabilir. Bu stilin de müzik ve ana karakterle uygunluğu önemlidir. (Hennion, 1990, ss. 194-198)

“Metinlerarasılık”, edebiyatta özellikle postmodern olarak tanımlanan romanlarda kullanılan bir tekniktir. Buna göre yazar, daha önce yazılmış ya da oluşturulmuş metinlerle açık yahut örtük bağlantılar kurarak bu metinlere gönderme yapar. Metin kavramı ise sadece edebiyat eserleri için değil, anlamlı bir bütün oluşturan, bildirişim amacı taşıyan her ileti ve iletişime yarayan her şey için kullanılır. (Erkman, 2010, s. 29, 30) Dolayısıyla her şarkı bir metindir. Hatta müzisyenin de imajı, şarkıları, ekstra-müzikal anlatıları, sahne performansı ve dinleyicileriyle ilişkisinin bir bütün olarak izlerkitleye mesaj gönderdiği ve persona olarak bir anlam ifade ettiği düşünülürse birer metin olduğu iddia edilebilir. Postmodern yazarlar, metinlerarasılığı zaman zaman kurmacaya ait bir oyun unsuru olarak pastiş ve ironi gibi yöntemlerle birlikte kullanır. Bu durumda şarkılardaki anlam örüntülerini ve devinimleri, edebiyattaki metinlerarasılık kavramıyla açıklamak her zaman mümkün olmayabilir. Bir şarkının metinlerarası bağlamının olması için bir metin olarak şarkı sözlerinde kendinden önceki metinlere gönderme yapması gerekir. Dinleyicinin şarkı sözlerini müzisyenin, söz yazarının ya da şarkıyı yaratan ekibin düşündüğünden farklı biçimde algılaması, daha ziyade kendi yaşam deneyimleri, birikimleri ve imgeleri alımlamasıyla ilintilidir.

Müzikte metinlerarasılığı çeşitli örnekler üzerinden açıklamak mümkündür: Amerikalı funk rock grubu Red Hot Chili Peppers'ın 2006 tarihli *Stadium Arcadium* albümünde yer alan “Dani California” şarkısına çekilen klbin metinlerarası özellik taşıdığı söylenebilir. Şarkının sözlerini solist Anthony Kiedis yazmıştır. Kiedis; hayatındaki kadınları temsil eden, genç yaşta Kaliforniya’da ölen Dani adlı fakir bir kadını anlatsa da (Dani California, en.wikipedia.org) klipte grup elemanları Elvis Presley, The Beatles, Jimi Hendrix, David Bowie ve Nirvana gibi rock tarihindeki yıldızların sahnedeki imajlarını taklit eder. Bu sunumuyla klbin metinlerarası bağlar kurduğu, dinleyicinin şarkıyı algılayışının da klipteki görsel unsurlara göre şekilleneceği söylenebilir. Bahsi geçen isimler hakkında ön bilgiye sahip olan dinleyici, klbi yorumlayıp metinlerarası bağlantıları kurabilir.

Türk rock gruplarından Duman da *Eski Köprüünün Altında* (1999) albümünde yer alan “Yalnızlık Paylaşılmaz” adlı şarkının sözlerinde metinlerarası bir göndermeyle Özdemir Asaf’ın “Yalnızlık Paylaşılmaz” şiirine atıfta bulunur. Dinleyici, Özdemir Asaf’ın bu şiiri hakkında bilgiye sahipse göndermeyi fark edebilir. Bununla beraber dinleyici şiiri bilmiyorsa dahi şarkının sözlerini ve müziğini, grubun oluşturduğu anlamı kendi bilinciyle birleştirerek de

yorumlayabilir. Daha önce söz edilen “Mahur” şarkısı ve “Mahur Beste” şiiri de metinlerarası unsurlar taşır.

Popüler kültürde metinlerarasılığa değinen John Fiske, popüler kültür metinlerinin eksik ve tüketilmek için üretilen birer nesne olduğuna dikkat çeker. (Fiske, 2012, s. 152, 153, 156) Müzisyen Madonna da bir metin olarak farklı toplumsal gruplar için değişik işlevler görebilir (haz nesnesi, özgürlük ve güç sembolü, ataerkil değerlerin yeniden sunumu, vb.) ve diğer popüler metinler gibi çelişkiler barındırır. Bunun yanında Fiske, Madonna’yı tek başına bir metin olarak nitelendirmez. Popüler kültürün metinlerarası dolaşımına uygun biçimde üç farklı metin tipine ayırır: Madonna’nın kendisi özgün ve birincil metindir. Madonna’ya doğrudan gönderme yapan reklamlar, haberler ve eleştiriler ikincil metinlerdir. Madonna’yla ilgili gündelik yaşamda işlenen sohbetler, giyim tarzına ya da hareketlerine öykünme ise üçüncül metinlerdir. Bu nedenle Fiske, Madonna’yı “kendi anlamlarının ve hazlarının metinlerarası dolaşımı” olarak görmektedir. (2012, ss. 153-155) Fiske, hayranların üretkenliğinin özgün metni genişletebileceğini ya da yeniden üretebileceğini iddia eder. Hayranları da Madonna’nın şarkı söyleyişini taklit ettikleri yarışmalara katılır. Bu yarışmalar ve Madonna’nın görünüşünü taklit eden müzik videolarının kopyalarıyla kendilerini yeniden üretirler. (Fiske, 2012, s. 181, 182)

Popüler müzik çalışmalarına farklı yönleriyle eşsiz bir kaynak olan Madonna’nın “Hung Up” adlı şarkısı da metinlerarası örneklerden biri olarak değerlendirilebilir. Madonna’nın sözlerini yazdığı “Hung Up” şarkısı; 2005 yılında çıkardığı ve yapımcısı olduğu, 1970’lerin disko, 1980’lerin elektro-pop ve 2000’li yılların kulüp (club) müziğinden çeşitli öğeleri birleştirdiği *Confessions on a Dance Floor* adlı onuncu stüdyo albümünde yer almaktadır. “Hung Up” parçasında Madonna, Abba’nın 1979’da çok popüler olan “Gimme, Gimme, Gimme” isimli teklisinden bir “sample” (örnek) kullanmıştır. Madonna, kendi yazdığı bir mektupla “sample” kullanmak için Abba’dan izin almayı başarmıştır. Bu “sample”ın dışında, “Hung Up” şarkısının aynı zamanda pop müzikteki tanınık “çengel”leri içerdiği de söylenmektedir. (Hastings, 16.09.2005, www.telegraph.co.uk; Hung Up, en.wikipedia.org)¹⁰ “Hung Up” şarkısında kullanılan bu “sample” yani örnek, “Gimme, Gimme, Gimme” parçası dinlendiğinde açıkça duyulmaktadır. Madonna’nın kitlelerin aşına olduğu çengelleri ve bir dönem oldukça popüler olan bir şarkıdan “örnek” kullanması, popüler müzikteki ticari tekniklerden biri olduğu kadar metinlerarası da bir modeldir. Bu sayede 1970’ler ve 1980’ler pop müziğine hâkim olan unsurla, şarkının enerjik bir dans parçası olduğunu, albümün

¹⁰ Bilgisayar teknolojilerinin gelişmesiyle yaygınlaşan “sample” kullanımının etkisine daha sonra değinilecektir.

içerisinde bu dönemin ruhunun yansıtıldığını ve geçmişteki anlamlarını yüklenerek yeni bir forma dönüştüğünü gösterir.

Popüler metinler toplumsal düzeni belli ölçüde değiştirmeye teşvik edecek yapıda olabilir ama bu durum, popüler kültürün egemen yapıları içinde biçimlendiği için kökten bir değişim ya da karşı çıkış değildir. Fiske, popüler metinlerin hem metin hem de okur merkezli yordamlarla uyumlu olduğunu düşünmektedir. Popüler metinler, okurların sesi olduğu kadar, onların toplumsal konumlarıyla ilintili ve okuyucu katılımına uygun olmalıdır. Madonna da ataerkil toplumsal düzendeki hayranlarıyla farklı kesimdeki hayranlarına farklı anlamlar aktarır. (Fiske, 2012, s. 164, 179)

2.2.3. Alımlama

Müzikte alımlamayı “sanat yapıtı ile yapıta yönelen kişi” arasındaki ilişki üzerinden değerlendiren Özkan Manav, bu ilişkinin üç aşamadan oluştuğunu belirtir: İlk aşamada yapıtın genel özellikleri algılanır, ikinci aşamada düşünsel ve duygusal olarak yapıt anlamlandırılır yani alımlanır. Son aşamada ise izleyici veya sanatçı, alımladığı öğelerden yeni fikirler üreterek yapıtı yorumlar. Manav, müziğin izleyiciyle ilişkisi genellikle “yorumcu” aracılığıyla olduğu için bu durumun, alımlamanın alımlaması olduğunu düşünmektedir. (Manav ve Nemutlu, 2011, s. 20)

Şarkı sözlerini yorumlarken dinleyicinin bu sözleri nasıl alımladığı, edebiyat kuramlarından biri olan “alımlama estetiği”ni akla getirir: Hans Robert Jauss ve Wolfgang Iser tarafından oluşturulan alımlama kuramına göre okur, edilgen değildir, eserin anlamına ve yapıtın tarihsel yaşamına etkin biçimde katılır. Okurun bir eseri alımlaması ise “beklenti ufku”na, yani okurun deneyimlerine ve yapıtın tür, biçim ile biçim geleneği hakkındaki ön bilgilerine bağlıdır. (Kuran, 1996, ss. 32-35) Okur ve metin arasında karşılıklı bir etkileşim vardır. Metin, okur tarafından yorumlanıp anlaşılabilirdiğinde edebiyat metni olur. (Erkman, 2010, s. 189) Dinleyici / alıcı merkezli bir bakış açısıyla düşünüldüğünde şarkı sözlerinin yorumlanma sürecine dinleyicilerin aktif biçimde katkı sağlamasıyla anlamın oluştuğu fikri, “alımlama estetiği kuramı”na uygun bir yaklaşımdır.¹¹ Böylece dinleyici etkin bir konuma getirilir. Dinleyicinin şarkı sözlerini alımlaması ise edebiyat metinlerinde olduğu gibi “beklenti

¹¹ İletişim kuramlarından İngiliz Kültürel Çalışmaları’nda da kaynağı göstergebilim ve dilbilim olan alımlama analizi kullanılmıştır. Medyadaki kültürel metinlerde anlam ve ideoloji yaratılırken izleyicinin rolünün olduğu, bu metinlerin şifrelerini izleyicilerin çözdüğü düşünülmüştür. Toplumsal ve kültürel olarak farklı gruplara ait olan izleyiciler, kod açımını da farklı şekilde yorumlar ve katılımcıdır. (Yaylagül, 2010, ss. 133-135) Medyan mesajlarının anlamlandırılma süreci, günlük yaşamda gerçekleşir ve okuyucuların ideolojileri ile deneyimlerine göre anlam oluşur. (Erdoğan ve Alemdar, 2005, s. 353) İletişim kuramlarında alımlama, medya metinleri üzerine kuruludur ve izlerkitlenin ideolojik donanımları ön plandadır. Bu çalışma açısından müzik metinlerinin alımlanmasında ideolojiden ziyade, dinleyicilerin bir bütün olarak birikimleri önemlidir. Aynı zamanda müzikal ürünleri medya metni olarak değerlendirmek de yerinde olmayabilir. Ayrıca alımlama çalışmalarının kökeni edebiyata dayanmaktadır.

ufku”na göre değişip şekillenir. Dinleyicinin müzik türü, şarkıdaki konu, tema ve imgeler hakkındaki n bilgisi parçayı alımlayışını etkileyecektir. “Alımlama estetiği”ne göre değerlendirildiğinde, şarkılardaki anlamın müzisyenle dinleyici arasındaki iletişim sürecinde ortaya çıktığı söylenebilir. Bunun yanında bir metin olarak şarkının kendi özünde taşıdığı anlamlar bütünü unutulmamalıdır. Keza dinleyici de şarkıda sunulan temel bileşenlerden yola çıkarak şarkıyı yorumlar.

Müzik ve anlam ilişkisinde kamu için müziğin ne anlam ifade ettiği sorusu da önemlidir. Antoine Hennion; halkın hayal gücünü, gizli arzularını ve saklı tutkularını taşıyan anahtar ifadeler, sesler, imgeler, tutumlar, hareketler, işaretler ve infralinguistik (dilbilim altı) gibi sosyo-duygusal kategorilerin içinde bulunduğu toplumsal bağlamdan ayrılmayacağını savunur. Hennion’a göre sa modeli, kıyafet şekli, argo ve motosiklet gibi unsurlar aslında müzik için bir anlam taşımaz. Kayıt endüstrisi profesyonellerinin yankı bulması ve topluma dönüşünün olması için bunları empati yoluyla hissetmesi gerekir. (Hennion, 1990, s. 186)

2.3. Toplum, Müzik ve Kuramsal Yaklaşımlar

Müzik, edebiyat, sinema, resim ve heykel gibi birbirinden farklı tüm sanat türleri toplum içinde şekillenir. Toplum ve müzik bir bütündür ama müzik, içerdiği sosyo-kültürel ve psiko-sosyal anlamlandırmaların etkisiyle iletişim biçimi olarak farklılaşır. (İmik, 2016, s. 24, 29) Ernst Fischer, diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında en soyut ve biçimsel türün müzik olduğunu ifade eder. zle biçim arasında olduķa belirsiz bir çizgi olduğu için de toplumbilimsel açıdan müziği incelemek, bu duruma koşut biçimde alan olarak en zordur. (Fischer, 1980, s.197, 198) Fisher'e göre bunun nedeni müziğin özüyle ilgilidir çünkü müziğin özü, edebiyat ya da plastik sanatlardaki kadar net değildir. (s. 200)

Sanat ve toplum arasındaki ilişki söz konusu olduğunda, yzeyssel bir yaklaşımla genelleme yapılan "sanat, toplum içindir" ve "sanat, sanat içindir" görüşleri de tartışmalıdır. Oysaki bütün sanat formları, toplumsal yapının içinde örtük veya açık biçimde şekillenir ve müzik de bunun bir parçasıdır. Kurmacanın temel unsurları olan olay, olay örgüsü, karakterler, zaman ve meknı içeren roman, öykü ve film gibi türlerle toplum arasındaki ilişki, bu türlerin muhtevası gereği daha somut şekilde saptanabilir. Müzik, bu sanat dallarına kıyasla daha soyut bir türdür ve sosyolojik yansımalarını saptamanın zor olduğu genel kabul görmektedir. Bununla birlikte toplumsal olgular ve değişimler, müziğin biçim ve içeriğine etki ederek müziği şekillendirir. Güneş Ayas'ın da ifade ettiği gibi müzik, toplumun yansıması olmadan da "başlı başına toplumsal fenomendir" ve besteci, yorumcu ile dinleyici arasında toplumsal bir sistem aracılığıyla iletişim kurar. (Ayas, 2015, s. 27)

Müziğin toplumla ilişkisi hakkında Jacques Attali şunları ifade etmiştir: “[...] müzik de insan toplumlarına paralel olarak gelişir. Onlar gibi biçimlenir, onlarla değişir. Hem de

onlardan önce. [...] Müzik, bir dönemin estetiğinin yankısı olmaktan öte, günceli aşar ve onun geleceğini bildirir. Müzik, [...] düzenin ve soyağaçlarının ortak hafızasıdır.” (Attali, 2014, s. 15) Attali’nin dile getirdiği üzere müzik, toplumdaki ortak belleğin bir yansımasıdır. Bu durum, evrensel bazı yansıma ve değişimleri taşıyabileceği gibi toplumdaki daha yerel unsurları da içerebilir.¹² Ayrıca iktidar-birey ilişkisinde iktidara olanaklar sunar. İktidarın müziği, kudretini güçlendiren bir araç olarak kullanışı oldukça eskiye dayanır. Nitekim müzik, dini değerlerin ön planda olduğu toplumlarda “şiddet tehdidini unutturmak”, ürün olarak ilk defa satılmaya başladığında ticaretin yasallığına “inandırmak” ve endüstri toplumunda ise “insan gürültülerini susturmak” için kullanılmıştır. (Attali, 2014, s. 16, 28, 29) Müzik, toplumun bir parçası ve onu yansıtan bir unsurdur ancak bu ilişki basit değildir. Bu görüşü destekleyen Lewis, müziğin salt sosyal yapıyı yansıtmadığını, dinamik olduğunu, öznel anlamlar yüklendiğini ve standart sosyal değişkenlerin ötesine geçerek farklı sosyal öğeleri içerdiğine dikkat çekmiştir. (Lewis, 1987, s. 204)

Say, müziğin bireysel, toplumsal ve kültürel olmak üzere üç işlevi¹³ olduğunu belirterek toplumsal işlevinin başlıca yönünü şu sözlerle ifade eder: " [...] bireyler arasında bağlar kurulmasında rol oynaması, ortak duygu ve düşüncelerin oluşmasını sağlamasıdır. Modern çağda teknolojinin hızlı gelişimiyle [...] ortak müzikal bağların kurulması hızlan[mıştır]. Daha önemlisi [...] ilkeçağdan başlayarak bireyler ve topluluklar arasında bağlar kurulmasında oynadığı roldür." (Say, 2008, s. 17)

Fischer, müziğin toplumla olan bağına göstermek için tarihte öz ve biçim açısından geçirdiği değişimi açıklayarak ilk başta ortak duyguları uyatarak insanların birlikte hareket etmesini sağladığına, "duyguca eşit" davranmanın özellikle askeri ve dini kurumlarda kullanıldığına işaret eder. (1980, s. 204) Fischer'a göre müzik biçimleri ile anlatım yollarının yüzyıllar boyunca geçirdiği değişim, salt yeni çalgıların ortaya çıkışı ve müzisyenlerin zamanla ustalaşmasıyla açıklanamaz, tarihte meydana gelen değişimlerin de göz önünde bulundurulması gerekir. Müziğin özü "bestecinin duyurmak istediği yaşantıdır" ki bu yaşam, bestecinin "içinde yaşadığı ve kendisini çeşitli yollardan etkileyen tarihsel dönemle koşullu kişisel ve toplumsal bir yaşantıdır." (Fischer, 1980, s. 198, 199) Fischer, bestecinin hem toplumsal bir amaca hizmet

¹² Türk popüler müziğinde sosyal yapının değişimine paralel biçimde ortaya çıkan arabesk türünün, yerel bir unsur olduğu söylenebilir. Bununla birlikte dünyadaki postmodern sanat algısının bir uzantısı olan eklektik yapıdaki müzik daha evrensel özelliklere sahiptir.

¹³ Attali’ye göre, müziğin temel işlevi, şiddeti kontrol ederek toplu hâlde yaşanabileceğini göstermektir. (2014, s. 35) Attali, gürültü ve müzik arasında kurduğu ilişki sonucu böyle bir yorum yapmaktadır.

ettiğini hem de yaptığı müzikten zevk almanın bireysel hakkı olduğunu düşünmektedir. (1980, s. 210)¹⁴ Fischer, müzik ve toplum arasındaki ilişkiyi sanatın bir parçası olarak kurmuştur.

Nicholas Cook, müziğin anlam aracı işlevinden bahsetmenin, temelde "müzikten söz etmek" anlamına geldiğini belirtir. Cook bunun nedenini, müziğin dinlenmesi güzel bir eylem olmasının dışında, insana ait değerler taşıması, kendi başına var olmaması, kültürün içine gömülmüş ve onun üretip anlam verdiği bir şey olmasına bağlar. (Cook, 1999, s. 9) Cook'un da işaret ettiği gibi müziği kültürden ve toplumun değerlerinden bağımsız bir sanat dalı olarak değerlendirmek zordur. Ancak Cook, müziğin pek çok çeşidi olan kültürel ve altkültürel kimliklere sığdırılamayacak bir faaliyet ve deneyim çokluğunu ifade ettiğine de değinir. (1999, s. 19) Müzik aynı zamanda ekonomik bir ürün olduğu için, endüstriyel konjonktür de müziği etkiler.

Günümüzdeki anlamıyla sanat ve sanatın içeriği de tartışmaya açık olsa da müzik, insanlık tarihinin en eski sanat türleri arasında yer alır ancak eski çağlarda sanat çatısı altında üretilmemiştir. Geçmişten günümüze toplumsal, ekonomik, siyasal, dini ve kültürel birtakım değişimler; müziğin üretim şeklini, alımlanışını ve tüketimini etkileyip farklı zamanlarda değişik formlarda üretilmesine neden olmuştur.

Shiner; modern sanatı, iki yüzyıllık geçmişi olan "bir Avrupa icadı" olarak niteleyip bugün sanat başyapıtı olarak değerlendirilen eserlerin (Shakespeare'in oyunları ve Bach'ın besteleri gibi) üretildiği dönemde güzel sanatlar olarak tasarlanmadığını imler. (Shiner, 2004, ss. 21-23) Sanatçı ile zanaatçı arasındaki çizgi, on sekizinci yüzyıldan önce net biçimde ayrılmamıştır ki bu durum, Shiner'in ifadesiyle sanatın tanımının değişmesinin ötesinde, yeni ve farklı bir sistemin yaratılmasıdır. (ss. 23-25) On sekizinci yüzyıl öncesinde ürünlerin sanatsal eserler nitelenmesi yönünde birtakım küçük değişimler olsa dahi gerçek bir kırılma yaşanmamıştır. (s. 45, 46) Sadece müzik değil, edebiyat ve resim alanlarında da sanatçılar (bir anlamda zanaatçı), müşterilerinin istekleri doğrultusunda sözleşmelerine uygun biçimde, işbirliğini öne çıkaran eserler üretmektedirler. Müzik de dini ve siyasi törenlerle birlikte toplumsal eğlencenin bir parçasıdır. (s. 25, 26) Görüldüğü gibi o dönemin sosyo-kültürel, ekonomik ve siyasal yapısında, müziği estetik bir sanat olarak değerlendiren gelişmeler henüz meydana gelmemiştir. Bununla birlikte Shiner'in modern sanatın oluşumuna dair görüşleri, müzik sektöründeki endüstriyel değişimlerin bir işaretidir ki bu dönemde müzisyenin konumu ve müziğin alımlanışı değişmiştir.

¹⁴ Fischer, müziğin en biçimsel tür olduğuna dikkat çekerek ve müzikte biçimselliği üç farklı biçimde tanımlar: İlki, tekniği parlak, gösteriş için ustalıklı yapılmış müziktir. İkincisi, eski örneklerle kaba biçimde öykünen ve değişen koşullara uymayan, üçüncüsü ise duyguları içermeyen müziktir. (Fischer, 1980, s. 211, 212)

Antik dönemlerde sanat dallarında ayırım ve uzmanlaşma yoktur. Shiner'in de dikkat çektiği üzere Antik Yunan'da modern sanat ile zanaat ayırımını içeren resim, heykel, mimari ve müzik gibi alanlar birbirinden ayrı değerlendirilmez. Hatta Antik Yunancada "güzel sanat"¹⁵ tamlamasını karşılayacak bir sözcük bile bulunmaz. Ayrıca sadece güzel sanatın değil, edebiyat ve müzik kavramlarının da tam karşılığı yoktur. Antik Yunan'ın toplumsal sınıflandırmalarına uygun biçimde müzik, eğitim yönü ve matematiksel yapısı nedeniyle, daha eğitilmiş ve entelektüel insanların uğraşı olan hem liberal bir sanat hem de bir bilimdir. (Shiner, 2004, ss. 49-53)

Edip Günay, sırayla ilkel müziğin, halk müziğinin ve sanat müziğinin ortaya çıkışıyla gelişimini, kültür ve toplumsal etkileşim ürünleriyle ilişkilendirmektedir. (Günay, 2011, s. 18) Dahası Schering, müziği toplumsal açıdan en bağlayıcı sanat dalı olarak görmekte ve müziğin tinsel gücüyle halkları birleştirdiğini düşünmektedir. (aktaran Blomster, 2006, s. 495) Müzik, toplumu etkileyen ve toplumdan etkilenen bir sistem olmakla birlikte, toplumu oluşturan ana unsurlar arasında yer alan kültüre de bağlıdır. Müzik, kültür ve toplum kavramları, bir üçgenin iç açıları gibi birbirini tamamlayarak bütünü oluşturur. Ayşe Kalay¹⁶ da müziğin, kültürden bağımsız biçimde kendi başına var olamayacağına ve müzik türleri, kültürel yapı ile bireylerin müzikle olan ilişkileri doğrultusunda anlam kazandığına dikkat çeker. (Kalay, 2008, s. 46)

Müzik ve toplumsal yapı hakkında eski metinlerde de bilgiler yer almaktadır. Müzik tarihine bakıldığında müzisyenlerin, belli kişilerin hükmünde müziği icra ettiği görülmektedir. İlkçağ ve öncesinde ise müzik, dans ve şiirle ilişki içindedir. (Çelikcan, 1996, ss. 28-30) Ünsal Oskay, toplumsal farklılaşmalar artmadan önce, Aristo'ya göre Antik Yunan'da müziğin toplumsal yaşamda yarardan ziyade özgür yaşam alanının bir parçası ve serbest zaman etkinliği olduğunu ifade eder. (Oskay, 2001, s. 12, 24) Günümüzde güzel sanatlar olarak sınıflandırılan etkinlikler, Antik Yunan'da Dionysos şenliklerinde "toplumsal, siyasal, dinsel ve pratik bağlamların parçaları"dır ve bu sanat / zanaat eserlerinin farklı toplumsal işlevleri vardır. (Shiner, 2004, s. 57) Modern sanat ve sanatçı konusunda benzer bir yapı, dini içeriği bir kenarda tutulursa biçimsel olarak ortaçağ için de söz konusudur. Ortaçağda bir estetik algısı olmakla birlikte, modern sanat bugünkü anlamda bir yapıya sahip değildir. Müziğin toplumsal işlevinde, zevk kadar öğreticilik de vardır ki metinlere eşlik etmesi için kullanılır. Bunun yanında ortaçağda müzisyen, aristokratlarla tüccarlara¹⁷ ücret karşılığı iş yapan, toplumsal ve dinsel

¹⁵ Antik Yunan'da sanat için kullanılan "techne" sözcüğü, şiir, tıp, marangozluk, ayakkabıcılık ve heykelticilik gibi farklı alanları da ifade eder. (Shiner, 2004, s. 49)

¹⁶ Kalay, *Müziğin Görselliği* (2008) adlı kitabında bu ifadeyle çelişecek biçimde Pierce'tan alıntı yaparak "müziğin kültürel bir olay ya da ürün olarak tek başına var olabilen sembolik anlatım biçimi" olduğu ifadesine yer vermiştir. (s. 64) Bu çalışmada müzik, toplumdan bağımsız bir sembolik ifade aracı olarak ele alınmamaktadır.

¹⁷ Müzisyenler, bu dönemde daha çok soylulara hizmet eder ve imparatorluğun kontrolünde müzik yapar. Tüccar sınıfı ekonomik olarak güçlendikten sonra bu durum değişmeye başlamıştır.

hayata uygun müzikler üreten "besteci-icracı"lardır. (Shiner, 2004, s. 70, 71) Fischer, ortaçağda özellikle Katolik Kilisesi'nin müziği, güzelliği yansıtan bir unsur olarak görmediğini, aynı müzik özüyle insanların gerçek anlamda birleşmiş bir topluluk hâlinde (birey geride kalır) kiliseye itaat etmesini sağlamak ve bu güdümlü ruh hâlini korumak için kullandığını belirtir. (Fischer, 1980, s. 204, 205) On dördüncü yüzyılda kilise müziği, saray müziğinin etkisine girerek halktan uzaklaşır. Gezgin olan jonglörler (gezgin saz şairi) halkın, müzik yapan prensler olan truverler ve trubadurlar (lirik şairler) da sarayın müzisyenlerine dönüşür. Saraylarda, halk müzisyeni olan jonglörler yerine maaşlı ve tek kişi tarafından kontrol edilen menestrellerin (saz şairi) müziği öne çıkar. Tek geliri de maaşı olan jonglörler, kralla prenslerin ücretli müzisyenleri hâline gelince “menestrel” (memur) olarak adlandırılır. Bu dönemde müzikal eserler senyöre ait olarak kabul edilir. (Attali, ss. 25, 26, 50-53) Müzik ve iktidar ilişkisinde imparator, kendi iktidarına uygun müziklerin icra edilmesine izin verir ve müziği kontrol eder. Bununla birlikte sarayın ücret karşılığı müzik yaptırdığı dönemde de devlet, halkın müziğine çeşitli yasaklar getirmiştir ve müzik, iktidara hizmet etmiştir. (Attali, 2014, s. 48, 55) Bu dönemde saraya bağlı müzisyenler kendi istedikleri müziği üretememiştir.

Fischer'a göre ortaçağda yapılan müziğin temel amacı, toplulukları ortak eyleme sevk etmektir. Batı'da müziğin dinselikten arındırılma süreci, müziğin toplumsal bir olay olmasının göstergelerinden biridir. Burjuva sınıfıyla aynı dönemde ortaya çıkan din dışı müzik ise sübjektifliği öne çıkarır. Kiliseden uzaklaşan müzik zamanla daha öznel bir anlam yüklenir. Tek temalı çoksesli müzik derebeyliğin, farklı temaları olan eşsesli müzik ise burjuva sınıfının müziği olarak gösterilir. Burjuvaların güçlendiği dönemde dinleyiciler de "bağdaşık" bir topluluktan ziyade daha ayırık yapıya sahiptir. Müziğin özü böylece toplumla birlikte değişmiştir. Yeni müzik, müzik beğenisi incelmış dinleyicilerin ve bazı besteler ise uzmanlaşmış kişilerin algılayabileceği biçimdedir. Böylece halka daha uzak, seçkinlerin dinlediği müzik ve halkın daha kolay anlayacağı, çalgı ve sanatsal değeri zayıf eğlence müziği olmak üzere iki ayrı tür gelişmiştir. (Fischer, 1980, ss. 206-209)

On beşinci yüzyıldan sonra “nota” sisteminin gelişmesiyle eserler, daha kalıcı ve yaratıcısı dışındaki kişilerce de çalınabilir hâle gelmiştir. (Çelikcan, 1996, s. 35) On altıncı yüzyıl ve sonrasında, Batı Roma İmparatorluğu'nun yapılanma sürecinde müzik manastırın etkisine girer. On altıncı yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar oratoryo, opera ve kabare gibi müzikal gösteriler piyasa hizmetine dönüşür. (Attali, 2012, s. 25)

On sekizinci yüzyılda gerçek anlamda modern sanat oluşur. Güneş Ayas, on dokuzuncu yüzyıl başlarında müziğin gündelik sosyal yaşamın bir parçası olmaktan uzaklaşp özerkleştiğini ve "sanat" hâline geldiğini belirtir. (Ayas, 2015, s. 39) On sekizinci yüzyılın başında müzik, toplumsal hayata aittir ama çok geçmeden halka açık ilk ücretli konserler

düzenlenir. On sekizinci yüzyılın ortalarından itibaren sanat kamuoyu değişir ve sanat terimleri yeni sanatı yansıtacak şekilde yeniden tanımlanır. Modern sanatçı ve zanaatçı ayrımı, önce görsel sanatlarda, daha sonra edebiyat ve müzik alanında netleşir; yaratıcılar, sanatçı olarak anılmaya başlar. (Shiner, 2013, s. 137, 139, 146, 147)¹⁸ Bu değişimin etkisiyle toplumsal yapının birer parçası olan müzisyen ve dinleyici arasındaki ilişki, farklı biçimde şekillenmeye başlamıştır.

Müzik, toplum, birey ve kültürel yapı arasındaki etkileşim; ekonomik, siyasal ve teknolojik koşulların değişimiyle ilgilidir. Bu değişimler, müziğin tüketim ve üretim süreçlerini etkilemiştir. Müzik, kültür ve toplum ilişkisi hakkında Ayten Kaplan da bu görüşü destekleyen ifadeler kullanmıştır: Kaplan; müzik sanatının "devinim ve sosyal yapıdan kaynaklanan bir davranış biçimi" olduğunu, müziğin oluşumunu kültürle tamamladığını, bestecinin de bunun dayandığı model beklentilerini bildiğini, bu modelle beklentilerin besteciye yönlendirdiğini ve bestenin bu beklentiler doğrultusunda oluşturulmasının toplumsal davranışın bir sonucu olduğunu ifade eder. Kaplan, müziğin toplumsal birliktelikleri dengeleyip toplumda ortak bilinç yaratabildiğini de sözlerine ekler. (Kaplan, 2013, s. 14) Ayas, bazı "mutlak müzik savunucularının" müzik ve toplum arasında kurulan bu ilişkiye karşı çıktıklarını, saf estetikçi söylemle toplumsal bağlamdan bağımsız şekilde müziği değerlendirdiklerini imler. (Ayas, 2015, ss. 21-23) Ayas, mutlakçıların aksine, bu ilişkinin "belli tarihsel ve toplumsal koşulların ürünü" olduğunu savunur. Ayas'a göre, günlük yaşamda farklı toplumların kurduğu değişik ilişki biçimlerinde Batı sanat müziğini ölçüt almak doğru değildir ve Shiner, "modern sanatın oluşumuna" dair görüşleriyle modern sanat mitini tarihselleştirerek tartışılabilir duruma getirmiştir. (2015, s. 36, 37)

On sekizinci yüzyıl ve sonrasında Avrupa'da, güzel sanatların etkisiyle incelenmiş zevk ve faydalı (eğlenceli de olabilir) eserlerin verdiği sıradan zevk olmak üzere sanattan alınan zevk de ayrışır. (Ayas, 2015, 40) Bu ayrışma, dinleyicinin konumunu tespit etmek açısından önemlidir. Endüstriyel değişimlerin bir uzantısı olarak toplumun sanatı alımlayışı şekil değiştirmeye başlamıştır.

On sekizinci yüzyılda sanatçı özgür, zanaatçı ise bağımlı olarak görülmektedir. Bu dönemde sanatçıların selefleri taklit etmeyerek "özgün" olması, dehanın kurallardan bağımsız biçimde coşku ve esinle üretmesi, yaratıcı "hayal gücü"ne sahip olması, doğanın taklidinden uzaklaşarak ürettiği eserleri "yaratım"a dönüştürmesi beklenmektedir. (Shiner, 2013, ss. 160-163) Shiner, modern sanat sisteminin ortaya çıkışındaki bu değişim sürecinin kaynaşmasını üç döneme ayırır: 1680 ila 1750 yıllarını kapsayan ilk dönemde, ortaçağın sonunda ortaya çıkan

¹⁸ Buradan itibaren Shiner'in *Sanatın İcadı* adlı kitabının 2013 tarihli üçüncü basımı kullanılacaktır.

modern sanat ögeleri birleşmeye başlamıştır. 1750 ile 1800 yılları arasını kapsayan ikinci dönemde güzel sanat, zanaattan net şekilde ayrılmıştır. 1800 ila 1830 tarihlerinde bu değişim sağlamlaştırılıp yüceltilerek sanatçı kutsanmış ve estetik, beğeni kavramının yerine kullanılmaya başlamıştır. Shiner, bu durumun sadece entelektüel nedenlere bağlı yeni kültürel sınıf ve yeni kurumlarla ya da din, siyaset, ekonomi, bilim ve sanat gibi alanların ayrıldığı bir toplumsal ayrışmayla açıklanamayacağına değinir. Shiner'e göre bu değişim, "piyasa ekonomisinin doğuşu, orta sınıfın gelişmesi ve statü özlemleri, okuryazarlıktaki artış ve toplumsal cinsiyet rollerinin korunması gibi özgül toplumsal ve ekonomik etkenlere [...]" de bağlıdır. (2013, ss. 117-119)

Roland Barthes ise müziği dinlenen ve çalınan olmak üzere ikiye ayırır: Buna göre çalınan müzik, kaslarla ilişkilidir ve ileticisi aracılığıyla anlam üretir ancak aristokrat sınıfa bağlı bir müzik türü olduğu için burjuvaların ortaya çıkmasıyla dünyevi bir ayine dönüşmüştür. Konser, festival ve radyo gibi araçlarla alıcının ön planda olduğu sese dayalı edilgen müzik, “asıl müzik” olmuştur. Bununla birlikte aynı dönemde müzik icracıları da değişmiş, amatörlerin yerini profesyoneller ve uzmanlar almıştır. Barthes’a göre bu, olumsuz bir değişimdir. Müzik oyuncusunun yerini yorumcu almış, akabinde çok özellikli teknisyen ortaya çıkmıştır. Müziğin yeri salonlar değil, sahnedir. On dokuzuncu yüzyılda özgürlüğü ilk elde müzisyen ise Beethoven’dır. (Barthes, 2014, ss. 235-239)

Özgürce beste yapabilme taleplerine rağmen müzisyenlerin, aslında her çağda yetki sahibi belli kişiler, kurumlar ve yapılara bağlı hareket ettiği görülmektedir. Ayas'ın imlediği gibi müzisyenler, diğer dalların sanatçılarına göre bağımsızlıklarını daha geç kazanmıştır ve bu kazanımda, orta sınıfın talepleriyle dinsel olmayan konserlerin yaygınlaşması etkili olmuştur. Sanatçılar, himaye sisteminden kurtulmuş ancak rekabetçi piyasa sisteminde eserlerini beğendirerek satmak zorunda kaldıkları için, önce sanat piyasasıyla dönemin sanatseverlerinin isteklerine bağımlı hâle gelmişler, daha sonra "yüksek sanat"ı yaratarak bağımsız olma yolunda bir adım atmışlardır. Sanat müziğinin ortaya çıkışı ise müziğin özerkleşmesinde etkili olmuştur. (Ayas, 2015, s. 42, 43) Bununla birlikte "Batı" kültüründe oluşan mutlak sanatsal müzik, diğer toplumların müziğini de etkilemiştir. Bu saf müziğin etkisiyle müziğin alımlanışında önemli değişimler yaşanmıştır: Sanatsal müzik, diğer müzik türlerinin de değerini belirleyen bir kriter hâline gelmiştir. Müzik, besteci ve eserle özdeşleşmiş, önemli resim ve heykellerle birlikte değerlendirilmeye başlamıştır. Mutlak müziğe atfedilen bu değerle, enstrümantal müzik önem kazanmıştır ama müzik, üretildiği toplumsal ve tarihsel süreçlerden koparılmıştır. Bunun

sonucunda, toplumun müzikle ilişki kurma biçimi değişmiş ve müzik, halktan uzaklaşarak dinleyiciyi pasifleştiren bir sunuma dönüşmüştür. (aktaran Ayas, ss. 44-46)¹⁹

Müziğin on dokuzuncu yüzyıldan sonra endüstriyel bir ürüne dönüşmesi ve tüketim kültürünün bir parçası olmasında toplumsal değişimlerin de etkisi vardır. Nitekim popüler sanatların sosyal olduğunu düşünen Craig McGregor’e göre müzik, hem yansıttığı hem de şekil verdiği sosyal çevreden ilham alır ve pop müzik böyle bir çevrenin dışavurumudur. Dolayısıyla müzik, toplumun hâlihazırdaki yapısına uygun formlar alır. (McGregor, 2000, s. 54) Hennion da müziğin halkla etkileşiminde “kendi halkını yaratmadığını, onu keşfettiğini” söyleyerek toplumun pasif biçimde kendisine sunulması almak yerine, aktif biçimde pop müziği kullandığını ve pop şarkıların çağa ayna tutarak arzuları yansıttığını savunur. (Hennion, 1990, s. 204, 205) Bu bakış açısı müzik endüstrisi ve popüler müziğin yapısına dair ipuçları vermektedir. Yapım firmalarının amacı toplumu yansıtmak olmasa da özellikle ticari kaygılarla pop müzik, halka ulaşmak adına üretildiği dönemin izlerini belli biçimlerde taşır.

Batı’da pop, rock gibi popüler müziklerin ortaya çıkışında yirminci yüzyıl başından itibaren yaşanan sosyal, ekonomik ve teknolojik değişimlerin etkisi sıklıkla vurgulanır. Hatch ve Millward ise iletişim teknolojilerindeki radyo ve gramofon plaklarını kapsayan gelişmelerin etkisiyle popüler müzikte değişimin yaşanmadığını, başlamış olan ilk değişikliklerin hız kazandığını belirtmiştir. İletişim teknolojisindeki yeni gelişmelerle birlikte Amerika’daki gezgin müzisyenler ve yurtiçindeki göçler de bu değişimi etkilemiştir. (Hatch ve Millward, 1992, s. 63, 69) Bu durumda müzik alanında yaşanan paradigma değişimlerini tek etkene bağlamamak daha doğrudur. Toplumsal yapıda meydana gelen değişimler, aynı zamanda ekonomik gelişmelere de bağlıdır. Ekonomik büyüme teknolojik gelişmeleri, dolayısıyla medya araç ve gereçlerini de etkilemiştir.

Müzik ve toplum arasındaki hem doğrudan hem de dolaylı ilişkinin müziğin politik bir unsur olmasına da neden olduğu söylenebilir. Geçmişten bugüne kadar müzik bir kontrol aracı olarak çeşitli biçimlerde kullanılmıştır. Birbirinden farklı türleri barındıran popüler müzik, geniş kitlelere daha kolay ulaşması nedeniyle kontrol aracı olmaya oldukça elverişlidir. Attali de iktidarların popüler müziğin gücünün farkında olduğunu imlemiştir. (Attali, 2014, s. 72) John Storey’e göre pop müzik, politik gücü artırıp oy veren seçmenleri ve kitleleri etkileyebilir. Politik güçler için müzik, güçlendirici bir araç olabileceği gibi, baskı veya sansür uygulanacak

¹⁹ Güneş Ayas, müzisyenle dinleyici arasındaki mesafeli ve pasif ilişki biçimini olumsuz bir gelişme olarak görür. Amatör olarak tanımladığı eski müzik dinleme biçimini Dionysosçu, profesyonel ve dinleyiciden uzak müziği ise Apollonik olarak niteler. Konunun devamında sanatın kutsallaştırılmasıyla ilgili Ayas’ın öznel yorumları da vardır: Ayas, sanat müziğinin bağlamından ve işlevinden koparıldığını, bu özerkliğin sanatın kendisinin dışında bir ölçüt tarafından değerlendirilemediğini ve özellikle din başta olmak üzere kutsal olanlara karşı özerkliğini elde eden modern sanat dünyasının kutsallaştığını iddia etmektedir. (Ayas, 2015, ss. 46-52)

bir alan da olabilir. Bununla birlikte müzik endüstrisi için politik pop ticari açıdan riskli bir alandır. Buna karşın 1980'lerdeki açık hava konserlerinde müzik, politik bir unsur olarak kullanılarak açlık gibi sorunlar için yüksek miktarda maddi yardım toplanmıştır. (Storey, ss. 130-132) Bu durum, toplumdaki değişimlerin müzik sektörünün yaklaşımlarını da yönlendirebileceğini gösterir. Yardım amaçlı konserler gibi etkinlikler, aynı zamanda müzisyenlerin toplumdaki imajını olumlayan birer tanıtım aracıdır. Toplumdaki dinamikler değiştikçe müzik endüstrisi tarafından farklı tipte organizasyonlar düzenlenebilir. Buna benzer durumlar, güçlü firmaların imajlarına olumlu katkısı olan ve toplum yararına yapılan birtakım yardım kampanyalarında da görülebilir. Çelik'in de dikkat çektiği gibi Türkiye'de özellikle 1980'lerle birlikte kültür, iktidarlar açısından kendi siyasi amaçları için kullandıkları bir mücadele alanı olmuştur. Tür olarak pop müzik, dünyadaki gibi yayılmaya ve iktidarlara kitleleri yönlendirmekte kullanılmaya başlamıştır. (Çelik, 2011, s. 128, 182)

Müzik ve diğer sanat dalları, devletlerin ideolojik olarak toplumu etkilemek ya da eğitmek amacıyla kullandıkları bir araçtır. Türkiye'de de sanat ve müzik, uzun bir süre çağdaşlaşma ideolojisinin halk arasında yaygınlaştırılması için kullanılmıştır. Bu doğrultudaki değişim on dokuzuncu yüzyılda Osmanlı Devleti döneminde başlamış, Batılılaşmanın bir tezahürü olarak Batı müziği eğitimleri verilmiş, besteciler yetiştirilmiş ve Batı'nın çoksesli müzik yapısı Türk müziğine dâhil edilmiştir. (Çelik, 2011, ss. 121-125, 181) Cumhuriyet Dönemi'nde bu değişim daha sistematik ve bilinçli yapılmıştır. Pop müziğin uzun bir süre "Türkçe sözlü hafif Batı müziği" şeklinde adlandırılışı da toplumsal dinamiklerin dile yansımaları açısından dikkat çekicidir.

Aslında her toplumun ürettiği sanat kendi iç dinamiklerine göre şekillenir. Erol'a göre hızlı değişim, diğer kültürel alanlara benzer biçimde popüler müzikte de görülür. Bunun yanında evrensel bir popüler müziğin gelişim ve değişiminin aynısını, her popüler müzikte görmek de mümkün olmayabilir. Popüler müzik, değişim konusunda hem kendi içinden hem de dışarıdan gelen etkilere açıktır. Modernleşme sürecinde Türkiye'de, Batılı popüler müzik normlarına daha uygun bir tarz beklenirken popüler müziğin üretildiği ve tüketildiği kültürel deneyim de müziğin biçimlenişi ile değişimini etkilemiştir. (Erol, 2009, s. 130, 140, 141)

Müziğin toplum ve kültürle ilişkisini, teknolojik ve endüstriyel değişimlerden kati sınırlarla ayırarak değerlendirmek pek mümkün değildir. Müzik endüstrisinde meydana gelen dönüşümler toplumun bir parçasıdır ve bu durum, teknolojiyle iç içe geçen bir yapıya işaret etmektedir.

2.3.1. Müzik ve Toplum İlişkisinde Müzik Sosyolojisinin Yeri

Sosyolojinin bir alt dalı olan müzik sosyolojisi, temelde müzik ile toplum arasındaki bağı inceler. Müzik sosyolojisiyle ilgili farklı görüşler ortaya atılmıştır. Edip Günay, müziğin

bireysel özelliklerinin yanında bestecisi, seslendireni ve tüketicisiyle toplumsal ilişkiler ve kuruluşlar yoluyla oluştuğunu ifade eder. Müzik sosyolojisi de müziğin sorunlarıyla birlikte toplumdaki yerini ve etkilerini de araştıran bir alandır. Müzik kuruluşları ile kültürel değişkenler arasındaki ilişki, müziğin toplumsal olaylara etkisi, insanların hangi müzik çeşitlerine neden yöneldiği, müzik kurum ve kuruluşlarını araştırma gibi konular bu kapsamda değerlendirilir. (Günay, 2011, s. 20, 21, 31) Müzik ve toplum ilişkisiyle bağlantılı biçimde müzik sosyolojisi alanındaki ilk sistemli çalışmalar ise 1930'larda, müziği negatif diyalektik yaklaşımla ele alan Adorno²⁰ ile başlar.²¹ Adorno'nun da etkisiyle müzik sosyolojisi, başlangıçta Alman bilimi olarak adlandırılmış ama Adorno'nun Amerika'da kaldığı yıllarda (II. Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında) bu alanda hareketlenme başlamıştır. (Blomster, 2006, s. 487, 489) Ünsal Oskay, Adorno'nun ilk başta müziği toplumsal değişime katkısı olacak bir kültürel alan olarak gördüğüne, müzik ve toplum arasındaki ilişkinin müziğin kendi içinde bulunduğu yönündeki yaklaşımına 1960'larda ulaştığına işaret eder. (Oskay, 2001, s. 30, 31) Müziğin toplumsal işleviyle ilgili çalışmalara dair ikinci dalgalanma, 1960'ların sonunda Amerika ve Avrupa'da görülür. Bu devinim, Adorno'nun müzik ve toplum hakkındaki düşüncelerinin değişmesiyle hemen hemen eşzamanlıdır. Buna karşın Kneif gibi bazı düşünürler ise müzik sosyolojisini alan olarak önemli görmemişlerdir. (Blomster, 2006, ss. 493-495) 1960'larda bahsi geçen hareketlenmenin oluşmasında, dönemin siyasi ve sosyo-kültürel ortamının etkisi olabilir.

Blomster, modern müzik sosyolojisinin toplumla karşılıklı ilişki ve paralellik gösterse dahi topluma yabancılaşmış olduğunu iddia eder. (Blomster, 2006, s. 500) Adorno ve Kneif'in dışında müzik sosyolojisi alanında Weber, Blaukopf, Silbermann ile besteci ve kuramcı olan Eisler de çalışmıştır: Kneif, müziğin toplumsal olarak koşullandığını, toplumun yansıması ve yansıtıcı olduğunu varsayar. Weber, müziğin temelinde yatan toplumsal faktörleri saptamaya çalışırken Blaukopf, toplumsal gerçekçi estetiğe yakın bir görüşe sahiptir ve müzikle ekonomik, siyasal ve toplumsal meseleler arasında bağ kurar. Silbermann ise ampirik bir yaklaşımla dinleyicinin bakış açısını ön plana alır. Adorno'nun aksine Zobl, Schoenberg gibi müzisyenlerin burjuva estetiğini yansıttığına, estetik ve toplumsal açıdan aldatıcı olduğuna inanmaktadır. (Blomster, ss. 507-517) Bu düşünürler, müzik sosyolojisinin oluşumunda ilk fikirleri ortaya atan kişilerdir. Müzik ile toplum arasındaki ilişki üzerine görüşler, günümüzde farklı yaklaşımlarla devam etmektedir.

²⁰ Martin Jay, Adorno'nun müzik üzerine düşünmeye 1920'lerde Viyana'da başladığını ifade eder. (Jay, 2005, s. 263)

²¹ Türkiye'de ise müzik sosyolojisi üzerine ilk çalışmalar ders niteliğindedir ve 1970'li yıllarda müzik bölümlerinde verilen derslere dayanmaktadır. (Günay, 2011, s. 15, 16)

Ünsal Oskay, Adorno'nun söylemlerinden yola çıkarak müziğin yabancılaştığını belirtir. (Oskay, 2001) Kalay da Adorno ve Oskay'ın düşüncelerinden hareket ederek günümüz sanat yapıtları ve tüketim kültürü karşısında müziğin "şey"leştiğini yeniden imlemiştir. (Kalay, 2008, s. 62, 63). Güneş Ayas ise Adorno'nun, müzik türlerini "mevcut toplumsal ilişkilerini onaylayan, yabancılaştırıcı ve pasifleştirici" ile "mevcut toplumsal ilişkileri yadsıyan ve eleştirel bir bilincin doğmasına yardım eden müzik" olmak üzere keyfi biçimde ikiye ayırdığını iddia ederek farklı toplumlarda, dönemlerde ve türde müziklerin aynı yaklaşımı yansıtamayacağını dile getirir. Christopher Ballantine, John Shepherd, Alan Lomax ve Susan McClary gibi müzik sosyolojisi üzerine çalışan araştırmacıların müzik ve toplumsal yapılar hakkındaki görüşlerinin, Adorno'nun düşüncelerini anımsatmakla birlikte farklı yönleri vardır. (Ayas, 2015, ss. 55-60) Bu müzikologlar, müzik ve toplum arasındaki ilişkiyi birbirinden farklı açılarla değerlendirmiştir.

Müziğin toplumla ilişkisiyle ilgili kuramsal yaklaşımlar arasında farklılıklar vardır. Sistemli incelenmeler başladıktan sonra bu ilişki, değişimler göstererek ele alınmıştır. Ayas, toplumsal yapılar ve müzik hakkında ileri sürülen görüşleri, indirgemeci ve alternatif yaklaşımlar olmak üzere temel hatlarıyla iki gruba ayırır. Müziğin toplumsal yapıları yansıtmaya dayanan indirgemeci yaklaşım toplumu şekleştiren. Ayas, toplum insanlar gibi somut olmadığı için toplumsal yapının müzisyeni nasıl etkilediğine ve müzisyenlerin bunu nasıl yansıttığına odaklanılması gerektiğini, Becker ve DeNora gibi düşünürlerin alternatif bir yaklaşım geliştirdiğini savunur. Ayas'a göre her toplum bir müzikle eşleştirilip determinist ilişki kurulduğunda, toplum içinde "aykırı" müzik dinleme tercihleri anlamlandırılmaz ki özgün kültürel ve kurumsal yapılar içindeki müzikal etkileşim, müziğin öznel tarafından nasıl yorumlandığı ve bunun hangi çıkarlarla ilişkili olduğu araştırılmalıdır. (Ayas, 2015, ss. 53-69)

Farklı türde müzik dinleme tercihlerini "aykırı" yerine, güncel tabiriyle "alternatif" olarak değerlendirmek daha doğru olabilir. Ayrıca alternatif müziklerin müzik piyasasının merkezinde yer alması da toplumun bir parçası olduğu unutulmamalıdır. Keza müzik ve toplum ilişkisi üzerine çalışan çağdaş araştırmacılardan Joseph Kotarba ve Phillip Vannini de bu görüşü destekleyecek şekilde, müzik dinlemek için hangi araç ve kanal seçilirse seçilsin müziğin sadece armoni, melodi ve ritim ilişkilerinin bir ürünü olmadığına, daha önemlisi sosyal bir ürün olduğuna işaret etmiştir. Popüler müzik de toplumdaki kültürün en önemli kaynaklarından biridir ve günlük hayatı anlamlandırmada pratik manalar sunan, günlük hayatın bir nevi "film müziği"dir. (Kotarba ve Vannini, 2009, s. X, XIII) Kotarba ve Vannini, popüler müziği açıklarken klasik müzikle bağlantı kurar. Klasik müzik, bugün sadece kültürlü, üst sınıf ve aristokrat azınlığın dinlediği imtiyazlı bir müzik türü değildir. Bu sebeple popüler müzikle klasik müzik arasında küçük bir fark kalmıştır. (2009, s. 2) Popüler müzik sosyolojisiyle ilgili

Çalışmaların girişlerinde "eleştirel" ve "oluşturmacı" (constructionist) yaklaşımlar yerine çoğunlukla "atışmacı", "işlevselci" (functionalist) ve "etkileşimci" (interactionist) kuramlar kullanılmaktadır. "İşlevselci" yaklaşımı popüler müzik üzerine çalışan az sayıda çağdaş bilim insanı benimsemektedir. Popüler müziğı "etkileşimci" yaklaşımı kullanarak ele alan araştırmacılar, insanların müzikle olan bağı, toplumsal ilişkilerinde müziğın yeri ve müziğı kullanarak birbirlerine nasıl davrandıklarıyla ilgilenmektedir. Müzik aracılığıyla insanların birbirine nasıl davrandıklarını analitik biçimde ele aldıkları için de "sembolik etkileşimciler", genellikle "oluşturmacı" olarak anılmaktadır. "Oluşturmacı" yaklaşımın bu nedenle sembolik etkileşimcileri ve başka teorileri de kapsayan bir çatı olduğı belirtilmektedir. Oluşturmacı yaklaşımcılar, toplumsal gerçeklerin insanların birbirine olan davranışlarıyla oluştuğına inanmaktadır. Bu nedenle oluşturmacılar; insanların müzikle olan ilişkilerinde türlerin nasıl oluştuğunu, insanların müzikal biçimleri nasıl takip edip şekil verdiğini ve terk ettiğini, insanların müzik çerçevesinde bireysel ve ortak nasıl kimlikler oluşturduğunu, aile üyelerinin müzik geleneklerini algılamak ve takdir etmek için birbirlerini nasıl sosyalleştirdiğini, sembolik ritüeller olarak nasıl müzikal performanslar sergilendiğini, insanların birbirlerinin ortak varlığı içinde ne yaptığını dayanarak müzik altkültürlerinin organizasyon yapısının nasıl şekillendiğini araştırırlar. Günümüzde ise bu yaklaşımlar arasındaki keskin sınırlar ortadan kalkmakta, "etkileşimci" ve "oluşturmacı" teoriler eklektik biçimde ele alınmaktadır. "Eleştirel" teori ise "atışma" teorisi ile aynı anlama gelmemektedir. Çatışma kuramı, Marks'ın yazılarından doğmuştur ancak eleştirel kuram, Frankfurt Okulu ve Birmingham Üniversitesi'nin Çağdaş Kültürel alışmalar Merkezi'yle ilişkilidir. 1970'lerin sonundaki ve 1980'lerdeki eleştirel kuramın kullanıldığı popüler kültür ve popüler müzik çalışmalarında, toplumda ekonominin rolü geri plana itilerek yeni sosyolojik ve disiplinler arası eğilim öne çıkmıştır. (Kotarba ve Vannini, 2009, ss. 2-4)

Kotarba ve Vannini, Birmingham Üniversitesi'nin Çağdaş Kültürel alışmalar Merkezi'nin mirasının güncel sosyoloji için önemli olduğuna işaret eder: Öncelikle insanların işbirliğı içinde hareket ederek sosyal gerçekleri değiştirmelerine daha duyarlı biçimde ve çatışmacı yaklaşımı daha yeni bir perspektifle ele alıp Frankfurt Okulu eleştirel teorisyenlerinin izinden giderler. İkincisi, gençlerin aktivitelerini, altkültürlerin üyelerini ve müzik takipçilerini incelerken Chicago Okulu'nun şehir kültürü sosyolojisiyle çatışma ve eleştirel kurumlarını birleştirir. Üçüncüsü de yüksek kültürle düşük kültür arasında politik kökenli keyfi hiyerarşi sonucu oluşan kültürel ayrımı dağıtmak için oluşturmacı fikirlere yönelirler. Çünkü onlara göre kültür; görgü, yüksek sınıfın zevk ve eğitim meselesi değil, daha özel ama sıradan bir hayat şeklidir. Nitekim oluşturmacı düşünürler, sosyal yaşamı tasvir edebilmek için yorumlayıcı yaklaşımı kullanırlar. Oluşturmacı ve eleştirel yaklaşım, günlük hayatın toplumsal boyutunu

detaylı biçimde anlamaya çalışır. Bununla birlikte müzikal seçimler, kültürel seçimlerdir ve müzik de insanın nasıl bir hayat yaşamayı seçtiğini gösteren yollardan biridir. (Kotarba ve Vannini, 2009, ss. 4-7)

Tia DeNora, müziğin semiyotik kodlarını sosyal yapıyla ilişkilendirir ve teknolojiyle olan bağına ele alır. (DeNora, 2004, ss. 21-24) DeNora, müzik sosyolojisinin oluşumunda önemli katkısı olan Adorno'nun yaklaşımıyla ilgili şu açıklamalara yer verir: “Müzik, bilişsel alışkanlıklar, bilinç şekilleri ve tarihsel gelişmelerle bağlantılıdır” ve heyecan verici çalışması, “müziği sosyal hayatta bir güç, sosyal yapı ve bilincin inşa malzemesi olmasında 20. yüzyılın en etkili gelişmesini sunar” ancak bilinçdışı çalışırken müziğin nasıl harekete geçtiğine dair kavramsal bir yapısı yoktur. (aktaran DeNora, 2004, s. 1, 2) Müziğin sosyal yaşamı ve sosyal yaşamın da müziği nasıl yansıttığıyla ilgili Simon Frith'in belirttiği gibi “popüler müziğin insanlarla ilgili neyi ortaya çıkardığı değil de bunları nasıl oluşturduğu” sorulmalıdır ki müziğin yapısal özellikleriyle sosyal durumu üretirken nasıl kullanıldığı ve müzikal kullanım pratikleri anlaşılmalıdır. DeNora, buna örnek olarak bisiklet sürücülerinin müzik kullanım alışkanlıklarını ve uçakta müzik dinlemenin insanları nasıl etkilediğini verir. Bisiklet kullanıcılarının değer ve aktivitelerini şekillendirirken müziğe nasıl baktıklarını ise Stuart Hall'un kültürel ve sosyal oluşumlar arasında kurduğu bağlarla da ilişkilendirir. (DeNora, ss. 5-7, 11-14, 27) Müzik, günlük hayatın her boyutunda olan etkin bir güce sahiptir. Bununla birlikte DeNora'ya göre sosyolojik açıdan ele alındığında, toplumsal tepkilerin nasıl üretildiğini tanımlamadan müziğe verilen sosyal tepkiler hakkında varsayımlar üretilemez. (DeNora, 2004, s. 17, 32)

DeNora'nın ortaya attığı sorulardan biri, teknolojinin sosyal ilişkileri ve eylemleri nasıl yapılandırdığıdır. (2004, s. 35) DeNora, insanlarla insan olmayanlar yani nesneler arasındaki etkileşimi, heterojen karışımlar olarak saptamak için yeni bir perspektif olarak teknoloji sosyolojisini savunur (s. 36) ve teknolojinin teknik olduğu kadar sosyolojik olduğunu da belirtir. (aktaran DeNora, 2004, s. 39) Bu açıklama, müzik ve toplum arasındaki etkileşimde teknolojinin yerinin göz ardı edilemeyeceğini göstermektedir. Ayrıca, sosyal hayatta aktif olarak yer alan ve dünyanın inşasında bir kaynak olan müzik, toplumsal yaşamın organizasyonunda belirli materyalleri sunar. Müzik, bireylerin sosyo-psikolojik, psikolojik ve duygusal durumlarıyla kendi yaradılışları için bir kaynaktır. Görünüşte öznelliğin kültürel yapısının bir unsurunu oluşturan müziğin “özel” alan kullanımı, bireylerin toplumsal temsilciler olarak kendilerini nasıl gerçekleştirdiklerinin bir parçasıdır. (DeNora, 2004, s. 44, 47)

2.4. Müzik, Toplum ve Müzik Endüstrisi

Popüler müzik alanını incelerken müzik endüstrisinin gelişimini ve koşullarını dikkate almak gerekir. Bu düşünceyi destekler biçimde Simon Frith, plak sektörü kitle üretimi

mantığıyla üretildiği için müziğin özgün biçiminin kayda dönüşüp nihai dinleyiciye ulaşmasının teknolojik ve ekonomik aşamalar içeren kompleks bir süreç olduğunu, plakların sosyolojik analizinin temelinde plak endüstrisinin olması gerektiğini savunur. (Frith, 1981, s. 5, 6) Müzik ve endüstri kavramları üzerine düşünürken belirtmek gerekir ki Batı’da yapılan müzik araştırmalarında, “müzik endüstrisi” ve “müzik endüstrileri” arasında bazı farklar görülmektedir. Buna göre Williamson ve Cloonan, tekil olan “müzik endüstrisi” kavramıyla plak endüstrisi ve buna bağlı lobiler, çoğul olan “müzik endüstrileri” kavramıyla da plak, canlı müzik ile müzik yayın endüstrilerini içeren ekonomik ve kültürel değişimler daha fazla vurgulandığı için bu kavramları ayırmayı önerir. (Williamson ve Cloonan, 2013, s. 11, 12) Türkiye’de ise bunların tamamını ifade etmek için müzik endüstrisi tanımı kullanılmaktadır.

Müziğin endüstrileşme sürecinde popüler müziğin önemli bir işlevi vardır. Adorno’ya göre tüketicilerin günlük hayata fiziksel uyumlarını sağlamak için sosyal çimento işlevini gören popüler müzik, ticari olarak tüketilebilmesi için standartlaştırılmış ve gerçeklerden kaçabilmek için pasif dinlemeyi yaratmıştır. (aktaran Storey, 2000, ss. 112-114) John Storey, müzik endüstrisiyle ilgili farklı yaklaşımlara da yer vermiştir. Müzik endüstrisinin gücünü öne çıkaran ekonomi politik yaklaşıma göre “müzik endüstrisi, ürettiği ürünlerin kullanım değerini” belirler. Bununla birlikte Storey, müzik endüstrisinin, ürünlerin değişim (ekonomik) değerini kontrol edebilirken dinleyicilerin müzik zevkleriyle oluşan kullanım (kültürel) değerini o kadar kontrol edemediğini ve “kültür endüstrilerinin gücü ile bu gücün yaratacağı etkinin gücünü birbirinden ayırmak” gerektiğini sözlerine ekler. (Storey, 2000, ss. 115-117)

Ayhan Erol da müzik endüstrisinde “popüler” müzik değerlerinin endüstrinin aktörleri tarafından oluşturulduğunu ifade etmiştir. (Erol, 2015, s. 208) Müzik endüstrisinin belli dinamiklere göre işler ve çeşitli aktörler tarafından yönlendirilir. Müzik endüstrisi, farklı kaynaklardan beslenerek bunları endüstriyel sürece dâhil eder. Eğlence sektörü, eşik bekçileri (müzik yazarları, DJ’ler, VJ’ler, vd.), müziğin üretim sürecinde yer alan ekip ve dinleyiciler de endüstrileşmeye katkı yapan unsurlardandır. Bu konuda McGregor, eğlence endüstrisinin toplumun çeşitli kesimlerinde var olan müzikleri, popülerleştirip belli bir işleminden geçirerek ticarileştirdiğini savunmuştur. (McGregor, 2000, s. 54, 55) Müzik sektöründeki “eşik bekçileri” ise ürünün müziksel değerinden önce ticari başarısını etkileyecek biçimde piyasayı yönlendirir. Popüler müzik eserlerinin üretim sürecine müzisyenin çalıştığı ekip ve izlerkitle de ürünün tüketimi aşamasında yer alır. (McGregor, 2000, s. 211-213)

Müzik endüstrisi, oluşmaya başladığı dönemden bugüne kadar farklı evrelerden geçmiştir. Müzik kayıtları ve plak endüstrisinin kökeni, on dokuzuncu yüzyıl sonuna kadar uzanmaktadır. Plak endüstrisinin oluşumu, teknolojik değişimle bağlantılı biçimde radyo, sinema ve televizyonun gelişimiyle de ilişkilidir. Müzik endüstrisinin gelişimi ve metalaşma iç

içedir. Çelikcan da müziğin endüstrileşme sürecinde sadece müziğin kendisi değil, yaratıldığı sürecin de metalaştığını imlemiştir. (Çelikcan, 1996, s. 38) Bu nedenle sosyolojik değişimlerin müziğe etkisini, DeNora'nın da ifade ettiği gibi teknolojik gelişmelerle birlikte ele almak gerekir.

Müziğin ticarileşmesi, saray dönemine kadar uzanmaktadır. Müziğin saray dışında icra edilebilmesi ve gösteriye dönüşmesi, müzik sipariş eden zengin tüccarlar ve burjuvalar aracılığıyla gerçekleşmiştir. Bu durum, müzisyenlerin yeni finans kaynakları arayışının da bir sonucudur. Bu varlıklı grup, zamanla kendilerine özgü müzik talep etmiştir. Böylece Rönesans Dönemi'nde oratoryo, opera, füg ve konçerto gibi yeni türler ortaya çıkmıştır. Girişimciler aracılığıyla burjuvaların istediği özel, hususi veya umumi salonlarda konserler düzenlenmiştir. (Çelikcan, 1996, s. 36) On sekizinci yüzyıl, Avrupa'da ticaret, yönetim, sanat ve edebiyat alanlarında olduğu gibi müzikte de bir kırılma aşamasıdır. Müziğin ticarileşme sürecinde matbaanın ortaya çıkışı da önemlidir. Attali, matbaa aracılığıyla partiyonların çok sayıda üretilip satılabilir hâle geldiğini ifade etmiştir. Bu da müziğin doğaçlama olmadan üretilmesine ve yayıncının eseri besteciden alarak satmasıyla ticari bir meta olmasına yol açmıştır. (Attali, 2014, s. 68, 69) Bununla birlikte matbaadan önce eserlerin el yazması olarak çoğaltıldığı da bilinmektedir. Attali'nin verdiği bu bilgi, müzik eserlerinin ticari bir değer kazanmasıyla ilgilidir. Partiyonların basım ve üretiminin ağırlıklı olarak yayıncıların elinde olması, yayıncıları güçlendirirken müzisyenlerin de ününü yaymıştır. Yayıncıların mutlak hâkimiyeti, 1703'te eserleri sonsuza kadar basmalarının engellenmesiyle kırılmıştır. 1749'da Fransız Kraliyet Konseyi ise bestecilerin, opera hariç kendi müzikleri üzerinde geçici hak sahibi olmalarını kabul etmiştir. (Attali, s. 70, 71) Müzisyenler, kendi eserlerinin hakkını ancak on sekizinci yüzyılda kısmen de olsa alabilmiştir. Görüldüğü gibi müzisyenlerin telif hakkı sorunu, müziğin endüstrileşmesinden önceye dayanmaktadır. Bununla birlikte on sekizinci yüzyılda etkili olan ulusalcılık akımının etkisiyle burjuvalar, müziği devletin kontrolüne alıp ulusallaştırmak ve ulusal bir müzik enstitüsü açmak istemiştir. Bunun sonucunda burjuva sınıfı, iktidarının bir uzantısı olarak kendi müziğini talep ederek müziği kontrol etmeye başlamıştır. (Attali, 2014, s. 77, 78, 82; Çelikcan, 1996, s. 37) Böylece sarayın ve kilisenin hâkimiyetinden çıkan müzik, burjuvaların kontrolüne girmiştir. Burjuvaların girişimi, genel olarak iktidarların kendi çıkarları doğrultusunda müziği kontrol etme isteğini de göstermektedir.

On sekizinci yüzyıl, sanatın endüstrileşmesi açısından önemli bir dönümdür. Müzisyenler, aristokratların himayesinden uzaklaşıp ücretli konserler vererek daha "serbest" çalışmaya başlamışlardır (öncülleri Mozart'tır). Ancak bu dönemde halk konserleri yaygınlaşmadığı, nota sistemi yayılmadığı ve telif ücreti sisteminde sorunlar olduğu için müzisyenler kariyer sorunları yaşamış ve bu sorunlar, on sekizinci yüzyıl sonlarında düzelmeye

başlamıştır. (Shiner, 2013, ss. 156-160) Klasik Batı müziği başta popüler bir ürün olarak algılanmaz ama Edward Said'in de işaret ettiği gibi bu performansların sunumu ticari ilkeye dayanır. (Said, 2006, s. 14) On sekizinci yüzyılda “yaprak nota”nın (music sheet) keşfi, kitlesel ilk tüketim aracı olarak müziğin yeniden üretimi ve endüstrileşmesi yolunda önemli kırılma aşamalarından biridir. On dokuzuncu yüzyılda New York'ta kurulduğu caddeyle aynı ismi taşıyan Tin Pan Alley'e bağlı müzik yapım şirketleri ve müzisyenler aracılığıyla popüler müziğe yön verilmiştir. Bu dönemde daha basit yapıya dayalı popüler müziğin üretilmesinde öncü olan “Tin Pan Alley” grubuna bağlı şirketler aracılığıyla nota basımı, canlı performanslar ve müzik gösterileri de müziğin satışı ile tanıtımında ticaretin bir parçası olmuştur. (aktaran Çelikcan, 1996, ss. 41-44) On dokuzuncu yüzyılda sosyo-ekonomik değişimlerle de bağlantılı biçimde müzik piyasası şekillenmeye başlar. Aynı zamanda, iktidarlar gibi “piyasa” da müziği tekeline almayı ister ve müzisyenleri tüketim malzemesine dönüştürür. (Attali, s. 18, 22, 97) On sekizinci yüzyılda başlayan endüstrileşme süreci, on dokuzuncu yüzyılda yapılanmaya devam etmiştir. Müzik ve müzisyenleri, endüstrileşmeden önce ağırlıklı olarak siyasi ve dini güç odakları kontrol ederken bu süreçte piyasanın hâkimiyeti başlamıştır.

On dokuzuncu yüzyılda gramofonun icadıyla Attali'ye göre gösteri, yani müzik, tekrarlanabilir hâle gelir ve seri üretimin yolu açılır. Bu gelişme, seri üretimin bir uzantısı olarak tekrara ve ticari ürünlere dayalı, yalnızlığın, korsanın ve kopyanın öne çıktığı yeni bir topluma ön ayak olur. (Attali, 2014, s. 27) Bu toplumsal yapı teknoloji geliştikçe güçlenmiştir. Burak Satar da on dokuzuncu yüzyılda teknolojinin gelişiminin hızlanmasıyla halkın, endüstri merkezlerinde toplanmaya başladığını ve yeni bir toplum biçiminin ortaya çıktığını vurgulamıştır. Yirminci yüzyılda ise tüketim daha fazla artmış ve kitleler, ekonomik sistemin işleyişi ve istikbali için önemli dışlılara dönüşmüştür. (Satar, 2015, s. 15, 24) Müzikteki değişim, toplumsal kimliğe de yansımıştır. Jacques Attali'ye göre müzik, sosyal bakış açısının değişimiyle “bir kimlik ihtiyacına dönüşmüştür”. (Attali, 2014, s. 125)

On dokuzuncu yüzyılda endüstrileşme yolunda atılan adımlar, bugünün müziğini de şekillendirmiştir. Yirminci ve on dokuzuncu yüzyıl politik düşünce yapısının uzantılarını Attali'ye göre bir önceki yüzyılın müziğinde görmek mümkündür. Yirmi birinci yüzyılın melez dünyasının, insan ilişkilerinin ve sosyal düzenin paraya dayalı olacağı da bir önceki yüzyılın müziğinde çok yönlü biçimlerde görülebilir.²² (Attali, 2014, s. 22)

On dokuzuncu yüzyıldan itibaren başta ekonomik, teknolojik, sosyal değişimlerin etkisiyle bir müzik piyasası oluşur. Çelikcan, bu dönemde müziğin, ekonomik ve teknolojik gelişmelerin de etkisiyle endüstrileşecek şekilde büyümeye devam ettiğini belirtir. Sonunda

²² Müzikte eklektizm, sosyo-politik ortamdaki daha önce var olmaya başlamıştır. Örneğin, zenci müziği günümüze kadar gelen blues, rock'n'roll, hatta bazı punk gruplarını etkilemiştir. (Grohl, 2014)

müzik, ekonomik bir ürün hâline gelerek metalaşır. (Çelikcan, 1996, s. 37) Attali'nin ifadesiyle “açık bir pazar”a dönüşen müzik, enformasyon ekonomisi ve eğlence toplumunun mustusudur. (Attali, 2014, s. 79, 80) Müzik, bu dönemde ticarileştikçe değer kazanmıştır. Halkın satın alma gücü arttıkça müzik piyasası da büyümüştür. Attali, bu durumu “Ekonomik büyüme ile birlikte bütün on dokuzuncu yüzyıl boyunca ödeme gücü olan seyirci sayısı artar, konser sayısı patlar” (2014, s. 88) sözleriyle açıklar. Besteciler, satılan eserler, dersler ve konserlerden gelir elde ederken müzik de bir gösteri sektörü olarak genişler. Halk ise para ödeyerek eğlence tüketicisi olur. (Attali, 2014, ss. 90-94)²³

Sanayileşmenin bir parçası olarak teknoloji alanında sürekli devinim yaşanır ve müzik sektörü de teknolojik gelişmelerden etkilenir. On dokuzuncu yüzyılın sonunda müzik kayıt teknolojisinde meydana gelen gelişmeler, müziğin üretimine ve yayılımına yeni bir yön verir. Sesi kopyalayan fonogram, ses kaydedici “silindir” ve akabinde de gramofon keşfedilerek madeni parayla çalışan “nickel in the slot” yani “juke-box” üretilmiştir. “Juke-box”ın keşfi, daha popüler olacak şarkı kaydını yaygınlaştırmıştır. Yirminci yüzyılın başında ise düz plağın üretilmesiyle kayıt kalitesi artmıştır. 1910’larda, kolektif tüketim yerine “kitlesel tüketim”in yaygınlaşmasıyla gerçek anlamda bir endüstri olmuştur. (Attali, 2014, s. 108, 109, 112, 113)

On dokuzuncu yüzyıl sonundaki ve yirminci yüzyıl başındaki müzik kayıt teknolojisindeki gelişmelere bağlı olarak hem plakların ortaya çıkması hem de müziğin dolaylı biçimde daha yaygın ve evde dinlenebilir hâle gelmesiyle müzik gösterilerine ilgi azalmıştır. Müzikal gösterilere ilgi azalınca müziği tekrar dinlenmesini sağlayacak aletler, sektörün geleceğini değiştirmiştir. (Attali, 2014, s. 103) Toll, Tin Pan Alley’in canlı performanslara ve gösterilere ilgi çekip satışları artırmak için ritmik, dans edilebilecek müziğe yöneldiğine ve böylece popüler müziğin eğlendirme özelliğinin güçlendiğine işaret etmiştir. (aktaran Çelikcan, 1996, s. 44-47) Müzikte eğlendirme işlevinin öne çıkması, dinleyici tarafından alımlanışını ve sonraki yıllarda üretim biçimini de etkilemiştir.

Yirminci yüzyılın başında müzik sektörünün tam anlamıyla bir endüstriye dönüştüğü genel kabul görmektedir. Laing, bu yeni endüstrinin oluşumunda plağın keşfi, ses kaydının ticari olarak kullanılışı ve şirketler arasındaki rekabetle farklılıkları temel etkenler arasında göstermektedir. Endüstrideki kartelleşme ise yirminci yüzyıl başında dünya müzik pazarının Amerika’yla İngiltere arasında paylaşılmasına kadar dayanmaktadır. (Laing, 2013, s. 32, 33) Hatch ve Millward, pop müzik endüstrisinin doğuşunun pazarlanmasını 1920’lerdeki önemli bir olay dizisi olarak kabul etmektedir. (Hatch ve Millward, 1992, s. 68) Laing, müzik endüstrisindeki ikinci periyodun plakların ses sisteminde elektriğin kullanıldığı ve radyonun

²³ Aynı zamanda burjuvazi ve halk, müzik aracılığıyla sınıfsal farklarına rağmen kabarelerde, goguettes’lerde, kafe-konserlerde ve meydanlarda bir araya gelir. (Attali, 2014, s. 94)

yayın sistemine dönüştüğü 1920 ila 1940 yıllarında, üçüncü periyodunsa yeni formatların kombini, demografik değişimler ve ekonomik büyümenin etkisiyle 1940'larla 1960'lar arasında olduğunu ifade etmiştir. (Laing, 2013, ss. 34-37)²⁴ Savaş sonrasındaki müzikal ve demografik trendler, yeni teknolojiler ve kurumsal büyümenin arkasında “baby-boom” kuşağının müşteri potansiyeli yatmaktadır. (Laing, s. 39)

1960'lardan 1980'lere kadar olan yılları kapsayan dördüncü periyotta, bir önceki dönemin baskın trendleri daha da güçlenmiş ve kaset bazlı yeni teknolojik gelişmeler devam ederken büyük firmalar, stratejik operasyonlarında gerçek anlamda globalleşmiştir. Sektörü olumsuz etkileyen 1930'lardaki ekonomik resesyon, 1970'lerin sonu ve 1980'lerin başında da yaşanmıştır. Beşinci periyot olan 1980'lerin başıyla 2000 arası, ilk dijital pleybek (playback) teknolojisinin kullanıldığı “Compact Disc” (CD) çağı diye nitelenmesine karşın 1990'ların ortasında CD satışları düşmeye başlamıştır. Bu dönemde büyük müzik şirketleri, global pazarlarını genişletmeye devam etmiş, Doğu Avrupa'da devletçi ekonomilerin çökmesi sonucunda bu ülkeler ve farklı lokal pazarlardaki ilgiyi artırarak monopol yapıyı yaygınlaştırmıştır. (Laing, 2013, ss. 40-47)

Yaprak nota, plak ve pikap gibi müzik endüstrisini şekillendiren keşifler dışında, kitle iletişim araçlarının teknolojiyle birlikte gelişmesi de müziğin tüketimini etkilemiştir. Kitle iletişim araçlarının sayısının ve çeşitlerinin artması, albüm satışlarını zaman zaman düşürse de müziğin pazarlanmasında yeni kanallar açmıştır. Nitekim Çelikcan'ın belirttiği gibi radyo, müzik endüstrisinde kullanılmaya başlandıktan sonra müziğin kitlelere tanıtımını ve popülerleşmesini sağlayan önemli bir tüketim aracına dönüşmüştür. (Çelikcan, 1996, ss. 48-50) Böylece müziğin medyada kullanımından gelir elde edilmiş ve radyo, müzik endüstrisinin değişmesine, medyayla ortak politika üretmesine ön ayak olmuştur. “Yıldız” (star) kavramı on dokuzuncu yüzyıl sonlarına doğru oluşmaya ve ilk yıldızlar ortaya çıkmaya başlasa da (Attali, 2014, s. 88, 95) radyonun “yıldız” yaratmakta önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Radyoda çalınan “hit” şarkılar aracılığıyla müzik pazarlanmış ve popüler müziğin tüketimi yönlendirilmiştir. (Çelikcan, s. 50) Edward Said de müziğin endüstrileşme sürecini henüz tamamlamadığı bir yüzyıldan daha uzun bir süre önce, “besteci”nin yazar ve icracı olarak sahnenin merkezinde yer aldığını, günümüzde sadece yıldızlaşan şarkıcıların ve enstrüman çalan “icracı”ların merkezde olduğunu imlemiştir. (Said, 2006, s. 27) Müzik sektörünün büyümesi ve satışları artırması açısından yıldız kavramı önemlidir.

Lull'un da işaret ettiği gibi radyo endüstrisi ile plak endüstrisi işbirliği içinde çalışır. Pazarda finansal olarak başarılı olan radyo istasyonları, diğer kanalları da etkiler ve radyoda

²⁴ Müzik yapım firmaları, ikinci periyoda denk gelen 1950'lilerde “büyük” ve “bağımsız” şirketler olarak ikiye ayrılmıştır. (Frith, 1987, s. 55; Laing, 2013, s. 38)

çalınacak şarkıları saptar. Potansiyel popülerliği baz alan, müzik dergilerinin görüşlerini ve büyük plak şirketlerinin standartlarını gözetken, daha önce “hit” kayıtlar yapmış sanatçılara daha çok yer veren belli tipteki şarkılar seçilir. Top 40 gibi listeler aracılığıyla beğenildiği düşülen bazı şarkılar, tekrar edilerek çalınır ve “rotasyon sistemi”yle bunların yerini yeni favori şarkılar alır. (Lull, 1987a, s. 14, 15) Popüler müzikte “tekrar”, hem listelerde hem de derleme çalışmalarda yaygın biçimde kullanılır. (Attali, 2014, s. 133) Tekrara dayalı şarkı çalınması ve rotasyon sistemi, benzer müziklerin piyasayı kaplamasına neden olmuştur. Bu sistemin başka bir etkisi de piyasaya yeni giren müzisyenlerin popüler isimler kadar fırsat bulamamasıdır.

Müzik şirketleri, 1950’lilere kadar yeni üyelerin²⁵ tanıtımıyla ilgilenmemiş, daha önce başarılı olan isimleri desteklemeye devam etmiştir. (Frith, s. 1987, s. 58) 1950’lerde gençlerin büyüklerin denetiminden uzaklaşmak için müziği kullanması, sektörde değişimi tetiklemiştir. “Parti”lerin olduğu yeni bir eğlence tarzı oluşmuş ve pop, dans ile rock’n’roll’u içeren standart bir piyasa ortaya çıkmıştır. (Attali, 2014, s. 126)

Radyo ve televizyonun dışında yazılı basın da müzik endüstrisini etkilemiştir: Attali, müzik dergilerinin plak satışlarını ölçüp hit şarkıları içeren listeler yayımlandığını ifade eder. “Hit-parade” adı verilen listeler aracılığıyla dinleyicilerin tüketim ve dinleme seçimlerine yön verilir. Bunlar politika gibi diğer alanları da etkileyerek yayın araçlarının reytinge ve popülerliğe göre yayın yapmasını sebep olur. (Attali, 2014, s. 129, 130, 133) Teknolojik gelişmelerin dışında başka sanat türlerinde meydana gelen değişimler de müziği etkilemiştir. Nitekim sadece radyo ile televizyon değil, sinema da müzik endüstrisinin gelişimini sağlamıştır.

Müziğin endüstrileşmeye başlamasından bugüne kadar sektör, ticari olarak aslında iniş çıkışlı süreçler geçirmiştir. Bunun yanında müzik piyasasında, ekonomik krizin yaşandığı dönemlerde satışları arttırmak için yeni çözümler üretilmiştir. Örneğin çeşitli kaynaklarda kaset döneminin sonunda yaşanan krize vurgu yapılmıştır: Ekonomik ve teknolojik gelişmelerle ilişkili biçimde müzik endüstrisinde 1970’lerin sonunda yaşanan kriz, albüm satışlarını düşürüp sektörün farklı arayışlara girmesine neden olmuştur. Bu dönemde müziğin temel alıcısı da toplumsal olarak değişmiştir. Dahası müzik endüstrisi, video oyunları gibi yeni görsel ve işitsel eğlence biçimleriyle rekabet içindedir. Plak yerine yaygınlaşan kasetin kopyalanabilme özelliği de endüstriyi olumsuz etkilemiştir. Müzik sektöründe, 1970’lerde yaşanan kriz karşısında satışları arttırmak için plak ve kasetten sonra “Compact Disc”ler üretilmiştir. CD’lerin ortaya çıktığı dönemde CD’nin asıl tüketicisi, yaşları ilerlemeye başlayan eski rock dinleyicileridir. Rock’ın alıcı kitlesi, 1970’lerin sonunda olgunlaşmış ve ortaklaşa müzik dinlemek yerine, bireysel biçimde müzik dinlemeyi daha fazla tercih etmeye başlamıştır. Daha genç nesil ise

²⁵ Sektöre yeni giren kişiler.

görselliğin öne çıktığı video oyunları ve programlara ilgi duymuştur. Bu dönemde satışları artırmak için daha önce hit olmuş parçalar, “oldies”²⁶ adı verilen karma albümlerde yayımlanmaya başlamıştır. (aktaran Çelikcan, 1996, ss. 67, 72-76) 1970’lerin sonunda “walkman”²⁷’in keşfi de sosyalleşmeyi etkilemiştir. Attali, radyo ve televizyonun müziğin tüketimini güçlü biçimde etkilemesiyle gençliğin kendi kültürü, kavgaları ve kahramanlarıyla var olan “ayrı bir toplum hâline” geldiğini, müziğin gösteri olmaktan çıkarak bir “ilişki”ye dönüştüğünü ve bu sosyalleşme biçiminin, tüketici kimliğinin ve seri olarak üretimin bir sonucu olduğunu iddia eder. (Attali, 2014, s. 127, 128) Attali, müzik endüstrisinin video oyunları ile ilişkisinde başka bir yöne de dikkat çeker: Ses ve video kayıt cihazlarının üretilmeye başlaması, piyasayı olumsuz etkilemiş gibi gözükmeyle birlikte, bunları üreten ve ticarileştiren de müzik endüstrisinin kendisidir. (Attali, s. 155) Görüldüğü üzere müzik endüstrisi, karşılaştığı krizlerde, satış ve gelirleri yükseltmek için farklı statülere sahip toplumsal grupların talep ve beklentilerini karşılayacak teknolojik ve sanatsal çözümler bulmaya çalışmıştır.

Müzik endüstrisinde popüler müziğin tüketimi açısından genç kitle önemlidir. Simon Frith de genç tüketicilerin müzik endüstrisi için önemini vurgular. “Baby-boom” kuşağı, Batı müzik endüstrisi için bir dönem hatırı sayılır bir pazar olmuştur. O dönemin gençleri, endüstrinin varlığı için önemli bir kitle hâline gelmiştir. Rock müziğin doğmasını ve popülerleşmesini sağlayan bu değişimi ise pop müzik pazarı hazırlamıştır. (Frith, 1987, s. 65, 66) Bu gelişmelerin etkisiyle müzik endüstrisi oldukça büyümüş ve müzik, 1970’lerin ortasında Amerika’da “eğlencenin en popüler formu” olmuştur. Bu durum, plak endüstrisinde resesyon başlayana kadar devam etmiştir. Frith’e göre pop müziğe olan ilginin nedeni kültür, sınıf ya da eğitimle değil, yaş ve gençlikle ilgilidir. Pop müzik alıcısına yönelik bu şekilde yaş sınırı olmasının nedeni ticaridir çünkü plak endüstrisinin gelirleri, müşterilerin sürekli değişmesine ve plak satışlarının devamına bağlıdır. Pazarlama ve reklamla satışa çıkan plaklar, müzik listeleriyle desteklenir ve bir süre sonra demode hâle gelip nostaljik olarak dinlenmeye başlar. (Frith, 1981, ss. 4-8) Simon Frith’in plak endüstrisinin gelir kaynakları ilgili saptamaları, dijital dönemden çok daha öncesine aittir. Müzikte dijitalleşme, -ilerleyen sayfalarda açıklanacağı üzere- şirketlerin albüm satışları dışında farklı kaynaklar keşfetmesini sağlamıştır.

Plak piyasası hâlâ birkaç büyük şirket tarafından kontrol edilmektedir. Bu şirketlerin etkisi; sanatçıların sözleşmelerinde, albümlerin yapımında, basım ve dağıtımında, konserlerin düzenlenmesinde ve elektronik teçhizat satışında görülmektedir. (aktaran Lull, 2008, s. 14) Her

²⁶ Eski şeyler.

²⁷ “Walkman” yerine Türkçede gezerçalar ve yürürçalar sözcükleri önerilmiştir ancak yaygın biçimde kullanılmamaktadır.

ne kadar müzik piyasasında teknolojik gelişmelere bağlı olarak plak ve kasetin yerini farklı ürünler alsa da belli başlı uluslararası plak şirketlerinin rolleri değişmemiştir.

Simon Frith, büyük plak şirketleriyle bağımsız plak şirketleri karşılaştırarak inovasyon tartişmasına dikkat çeker: Yeni fikirler ve görüşler genelde bağımsız şirketlerden çıkmış olmakla birlikte büyük plak şirketleri, mali gleriyle bunları alıp zincir mağazalarına eklemiş, kendi finansal avantajları için yeni ve güvenilir ürünlere dnştrmştir. Oligopol müzik piyasasında yenilik, daha çok teknolojik değişimde görülür ki müzik endüstrisi, risk almaz, konservatiftir ve toplumda onaylanmış zevklere göre üretim yapar. (Frith, 1981, s. 89, 90) Müzik endüstrisinde üretim, dağıtım ve promosyonla sadece müzik değil, müzisyenler de “yıldız” olarak emtiaya dnşmştir. Yıldız sistemine önem verilmesinin nedeni, yıldızların medyada daha görünür olması, şarkılarının daha çok çalınması ve böylece albüm satışlarının artmasıdır.²⁸ (Frith, 1981, s. 134, 135) Bu aşamada medyayla ilgili şuna dikkat çekmek gerekir: Dijital ağda medya olanakları genişleyip alternatif ve sosyal medya müzisyenlere yeni kanallar açmıştır ancak müzik endüstrisinin temel işleyiş sisteminde dizgesel bir değişiklik olmamıştır.

Walkman ve CD alardan sonra MP3’n²⁹ üretilmesi, piyasayı farklı bir yöne çevirmiştir: Depolama yöntemi olarak daha az yer tutan MP3’n geliştirilmesi, taşınabilir cihaz teknolojisini de etkilemiştir. İnternetin aktif biçimde kullanılmaya başlamasıyla birlikte MP3 dosyaları, 1994’ten sonra internetten elde edilebilir olmuştur. İnternetin sağladığı olanaklarla 1997’de radyo ve müzik marketi işlevini içeren “mp3.com” adlı bir sitenin kurulması müzik piyasasını oldukça etkilemiştir. (Attali, 2014, ss. 156-160) Müziğin sanal platformlarda paylaşılıp satılabilir bir metaya dönüşmesi, müzik endüstrisinin 2000’li yıllarda yeni bir düzleme geçmesine yol açmıştır. 1999’da kurulan evrimii dosya paylaşım ve indirme sitesi Napster’la birlikte pazarda önemli bir kırılma yaşanmıştır. Napster’ın ardından benzer işleve başka siteler de kurulmuştur. Müzikte telif sorunu da internetin aktif biçimde kullanılmasıyla daha karmaşık hâle gelmiştir. M-YAP’ın (Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği) eski başkanlarından ve IFPI’nin³⁰ Yönetim Kurulu yesi olan Bülent Forta, bu çalışma kapsamında yapılan röportajda, Napster’ı geliştiren Shawn Fanning’in sıkıştırılmış MP3 dosyasını müzik için bulmadığını ama “bütün müzik endüstrisinin dev mekanik ağlarını bir anda” kertiğini belirtmiştir. Müzik endüstrisi uzun süre Napster davalarıyla uğraşmıştır. Bu davalarda Fanning de postane görevi yaptığını ve içinde ne olduğuna bakmadığını söyleyerek kendini savunmuştur. Forta’ya göre Napster, Avustralya’da siteye yüklenen bir

²⁸ Amerikan popu, yayıldığı kitleleri tüketime yönlendirecek şekilde sanatçıları ve özellikle ikonografik karakterleri kullanmıştır. (Satar, 2015, s. 82)

²⁹ MPEG-1 Audio Layer III ya da MPEG-2 Audio Layer III.

³⁰ International Federation of Phonographic Industry.

çocuk pornosu skandalının ortaya çıkması üzerine, şirketin videolara filtre koyduğunu açıklaması ve ardından müzik endüstrisinin de şarkılara filtre koyulmasını istemesiyle kaybetmiştir. En büyük korsan sitesiyken kapanan şirket, daha sonra dünyanın en büyük müzik fuarına sponsor da olmuştur. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020)

Global müzik endüstrisinde 1999'dan sonra bandrollü ürünlerin fiziksel satışında, Napster'ın öncülük ettiği ve dijital korsanlığa yol açan “eşler arası müzik paylaşımı”nın (peer to peer) sonucunda keskin bir düşüş görülmekle birlikte, perakende satış değerlerinde bir miktar artış da olmuştur. Aslında müziğin çevrimiçi paylaşımından her büyük müzik pazarı çok kötü etkilenmemiş, bazılarında görece daha az düşüş yaşanmıştır. (Marshall, 2013b, ss. 54-57) Bunun yanı sıra Lee Marshall, dijital korsanlığın plak satışlarının düşmesindeki yegâne etken olarak görülemeyeceğine de dikkat çekmiştir. Napster'dan daha önce, CD kopyalama nedeniyle satışlar düşmeye başlamıştır. Keza Marshall, plak satışlarını azaltan tek nedenin korsan olması durumunda, dosya indirilme oranları da düşünüldüğünde albüm satışlarının olduğundan daha çok düşmesinin bekleneceğini ifade etmiştir. (Marshall, 2013b, s. 59) Dolayısıyla plak endüstrisinde satışlardaki düşüş sadece korsandan kaynaklanmaz. Aynı zamanda dijital müzik, müzik endüstrisinin doğasını değiştirmiş, müziğin üretiminde ve tüketiminde temel dönüşümler medyana gelmiştir. Bu dönemde majör şirketler hâlâ önemli oyuncularlardır ancak daha önceden eski moda işleyişle sektördeki tek oyuncuyken dijital dönemle birlikte ortaya çıkan sosyal medya, iTunes mağazası ve Tunecore gibi bağımsız müzik dağıtım siteleri, plak şirketlerinin birçok fonksiyonunu yerine getirmeye başlamıştır. Bu durum karşısında büyük plak şirketleri çeşitli önlemler almıştır ve bu önlemlerin bazıları şunlardır: Majör plak şirketleri kendilerini artık “müzik şirketleri” olarak adlandırmakta, yayıncı olarak şarkıların telif haklarıyla eski kataloglarını kullanmakta ve çeşitli medya kanallarındaki müzik aktarımını lisanslamaktadır. Bunun yanında şirketlerin bünyesindeki sanatçı sayısı azaltılıp işten çıkarmalar da olmuştur. Ayrıca bu şirketler, sanatçıların piyasada var olmasını sağlayan farklı aktivitelerini de yöneterek yeni kaynaklar yaratmışlardır. (Marshall, 2013b, s. 63, 64, 67, 68) Endüstrideki yeni koşullar ve başka aktörlerin de devreye girmesiyle müzik piyasasındaki pay dağılımının değiştiği, gündeme gelen ticari sorunlardan sadece bir kısmının korsandan kaynaklandığı görülmektedir.

Müzik endüstrisindeki majör şirketler, piyasayı uzun süre tekele dayalı yönlendirmiştir. Lee Marshall'a göre müzik endüstrisiyle ilgili analizler, majör plak şirketleri arasında yer alan Universal, Sony, Warner ve EMI'nin³¹ ana merkezleri New York, Los Angeles ve Londra'ya odaklanır ancak global şirketlere çok fazla odaklanılması, plak endüstrisinin geniş

³¹ Electric and Musical Industries.

hissesinde lokal güçlerin gözden kaçmasına neden olabilir. Popüler müzik çalışmalarında, Fransız ve Japon müzik endüstrileri gibi güçlü örneklerle rağmen müzik endüstrisinin kapsamı Anglo-Amerikan odaklıdır. Bu nedenle “plak endüstrisi”, “müzik endüstrisi”nin medya hesaplarında ve bilimsel olarak aşırı derecede homojenleştirilme eğilimindedir. Yirmi birinci yüzyılda global müzik pazarının değeri düşerken plak endüstrisinin bir parçası olan yereller, genel bir trendle daha çok önem kazanmaktadır. Bununla birlikte bu trend her yerde meydana gelmemiş, bazı bölgelerin lokal repertuarlarında düşüş görülmüştür. 2000’lerde sadece fiziksel ürünlerin (dijital hariç) istatistiklerine bakılınca legal erişim konusunda müzik hayranlarının global hit’lere oranla lokal artistlere daha sadık olduğu ileri sürülebilir. Bu dönemde korsanlık söylemleri de plak endüstrisinde baskın anaakım tartışmaların merkezinde yer almıştır. (Marshall, 2013a, ss. 1-4)

Hem global müzik endüstrisinde hem de Türkiye’de kâr oranlarının müzikte dijitalleşme nedeniyle 2000’li yıllarda düştüğü ve sektörde müzisyenleri de etkileyen önemli değişimlerin olduğu söylenegelmektedir. Endüstrideki genel yaklaşım, Napster’ın öncü olduğu çeşitli dosya indirme ve paylaşım siteleri aracılığıyla dinleyicilerin illegal / korsan şekilde albümlere ve şarkılara ulaşması yüzünden kârın azaldığı yönündedir. Oysa müzik endüstrisiyle ilgili bazı çalışmalarda bu duruma daha farklı bakış açılarıyla da yaklaşılmaktadır. Williamson ve Cloonan, tarihe bakıldığında çoğu müzisyenin ana gelir kaynağının, öncelikle kendisinin canlı çaldığı veya eserlerinin çalındığı performanslar olduğuna dikkat çeker. Gözlemlerine göre plak endüstrisi, satışların bir süredir düşmesine karşın 2000’li yıllarda müzik endüstrileri içinde en büyük paya sahiptir. Dahası IFPI’nın son dönemlerdeki global raporlarında müzik kayıtlarının fiziki satışlarında düşüş görülmesine karşın, dijital indirme pazarı büyümekte, üyelik servislerinden ve performans haklarından gelen hasılatlar artmaktadır. Bu dramatik düşüşte en temel hatanın, büyük plak şirketlerinin teknolojik değişimler karşısındaki beceriksiz ve yanlış kararları olduğu iddia edilmektedir. Bunun dışında, lobi çalışmalarına ve davalara harcanan para, halkla ilişkiler hatalarının kanıtı olarak olumsuz bir kamu algısı yaratmıştır. Gelirlerdeki azalma aslında dosya indirmenin ötesinde, çeşitli faktörlerin birleşiminin bir sonucudur. (Williamson ve Cloonan, 2013, ss. 14-16) Basında ekseriyetle plak endüstrisindeki düşüşe odaklanılmasına karşın, bu süreçte canlı müzikle plak endüstrileri arasındaki güç dengesi eşitlenmeye başlamıştır. Bu ivme sadece ekonomik değildir ve son dönemdeki popüler müzik deneyimine dair oluşturulan algıdaki ideolojik rotasyonu göstermektedir. İnsanların konser mekânında bulunması, biricik deneyim olarak pazarlanan ideolojik değişimdir. Böylece majör plak şirketlerinin yanına, ekonomik güç olarak konser organizasyon şirketi “Live Nation Entertainment” ve bilet satış firması “Ticketmaster” da eklenmiştir. Dolayısıyla “müzik endüstrisi”nde plak şirketlerinin, lobicilerin ve medyanın bahsettiği gibi bir krizi gösteren net

deliller yoktur. Popüler müzik sektöründe daha çok şirket tipleri ile hasılat kaynaklarında radikal bir revizyon vardır. (Williamson ve Cloonan, 2013, ss. 16-18, 20)

Jeremy W. Morris, Napster ile ilgili pazar araştırmasında benzer bir tutum edinir. Morris, majör müzik şirketlerinin azalan gelirleri için dijital korsanlığı suçlamasına karşın, Napster başta olmak üzere dosya paylaşım sitelerinin, dijital müzik pazarının oluşmasını sağlayan ana nedenlerden biri olduğunu, korsanlığın yeni ve dijital medyanın metalaşmasına katkı sağladığını savunur. Kurumsal bir yapısı olan Napster, müzik paylaşımıyla belli bir kitleye alan açmış olmakla birlikte, satılabilir veri ve model oluşturacak bir meta şeklinde geliştirilmiştir. Dosya paylaşım sitelerinin yazılımı ve yapısının da korsan topluluklarının emtiaya dönüşmesine etkisi olmuştur çünkü bu yazılım, Napster kullanıcılarının dijital bir müzik kitlesi olarak izlenmesi, ölçülmesi ve nesneleşmesine olanak sağlamıştır. Müzik şirketleri; Napster'ın veri mühendisi Eric Garland'ın (aynı zamanda Live Nation Entertainment şirketinin kurucu inovasyon stratejisti) kurduğu “BigChampagne” gibi farklı veri toplama yöntemleri kullanan yeni medya kitle ölçüm şirketleri aracılığıyla çevrimiçi ve çevrimdışı müşteri davranışlarını gözlemlemekte, indirilen ve yüklenen dosyalar hakkında bilgi edinip IP adresleri vasıtasıyla neyin popüler olduğunu öğrenebilmektedir. (Morris, 6 February 2015, ss. 32-39) Daha önce işaret edildiği üzere müzik endüstrisi, değişen piyasa koşulları karşısında zarar ettiği dönemler olsa da bir şekilde ekonomik kazanç sağlayan kaynaklar yaratmayı başarmıştır. Dosya paylaşım sitesi Napster'ın ardından oluşturulan dijital müzik pazarı da bu düşünceyi desteklemektedir.

Son yıllarda yayımlanan müzik raporları da global piyasanın yeniden büyümeye başladığını göstermektedir. Global müzik endüstrisinde dijitalleşmeye bağlanan ekonomik düşüşün durduğu verilere yansımıştır: IFPI'nin 2017'de yayımladığı *Küresel Müzik Raporu*'na göre 2015 yılında başlayan büyüme devam etmiştir. Küresel kayıtlı müzik piyasası, 2016 yılında % 5,9 büyüyerek 1997'den beri görülen en yüksek büyümeyi yakalamıştır. Fiziki formattaki satışların düşüşü devam etse de müziğe özellikle internetten stream³² ile ulaşımın artmasıyla dijital gelirler yükselmiştir. Farklı müzik dinleme yollarının sunulması, bu evrime katkı yapmıştır. Ayrıca reklam, film, oyun ve televizyon gibi alanlarda müzik kullanımına bağlı olarak senkronizasyon gelirleri de artmıştır. Böylece müzik şirketleri bu geçiş sürecinden çıkmış ve endüstride yeni bir aşamaya geçilmiştir. (2017, s. 10, 11, 16, www.mu-yap.org) Küresel müzik endüstrisi, 2017'den sonra dijital ve farklı endüstrilerden kaynaklanan yan gelirler sayesinde ekonomik olarak büyümeye devam etmiştir.

³² Müzik terimi olarak tam çevirisi yoktur. İnternetin sunduğu olanaklarla dijital platformlardan müziği akış hâlinde dinlemek şeklinde açıklanabilir.

Bu çalışma açısından 2000’li yıllarda yaşanan toplumsal gelişmeler önemlidir. Henry Jenkins, bu dönemde medya endüstrilerinin bir paradigma değişimi geçirdiğine, 1990’larda ise gelecekteki dijital devrimle ilgili yeni medyanın eski medyanın yerini alarak tüketicilerin istedikleri medya içeriğine daha kolay erişeceğinin varsayıldığına işaret etmiştir. (Jenkins, 2016, s. 22) Kültürel değişimle birlikte tüketim kolektifleşir ve “tüketicileri yeni bilgiler aramaya ve dağınık medya içerikleri arasında bağlantılar kurmaya teşvik” eden medya yaklaşması ortaya çıkar ama aslında bu, tüketicilerin sosyal yaklaşmasıyla oluşur. Dijital devrim paradigmasından farklı olarak yaklaşma paradigmasında, “eski ve yeni medyanın çok daha karmaşık şekillerde etkileşime geçeceği”nin düşünülmesinin nedeni, eski medyanın ölmemesi, yeni teknolojilerle birlikte işlevinin ve statüsünün değişmesidir. Bu yaklaşma ve teknolojik değişimle birlikte “teknolojiler, endüstriler, pazarlar, türler ve izleyiciler arasındaki ilişkiler” de değişmiştir. Büyük bir pazar olan müzik endüstrisi de bu etkileşim tartışmalarının içinde yer alır. Medya yaklaşmasının etkisiyle “hayranlar”, popüler kültürün sınırlarını aşarak medyanın üretim ve tüketiminde merkeze doğru ilerlemiştir.³³ (Jenkins, 2016, s. 20, 23, 27, 31, 34, 36)

Teknolojide gelişmelerin müzik endüstrisini etkilediğinden daha önce bahsedilmiştir. Plak ve gramofon gibi nostaljik aygıtlar dışında, eski ürünler ve hizmetler yeni sunumlarla güncellenirken bazen tamamen yeni ürünler piyasaya sürülmüştür. Andrew Goodwin, bugün artık biraz eskimiş bir teknoloji olan “sampling” (örnekleme) sisteminin getirdiği değişimi açıklarken sonraki dönemlere de ışık tutmayı başarmıştır: Goodwin, dijital reproduksiyon çağında kayıt teknolojilerinin de dijitalleşmesiyle stüdyoda kaydedilen müzikle CD’den dinlenen müzik arasında pek fark kalmadığını ve bunun “aura”nın seri üretimi olduğunu belirtir. 1980’lerin çağdaş pop müziğinde farklı şarkılardan alınan “sampling”le, yani “örnekleme”yle oluşturulan müziklerin sayısı artmıştır. Böylece eski metinler olarak kabul edilen film müziği, müzik videosu ve CD gibi yeni medya formları, tekrar yeni (güncel) hâle gelmiş ve pop arşivi, pastişler içeren postmodern çeşnilere dönüşmüştür. Dijital “sample” tekniğiyle çağdaş pop parçaları, pop tarihindeki şarkılardan alınan örnekler veya taklitler yoluyla yeni versiyonlar olarak üretilebilmektedir. Goodwin’e göre bu değişimdeki asıl sorun, otomatik performans ve insan performansı arasında bir fark kalıp kalmadığı, yani aura’nın yok olup olmadığıdır. Pop dinleyicileri, gerçeğe yakın kaydedilmiş müziğe rağmen canlı etkinliklere hâlâ katılmaktadır çünkü popun seri üretiminde orijinal aura, yıldızın fiziksel varlığıdır. Bunun nedeni dinleyicilerin yıldızlarla aynı atmosferi paylaşmak istemesidir. Bu da pop aura’sının kitle

³³ Medyanın dönüşümüyle birlikte insanların fiziksel olarak bir arada olmadan, yan yanaymış gibi iletişime geçmesine “tele-cocooning” adı verilir. Bu iletişim şeklinde insanların kendi yaşamlarına ait birçok şey medya kanalıyla aktarılır. (Jenkins, 2016, s. 37, 38)

üretimi çağında da yok olmadığını göstermektedir. (Goodwin, 1990, ss. 259-264, 269, 272) Benzer bir durum sonraki yıllarda ortaya çıkan MP3 ve MP4 dosyaları ya da internet aracılığıyla dinlenen müzikler için de geçerlidir. Teknoloji ne kadar gelişirse gelişsin, poptaki aura ve canlı müzik dinleme arzusu yok olmamıştır. Goodwin'ın "sampling" sistemiyle pop arşivinin postmodern çeşniye döndüğü yönündeki açıklamasına, Madonna'nın "Hung Up" şarkısı yine örnek gösterilebilir. "Hung Up"ta kullanılan "örnek" (sample), ABBA'nın "Gimme, Gimme, Gimme" şarkısıyla metinlerarası ilişki kurmakla birlikte, parçayı postmodern bir metin de yapmaktadır.³⁴

Dünya popüler müziğinde Amerikanlaşma, Hollywood filmlerinin dünyada gösterilmesiyle başlamıştır. Müzikte Amerikanlaşmanın etkisiyle 1940'lı ve 1950'li yıllarda Amerikan plak endüstrisi, popüler müziğin dünya çapındaki sound'unu belirlemiştir. (Frith, 1987, s. 63) Dünya müziğinin bu şekilde tektipleşmesindeki diğer bir önemli aktör MTV'dir. Amerikan müzik piyasası dünya müziğinin sound'unu belirlese de Anglosakson ülkelerinin dışında kalan yerlerde Amerikan sound'lu müzik yapanlar, endüstriyel koşullar yüzünden Batı müzik endüstrisinde kolay kolay yer bulamamaktadırlar. Bazı durumlarda ise yerel unsurlarla harmanlanmış eklektik yapıdaki müziklerin şansı artmaktadır. Bunun yanında Wallis ve Malm, müzik endüstrisinde küçük ülkelerin,³⁵ uluslararası ürünler açısından marjinal marketler ile yeni ve ham materyal kaynağı olmak üzere ikili rolü olduğunu iddia etmiştir. (Wallis ve Malm, 1987, s. 118) Ayhan Erol ise uluslararası müzik endüstrisinin küresel bir popüler müzik estetiği yaratma çabasında, Batı kökenli popüler müzik ve teknolojilerin geleneksel müzik üsluplarını homojenleştirerek tamamen yok etmediğini savunmuştur. (Erol, 2009, s. 166) Bu duruma farklı bir açıdan da yaklaşmak mümkündür: Majör müzik şirketlerin merkezde yer aldığı global müzik endüstrisi, kendi yarattığı estetik değerlerden oluşan popüler müziğin dışında yerel formlar taşıyan müzikleri destekleyebilir. Bu sayede endüstri, az sayıda renkten oluşan bir müzik anlayışıyla belirli bir kitleye hitap etmek yerine, başka renkleri kendi bünyesine yedirerek daha büyük kitleleri alıcısı yapabilir. Nitekim Türkiye gibi müzik endüstrisinin çeperinde yer alan ülkelerden, "Batı" müziğini olduğu gibi taklit etmek yerine, yerel ve geleneksel unsurlarla beslenen popüler müzikler üretmesi beklenir. Ayrıca küresel müzik endüstrisinde de Batılı popüler müzisyenlerin temelde ticari kaygılarla Doğulu ezgileri ve melodileri kullandıkları görülür. Bu durum, hem günümüz müziğinde eklektik unsurları öne

³⁴ "Hung Up", Madonna'nın birçok listeye ilk sıralarda giren, en çok satan ve dönemin en iyi pop şarkılarından biri olmuştur. En az satan albümlerinden biri olan *American Life*'tan (2003) sonra Madonna, promosyonu için bir hayli maddi yatırım yaptığı *Confessions on a Dance Floor* (2005) albümüyle pop müzik pistine, müzik endüstrisinde örneği pek olmayan bir koşulda "kraliçe" olarak dönmüştür. (Hastings, 16.09.2005, www.telegraph.co.uk; *Confessions on a Dance Floor*, en.wikipedia.org)

³⁵ Yazarların "küçük ülke" tanımına endüstriyel açıdan yaklaşıkları düşünülmektedir.

çıkarmakta hem de değişen toplumsal koşullarda farklı dinleyicilerin gözetildiğini göstermektedir.

Özellikle Amerikan pop müzik kültürü dünyaya yayılmaya başladıktan sonra müzik ve medya endüstrilerinde gerçekleşen teknolojik değişimler genel hatlarıyla incelendiğinde, yeni çıkan bir ürünün bir öncekini tam anlamıyla unutturmadığı görülmektedir. Bugün plaklar, özellikle koleksiyoncular tarafından yüksek bedellere satın alınabilmektedir. Kasetler ise son günlerde yeniden gündeme gelmeye başlamıştır. Dijital müzik platformlarının pazar payı büyüye de radyolar hâlâ dinlenmekte, hatta birçok internet radyosu bulunmaktadır. Eskiye ve yeniye içeren bu konjonktür, müzik endüstrilerinin farklı kanallar ve stratejilerle piyasayı kontrol ettiğini göstermektedir.

2.4.1. Müzik Endüstrisinde MTV'nin Yeri

Kitle iletişim araçlarından televizyon, tekno-sosyolojik gelişmeler açısından önemlidir ve bir dönem izlerkitlenin günlük hayatında büyük bir yer tutmuştur. Bu durum, hem müzik dinleme alışkanlıklarını hem de müzik endüstrisinin yapısını etkilemiştir.

Popüler müzikte görselliğe verilen önem, müzikaliteye biçilen değer zaman zaman önüne geçmektedir. Şarkıların başarılı şekilde yorumlanması ve şarkıyı icra edenlerin müzikal becerileri gibi özellikler değerini korumaya devam etmekle birlikte, teknoloji geliştikçe görsellik öne çıkmıştır. Çelikcan, 1970'lerden itibaren kayıt teknolojisindeki gelişmelere bağlı olarak televizyonun, müziğin görselleşmesinde önemli bir işlevi olduğunu ifade etmiştir. (Çelikcan, 1996, s. 83) Müzik televizyonlarının kurulup yaygınlaşması ve müzik videolarına tanıtım aracı olarak daha fazla önem verilmesiyle müzikte görselliğin kullanımı ve sunum şekli, piyasadaki tanıtım koşullarını etkilemiş ve görsel unsurları müziğin önemli bir parçası hâline getirmiştir.

Müzik videolarının tarihine bakıldığında çok kısa bir zaman diliminde oluşmadığı görülür. Mathias Bonde Korsgaard; müzik videolarının çok yönlü bir tarihi olduğunu, televizyon öncesi evre, televizyon evresi ve televizyon sonrası evre olmak üzere bu tarihin üçe ayrılabilceğini belirtip 1960'larda bugünkü şekline benzer bir yapıya ulaştığını, 1970'lerde televizyonda yayımlanmaya başladığını ve MTV'yle (Music Television) birlikte fenomene dönüşerek 1980'lerde altın çağını yaşadığını vurgular. Müzik videoları, 1990'larda "auteur" tekniğine uygun bir araç durumuna gelse de 1990'ların sonuyla 2000'lerin başında finansal olarak ve yaratıcılık açısından zayıflamıştır ancak çevrimiçi dönemde yeniden canlanarak ikinci altın çağını yaşamaya başlamıştır. (Korsgaard, 2017, s. 17, 18)

Müzik videoları, albümlerin ve müzisyenlerin promosyonunda etkili medya araçlarından biridir. Jack Banks'ın dile getirdiği gibi müzik videoları, ilk önce sinema endüstrisinde tanıtım amaçlı ses kaydı yapılan film müzikleriyle başlar ve zamanla form

değiştirir. Televizyonun ticari gelişiminden sonra, genç izleyicileri etkilemek için televizyon yayıncılığında popüler müzik programları yapılmaya başlanır. 1970’lerde plak firmaları, yeni yayımlanan rock albümlerinin tanıtımını daha az masrafla yapmak amacıyla müzisyenlerin şarkı çalma görüntülerini içeren, çağdaş video kliplerin daha primitif biçimleri olan kısa filmler çeker. (Banks, 1996, ss. 23-25, 28) Peyami Çelikcan da konser yayımlayan çeşitli müzik programlarının yapılması, kayıt teknolojisinin gelişmesine bağlı olarak çekim olanaklarının artması ve televizyonun yaygınlaşarak videokasetlerin tanıtımında etkin biçimde kullanılması sonucunda, televizyonla müziğin birbirine yaklaştığını belirtmiştir. (Çelikcan, 1996, s. 69, 70) Bununla birlikte ortalama ve geniş bir kitleye hitap eden televizyon kanallarının müzik yayınlarında yetersiz kalması nedeniyle, müzik videolarını yirmi dört saat yayımlayan bir müzik kanalına ihtiyaç duyulmuştur. İlk müzik kanalı MTV’nin kurulmasının temel sebebi bu ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır.

Müzik televizyonunun ortaya çıkışındaki ekonomik nedenler ise şu şekilde özetlenebilir: Amerikan televizyonlarında ticari yayıncılık ana kitleye hitap ettiği için müzik kliplerine program formatında yer verilmez. Kablolu televizyon yayıncılığının 1980’lerin başında büyümesiyle daha dar ve belirli gruplara hitap edecek programlara talep artar. Televizyon teknolojisinin gelişmesi, hem ses kalitesini artırmış hem de videoların televizyondan müzik setine aktarılmasını sağlamıştır. 1980’lerde Amerikan endüstrisinde ürün çeşitliliğinin artmasıyla daha özel ve belli demografik gruplara ulaşılması hedeflenmiş ve bunlara yönelik reklamlara yer verecek medya kanallarına ihtiyaç duyulmuştur. Bu sınırlanmış hedef kitle popüler müzik dinleyen gençler olduğundan, müzik videolarına talep artmış ve kliplerin program olarak yayımlanması kolaylaşmıştır. Müzik endüstrisinde ekonomik resesyon ve ticari radyoların muhafazakâr yapısı sonucunda yeni artistlere ve albümlere pek yer verilmemiştir. Bu nedenle yeni promosyon aracı olarak müzik videoları desteklenmiştir. (Banks, 1996, ss. 29-31) Bu gelişmeler, bir müzik kanalı kurulmasının yolunu açmıştır.

MTV, Ağustos 1981’de ağırlıklı olarak güncel pop ve rock şarkılarından oluşan müzik videolarını, yirmi dört saat boyunca kablolu yayımlayan bir müzik kanalı olarak kurulmuştur. MTV’nin kurulmasının nedeni, rock müzik dinleyen gençlerin ilgisini bir müzik kanalının çekeceğinin düşünülmesidir. (Banks, 1996, s. 1, 32) MTV’nin açılışında yayımladığı ilk video, The Buggles grubunun “Video Killed the Radio Star”³⁶ adlı teklisidir. Parçanın orijinal biçimi, Buggles’ın *The Age of Plastic*³⁷ (1980) albümünde yer almaktadır. (Buggles, www.discogs.com) MTV’nin bu teklili seçmesinde, parçanın adının çağrıştırdığı anlam, yani

³⁶ Video, Radyo Yıldızını Öldürdü.

³⁷ Plastik Çağı.

yeni teknolojilerin ve müzik videosunun ne plana çıkması olabilir. Bununla birlikte arkının içeriğinde videolara çok olumlu yaklaşılmaz.

MTV'nin müzik kanalı olmanın ötesinde bir işlevi ve pop kültürünün yaygınlaşmasında başat bir rolü vardır. Müzik endüstrisi ve MTV'nin özellikle 1980'lerde birbirlerinden aldıkları destekle karşılıklı büyüdükleri görülmektedir. Banks, MTV'nin başlangıçta müzik videolarını ücretsiz yayımladığını ifade etmiştir. Majör plak şirketleri, albüm tanıtımları için düzenlenen konser turlarına göre daha az maliyetli olması ve radyoların yer vermediğı yeni albümlerle arkıcıların tanıtımına katkısı nedeniyle MTV'yi desteklemiştir. MTV de izlediğı politika ve kampanyalarla kablolu yayıncılık alanında distribsyonunu ve ağını genişleterek daha fazla kişiye ulaabilmitir. Müzik endüstrisindeki ekonomik iyilemede, özellikle yeni artistlerin albüm satışlarının artmasında, şirketlerin ulaştığı kitlenin eitlenmesinde ve walkman'in kaset satışlarını artırmada MTV'nin kayda değeri bir etkisinin olduğı düşünülmektedir. (Banks, 1996, ss. 33-38, 42) MTV'nin piyasaya ekonomik etkisi konusunda Sevgi Can Yağcı farklı bir detaya dikkat çekmiştir. Yağcı, plak mağazalarının albümlerin pazarlanma sürecine katılmayı isteme nedenini, bu mağazaların MTV'nin plak satışlarına etkisini görmeleri olarak açıklamıştır. Bunun zerine plak şirketleri de klip sayısını artırmıştır. (Yağcı, 2008, s. 207) Bu gelişmeler, MTV'nin o dönemde albümlerin tanıtımındaki gücünü göstermektedir.

MTV, ilk yıllarda büyük oranda video-jokeylerin (VJ) sunduğı video klip programlarına, kalan zamanda ise müzik haberleri, reklamlar ve promosyonlara yer vermiştir. Kablolu yayın ağını genilettike daha fazla reklam almış ve reklam veren şirketlerle birlikte çok sayıda kişiye ulaşmıştır. O günlerdeki yayın politikası, öncelikle rock ve pop müzik yapan Amerikalı ve İngiliz beyaz müzisyenlerin arkılarının alınmasına dayanmaktadır. Bu sayede MTV listelerinde müzik videoları yayımlanan beyaz müzisyenler, siyahi müzisyenlere göre büyük kitlelere daha kolay ulaabilmitir. MTV Genel Müdürü Bob Pittman ise rock'n'roll yapan siyahi müzisyen bulmakta zorlandıkları için bu durumun renk değıl, müzik bariyeri olduğunu savunmuştur. (Banks, 1996, ss. 36-40) Bu bariyerin açılmasını sağlayan öncü isim Michael Jackson'dır. Radyoların Top 40 listelerinde yer alan örneklerden farklı ve satın alacağı türde bir rock arkısı yazmak istediğini söyleyen Michael Jackson (Spanos, 14.02.2018, www.rollingstone.com), zenci rock'ı diye bilinen "Beat It" arkısını yapmış ve bu bariyeri açan ilk siyahi müzisyen olmuştur. Siyahi müzisyenlerin kliplerine yer vermeyen MTV, Michael Jackson'ın "Billie Jean" arkısının videosunu, plak pazarının yüzde yirmi beine sahip yapımçı firması CBC Records'un bütün videolarını kanaldan çekmekle MTV'yi tehdit etmesi sonucunda yayımlamıştır. "Billie Jean"ın klibinin MTV'de yayımlanması, siyahi müzisyenler için bir dönüm noktası olmuştur. (Banks, 1996, s. 40, 41) William Sonnega da bu olaydan sonra

MTV yayınlarının bir günde Afro-Amerikalı müzisyenlerle çeşitlendiğini ifade etmiştir. (Sonnega, Spring 1995, s. 50) 1990'larda ise alıcı kitlenin pazar payı gözetilerek siyahi müzisyenlerin klipleri MTV'de sık sık yayımlanmıştır.

Radyolar gibi MTV de rotasyon sistemine uzun süre yaslanır ve aynı şarkılar her gün eskiyene kadar defalarca çalınır. 1980'lerin ortasında müzik sektörü ile popüler radyolar kayıtlarda daha homojen modellere dönünce, o döneme kadar popüler kültürün kenarında kalan müzik, değiştirilmiş, pazarlanmış ve popüler kültür endüstrilerinin yöneticileriyle sahipleri için kârlı hâle gelmiştir. (Lull, 1987a, s. 21) Rotasyon sistemi, radyodan alınan bir uygulamadır ve MTV'nin, radyodan çok da farklı bir sistem geliştirmediğini göstermektedir. Buna ek olarak Çelikcan, MTV'nin yirmi dört saat kesintisiz yayının, radyo geleneğine dayandığını ve izleyicinin televizyona istediği an ulaşabilmesini sağladığını da belirtmiştir. (Çelikcan, 1996, s. 141)

Televizyonda yayımlanan müzik videoları ve müzik endüstrisi arasında hassas bir ilişki vardır. MTV ve öteki video pazarları, endüstrinin onlara ihtiyacı olduğuna inanmaktadır. (Wolfe'tan aktaran Lull, 1987a, s. 27) MTV'den yola çıkan Çelikcan ise müzik televizyonunun asıl başarısının, bir dinleyici topluluğu oluşturarak yıldız yaratmak olduğunu düşünmektedir: Müzik televizyonu; sürekli yayınları vasıtasıyla şarkıcıları, popülerlik ve statü farklarına göre yıldız, süper yıldız ya da mega yıldız yapar. Müzik televizyonu, yarattığı topluluğun gündemini de VJ'ler aracılığıyla belirler. VJ'ler, neyin ve kimin popüler olduğu ya da olacağına dair bilgiler aktararak dinleyicilerin gündemine yön verir. Gündemin belirlenmesinde, VJ'lerin oluşturduğu Top 10, Top 20 ve Top 40 gibi listelerin de önemli bir etkisi vardır. (Çelikcan, 1996, s. 144)

Müzik videolarının üretim ve dağıtım maliyetinin giderek artması, plak şirketlerini çeşitli önlemler almaya sevk etmiştir: Plak şirketleri, maliyetler nedeniyle video kliplerin gösteriminden lisans ücreti almaya başlamış ve bu sayede videolar üzerindeki kontrolünü artırmıştır. MTV ise bunun karşılığında lisans ücretlerinden faydalanmış, bu ücretleri ödeyemeyen rakipleri karşısında güç elde etmiştir. MTV, plak şirketleriyle kanalın lehine olacak biçimde lisans anlaşmaları yaparak önemli imtiyazlar kazanmıştır. MTV, bu anlaşmalarla lisans ücretlerini ödemeyi kabul etmiştir ama müzik ve medya endüstrisinde monopole dönüşmesini sağlayacak hükümleri de şirketlere dayatmıştır. Diğer müzik kanalları, bu tekeli politikası karşısında sektörde güç kazanamamıştır. Bununla da yetinmeyen MTV, müzik medyasındaki tekeli güçlendirmek ve rakip firmaları engellemek için, daha alternatif müzikler yayımlayan VH1 kanalını kurmuştur. Dahası MTV, kablolu yayın şirketleriyle uzun vadeli kontratlar yapmıştır. MTV'yle birlikte kendi bünyesinde kurduğu çocuk kanalı Nickelodeon ile VH1'nin paket olarak yayını, bu şirketlere şart koşturmuştur. (Banks, 1996, ss.

43-45, 63-66, 71, 82-84) Plak firmalarının hamlelerine karşın MTV, sermayesini kullanarak avantajlarını korumuştur. MTV ile plak şirketleri arasındaki ilişki, medyanın müzik sektörü için önemini ve bu iki endüstrinin birbirini besleyerek nasıl büyüyebileceğini göstermektedir. Bu süreçte MTV, müzik endüstrisinde güçlü bir eşik bekçisine dönüşmüştür.

Majör müzik firmalarıyla yapılan anlaşmalar sonucunda MTV, yayımlanacak kliplerin seçiminde kontrolünü artırarak çoğunlukla “hit” olan teklilere, anlaşma yaptığı şirketlerin sanatçılarına ve reytingleri yükseltecek yıldızlara yer verir. Tanıtım için çekilen yeni klipleri diğer kanallardan önce ve bu kliplerin belli bir süre sadece MTV’de yayımlanması hakkını elinde bulundurur. Kliplerini ilk kez başka kanallarda yayımlatan müzisyenlere çeşitli yasaklar getirerek cezalandırır. MTV ve majör müzik şirketleri, kliplerin prodüksiyonu, dağıtımı ve gösterimi yapılan yerlerdeki popüler kültüre ve zevklere işbirliği yaparak yön vermiştir. İzleyicinin ilgisi, video klipler aracılığıyla bu plak firmalarından çıkan albümlerdeki müzik türlerine kaydırılmıştır. Halkın müzik seçimleri, MTV’nin sınırlı müzik çeşitliliği ve bu müziklerin düzenli biçimde yayımlanmasından etkilenmiştir. (Banks, 1996, s. 68, 69, 76, 77) Plak şirketleriyle MTV arasındaki ortaklık, yalnızca ticari kazanç sağlamaz, aynı zamanda popüler kültüre de yön verir.

MTV, sadece Kuzey Amerika sınırları içinde kalmamış, dünyanın çeşitli yerlerinde özgün ve yerel MTV kanallarını kurarak küresel ölçekte tekelleşmiştir. Yağcı; birçok ülkede yabancı müziğin yerli müziğe göre daha fazla pazarlandığına, melezleşmeyle ilintili olarak bu ülkelerin politik, tarihsel, müzikal ve kültürel özellikleriyle deneyimleri doğrultusunda kurulan MTV’nin pazarlama sürecinde önemli bir aktör olduğuna dikkat çekmiştir. (Yağcı, 2008, s. 208) MTV, 1980’lerin sonundan itibaren özgün kanalına bağlı MTV Avrupa, MTV Asya, MTV Latin gibi kanallarla küresel pazardaki ağını genişleterek uluslararası gençlik kültürünü, kendi çıkarları doğrultusunda yönlendirmiştir. Avrupa ve diğer bölgelerdeki politik hareketlerin getirdiği özelleştirme ve liberalleşmeyle, MTV’nin içinde olduğu birçok medya sistemi ve kanalı bu ülkelere ithal edilmiştir. Bu nedenle bazı uluslar ise kendi kültürlerini korumak için yabancı programlara sınırlar getirmiştir. MTV ve diğer Amerikan medya kanalları, Sovyetler Birliği ile Yugoslavya’nın dağılmasıyla ortaya çıkan ulus devletlerdeki siyasal konjonktürü kullanarak Amerikan popüler müziğini ve kültürünü pazarlamıştır. Avrupa, Uzak Doğu, Hindistan, Japonya ve Latin Amerika gibi birçok yerde yayımlanan MTV; buralarda İngilizce programlara, İngilizce konuşan VJ’lere ve anlaşma yaptığı majör plak şirketlerine bağlı, kendi yayın kriterlerine uygun müzik yapan (pop ve rock) Amerikan ve İngiliz müzisyenlere büyük oranda yer vermiştir. MTV, pop müziği kullanarak benzer ilgilere, giyim tarzına ve müzik zevkine sahip uluslararası gençlik kültürünün oluşmasında rol oynamıştır. Ayrıca Hollywood filmlerinin tanıtımlarında, medya şirketlerinin pazarlama kampanyalarında, farklı sektörlerden

çok uluslu büyük şirketlerin ürünlerinin pazarlanmasında da MTV aracılık etmiştir. Böylece popüler müziğin ve popüler kültürün Batı'dan (Amerika ve İngiltere) diğer ülkelere tek taraflı biçimde aktarılmasında, yani kültürün globalleşmesinde MTV anahtar bir aracı olmuştur. (Banks, 1996, ss. 89-105, 109, 115) Yerel MTV kanallarının program yapısıyla ilgili Yağcı, MTV'nin içeriğini yüzde yetmiş kadar yerelleştirdiğini, "classic Coke" adını verdiği formatını yerel politikalarla kültüre göre yeniden şekillendirdiğini ve böylece küreselleştiğini ifade etmiştir. (Yağcı, 2008, s. 210) Bununla birlikte MTV Türkiye örneğinde yerel unsurlar çok daha az yer almıştır. MTV'nin yayılımcı politikasıyla ilgili Sonnega da "Nerede olursan ol, sana geliyorum" yaklaşımıyla MTV'nin kendisini kültürün bir unsuru olmak yerine üreticisi olarak tanımladığına ve global, ulus aşırı tüzel bir işletme olduğuna değinmiştir. (Sonnega, Spring 1996, s. 51)

MTV, müzik endüstrisindeki paradigmaları her ne kadar değiştirse de teknolojik gelişmelerden zaman zaman etkilenmiştir. Douglas Kellner, teknolojik devrimin bir parçası olan dijitalleşme sonucunda yeni gösteri tarzları ile yeni tekno-kültür alanlarının ortaya çıktığına ve kültürel yapıda derin değişimler oluştuğuna dikkat çekmiştir. (Kellner, 2013, s. 44) 2000'lerde yaşanan dijital dönüşüm, müzik videolarının üretim ve dağıtım biçimlerini etkilediği için, MTV'nin eskisi kadar dominant bir rolü olup olmadığı da sorgulanmaktadır. Korsgaard; dijital kameraların ve yöntemlerin kullanılması, bilgisayarda düzenlemelerin yapılması ve çevrimiçi yayımlaması nedeniyle müzik videolarının giderek dijitalleştiğini ifade etmiştir. İnsanlar, müzik videolarını geçmişte MTV'de izlerken artık kliplere daha çok YouTube gibi sitelerden ulaşmaktadır. Korsgaard'ın televizyon sonrası evre olarak nitelediği bu dönemde YouTube gibi müzik yayın siteleri, "yeni dijital medyayla diyalojik bir ilişkiye" giren videoların çevrimiçi varlığına epey katkı yapmıştır. Son yıllarda ise müzik videoları, geleneksel özellikler taşısa bile televizyondan önce ve hatta sadece internette de yayımlanabilmektedir. (Korsgaard, 2017, s. 127, 159, 162, 163, 174) Videoların gösteriminde dijital müzik platformlarının öne çıkmasıyla birlikte MTV, klipleri yayımlayan en güçlü aktör olma özelliğini kaybetmiştir.

2.4.2. Türkiye'de Müzik Endüstrisinin Gelişimi

Türkiye'de müzik piyasasındaki gelişmeler ve değişimler, özellikle 1980'lere kadar sosyo-kültürel, ekonomik ve teknolojik nedenlerle, Batı müzik endüstrisiyle çoğunlukla eş zamanlı değildir. Bununla birlikte bu değişimler, daha geç tarihlerde olsa bile Türk müzik piyasasında da yaşanmıştır. Bu alt bölümde Türkiye'de müzik endüstrisinin nasıl oluştuğu ele alınsa da Batı'daki (Amerika, İngiltere, vb.) büyük müzik endüstrileri gibi güçlü bir müzik endüstrisi henüz tam olarak yerleşmemiştir. Bu konuda Bülent Forta, Türkiye'de 2000'li yıllarda bile güçlü bir müzik endüstrisi olmadığına ve müzik sektörü olarak

adlandırılabileceğine işaret etmiştir. Müzisyenle müzik endüstrisi arasındaki ilişkiye dikkat çeken Forta, bu ilişkinin müzisyenin sektördeki varlığını etkilediğini belirtmiştir.³⁸ (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Müzik endüstrisi, piyasadaki dinamiklerin büyük bir belirleyicisi olduğu için endüstrinin işleyişini ve oluşumunu açıklamak gerekir.

Çelik, Türkiye’de müziğin endüstrileşme sürecini, yirminci yüzyıl başında kurulan Favorite ve Zonophone adlı yabancı yapım şirketlerinin varlığına kadar dayandırır. Bunun yanında somut ilk yerli yapımcı ve plak şirketi Grafson, 1955 yılında kurulmuştur. 1962’de kurulan diğer bir yapım firması Diskofon’un ise müzik piyasasının büyümesinde payı büyüktür. Müzik piyasasının üretim ve tüketim anlamında Batı’daki örneklerle benzer bir endüstriye dönüşme süreci, 1980’li yıllarda ekonomik yapının değişimi ve teknolojik gelişmelerin hızlanmasıyla başlamıştır. (Çelik, 2011, s. 179, 180) Türkiye’de müziğin endüstrileşme sürecine bakıldığında, çalışmanın sonraki bölümünde inceleneceği üzere, 1980’lerdeki sosyo-ekonomik ve siyasi değişimin sadece ulusal nedenlere dayanmadığı fikri güçlenmektedir.

Peyami Çelikcan ise bu dönemde müziğin endüstrileşmesi için gereken teknoloji ve sermayenin, Türkiye’de devlet denetiminde Batılılaşmanın parçası ve resmi politikaya uygun biçimde müziğin kültürel değişim aracı olarak kullanıldığını ve popüler müziğin, sinema aracılığıyla gelişip endüstrileşmeye başladığını imler. Türkiye’de, 1950’li yıllara kadar radyoda ağırlıklı olarak Batı klasik ve popüler müziği yayımlanırken Türk halk ve klasik müzikleri daha az yer bulmuştur. Bu durum, teknolojik gelişmelerin etkisiyle Batı müziğinde fiziki kayıtların daha fazla olması ve kayıttan müzik çalınabilmesinden de kaynaklanır. Ayrıca Batı müziğine daha fazla yer vermek, Batılılaşma ideolojisinin de bir uzantısıdır. Batı popüler müziğinin yayılmasıyla Batı kaynaklı bestelere Türkçe sözlerin yazıldığı “aranjman” şarkılar ortaya çıkmıştır. 1960’larda, Batı çalgılarının kullanıldığı Türk sanat müziği ve aranjmanlara, Türk halk müziğinden özelliklerin eklenmesiyle oluşan “Türk hafif müziği” popülerleşerek radyoda daha çok çalınmıştır. 1960’larla 1970’lerde müzik teknolojisinin gelişmesiyle kaset ve kasetçaların toplumda kullanımı artmış, müzik dinleme biçimleri değişmeye ve müzik endüstrisi güçlenmeye başlamıştır. (Çelikcan, 1996, ss. 91, 94-98)

Türkiye’de televizyon yayıncılığı, Batı’ya göre daha geç bir tarihte başlamış olmakla birlikte, 1970’ler ve sonrasında izleyiciyi etkilemiş, televizyonda yayımlanan filmler ve müzikler daha popüler olmuştur. Bu dönemde kanal olarak sadece kamu yayıncılığı yapan TRT olduğu için, televizyon yayınında güçlü bir denetim vardır. Çelikcan, TRT’de Türk hafif müziği ile hafif Batı müziğine ve devletin uygun gördüğü sanatçılara yer verildiğini, televizyonla gelişen kaset piyasasının bu türlerin popülerleşmesini sağladığını belirtir. (Çelikcan, 1996, s.

³⁸ Forta’ya göre örneğin Madonna, dünyada yıldız konumuna arkasında Amerikan müzik endüstrisi olduğu için ulaşmıştır. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020)

101, 102) Aynı yıllarda, küçük yerleşim yerlerinden büyük şehirlere göç sonucu oluşan ve gettolarda yaşayan yeni toplumsal sınıf arasında popülerleşen Arap ve Türk müziklerinin eklektik bir uzantısı olarak ortaya çıkan arabesk ise TRT’de kurumsal normlara uymadığı için yayımlanmamıştır. Dönemin radyo ve televizyon yayıncılığının bu tutumuna karşın, arabesk müzik yapan şarkıcıların kasetleri çok sattığı gibi, sinema sektöründe arabesk müzisyenlerinin filmleri epey iş yapmıştır. Buna ek olarak Çelikcan arabesk müziğin, 1980’li yıllarda egemen bir akıma dönüşerek diğer türleri etkilemeye başladığına işaret etmiştir. (Çelikcan, 1996, s. 102) Bu etki aslında 1970’lerin sonuna doğru başlamıştır ve Türk pop müziğinin önceli olan Türk hafif müziğinde, popüler sanatçılar dahi ticari kaygılar sonucu arabeskten izler taşıyan şarkılar söylemek durumunda kalmıştır.

1980’lerde müzik videolarının yayılmasıyla yabancı pop ve rock müzik klipleri televizyonda daha sık yayımlanmaya başlamış, gençler bu müziklere yönelmiş ve Türk hafif müziği bu türlerden etkilenmiştir. (Çelikcan, 1996, s. 103) MTV, Türkiye’de bu yıllarda yayımlanmamıştır ancak Amerikan müzik endüstrisinin, MTV ile birlikte gittikçe büyüyerek dünyada kendi pop müzik kültürünü yaydığı bir dönemde Türk müzik sektörünü de dolaylı biçimde etkilemesi olasıdır. Bir asırdan daha uzun bir süre önce Batılılaşma mefkûresini benimseyen bir ülkenin, Batı klasik müziğini yaygınlaştırma çabasının ve dönemin liberalleşen havasının da bu etkileşime uygun bir ortam yarattığı aşikârdır.

Müzik sektöründeki endüstriyel büyümenin tek nedeni, kitle iletişim araçlarındaki gelişmeler ve toplumsal değişim değildir. Yerli plakçılık dönemi 1962’de 45’lik plak üretimiyle, yerli kaset üretimi 1976’da Plaksan firmasının kurulmasıyla başlamıştır. Akabinde kaset üreten başka firmaların da açılmasıyla kaset fiyatları ucuzlamış ve üretim artmıştır. 1983’ten sonra Batı müzik teknolojisindeki yeni ürünler, Batı’yla aynı dönemde kaset firmaları tarafından Türkiye’ye getirilmeye başlamıştır. (Özbek, 2013, s. 121) Böylece Türk müzik piyasasında birçok plak firması faaliyete geçmiştir. 1980’lerde müzik teknolojileri ithalatının artmasıyla, endüstrinin büyümesi için gereken ürünler (plak, kaset, video kaset, vb.) de çoğalmıştır. Korsan yayınları engellemek, kullanım haklarını korumak ve müzik endüstrisini denetlemek amacıyla 1986 ile 1994’te kanuni düzenlemeler yapılmıştır. Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek Birliği (MESAM) ve Bağlantılı Hak Sahibi Fonogram Yapımcıları Meslek Birliği (MÜ-YAP) de bu dönemde kurulmuştur. 1990’larda özel televizyon ve radyoların kurulması, başlangıçta telif hakkı sorunu nedeniyle müzik sektörünü olumsuz etkilese de popüler müzik yayınıyla birlikte kaset satışları da artmıştır. Bu yıllarda yasal düzenlemelerin de katkısıyla müzik sektörü büyümüş ve üretim çoğalmıştır. Daha önce televizyonda yer bulamayan türlerle popüler müzisyenlerin özel televizyonlarda yayımlanması, izlenme oranlarını yükseltince müzik programlarının sayısı da artmıştır. (Çelikcan, ss. 105-107, 109)

Özel televizyonlardaki müzik programlarının ve özel radyoların sayısı arttıkça pop müzik, ana akımın merkezine yerleşmiştir.

Türkiye’de müziğin endüstrileşmesi hakkında Cahit Berkay, Bülent Forta’dan biraz daha farklı düşünmektedir. Cahit Berkay, Türkiye’de Batı’dakine benzer yapıda ve gerçek anlamda bir müzik endüstrisinin 1980 sonrası dönemde oluştuğunu, öncesinde yapım şirketlerinin birer esnaf gibi çalıştığını ifade etmiştir. (C. Berkay’dan aktaran Taşbaşı, 2004, s. 76) Kaan Taşbaşı’na göre “müziğin endüstrileşme süreci, 1980 sonrasında yaşama geçirilen siyasal / kültürel / ekonomik bir projenin ürünüdür.” Bu dönemde Turgut Özal’ın ithalata ile tüketime dayalı ekonomik uygulamaları sonucunda teknolojik ürünlerin ithal edilmesi, müzik endüstrisinin temelini oluşturmuştur. Böylece kayıt sistemleri yenilenmiş, yeni stüdyolar kurulmuş ve pop müziğini değiştirecek ithal cihazlarla yeni bir “sound” oluşturulmuştur. (Taşbaşı, 2004, s. 76, 77) Filiz Ali, müzik sektöründe devleti temsil edenlerle özel sermaye arasında uzun süre önce başlayan sistem problemlerinin 1980’lerde arttığını, 1990’lı yıllarda özel televizyonların yanında özel kurumlarla firmaların, müzik endüstrisindeki gelişmelerden yararlandıklarını ancak müzikte üretimden ziyade tüketimi artırdıklarını ifade ederek bu dönemdeki gelişmelerin olumsuz yönlerini vurgulamıştır. (Ali, 30 Kasım 1992, www.acikradyo.com.tr) Özel televizyon ve radyo yayınlarının müzik endüstrisinin oluşumuna katkısı büyüktür. 1990’ların başında Türk pop müziğinde güçlü bir kırılma yaşanmasında, özel televizyon ve radyo yayıncılığının tetikleyici yanı olabilir ki piyasada pop müziğe talep artınca satışlar düşünülerek daha kolay tüketilecek albümler yapılmıştır.

Müzik endüstrisinin medyayla ilişkisi ve müziğin bazı yollarla nasıl popülerlik kazandığı, bu incelemede daha önce açıklanmıştır. Ayhan Erol’un da işaret ettiği gibi Türkiye’de müzik endüstrisi medyadan bağımsız değildir. 1990’lı yıllara kadar TRT’nin kontrolünde olan müzik yayıncılığı, bu dönemde özel radyo ve televizyon yayıncılığının başlamasıyla daha “tecimsel” bir ilişki ağına girmiştir. Yayınlanan videoların neye göre seçildiği, “en iyiler” ve “en çok satan” listelerinin gerçeği ne kadar yansıttığı tartışmalıdır. Ticari olarak başarılı popüler müziğin, eğlence endüstrisinin bir parçası olarak medya ve kayıt endüstrilerinin üretim ve pazarlama sistemleriyle ilişkisi önemlidir. (Erol, 2009, ss. 97-99)

1990’larda, Türk popunda yaygın bir tabirle “patlama” diye adlandırılan dönemin yaşanması, yani pop albümlerin çok satıp birçok genç şarkıcının piyasaya çıkması, Raks grubunun yarısını alan PolyGram (Universal), BMG,³⁹ EMI⁴⁰ ve Sony gibi yabancı firmaların Türkiye pazarına girmesine ve yerli firmalar gibi yıldızlar aramasına vesile olur. Pop piyasasında 1980’lerin sonunda başlayan ve 1990’ların ortalarına kadar devam eden büyümenin

³⁹ Bertelsmann Music Group.

⁴⁰ Electric and Musical Industries.

yerini, 1990'ların sonuna doğru daralma alır. Bu yıllarda albüm satışları düşse de kâr oranları aslında aynı kalmıştır. Müzik piyasası, sektördeki bu düşüşe karşı önlem almayarak ilerleyen yıllarda daha büyük bir krizin oluşmasına sebep olmuştur.⁴¹ 2000'lerin başında Türkiye'de ekonomik krizin çıkmasıyla müzik piyasasının koşulları daha da kötüleşmiştir. (Dilmener, 2014, s. 370, 379, 381, 388, 389) Görüldüğü üzere '90'larda müziğin endüstrileşmesi yolunda önemli adımlar atılmıştır ancak henüz tam bir endüstri oluşmamıştır.

Abdurrahman Çelik, Türkiye'de 2000'li yıllarda kayıtlı müzik sektörünün yapım, dağıtım ve perakende olmak üzere temelde üç gruba ayrıldığını belirtmiştir: Bu yıllarda Türkiye'de müzik sektöründe çok sayıda yapım şirketi olmasına rağmen, etkin olan yirmi yapım şirketi bulunmaktadır. Yerli yapım şirketlerinin pazarda önemli bir payı vardır. Global majör şirketler ise ithal müzik dağıtımında etkilidir. Dağıtım işiyle 2000'lere kadar yapım firmaları ilgilenmiş, sonrasında dışarıdan alınan bir hizmete dönüşmüştür. Bu dönemde zincir mağazalar ve süpermarketler, müziğin perakende satışa dâhil olması ve fiziksel ürün satışlarının azalması nedeniyle küçük perakendeciler tasfiye olmaya başlamıştır. Doğan Grubu, dikey biçimde örgütlenerek Doğan Müzik, Doğan Dağıtım ve D&R alt gruplarını kurmuştur. Türk müzik sektöründe, maliyet ve istihdam gibi rakamsal değerler tam anlamıyla elde edilemediği için ekonomik büyüklük de net biçimde saptanamamaktadır. (Çelik, 2011, ss. 188-191)

2000'lerde küresel müzik endüstrisindeki ekonomik kriz, Türkiye'yi de etkilemiş ve bir önceki on yılda meydana gelen endüstriyel büyüme durmuştur. Çelik, 2000'lerde dijital müzik sektörünün büyümesi ve özellikle 2004'ten sonra kayıtlı müzikte CD bandrol sayısının düşmesinin ardından pazarın daralmaya başladığına işaret edip bu düşüşün temel nedenini, dijital müziğin daha çok illegal (korsan) yollarla pazarda yaygınlaşmasına bağlar. Çelik, aynı zamanda dijital müziğin legal biçimde dağılımının artmasıyla pazarın yeniden büyümeye başladığını da sözlerine ekler. Bununla beraber, dijital satışlar artarken fiziki satışlarda düşüş devam eder. Çelik'e göre vergilerin yüksek olması da müzik sektörünü olumsuz etkilemiştir. Türkiye'de teknolojik gelişmenin kısmen geriden gelmesi de yasal dijital müzik satışları yüksek olmamasında bir etkidir. MÜ-YAP, Türkiye'de dijital müzik sektörünü büyütmek, yasal yollarla müzik indirilmesini ve dinlenmesini sağlamak amacıyla Dijital Müzik Platformu Projesi'ni oluşturmuştur. Nitekim MÜ-YAP'a bağlı lisanslı müzik sitelerinden elde edilen veriler de 2010 yılında internette dijital müzik satışının arttığını göstermiştir. (Çelik, 2011, ss. 191-200, 206) Güneş Sayın, MÜ-YAP, MESAM (Türkiye Musiki Eseri Sahipleri Meslek

⁴¹ "Prestij" firması, bu dönemde Kral TV ile işbirliği yapmış ve kanalda Prestij'e bağlı sanatçılar yayımlanmaya başlamıştır. Şarkı aralarında yine bu kişilerin reklamlarına yer verilmiş ve böylece firma, müzik ödüllерinin verileceği isimleri de kontrol ederek piyasa üzerinde "tahakküm" kurmuştur. Dilmener'e göre bu iki şirket arasındaki ilişki, diğer firmaların özellikle yeni isimlere yatırım yapmasını engellemiştir. (Dilmener, 2014, s. 387)

Birliği), MSG (Musiki Eseri Sahipleri Grubu Meslek Birliği) ve MUYORBİR (Müzık Yorumcuları Meslek Birliği) gibi meslek örgütlerinin bu konuda birlikte hareket ederek yasal önlemler almaya ve internet aracılığıyla izinsiz kullanılan müzik eserlerini cezai yaptırımlarla engellemeye çalıştığını, yasal müzik paylaşımını artıracak altyapı çalışmalarına başladığını belirtmiştir. (Sayın, 2006, s. 112, 113) 2000’li yıllar boyunca piyasa hem endüstrileşmeye devam etmiş hem de dijital müzik paylaşımından kaynaklanan sorunları görünürde çözmeye çalışmıştır. Bu söylemlere rağmen müzik şirketlerinin, dijital müziğin ücretli olmayan kullanımından da kâr edebildiği bilinmektedir.

Bu çalışmanın yapıldığı dönemde dünya müzik endüstrisi, krizi aşma eğilimine geçmiştir ancak Türkiye’de bu eğilimin bugün ne durumda olduğuna dair veriler belirsizdir. *Bilişim* dergisinin çevrimiçi müzik üzerine hazırladığı dosyadaki şu bilgiler dikkat çekicidir: MÜ-YAP Yönetim Kurulu Başkanı Bülent Seyhan, internetten izinsiz müzik kullanımının satışları düşürüp sektörü krize ittiğini ve 2013’te MÜ-YAP’ın dijital alandan çekildiğini açıklamıştır. Spotify Türkiye Müdürü Ergül Çivi ise “online müzik dinleme platformları sayesinde korsan müziğin düştüğünü” ifade etmiştir. Türkiye’de dijital müzikle ilgili net verilere ulaşmak pek mümkün değildir ancak dijital müzik alanında gelirin, eser sahiplerinin haklarını alamaması nedeniyle düşük olduğu söylenmektedir. Bunun yanında IFPI’nın raporuna göre dünyaya paralel biçimde Türkiye’de de 2014 yılında dijital alan gelirleri artmıştır. (Eylül 2015, www.bilisimdergisi.org.tr, ss. 49, 50, 62-65)

Unkapanı Plakçılar Çarşısı’ndaki firmalar, Türkiye’de uzun süre müziğe yön vermiştir ancak dijital müziğin 2000’lerde devreye girmesiyle sektördeki güçlerini kaybetmişlerdir. Unkapanı hakkında belgesel hazırlayan Müjde Yazıcı da plak şirketlerinin son yıllardaki durumuna dikkat çekmiştir. Yazıcı, 1950’lerde Sultanhamam’daki manifaturacıların yeni yeri olarak temeli atılan İstanbul Manifaturacılar Çarşısı’nın (İMÇ), bugünkü alışveriş merkezlerinin ilk örneklerinden olduğunu dile getirmiştir. Açılışın yapıldığı dönemde manifaturacılar İMÇ’ye ilgi göstermemiştir ve bu sayede Sirkeci’deki Doğubank’tan gelen plakçıların beşinci ve altıncı bloklara yerleşmesiyle Unkapanı Plakçılar Çarşısı kurulmuştur. Unkapanı’nın tarihi, Türkiye’nin toplumsal yapısını da yansıtmaktadır. Özellikle köyden kente göçün yoğun olduğu yıllarda, İstanbul’a gelen birçok kişinin elindeki birikmiş albüm yapabilmek için kullanması bu duruma örnektir. Ateş Müzik’ten Cafer Ateş, otuz yıl kadar önce Unkapanı’nda albümlerin çok sattığını, Çarşı’da dükkân bulmanın bile zor olduğunu, şimdi ise birçok dükkânın boş olduğunu belirtmiştir. Mega Müzik’ten Ethem Zenginkaya ise Unkapanı’nın altın yıllarının ‘80’ler olduğuna değinmiştir. Fuat Güner’e göre, Unkapanı’nın ilk yıllarında Anadolu’dan gelen ve müzikten pek anlamayan girişimciler, plak şirketleri kurarak çok zengin olmuştur ancak zamanla kaliteye önem veren yapımcılar iş yapmıştır. Orhan

Gencebay, tirajların 2010'ların ortalarında olması gerekenden çok daha düşük olduğunu, üretimin yüzde doksan sekiz durduğunu, Unkapanı'nda plakçıların şirketlerini kapattığını, başka bir işle uğraştığını, köşesine çekildiğini ya da sektörün düzelmesi umuduyla işe gittiğini ve sektörde birçok kişinin zor durumda olduğunu iddia etmiştir. (terbet, 17 Nisan 2015a, www.youtube.com) Bülent Forta ve Hasan Saltık'ın açıklamaları ise Unkapanı Plakçılar Çarşısı'ndaki birçok firmanın dijitalleşen müzik endüstrisine uyum sağlayamadığı ve kendi hataları nedeniyle bugünkü duruma geldikleri yönündedir. Ayrıca bu durum, müzik sektöründe sermayenin el değişimi olarak da değerlendirilebilir. 2000'lere kadar sermayenin büyük bir kısmını elinde tutan plak şirketlerinin yerini, 2000'lerden sonra farklı plak şirketleri izledikleri politikalarla almıştır.

Bülen Forta, 2013'ten itibaren müzik sektöründe gelirlerin -fiziki satışların yüksek olduğu dönemdeki kadar olmamakla birlikte- arttığını belirtip 2020'den sonra eşitleneceğini iddia etmiştir. Türkiye pazarında da eğilim, dünyayla benzerdir ancak ciddi istatistik verileri olmadığı için net bir görüş yoktur. Forta, kendi şirketi Ada Müzik'ten örnek vererek son iki senedir şirketin, on beş senenin en iyi seviyesinde olduğunu belirtmiştir. Üretim yapan ya da yeni dönemin ruhunu yakalayan şirketlerin gelirleri artmıştır. Üstelik bunların tamamı, senkronize sektörlerden değil, "kayıtlı" diye ifade edilen gelirlerdir. Ayrıca Ada Müzik, Kalan Müzik gibi şirketler, repertuarları güçlü olduğu için dizilere şarkı vererek önemli bir gelir kalemi elde etmiştir. Mekanik olarak kolay ulaşılamayan bu geniş ve eski repertuarın dijital ortama aktarılmasıyla, dijital satış gelirleri de olumlu etkilenmiştir. Ada Müzik gibi şirketlerin müziksever müşterileri de plak gelirlerini yükseltmektedir. Forta'ya göre dijital müzikte önemli olan kaliteli prodüksiyondur. Dijital müziğin plak şirketleri açısından başka bir avantajı ise matbaa, CD fabrikası gibi yerlere para harcanmaması ve kazancın günlük olarak hesaba geçmesidir. Stok ve tahsilat gibi problemler de dijital müzik aracılığıyla azalmıştır. Buna karşın mekanik dönemde gelirleri yüksek olan şirketler, dijital dönemin bu yapısına uyum sağlamadıysa ve repertuarı güçlü değilse batmıştır. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Forta'nın söyleminden, plak şirketlerinin sahip olduğu repertuarın dijital müziğin kullanımını ve dijital alan gelirlerini etkilediği, bunun sonucunda müzik sektörünü yönlendiren aktörlerin değiştiği anlaşılmaktadır.

Müzik endüstrisinin eğlence, medya ve sinema gibi endüstrilerle ilişkisine ve birbirlerini nasıl beslediklerine daha önce yer verilmiştir. Michael Kuyucu da Türkiye'de bu endüstrilerin nasıl bir etkileşim içinde olduklarına değinmiştir. Kuyucu, müzik endüstrisinin eğlence endüstrisinin bir parçası olduğunu, sinema ve dijital oyun gibi birçok mecra da müziğin kullanıldığını ve bu alanlardaki ekonomik değerin müziği etkilediğini dile getirmiştir. Türkiye'de ise geleneksel medyanın ve televizyonun hâlâ önemli olmasının etkisiyle dizilerde

kullanılan şarkılar bir anda popülerleşmektedir. Bu şekilde geleneksel medya da dijital müzik endüstrisini beslemektedir. (Michael Kuyucu, kişisel görüşme, 9 Ocak 2019)

Kalan Müzik'in sahibi Hasan Saltık'ın açıklamaları, hem Forta'nın hem de Kuyucu'nun sözlerini desteklemektedir. Hasan Saltık, geçmişte oluşturdukları repertuarın bugün işe yaradığına dikkat çekmiştir: Saltık, popüler ürünlerin yanı sıra Anadolu kültürüne sahip çıkmak için Osmanlı'dan başlayarak azınlık müziklerini içeren bir etnik müzik arşivi oluşturduklarını, bu arşivi oluşturmaya başladıkları dönemde müzik sektöründe önemsenmediklerini ancak bugün Türkiye'nin üç büyük plak şirketinden birine dönüştüklerini ifade etmiştir. Kalan Müzik, film ve dizi sektöründe Anadolu'nun herhangi bir yerinden şarkı kullanılmak istendiğinde, geniş arşivi sayesinde talep gören bir şirkettir. CD dönemi bitip dijital müziğe geçildiğinde Kalan, arşivi sayesinde ayakta kalmış ve farklı sektörlerin arşivlerindeki müzikleri kullanarak önemli bir gelir kaynağı elde etmiştir. Hasan Saltık da CD dönemi konusunda Bülent Forta'yla benzer düşüncelere sahiptir. Plak şirketleri açısından karton, matbaa ve plastik maliyetini ödememeleri bir avantajdır. Müziklerin dijital ortamda sunulması kâr oranlarını oldukça artırmıştır. Hasan Saltık'a göre de önemli olan, prodüktörlüğü iyi yapmak ve sanatçıları doğru yönlendirmektir. Sanatçıların seslendireceği şarkılarda doğru seçimlerin yapılması ve bu şarkıların popüler dizilerde seslendirilmesi, hem plak şirketlerinin hem de sanatçıların konserlerini ve buradan aldıkları gelirleri artırmaktadır. (Hasan Saltık, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Kaset ve CD satışlarının yüksek olduğu dönemde popüler albümler yapan şirketler daha fazla kazanırken yeni dönemin dijital yapısına ayak uyduramayan ve geniş arşivi olmayanlar batmış ya da küçülmüştür. Kalan, Ada, Seyhan gibi arşivi geniş olan şirketlerin ise gelirleri yükselmiştir. Bunun yanında aynı durum, Batı müzik endüstrisinde konjonktürel nedenlerle bu oranda görülmeyebilir. Dahası dizi sektöründeki gelirler bir şekilde azalmaya başladığında, müzik sektöründe bundan ticari açıdan olumsuz etkilenebilir.

Napster'ın dijital müzik alanında plak şirketlerine nasıl veri sağlayıp anti-pazar yarattığı daha önce açıklanmıştır. Türkiye'de dinleyicilerin müzik tüketme ve dinleme davranışlarını ölçen bu kadar kapsamlı veri alma sistemi, bu çalışmanın yapıldığı dönemde henüz yoktur. Böyle bir sistem, plak şirketlerine avantaj sağlamakla birlikte etik değerler, kişisel verilerin korunması gibi unsurlarla çalışmaktadır. Bununla birlikte Türkiye'deki müzik şirketleri, dijital müzik platformlarından kapsamı sınırlı birtakım veriler alabilmektedir. Bülent Forta da Türkiye'de buna benzer bir raporlamayı YouTube'un yaptığına değinmiştir. Şirketler, YouTube raporlarından kendilerine bağlı müzisyenlerle ilgili dinlenme bölgesi ve dinleyicilerin cinsiyeti gibi bilgileri edinmekle beraber, verilerin tamamını barındıran bir içerik ve merkezi veri sistemi yoktur. Dünyada da böyle bir merkezi veri sistemi olmadığını ifade eden Forta, müziğin nereden dinlendiği, cinsiyetle ilgili yüzdelik bilgi, hangi müzik türlerinin hangi

cinsiyetler tarafından dinlendiği hakkında Ipsos'un kamuoyu araştırması yaptığını dile getirmiştir. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020)

Dijital müzik teknolojilerinin piyasayı, nitelik açısından olumsuz etkilediği gözden kaçırılmamalıdır. Keza 2000'lerde Türk müzik piyasasında özellikle pop müzikte yaratıcılık açısından büyük gelişmeler olmamıştır. Türk pop müziğinin bu dönemdeki yaratıcılık sorununa dikkat çeken Dilmener, bilgisayar teknolojisinin gelişip müzik yapımında yoğun biçimde kullanılmasıyla birbirine benzeyen şarkıların ortaya çıktığına, miks ile remiks gibi kavramların sıkça kullanıldığına, makine tarzı üretimin ilk sonucunun "tektip üretim tarzı" olduğuna ve 2000'lerdeki bilgisayarla yapılan şarkıların birbirine benzediğine işaret etmiştir. (Dilmener, 2014, s. 393)

Ülkelerin içinde bulunduğu ekonomik ve politik koşullar, müzik endüstrilerindeki aktörlerin konumunu ve pazar paylarını etkileyebilir. Daha önce açıklandığı gibi müzik endüstrilerinin içinde sadece plak şirketlerinin etkinlikleri yer almaz. Türkiye'de de müzik sektörüyle ilişkili gelirler, farklı sektörlerle bağlı şirketler arasında paylaşılmaktadır. Müzik yapım şirketlerinin yanında dijital müzik platformları, organizasyon firmaları, Biletix ve Passo gibi bilet satış firmaları bulunmaktadır. Müzik şirketlerinin 2000'lerde fiziki satışlarının düşmesinde, pazardaki pay dağılımının değişmesinin de etkisi vardır. Türkiye'de geleneksel müzik piyasasının global ve dijital değişimlere doğru zamanda ayak uyduramaması da sektörü açıkça olumsuz etkilemiştir.

2.4.3. MTV Türkiye ve Kral TV

2.4.3.1. MTV Türkiye

MTV, Türkiye'de ilk kez 1994 yılında Interstar aracılığıyla yayına başlamıştır ancak 3984 sayılı Radyo Televizyon Yasası'nda yer alan Madde 26'daki yeniden iletim yasağına uymadığı için yayından kaldırılmıştır. Bunun yanında aynı yıl Kral TV deneme yayına geçmiştir. (Çelickan, 1996, s. 88; Yağcı, Güz 2008, s. 211) MTV'den sonra MTV Europe'un yayını 1996'dan itibaren kablolu kanallar üzerinden yeniden başlamıştır ve MTV Türkiye kurulana kadar devam etmiştir. MTV'nin Türkiye'de yerel unsurlara göre düzenlenmiş formata sahip kanalı, dünyadaki diğer yerel kanallarıyla kıyaslandığında geç bir tarihte yayına başlamıştır. MTV Türkiye, 23 Ekim 2006'da MTV Europe'un yerine önce kablolu kanallarda, daha sonra Digitürk'te yayına başlamış fakat 31 Ağustos 2011'de kapatılmıştır. (MTV Türkiye, tr.wikipedia.org) Akyıldız, MTV Türkiye'nin kablolu kanallara göre Digitürk'te daha ileri bir tarihte yayına başlamasının nedeninin, şirketin yerel kanallardan ücret istemesi ve MTV'nin ise yerel yayınları için ücret ödemeyi reddetmesi olduğunu iddia etmiştir. (Akyıldız, 11 Kasım 2006, www.hurriyet.com.tr)

Sevgi Can Yağcı'ya göre MTV'nin uluslararası platformda yerel özellikler taşıyan kanallar kurmasının amacı, bu ülkelerdeki ulusal müzik kanallarıyla rekabet edebilmek ve tüketiciye daha kolay ulaşmaktır. MTV, 2005 yılında pazar stratejisine uygun şekilde MTV Türkiye'den önce, kültürel bilinç oluşturmak için Nickelodeon çocuk kanalını kurmuştur. (Yağcı, Güz 2008, s. 209, 211) Daha önce de ifade edildiği gibi MTV, yerel unsurlara ticari kaygılarla belli bir oranda yer vererek kendi kanal politikasına uygun programları ve sanatçıları yayımlar. Dolayısıyla yerel müzisyenlerin, endüstriyel sistem ve politikalar nedeniyle MTV aracılığıyla uluslararası popülerlik kazanması pek kolay değildir. Yağcı, MTV'nin Türkiye'de yerel bir kanalla daha önce yayına başlamamasının nedenini ise Türkiye'nin piyasa koşullarının buna hazır olmaması ve televizyon kanallarında yabancı medya sermaye oranının yüzde yirmi beş ile sınırlanmasına bağlamıştır. Ancak 2000'lere gelindiğinde küresel medya endüstrilerinin yeni pazar arayışına uygun koşullar oluşmuştur. Aynı zamanda MTV, Türkiye pazarına yerel kanalla girerken siyasi ilişkiler de kurmuş ve açılışa uygun bir ortam yaratmıştır. (Yağcı, Güz 2008, s. 211, 212, 216) Bu yıllarda Türkiye, aslında sadece medya açısından değil, başka alanlarda faaliyet gösteren küresel sermaye şirketleri için de önemli bir pazara dönüşmüştür. 2000'lerin aşağı yukarı ilk on yılında Batı sermayesi için Türkiye, coğrafi çıkarları doğrultusunda yatırım yaptığı bir ülke konumundadır.

MTV Türkiye'nin tanıtımı için çeşitli reklam filmleri hazırlanmıştır. Bu reklam filmlerinin oryantalist öğeler taşıdığı ve kanalın yerelliğini vurgulamaya çalıştığı görülmektedir. Tanıtım amacıyla uluslararası meşhur rock yıldızları seçilmiştir. Tezel'in haberinde, MTV Türkiye'nin lokal yayını için hazırlanan tanıtım filmlerinde hard rock grubu Kiss'in solisti Paul Stanley'in rakı içtiğinden ve Marilyn Manson'ın karpuz kestiğinden bahsedilmiştir. Kanalın açılışında Nil Karaibrahimgil'in MTV Türkiye için hazırladığı "Peri" adlı şarkısının klipiyle yapılmıştır. (Tezel, 25.10.2006, www.hurriyet.com.tr) Nil Karaibrahimgil'in kanal için hazırladığı şarkının videosuyla açılışın yapılması, yayınların içeriğine ve hedef kitlesine işaret etmektedir. Nil Karaibrahimgil, modern Batı sound'uyla birlikte yerel melodileri müziğinde kullanır ve özellikle şehirli, modern genç kadınların hayatlarına yönelik bir üslubun temsilcisidir. Karaibrahimgil'in bu yönleri, MTV'nin yerel yayın politikasıyla örtüşmektedir.

MTV'nin dünya çapındaki hedefleri, yerel düzlemde MTV Türkiye için de gözetilmiştir. Nitekim MTV Türkiye Yönetim Kurulu Başkanı Esra Oflaz Güvenkaya da müzik sektöründe "trend"leri belirlemeyi ve gençleri toplumsal konularda bilinçlendirmeyi hedeflediklerini açıklamıştır. MTV'nin bağlı olduğu Viacom'un kurucusu Redstone da Türk gençlerinin müzik zevkini yansıtmak, Türk kültürüne uygun programlar yapmak ve Türk izleyicilerin olduğu tüm yerlere ulaşmak istediklerini ifade etmiştir. (18.05.2006,

www.radikal.com.tr) Bu açıklamalardan, MTV Türkiye'nin hem belirli standartlara uyan hem de gençlere yönelik müziklere yer vermek istediği anlaşılmaktadır.

Yağcı, MTV'nin Avrupa'da kullandığı yüksek maliyetli sistemi burada da uyguladığını dile getirmiştir. MTV'nin, MTV Türkiye'de yerel kanal yayın politikasına uygun bir içerik hazırladığı görülür. Sadece iki programın Türkçe adlandırıldığı kanalda, yerli pop müziğe yüzde on ila on beş civarında yer verilmiş ve yerli pop müzik haberleriyle yerli pop kliplerinden oluşan beş program yapılmıştır. Diğer ülkelerdeki yerel MTV örneklerinden farklı biçimde İngilizce programlar Türkçe altyazıyla sunulmuştur. (Yağcı, Güz 2008, s. 214, 215) Yerli müziğin yayımlanma oranları ve programların konsepti, MTV'nin yıllardır taşıyıcısı olduğu kültürel yapıyı aktaran, kendi popülerlik kriterlerine uygun Amerikan ve İngiliz pop (rock, R&B ve hip hop müzisyenleri dâhil) müzisyenleriyle orijinal MTV programlarına daha fazla yer veren bir içeriğin oluşturulduğunu göstermektedir. Bunun yanında kanal, Türkiye'de çok popüler olan bazı şarkıcıların videolarını yayın kriterlerine uymadığı için yayımlamamıştır. Anaakımda yer alan gazetelerde Sezen Aksu ile Ajda Pekkan'ın yaşları, Mustafa Sandal ile Serdar Ortaç gibi şarkıcıların müzikalite açısından yetersizlikleri ve Kırış, Haluk Levent ile Funda Arar'ın şarkılarının "fazla Anadolu rock" olması nedeniyle MTV Türkiye'de yayımlanmadıklarına dair haberler çıkmıştır. (Övet, 16 Kasım 2006, www.sabah.com.tr; Hararlı, 23 Eylül 2007, www.hurriyet.com.tr) MTV Türkiye bu kararlarında aslında kendine özgü kriterleri uygulamıştır. Müzisyenlere uygulanan yaş kriteri sorgulanması gereken bir yaklaşım olmasına karşın, müzikalite açısından belli bir ölçünün varlığı, müzik sektörünün seviyesini yükseltebilecek bir tutumdur.

Türkiye'deki bazı yayın kuruluşlarıyla çatışma yaşadığı ifade edilen MTV Networks, 2010 yılında MTV Türkiye ile Nickelodeon kanallarının yayın lisansını iptal etmiş ve mahkeme sürecinin ardından 2011'de yayınlarını durdurmuştur. (Eyüboğlu, 10.10.2010, www.milliyet.com.tr; 05.09.2011, www.gazeteciler.com) Bu çalışmanın sınırları dışında kalmakla birlikte belirtmek gerekir ki MTV'nin, Türkiye pazarında yerel bir kanal kurduğu tarih kadar, pazardan çıktığı dönem de dikkat çekicidir. MTV Türkiye'nin kurulduğu yıl, Türkiye'de yabancı sermaye yatırımının yüksek olduğu bir dönemdir. Kapatıldığı sene ise yabancı sermayenin Türkiye'den hızla çıkış yaptığı ve 2008'de başlayan küresel ekonomik krizin devam ettiği bir periyoda denk gelmektedir.

2.4.3.2. Kral TV

1990'larda özel kanalların kurulması, MTV'nin Türkiye pazarına girmesinin yolunu açmıştır. MTV, 1994 yılında yayına başladıktan kısa bir süre sonra kaldırılmış olsa da bu sayede Türk müzik sektöründe ağırlıklı olarak müzik yayını yapan kanallara olan talep fark edilmiştir. Aynı yıl ilk Türk müzik kanalı olan Kral TV, 1995'te de Number One TV kurulmuştur. (Erşanlı,

25.03.2016, s. 109, 110; Kral TV, tr.wikipedia.org) Çelikcan, Kral TV ve Number One TV'nin, ilk birkaç yıl müzik videolarını daha önce ve sık sık yayımlayan ulusal televizyon kanalları kadar etkili olmadığını, kesintisiz yayına geçip müzik endüstrisiyle ilişkilerini düzenledikten sonra popüler müziği yönlendirdiklerini ifade etmiştir. (Çelikcan, 1996, s. 112, 113) Kral Grubu Genel Yayın Yönetmeni Mehmet Akbay, Kral TV'nin kuruluşundan sonraki ilk yıllarda Türk popundaki klip sayısını epey artırarak klip sektörü oluşturduğunu belirtip Kral Grubu'nun yayımlarıyla ilgili yaptığı söyleşilerde şu bilgilere yer vermiştir: Doğu Grubu markayı satın aldıktan sonra kanalların içerikleri yaklaştırılıp karma yayına başlanmıştır ancak Kral FM'in olumsuz etkilenmesiyle Kral TV ve Kral FM, etnik müzik yapan (ağırlıklı olarak arabesk aslında) kanallara çevrilmiş ve tamamen pop yayını yapan Kral Pop TV ile Kral Pop Radyo kanalları açılmıştır. İlk müzik kanalı ödülleri arasında olan "Kral TV Müzik Ödülleri" için hem 1990'lı yıllardaki kadar üretimin olmaması, hem aday bulmakta zorlanması hem de sektörde memnuniyet sorunları yaşanması nedeniyle 2014 yılında bir ödül töreni düzenlenmemiştir. Ancak bu ödülün yerine, daha değerli olması ve ilgi çekmesi için oylama sistemiyle ölçütler değiştirilerek "Türkiye Müzik Ödülleri" verilmeye başlanmıştır. Bir dönem Kral TV'de kliplerinin daha fazla gösterilmesini isteyenlerden ücret alınmıştır. Daha sonra bu uygulamadan vazgeçilerek piyasada isim yapmamış müzisyenlerin klipleri ücretli yayımlanmaya başlamıştır. Son yıllarda ise sadece denetimden geçen, dijital ve fiziki satışlara göre seçilen klipler tamamen ücretsiz gösterilmektedir. Akbay, çoğu popüler sanatçının kliplerini ilk defa Kral kanallarında yayımlandığı da vurgulamıştır. (Akbay, 2 Aralık 2014, www.marketingturkiye.com.tr; Akbay, 11 Kasım 2016, www.medyafaresi.com.tr)

Naim Dilmener, 1994'te her ikisi de Uzan grubuna bağlı MTV kanalının kapandığı dönemde kurulan Kral TV'nin Türk popuna iki olumsuz etkisi olduğundan bahsetmiştir: İlki, görselliğe ve imaja verilen değerin artarak müziğin önüne geçmesidir. İkincisi ise albüm satışlarını artırdığı için çok fazla klibin çekilmesi, bir süre sonra Kral'ın kliplerden ücret istemeye başlaması yüzünden masraf yapılan birçok klibin gösterilememesi ve kliplerin maliyetinin albümlerden daha yüksek olmasıdır. Gösterilmeyen birçok klibin firmaların elinde kalması, müzik piyasasını çöküşe sürüklemiştir. Dilmener, müzik piyasasındakilerin Kral TV'nin kuruluşuna sevindiğine ancak uzun vadede sektörü olumsuz etkilediğine de vurgu yapmıştır. (Dilmener, 2014, s. 366, 367) Son yıllarda dijital müzik platformlarının aktif biçimde kullanılması, Kral TV'nin sektördeki konumunu ve gücünü, kanalın aleyhine olacak biçimde etkilemiştir.

Kral TV'nin Türk müzik piyasasındaki yayın anlayışı, MTV'nin Amerika'da plak endüstrisinin desteğiyle kurduğu yayın politikasını andırmaktadır. MTV gibi Kral TV de iç pazarda tekeli bir politika izlemiştir. Kral TV'nin Türkiye'de müzik sektörünü, eşzamanlı

başka müzik kanalları olmasına rağmen uzun bir süre yönlendirdiği görülmektedir. Kral TV'nin piyasada hâkimiyet kurmasına, MTV Europe'un sadece kablolu ve dijital kanallarda yayımlanması, MTV'nin uzun süre yerel bir kanalın olmaması ve MTV Türkiye'nin sadece birkaç sene yayımlanmasının da muhtemelen etkisi vardır. Ayrıca Türkiye'de İngilizceyi yetkin biçimde anlayan izlerkitle sayısının çok olmaması da MTV yayınlarını olumsuz etkileyen ve Kral TV'yi öne çıkaran unsurlardan biri olabilir.



3. Bölüm: Türkiye’de 1980 Sonrası Neo-Liberalleşme Sürecinde Türkiye’nin Toplumsal, Ekonomik ve Politik Yapı

3.1. Türkiye’de Sosyo-Kültürel, Ekonomik ve Politik Değişim Sürecinde Neo-Liberal Dönem

1980’li yıllarda Türkiye’deki toplumsal ve kültürel yaşamın önemli ölçüde değiştiği, politik ve ekonomik anlamda keskin bir kırılmanın yaşandığı sıkça dile getirilmektedir. 1980’li yıllar sadece Türkiye’de değil, dünyada da neo-liberalleşme yolunda değişimlerin başladığı bir dönemdir. Türk pop müziğinde 1980’lerden sonra meydana gelen dönüşümü analiz edebilmek için dönemi hazırlayan atmosferin de anlaşılması gerekir. Buna mukabil, çalışmanın bu bölümünün ana unsurunu sosyal ve siyasal olaylar oluşturmadığı için dönemin yapısına genel hatlarıyla değinilecektir. Bu bölümde, 1980 öncesinde neo-liberalleşmeyi hazırlayan süreçten bahsedildikten sonra, 1980’li yıllar ve sonrasında oluşan toplumsal, siyasi ve ekonomik atmosfere kısaca yer verilecektir.

3.1.1. 1960-1980: Neo-liberal Dönemi Hazırlayan Süreç

Türkiye’de liberalleşme sürecini 1960’tan öncesine götürmek mümkün olmakla birlikte, çalışmada 1980’ler ve izleyen yıllara odaklanıldığı için neo-liberalleşmeyi hazırlayan süreci sınırlandırmakta fayda vardır. Türkiye’de liberal ekonomiye geçiş asıl olarak 1950’lerde başlamış, 1960’larda da devam etmiştir. Kuşkusuz bu durumun dünyanın içinde bulunduğu koşullarla da ilişkisi vardır. Erinç Yeldan, 1950 ve 1974 yılları arasında, kapitalist dünyada ekonomik büyümenin hızlı olduğuna, yoksul ülkelerdeki emekçilerin reel gelirlerinde artış yaşandığına ve bu dönemin iktisat açısından “altın çağ” diye tanımlandığına değinmiştir. (Yeldan, 2017a, s. 92) Dünyadaki ekonomik büyümenin, ‘60’larda Türkiye’yi de olumlu yönde etkilediği söylenebilir.

Türkiye’de 1970’lerde yaşanan siyasi ve ekonomik problemler, 12 Eylül 1980 Darbesi’ne zemin hazırlayan ilk nedenler arasında gösterilebilir. Feroz Ahmad, 27 Mayıs 1960 Darbesi’nin ardından hazırlanan 1961 Anayasası’nın sosyal ve ekonomik hakları gözettiğini iddia etmiştir. Ahmad’a göre ordu, o dönemdeki başka bir yeni oluşum olan Türk sanayi ve iş gruplarında sosyal devlet anlayışını benimsememiştir ve 1971’deki müdahalede sermayenin çıkarlarına göre hareket etmiştir. (Ahmad, 2006, ss. 157, 162-164) Feroz Ahmad, 1961 Anayasası ile ülkenin sosyal devlete dönüştüğünü iddia etse de 1960 Darbesi’nin gölgesinde ve ordunun gölgesinde yapılması tartışmalara neden olmuştur. Korkut Boratav ise Türkiye’de burjuva devriminin başlangıcının 1908’e kadar dayandığını, 1960’lardaki ve 1970’lerdeki kapitalistleşme sürecinde bir nevi sentez sonucu hem “dışa açık, entegrasyoncu ve serbest piyasaya dayalı” hem de korumacı, ulusal ve müdahaleci-devletçi politikaya dayalı bir çizginin

olduğunu belirtmiştir. (Boratav, 1997, s. 346, 347) Bunun yanında Türkiye'nin Batı'yla ilişkisi, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'nın güdümünde şekillenmeye başlamıştır. Ahmad, 1947'de Truman Doktrini'yle Türkiye'ye yardım gelmesi, ekonomiyi düzeltmek için Marshall Planı'na dâhil olunması ve Türkiye'nin NATO anlaşması sonucunda Amerika'yla ilişkilerin güçlendiğini dile getirmiştir. (Ahmad, 2006, s. 141, 215) Marshall Yardımı'yla 1950'lilerin ilk yıllarında ekonomi daha iyi bir görüntü çizmiştir. Bununla birlikte Türkiye'ye çeşitli dönemlerde Batı tarafından yapılan ekonomik yardımlar, dışa bağımlılığa neden olmuştur.

1960'ların ekonomik gelişmeleri ithal ikameci sanayileşme politikaları kavramı olmadan anlaşılmaz. Bu dönemde sanayileşme gelişse de ithal ikameci sanayileşme politikalarının uygulandığı ve ithalatın sınırlandırıldığı bilinmektedir. Ahmad'a göre 1960'larda endüstrileşme, köylerden büyük kentlere göç ve göç edenlerin şehrin kenar mahallelerine yerleşmesi, kentleşmenin oluşumunu etkilemiştir. Bu değişimler, burjuva sınıfının gelişmesine katkı yapmıştır ve giderek güçlenen burjuvazi, 1971'de TUSİAD'ı kurmuştur. TUSİAD çevresinde gelişen ve yabancı sermaye ortaklıklarıyla tekelleşen burjuva sınıfı, Anadolu'daki küçük ve yerel işletmeleri ekonomik olarak olumsuz etkilemiştir. Radyo ve televizyon gibi ithal ürünlerin pazarda artışı da tüketim alışkanlıklarını değiştirmiştir. (Ahmad, 2006 s. 165, 166) Çağlar Keyder de bu dönemdeki "kıt iktisadi kaynakların" tahsisi ve bölüşülmesinde uygulanan yeni birikim modeli ile ekonominin devlet tarafından düzenlenen yeni boyutlarının küçük burjuva ve işletmelerin ihtiyaçlarına uygun olmadığını, bu kaynaklardan edinilen rantın sanayi burjuvazisine gittiğini ifade etmiştir. Keyder'e göre işçi örgütlerine ve diğer örgütlere yeni Anayasa ile verilen statü, sanayi kapitalizm modelinin başarılı olmasını sağlayıp dönüşümü başlamıştır. Bununla birlikte küçük burjuvazi, köylüler ve memurların kazandığı pazarlık ve talep hakkı da sanayi burjuvazisi için fazladır. (Keyder, 2014, ss. 181-185) 1961 ile 1980 yılları arasında hükümetlerin tarım sektörüne uyguladığı sübvansiyonlar tarım gelirlerini artırmış ve sanayiciler açısından köyler önemli bir pazara dönüşmüştür. Tüketici pazarını besleyen toprak sahibi köylüler, iç pazarın büyümesine katkı yapmıştır. İşçi sınıfına ise büyük ve yüksek teknoloji kullanan çoğunlukla yabancı sermayenin elinde olan alanlarla devlete bağlı bazı işletmelerin ürünlerinin tüketim ihtiyacını karşılayacak, bu yeni sisteme uygun biçimde ve sanayi burjuvazisinin de kârları devam ettiği sürece kabullendiği haklar verilmiştir. Burjuvazi gibi işçi sınıfı da kendi içinde gruplara ayrılmıştır ve küçük sanayideki işçilerin yararlanmadığı haklara sahip olan işçi aristokrasisi ortaya çıkmıştır. (Keyder, 2014, ss. 193-195, 196, 197) Ekonominin hızlı biçimde dönüştüğü bu dönemde, aristokrat işçi sınıfının aldığı ücretlerin benzer gelir düzeyindeki ülkelerdeki işçilerden fazla olduğu, işçi sınıfının ve küçük burjuvazinin toplu tüketimi artırmak için devlet harcamalarının da orta gelirli ülkelerden yüksek

olduğu iddia edilmektedir. (Keyder, 2014, s. 197, 198) Ayşe Buğra ve Osman Savaşkan da Türkiye İşverenler Sendikası Konfederasyonu (TİSK) ve TÜSİAD'ın kuruluşunun, Türkiye'de sınıflı toplum yolunda bir gelişme olduğunu ve politik otoritelerle ticari aktörler arasındaki gerginliğin yeni bir şekle bürünmesini sağladığını belirtmiştir. (Buğra ve Savaşkan, 2014, s. 35, 36)

Keyder, şehre göç sonucunda ortaya çıkan ve devlete ait arazilere gecekondulaştırılmasına sanayi ve içişler politikalarının etkisiyle onay verildiğini belirtir. Gecekondulara kira verilmemesi ve şehir merkezlerine yakın olması sayesinde hem şehirleşme sorununa çözüm üretilmiş hem de inşaat malzemeleri kullanarak iç tüketim ürünlerine yönelen gecekondulaştırıcılar, iç pazarın büyümesine katkı yapmıştır. (Keyder, 2014, s. 199, 200) Korkut Boratav, '60'larda gelişmiş kapitalist toplumların tüketim normlarının yaygınlaşmasının beyaz eşya ağırlıklı "dayanıklı tüketim malları"na talebi artırdığına dikkat çekmiştir. O yıllarda bu tarz ürünlerin ithalatı serbest bırakılmamakla birlikte, bazen yabancı sermayenin de desteğiyle ülke içinde üretilmiştir. Bunun yanında dayanıklı tüketim malları sanayisine bağlı üretim kollarında teknoloji ve temel girdiler dışa bağımlıdır. Temel ara mallarında ikame sürecinin de etkisiyle beklenenin aksine ithalata bağımlılık artmıştır. Boratav'a göre ithalata bağımlılığa ve ihracattaki durgunluğa karşın 1962 ile 1976 yıllarında ekonominin büyümesinin temel nedenleri, dış kaynakların ekonomiye önemli boyutlardaki yardımı ve başka bir dış kaynak olan, Avrupa'daki Türk işçilerinin gönderdiği dövizlerdir. (Boratav, 1997, ss. 326-329) İşçi sınıfı ve orta sınıfın alım gücünün artmasıyla televizyon, radyo ve mutfak eşyası gibi dayanıklı tüketim mallarının yaygınlaşması, müzik açısından da teknoloji sektörünü etkilediği için önemlidir. Nitekim radyo ve televizyon müziğe ulaşımı kolaylaştırmıştır. Serdal Bahçe ve Benan Eres, 1960'lar ve 1970'lerde yürürlüğe giren kalkınma planlarıyla hem sanayi burjuvazisinin hem de kentsel işçi sınıfının kazançlı çıktığını, beyaz eşya gibi bazı sektörlerde özel sermaye birikiminin arttığını düşünmektedir. (Bahçe ve Eres, 2017, s. 43)

Türkiye'de ekonominin 1960'lı yıllarda büyümeye başlamasının dış kaynaklı nedenleri de vardır. Keyder, 1930'larda büyük oranda tasfiye edilen yabancı sermayenin, 1954'te çıkarılan bir kanunla ülkeye girişinin sağlandığını ve 1960 ile 1970 yılları arasında arttığını ancak 1970'lerde her yıl gerilemeye başladığını ifade etmiştir. Yabancı sermaye girişinin azalması yatırımların 1980'lere kadar durmasına sebep olmuştur. Yabancı sermaye ve ortaklıklar, özellikle "teknoloji, lisans ve patent transferi" için önemli bir kanaldır. (Keyder, 2014, s. 219, 220) Yabancı sermaye yatırımlarının, müzik endüstrisinin gelişimi için gerekli olan teknolojik altyapının oluşmasında katkısı olduğu iddia edilebilir.

1960'larda Avrupa'da yaşayan göçmen işçilerden gelen dövizler ekonomiyi etkileyerek kitle tüketimine uyumu hızlandırmıştır. Memleketleriyle ilişkisini kesmeyen

işçilerin dövizlerle birlikte Almanya'dan getirdikleri ürünler, yeni tüketim kalıplarının köylere yayılmasını sağlamıştır. 1970'lerde hem işçi göçü azalmış hem de işçiler tasarruf ettikleri döviz yurda daha az göndermeye başlamıştır. (Keyder, 2014, s. 223, 224, 226)

Ahmad, 1960'ların sonunda işçilerle sermaye arasındaki çatışmalar, sağ ve sol arasındaki siyasal gerginlik ile sosyo-ekonomik sorunların 1970'lerin başında kargaşa yarattığını ve bunun sonucunda 12 Mart 1971 Muhtırası'nın geldiğini savunmuştur.⁴² (Ahmad, 2006, ss. 173-176) 1971'de ülkedeki sorunları çözmesi için askerler tarafından getirilen teknokratlar kabinesi; reform paketleri açıklamak yerine 1961 Anayasası'nı bazı siyasi partileri, meslek örgütlerini, işçi sendikalarını ve öğrenci derneklerini kapatıp toplu sözleşme ve grev hakkını askıya alarak geriye götürmüş, askeri mahkemeleri desteklemiş ve ekonomiyi sanayi kesiminin beklentilerine göre düzenlemiştir. Hikmet Özdemir, bunlara ek olarak ücretlerin düşürülmesiyle de 12 Mart askeri müdahalesinin siyasal ve ekonomik istikrar için iç ve dış destekli bir nöbet değişimi olduğunu düşünmektedir. (Özdemir, 1997, s. 229, 230) 1971 ve 1973'teki anayasa değişiklikleri, çeşitli temel hak ve özgürlüklere sınırlamalarla yasaklar getirmiştir. Bu çalışma açısından en dikkat çekici değişimlerden biri, TRT'nin özerkliğinin kaldırılmasıdır. (Özdemir, s. 232) Ahmad'ın da belirttiği gibi bu dönemde sağ ve sol olaylar sebep gösterilerek baskı artmış, aralarında gazetecilerle yazarların olduğu birçok kişi gözaltına alınmış ya da tutuklanmıştır. Aynı zamanda çeşitli illerde sıkıyönetim de uygulanmıştır. 1961 Anayasası'yla birlikte önemli bütün kurumlar da değiştirilerek daha masraflı bir demokratik yapı yerine hızla kapitalistleşmenin yolu açılmıştır. (Ahmad, 2006, ss. 177-179) 1973 genel seçimlerinden 12 Eylül 1980'e kadar geçen sürede özellikle CHP Başkanı Bülent Ecevit ve AP Başkanı Süleyman Demirel'in öne çıktığı, aşırı milliyetçi MHP ve İslami muhafazakâr MSP gibi daha küçük ama siyasette '70'ler döneminin yaratılmasında etkileri olan partilerin olduğu karma hükümetler kurulmuştur. Özellikle 1977 seçimlerinden sonra siyasal ve toplumsal karışıklıklar giderek artmış, 12 Eylül askeri müdahalesine kadar devam etmiştir. (Özdemir, ss. 236-246) Bu dönemle ilgili Emre Kongar ise 1970'lerdeki siyasal değişim ve oluşumların Türkiye'de Batı tipi sınıflaşma süreciyle gerçekleştiğini savunmuştur. (Kongar, 2006, s. 177)

1979'daki ara seçimler, ekonomik sonuçları ve 1980 sonrası yapının işaretini vermesi açısından dikkat çekicidir. Özdemir, ara seçim sonucunda Demirel'in güçlendiğini ve sağ partilerin dış desteğiyle hükümet kurduğunu, en önemli işinin ise ekonomik istikrar paketi olan 24 Ocak Kararları olduğunu aktarmıştır. Muhalefeti olmayan hükümetlerde uygulanabilecek bu ekonomik paketi, başında Turgut Özal'ın olduğu teknisyenler hazırlamıştır. (Özdemir, s. 246) Bununla birlikte İsmet Akça, Adalet Partisi'nin (AP) kurduğu azınlık hükümetinin bu kararları

⁴² 12 Mart Muhtırası sonrasında çatışmaların önlenmesi sağlanamadığı gibi ülke, daha kaotik bir döneme girmiştir.

uygulayacak güce sahip olmadığını ve askeri rejimin uygulayabildiğine işaret etmiştir. (Akça, 2018, s. 29) Emre Kongar, radikal önemlerden oluşan bu yeni ekonomik modelin, Uluslararası Para Fonu'nun (IMF) Türkiye'ye uyguladığı bir reçete olduğunu belirtmiştir. (Kongar, 2006, s. 187) Kongar, 12 Eylül'e giden süreçte 1978 seçimleri sonrasında iş çevrelerini temsil eden TÜSİAD'ın, gazetelere ilan vererek CHP hükümetine açıkça karşı olmasa da ekonomik bunalımı ağırlaştırdığını da iddia etmiştir. (Kongar, 2006, s. 186) Bu durum, iş çevrelerinin siyaseti ne kadar etkileyebileceğinin göstergelerinden biridir.

1970'lerde petrol fiyatlarının artması, 1974'teki Kıbrıs Harekâtı'nın döviz bulmayı zorlaştırması ve döviz kaynaklarının giderek azalması ekonomideki dengeleri bozmuştur. Dünya para piyasasındaki krizle birlikte özellikle Kıbrıs olayından sonra ABD ve diğer Batı ülkelerinin "hibe, yardım, uzun vadeli kredi ve askeri yardım" adıyla gönderdiği para desteği de bu dönemde kesilmiştir. Sanayileşme ve teknolojik gelişmeler ucuz petrol ithalatına dayandığı için (Amerikan modelinde olduğu gibi demiryolları yerine karayollarına yatırım yapılmıştır) Türkiye'de ekonomi, petrol fiyatlarından teknolojik gelişme düzeyine göre daha fazla etkilenmiştir. Avrupa bankalarından sanayicilerin aldığı kredilerin ödemesinde yaşanan sorunlar da döviz krizini etkilemiştir. (Keyder, 2014, ss. 227-229) Boratav, 1978 ve 1979 yıllarında dış kaynakların azalmasıyla ithalatta durgunluğun oluştuğunu ve milli gelirdeki büyümenin durduğunu ama ihracatın artmaya başladığını belirtir. (Boratav, 1997, s. 342)

Amerika'nın milliyetçilik ve komünizme karşı uyguladığı Asya ve Amerika politikası da bu bölgedeki siyasal olaylardan etkilenen Türkiye'deki yapıyı şekillendirmiştir. (Ahmad, 2006, s. 168, 169, 172) Feroz Ahmad; Batı'nın, 1978-1979'daki İran İslam Devrimi ve aralarında İkinci Soğuk Savaş'ın çıktığı Sovyetler'in 1979'da Afganistan'a müdahalesi nedeniyle Türkiye'de daha istikrarlı bir siyasi rejim istediğini belirtir. Demirel'in Ocak 1980'de imzalanan ABD-Türkiye Savunma ve İşbirliği Antlaşması'nda reddettiği talepler de ABD'nin yönetim değişikliğine ve askerlere yönelmesini sağlamıştır. O günlerde ekonomi, Amerika'nın desteğiyle düzelmeye başlamıştır. (Ahmad, 2006, s. 190, 191)

Murat Belge, Türkiye'de Batılılaşma süreci çok eskiye dayansa da tarihi farklar nedeniyle 1960'lara kadar "kapalı bir sistem içinde" yaşandığını, 1961 Anayasası'ndan sonra Batılı anlamda sınıf mücadelelerinin ortaya çıktığını, üretimdeki değişimle yaşanan gelişmelerin muhafazakârlarda tepki yarattığını ve bu dönemde toplumsal ve kültürel farklılaşmanın oluştuğunu ifade etmiştir. Belge'ye göre toplumsal yapının karmaşıklaşması ve Batı'nın sanayileşmiş ülkeleriyle köyler arasında gelişmişlik farkı kültürel kimlik buhranı yaratmış, toplumdaki tabakalar farklı biçimde etkilenmiş ve geleneksel yapının değişmesiyle bireycilik artmıştır. (Belge, 1983, s. 1303, 1304)

Burada ele alınmaya çalışıldığı üzere, toplumsal, ekonomik ve politik yapıdaki önemli değişimlerin, bunları sağlayan önceller olmadan meydana gelmediği görülmektedir. Türkiye'nin kapitalist ekonomiye evrilişi, 1980'lerden çok daha önce başlamış ve farklı veçhelerden geçmiştir. Siyasal yapının bu sürecin hem yaratıcısı hem de parçası olduğu izlenmektedir. Her ne kadar geçmişin izlerini taşısa dahi toplumsal doku bu gelişmelerden bağımsız değildir. Bu unsurları görünür ya da daha kapalı biçimde uluslararası konjonktür de etkilemektedir.

3.1.2. 1980'lerde Sosyo-Kültürel, Ekonomik ve Politik Yapı

1970'lerin ikinci yarısında dünyada yaşanan ekonomik kriz ve 1980'lerde yeniden kurgulanan iktisadi denklemler Türkiye'yi de etkilemiştir. Türkiye'de 1980'ler denildiğinde akla ilk önce 12 Eylül 1980 Darbesi ve ardından yaşanan büyük dönüşüm gelmektedir. '80'lerin henüz başında, ekonomik krizi çözmek için sonraki yılları da şekillendirecek birtakım kararlar alınmıştır. Fikret Şenses de Cumhuriyet tarihinde var olan çeşitli kırılma noktalarından 1980'lerdeki değişimin, dördüncü ve ekonomideki en köklü dönüşüm olduğuna işaret etmiştir. (Şenses, 2017, s. 49) İlhan Tekeli, Demirel yönetimindeki azınlık hükümeti döneminde 24 Ocak 1980'de Bakanlar Kurulu'nda alınan kararların, Turgut Özal'ın teşvikiyle Devlet Planlama Teşkilatı (DPT) tarafından uygulandığına dikkat çekmiştir: Buna göre devletin ekonomideki payı küçültülerek gübre, enerji ve ulaştırma haricinde sübvansiyonlar kaldırılmış, devletin tarım desteği sınırlandırılıp dış ticaret serbestleştirilmiş ve yabancı sermaye teşvik edilmiştir. İthalat liberalleşmesi ve ihracatın artması için de vergi iadesi, faizi düşük kredi, gümrük muafiyeti ve sektörlere göre değişen teşvikler sağlanmıştır. (Tekeli, 2017a, s. 10, 11)

Dönemin generalleri, 12 Eylül 1980 Darbesi'ni Türkiye'deki toplumsal ve siyasal düzeni sağlamak, ekonomiyi düzeltmek için yaptıkları müdahale olarak düşünmektedirler. (Ahmad, 2006, s. 195) Gerçekte ise 1980 Darbesi'nin iç ve dış nedenlerinin olduğu bilinmektedir. Aybar da Türkiye'de ve birçok ülkede serbestleşme politikalarının, askeri darbelerin ardından diktatörlük yönetiminde "şok doktrini" uygulamasıyla gerçekleştirildiğine değinmiştir. (Aybar, 2017, s. 161) Bülent Tanör, ABD için Türkiye'deki istikrarın önemli olduğuna işaret etmiştir.⁴³ 12 Eylül 1980 müdahalesini yapan üst düzeydeki komutanlar, yasama ve yürütme yetkilerini üstlenen Milli Güvenlik Konseyi'ni (MGK) kurmuştur. Basitleştirilmiş yasa yapma yetkisiyle yeni Anayasa'dan önce ve sonra yasalarda önemli değişiklikler yapılmıştır. MGK'dan çıkan karar ve yasalarla sıkıyönetim uygulamalarıyla kamu özgürlüğü ve temel haklar oldukça sınırlanmıştır. (Tanör, 1995, ss. 26-29, 33, 35) Kongar'a göre, askeri rejimleri desteklemeyen Batı Avrupa dahi ordunun iç savaşı önleme gerekçesi ile

⁴³ Türkiye'deki politik ve ekonomik istikrarın Amerika'nın lehine olduğu ve 12 Eylül Darbesi'nin demokratik ve insan haklarını gözetken bir istikrar yaratmadığı unutulmamalıdır.

demokratik yapıyı kurup sivillerin yönetimine bırakma geleneği nedeniyle Türkiye'ye hoşgörüyle bakmıştır. (Kongar, 2006, s. 197) Batı'nın Türkiye'deki darbeye olumlu yaklaşmasının nedenlerinin başında ekonomik etkenler vardır. Korkut Boratav, 1980'lere giden süreçte iktidarın belirlenişinde dış güçlere dikkat çekmiştir: ABD ve İngiltere öncülüğünde Batı, uluslararası finans sermayesi aracılığıyla Üçüncü Dünya ülkelerine kapitalist sistemi dayatmış ve Özal'a istekleri yerine getirecek başkan olarak yüklü sermaye desteği vermiştir. (Boratav, 2005, ss. 82-86) 12 Eylül sonrasında sendikaların kapatılması, mevcut grevlerin sonlandırılması ve grevlerle lokavtların yasaklanması, Özal'ın 24 Ocak'ta kararlaştırılan ekonomik programı uygulaması için uygun koşulları yaratmıştır. (Tekeli, 2017a, s. 18) Bu açıklamalarda da ifade edildiği gibi 12 Eylül Darbesi sadece toplumsal ve siyasi sonuçlar doğurmamış, ekonomik değişimin de yolunu açmıştır.

1982'de Milli Güvenlik Konseyi'nin (MGK) taleplerine yönelik Anayasa değişikliği yapılmıştır. Halk oylamasıyla kabul edilen 1982 Anayasası'yla yürütme merkezileştirilmiş, askeri kurumlar özerkleşmiş, askeriye'nin rejim üzerindeki otoritesi artmış ve Anayasal yargı denetimi sınırlandırılmıştır. (Tanör, 1995, ss. 42-45, 49) Askerler 12 Eylül öncesi ülkenin geldiği koşulların 1961 Anayasası'ndan kaynaklandığını düşündükleri için, '61' Anayasası'yla kurulan mekanizmalar değiştirilmiştir. (Kongar, 2006, s. 198) Ana hatları verilen bu değişikliklerle, 1961 Anayasası'nın sağladığı temel demokratik haklar ve özgürlükler geri plana itilmiştir.

Askeri rejim öncülüğünde meydana gelen bu değişikliklerle, neo-liberal yapının inşası arasındaki ilişkiye daha önce değinilmiştir. Akça, bu durumun Türkiye'ye özgü olmadığına, Poulantzas'ın "otoriter devletçilik" kavramında olduğu gibi neo-liberal kapitalizmin bir eğilimi ve askeri rejim eliyle neo-liberal kapitalizme geçilen ülkelerde ordunun merkezde olduğuna değinmiştir. Bu tarz yönetimlerde hegemonik devlet biçimi ise "neoliberalizm ve militarizmin bileşik sonucudur." (Akça, 2018, s. 31, 33) Türkiye'de de 1980'lerin başında askerler, otoriter devleti güçlendirmiş ve kurdukları yapıyla neo-liberal ekonomiye geçilmiştir.

Turgut Özal'ın kurduğu Anavatan Partisi (ANAP), 1983 genel seçimlerinde büyük oy oranıyla birinci olmuştur. 1987'ye kadar önemli rakiplerinin yasaklı siyasetçilerden olmasıyla da Özal, iktidarını devam ettirmiştir. Bu dönemde Özal, ekonomiye odaklanırken toplumsal düzen ve kanunlarla askerler ilgilenmeye devam etmiştir. 1987 seçimlerinde Özal, siyasi yasakları kaldırılan rakipleri seçime katılsa da erken seçime gitmesiyle epey oy kaybetmekle birlikte ANAP birinci olmuştur. (Ahmad, 2006, s. 199-203; Kongar, 2006, s. 199; Tanör, 1995, s. 55, 56)

1980'lerdeki sosyo-kültürel, ekonomik ve politik uygulamalar, sonraki yılları şekillendiren ve ülkenin bugünkü durumuna zemin oluşturan modern Türkiye tarihindeki

önemli bir dönemeçtir. Erol Mutlu da öncesi ve sonrası karşılaştırıldığında 1980’lerin Türkiye için dönüm noktası olduğunu düşünmektedir. Özal dönemi, aynı yıllarda popüler olan ABD’de Reagan ve İngiltere’de Thatcher yönetimlerine benzemektedir. Reagan ve Thatcher, Batı’nın İkinci Dünya Savaşı’ndan beri sürdürdüğü politikaları 1980’lerde keskin biçimde değiştirmesinde öncü olmuştur. Özal’ın Reagan ve Thatcher’dan farkı, kültürel nedenlerle çağı yakalama anlamında toplumsal gelişme, köklü değişim ve tabuların yıkılması söylemlerini içeren retoriktedir. Özal, popüler kültürün açık bir tüketicisidir ve popüler kültürü retorğine eklediği bir dil oluşturmuştur. Mutlu, Özalcılığın köklü kurumlarla ilişkileri değiştiren bir proje olmasının ötesinde, toplumsal ve kültürel alanlara müdahale ederek toplumun anlam pratiklerini, değerlerini ve normlarını sarstığına dikkat çekmiştir. (Mutlu, 2016, ss. 355-361, 370) Tekeli de Turgut Özal’ın, 1980 ile 1990 yılları arasındaki ekonomik ve kültürel dönüşümü yönlendiren “temel aktör” olduğunu ileri sürmüştür. (Tekeli, 2017a, s. 41) Özal, Türkiye’nin serbest pazar ekonomisine geçmesi, bunun politik ve kültürel hayatı değiştirilmesinde sembol olmuş bir siyasetçidir.

Kongar, yirminci yüzyılın sonlarında “küreselleşme” ya da “globalleşme” diye adlandırılan kapitalizmin son evresinin, eşitlikçi görüşleri desteklemediğini, fırsatçılığa dayalı olduğunu ve gelişmekte olan ülkelere de empoze edildiğini belirtmiştir. Özal’ın ekonomiyi serbestleştirme diye yaptıkları, fırsatçılığı ve kayırmacılığı öne çıkaran müdahalelerdir. (Kongar, 2006, ss. 413-415) Ahmet Bekmen, Özal dönemini neo-liberal merkezci diye niteleyerek Özal’ın kendi eski ve yeni bürokratlarıyla devlet içinde geleneksel bürokrasi, Meclis, hükümeti ve kendi partisini dahi dışlayan merkezi bir güç yarattığına dikkat çekmiştir. (Bekmen, 2018, s. 74) 2000’li yıllardaki yasama, yargı ve yürütme yetkilerinin merkezileşmesi de bu dönemin izinden gitmektedir.

Kongar, Özal’ın Kenan Evren’le birlikte hareket ederek orduyu yönlendirdiğini, toplumun değer yapılarının değiştirildiğini, tarikatlarla işbirliği yapılarak dinin siyasallaştırıldığını imlemiştir. (Kongar, 2006, s. 220) Parlamenter yönetim sistemi Darbe’nin ardından askeri rejimle sonlandırılmıştır. Özal döneminde uluslararası piyasa güçlerinin küreselleşme taleplerine göre ekonomi düzenlenmiş, özel sektörün ve yabancı yatırımcıların üretimi kontrol edeceği şekilde kamu kurumları özelleştirilmeye ve sanayi dallarından devlet koruması kaldırılmaya başlanmıştır. 1980’lerdeki ekonomi politikaları sonucunda enflasyon düşüp döviz ve “yabancı” mallar artmıştır ancak sanayi yatırımları, hizmet sektörüyle kıyaslandığında azalmış, turizm döviz kaynağı olmuş ve sınıfların gelir düzeyleri arasındaki fark açılmıştır. İhracat artışı, 1980’lerdeki İran-Irak Savaşı’nda Ortadoğu ülkelerinin Türk mallarına talebiyle oluşmuştur. (Ahmad, 2006, ss. 206-208) Korkut Boratav, Türkiye’de farklı sermaye gruplarının 1970’lerin sonuyla 1980’ler boyunca üç kez birlik hâlinde hareket ettiğini

ifade etmiştir: İlki, Ecevit hükümetine karşı basın ilanlarını da içeren yıpratma kampanyalarıdır. Sermaye, 1979’da kriz yönetimi için hükümetle işbirliğini de reddederek krizi derinleştirmiştir. İkincisi, askeri yönetimin burjuvazinin ekonomi ve toplumsal programını benimsemesidir. Üst düzey bazı yeni tip bazı komutanlar da uluslararası ve yerel sermayeyle birlikte hareket etmeyi desteklemiştir. Üçüncüsü, ilk iktidar döneminde ANAP’a burjuvazinin bütün olarak destek vermesidir. 1987’den itibaren burjuvazinin ANAP’la ilişkisinde bölünmeler olmuştur. (Boratav, 2005, ss. 72-79) Ayrıca Türkiye burjuvazisinin dünya kapitalist sistemindeki yeri güçlü olmadığı için bu dönemde ANAP’a destek veren uluslararası sermayenin karşısında duramaması, Ecevit iktidarında işçi sınıfı hareketlerinin burjuvazinin işçileri kontrol edemeyeceği düzeye çıkması ve ANAP’ın sermaye lehine vergi sistemini değiştirmesi gibi nedenlerle de Özal hükümetini desteklediği varsayılmaktadır. (Boratav, 2005, ss. 90-92)

İlhan Tekeli, Özal dönemindeki ekonomik uygulamaların Cumhuriyet’in modernite projesini aşındırdığına ve yeni değerlerle beğeniler kazandığına değinmiştir. Özal’ın başlıca uygulamaları şunlardır: Bu dönemde gizli ve açık fonların sayısı artırılarak yaygınlaştırılmıştır. 1982 Anayasası’nın 87. Maddesi’yle getirilen kanun hükmünde kararname çıkarma yetkisi sık sık kullanılmıştır. Yerel yönetimler güçlendirilmiş, Büyükşehir ilan edilen illerde iki kademeli belediye sistemi getirilmiş ve imar yetkisi yerel yönetimlere verilmiştir. Çıkarılan kanunlarla toplu konutların ve toplu konut fonlarının önü açılmıştır. Devletin vergi açığını kapatmak için hem dolaylı vergi olan Katma Değer Vergisi (KDV) getirilmiş hem de bazı vergilerde artış yapılmıştır. Serbest bölgelerin kurulması ile vergi iadesi oranlarının azaltılması ve krediler gibi teşviklerle ihracat artırılmıştır. Bunun yanında ithalat da “yasaklı ve izne tabi mallar” dışında serbest bırakılmıştır. Enflasyonu düşürmek için vergi artışının dışında yabancı sermayenin girişini sağlamak için İstanbul Menkul Kıymetler Borsası kurulmuştur. Bu uygulamalardan önce ise geleceğe yönelik 1983’te “rekabete dayalı serbest piyasa ekonomisi”nin temel alınacağı açıklanmıştır. (Tekeli, 2017a, ss. 25-30, 38, 43) Bununla birlikte, serbest pazar ekonomisinin belirleyici olduğu bu mekanizmada mal ve hizmetlerin ihracatı aracılığıyla dünya pazarına devlet desteğiyle dâhil olunmuştur ama bu sermaye modelinde, ihracata dönük üretimi destekleyen bir sanayileşme politikası uygulanmamıştır. (Barbaros ve Kozal, 2017a, s. 125) Bu dönemde sermayenin vergilerinin hafifletildiğini söyleyen Aybar, “özelleştirme”nin siyasal bir söylem olarak kullanılmaya başladığına ve devletin yerine piyasaların ekonomide rolünün artırıldığına işaret etmiştir. (Aybar, 2017, s. 181,182)

Yerel yönetimlerde yapılan değişiklikler ve İstanbul, Ankara ile İzmir’e büyükşehir statüsünün verilmesi bu çalışma açısından önemlidir. Büyükşehirlerde başlayan toplu konut yapımı ve toplu konutların yaygınlaştırılması, şehir yaşamını ve dolaylı yoldan günlük hayatı değiştiren bir unsurdur. Şehir yönetimindeki yeni uygulamaların kentselleşmeye ve kent

olgusuna katkı sağladığı ortadadır. Bu yeni yapılanma, şehrin kültürel dokusuna da sirayet ederek müzik, sinema ve edebiyat gibi alanların değişimini tetikleyen unsurlardan biri olmuştur.

Alev Özkazanç’a göre, ANAP’ın ekonomik sorunları çözmeye dayalı yenilikçi ve pozitif söylemi, diğer partilerin devleti merkeze alan söylemlerinin aksine büyük bir kitleye ulaşmasını sağlamış, orta sınıfın desteğini almak için toplumsal ve ekonomik sorunların vurgulanması ve Özal’ın geleneksel tavrın dışına çıkarak medyayla yakın ilişkiler kurması sivil imajını pekiştirmiştir. Bununla birlikte Özalizm adı verilen bir misyonla ANAP’ta, parti ve devlet içinde dengeyi sağlamak amacıyla milliyetçilik ve muhafazakârlık gibi merkezkaç öğeler güçlenmiştir. Özal’ın dile getirdiği ekonomik anlayış aslında milliyetçi-muhafazakâr-liberal bir sentezdir. (Özkazanç, 2017, s. 89, 90) Akça da ANAP’ın hegemonya projesinde muhafazakâr, neo-liberal ve otoriter unsurların birbirine eklemelendiğini belirtmiştir: Askerlerin başlattığı otoriter devlet biçimi, ANAP’la teknokratik ve merkezi kararların alındığı ekonomiyle tamamlanmıştır. Akça’nın iddiasına göre askerlerce Türklük ve İslam üzerinden kurulan sentez de ANAP tarafından toplumsallaştırılmış ve Sünni Müslüman-Türk kimliğine sahip kitle muhafazakâr modernleşme stratejisiyle himaye altına alınmıştır. Ekonomik ve toplumsal konularda karar mekanizmasını merkezileştirmesi ise bir otoriterizm göstergesidir. (Akça, 2018, ss. 34-36) Bu yıllarda özellikle kimlik tartışılmaya başlamış ve kimlik sorunları siyasette gündemin önemli bir konusuna dönüşmüştür. (Tekeli, 2017a, s. 45) Kimlik tartışmalarının önce milliyet ve etnisite alanında başladığı, sonra dini unsurların devreye girdiği görülmektedir.

Korkut Boratav, 1980’ler Türkiye’sinde devlet ile sınıf ilişkisi açısından siyasi iktidarın hangi sınıfa ait olacağının mücadelesinden çok, devletteki egemen güçler içinde dengelerin ve yönetilen toplumsal sınıflarla siyasi üstyapı arasındaki ilişkilerin değiştiği durumlara benzer bir dönüşümün yaşandığını savunmaktadır. Boratav’a göre 1980’lerde devletin, bölüşüm süreçlerine bilinçli müdahalesiyle gelir dağılımındaki değişimler emekçi sınıfın aleyhine ve sermaye lehine olmuştur. Burjuvazi, “düşük ücretli” ekonomi politikasıyla dünya kapitalist sistemiyle bütünleşmeyi hedeflemiştir ancak bu yaklaşım, planlı teknolojik gelişmeye göre yapılmadığı için kısa vadeli bir çözüm olmuştur. Türk lirasının dolar karşısında reel olarak değer kaybetmesi ve reel ücretlerdeki gerilemeyle birlikte işgücü, yabancı sermaye açısından ucuzlamıştır. Bununla birlikte bu dönemde benzer durumda olan ülkelerin sınai gelişmelerine göre sanayideki verimlilik durağandır. (Boratav, 2005, ss. 16, 27, 42-45) Bu dönemde ekonomi alanında uygulanan politika, sermaye lehine yeniden düzenlenerek emekçilerin aleyhine şekillendirilmiştir. (Buğra ve Savaşkan, 2014, s. 51) Emtia ticareti bu koşullar altında serbestleşince yerel kapitalizm küresel kapitalizmle bütünleşebilmiştir. (Bekmen, 2018, s. 76) Özkazanç, bu dönemde değişen devlet ve egemen sınıfların ilişkileri hakkında toplumsal güç dengesinin sermayenin lehine güçlendiğine ve “burjuvazinin sınıfsal

bilinç, özgüven, girişim kapasitesi ve iradesinin gelişmesinin yanı sıra burjuvaziye özgü bilinç ve yaşam tarzlarının” popülerleştigiğine dikkat çekmiştir. (Özkazanç, 2017, s. 90, 91) Benzer bir durum tarım sektörü için de geçerlidir: Dünya Bankası’nın başını çektiği güçlü küresel finans kuruluşları, uluslararası piyasa güçlerince kontrol edilecek şekilde devletin tarım politikasını tasfiye etmesini istediği için tarım giderek daha az desteklenmiştir. 1977’de başlayan fiyat çöküntüsü 1990’lara kadar devam edince köylüler, Cumhuriyet tarihinin o güne kadar olan en ağır ve uzun değer kaybını yaşamıştır. (Boratav, 2005, s. 51, 53) ANAP’ın iki uluslu diye tabir edilen hegemonik projesinin ekonomik yönden ilk ulusunu, burjuvazi ile yeni tüketim kalıplarını benimseyen bankacılık, reklamcılık ile medya gibi yeni meslek gruplarından laik ve muhafazakâr şehirli, farklılaşmış orta sınıf oluşturmaktadır. İkinci ulusunu ise işçiler, köylüler, devlet memurları, yeni yoksullar, solcular ve Aleviler gibi bileşenler oluşturmaktadır. (Akça, 2018, s. 37, 38)

1980’li yıllarda politik İslam’ın yön değiştirdiği ve güçlendiği bilinmektedir. Ayşe Buğra ve Osman Savaşkan, dinin politik yaşamda önemli bir unsur olmasının nedenleri arasında otoriter politikaların militarist eğilimlerinin meşruiyetini güçlendirmek için İslami fundamentalizm korkusunun gündemde tutulmasını ve sağ kanat politikacıların CHP ile sol kanat politik hareketlere karşı dini hassasiyetleri manipüle etmesini görmektedir. İslami politik hareketin yükselişinde bu tarihsel etkenlerin yanı sıra, iç ve dış atmosfer de hareket etkili olmuş ve 1980 sonrasında dini kimlik ekonomik hayatta yeni bir anlam ve önem kazanmıştır. (Buğra ve Savaşkan, 2014, s. 37, 38)

Özkazanç, 1980’lerin ilk yarısında bir devlet ideolojisi olarak Türk-İslam sentezinin sürdürülmekle birlikte bunu aşıp dönüştüren neo-liberal ekonomizmin etkisiyle yeni bir hegemonik projenin şekillendiğini düşünmektedir. Bu dönemde devletin biçimsel özelliklerinde dönüşüm yaşanmış ve neo-liberal söylemin aksine devletin ekonomiye ve topluma müdahalesi artıp biçim değiştirmiştir. (Özkazanç, 2017, s. 92) Hegemonyaya dayalı devlet politikasının kuruluşu konusunda İsmet Akça da benzer bir değerlendirme yapmıştır. Akça, 1980’lerle birlikte Türkiye’de kurulmaya çalışılan hegemonya sürecini dört döneme ayırmıştır: Buna göre ilk dönem, 12 Eylül 1980’deki askeri darbeye gelen ve neo-liberal kapitalizmin askeri rejim aracılığıyla yerleştirildiği yıllardır. Yeni sağ politikaların uygulandığı ANAP iktidarı ikinci dönemi oluştururken 1990’lar, siyasal hegemonya krizi ve “Neo-liberal Milli Güvenlik Devleti”nin hâkim olduğu üçüncü dönemdir. Dördüncü dönemi, 2002’de Adalet ve Kalkınma Partisi’nin (AKP) iktidara gelmesiyle başlayan ve başarılı olan muhafazakâr hegemonya süreci oluşturmaktadır. (Akça, 2018. s. 28)

Yeni iktisadi uygulamalarla 1980’lerde serbest piyasa ekonomisine geçilmiş ve kültürel yaşam bir hayli değişmiştir. Nurdan Gürbilek, 1980’lerin “kültürel iklimi”nin iki farklı

yönü olan bir hayat yarattığını düşünmektedir. Ekonomi ve politikada izlenen yolla birlikte kültür; iktidar tarafından bastırılan, yasaklanan ya da söz verilmeyen bir hayat ve iktidar tarafından kışkırtılarak iştahla yaşanan, merkezsiz, dağınık bir söz patlaması olarak ikiye ayrılmıştır. Gürbilek, ‘80’lerdeki değişimi, bir kültürel çoğullaşma ya da parçalanma, bastırılarak var olan taşranın geri dönüşü olarak görmektedir. Bu süreçle birlikte Türkiye’de merkez, kendi dışında kalan dünyayı, taşra ise merkezin sunduğu fırsatları keşfetmiştir. Bunun yanında keşfedilen ve geri dönülen dünya, kendi koşullarını dayatan “piyasa”nın elindedir. (Gürbilek, 2016, ss. 13, 21, 102-107) Kentin taşrasının varlığını göstermesinin bir yansıması olarak arabesk müzik de bu dönemde popülerleşmiştir. Tekeli, modernitenin aşınmasını kolaylaştıran gelişmeler arasında Özal’ın arabeski resmileştirmesini ve TRT’nin arabeski yayımlanmasını da göstermiştir. (Tekeli, 2017, s. 45)

Rıfat Bali, Demokratik Parti’yle (DP) başlayan liberal iktisat politikasının 1980’lerden bugüne kadar benzer bir değişimle devam ettiğini, döviz alım satımı ve ithalatın da serbest bırakılmasıyla birlikte özellikle Amerikan mallarını içeren birçok tüketim ürününe rahatça ulaşıldığını belirtmiştir. Amerika’nın sadece ürünlerine değil, yaşam tarzına da ilgi artmıştır. Reklam sektöründeki şirketlerin Amerikan sermayeyle ortaklığı sonucunda Batılıların zevkleri, reklamlar aracılığıyla Türkiye’ye aktarılmıştır. (Bali, 2013, ss. 24-27, 31) Nurdan Gürbilek ise ‘80’lerde bir malı tanıtırken imaj yaratmak ve görüntüyü gerçek gibi sunmak gerektiği için reklamcılığın, toplumun dünyayla ilişkisinin daha çok seyretmeye dayalı olmasında etkisi olduğunu belirtmiştir. Bu yıllar, her şeyin seyredilmek üzere görüntüye dönüştüğü, vitrinde yaşanan bir dönemdir. 1980’lerle birlikte mahrem kabul edilen değerler, özel hayat ve cinsellik, kamulaştırılarak ortaya serilir olmuştur. Gürbilek’e göre reklamlar, yarattığı sentetik dille (arabesk de bu sentetik dilin müzikteki uzantısıdır) bu dönemde tüketilmeye yönelik “pop tarih” kurulmasına olanak sağlamıştır. (Gürbilek, 2016, ss. 22-24, 29, 35) Batı kültürünün odak noktası olduğu bu yeni liberal dönüşümün sadece ekonomik ve politik uygulamalarla topluma benimsetilmesi zordur. Bu nedenle medya ve kültür-sanat alanlarının bu vizyona paralel biçimde kullanıldığı görülmektedir.

Yeni ekonomik yapının önemli bir unsuru olan tüketim kültürünü hedefe yönelik artırmak için tüketiciler yaratılmıştır. Bali, tüketici yaratmak için döviz ve ithalat serbestisi dışında çeşitli mali işlemlerdeki kısıtlamaların kaldırılıp yeni bankacılık hizmetlerinin kredi kartlarıyla birlikte gündelik hayata girdiğini, zengin olmanın öne çıktığını, iş sektöründe Reagan dönemi Amerika’sında olduğu gibi genç ve kentli profesyonellerin görülmeye başladığını ifade etmiştir. Televizyon reklamları, diziler ve filmler de Batı ülkelerinde modern orta sınıfın yaşamına özlem duyan yeni bir genç neslin yetişmesi için uygun ortamın yaratılmasına katkı yapmıştır. (Bali, 2013, ss. 31, 33, 40-42) Medya yayın politikası, neo-liberal

çağın beklentilerine uygun bir birey modelinin yaratılmasına ve kamuoyu rızasının sağlanmasına katkı yapmıştır. Medyada sansasyonel haberlere, ünlülerin özel hayatına, bireysel başarı öykülerine ve sıradan insanların hayatlarına daha fazla yer verilmesi de bu modelin yaratılmasının araçları olarak düşünülmektedir. (Aydın, 2018, s. 169) Bu dönemde yaşam temposunun hızlanmasıyla zaman önem kazanmış ve medyada izlenen Amerikan hayat tarzını sembolleştiren McDonald's da Türkiye'ye girmiştir. McDonald's hızlı ve ucuz şekilde yemek arayan gençlerin yeme tarzına dönüşürken yönetici kitleye yönelik de lüks restoran ve barlar açılmıştır. (Bali, 2013, s. 47, 48) McDonald's, hamburger satan restoran zinciri olmanın ötesinde anlama sahip bir simgedir. Yemek kültürü, bir toplumun yaşamına ve toplumsal yapısına dair ipuçları içerir. Dolayısıyla eski kıtanın yemek kültürleriyle karşılaştırıldığında, derinliği olmayan hızlı yemek kültürüyle Amerikan yaşam ve tüketim alışkanlıklarını sembolize eden bu hamburger zinciri, kültürün de McDonalddıştığını gösterir. Bu dönem, zaman ve emek harcamayı artık zorlaştırmıştır ki bu hayat tarzının yansıması müzik alanında da görülebilir.

1980'lerin sonunda, Türk insanının tüketim alışkanlıkları ve fiziksel görünüm olarak Batı'nın değerlerine uygun, örnek çağdaş kadın ve erkek tipler yaratması modernleşme yolunda ilerleme olarak kabul edilmiştir. 12 Eylül Darbesi, gençliğin siyasete ilgisini azaltmış ve başarılı olmak önemli bir ideal olmuştur. Bali, 1990'ların başlarına gelindiğinde tüketim toplumu olma iradesiyle geçiş döneminin ve kaosta seçkinler sınıfına geçmeye çalışan genç kitlenin iki ana eğilim olduğunu düşünmektedir. Toplumsal değişim konusunda basın da haber verme işlevinin dışında kitlelere tüketici olma bilincini yüklemiş, seçkin ve üst düzey yaşam tarzını teşvik etmiştir. (Bali, 2013, ss. 50-52, 57, 58) Bu dönemde basının üstündeki baskı ve denetim artmış olmasına rağmen, basın sektöründeki sermaye birikimi çoğalarak birçok yeni gazete ve haftalık ya da aylık (bazıları tematik) dergi yayımlanmıştır. Haber konularının kısıtlanması sayısal bollukla karşılanmış, özel hayatı içeren ve tüketime yönelik yeni haber alanları oluşmuştur. (Gürbilek, 2016, s. 53, 54) Batılı Türk tipi bu döneme özgü değildir. Batılı imajı, Tanzimat'tan beri Şapka Devrimi (1925) gibi çeşitli kanun ve çeşitli uygulamalarla aslında çok daha önce çizilmeye başlamıştır.⁴⁴ 1980'lerdeki fark, tüketim odaklı Amerikan modelinin öncelik hâline gelmesi olabilir.

3.1.3. 1990'larda Sosyo-Kültürel, Ekonomik ve Politik Yapı

1980'lerde dünyada başlayan neo-liberal yapılanma, 1990'larda yeni bir yola girmiş, uluslararası ekonomik ve politik dengelerde kapitalist ülkelerin lehine değişiklikler olmuştur. Bu da toplumların yapısı ile sınıflar arası ilişkileri etkilemiştir. Bu etkileşim neticesinde, hem

⁴⁴ Bu dönemde Türk popunda Ajda Pekkan'ın taşıdığı Batılı imajı dikkat çekicidir. Ajda Pekkan, 1960 ve 1970'lerde Batılı kadını temsil eden bir şarkıcı olarak sunulmuştur.

makro hem de mikro ölçekte toplumsal yaşam dönüşmüştür. Barbaros ve Koza, ‘90’larda Sovyetler Birliği’nin dağılmasıyla oluşan tek kutuplu dünyanın yeni yönelimler yarattığını, Washington uzlaşısıyla küreselleşmenin kimlik değiştirdiğini ve tanınan serbestlik, bilgi ile iletişim teknolojilerinin gelişmesi sayesinde dünyada sermaye hareketliliğinin arttığını ama bu hareketlilikten, az gelişmiş ülkelerin gelişmiş ülkelere kadar pay alamadığını dile getirmiştir. (Barbaros ve Kozal, 2017b, s. 51) 1990’lar, siyasal ve ekonomik krizlerin art arda yaşandığı kaotik bir dönemdir. 1990’ların ilk yıllarında sosyal ve ekonomik olarak ‘80’lerdeki kadar büyük değişimler gözlenmez. Küresel sermayenin talepleri karşılanırken devlet desteği ve ekonomi politikalarıyla ‘80’lerde yaratılan tüketim toplumuna yönelik yaşam biçimi gelişmeye devam etmiştir. Tüketim toplumunun beklenti ve istekleri, sadece toplumsal yapıyı şekillendirmekle kalmamış, kültürel kodların yeniden yapılanmasına bağlı olarak müzik sektöründe de değişimler yaratmıştır.

İlhan Tekeli, ‘90’lı yılları anlamak için hem içeride hem de dışarıda yaşanan bazı gelişmelere bakılması gerektiğine dikkat çekmiştir. Bu gelişmeler, Berlin Duvarı’nın yıkılmasından sonra Sovyetler’le Varşova Paktı’nın dağılması, Soğuk Savaş’ın ardından Orta Doğu’da istikrarsızlığın oluşması ve burada aktif role sahip olan Türkiye’nin problemlerin içine düşmesi, Kürtlerin taleplerinin karşılanamaması yüzünden oluşan iç sorunlar ile siyaset yapma yasakları kaldırılan eski siyasi liderlerin siyasete geri dönmeleriyle oluşan koalisyonlar olarak özetlenebilir. Kısaca ‘90’lar, Soğuk Savaş sonrasında yeni bir dünya düzeninin oluştuğu, modernist siyasetten postmodernist siyasete geçildiği bir süreçtir. (Tekeli, 2017b, s. 10, 13, 39) Türkiye’nin kendi içindeki siyasi ve ekonomik sorunlara, çevre ülkelerdeki politik paradigma değişimleri eklenince çözülmesi ve yönetilmesi daha zor bir süreç oluşmuştur. Ayrıca Sovyetler, Yugoslavya ve Sosyalist Blok’un dağılması ile Berlin Duvarı’nın yıkılması gibi gelişmeler, dünyadaki dengeleri oldukça değiştirmiş ve Türkiye de bu dönüşümün etkisini yaşamıştır.

1980’lerden 2000’lere uzanan süreci iktisadi anlamda “yeni liberalizm” diye adlandıran Serdal Bahçe ve Benan Eres, 1980’leri ekonomik olarak ön yeni-liberalizm şeklinde tanımlarken, 1990’ları bunalım yeni-liberalizm ve 2002’den sonraki dönemi ise olgun yeni-liberalizm diye nitelemiştir. (Bahçe ve Eres, 2017, s. 21) Bu ayrıma göre de ‘90’lı yıllar, neo-liberalizmde bunalımın yaşandığı bir on yıldır. Barbaros ve Kozal, ‘90’lı yıllarda gelişmiş ülkelerin üretimlerini ucuz hammadde ve işgücü buldukları yerlere kaydardıklarını, bunun hızla dünyaya yayıldığını imlemiştir. Bu süreç, “Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde sıcak paraya dayalı büyüme stratejilerine yönelimi” güçlendirerek bütçe açıklarıyla uluslararası piyasalara borçlanma bağımlılığı yaratmıştır. Böylece, krizler bir ülkeden diğerine daha kolay yayılmıştır. Uluslararası Para Fonu (IMF), Dünya Bankası ve Dünya Ticaret Örgütü (DTÖ) gibi kuruluşlar,

sermayenin uluslararası etkinliğini artırıp neo-liberalizmi ve post-fordist yaklaşımla ucuz emek ile esnek üretimi uluslararası düzleme taşıyarak yaygınlaştırmıştır. Bu kurumlar aracılığıyla kalkınmada sanayileşme yerine, finans kapitali ve serbest ticaret öne çıkmıştır. (Barbaros ve Kozal, 2017b, s. 54, 56, 57) Bahsi geçen bağımlılık ve yeni ekonomik modele uyum süreci, Türkiye’de ‘90’lar boyunca yaşanan ekonomik krizlerin nedenleri arasında yer alabilir.

Bu periyot, Batılı gelişmiş ülkelerin ekonomik, sosyo-kültürel ve politik kodlarını dünyanın geri kalanına ihracını kalıcı hâle getirdiği gibi, yer yer dayatmaya dönüşmüştür. Barbaros ve Kozal da küreselleşmeyle modern toplum algısının dünyaya yayıldığına ve 90’lardaki kültürel ve ekonomik dönüşüm açısından McDonaldlaştırma kavramının önemli olduğuna işaret etmiştir. Buna göre sadece bir “fast food” (hazır yemek) markası olmayan McDonald’s, kendi üretim ve tüketim kalıplarını hem dünyaya yaymış hem de toplumun dönüştürülmesinde pay sahibi olmuştur. Yani hayatın eğitim, iş, sağlık, aile, politika ve toplum gibi birçok alan, Amerikan üretim ve tüketim biçimlerinden etkilenmiştir. (Barbaros ve Kozal, 2017b, s. 51, 55) 2000’lerde daha da keskinleşecek bu süreç, diğer bir tabirle Amerikanlaşmadır.

Bu dönemde neo-liberal ekonomi politikası izlenmiştir ancak 1980’lerde biriken sorunlar, siyasi ve ekonomik krizlere yol açmıştır. Korkut Boratav, 1980’den sonraki liberal ekonomi döneminde 1989 yılını, popülist uygulamalar ve dışarıyla bağlantılı sermaye hareketlerinin serbestleşmesi nedeniyle dönüm noktası olarak değerlendirmektedir. Boratav’a göre 1989-1993 arasındaki bu yönelimlerin 1994’teki ekonomik krizin ortaya çıkmasında payı vardır. (Boratav, 1995, s. 162) Türkiye, 1990’lardaki küreselleşme ideolojisinden etkilenerek dönüşmeye başlamıştır ancak finans kapital odaklı yapıya, ekonomik ve hukuki temelleri hazırlanmadan eklenildiği için çeşitli krizler yaşamıştır. (Aydoğuş ve Kozal, 2017, s. 115) Sermaye hareketlerinin serbestleşmesi sonucu faiz oranlarıyla döviz kurundaki hareketlere bağlı olarak sıcak paranın Türkiye’ye yöneldiğini ifade eden Barbaros ve Kozal’ın savına göre, “kuralsız ve ranta dayalı bu birikim modeli”nin siyasi istikrarsızlıklarla krizleri sıklaştırmasının altında, dışa açılma sürecinin reel sektörle desteklenmemesi ve finansal serbestleşmenin kuralsızca uygulanarak denetlenmemesi yatmaktadır. (Barbaros ve Kozal, 2017b, s. 62, 63) Erinç Yeldan ise ‘90’lardaki ekonomik ve toplumsal krizlerin nedeninin, basit mali hatalar olmadığını ve “özel sermayeye yönelik olarak çalışan birikim ve kaynak transferi mekanizmaları” olduğunu dile getirmiştir. (Yeldan, 2017b, s. 49) Türkiye’nin yeni ekonomik düzene entegrasyonu sürecine daha farklı yaklaşan Bekmen, 1990’larda Türkiye’nin kendi iç siyasi ve ekonomik koşulları nedeniyle dünyada yön değiştiren neo-liberal yapıya entegre olamadığına işaret etmiştir. (Bekmen, 2018, s. 78) Aslında Türkiye bu yapıya entegre olmuştur

fakat bu entegrasyon, gerçek anlamda bir kalkınmaya yönelik değil, gelişmiş ülkelerin kapitalist ekonomik beklentileri doğrultusundadır.

Türkiye'nin 1990'lı yıllarda içinde bulunduğu süreci anlamlandırmak için ekonomik değişlerin yanında, politik ortama da bakmak gerekir. 1990'lar, 1970'lerde olduğu gibi birbirinden farklı ideolojilere sahip partilerin koalisyon hükümetleri kurduğu bir dönemdir. 1990'ların başında büyük siyasi partilerde 2000'li yılları da etkileyecek yönetim değişiklikleri yapılmıştır. Kongar, 1991'de DYP ve SHP'nin, özgürlükçü demokrasiyi geliştirmek için uzlaşma sağlayıp yeni bir hükümet kurmasına rağmen, 12 Eylül askeri yönetiminin ve Özal döneminin toplumsal ve hukuksal yapıyı yozlaştıran uygulamaları ile düzenlemelerinin bu dönemi de etkilediğini imlemiştir. (Kongar, 2006, s. 228, 229) Bu ifadeden, '80'lerdeki siyaset alanında gerçekleştirilen uygulamaların '90'ların politik atmosferine yön verdiği anlaşılmaktadır. Kongar, 1980'ler ve 1990'ların, Özal ve Çiller aileleriyle ilgili yolsuzluk söylemleri, devletin içine girdiği ilişkiler ağı ve kuralsızlık gibi nedenlerle değerlerin yozlaştığı bir dönem olduğunu düşünmektedir. (Kongar, 2006, s. 278)

Turgut Özal 1993'te öldüğünde, yerine Süleyman Demirel Cumhurbaşkanı seçilmiştir. Doğru Yol Partisi'nin başına da Özal'ın ekonomi politikalarına karşı çıktığı için iş çevrelerinin desteklediği, genç bir ekonomi profesörü ve Türkiye'nin ilk kadın Başbakanı olan Tansu Çiller gelmiştir. Benzer biçimde Özal'dan sonra ANAP'ın başkanlığına Mesut Yılmaz, Erdal İnönü'nün politikayı bırakmasıyla SHP'nin yönetimine de Murat Karayalçın seçilmiştir. Kongar, Tansu Çiller'in Başbakan olmadan önce Özal'ın ekonomik uygulamalarını eleştirmekle birlikte Başbakanlık döneminde bunları devam ettiren bir politikası olduğuna, dahası devletin sabit sermaye yatırımlarında payının oldukça azaltıldığına, yardımlarından faydalanamadığı ve kısıtlamaların olduğu Gümrük Birliği'ne girdiğine değinmiştir. (Kongar, 2006, s. 420, 421) Sözü edilen bu Gümrük Birliği Anlaşması, Avrupa Birliği'ne katılım için düzenlenen müzakereler kapsamında 1996'da kabul edilmiştir. (Tekeli, 2017b, s. 13) Gümrük Birliği'nin ihracat ve ithalat konularında Türkiye'nin ne ölçüde lehine bir anlaşma olduğu tartışmalıdır.

1990'lı yıllardaki siyasi istikrarsızlıklar, iktisadi sorunların hızla büyümesine neden olmuştur. Çok sayıda partiye ve koalisyon hükümetlerine rağmen Devlet Planlama Teşkilatı (DPT), kalkınma stratejisine paralel planlar oluşturarak istenen değişiklikleri yapmış ve serbest piyasa kurallarını uygulamıştır. (Tekeli, 2017b, s. 29, 30) Bu dönemde, 1980'lerdeki yabancı sermaye artışı tersine dönmüş ve Batı'ya yatırım yapmak üzere yabancı sermaye kaçıışı başlamıştır. (Ahmad, 2006, ss. 217-220) Özkazanç, burjuva hegemonyasının 1980'lerde yeni bir açılım sağlamakla birlikte kriz potansiyeli taşıdığını, 1990'larda hegemonik kriz yaşandığını ve '90'ların sonunda bu krizin çok boyutlu ve derin bir organik krize dönüştüğünü ifade

etmiştir. (Özkazanç, 2017, s. 93) Çok partili sisteme geçildiğinden beri, 1960'lar, 1980'ler ile 2000'ler gibi bazı dönemlerde Türkiye'ye yabancı sermaye girişinin arttığı ve ekonominin düzeldiği izlenmektedir. Buna mukabil, 1970'lerde olduğu gibi 1990'lı yıllarda da yabancı sermayenin ülkeden çıkması sonucunda ekonomi kötüye gitmiştir. Yabancı sermayenin toplu giriş ve çıkışının yoğun olduğu dönemlerde veya ertesinde Türkiye'nin sadece ekonomik değil, siyasal konjonktüründe de değişimler yaşanması dikkat çekicidir.

Feroz Ahmad'ın belirttiği üzere Türkiye'deki siyasal huzursuzluklar ve buna bağlı sorunların kökeni, 12 Eylül 1980'den sonra kurulan siyasal yapıya dayanmaktadır. Eskiden lider olan politikacıların yasaklı olduğu yıllarda Türkiye'deki siyasal doku tamamen değiştirilmiş, merkez sağ ve merkez sol parçalanmış, İslamcılarla neo-faşistler güçlenmiştir. Bunun sonucunda partiler arasında ideolojik farklar azalmış ve ortak hükümetler kurulabilmiştir. 1990'ların ortasına gelindiğinde, birbirine yakın oylar alan merkez sağ ve sosyal demokrat partilerin lider sorunları ve çekişmeleri yüzünden birlik olamaması, bu partilerin geleceğini etkilemiştir. (Ahmad, 2006, s. 209, 210, 215, 216) Merkez sağ ile merkez soldaki partilerin çoğalarak popüler muhalefetin yükselmesi ve merkezkaç siyasal güçlerin kaotik bir politik ortam yaratması sonucunda, yukarıda da dikkat çekildiği gibi dünyadaki neo-liberal gidişata uyum sağlanamamıştır. (Bekmen, 2018, s. 79) Merkez sağda ve solda yer alan bu partiler, sonraki yıllarda bir hayli oy kaybederek vasfını kaybetmiştir.

Merkez sağda ve solda yer alan partilerdeki yönetim problemleri ve çekişmeler sadece partilerin akıbetini değil, Türkiye'nin politik geleceğini de etkilemiştir. Akça, 1990'lardaki zayıf koalisyon hükümetlerinin, mevcut siyasi partilerin çeşitli sınıf fraksiyonlarını birleştirip farklı toplumsal grupların rızasını alacak düzeyde bir hegemonya yaratamadığını ifade etmiştir. Siyasette hegemonya krizinin yaşandığı bu dönemde siyasal İslam ivme kazanmıştır. (Akça, 2018, s. 39, 42) 1994 Yerel Seçimleri'nde Refah Partisi'nin oy oranlarını ikiye katlayıp Ankara ve İstanbul Belediye Başkanlıklarını kazanması, “orta sağ” ve “orta sol” bölündükten sonra gelecek yönetimlere dair önemli bir işarettir. Nitekim 1995'teki seçimlerde iktidarı ve sistemi eleştirip serbest piyasa ekonomisini destekleyen Refah Partisi, hem kentin kenar semtlerinde yaşayanların desteğiyle ulusal hem de Sovyetler Birliği'nin 1991'de çökmesinin ardından liberal-kapitalist sisteme karşı siyasal İslam'ın dünyada yükselmesi gibi uluslararası etkilerle birinci olmuştur. (Kongar, 2006, s. 265, 266, 272) Buğra ve Savaşkan, Türkiye'de politik İslam'ın dönüm noktasının AKP'nin kuruluşu olsa da Refah Partisi'nin 1990'larda yerel ve genel seçimleri kazanmasının görünümü değiştirmeye başladığına dikkat çekmiştir. (Buğra ve Savaşkan, 2014, s. 42) Refah Partisi, MÜSİAD'ın etrafında toplanan mütedeyyin sermayedarların da olduğu küçük ve orta seviyedeki burjuvazinin, işçi sınıfının kenarda kalan kesimleri ile muhafazakâr profesyonel orta sınıfın desteğini almıştır. Akça'ya göre Refah

Partisi'nin böyle çok sınıflı tabana sahip olmasının kaynakları arasında, büyük burjuvaziyle çatışarak ona tehdit oluşturan ve iyi biçimde örgütlenen yeni sermaye fraksiyonu küçük işletmeler, üst tabakalara çıkmak isteyen müteedeyin orta sınıfa mensup üniversite öğrencileri ve aydınlarla, işçi sınıfının en dış çemberinde kalan, örgütsüz, kayıt dışı ve güvencesiz çalışan kesim yer almaktadır. (Akça, 2018, s. 43, 44)

Siyasal İslam'ın bu ortamda güçlenmesiyle Erbakan başkanlığındaki Refah Partisi, dönemin siyasetinde etkili bir partiye dönüşmüştür. Bununla birlikte Ahmad, Anadolu kaplanları adıyla da bilinen Anadolu burjuvazisinin 1980'lerden itibaren kazancının artması ve küresel sermayeden faydalanmak istemesinin, partinin lider kadrolarını, daha ılımlı ve merkezci yaptığına işaret etmiştir. (Ahmad, 2006, s. 220) Buğra ve Savaşkan; o dönemdeki küresel düzeyde çokkültürlülük eğiliminin etkisiyle Türkiye'de politik İslam'ın yeni bir şekle girdiğini, dini retoriğin etik alanla sınırlandırılıp sosyo-ekonomik kurumları yeniden dizayn etmek için kullanıldığını ve dini kimliğin iş dünyasında yeni ortaya çıkan birliklerle çatışmaları gösteren bir ağa dönüştüğünü belirtmiştir. (Buğra ve Savaşkan, 2014, s. 54, 55)

1980'lerden beri süregelen sorunlara, Refah Partisi'ne bağlı bazı yöneticilerin tutumları da eklenince toplumdaki huzursuzluk artmıştır. Kongar, Milli Güvenlik Kurulu'nun 28 Şubat 1997'deki toplantısında TSK ile hükümet arasındaki rejim sorununun ilk kez gündeme geldiğini, askerlerin isteğiyle alınan kararların bazı çevrelerce "üstü örtülü bir askeri müdahale" olarak değerlendirildiğini ve iktidara karşı yaptırım niteliğinde bir uyarı olduğunu ifade etmiştir. (Kongar, ss. 281-284) Bu olayların ardından siyasal İslam'ı engellemek için Refah Partisi 1997'de kapatılmış ve aynı yıl Recai Kutan'ın başkanlığında, daha ılımlı olduğu söylenen Fazilet Partisi kurulmuştur. Söylem değişikliğine rağmen Fazilet Partisi de Haziran 2001'de Anayasa Mahkemesi tarafından kapatılınca, Erbakan'ı destekleyenler Saadet Partisi'ni, partide daha reformcu olduğunu iddia eden grupsa Adalet ve Kalkınma Partisi'ni kurmuştur. (Ahmad, 2006, s. 221) Bu uygulamalar ve yaptırımlar, Türkiye'yi demokrasi açısından olumsuz etkilemiştir.

Koalisyonlarla geçen '90'lı yılların son seçimi 1999'da yapılmış ve en çok oyu DSP'nin almasıyla Bülent Ecevit bir kez daha koalisyon hükümeti kurabilmiştir. Ecevit, bu dönemde merkez sola daha yakın bir söylem benimsemiştir. Bunun yanında 1999'daki depremlerin de etkisiyle ekonomi kötüye gitmeye başlamıştır. Üstüne, 2001'de Cumhurbaşkanı Ahmet Necdet Sezer ve Bülent Ecevit arasındaki büyük bir tartışma yaşanması, hem siyasi hem de ekonomik krize yol açmıştır. IMF programının bir süre uygulanmasıyla oluşan olumsuzluklara kriz de eklenince mali sorunlar iyice büyümüştür. Bununla birlikte, 11 Eylül 2001'de New York'ta İkiz Kuleler'e düzenlenen saldırıdan bir süre sonra Amerika, Türkiye'ye daha fazla kredi ve ek para vermiştir. (Ahmad, 2006, ss. 222-225, 227) Bekmen, 1998'de IMF

ile yapılan “stand-by” antlaşmasının katı kurallarının Türkiye’yi daha kötü bir ekonomik krize sürüklediğini savunmaktadır. Dahası, bu ekonomik yeni reform sürecinde Ekonomi Bakanı olan Dünya Bankası uzmanı Kemal Derviş’in yürüttüğü program, telekomünikasyon, enerji ve bankacılık gibi sektörleri küresel neo-liberalizme göre düzenlemeye yöneliktir. 2001 reformlarıyla merkeziyetçilik, küresel aktörlerle güdümlü hareket eden güçlü yerel bağlantıların olduğu bir yapıya bürünmüş ve devletin finansal aygıtları küresel sermayenin kontrolüne daha fazla girmiştir. (Bekmen, 2018, ss. 81-83) Böylece Türkiye, neo-liberal dönüşümü tamamlama sürecine girmiştir.

Siyasi ve ekonomik sorunlar ve bunların topluma etkisinin dışında, bu çalışma açısından ’90’lı yıllardaki en dikkat çekici gelişmelerden biri, özel televizyon ve radyo yayıncılığının başlamasıdır. TRT tekelinin kırılıp özel yayıncılığın önünün açılması da serbest piyasa ekonomisiyle ilişkilidir. Tecimsel yayıncılığın başlaması, daha önce de ifade edildiği gibi Türk popüler müziğinin gidişatını etkileyen unsurlardandır. Kongar; Türkiye Radyo Televizyon Kurumu’na (TRT) Anayasa’yla yayın tekeli sağlanmış olmasına karşın Özal’ın, oğlunun da ortaklarından biri olduğu özel bir televizyon kanalının yayınına, Anayasa’ya aykırı biçimde izin verdiğine işaret etmiştir. Özal, link hatlarının denetimini özerk olması nedeniyle hükümetin kontrol edemediği TRT’den alıp Ulaştırma Bakanlığı’na vererek özel televizyon kanallarının önünü açmıştır. (Kongar, 2006, s. 226) Devlet tekelinin televizyon yayıncılığından kaldırılmasıyla modern medya endüstrisi oluşmaya başlamıştır. (Aydın, 2018, s. 167) Bu durum, ’90’larda sadece medya alanında değil, kültür-sanat alanlarında da endüstrileşmenin önünü açmıştır.

Özel televizyon kanallarının yanında özel radyoların da yaygınlaşmasıyla birlikte Bali’ye göre “özgür bir ifade ortamı” oluşmuş, bu sayede radyolarda müzik ve sohbet programları çeşitlenmiştir. Yazılı basın da özel radyoları desteklemiş, bilhassa klasik Batı, caz ve pop yayını yapan özel kanalları öne çıkarmıştır. Böyle bir desteğin arkasında Power Fm’in sahibi işadamı Cem Hakko ile Açık Radyo’nun kurucuları arasında yer alan iş dünyasından ve entelektüeller yatmaktadır. (Bali, 2013, s. 158, 159) Batılılaşmanın bir parçası olarak bu dönemde klasik Batı müziği, özellikle laik, modern ve Batılı yaşam tarzının simgesi olmuştur. “Yeni Türkler” olarak kabul edilen eğitilmiş, bir süre Amerika’da yaşamış genç ve orta yaşlı kuşaktan entelektüeller ve yöneticiler ise caz müziğe yönelmiştir. (Bali, s. 161, 165) Klasik Batı müziği ve caz müzik belirli bir alıcı kitlesine ulaşsa da toplumda ağırlıklı olarak Batı’dan gelen pop ve rock türleri uzun yıllar boyunca tercih edilmiştir.

3.1.4. 2000’lerde Sosyo-Kültürel, Ekonomik ve Politik Yapı

Türkiye’de 1990’lar boyunca süregelen ekonomik problemler, 2000’li yılların başına da yansiyarak toplumsal hayatı etkileyen büyük bir kriz yaratmıştır. Bülent Ecevit’in bu

dönemde kurduğu koalisyon hükümeti, ekonomik ve siyasi sorunları çözecek yetkinliği gösterememiştir. 2001 yılında bir dizi uygulama ve tetikleyici unsur sonucu oluşan ekonomik kriz, Türkiye’de politik ve sosyal yapının dönüşmesini tetikleyen önemli vakalardan biridir.

Ecevit’in başkanlığındaki son hükümetin yaşadığı bu büyük siyasi ve ekonomik krizin ardından 3 Kasım 2002’de erken seçim yapılmıştır. Erken seçimde koalisyonda yer alan partiler epey oy kaybetmiştir ve Adalet ve Kalkınma Partisi (AKP), büyük bir oy oranıyla tek başına hükümet kurabilmiştir. Kökleri siyasal İslam’a dayanan AKP, o dönemde söylem olarak Saadet Partisi’nden farklılaşmıştır. Irak Savaşı için askeri taleplerinin karşılanması gibi nedenlerle Amerika, ekonomiyi güçlendirmek için Türkiye’ye düşük faizli, uzun vadeli krediler vermiş ve Irak yeniden inşa edilirken Türkiye’nin iş yapmasını sağlamıştır. Bu dönemde hükümetin Avrupa Birliği politikalarına ve AB’ye uyum paketine TÜSİAD gibi iş çevreleri de destek vermiştir. (Ahmad, 2006, ss. 230, 231-235) Bu dönemde yeni hükümetin iç ve dış çevrelerden destek alarak güçlendiği görülmektedir. Ahmet Bekmen de AKP ile sadece iktidar değişiminin yaşanmadığını ve AKP’nin, 1960’larda farklı sermaye grupları arasındaki iktidar çatışmasında küçük ve orta ölçekli sermayedarları temsil etmek için oluşan İslam odaklı siyasetin, 1990’larda bu siyasi fraksiyonun büyümesiyle temsilcisi olduğunu belirtmiştir. Bekmen’e göre bu sermaye gruplarını büyük sermaye kesimiyle birleştirmek ve güçler dengesini değiştirmek için ekonomik ve siyasi açıdan taktik niteliğinde düzenlemeler yapılmıştır. (Bekmen, 2018, s. 71) Buğra ve Savaşkan, 1980 sonrasındaki gelişmeler ile 1980’ler ve 1990’larla özdeşleşen yaygın yolsuzluklar ve uygun yapı hazırlanmadan uygulanan yeni pazar ekonomisinin krizlere yatkınlık olmak üzere ilk AKP hükümetine iki miras bıraktığını düşünmektedir. (Buğra ve Savaşkan, 2014, s. 52)

2001 krizi döneminde, sermaye sahipleri arasında kaynakların ve güç odaklarının değiştiği görülmektedir. Devlet, Tasarruf Mevduatı Sigorta Fonu aracılığıyla 1990’larda bankacılık alanında ilkel sermaye birikim modelini kullanarak rant üzerinden gelir sağlayan sermayedarların bankalarına 2001’deki düzenlemelerle el koymuştur. Bu bankalar, birleşme ve satış gibi yollarla dinamik modele sahip sermaye gruplarının ve yabancı bankaların eline geçince sermaye daha da merkezileştirilmiştir. 2001 krizinden sonra IMF’in sıkı mali uygulaması, Merkez Bankası’nın anti-enflasyon politikası, yabancı sermaye çekmek için yüksek faiz oranları ve özel sektör odaklı ihracata dayalı büyüme hedefi, ekonomi politikasının temel unsurları arasındadır. Yabancı sermayenin temsilcisi olan YASED (Uluslararası Yatırımcılar Derneği), bu dönemde yabancı sermayenin yerel sermayeyle yaptığı ortaklıklar ve yatırımlarıyla sermaye gruplarının yeniden şekillendirilmesinde söz sahibi olmuştur. Yabancı yatırımcı sayısının 2000’li yıllarda belirgin biçimde artışı, özelleştirmelere ağırlık verilmesi de etkilemiştir. Böylece TÜSİAD’la birlikte yabancı sermaye de finans alanında kontrolünü

artırılmış ve yüksek kâr sağlamıştır. “Türkiye’de yatırımların büyük ölçüde yabancı tasarruflara ve küresel likiditeye bağlı” olması, finans ve farklı sermaye grupları arasındaki dengeleri sağlama açısından önemlidir. 2008 yılındaki küresel krize kadar likidite bolluğu ve ucuz krediyle yabancı yatırımların artması da bu dönemdeki ekonomik başarıyı etkilemiştir. (Bekmen, 2018, ss. 85-87, 91) Görüldüğü gibi yabancı sermayenin Türkiye’de daha fazla yatırım yapması politik ortamla da ilgilidir. Bu dönemde yabancı yatırımcılarla birlikte Türkiye’ye sıcak para girişinin artması sayesinde ekonominin önemli ölçüde iyileştiği bilinmektedir. Bu çalışmada daha önce MTV Türkiye’nin yabancı sermaye yatırımlarının yoğun olduğu dönemde kurulduğu ve sermaye çıkışının başladığı yıllarda da kapandığı ifade edilmiştir. 2000’li yıllarda gerçekleşen ekonomik büyümeye dair farklı kaynaklarda yapılan açıklamalar da bu savı desteklemektedir.

Bu gelişmeleri salt yabancı sermaye girişiyle yükselişe geçen ekonomik değerlere bağlamak yeterli değildir. İsmet Akça, AK Parti’nin hegemonya kurmakta başarılı olmasını, burjuvazinin farklı kesimlerini birleştirmesine, tahakküm altındaki sınıfların rızasını almasına ve dışlanmış hisseden çeşitli kimlik gruplarına hitap etmesine bağlamıştır. Farklı sermaye grupları; sermaye girişi ve birikim stratejisi, özelleştirmeler, reel ücretlerin düşürülmesi ve taşeronluk sisteminin yasallaşp yaygınlaşması gibi neo-liberal ekonomi politikalarıyla birleştirilmiştir. Böylece farklı sınıfların çıkarları birleştirilmiş, hem MÜSİAD hem de TÜSİAD etrafındaki sermayedarlar tarafından desteklenmiştir. Yeni bir neo-liberal sosyal politika anlayışıyla daha önce dışlanan sınıfların rızası, yoksulluğu kaldırmayan ancak azaltan çeşitli sosyal destek ve yardım programlarının işleyişini sağlayan sosyal güvenlik reformları ve dini vakıflar aracılığıyla sağlanmıştır. 2000’lerdeki kimlik politikası ise özellikle dindar-muhafazakâr Türklerle Kürtlerin rızasını almıştır. Ayrıca dindar kesime ait ekonomik, siyasi ve kültürel seçkinler de kamusal alana dâhil edilmiştir. Bu süreçte AKP, neo-liberal kapitalizme uyum sağlayan merkez sağ popülizmi canlandıran bir politika izlemiştir. (Akça, 2018, ss. 48-50) Bununla birlikte Akça’nın açıkladığı bu yönetim anlayışı, son yıllarda biçim değiştirmiştir. Farklı sınıf fraksiyonlarından destek almayı sürdürse dahi, TÜSİAD etrafında birleşen büyük sermaye sahipleri ile çatışmalar da yaşanmıştır.

İslamcı sermaye kendi içinde farklı gruplar içermektedir. MÜSİAD, İslami burjuvazinin en önemli örgütlenme kurumu olmakla birlikte, TUSKON (Türkiye İşadamları ve Sanayiciler Konfederasyonu) ile ASKON (Anadolu Aslanları İş Adamları Derneği) dernekleri de bu kesimin temsilcileri arasındadır. İslam sermayesi hem büyük holdingleri hem de Anadolu’da daha küçük çaplı imalatçıları içerir. Bu sermaye sahipleri arasında ucuz ve kayıt dışı işgücüyle taşeron çalıştıran imalat firmaları ve kamu ihalelerinde özellikle belediyeler aracılığıyla pay alan ticaret ve inşaat firmaları oldukça büyümüştür. Bazı İslami sermaye

şirketleri de bu büyümeyle MÜSİAD dışında TÜSİAD üyesi de olabilmıştır. Bekmen'in ifade ettiği gibi, İslamcı politikaların 1960'larda ortaya çıkışı ve gelişimiyle İslami sermayenin büyümesi birbiriyle ilgilidir. Din ve toplum, İslamcı işletmeler arasındaki iş ilişkilerini düzenleyen bir ağa dönüşmüştür. Ayrıca, 2001 krizinden sonra bankalara yapılan düzenlemelerle finans kaynağını kaybeden firmaların kendi menfaatlerine yönelik tavrı da İslamcı sermayeyi güçlendirmiştir. (aktaran Bekmen, 2018, s. 88, 89)

Özkazanç, AKP'nin ilk yıllarındaki temel belirleyenlerinin, AB'ye katılım müzakerelerinin başlamasıyla aday ülke olarak reform sürecini yürütme ve hükümete karşı bazı siyasi güçler arasındaki iktidar mücadelesinin oluşturduğunu iddia etmiştir. AKP, neo-liberal yeniden yapılanmanın derinleşmesi ve liberal demokrasinin güçlenmesi temel unsurlarını içeren AB odaklı bir neo-liberal küreselleşme programını sahiplenmiştir. Özkazanç'a göre AKP'nin ilk iki hükümet dönemindeki siyasal çatışmalara yön veren dinamikler, AKP ve AB süreçlerinin örtüşmesi olmuştur. (Özkazanç, 2017, s. 95, 96) AKP'nin 2007'ye kadar demokratik yönetim söylemleriyle uygulamalarında AB üyeliği için gereken koşullar ve neo-liberal ve muhafazakâr popülist bir strateji belirleyici olmuştur. Bu dönemden sonra ise vesayet rejimiyle çatışarak onları kontrol eden bir politika izlenmiştir. (Akça, 2018, s. 52, 53, 56)

2008'deki küresel krize kadar ekonomide büyüme görülürken krizle birlikte küçülme meydana gelmiştir. 2010 ila 2012 yıllarında tekrar ekonomik büyüme yaşansa da 2012'den sonra yine daralma olmuştur. Bunun yanında ekonomik büyümenin yüksek olduğu dönemde işsizlik yüksek ve cari açık fazladır. Bu dönemin ekonomi programında özelleştirme ivme kazanmış, belediye teşkilatları ile küçük ve orta ölçekli işletmeler önemli aktörlere dönüşmüştür. Yabancı ekonomiyle ilişkilerde ise ihracat yükselmiş ve ülkede artan yabancı yatırımcılar bölgesel çeşitlilikle birlikte yayılmaya devam etmiştir. Özelleştirme, 1980'li yıllarda başlamış olsa da bu dönemde yasal düzenlemelerle bürokratik olarak kolaylaştırılmıştır. (Buğra ve Savaşkan, 2014, ss. 64-66) Özkazanç da bu dönemde küresel kapitalizme eklenmeyle birlikte neo-liberal yeniden yapılanma sürecinin derinleşerek güçlendiğini, büyük sermaye ile kendi tabanını oluşturan küçük ve orta ölçekli İslami sermaye arasında çıkar birliği oluştuğunu, İslami sermaye ile TÜSİAD çevresindeki büyük sermayenin birbirine eklenildiğini belirtmiştir. AKP, sermaye yanlısı olmakla birlikte İslami unsurları kullandığı bir sosyal politika izleyerek bağımlı sınıflar üzerinde hegemonya kurabilmiştir. (Özkazanç, 2017, s. 97) Farklı sermaye grupları arasındaki yeni çıkar ilişkisi, sermaye grupları arasındaki paylaşımı da göstermektedir. Akça, cari açığın yüksek olması ve dış kaynaklı sermayeye bağımlı ekonomi nedeniyle küresel ekonomik krizlerin de Türkiye'nin ekonomisini olumsuz etkileyebileceğine dikkat çekmiştir. (Akça, 2018, s. 65) Nitekim küreselleşmiş dünya ekonomisinde yaşanan çalkantılar, zincir oluşturarak Türkiye'yi de olumsuz etkilemiştir.

2000’li yıllarda hem Ortadoğu’yu hem de özellikle Akdeniz havzasında yer alan diğer İslam ülkelerini kapsayan coğrafyada Türkiye’yi de etkileyen önemli gelişmeler yaşanmıştır. 11 Eylül 2001’de New York’taki Dünya Ticaret Merkezi olan İkiz Kuleler’in uçakların saldırı amaçlı çarpması sonucunda yıkılmasıyla Ortadoğu politikası yeni bir evreye girmiştir. Faillerinin El-Kaide mensupları olduğu açıklanmıştır ve ABD, 1990’lar boyunca devam eden Irak Savaşı bitmeden Afganistan’a karşı savaş başlatmıştır. Feroz Ahmad’ın da belirttiği üzere bu olayların dışında, 2003’te İstanbul’da düzenlenen sinagog, İngiliz Konsoloslugu ve HSBC Bankası saldırılarının etkisiyle, bu dönemde Batı’nın Ortadoğu’yla ilişkisinde Türkiye’nin köprü rolü önem kazanmıştır. Böylece Avrupa Birliği ile müzakerelerde Türkiye daha fazla desteklenmiştir. Bazı çevrelerde ise Büyük Ortadoğu Projesi kapsamında Türkiye’ye bir “ılımlı İslam” devleti modeli çizildiği dile getirilmiştir. (Ahmad, 2006, ss. 235-237) Buğra ve Savaşkan, Batılı gazetecilerle yazarların, AKP’nin ilk seçildiği dönemde seküler söylemler nedeniyle gelişmelere heyecanla yaklaştığını ancak ikinci seçim dönemi 2007’den sonra günlük hayatta suni İslam’ın izlerinin belirginleştiğini imlemiştir. Ekonomi yeniden şekillendirilirken dini prensipler daha önemsiz hâle gelmiş, özellikle kültür politikalarında muhafazakârlık yayılmıştır. Diyanet İşleri Başkanlığı’nın toplum içindeki rolü giderek önem kazanmış, camilerle Kuran kurslarının sayısı hızla artmıştır. Bu dönemde Peygamber’in doğum haftası kutlamaları yaygınlaşmış, Türk eğitim sisteminde İmam Hatipler önem kazanmış, 2012’de ilkokullarda Peygamber’in hayatı ve Kuran’la ilgili seçmeli dersler açılmıştır. (Buğra ve Savaşkan, 2014, s. 61, 62) Dahası Buğra ve Savaşkan, politik İslam’ın yükselişi ile toplumsal hayatta dinin artan önemi arasındaki ilişkinin, İslam’ın canlanmasına katkı yapan Hükümetdışı Kuruluşlar’ın çoğalışı dikkate alınarak analiz edilebileceğini savunmuştur. Özel televizyonlar ve radyolar, günlük gazeteler, süreli yayınlar ve yayınevleri, bağımsız ya da toplumsal servisler ve yöneticilerle ortak şekilde çalışmıştır. 2000’lerde Hükümetdışı Kuruluşlar içinde ve İslami referanslara göre amaç ve stratejilerini saptayan ilk iş dernekleri arasında yer alan MÜSİAD’a bağlı işletmeler büyüyüp güçlenmiştir. (Buğra ve Savaşkan, s. 63, 117, 121) Bunun yanında TÜSİAD, 2010’larda MÜSİAD’a göre yer yer daha farklı bir duruş sergilemiştir.

2010’da başlangıçta “Arap Baharı” olarak adlandırılan ve Tunus, Mısır, Libya, Suriye ile Ürdün gibi Arap nüfusun yoğun olduğu ülkelerde demokrasi ve özgürlük adına başlayan protestolar, Yakındoğu’da karışıklıklara yol açmıştır. Uzun bir süre devam eden protestoların sonunda, bu ülkelere halkın özgür iradesini kullanabildiği, demokratik haklara sahip olduğu yönetim şekilleri ve demokrat yöneticiler gelmemiştir. Bazı ülkelere ayaklanmalar mevcut yönetimlerce bastırılmış, bazılarında kaotik ortam sürmeye devam etmiş ve Suriye’de, Türkiye ile Batı’yı da etkileyen bir iç savaş çıkmıştır. Bu çalışmanın yapıldığı günlerde birçok İslam ülkesini kapsayan bu karışıklıklar henüz tam olarak sonlanmamış ve çok sayıda Müslüman

başka ülkelere göç etmiştir. Bir yandan, özellikle Türkiye coğrafi ve stratejik açıdan köprü görevini üstlenirken göç akınlarıyla karşılaşmış; demografik, toplumsal, kültürel ve ekonomik olarak belirgin biçimde etkilenmiştir. Diğer yandan, tamamlanmamış bu sürecin gelecek yıllarda Türkiye'yi sosyal, ekonomik ve siyasi açıdan nasıl ve ne ölçüde etkileyeceğini, bunun ne kadar kalıcı olacağını öngörmek de kolay değildir.

Bu bölümde iktidarların medyayla ilişkisine yer yer değinilmiştir. Özal'ın desteğiyle kurulan özel televizyon kanalları TRT'nin tekeli kırılmıştır. Bunun yanında, özellikle ana akım medya içinde yer alan özel kanallar da iktidarlara güçlü ilişkilere sahiptir. Bu ilişkiler ağının yapısı, her dönemin hükümetine ve politikalarına göre şekil değiştirmektedir. Türkiye'de iktidar değişimine göre gücü şekillenen ve form değiştiren çeşitli medya grupları bulunmaktadır.

Kamu yayıncılığından özel yayıncılığa geçişte Uzan Grubu'nun nasıl bir yeri olduğuna daha önce değinilmiştir. Özal ailesine yakınlığıyla şirket büyümüş ve 1990'lı yıllar boyunca medya, telekomünikasyon, enerji ve otomotiv gibi alanlarda faaliyet göstererek önemli sermayedarlar arasına girmiştir. 2000'lerde değişen politik ortam, Uzan Grubu'nun çökmesine ve etkin olduğu sektörlerden çekilmesine neden olmuştur. Aydın, Doğan ve Bilgin gruplarıyla çatışan Uzan'ların medyada ilk tasfiye edilen grup olduğunu ifade etmiştir. Bunda Cem Uzan'ın 2002'deki seçimde Genç Parti Başkanı olarak seçime girmesinin ve önemli bir oya ulaşmasının etkili olduğu dile getirilmektedir. Bu seçimden sonra Uzan Grubu'ndaki birçok şirkete el konulmuştur. (Aydın, 2018, s. 178)

Doğan Medya'nın ise 1990'larda oldukça güçlendiği ve dikey şekilde tekelleşerek medya dışındaki iş sahalarında da bir dönem faaliyet gösterdiği bilinmektedir. Doğan Medya'nın iktidarla ilişkileri AKP döneminde farklı bir yola girmiştir ve güç dengesi zaman içinde değişmiştir. Buğra ve Savaşkan, Doğan Medya'nın sahibi Aydın Doğan'ın, Türkiye'de hem iş sektöründe hem de medyada holding sahibi iş adamlarının önemli bir temsilcisi olduğunu ve medya kralına dönüştüğünü ifade etmiştir. Bununla birlikte Doğan Grup bünyesindeki şirketlere AKP döneminde yüksek vergi denetimleri yapılmıştır. Bu denetimler sonucunda Doğan, birçok gazetesiyse televizyon kanalını satmak zorunda kalarak medya imparatorluğunu küçültmüştür. Buğra ve Savaşkan'a göre modern Türkiye tarihinde daha önce de medya çeşitli hükümetlerce hegemonya kurma amacıyla araç olarak görülmüştür. Doğan'ın yaşadıkları medya ve hükümet arasındaki ilişkiyi yansıtmaları açısından önemlidir. Bu yıllarda birçok medya kuruluşu Tasarruf ve Mevduat Sigorta Fonu'nun (TMSF) kontrolüne geçmiştir. Çalık Holding, Akın İpek, Kalyon Grup gibi farklı isim ve şirketler de dönem dönem çeşitli medya kanallarını satın alarak öne çıkmışlardır. Bu dönemde NTV-CNBC grubuna sahip başka bir büyük medya şirketi Doğu Holding de gücünü kaybederken bu grupların dışındaki farklı

şirketler önemli aktörlere dönüşmüştür. (Buğra ve Savaşkan, 2014, ss. 97-100) Bekmen de TÜSİAD ve MÜSİAD üyelerinden farklı fraksiyonlara ait gruplar arasında başlayan çatışmanın hem siyasi hem de ekonomik yansımalarından bahsederek, Doğan Grubu'na Cumhuriyet tarihinin en yüksek vergi cezasının kesildiğini belirtmiştir. (Bekmen, 2018, s. 93, 94) Doğan Medya Grubu'na ait olan Doğan Haber Ajansı ile Doğan Kitap gibi ajans, dağıtım ve yayın şirketleriyle birlikte Hürriyet, Fanatik ve Posta gibi gazeteler, Kanal D ve CNNTürk kanalları, Mart 2018'de Milliyet ve Vatan gazetelerini alan Demirören Grubu'na satılmıştır. (indigodergisi.com, 21 Mart 2018) 2000'lerde Uzan, Doğuş ve Doğan gibi medya grupları yok olurken Demirören giderek güçlenmiştir.

Bekmen, 2000'li yıllardaki neo-liberal yapıyla ilgili şu yorumları yapmıştır: İslamcı sermayeyi desteklenmekle birlikte genel hatlarıyla geleneksel merkez sağın politik anlayışı uygulanmaktadır. Özal döneminde büyük sermaye yeniden inşa edilmiş ve AKP döneminde neo-liberal disiplin daha sağlam bir yapıya bürünmüştür. 2008'de hem IMF ile yapılan antlaşmanın bitmesi hem de küresel ekonomik kriz, ekonomi politikasında değişime ve ekonominin tekrar merkezileştirilerek yürütmenin kontrolüne geçmesine vesile olmuştur. (Bekmen, 2018, ss. 94-97) Bu dönemde geleneksel sağ ekonomik politikalar uygulanmaya devam etmektedir ancak sermayenin birbirinden farklı ideolojilere sahip gruplar tarafından paylaşıldığı da unutulmamalıdır.

Farklı araştırmacıların yorumlarından anlaşıldığı üzere, Türkiye'de Özal döneminde keskin bir kırılmayla başlayan neo-liberalizm, 2000'li yıllarda küresel ölçekte istenilen düzeye ulaşmıştır. 1960'lardan beri çeşitli zamanlarda Türkiye'de yatırımlarını artıran ya da azaltan Batılı yabancı sermayenin de bu dönüşümde önemli bir rolünün olduğu görülmektedir. Sermayenin belirli ölçüde el değiştirmesi ve geleneksel büyük burjuvazi zincirine muhafazakâr holdinglerin eklenmesi, medyanın yapılanmasını da oldukça etkilemiştir. Medya endüstrisi ile müzik endüstrisi arasındaki bağ, bu iki sektörün birbirini beslemesi açısından önemlidir. Medya sektöründe büyük holdingler dağılıp el değiştirirken medya yayın içerikleri de değişmektedir. Müzik endüstrisindeki şirketlerin ve izledikleri politikaların da bu değişimden farklı oranlarda etkilendiği savunulabilir. Nitekim değişen yayın anlayışı, kanallarda yayımlanacak sanatçıların ve kliplerin içeriklerinin dahi belirlemesine etki etmiştir.

4. Bölüm: 1980 Sonrası Toplumsal, Ekonomik ve Politik Yapının Pop ve Rock Müziğe Etkisi

4.1. 1980 Öncesinde Türkiye’de Genel Hatlarıyla Pop ve Rock Müzik

Türk pop ve rock müziği, hem kendi toplumsal, politik ve ekonomik iç dinamiklerinin hem de Batı müzik endüstrisinin uyguladığı politikaların etkisinde şekillenmiştir. Müzik sektörünün çok katmanlı etkileşimsel yapısı, bu dönemleri tek başına, sosyal bilimlerden ve dünyadan kopuk biçimde analiz etmeyi güçleştirmektedir.

Türkiye’de 1980’ler ve sonrasındaki popüler müziğin değişimini anlamlandırabilmek için, 1950’lerin ışığında 1960’larla 1970’lerdeki “pop” müziği genel hatlarıyla ele almak yol gösterici olacaktır. Türk pop müzik tarihiyle ilgili yazılı kaynaklarda benzer ve hatta birbirini tekrar eden saptamalar ve bilgiler görülmektedir. Bunun gibi veriler, konuyla ilintisi ölçüsünde ele alınmıştır. Osmanlı’da ve Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş yıllarında Batılılaşma sürecinin getirdiği değişimler neticesinde hangi sorunların yaşandığı ve müziğin nasıl etkilendiği bu çalışmanın temelini oluşturmadığı için, bu döneme dair detaylı bilgi verilmeyecektir. Batı’dan gelen tango, caz, pop ve rock müzikle ya da sentez arayışları sonucu ortaya çıkan ara türlerle ilgili ilk örneklerin neler olduğunu sıralamak da bu bölümün amacı değildir. Popüler müzikle ilgili çoğu kitapta bu çeşit ilk örneklerle sık sık yer verildiği için bu çalışmada bağlamı uygun olduğunda değinilmiştir.

On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı’sında Tanzimat’ın ilanıyla birlikte temeli askeri nedenlere dayanan Batılılaşma hareketlerinin bir uzantısı olarak pek çok alanda olduğu gibi müzikte de değişim başlamıştır. Akgül ve Çoğulu, Türkiye müzik piyasasında 1900-2000 arasını üç döneme ayırmıştır ve 1900’lerden 1960’lara kadar olan yılları “Taş Plak (78’lik Plaklar) Çağı”, 1960 ila 1970’leri “45’lik ve 33’lük Plaklar Çağı”, 1970’lerin sonundan 2000’li yıllara kadar olan süreyi ise “Kaset Çağı” olarak adlandırmıştır. (Akgül ve Çoğulu, 2006, ss. 80-83) On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Osmanlı ordusuna bağlı Mehterhane’nin kapatılarak Giuseppe Donizetti yönetiminde Bando Mızıkacı Takımı’nın (Muzıkacı-yi Humâyun) kurulması ve Donizetti’nin Batı ile Türk formlarını birleştirmeye çalışmasının, müzikte Batı’ya yönelimin başlangıcı olduğuna çeşitli kaynaklarda işaret edilmektedir. (Kahyaoğlu, 2002, s. 63; Solmaz, 1996a, s. 21; Canbazoglu, 2009, s. 13; Dilmener, 2014, s. 21; Meriç, 2006, s. 118; Erkal, 2014, s. 19) Orhan Kahyaoğlu, bu dönemde Osmanlı’nın müzik mantığının Doğu-Batı sentezine dayandığının, yirminci yüzyıl başında yeni bir ideolojiyi kurmak için bu sentezin kullanıldığının ve hedefin kent kültürünün yaygınlaştırılması olduğunun altını çizmiştir. (Kahyaoğlu, 2002, s. 65)

Osmanlı döneminde ülkeye Batı'dan gelen ve popülerleşen opera, diğer bir tabirle operet ve kanto türlerine, Cumhuriyet yıllarında tango ve caz türleri eklenmiştir. (Dilmener, 2014, ss. 21-28; Küçükkan, 2016, ss. 36, 37; Meriç, 2006, s. 28, 29) Bu dönemin müziğinde, Kuzey Amerika dışında kalan Arjantin, İtalya gibi başka ülkelerdeki müzik türlerinin de etkisi olduğu görülmektedir. Murat Meriç, Naim Dilmener ve Metin Solmaz gibi müzik araştırmacıları, kantoları halk arasında yayıldığı için ilk popüler Batı müziği türü olarak görmektedirler. (Meriç, 2006, s. 119; Solmaz, 1996a, s. 24; Dilmener, 2014, s. 23) Kahyaoğlu da avam kesimin eğlencesi olan kantoların Osmanlı müzik politikasının dışında “kendiliğinden” halk arasında yayıldığını, hem Doğulu hem de Batılı bir karakteri ve özgürlükçü bir yönü olduğunu ve ağırlıklı olarak kadınlar tarafından sergilendiğini ifade etmiştir. (Kahyaoğlu, 2002, ss. 66-69) Dansla icra edilen kanto müziğine Türkiye’de sonraki yıllarda da rastlanır ve yakın dönemdeki en popüler temsilcisi Nurhan Damcıoğlu’dur.

Batı müzik formlarının Türk müziğine girmesinin üzerinden yaklaşık iki yüz yıl geçmiştir. Uğur Küçükkan, 1900’lerin başı ile 1950 arasını popüler Türk müzik tarihinin birinci evresi ve 1950’lilerden sonrasını ise teknolojik, siyasi ve toplumsal gelişmelerin yanında Amerika’da ortaya çıkan rock’n’roll müziğinin bir yaşam tarzı olarak yayılmasının da etkisiyle ikinci evre olarak değerlendirmektedir. (Küçükkan, 2016, s. 37, 38) Bununla birlikte, Cumhuriyet kurulmadan önceki dönemin değişen siyasi ve toplumsal yapısı ile savaş yıllarının da Batılı anlamda popüler müziğin ilk gelişim evresi üzerinde etkisi vardır. Güven Erkin Erkal, 1917 Bolşevik Devrimi’nden sonra İstanbul’a göç eden Rusların eğlence hayatına yenilikler getirdiğini, Fransız subayların beklentilerini karşılamak üzere caz müziğinin İstanbul’a geldiğini belirtmiştir. Bu etkileşimde özellikle Ermeni müzisyenlerin katkısı da dikkat çekicidir. (Erkal, 2014, ss. 15-18, 24, 25) Bu örnekte de görüldüğü üzere, göçler sonucu oluşan kültürel etkileşim de müzik türlerini etkilemiştir. Türkiye’de Batı, Doğu ve Anadolu’nun müzikal formları, Osmanlı’dan beri “sentez” arayışlarıyla -zaman zaman sekteye uğrasa da- birleştirilmeye çalışılmıştır.

Türk müziği, devletin kültür politikası doğrultusunda yönlendirilmiştir. Metin Solmaz, Türkiye’de devletin kültür alanında yaptığı reformlar arasında en çok müziğe müdahale ettiğine dikkat çekip müzik alanında izlenen politikalarla ilgili şunları eklemiştir: Batı müzik formları kullanılsa da amaç, daha önce var olan müziği yıkıp yerine yeni bir müzik yaratmak değil, halk müziği ile Batı müziğini birleştirmektir. Reformculara göre “milli musiki”ye, hem alaturka müziği dışarıda bırakılmak koşuluyla halk müziğindeki Türk motifleri hem de Batı müziği kullanılarak Doğu-Batı senteziyle aracılığıyla ulaşmak mümkündür. (Solmaz, 1996a, ss. 21-24) Batı müziğinin çok sesli yapısını, özellikle tek sesli geleneksel Türk halk müziğine uyarlamak için yapılan çalışmalar ve radyoda Batı müziği yayınlarıyla müzik politikası kurumsallaşmıştır.

(Kahyaoğlu, 2002, s. 70, 71) Erkal, “Türk Beşleri” diye anılan ve devlet desteğiyle yurtdışında eğitim alan Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Cemal Reşit Rey, Hasan Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses’in Cumhuriyet Dönemi’nde Doğu-Batı sentez arayışlarının ilk öncüleri olduğunu düşünmektedir. (Erkal, 2014, s. 32) Müzikte “sentez”e ulaşmayı hedefleyen bu yapıda bir yandan Batı’nın enstrümanları ve müzikal formları kullanılırken, diğer yandan özellikle ‘60’lı ve ‘70’li yıllarda Anadolu’nun halk müziği kaynakları kullanılmıştır. Ayhan Akkaya ve Fehmiye Çelik, sentez anlayışıyla Batılı formlardan beslenen popüler müziğin kimliğini ‘70’lerde bulduğuna da işaret etmiştir. (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 7) Bu yıllardaki pop şarkılarında halk müziğinin dışında Erkin Koray örneğinde olduğu gibi Arap ezgileri de kullanılmıştır. Arap ezgileri, kimi araştırmacılarca “Doğu”ya ait olarak düşünülse de tam anlamıyla “Doğulu” değildir. Kısmen Doğulu bu ezgiler, geçmişte Osmanlı İmparatorluğu’nun hâkimiyetindeki geniş coğrafyada İslam kültürünün yayıldığı bölgelere aittir.

Sentez fikrinin tek destekleyicisi ve savunucusu, müzisyenler ile müzik sektörünün ilişkili olduğu kurumlar da değildir. Bu kavrama atfedilen önem, edebiyat alanının verdiği ışıkla aydınlatılabilir. Sentez olgusu, Tanzimat Dönemi’nde Batılılaşmanın bir yansıması olarak doğan “roman” türünde de görülür. Jale Parla, Tanzimat yazarlarının Doğu ile Batı kültürünü birleştirmeye çalıştıkları eserlerinde, sentezden ziyade Orhan Okay’ın gerçek bir terkibe ulaşamadığını anlatmak için kullandığı ve alaca, renk renk gibi anlamları olan “mülemma” tanımına daha yakın olabileceklerine değinmiştir. Parla’ya göre bu eserlerdeki Tanzimat’la gelen yenilik fikri, İslam kültürünün sınırları içinde Batı’ya yönelmektedir ve Batı kültürünün değil, Osmanlı kültürünün epistemolojik temeline dayanmaktadır. Tanzimat Batılılaşması, yenilikçi ve reformcu yanlarına rağmen vesayetçi yönü güçlü olan bir süreçtir. (Parla, 1993, s. 12, 13) Benzer bir durumun müzik alanında da geçerli olduğu ve uzun bir süre “sentez” oluşturmak amacıyla üretilen çalışmalarda gerçek bir birleşim (terkip) yerine, “mülemma”nın ortaya çıktığı iddia edilebilir. Batılı ve yerel unsurların, 1960’larda ortaya çıkan ve 1970’lerde etkin olan Anadolu pop akımında da alaca renkler şeklinde yer aldığını belirtmek yanlış olmayabilir. Türk edebiyatında Tanzimatçıların yaşadıklarına benzer ikilemler, Türk müzik sektöründe daha uzun süre devam etmiş ve gerçek senteze edebiyata göre çok daha geç bir dönemde ulaşılmıştır. Bu gecikmenin, devletin müzik alanına müdahalesinin ve kontrolünün daha fazla olması, dünya müzik endüstrisindeki gelişmeler ve dönemin politikalarıyla ilgisi olabilir.

Jale Parla, Tanzimatçıların temel kurumlardaki değişim nedeniyle “baba figürü”nü aradıkları ile ilgili saptaması da Türkiyeli müzisyenlere uyarlanabilir. Parla; çocuk yaşta padişah olan Abdülmecit’in Osmanlı’da dine dayalı kültür normlarının mutlaklığını destekleyen kurumsal otoriteyi koruyamadığını, Batı’dan gelen kurallar ve normlarla birlikte

siyasi kurumların epistemolojik temelini deðiřtiđini, mutlakçı ve ataerkil sultan otoritesinin zayıflaması sonucunda yazarların da baba otoritesinin koruyuculuğunu kaybettiğini savunmuştur. Parla’ya göre Tanzimatçıların “simgesel bir baba” figürüne ihtiyaç duymaması için daha köklü bir epistemolojik dönüşüm gereklidir. Tanzimat yazarları, Batı’nın kültürüne duyulan ilgiye rağmen, erkek egemen Doğulu ve mutlakçı bir düşünce sistemini savunmaktadır. Temsili baba-oğul ilişkisinde babayı arayan romancılar, İşlam kültürüyle epistemolojisine bağlı olan “vesayet üstlenmek zorunda kalmış otoriter çocuklardır”. (Parla, 1993, ss. 15-20) Kültürel hayat bir bütün olduğu için, müzikte de Batılılaşma sürecinde benzer bir durumun var olduğu iddia edilebilir.

Batılı türlerin Türkiye’de yaygınlaşmasında burada yaşayan gayrimüslimlerin katkısının da unutulmaması gerekir. Gayrimüslimler, İşlam’ın merkezde bir hayat sürmemekle birlikte, Osmanlı Devleti’nde sultan otoritesi altında şekillenen ataerkil kültürel yapının, farklı dinlere mensup kişilerin yaşamlarını da şekillendirdiği iddia edilebilir. “Baba”nın temsil ettiği otorite ihtiyacının müzisyenler için de geçerli olması yüksek olasılıktır. Üstelik sadece Tanzimat Dönemi ve imparatorluğun çöküş sürecinde değil, değişim süresi edebiyattan daha uzun vadede gerçekleşen ve gerçek anlamda Türk pop müziğinin oluşmaya başladığı 1950’ler, 1960’lar, hatta 1970’lerde bile bu simgesel baba arayışının var olduğu söylenebilir. Bu dönemin müzisyenleri, ‘60’larda dünyayı etkileyen özgürlük söylemlerini tetiklediği ihtiyaçları bir biçimde dile getirmiş olabilir. Buna karşın güvenle yaslanmak ve beslenmek istedikleri bir “kök” arayışı da açıktır. Batı düşünce sistemi ve hayat tarzı, devlet eliyle sıkıştırılmış biçimde topluma benimsetilmeye çalışılırken İşlam kültürüne dayalı geleneksel yapı tam anlamıyla silinememiştir.

Bu baba arayışının en önemli sonuçlarından biri, Anadolu pop akımının ortaya çıkması olabilir. Anadolu popta kadın müzisyenler yer alsa da akımın temelini ve ana gövdesini erkek müzisyenlerin oluşturduğu aşıkârdır. Aynı dönemde ortaya çıkan arabesk türünde bu arayışın netleştiği, erkek egemen söylemin belirginleştiği görölr. Başta Müslüm Gürses olmak üzere Orhan Gencebay, Erkin Koray gibi öncü müzisyenlerin “Baba” lakabıyla da anılması boşuna değildir. Nitekim Julian Cope; Türkiye’de rock müziğin oluşum sürecinde Erkin Koray’ın konumunu ele aldığı yazısında, yabancılarca Türkiye’nin Jimi Hendrix’i olarak anılan Koray’la ilgili Türk rock’n’roll’unun her açıdan babası olduğu için “Baba” lakabını kullanmanın doğruluğuna dikkat çekmiştir. (Cope, Eylül 2004, www.headheritage.co.uk) Yabancı bir müzik eleştirmeni olarak Julian Cope’un, *Elektronik Türküler* (1974) albümünü tanıtırken Erkin Koray’ın müzikal geçmişine ve Anadolu popun oluşumuna yer verip “Baba” kavramının rolüne değinmesi önemlidir. Erkin Koray’ın yetmişinci yaş günü vesilesiyle *Hürriyet* gazetesinde çıkan bir haberde de Koray’la ilgili “Baba” vurgusu yapılmış ve Derya Köroğlu’nun, Koray’ın

Türk rock müziğinde ilkleri gerçekleştirdiği ve ileri görüşlü olduğu için “Erkin Koray, hepimiz için bir baba...” sözlerine yer verilmiştir. (24 Haziran 2011, www.hurriyet.com.tr) Erkin Koray’ın, Türk rock müziğinin oluşumunda öncül olduğu müzisyenler tarafından da kabul görmekte ve Anadolu topraklarında babasız oluşan bir müzik türünde Erkin Koray’a “Baba” rolü uygun görülmektedir. Üstelik Erkin Koray, isyankâr bir tavır benimsemiş olsa bile müziği, bir sentez yaratma çabasının itkisiyle İslami kültürünün egemen olduğu Ortadoğu coğrafyasına da yaslanmıştır.

Özellikle Anadolu popta belirgin olan bu baba figürü arayışı, Türk rock müziğinin de temelini oluşturur. Rock müzik, az sayıda kadın rock müzisyenin varlığına rağmen uzun bir süre “babalar ve oğulları” hikâyesi olarak var olmuştur. Pop müziğin durumu biraz daha farklıdır. Popun Batı’da rock’a kıyasla daha feminen bir müzik türü olarak şekillenmesi, Türk popuna da yansır. Keza pop müzikte, rock ve arabesk müziklerinde görülen “babalar ve oğulları” imgesi yoktur. Türk popunda Erol Büyükburç, Erol Evgin, Tarkan ve Kenan Doğulu gibi kült isimlerin dışında kadın şarkıcıların ağırlığı görülür. Müzik endüstrisinde pop ve rock müzik kıyaslandığında da cinsiyet bağlamında farklı politikaların uygulandığı görülmektedir. Bunun dışında bahsi geçen yerel miras da pop ve rock müzisyenlerin persona’larını etkilemiş olabilir.

İslam kültürü ve müzik arasında kurulan bu ilişkinin dolaylı yansımaları, Martin Stokes’un Türkiye’de popüler müzik ve popüler dinle ilgili düşüncelerinde de bulmak mümkündür. Buna göre Türkiye’de popüler müzik ve popüler dinin aynı mekânları paylaşmasının yarattığı karmaşık ilişki, popüler müziğin sahip olduğu anlamlar açısından önemlidir. Stokes, modern Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluş döneminde müzik alanında yapılan reformların, Osmanlı’nın toplumsal ve siyasal düzenini belirleyen unsurların reddedilmesi ve Türk halk kültürüyle Avrupa modernitesine yönelik olması nedenleriyle sorunlu olduğunu düşünmektedir. Stokes’a göre reform sürecinde şehirli sanat müziği geleneği dışlanıp bu müziği popülerleştiren tekkeler kapatılmış olmakla birlikte, kurumların dışında kalan popüler alanda dine dayalı klasik gelenek tamamen kaybolmamıştır. 12 Eylül Darbesi’nden sonra, görünürde dayatmacı biçimde laik bir politika izlenmiştir. Bu dönemde solcuları bölmek için İslamcılara destek verilmesine karşın, dini unsurların baskılanması sonucunda “popüler İslam ve popüler müzik kültürü arasındaki organik ilişki”, arabesk müzikte kapalı biçimde sunulan dini duygular hariç kopmuştur. (Stokes, 2011, ss. 43, 48-51) Stokes’un yorumlarında da görüldüğü gibi Türkiye’de modernleşme sürecinde İslam’a bağlı yaşam formu tam anlamıyla kaybolmamış ve müzik sektörünü de etkilemiştir.

4.1.1. 1950 ile 1980 Yılları Arasında Türkiye’de Pop ve Rock Müziğin Şekillenmesi

Türkiye’de 1960’lar ile 1970’ler, popüler müzik alanında önemli adımların atıldığı yıllar (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 7) olmakla birlikte, bu dönemdeki değişimin başlangıcı 1950’lere dayanmaktadır. 1960’lı yıllarda yapılan müzik ise 1970’lerdeki siyasi, ekonomik ve politik farklılaşmaya rağmen Türk pop müziğinin belirleyicisi olmuştur. 1950’li yıllarda Adnan Menderes başkanlığındaki Demokrat Parti’nin iktidarda olması, müzik sektörünü de etkilemiştir. Bu yıllar, Türkiye’de liberal ekonomi yaklaşımının başlangıcı olarak görülür. Demokrat Parti’nin tek partili döneme göre Amerika ile daha yakın ilişkiler geliştirdiği bilinmektedir. Amerika’nın yaptığı Marshall Yardımı’nın etkisiyle ekonominin bir miktar düzelmesi, Türkiye’de müzik endüstrisinin gelişip değişmesine de zemin yaratmıştır.

Naim Dilmener, çok partili sisteme geçilen 1950’li yıllarda taş plaklardan daha uzun süreli müzik kaydedilebilen LP’nin kullanılmaya başlamasının herkesi bir biçimde etkilediğini, LP’nin radyoda çalınabilme kolaylığı sayesinde dönemin Batı kökenli popüler müziklerinin birçok eve ulaştığını ifade etmiştir. (Dilmener, 2014, ss. 28-30) Orhan Kahyaoğlu, Amerika’nın popüler müzik endüstrisi aracılığıyla Türkiye’ye taşıdığı kültür politikasının müzik olarak sanıldığı kadar yaygın olmadığını, daha çok ekonomik ve kültürel bağlamda olduğunu düşünmektedir. 1950’lerden sonra 45’lik ve 33’lük plak, kaset, CD ve bunların çalındığı pikap, teyp, CD çalar gibi endüstriyel ürünler kent kültürüne yerleşmiştir. Amerika menşeli rock’n’roll ve pop müzik, daha çok kentte yaşayan küçük burjuva ve orta sınıf gençler arasında yaygınlaşmıştır. (Kahyaoğlu, 2002, s. 81) Bu araştırmanın ikinci bölümünde ele alındığı gibi, müzik endüstrisindeki teknolojik değişim, Amerikan pop ve rock müziğin hem Türkiye’de hem de dünyada yayılışını hızlandırmıştır. Bu durum, Türk popüler müzik tarihindeki önemli kırılma anlarından birini yaratmıştır. Bunun yanında Türkiye’de neo-liberalizmin etkisinin net şekilde başladığı 1980’lere kadar müzik sektöründe, özellikle Akdeniz ülkelerindeki Avrupalı şarkıcıların söylediği şarkılar daha fazla yer bulmuştur.

Bu çalışmada daha önce popüler müzik endüstrisinin gelişimine ve medya endüstrisinin bu gelişimdeki rolüne yer verilmiştir. Batı popüler müziğinin yaygınlaşmasında kentleşmenin de yeri önemlidir. Batı kültürünün etkisi, Batı’ya özenen ve Batı’yı örnek alan kent yaşıntısının yaygınlaşmasıyla daha çok artmıştır. (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 7) Orhan Kahyaoğlu, popüler kültürün kent hayatını ve kentli insanın davranış biçimlerini şekillendirmesi nedeniyle, bir ülkede popüler müziğin oluşması için ana kriterin kapitalizm olduğunun, kapitalist ilişkilerin var olması gerektiğinin altını çizmiştir: Bu kentlerde geleneksel değerler değişerek tüketim, davranış ve eğlence biçimleri yeniden yapılır. Popüler müzik, kitle iletişim araçlarının da iteklemesiyle kapitalist ilişkilere dayalı kent kültürünün olduğu toplumlarda hegemonya kurar. Popüler müziğin Türkiye gibi gelişmekte olan ülkelerde kendine ait bir iletişim ağı kurabilmesinde hem basın, radyo ve televizyon hem de plak şirketlerinin rolü

önemlidir. Kahyaoğlu'na göre pop müzik, uluslararası dünya pazarında geleneksel ve etnik bazı ulusal esintiler taşıyarak metalaşmıştır. (Kahyaoğlu, 2002, ss. 55-57, 59) Metin Solmaz, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Batı kültürü ve müziğinin Türkiye'de yaygınlaşmasında sinema ve radyonun oynadığı role de dikkat çekmiştir. (Solmaz, 1996a, s. 25)

1950'lerde radyoda yayımlanan Batı müziğiyle yeni müzik türleri gündeme gelmeye başlamıştır. Bunun yanında Batı etkisi altında ya da taklidi olan türler dışında yeni bir sanat müziği de oluşmuştur. Kahyaoğlu, '50'lerin ortalarında Amerikan ve Anglosakson müziklerinin Türkiye'de popüler müziği etkilediğini ve Türk müziğinin müzik endüstrisine girmesini sağladığını iddia etmiştir. Türk sanat müziğinin geri plana itildiği bu yıllarda, halkın özellikle Mısır kaynaklı Arap müziğine yönelmesinin de sonucunda, "serbest icra"nın kullanıldığı sanat müziğinin popülerleşmesi ve Arap müziğinin arabeskin oluşumunu etkilemesi dikkat çekici müzikal gelişmeler arasındadır. (Kahyaoğlu, 2002, s. 74, 75, 80) Solmaz da Mısır filmleri ve Arap radyoları aracılığıyla Arap müziği odaklı Türk müziğinin bu dönemde popüler olduğuna yer vermiştir. (Solmaz, 1996a, s. 26)⁴⁵ Zeki Müren, Müzeyyen Senar ve Safiye Ayla gibi şarkıcıların idole dönüştüğü bu yeni sanat müziği, kentli insanın ihtiyaçlarına yönelik melodram filmleriyle beslenmiş ve modern imajların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kahyaoğlu; ağır bir forma sahip eski musikinin değişerek popüler müziğin ana özelliklerine daha yakın olan hicaz, rast, nihavent gibi makamlarla yapılan besteler vasıtasıyla bir nevi poplaşarak piyasalaştığını ifade etmiştir. (Kahyaoğlu, 2002, s. 76, 77) 1950'ler, bir bakıma popüler müziğin şekillenişinde bir geçiş dönemidir ve pop müzik piyasasına yönelik değişimin temelde geleneksel türlerle başladığını göstermektedir.

1950'li yıllarda popun dışında caz ve rock müzik de yurtdışı etkisini hissettirir. Cazın yanı sıra "baby-boom" kuşağının müziği diye nitelenebilecek rock'n'roll da 1950'lerde kendini gösterir. Türkiye'nin ilk büyük pop yıldızı olarak kabul edilen Erol Büyükburç bu yıllarda ilk plaklarını yayımlamıştır ve aralarında Durul Gence'nin de olduğu Deniz Harp Okulu öğrencileri, Orkestra adıyla ilk rock'n'roll grubunu kurmuştur. (Dilmener, 2014, s. 31, 32) Amerika kökenli rock müziğin ilk icracıları arasında askeri öğrencilerin olması, Türk-Amerikan ilişkilerinde ordunun yeri göz önünde bulundurulduğunda şaşırtıcı değildir. Akkaya ve Çelik'in de işaret ettiği gibi, Batılı müziklerin yayılmasında radyo, plaklar, kulüpler ile filmlerin dışında subay ve askerler dâhil yabancıların da etkisi olmuştur. (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 8) 1950'lerin müziğinde Amerikan dostluğuna yer verilmesine karşın 1960'larda ve 1970'lerin başında

⁴⁵ Mısır'ın yıldızlarından Ümmü Gülsüm, Arap müziğinin etkili olduğu bu dönemde Türkiye ve diğer Ortadoğu ülkelerinde oldukça ilgi görmüştür. Ümmü Gülsüm'ün şarkılarının 1960'larda arabeskin oluşumuna ve Orhan Gencebay'ın melodilerine etkisi hissedilmektedir. Popüler müzikte Ümmü Gülsüm'ün persona'sı ve İslam ülkeleri üzerindeki etkisi başlı başına bir konudur.

Amerika karşıtı müzik yapanlar ağırlık kazanmıştır. (Alkan, 2006, s. 61) Görüldüğü gibi ‘60’ların politik iklimi, müzikte Amerikan sempatisini değiştirmiştir.

Türkiye’de pop müzik alanında 1950’li yıllarda başlayan kısmi değişimin kimliği, 1960’larda ve 1970’lerde biraz daha netleşmiştir. Kimliğin belirginleşmesinin ardında ise temelde yukarıda aktarılan nedenler yatmaktadır. Türkiye’nin Batı kapitalizmine eklemlenme sürecinde önemli aşamalara bakıldığında, popun gelişim süreci de daha fazla anlam kazanmaktadır. Batı pop ve rock müziğinin Türkiye’de tam olarak yerleşmesi için ülkenin kapitalistleşmesi ve kent kültürünün yaygınlaşması gerekmiştir. 1950’lerden itibaren Türkiye’de liberalizmin şekillenmeye başlaması ve göçlerin de etkisiyle kentlileşme olgusunun yeni bir boyut kazanması, Türk pop müziğini arka planda etkilemiştir. Bu yüzden, ‘50’lerde ortaya çıkan ilk rock’n’roll grubu, ilk Türkçe aranjmanın ve ilk Anadolu pop şarkısının adlarını anmak, metalaşan müziğin üretim ve tüketim süreçlerinin değerlendirilmesi açısından önemlidir.

1960 Darbesi’nden sonra Milli Birlik Komitesi’nin yönetim şekli popüler müziğe de yön vermiştir. Naim Dilmener’in işaret ettiği üzere, ‘60’ların başında Odeon dışındaki plak firmaları, listelerinde Türk müzisyenlerin plaklarına yurtdışındaki merkezlerinin istediği programı uyguladıkları için pek yer vermemiştir. (Dilmener, 2014, s. 37, 38) Uluslararası plak firmalarının uyguladığı politikanın o dönemde müzik endüstrisine etkisi önemlidir. Türkçe sözlü müziğin gelişimini etkilediği için bu politikanın kırılması ve ilk örneğini “Bak Bir Varmış, Bir Yokmuş” (1961) adlı şarkının oluşturduğu Türkçe sözlü şarkıların yazılmaya başlaması önemli bir aşamadır.

1960’larda kısmi olarak yaratılan demokratik ortamda sendikalar sonraki yıllara kıyasla daha işlevsel faaliyet gösterebilmiştir. Bu dönemde Türkiye Müzisyenler Sendikası kurulmuş ve müzik sektöründe kararların alınmasında aktif rol üstlenmiştir. Murat Meriç; ‘60’ların başında salon orkestralarının çalışma sisteminin düzenlenmesi için Sendika’nın, Milli Birlik Komitesi ile Kurucu Meclis’e başvurarak yasa çıkartılmasını sağladığını ve yabancı orkestralara, en az bir tane yerli orkestra çalıştırması koşuluyla kulüplerde çalışma izni verildiğini belirtmiştir. Bu sayede daha düzenli orkestralar kurulmuştur. (Meriç, 2006, s. 205) Bu yasa, ‘60’larda Türkiyeli müzisyenlerle grupların önünün açılmasını ve daha iyi koşullarda çalışmasını sağlayarak Türk popüler müzik endüstrisinin gelişimine ivme kazandırmıştır.

‘60’ların büyük şehirlerinde Batılı “sound” yaygınlaşmış ve besteleriyle düzenlemelerinin olduğu gibi korunan Batı dillerindeki şarkılara Türkçe sözler yazılmasından oluşan “aranjman”lar ortaya çıkmıştır. Kahyaoğlu, aranjmanların hem Türkçe şarkı söylemeyi yadırganan bir durum olmaktan çıkardığını hem de Batı müziğine ilgiyi arttırdığını belirtmiştir. (Kahyaoğlu, s. 44) ‘60’ların sonlarına doğru ise Batı müziği altyapısına bağlı Türkçe sözlü

özgün besteler yapılmaya başlanmış ve bu besteler, “Türkçe sözlü hafif müzik” olarak adlandırılmıştır. Bunun yanında Batı müziğini örnek alan şarkılar, geniş kesimlere pek hitap etmemiştir. Böylece Batı müziği formlarıyla halk müziğini kaynaştırmaya çalışan “Anadolu pop” türü oluşmuştur. ‘60’larda ortaya çıkan bu akımda türküler, Batı armonileri temel alınarak düzenlenmiştir. Bu akımın yaygınlaşmasında, Tülay German’ın seslendirdiği “Burçak Tarlası”nın (1964) ödül almasının ve akabinde müzik piyasası ile medyanın bu türe yönelmesinin de etkisi vardır. (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 9-11) 1960’ların ilk yıllarında yabancı şarkıların üzerine yazılan Türkçe sözlü parçalar, Türk halk müziği eserlerinin çok sesli düzenlemeleri ile Batılı enstrümanlarla çalınan şarkılar dışında, müzisyenlerin kendi yaptığı Türkçe sözlü yeni besteler -tango hariç- üçüncü bir yol olarak yer almamıştır. (Dilmener, 2014, s. 43) Müzik sektörünün beklentilerinin yanında, müzisyenlerin gerekli donanıma henüz ulaşmamasının da bu durumun oluşmasına etkisi olabilir.

1960’lardaki siyasal ve toplumsal atmosferin, o günlerde icra edilen müziğine yansıdığı görülmektedir. Akkaya ve Çelik’in ifade ettiği gibi, ‘60’ların sonlarına doğru dünyada yükselen ‘68 hareketi Türkiye’yi de etkilemiştir. Anadolu popun oluşum yıllarında ise bu kadar politik bir ortam yoktur ve bu müzisyenler başlangıçta muhalif bir duruş sergilememiştir. Türkiye’nin iç sorunları ortaya çıkınca ulusalcılık politik platformda güçlenerek müziğe de yansımış ve türküler, daha geleneksel yapıdaki ya da protest müzikleri tercih eden müzisyenler olmuştur. Aranjanmanlar ise liberal bir çizgiye daha yakındır ancak kent hayatındaki sorunlar sosyal yaşantıyı değiştirmeye başlayınca, hafif müzik türüyle birlikte bu şarkılarda bireyin mutluluğu, özgürlüğü ve romantizm ön plana çıkmıştır. Aranjanman denilen hafif müzik şarkılarında ulusalcılık da Batılı yaşantının içinde Batı’ya kendini ispat etme şeklinde hissedilmiştir. (Akkaya ve Çelik, 2006, ss. 13-15) Bunun yanında 1960’larda ulusalcılık dışında halkçılık olgusu da güçlenmiştir. Anadolu ve köy gerçeğine dönme isteği, hem edebiyata hem de müziğe yansımış ve Anadolu popun oluşumunu şekillendirmiştir. (Canbazoglu, 2009, s. 25)

Türk pop müziğinin oluşmasında tek faktör etken değildir. Sosyo-kültürel değişim dalgasıyla birlikte ekonomik etkenleri de göz önünde bulundurmak gerekir. ‘60’larda kapitalist ekonominin gelişmesi yönünde atılan adımlarla tüketici ve üretici sınıfların ayrışması da pop müziğin yapılanışına yön vermiştir. Ekonomik kalkınmayla üretim artmış, müzik ürünlerinin piyasaya girmesini sağlamıştır. Böyle bir sistemde piyasaya sürülen bu ürünleri tüketecek bir kesimin varlığı elzemdir. Dolayısıyla albümleri ve piyasadaki ürünleri satın alacak gelire sahip kesimler de iyileşen ekonomik koşullarla birlikte büyümüştür. Ayrıca, bir süredir Türk sanat müziğinin desteklenmemesi ve Batı popüler müziğinin yayılması da Türk popunun oluşumuna katkı sağlamıştır.

1960'lı yıllarda Türkiye'ye müzik teknolojisindeki yeniliklerin gelmesinin de sektörün değişiminde payı olmuştur. Meriç, bu dönemde taş plak yerine yapımı daha kolay ve ucuz olan 45'liklerin kullanılmasının, plak satışlarını artırdığını ve yeni şarkıcılar ortaya çıkardığını imlemiştir. (Meriç, 2006, s. 59) 1960'lı yıllarda ilk plaklarını yapanlar arasında Türk pop müziğinde mihenk taşı olan isimler vardır. Bu şarkıcılar arasında yer alan Tülay German, Füsün Önal, Ay Feri, Tanju Okan ve Ayla Dikmen gibi bazı şarkıcılar o yıllarda meşhurken zamanla piyasadan ya kendi istekleriyle uzaklaşmış ya da çekilmek zorunda kalmıştır. Kariyerinin başında aranjmanlarla birlikte yabancı şarkılar söyleyen Ajda Pekkan, Türk pop müzik piyasasında en uzun süre kalan şarkıcılardan biridir. Ajda Pekkan, '60'larda Yeşilçam filmlerinde birkaç sene oynadıktan sonra tamamen müziğe yönelmiştir. Türk popunun ilk erkek yıldızlarından Alpay ile Türk müziğinin önemli bestecilerinden Özdemir Erdoğan, ilk plaklarını bu dönemde yapmıştır. Erol Evgin ve Beyaz Kelebekler de aynı yıllarda müzik piyasasına girmiştir. (Dilmener, 2014, s. 44, 48, 54, 55, 73, 96; Meriç, 2006, s. 38)

Sayan plak firmasının Anadolu popa destek vermesiyle birlikte, bu akıma uygun plak dolduran müzisyenlerin sayısı da artmıştır. Anadolu pop şarkılarının Anadolu'da daha fazla dinleyiciye ulaşılması nedeniyle bu tür moda olmuştur. Moğollar, Mavi Işıklar, Modern Folk Üçlüsü, Üç Hürel, Tülay German, Erkin Koray, Cem Karaca, Barış Manço ve Fikret Kızılok gibi müzisyenlerle gruplar, Anadolu popun gelişmesini sağlayan isimler arasında yer almıştır. (Dilmener, 2014, s. 115, 121, 122, 134, 139; Meriç, 2006, s. 37, 60, 61) Bunun yanında Erol Büyükburç, Anadolu pop müzisyenleri arasında gösterilmez ama Cumhur Canbazoglu'nun da işaret ettiği gibi, birlikte çalıştığı müzisyenlerin karşı çıkmasına rağmen türkülerini Batılı sazlarla modernleştirmeyi deneyen ilk isimdir. Anadolu pop'ta erkek müzisyenlerin ağırlığı olmakla birlikte, Tülay German dışında Hümeysra, Esin Afşar ve Selda Bağcan da bu akıma uygun şarkılar söylemiştir. (Canbazoglu, 2009, ss. 21, 22, 28, 29, 223-228) Güven Erkin Erkal'a göre ise Erol Büyükburç, 1961'de taş plak şeklinde çıkardığı "Little Lucy" adlı bestesiyle "rockabilly" formuna yakın bir şarkı yapmıştır. "Little Lucy", Türkiye'de rock müzik türünde plağa yansıyan ilk örnek olarak değerlendirilmektedir. (Erkal, 2014, s. 77) Anadolu pop müzisyenleri; Batı folku, Bob Dylan ile Joan Baez gibi folk-rock müzisyenleri, "Beat" kültürü, Beatles ve psychedelic⁴⁶ rock'tan etkilenmiştir. Anadolu pop akımına dâhil olan gençler, kentte yetişmiştir ve bazıları Batı kültürünü temsil eden yabancı okullarda eğitim almıştır. Sadece müziklerinde değil, birbiriyle alakasız gibi duran sahne kıyafetlerinde ve imajlarında da Doğu-Batı kültürünü harmanlamaya çalışmışlardır. Anadolu pop müzisyenlerinin Batı'da seslerini duyurmaya çalışmasında, Batı müzik pazarının bu dönemde deneysel çalışmalara olumlu

⁴⁶ Türkçeye saykodelik ya da psikedelik diye çevrilmiştir.

bakmasının etkisi yüksektir. (Canbazoglu, ss. 24-27) Pop müzik endüstrisinin oluşmasında kentleşmenin önemli bir yeri vardır ve Anadolu pop temsilcilerinin de kent kültürüyle yetişmiş olması kentlileşme açısından önemli bir detaydır. Kentli, Batı'daki müzik kaynaklarına ulaşabilen, belli bir eğitim seviyesine ve dünya görüşüne sahip, dönemin sosyo-politik ortamını takip eden müzisyenler, halk müziğini keşfetmiş ve yenilik düşüncesiyle hareket etmiştir. Anadolu, halk müziğinin kaynağıdır ancak küçük yerleşim yerlerinden gelen müzisyenlerin, kentli gençler gibi olanaklara sahip olmadıkları için Batı'ya dönük bir akım yaratmaları zordur. Bunun yanında Anadolu pop, dönemine göre öncü bir akım olmakla birlikte müzikal eksikleri de vardır. Metin Solmaz da Anadolu popun sorunlarına dikkat çekerek deneysellik ve ruh açısından önemli bir tür olarak görmekle birlikte, türküler ve rock şarkıları yeteri kadar incelenmeden birleştirildiği için müzikal açıdan eksik bulmaktadır. (Solmaz, 1996a, s. 30, 31) Çoğu burjuva ailelerinden gelen Anadolu pop müzisyenleri, iyi niyetle müzik yapsalar dahi rock ve folk müzik türlerini gerçek anlamda bir sentezle yansıtamadıkları da ortadadır.

Medya, 1960'lar müziğinde yaşanan bu gelişmeleri tetikleyen unsurlar arasındadır. Müzik içerikli yayın yapan dergilerin radyoyla birlikte müzik sektörüne etkisi, 1930'larda yayımlanan *Radyo Programı* ile *Müzik ve Sanat Hareketleri* dergilerine kadar uzanmaktadır. Bunun yanında, 1960'lı ve 1970'li yıllarda basılı müzik yayıncılığının etkisi, hem gazete hem de dergi düzeyinde artmıştır. (Erkal, 2014, s. 34, 35) 1960'lı yılların gazeteleri ve dergilerinde plaklarla ilgili haberler ile eleştiriler daha fazla yer almıştır. Radyo programları ve dergiler, popüler müzikle birlikte popüler kültürün de gelişmesine katkı yapmıştır. (Küçükakpan, 2016, s. 55) Daha önce belirtildiği üzere, müzik endüstrisinin işleyişinde en iyilerin yer aldığı listeler önemlidir. Dilmener, 1967'de yılın en başarılı şarkıcı ve gruplarını *Milliyet* gazetesinin halk oylamasıyla ve *Ses* dergisinin sayfayı yayına hazırlayanların beğenilerine göre seçtiğini, *Milliyet*'te üst sıralarda yer alan şarkıcıların veya Altın Mikrofon'da ödül alabilen grupların *Ses*'in en iyiler listesine giremediğini imlemiştir. Çeşitli yayınlar tarafından hazırlanan en iyilerin olduğu listelerdeki farklar ve tutarsızlıklar bu dönemde başlamıştır. Bununla birlikte Dilmener'e göre *Hey* dergisinin hazırladığı listeler, *Billboard* dergisinin liste kriterlerine ve şarkıların radyoda çalınma sayısı, süresi, plakların satış rakamları ile okurların oylarına dayalı sağlam kıstaslara göre yapılmıştır. Dönemin bir diğer müzik dergisi *Diskotek*'te sıradan olduğu düşünülen müzisyenlerle eserler yer almaz ancak 1970'te yayımlanmaya başlayan *Hey* dergisi, birbirinden farklı eğilimlere sanatsal değerini gözetmeden yer vermiştir. (Dilmener, 2014, s. 95, 161) Eklemek gerekir ki listelerin hazırlaması ile ilgili kriterlerin nesnelliği tartışmalı bir konudur. Liste hazırlama kriterleri dünyada müzik endüstrisinin kurallarına ve beklentilerine göre düzenlenmektedir. Bu nedenle o dönemde radyo programcısı tarafından şarkısı ya da plağı

çalınmayan müzisyenlerin popüler olması kolay değildir. Dolayısıyla plak firmaları tarafından tercih edilmesi de zordur.

‘60’larda düzenlenmeye başlayan müzik festivalleri de popüler müziğin gelişimini desteklemiştir. Meriç, 1963’te düzenlenmeye başlayan Boğaziçi Müzik Festivali’ni önemli yarışmalar arasında göstermiştir. (Meriç, 2006, s. 275) Boğaziçi Müzik Festivali’nin üçüncüsünde gruplara en az bir adet Türkçe beste yapma zorunluluğunun getirilmesi, Türk popunun geleceğini etkilemiştir. (Dilmener, 2014, s. 72) Boğaziçi Müzik Festivali’ne getirilen bu zorunluluk sayesinde pop müzikte Türkçe beste sayısı artmaya başlamıştır. Zaman içinde Türkçe beste sayısının artmasına yarışmaların da katkısı olmuştur. Olcayto Ahmet Tuğsuz, Eurovision Şarkı Yarışması’nın, Türk popüler müziğinde Türkçe orijinal söz ve beste koşulundan dolayı yeni bestecilerin ortaya çıkmasında itici bir güç oluşturduğunu ifade etmiştir. Tuğsuz’a göre, ‘70’lerin sonu ve ‘80’lerin başında Bülent Ortaçgil ile MFÖ bu değişimin başını çekerken Sezen Aksu’nun sözlerini kendisinin yazdığı bestelerinin de bu gelişimde önemli bir yeri vardır. (Olcayto Ahmet Tuğsuz, kişisel görüşme, 7 Ocak 2018) Müzik piyasasında özgün Türkçe şarkıların yapılması uzun zaman almış ve bir süre besteci sorunu da yaşanmıştır.

Müzik yarışmalarının bir kısmı medya organları tarafından düzenlenmiştir. Dönemin önemli yarışmalarından olan, 1965’te *Hürriyet* gazetesinin düzenlediği Altın Mikrofon Armağanı Yarışması’na Cem Karaca ve Erol Evgin gibi önemli müzisyenler katılmıştır. Yarışmanın amacı, Batı müziği teknikleri ve aletleri kullanılarak Türk müziğine yön vermektir. Dilmener’e göre *Hürriyet*, yükselen pop dalgasını görerek Batı müziği ile yerel renklerin bir arada olduğu müziğe öncelik vermiştir. Yarışmanın müzikal tutumunun etkisiyle dönemin popüler birçok şarkıcısı, ulusal folklorla bağlı ve Batı müziğine göre düzenlenmiş şarkı arayışına girmiştir. Dereceye giren yarışmacıların plaklarının basılması ve anlaşmalı bir kulüpte sahneye çıkmaları nedenleriyle yarışmaya katılım yüksek olmuştur. Bu yarışmacıların plaklarının basılması ise müzik piyasasını hareketlendirmiş ve yurda daha fazla yabancı şarkıcı gelmeye başlamıştır. (Dilmener, 2014, ss. 64-67, 70) 1965 ile 1968 yılları arasında, 1972’de ve 1979’da düzenlenen Altın Mikrofon, ‘70’lerde etkisini kaybetmiştir. (Küçükkaplan, 2016, s. 58) Altın Mikrofon’un, ‘60’larda ortaya çıkıp ‘70’lerin ilk yarısında aktif biçimde devam eden Anadolu pop türünün oluşumuna ve dönemin sentez niyetiyle yapılan şarkılarına katkısı ortadadır. Solmaz da bu duruma işaret edip yarışmanın en önemli tarafının, Anadolu popla birlikte dönemin pop müziğini Anadolu’ya taşıması ve Anadolu’daki müzisyenlerin de popa katılımını sağlaması olduğunu altını çizmiştir. (Solmaz, 1996a, s. 29) Bu dönemde hem medya hem de müzik alanında henüz bir endüstriden söz edilemez ancak bu iki alanın ortaklığı, Türk popüler müzik piyasasına yön vermiştir.

Bu yıllarda başka gazeteler de Altın Mikrofon dışında yarışmalar düzenlemiştir: *Hürriyet*'le rekabet eden *Milliyet* gazetesi, 1967'de Milliyet Liseler Arası Hafif Batı Müziği Yarışması'nı (daha sonra Liseler Arası Müzik Yarışması denmiştir) düzenlemiştir. 1970'lerde halk oyunlarıyla halk müziğine de yer veren ve lise öğrencilerinin katıldığı Milliyet Liselerarası Hafif Batı Müziği Yarışması uzun süre devam etmiştir. 1967'de *Hafta Sonu* gazetesi de Altın Ses adlı bir vokal yarışması düzenleyerek solist kavramını öne çıkarmıştır. 1969'da Ajda Pekkan ve Durul Gence'nin de jüri üyeleri arasında olduğu yarışmaya Nilüfer Yumlu (Nilüfer) ve Sezen Seley (Sezen Aksu) katılmış, yarışmayı Nilüfer kazanmıştır. Her ikisi de bir süre sessiz kaldıktan sonra '70'li yıllarda ilk plaklarını yapmıştır. (Meriç, 2006, ss. 275-277) *Diskotek* dergisinin '60'larda düzenlediği Topkapı Müzik Festivali de beste, aranjman ve enstrüman yarışması olarak lanse edilmiştir. (Dilmener, 2014, s. 113) 1972'de Şanar Yurdatapan ile Attila Özdemiroğlu'nun kurduğu ve Türkiye'nin ilk yapım şirketi olan ŞAT Yapım öncülüğünde, TRT'nin yayın denetimine karşı boykot sonucunda Hafif Müzik Derneği tarafından Topluğne Beste Yarışması yapılmıştır. (Meriç, 2006, s. 44, 278, 279) Bu boykot, Dilmener'in de üzerinde durduğu gibi müzisyenlerin birlikte hareket ederek TRT Merkez Kurulu'nun keyfi kararlar almasını engellemeye çalışmaları bakımından istenilen sonuç alınmasa da önemlidir. (Dilmener, 2014, s. 186)

Topluğne Beste Yarışması'nın ardından TRT, 1975 yılında yapılacak Eurovision Şarkı Yarışması'na katılmak için Avrupa Yayın Birliği'ne başvurmuştur. 1975'teki yarışmada Semiha Yankı'nın söylediği "Seninle Bir Dakika" sonuncu olunca 1978'e kadar yarışmaya katılım olmamıştır. Milliyetçi Cephe Koalisyon Hükümeti'nin, TRT Genel Müdürü İsmail Cem'i görevden alıp Cem'in hazırladığı programları tasfiye etmesinin de yarışmaya katılmama kararının alınmasında etkisi olmuştur. 1978 yılında Ecevit'in yeniden hükümet kurması müzik sektörünü de etkilemiştir ve aynı yıl, Nilüfer'le birlikte Grup Nazar "Sevince" adlı parçayla Eurovision'a katılmıştır. Türkiye her iki yarışmada da sonuncu olmuştur ancak durgun olan piyasa Eurovision sayesinde bir miktar hareketlenmiştir. 1980'de ise TRT'nin seçimiyle Ajda Pekkan, yarışmaya "Pet'r Oil" (Petrol) şarkısıyla katılmış ama yine başarısız olunmuştur. (Dilmener, 2014, s. 230, 250, 257; Meriç, 2006, ss. 289-293) Ajda Pekkan'ın Eurovision'a seçilmesinde popülerliğinin tesiri vardır. Pekkan'ın "Petrol" şarkısını başlangıçta beğenmediği ve bu şarkıyla yarışmaya katılmak istemediği de bilinmektedir. "Petrol" şarkısının sözleri, '70'lerin sonunda Türkiye'nin içinde bulunduğu kötü ekonomik koşulları, petrol ihtiyacını ve dışa bağımlılığı göstermesi açısından dikkat çekicidir.⁴⁷ Petrol şarkısı, bugün bile petrol fiyatlarında oynamalar olduğunda gündeme gelmektedir.

⁴⁷ Eurovision Şarkı Yarışması'nın ulusal ve uluslararası politik yönlerine, bu bölümün sınırını aştığı için yer verilmeyecektir.

‘68 ruhunun yarattığı müzikal ve toplumsal atmosfer, Türkiye’de de ‘70’lerin ilk yıllarına yansımıştır. Aynı zamanda bu yıllarda Türkiye’nin kendi iç meselelerinin uzantılarını müzikte görmek mümkündür. Akkaya ve Çelik, ‘70’lerin ilk yarısındaki ülke gündeminin etkisiyle büyük bir kesimin politize olduğuna, adalet, özgürlük ve demokrasi arayanların kitleselleşebildiği bir ortamda politik hareketliliğin popüler müziğe yansıdığına işaret etmiştir. Bu dönemde toplumsal eşitsizlik, adaletsizlik, işçi sınıfı ile kadın-erkek ilişkileri tema olarak bazı şarkılarda kullanılmış, düzen eleştirilmiş, kent yaşamıyla gelen yeniliklere ve değişikliklere yer verilmiştir. Anadolu pop akımına bağlı bazı müzisyenlerin eserlerinde, âşık geleneğinin muhalif dili rock sound’una yaslanarak politik kimliği öne çıkarmıştır. Böylece temposu yüksek ve isyankâr “rock” şarkıları artmıştır. Bu dönemde muhalif yapıda müzik yapan Cem Karaca, Selda Bağcan ve Edip Akbayram gibi müzisyenlerin şarkıları çok popüler olmuştur. Başka dönemlerde ise muhalif şarkılar bu denli popüler olmamıştır. Anadolu poptaki kadar olmasa bile bazı aranjman şarkılarda da demokratik talepler naif biçimde dile getirilmiştir. Bununla birlikte bu muhalif politik yapı, dönemin müziğinin tamamını etkilememiştir. Klasik anlamda politik öğelerden sayılmamakla birlikte, Ajda Pekkan’ın seslendirdiği ve sözleri Ülkü Tamer’e ait olan “Sana Ne Kime Ne” şarkısında olduğu gibi, erkek egemen ilişkiler ağında farklı kadın tiplerini dile getiren şarkılar da yapılmıştır. (Akkaya ve Çelik, 2006, ss. 16-18) Alpay’ın “kadın, emek ve sömürü” temalarına değindiği “Fabrika Kızı” (1970), hem dönemin toplumsal yaşamına dair önemli ve özgün bir eser hem de işçi sınıfı hakları konusunda yazılan ilk şarkıdır. (Dilmener, 2014, s. 157; Meriç, 2016, s. 56, 57) Kahyaoğlu, ‘70’lerde Bülent Ecevit ve CHP iktidarının etkisiyle aranjman müzikte sosyal demokrasi anlayışına uygun toplumsal mesajlar içeren şarkıların da yapıldığına değinmiştir. (Kahyaoğlu, 2002, s. 100) Özellikle 1974’te Kıbrıs Barış Harekâtı’nın yapıldığı dönemde Ecevit, şarkılar aracılığıyla desteklenmiştir. ‘60’lı ve ‘70’li yıllarda Anadolu pop şarkılarının sözlerinde toplumsal ve siyasal gerçeklik bir ayna gibi yansıtılmıştır.⁴⁸

1970’lerin ileriki yıllarında siyasal atmosferin değişiminden müzik sektörü de etkilenmiştir. Bu değişimlerden biri, müzisyenlerin daha önce kazandıkları sendikalaşma haklarına getirilen kısıtlamalardır. Dilmener, ‘70’lerde müzisyenler aleyhine olan ilk değişimlerden birinin, hem Türk müziği hem de Batı müziği sanatçılarını bir arada toplayan ve ülkedeki en güçlü sendika olan Ar-İş’in, Ankara Müzik-İş Sendikası ile birleşme çabası sonuçlanmadan kapatılması olduğunu dile getirmiştir. (Dilmener, 2014, s. 145, 146)

⁴⁸ Sanat ve edebiyatta bu yaklaşım, realist ve natüralist akımlarına yakındır. Türkiye’de dönemin kurgusal düzyazı anlayışı da ağırlıklı olarak toplumsal gerçekçi bir yapıya sahiptir. İkinci Yeni’nin ve bu akıma yakın şairlerin imge yüklü şiirleri, nazım türünü realizmden uzaklaştırmıştır. Popüler müzik de bu dönemde sözlerin işleniş açısından şiirden çok düzyazıya yakındır.

1970’lerde muhalif kimliğe sahip müzisyenler, düşüncelerini ifade etseler dahi tam anlamıyla özgür değillerdir ya da sıkça yaptırıma uğramışlardır. TRT’nin devlet otoritesi altında uyguladığı denetimi merkeze alan politika, 1970’lerin başından sonuna doğru giderek güçlenmiştir. Küçükkaplan; TRT’nin, pop müziğin gelişim sürecinde ‘70’ler boyunca aktif olduğunu, kendisine bağlı Merkez Denetleme Kurulu’nun kültür-sanat politikasını yansıtan kararlar aldığını, şarkıları denetleme ve yayımlanacak şarkıları seçme işlerini yürüttüğünü belirtmiştir. (Küçükkaplan, 2016, s. 96) Kahyaoğlu, 1970’lerin başlarına kadar TRT’nin, devletin sentez politikasına uygun olduğu için Anadolu pop şarkılarını yayımladığını ama daha sonra Anadolu popun ulaştığı popülariteden rahatsız olunduğunu ve TRT’de yayımlanmasının engellendiğini imlemiştir. (Kahyaoğlu, 2002, s. 95, 96) Bu açıklamaları destekleyen biçimde Akkaya ve Çelik de sanatçıların muhalif söylem oluşturdıklarında engellerle karşılaştığını, resmi devlet politikasına uyduklarında ise destek gördüklerini ifade etmiştir. (Akkaya ve Çelik, 2006, s. 19) Ajda Pekkan, devlet tarafından her daim desteklenen müzisyenlere iyi bir örnek oluşturmaktadır. Ajda Pekkan’la ilgili hem Pekkan’ın görüntüsünün hem de Fikret Şenes’in ‘70’lerde yazdığı şarkı sözlerinin de etkisiyle özgür ve modern bir Türk kadını imajı yaratılmıştır. Pekkan, o dönemde liberal Batı’nın izinden giden devlet ideolojisinin sınırları içinde kaldığı ve aykırı olmadığı için kabul edilip desteklenmiştir.

1960’lardaki müzikal arayışların sonucunda ‘70’lerde, özellikle orkestralarda beste, şarkı sözü, düzenleme, yorum ve icra gibi alanlarda müzikalite daha olgunlaşmıştır. Anadolu pop ise bir yerden sonra müzikal olarak daha ileri gidememiş ve kişisel sorunların ortaya çıkması ve koşulların zorlaşması sonucunda bazı gruplar dağılırken, bazı müzisyenler de sektörden uzaklaşmıştır. (Akkaya ve Çelik, 2006, ss. 19-21) Yine de bu dönemde ekol oluşturan isimler çoğalmıştır. Uğur Küçükkaplan, 1960’larda siyasi ve ekonomik sorunlara rağmen popüler müzik sektörü ile buna bağlı sektörlerin gelişebilmesini, plaklara ve radyo aracılığıyla popüler müziğe geçmişe göre daha rahat ulaşabilmesine bağlamıştır. (Küçükkaplan, s. 72) ‘60’larda plak ve radyo aracılığıyla popüler müziğe ulaşmanın kolaylaşması, medya araçlarının popüler müziğin yaygınlaşmasındaki rolünü göstermesi bakımından önemlidir.

1970’lerde medyanın desteği ve aranjman müziği aracılığıyla “yıldız şarkıcı” imgesi güçlenmeye başlamıştır. Bu yıldız şarkıcılar çoğunlukla yorumcudur. Nitekim Ajda Pekkan, Hümeysra, Nilüfer, Nükhet Duru, Sezen Aksu, Erol Evgin ve Alpaz gibi yorumcular bu dönemde yıldıza dönüşmüştür. (Kahyaoğlu, s. 99) Bu isimlerin arasına ‘70’lerin ortalarında sahneye çıkmaya başlayan ve ‘80’li yıllara kadar 45’likler yayımlayan Seyyal Taner de eklenebilir. Seyyal Taner, kendi döneminde sahnede hem şarkı söyleyen hem de dans eden ilk kadın şarkıcı olması ve alaturka gazinolara pop-rock şarkı kültürünü getirmesi (Seyyal Taner, wikizero.biz) açısından önemlidir. Ulunay Türkkkan, Türk pop müziğinin dört yapraklı

yoncasının Ajda Pekkan, Nükhet Duru, Sezen Aksu ve Seyyal Taner'den oluştuğunu düşünmektedir. Türkkkan'a göre Ajda Pekkan, dünyayla entegre olmaya ve Batı müziğinin yerleşmesine ciddi katkısı olan bir rol modelidir. Bu ekipten Nilüfer diğerleri gibi yeni bir ekol yaratmamıştır ancak Seyyal Taner, bale eğitimi aldığı için bu dönemde sahnede şarkı söylerken dans edebildiği ve kadın müzisyenler arasında rock'a yakın ilk isim olduğu için ekol yaratan şarkıcılardan biridir. (Ulunay Türkkkan, kişisel söyleşi, 28 Kasım 2016)

1970'lerin ortasında gittikçe kötüleşen ekonomi, müzik piyasasındaki koşulları da değiştirmiştir. Michael Kuyucu, 1974 Kıbrıs Barış Harekâtı'ndan sonra Türkiye'ye uygulanan ekonomik boykot yüzünden oluşan ekonomik krizin plak endüstrisini etkilediğini, plak üretiminde kullanılan kalemlerin zamlanmasıyla ilgili olarak orkestra müzisyenlerinin, matbaaların, plak stüdyolarıyla işçilerin maliyetlerinin arttığını ve bu durumun korsanı artırdığını belirtmiştir. (Kuyucu, 2005, s. 102) Türk müzik piyasasında '70'lerdeki korsan sorunu, sektörü ekonomik olarak zarara uğratacak kadar büyüktür. Bunun yanında korsan, uzun süre devam eden bir sorundur ve piyasada karar alma mekanizmalarını etkilemiştir.

Dilmener, '70'lerin başında korsan firmaların, çok satan albümleri etiketlerine kadar kopyalayıp çeşitli yollarla Anadolu'da pazarladığına ve asıl firmaların bundan epey zarar ettiğine değinmiştir. Piyasanın en eski firmalarından biri olan Sahibinin Sesi'nin bastığı plaklar çok satmasına rağmen, korsan firmalara karşı açtığı davalar işe yaramayınca kapanmıştır. Dilmener'e göre şirkete bağlı sanatçıların yeni bir firma arayışına girmesi ve Kamuran Akkor'un, Orhan Gencebay'ın ortakları arasında yer aldığı İstanbul Plak'a geçtikten sonra daha arabesk tarzda müzik yapması dikkat çekicidir. Bu gelişme, Türk popunda oryantal ve arabesk ezgilerin yayılmasını sağlayan kimlik değişimini başlattığı için önemlidir. İstanbul Plak, bünyesine aldığı birçok şarkıcıyı kâr için birbirine benzetmiştir. (Dilmener, 2014, s. 173, 190, 204) Müzik endüstrisinde ekonomik kazanç için plak firmalarının uyguladığı bu çeşit politikalar sektörde kırılmalar ve değişimler yarattığı için önemlidir. Nitekim İstanbul Plak'ın izlediği yol, arabesk müziğin yayılmasını sağlayan unsurlardan biri olmuştur.

Türkiye'de pop müzik, 1970'lerin sonuna kadar gerçek anlamda bir kimlik oluşturamamıştır. Arabesk, siyasi olarak düşünsel fonda birbirinden ayrılan Anadolu pop ve aranjman akımlarını özellikle bu yıllarda etkilemiştir. Bu etkileşimi, arabeskin dinleyici kitlesinin albüm satışlarını artırarak piyasayı yön vermesi sağlamıştır. Böylece arabesk ve popüler kültür, pop müzikteki iki farklı kanalın ortak noktasını belirlemiştir. (Küçük Kaplan, 2016, s. 73, 74) Anadolu pop; yenilik yapamaması, tekrar eden müzikal yapısı ve politik anlamda sloganlaşan sözleri nedeniyle '70'lerin sonunda pop müzikteki etkisini kaybetmiştir. Aranjmanlar ise müzikal açıdan yenilik getirmemekle birlikte, "farklı etkilere açık ve daha serbest bir yapıda" olmalarının etkisiyle dinleyicilerin Batı müziğiyle tanışmasını sağlamıştır.

(Küçükkaplan, 2016, s. 75) Sözlerini Fikret Şenes'in yazıp Ajda Pekkan'ın seslendirdiği “Tanrı Misafiri” (1974) ve Nilüfer'in söylediği “Dünya Dönüyor” (1973) adlı şarkılar, hem makamsal yapıda hem de Batılı tarzda düzenlenen ilk pop şarkılarından ve pop müziğin çizeceği rotayı göstermektedir. (Küçükkaplan, s. 79, 80) Bu dönemde makamsal yapının Batı müziği formuna uygun düzenlendiği şarkı formatının ilk örnekleri, 1980’li yıllarda pop müziğin yapısının değişmesine öncülük etmiştir.

Daha önce ifade edildiği gibi Türkiye’de 1950’lilerde başlayan ve 1960’larda belirginleşen liberalleşmenin etkisi, popüler müzik alanında net şekilde görülmektedir. ‘50’lerde maddi yardımlarla başlayan, ‘60’larda artan yabancı sermaye girişiyle hızlanan ve ‘70’lerin ortasına kadar devam eden süreç, Türk popüler müzik piyasasının oluşmasını sağlayacak ortamı yaratmıştır. Yabancı sermaye desteğiyle yerli sanayide yapılan atılımların sonucunda kazanılan ekonomik ivme, müzik teknolojilerinin Türkiye’ye gelmesini sağlamış ve medya teknolojilerinin de katkısıyla pop müzik yaygınlaşmaya başlamıştır. Pop müziğin dolaylı aracılığıyla yayılmaya başlayan Amerikan popüler kültürü de Türkiye’de özellikle kent yaşamına yansımıştır. Amerikan müzik endüstrisi teknolojik ve müzikal kaynakların başka ülkelere aktarımıyla güçlenirken, Türk müziği kendi minvalinde Batılılaşmaya devam etmiştir. Kapitalizmin gelişme düzeyine bağlı olarak ‘60’larda, pop müzik endüstrisinin oluşması için gerekli olan koşullara daha iyi bir zemin oluşturulmuştur. Bunun yanında Türkiye’nin kendi siyasi konjonktürü müzik sektörünü biçimlendirmiştir. Genel hatlarıyla ele alındığı üzere ‘60’larda belli alanlarda kısmen demokratik bir yapının oluşması, pop müzikte de üretim ve tüketim açısından bir özgürlük alanı yaratmıştır. Türk pop müziği, ‘60’lardan ‘70’lerin ortalarına kadar daha yaratıcı bir ivmeyle gelişimini sürdürmüştür. ‘70’lerin ilk yıllarında çok fazla hissedilmeyen ekonomik problemler, sektörün müzikalite açısından da zamanla daralmasına neden olmuştur. ‘70’lerin sonunda artan politik ve ekonomik sorunlar, hayatın genelini olduğu kadar müzik sektörünü de olumsuz etkilemiştir. Sadece Anadolu pop türünde müzik yapanlar değil, birçok müzisyen sektörden uzaklaşmıştır. Üretim ve tüketimin birlikte azaldığı müzik sektöründe, müzikal yaratıcılık da zayıflamıştır. Bunların üstüne siyasi atmosferin yarattığı baskı eklenince pop müzik sektörü, 1980’lere her anlamda durgun biçimde girmiştir.

4.1.2. 1980’ler Türkiye’inde Pop ve Rock Müziğin Evrilişi

Türkiye’de 1980’lerdeki politik, ekonomik ve toplumsal dönüşüm, kültür-sanat ortamını da etkilemiştir. 1980’lerin ilk yıllarında siyasi yönetim mekanizmalarının baskı ve yaptırımları, müzik sektöründe üretim ve tüketim süreçlerinin işleyişini olumsuz etkilemiştir. 1980’lerden önceki yıllarda müzik sektöründe önemli bir yere sahip birçok müzisyen, ‘80’lerde sosyo-politik ve bireysel nedenlerle geri planda kalmıştır. Özal’ın uygulayıcısı ve sembolik

biçimde öncüsü olduğu neo-liberal yaşam tarzının popülerleşmeye başlaması da müzik endüstrisini, sonraki on yılları da etkileyecek popülist bir kulvara sürüklemiştir. Aslında 1980’lerde pop müzikte görülen değişimin nüveleri daha önce ekilmiştir. 1980’ler, Türk popüler müziğinin geleceğini de etkileyecek biçimde bir grup müzisyen tarafından şekillendirilen bir dönemdir.

‘80’lerde tüm yapıları etkileyecek bir şekle bürünen bu dönüşüm, dünyadan ayrı tutulmamalıdır. Amerika ve İngiltere’nin önemli aktörleri olduğu bu değişim, birçok ülkeyi de bir biçimde etkileyerek neo-liberal ekonomik sisteme eklenmesini sağlamıştır. Müzik de ekonomik ve sosyal gelişmelere göre şekillenerek Amerikan müzik endüstrisinin hegemonyasında tektipleşmeye başlamıştır.

Kültürel unsurlar ve Batı’daki teknolojik gelişmelerin 1980’lere kadar eşzamanlı yaygınlaşmaması gibi sebeplerle Batı pop müziğinin Türkiye’de popülerlik kazanması zaman almıştır. Türkiye’de Batılılaşma ile birlikte çeşitli sanat dallarında ortaya çıkan sentez kaygısı ve gayesi, Batılı pop müzik formlarına yerel unsurların eklenmesiyle bu coğrafyaya özgü bir müziğin oluşmasını sağlamıştır. Bununla birlikte kendine has özellikleri olan bu müzik türünün ne kadar özgün olduğu tartışmalıdır. Temelde toplumsal yapının değişmesinin ve Arap kültür dünyasına ait müzikal unsurların etkisiyle, başlangıçta sosyo-ekonomik seviyesi düşük kitleleri temsil eden “arabesk” adlı bir tür ortaya çıkmıştır. Bu tür, Erkin Koray’ın öncülüğünde Anadolu pop müziğini etkilediği gibi, ‘80’lerde Sezen Aksu’nun ekibinin çalışmalarıyla pop müziği de şekillendirmiştir. Bir hayat tarzının yansıması olan “arabesk”, özellikle 1980’li yıllarda pop müziğin temel formunu değiştirmiştir. 1980’lerde üretilen her şarkıda bu etki görülmesi de arabesk ve sanat müziği makamlarıyla işlenmiş pop müziği, bir çeşit akıma dönüşmüş ve bugünün müziğini dahi etkilemiştir.

Murat Belge, 1950’li yılların ekonomik ve sosyal hareketliliğinin kültür alanına da yansiyarak bu dönemin yetiştirdiği zenginlere yönelik, lüks ile gösterişi öne çıkaran gazino kültürünün geliştiğini belirtmiştir. Hem geçmişten gelen kültür eskisi gibi yaşanmadığı hem de Batı kültürü tam anlamıyla yerleşmediği için Batı’nın kitle kültürü Türk toplumuna aktarılmıştır. Belge’ye göre sonraki yıllarda toplumda artan kültürel çatışmalar müziğe de yansımıştır: Çok sesli Türk musikisiyle hafif Batı müziğinin kitleler tarafından henüz benimsenmediği ve geleneksel Türk müziğinin geri planda kaldığı bir dönemde, büyük bir kitlenin hayat tarzını yansıtan “arabesk” türü ortaya çıkmış ve kitle iletişim araçları vasıtasıyla resmi kültürün dışında popülerleşmiştir. (Belge, 1983, s. 1302, 1304) Görüldüğü gibi arabesk hem bir müzik türü hem de bir hayat tarzıdır.

12 Eylül 1980 Darbesi’nin özgürlükleri kısıtlanmasından Türk popu da olumsuz etkilenmiş, aranjman müzik devam ederken Anadolu popun siyasi müziklerine piyasada yer

verilmemiştir. (Kahyaoğlu, 2010, s. 232) Ulunay Türkkkan; 12 Eylül'den sonra Cenk Taşkan, Norary Demirci, Şanar Yurdatapan, Melike Demirağ ve Cem Karaca gibi önemli müzisyenlerin ülkeyi terk etmesi, Şeref Yüzbaşıoğlu ile Çiğdem Talu'nun vefat etmesi, Ergüder Yoldaş'ın piyasadan çekilmesi ve Melih Kibar'ın uzun süre müziğe ara vermesinin Türk pop müziğini ve müzikal külliyatı olumsuz etkilediğini düşünmektedir. (Ulunay Türkkkan, kişisel söyleşi, 28 Kasım 2016) Darbe sonrası yeni gruplar ortaya çıksa bile, albümlerin ve şarkıların içeriği daha önemli görüldüğü için geçmişe sığınılmıştır ve eskiden hit olan şarkılar, farklı albümlerle piyasaya yeniden sürülmüştür. (Dilmener, 2014, s. 294, 295) '80'lerdeki eskiye yönelişin bir benzeri, günümüz popüler müziğinde de yaşanmaktadır. Nostalji ya da "cover" adı altında eski şarkılar, farklı biçimlerde söylenmektedir.

Murat Meriç, 12 Eylül'ü, "solcu" diye bilinen şarkıcılarla bu görüşü yansıtan şarkılara yapılan bir darbe olarak görmektedir. 12 Eylül Darbesi'nden sonra bazı isimler yurtdışına giderken yurtta kalan müzisyenler çeşitli yaptırımlarla karşılaşmış, sektörde enerji ve üretim düşmüştür. Ahmet Kaya, 12 Eylül'den sonra ideolojik olarak kırılmayı sağlayan müzisyenlerden biridir. Ahmet Kaya, protest şarkılara yer verilmeyen bu dönemde, arabesk motifleri, Anadolu sazları ve Batı enstrümanlarının kullanıldığı "özgün müzik" diye adlandırılan türde albümler yapmıştır. (Meriç, 2006, s. 102, 110) Sosyal içeriği arabeske göre daha fazla olan özgün müzik, arabeskin etkisini azaltmış ve piyasayı da hareketlendirmiştir. (Dilmener, 2014, s. 327) Özgün müzik adı altında yapılan işlerde de müzikal anlamda melez unsurların baskın olduğu görülmektedir. Meriç, 1980'den sonra pop müzikte mahpushane kavramının kullanıldığını ve bunlar arasında en bilinenin, Sabahattin Ali'nin "Aldırma Gönül" şiirine yapılan beste olduğunu imlemiştir. (Meriç, 2006, s. 402, 403) Ufak bir detay gibi görünen bu anekdot, dönemin atmosferini ve sanatçıların sıkışmışlık hissini yansıtmaları açısından önemlidir. Müzikte hapis kavramının işlenmesi, özellikle '80'lerin ilk yıllarında müzisyenlerin belli kurallara ve yaptırımlara uydukları sürece varlıklarını sürdürebildiğini göstermektedir.

Türk pop piyasasındaki sorunlar, arabesk müziğin piyasaya hâkim konuma gelmesini kolaylaştırmıştır. '80'lerde arabesk, sadece kentin kenar mahallelerinde yaşayanlar tarafından kabul gören bir müzik olmaktan çıkmıştır. Murat Meriç'e göre arabeskin bu şekilde yaygınlaşmasının ve dönemin moda türlerinin dışında ürünlerin ortaya çıkmasına izin vermeyenlerin başında müzik yapımcıları gelmektedir. Meriç, dönemin Başbakanı Özal'ın arabeski sevmesinin etkisiyle bu türün devlet tarafından kabul edildiğini ve yeniden moda olduğunu iddia etmiştir. Özal'ı destekleyen arabesk müzisyenleri, devlet resepsiyonlarında konser vermeye de başlamıştır. (Meriç, 2006, s. 66, 75, 85) Meral Özbek de daha önce proletarya müziği olarak görülen arabeskin 1983'ten sonra Anavatan Partisi ile

özdeşleştirildiğini belirtmiştir. (Özbek, 2013, s. 119, 120) Bu yıllarda varlıklı aileler arasında taverna kültürü de yaygınlaşmış, özellikle ‘80’lerin ortalarından sonra Ümit Besen, Arif Susam ile Cengiz Kurtoğlu gibi piyanist şantörler popüler olmuştur. (Meriç, 2006, s. 67, 68) Ulunay Türkkan da Özallaşma diye nitelediği bu dönemde pavyon kültürünün yaygınlaştığını, eğlence anlayışının değiştiğini ve Seyyal Taner gibi assolistlerin artık sahneye çıkamadığını dillendirmiştir. (Ulunay Türkkan, kişisel söyleşi, 11 Mayıs 2017) Böylece kentin gettolarında yeşeren arabesk müzik, Özal iktidarıyla birlikte saygınlık kazanmıştır.

Nurdan Gürbilek, 1970’lerle 1980’lerde toplumsal ve kültürel yapıda meydana gelen değişimleri, Orhan Gencebay ile İbrahim Tatlıses’i karşılaştırarak arabesk müzik üzerinden okumuştur: 1970’lerde popülerleşen Orhan Gencebay, dramatik müziği, kimliğindeki ve sesindeki mutlaklıkla dönemin kültürel ortamını yansıtmaktadır. Şarkılarında, kabulleniş ve kaderciliğe karşı geleceğe dair umut vardır. Şarkılarında modernle geleneksel arasındaki karşıtlık ve sentez, 1970’lerin “aydın kimliğiyle popülerliğin, teknikle sokağın sesinin, düşünceyle isyanın, akılla şiddetin buluşabildiği” dünyasını yansıtmaktadır. İbrahim Tatlıses ise ‘80’lerde taşradan büyük şehirlere gelip başka biri olabilen, çeşitli baskılardan kurtulmak isteyen, paraya ulaştığında rahatlayan ve adaletten önce özgürlük talep eden insanları temsil etmektedir. 1980’lerde taşralılar, modernleşme yolunda bastırılmış olmaktan sıyrılarak şehirli bir kimlik keşfetmiştir. Tatlıses, Gencebay gibi mazlumu değil, mazlumun yeni dünyada istediği imkânlarla kavuşabileceği bir hayatı temsil etmektedir. 1980’lerin sonuna gelindiğinde ise özgürlük vaatleri, fırsatlar ve isteklerin gerçekleşmesi zorlaşarak Gürbilek’in tabiriyle “sınırlar yeniden çizil”miştir. (Gürbilek, 2016, ss. 92-101) Gencebay ve Tatlıses’in müzisyen kimliklerinin farkı, temsil ettikleri dünyanın da değişimini göstermektedir. Bunun yanında toplumsal ve kültürel zemin devinime devam etmektedir. ‘80’ler biterken sınırların yeniden çizildiği evrede, yeni kodlarıyla Türk pop müziği yükselmiştir. Bu durum, arabeskin dahi kendi içinde dönüşüm geçirerek yeni toplum modeline uygun bir yapıya büründüğünü göstermektedir.

1970’lerde değişen toplumsal yapı, sadece arabesk türünün ortaya çıkıp popülerleşmesini sağlamamış, Türk pop müziğini de etkilemiştir. Daha önce de ifade edildiği gibi 1970’lerde ekonomi hem iç hem de dış etkenlerle kötüye gitmiştir. Bahçe ve Eres, önemli siyasal çalkantıların olduğu 1970’lerde küresel kapitalizmin de bir kriz dönemine girdiğini, Türkiye’yi de olumsuz etkileyen iki büyük petrol sorununun yaşandığını ve petrol üreticisi ülkelerin, Batılı gelişmiş ülkelere petrol ambargosu uygularken öteki ülkelere satılan petrolün varil fiyatını da artırdığını belirtmiştir. (Bahçe ve Eres, 2014, s. 47) Ekonomik krizden ve Petkim’deki grevlerin petrol fiyatlarını artırmasından müzik piyasası da etkilenmiştir. Plakların petrolden elde edilmesi nedeniyle plak üretimi duraklamıştır. Eski plakların eritilip yeni plaklar

üretilmesi ise hem sorunu çözmemiş hem de ses kalitesi düşmüştür. (Küçükkan, 2016, s. 100; Dilmener, 2014, s. 275) Bu dönemde firmalar, yatırımlarını da azaltmıştır. Dilmener, firmaların satma olasılığı düşük olan müzik türlerine yatırım yapmadığını ve yüksek kontratların, tekliflerin ile transferlerin yapıldığı dönemin kapandığını ifade etmiştir. Kriz nedeniyle enflasyonun yükselmesi de plak fiyatlarını artırırken satışları düşürmüştür. Dahası, plak şirketleri yatırım yapmayı göze alsalar bile, denetimden geçen şarkıların televizyonda yayımlanıp yayımlanmayacağı da belli değildir. (Dilmener, 2014, s. 272, 273, 279) Firmaların bu kadar belirsiz ortamda gelir sağlayacaklarından emin oldukları işleri yapması, müzik sektörünü olumsuz etkilemiştir. Bu dönemde müzik piyasasının, çok dallı bu sorunları aşması kolay olmamıştır.

Bahçe ve Eres'e göre 1980 yılında Eurovision Şarkı Yarışması'na "Pet'r Oil" (Petrol) şarkısıyla katılan Ajda Pekkan, "çaresizce ulusal bağımsızlığımızı haykırıyor"dur. (Bahçe ve Eres, 2014, s. 52) Yarışma için bu şarkının seçilmesi sadece ulusal bağımsızlığı değil, aynı zamanda o dönemde yaşanan petrol sorununun büyüklüğünü ve ülkenin petrole olan bağımlılığını da göstermektedir. Bu kriz, müzik piyasasının '80'lerde satışları yükseltmek için yeni bir arayışa girmesine neden olmuştur. Naim Dilmener, Ajda Pekkan'ın Eurovision'daki başarısızlık üzerine yurt dışına giderek bir süre piyasadan uzaklaşmasının Sezen Aksu'ya yaradığını ve Aksu'nun pop müzik sektöründe ilk sıraya çıktığını düşünmektedir. (Dilmener, 2014, s. 270) Sezen Aksu'nun bu yıllardaki başarısında ve piyasaya hâkim olan bir müzisyene dönüşmesinde bu durumun etkisi olabilir ancak ekip olarak ürettikleri işler de göz önünde bulundurulmalıdır. Bunun yanında Dilmener, Ajda Pekkan'ın 1982'den itibaren halka daha yakın bir imaj yaratmak amacıyla "punk"tan izler taşıyan bir görünüme büründüğüne ve tekrar popüler olduğuna da dikkat çekmiştir. (Dilmener, 2014, s. 295, 296) Ajda Pekkan'ın özellikle 1983 yılında çıkardığı *Süperstar 3* albümünün kapak fotoğraflarına bakıldığında, "glam rock"ın en büyük yıldızlarından David Bowie'nin imajının etkisi açıkça görülmektedir. Bu dönemde dünyada popülaritesi artan punk akımı, müzikal anlamda olmasa bile, görünüş olarak Türk müziğine sirayet etmiştir.

Metin Solmaz, 1980'lerin başında pop müzikteki tıkanma nedeniyle yeni albüm yayımlamanın zorlaştığını ve pop müziğin sadece Eurovision ile gündem oluşturabildiğini ifade etmiştir. (Solmaz, 1996a, s. 31) Bunun yanında Uğur Küçükkan, siyasi ve toplumsal dengelerle birlikte müzik piyasasındaki koşulların da değiştiğine, sektörü canlı tutan unsurlar arasındaki yarışmaların bu dönemde etkisinin pek olmadığına dikkat çekmiştir. (Küçükkan, 2016, s. 61) Bu durum, Eurovision'un kendi özel gündemini yarattığını, genele bakıldığında yarışmaların durgunluktan etkilenecek geçmiş yıllardaki etkiyi oluşturamadığını göstermektedir. Buna mukabil, önemli bir beste yarışması olan ve birçok ünlü müzisyenin

katıldığı “Altın Güvercin Hafif Müzik Şarkı Yarışması”, ilk kez 1987 yılında düzenlenmiştir. (Meriç, 2006, s. 281) Daha önce olduğu gibi bu yarışma da yeni bestecilerin ve kaliteli şarkıların ortaya çıkması için ortam yaratmıştır.

Türkiye’de medya ve müzik piyasalarının ilişkisi, politik gelişmelerin seyrinde olduğu gibi katı kural ve yaptırımlardan, liberal bir tutuma doğru evrilmiştir. Bülent Çaplı ve Can Dünder; gelişmiş ülkelerle kıyaslandığında okuryazarlık oranının düşük olması, gazete ve dergilerin kırsal alanda düzenli ve yaygın biçimde dağıtılamaması gibi nedenlerle Türkiye’de radyo ve televizyonun kitleleri etkileme düzeyinin daha fazla olduğunu ifade etmiştir. (Çaplı ve Dünder, 1996, s. 1376) Çelikcan, Türkiye’de televizyonun şarkıcıları popülerleştirme gücüne değinip TRT’nin kendi sanatçılarının piyasaya girdiğine, albümler yapabildiğine ve televizyona dışarıdan sanatçılar gibi çıkabildiğine işaret etmiştir. Bu işleyiş, televizyonun “resmi popüler müziğin tanıtım aracı” olma özelliğini güçlendirmiştir. Televizyon ile müzik arasındaki bu ilişki, ‘80 öncesinde kutuplaşmaya yol açarken ‘80’lerde türler arası benzeşmeyi beslemiştir. (Çelikcan, 1996, s. 102) Bu yıllarda radyo ve televizyon alanlarında hukuki gelişmeler de olmuştur: 12 Eylül sonrasında TRT ile ilgili çeşitli yasa (2954 sayılı TRT Yasası) ve kanunlar çıkartılmış, geniş yetkilerin verildiği Radyo ve Televizyon Yüksek Kurulu (RTYK) kurulmuştur. Bu şekilde TRT’ye bağlı radyo ve televizyon kanallarının yayın içerikleri belirlenerek düzenlenmiştir. 1980’lerde tekelciliğe karşı özel radyo ve televizyonların kurulması için çeşitli girişimler de olmuştur. (Çankaya, 1996, ss. 1079-1084) Liberalleşen ekonomi ve yaşam şekli, farklı medya kanallarına ihtiyaç oluşturup özel yayıncılığa uygun ortam yaratmıştır.

Feza Tansuğ, Özal’dan önce TRT’nin Ankara’ya bağlı merkezi yönetim anlayışına göre işletildiğini belirtmiştir. Tansuğ, Türkiye’nin globalleşmeye ekonomik ve kültürel entegrasyon sürecini destekleyen Özal’ın, Amerikan ticari yayın sistemine uygun özel yayıncılık yönünde adımlar attığının ve 1989’da yurtdışından kablolu yayın getirerek özel yayıncılık konusunda ilk sinyalleri verdiğinin altını çizmiştir. (Tansuğ, 1999, s. 187) Özel yayıncılığın başlaması, müzik endüstrisinin gelişmesi açısından oldukça önemli bir adımdır.

TRT, 1980’lerin sonuna kadar müzik sektöründeki dinamiklerin belirlenmesinde etkili olmaya devam etmiştir. Kuyucu, Türkiye’de müziğin endüstrileşme sürecini 1980’lere kadar sektörü hareketlendiren şöhretlerle gazino kültürünün ve ‘80’lerde ise tek kanalla yayın yapılmasına rağmen televizyonun etkilediğini düşünmektedir. (Kuyucu, 2014, s. 46) Meriç de TRT’nin ‘80’lerde müzikte popülerliği belirleyen bir kurum olduğunu, pop alanında kendi yarattığı yıldızlarla gündem oluşturmaya çalıştığını ve bu durumun özel radyolarla televizyonların kuruluşuna kadar devam ettiğini belirtmiştir. TRT, arabesk ve politik müzik yapan müzisyenleri ekrana çıkarmazken Erol Evgin, Ajda Pekkan, Nilüfer, Sezen Aksu ve

Nükhet Duru gibi pop yıldızları bu dönemde desteklemeye devam etmiştir. Ayrıca TRT, alaturka şarkıların çağa uygun, günlük ve daha pop müziğe yakın biçimde icra edilmesinin de önünü açmıştır. (Meriç, 2006, s. 76, 77, 79)

TRT'nin, yayın süresini uzatıp kapanışa yakın bir saatte olsa da “pop müzik” kapsamında bir müzik programı yayımlamaya başlaması ve kanalda yabancı müzisyenlere yer vermesi piyasa açısından önemlidir. Yabancı pop müziğe sadece TRT'nin değil, yönetiminin değişmesinin ardından *Hey* dergisinin de dış gelişmeler ve Türk popunun kazanç sağlamaması gibi nedenlerle imkân tanınması ilgi çekicidir. (Dilmener, 2014, s. 307) Çelikcan, müzik videolarının da etkisiyle yabancı pop ve rock şarkıların televizyonda daha fazla yayımlandığını düşünmektedir. Televizyon aracılığıyla gençlerin ilgisinin Batı pop ve rock müziklerine yönelmesi, Türk hafif müziğini de etkilemiştir. Aynı zamanda yabancı pop ve rock müzik türlerini içeren Top 20, Top 40 tarzında listelerin öne çıktığı programların yapılmaya başlanması, müzik videolarını ve görselliği öne çıkarmıştır. (Çelikcan, 1996, s. 103) Daha önce açıklandığı gibi ‘80’li yıllarda Amerikan pop piyasası, MTV’nin de aracılığıyla dünya müziğini yönlendirmeye başlamıştır. Türkiye’de ise bu etkileşim, özel yayıncılığa kadar TRT ve *Hey* gibi medya araçlarıyla olmuştur.

Bu dönemde korsan kaset piyasasının aşırı büyümesi, bizzat yasal plak şirketlerinin korsan kaset işini yürütmesi ve 1986’ya kadar bir bandrol yasasının olmaması, müzik piyasasındaki sorunları artırmıştır. Bu dönemde müzik sektöründeki olumsuz koşullara rağmen, MFÖ, Yeni Türkü, Bulutsuzluk Özlemi ve Ezginin Günlüğü gibi Türk popunun “new wave” akımını başlatan gruplar da ortaya çıkmıştır. (Solmaz, 1996a, ss. 32-34) ‘80’lerde korsan firmaların piyasayı âdeta yönlendirmesi, Küçükçekirten’de pop müzikteki değişimin tetiklenmesinde ve pop şarkıcılarının tercihlerinde rol oynamıştır. (Küçükçekirten, 2016, s. 99) Murat Meriç de 1984’te Mazhar-Fuat-Özkan’ın yayımladığı *Ele Güne Karşı Yapayalnız* albümünün, 1990’lardaki pop patlamasının temelini atan ilk albüm olduğunu iddia etmiştir. (Meriç, 2006, s. 68) Kuyucu’ya göre Sezen Aksu’nun arabesk motiflerle süslü *Sen Ağlama* (1984) ve başka müzik gruplarının önünü açan MFÖ’nün *Ele Güne Karşı Yapayalnız* (1984) albümleri, müzik piyasasında önemli kilometre taşlarıdır. (Kuyucu, 2014, s. 46) MFÖ’nün, Türkçe müzik dinleyen kesime Batı sound’unu dinlettiği, iyi plak yapmak isteyen müzisyenlere yol gösterdiği ve öncü bir grup olmayı başararak pop müzik pazarını genişlettiği için etkisinin çok önemli olduğu da ifade edilmektedir. (Müzik Dünyada Müzik Türkiye’de Müzik, 1991, s. 68)⁴⁹ Metin Solmaz, 1986’da yasal biçimde kasetlere bandrol zorunluluğu getirilmesinin yapımcıları cesaretlendirdiğini ve pop albümlerinin sayısının artmaya başladığını dile

⁴⁹ Spatyom Yayınları’ndan çıkan *Müzik Dünyada Müzik Türkiye’de Müzik* (1991) adlı kitapta yazar adı yer almamaktadır ve yazarın adına başka kaynaklarda da ulaşılamamıştır.

getirmiştir. Bu gelişmelerin de etkisiyle Sezen Aksu'nun *Sezen Aksu Söylüyor* (1989) ve Nilüfer'in *Geceler* (1987) adlı albümleri, dönemin en popüler yapıtları olmuştur. (Solmaz, 1996b, s. 944, 945)

Bulutsuzluk Özlemi'nin '80'lerde yayımladığı ve rock müzisyenlerinin önünü açan ilk albümü *Bulutsuzluk Özlemi* (1986) önemlidir. Bulutsuzluk Özlemi, ilk albümleriyle Türk rock müziğini ve Batılı sound'u yakınlaştırmıştır. Meriç, Bulutsuzluk Özlemi'nin sosyo-politik sorunlara yer verdiğini ve Batılı melodilerle ritimler kullandığı ikinci albümü *Uçtu Uçtu*'yla (1990), arabeskleşen müzik ortamında açtığı kanaldan çeşitli sanatçıların girerek rock dinleyicisi oluşturmaya başladığını ifade etmiştir. (Meriç, 2006, s. 70) Bülent Forta da rock müzik geleneğinin '60'ların sonu ile '70'lerde Anadolu pop-rock müziğiyle başladığını, '80'lere doğru rock müziğin o günkü politik ortam içinde şehirlilikten uzaklaşarak "protest müziğe" dönüştüğünü ve "asıl rock patlamasının Bulutsuzluk Özlemi ve sonrasına" düştüğünü imlemiştir. Bulutsuzluk Özlemi, "ilk defa Türkçe rock yapılabileceği ve protest öğelerin aslında rock'ın ayrılmaz parçası olduğunu" göstermiştir ancak, rock müzikteki "protest damar" bu şekilde devam etmemiştir. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) İlhan İrem de pop piyasasında özgün işler yapmak için harcadığı çaba ve cesaretiyle, çeşitli müzisyenlerin örnek alabileceği bir yol çizmiştir. (Dilmener, 2014, s. 320, 321) Türk rock müziğinde Batılı anlamda ilk somut oluşumlar, '80'lerde piyasada yer bulmasına karşın pop ile kıyaslandığında piyasanın gerisinde kalmıştır. Dilmener; rock müzik yapan grupların sayısında artış olsa bile TRT ve plak firmalarının bu türde müzik yapanlara ilgi göstermediğine, müzisyenlerin dinleyiciye ulaşmak için uygun koşulları bulmakta zorlandığına ve rock formunu bozmadan Türkçe rock müzik yapılıp yapılmayacağının tartışıldığına dikkat çekmiştir. (Dilmener, 2014, s. 314, 315) Rock müzik, 1980'ler boyunca dinleyiciye ulaşacağı kanallar bulmaya çalışırken asıl çıkışını 1990'larda yapmıştır.

'80'lerin ortalarına doğru Türk pop müziğinde daha önce işaretleri olan önemli değişimler yaşanır. Bu yıllarda pop müzik, arabesk ve sanat müziğiyle iç içe geçmeye başlar. Pop müziğin arabesk ve sanat müziğine yaklaşmasında, Dilmener'in ifade ettiği gibi '80'lerde sadece arabesk türündeki albümlerin satması ve pop müziğin alıcısının olmaması etkili olmuştur. Bir süre sonra da Türk sanat müziği, Türk halk müziği, arabesk ve aranjman akımları, ortak altyapı oluşturularak yeni bir birleşimde sunulmuştur. (Dilmener, 2014, s. 280, 286) Özbek'e göre '80'lerde müzik endüstrisinin gelişimi, kentlerdeki değişim ve taşra burjuvazisinin varlığı gibi etkenlerle arabeskin de toplumsal anlamıyla aynı doğrultuda müziği, yapısı, şarkı sözleri ve tüketici profili değişmiştir. Yeni teknoloji ürünlerinin Türkiye'de kullanılmaya başlamasıyla müzik üretiminde standartlaşma ve uzmanlaşma gelişmiş, müzik türleri çoğalmış, arabesk müzikte de icra ve teknik artmıştır. Orta sınıf gelişince, satışları

artırmak için arabesk de tekrar tekrar söylenen şarkılar ve kolay bestelerle piyasanın klişe ürünlerine dönüşerek evcilleşmiştir. (Özbek, 2013, ss. 120-123) Arabeskteki bu değişim, pop ve arabesk arasındaki ilişkiye de ışık tutmaktadır. Arabesk ve pop müzik türlerinin toplumsal ve ekonomik değişimlerden birbirini dönüştürerek etkilendikleri görülmektedir. Arabesk müziğin evcilleşme ve piyasalaşma yolunda pop müzik, benzer amaç ve kaygılarla arabeske eklenmiştir. Arabeskin gelişimiyle ilgili bu kritik unsurlar, pop ile rock müziğin oluşum ve dönüşüm seyrini ortaya sermesi açısından önemlidir.

Orhan Kahyaoğlu, 1980'lerin ayırıcı özelliğinin, Türk Sanat Müziği formlarının pop müzikte yoğun biçimde kullanılması olduğunu ifade etmiştir. Bu yeni açılımın ilk sembolü, Ergüder ile Nur Yoldaş'ın "Sultan-ı Yegâh" adlı parçasının yer aldığı albümdür ve simge ismi de Sezen Aksu'dur. (Kahyaoğlu, 2010, s. 233) Solmaz, Cumhuriyet'in ilk yıllarındakine benzer şekilde Türk pop müziğinde Yıldırım Gürses öncülüğünde bir çeşit operasyonun başladığını, popülerlik adına geleneksel enstrümanların yanına bas gitar, davul gibi Batılı müzik aletleri eklenerek Türk Sanat Müziği'nin gittikçe yozlaştığını ve adına da "Çok Sesli Hafif Türk Sanat Müziği" dendiğini savunmuştur. Sezen Aksu ise *Firuze* (1983) ve *Sen Ağlama* (1984) albümlerinde Türk Sanat Müziği makamlarıyla Batı formlarını gerçek bir sentez şeklinde birleştiren ilk pop müzisyenidir. Bu senteze ulaşılmasında Sezen Aksu'nun birlikte çalıştığı Garo Mafyan, Onno Tunç ve Attila Özdemiroğlu gibi müzisyenlerin ithalatın serbest bırakılmasının ardından daha iyi bir teknoloji kullanmaya başlamasının da katkısı olmuştur. 1990'larda pop müzikte yaşanan patlamanın temeli bu döneme dayanmaktadır. (Solmaz, 1996a, s. 35, 36) Meriç de Attila Özdemiroğlu'nun, bayağı ve yoz olan arabeskin iyi bir müzik olarak da yapılabileceğini düşündüğü için bu konu üzerinde çalıştığını, *Firuze*'nin bu şekilde ortaya çıktığını ve TRT'nin de bu tarz şarkıları yayımladığını imlemiştir. (Meriç, 2006, s. 84) Ulunay Türkkan, TRT denetiminin engellemelerine rağmen arabeskin medyasız gelişerek kendi arzını yarattığını ve pop müzisyenlerinin TRT'nin de desteğiyle pop çizgisinde geleneksel ve arabesk tınılı şarkılara yöneldiğini dile getirmiştir. Türkkan, Ergüder Yoldaş'ın "Sultan-ı Yegâh" parçasının bu yapıdaki en özgün iş olduğunu ve Sezen Aksu'nun da bu yolu takip ettiğini düşünmektedir. (Ulunay Türkkan, kişisel görüşme, 11 Mayıs 2017) Yeni eğlenme biçiminin kültürel ve ekonomik özelliklerine uygun olarak farklı müzik türlerini benimseyen ve sürekli yenilik isteyen bir tüketici kitlesinin ortaya çıkması da bu gelişmelerin meydana gelmesinde etkilidir. (Özbek, 2013, s. 124) Bu durum, yeni tüketim alışkanlıklarına ve eğlence anlayışına göre hem pop hem de arabesk müziğin neden şekil değiştirdiğini aydınlatmaktadır.

Dilmener, Sezen Aksu'nun sözleri güçlü, bestesi zayıf ve Türk popunda dönüm noktası olan *Firuze* ile aslında "örtülü arabesk" yaptığını vurgulamıştır. Sezen Aksu'nun ticari başarısının ardından, piyasada Nazan Öncel gibi Aksu'ya benzer şarkıcılar ortaya çıkmıştır.

(Dilmener, 2014, s. 297, 298) Ulunay Türkkan da Nazan Öncel'in ilk albümünü yaptığı '80'lerde vokalinin zayıf olduğunu ve Sezen Aksu'ya oldukça benzediğini ifade etmiştir. (U. Türkkan, kişisel görüşme, 11 Mayıs 2017) Bu yıllarda Sezen Aksu'ya benzetilip pop piyasasında pek başarılı olamayan Nazan Öncel'in, '90'lardan itibaren pop müziğe yön veren isimlerden birine dönüştüğü de unutulmamalıdır. Arabesk ve pop karışımı şarkıları, Dilmener'in de ifade ettiği gibi sadece Sezen Aksu ve benzerleri değil, başta Zerrin Özer olmak üzere Nükhet Duru ve Nilüfer gibi '70'lerde öne çıkan şarkıcılar da söylemiştir. Bunun nedeni yapımcı firmaların, müzisyenleri ağır sözleşmelerle bağlayarak bu tarz albümler yapmaya itmesidir. (Dilmener, 2014, ss. 314-318) Arabesk dokulu pop müziğin yaygınlaşmasında müzisyenlerin seçimlerinin ötesinde yapımcıların da etkisinin olduğu görülmektedir.

Sezen Aksu'nun '80'lerdeki ekibiyle birlikte yaptığı işlere bakıldığında, sentezle ilgili kimlik sorunlarının belli bir oranda aşıldığı söylenebilir. Bu ekibin salt müzikal yeteneği ve popüler müzikle ilgili sezgisi, '80'ler pop müziğini değiştirmek için yeterli değildir. Farklı dinamiklerin aynı anda işlemesi, pop müzikte bu değişimi tetiklemiştir. Orhan Tekelioğlu'nun Türk müziğinde "sentez"le ilgili sorgulamaları da bu fikri desteklemektedir. Orhan Tekelioğlu, sentez fikrinin "Doğu", "Batı" ve Türk halkının geleneksel kültürüne dayalı "Kaynak" olmak üzere üçayağı olduğunu ifade etmiş ve bu durumun kimlik sorunu yarattığını, müziğin de ulus devlet politikası doğrultusunda hedefte yer aldığını imlemiştir. Tekelioğlu'na göre zorunlu sentezden "kendiliğinden" senteze doğru evrilen arabesk, daha önce ifade edildiği gibi bir müzik formu olduğu kadar bir yaşam biçimidir ve arabeskle kaynaşan Türk popunun halk arasındaki yükselişi, müziğin iç değişimiyle birlikte toplumsal gelişmelerin dinamiğiyle de ilgilidir. Dönemin Türk pop müziğinin yapısal değişimi; müzikteki iç gelişmeler, toplumsal ve iktisadi yapı, bestecilerin yaratıcılıkları ve yorumcuların beğenileri gibi unsurların toplamıyla açıklanabilir. TRT'nin, popüler Türk sanat müziği eserlerini yayımlaması da kendiliğinden bir sentezin oluşmasına yardım etmiştir. Ancak bir süre sonra arabesk, Türk pop müziğini istila etmiştir. (Tekelioğlu, 2006, ss. 92-95, 110, 111, 115)

1980'ler, çelişkili biçimde hem otoriterliği hem de liberalizmi barındıran, hayatın ve sanatın değişim geçirdiği yıllardır. Bu dönemde çeşitli sorunlara, baskı ve yaptırımlara rağmen yaratıcı ürünler de verilebilmiştir. Metin Solmaz da '80'lerdeki sorunlardan kaynaklanan umutsuz ortama rağmen, Türk popunun en iyi eserlerinin bu dönemde çıktığına ve Sezen Aksu'nun da bu dönemin en parlak yıldızı olduğuna dikkat çekmiştir. (Solmaz, 1996b, s. 943, 944)

TRT ve Özal'a kadar devlet tarafından dışlanan arabeskin, bir nevi ehlileştirilerek piyasaya sunulması ve resmi kurumlardan da destek alması dikkat çekicidir. '80'li yıllarda sentez mevhmunun farklı bir boyuta ulaşması, evrensel konjonktürde de düşünülmelidir.

1980’li yıllar, dünyada ekonomi ile politika alanlarında olduğu gibi sanat alanında da kırılmanın olduğu bir dönemdir. Postmodernizm ya da diğer bir tabirle geç kapitalizmin kültürel mantığı, her şeyi birbirine katmakta ve yeni bir ürün gibi sunmaktadır. Türk popundaki sentez olgusunun yeni veçhesini, dünyadaki bu gelişmelerden bağımsız düşünmemek gerekir.

Meral Özbek, arabeski kentin kırsal alanına ait bir müzik olarak değerlendirmez: Kentin kenarlarında yaşayanlar, kent dinamiğinin içinde yer alırken gecekondu oturan insanlar da “kentsel bir yaşam”ın karmaşık sorunlarıyla uğraşırlar. Kente uyum ve direnmeyi beraber taşıyan arabesk de günlük hayatın sorularını ve bunların çözümlerini yansıtır. (Özbek, 2013, ss. 107-111) Arabesk ve kent ilişkisi, bu çalışma açısından dikkat çekicidir çünkü daha önceki bölümlerde açıklandığı gibi pop müziğin gelişimi için temel koşullardan biri, kent yaşamının oluşmasıdır. Türkiye’de kentsel yaşamının gelişimi popu beslemiştir ve arabesk de bunun bir parçası olarak görülmelidir. Dahası kentlerdeki gecekondulaşma ve buralarda yaşayanların bir süre sonra kent yaşamının bir parçası hâline gelmesi, Batı popundan biraz daha farklı ve arabesk dokulu Türk pop müziğinin oluşmasına katkı sağlamış olabilir. Ticari kaygılar bir yana, popun oluşumunda kentleşmenin yeri ve arabeskin kent yaşamının bir parçasına dönüşmesi düşünüldüğünde, pop müziğin de yeni kodlara ve toplumsal yapıya sahip bu kent yaşamına göre şekillenmiş olması mümkündür.

Çalışmanın önceki bölümünde açıklandığı gibi, 12 Eylül Darbesi ve Özal Hükümeti’yle birlikte liberalleşme başka bir boyuta geçmiştir. Dilmener; ANAP iktidarının çıkardığı kanunlarla ithalatın, döviz serbestliğinin ve yurtdışına para transferinin kolaylaşmasının müzik piyasasını da etkilediğini, hem plaklara hem de müzik aletleri ve çalgılara daha kolay ulaşılabilmesinin zenginlik getirdiğini söylemiştir. Bu dönemde evlerde müzik setleri yaygınlaşmış, plak basımı azalmış, kaset basımı ve satışları artmıştır. (Dilmener, 2014, s. 307, 328, 330) Kasetçalar özelliğine sahip olan müzik setlerinin yaygınlaşmasına paralel biçimde, kaset basımının artması da müzik endüstrisi açısından şaşırtıcı bir durum değildir. Olcayto Ahmet Tuğsuz’a göre ‘80’lerin müziğini etkileyen hususlar şunlardır: ithalatın serbest bırakılması, liberal ekonomiye geçiş ve Türk Parasını Koruma Kanunu’nun kaldırılmasıyla Türkiye’ye gelen müzik aletlerinin sayısının çoğalması. Dönemin diskoteklerinde dans müziklerinden önce kaliteli müziklerin çalınması sayesinde de insanlar, dünyada tanınan nitelikli müziklere daha kolay ulaşmaya başlamıştır. (O. A. Tuğsuz, kişisel görüşme, 27 Mayıs 2018) Bu gelişme ve değişimler, dinleyicilerin müzik zevkine de yön vermiştir.

Özal hükümeti yalnızca arabeski değil, ‘80’lerin sonlarına doğru Türk pop müziğini de desteklemeye başlamıştır. Bu desteğin bir uzantısı olarak müzik ilgili daha bilimsel etkinlikler düzenlenmeye başlamıştır. Yalçın Tura, İTÜ Türk Mûsikîsi Devlet

Konservatuari'nın '80'lerin ortalarında iki kez düzenlediği "Türk Müziği Sempozyumu" ve I. Müzik Kongresi'yle aynı tarihte (1988) yapılan İstanbul Festivali'nde düzenlenen "Türk Müziğinde Çağdaş İcra Sempozyumu"nu müzik adına önemli olaylar arasında görmektedir. (Tura, 1996, s. 924, 925) Buna karşın Dilmener, dönemin Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın desteğiyle düzenlenen I. Müzik Kongresi'nden (1988) müzik adına önemli kararlar çıkmadığını belirtmiştir. (Dilmener, 2014, s. 332) Kongreden beklenen kararlar çıkmasa da devlet eliyle pop müziğin desteklenmeye başlaması, hem geleceğe dair haber vericidir hem de geçmişe göre kayda değer bir gelişmedir. Nitekim '80'lerin son yıllarında Türk pop piyasası ekonomik olarak büyümeye başlamıştır. Dilmener'e göre poptaki hareketlenme sonucunda gazete ve dergiler çeşitli listeler yapmaya ve pop müzik, piyasada daha fazla yer bulmaya başlamıştır. Bu durum, Sezen Aksu'nun ve Nilüfer'in albümlerinin listelerde en çok satanlar arasına girmesiyle gerçekleşmiştir. Bu albümlerde arabesk unsurlar olmasına rağmen altyapının Batılı olması, müzik piyasasında gelecekte popun daha fazla yükseleceğine dair bir işarettir. Yine aynı dönemde MTV'nin etkisiyle kurgusu olan klipler çekilmeye başlanmış, *Hey* dergisi içeriğini değiştirip Türk popuna daha fazla yer vermiş ve *Boom Müzik* adlı bir müzik dergisi de müzik severleri bilinçlendirmek için pop müzik alanında önemli araştırmalar yayımlamıştır. (Dilmener, 2014, ss. 333, 334, 336-338) Ayrıca Batı müzik endüstrisinin dünyada pop müziğin yükselişini desteklemesi de Türkiye'deki pop müziği etkilemiştir.

'80'ler pop müziğinde dikkate şayan bir başka yön ise, Yunan müziğiyle Türk müziğinin etkileşimidir. Türk ve Yunan müzikleri arasında '70'lerde başlayan alışveriş, '80'lerde de Yeni Türkü, Zülfü Livaneli gibi müzisyenler aracılığıyla devam etmiştir. (Meriç, 2006, s. 378, 379) Türkiye ile Yunanistan arasında politik sorunların devam ettiği ve başka sanat dallarında dostluk, barış gibi kavramları yücelten eserlerin pek olmadığı bir dönemde birlikteliğin ve işbirliğinin müzik aracılığıyla sağlanması, müziğin iletişim kurma konusunda ne kadar etkin bir araç olduğunun göstergelerindendir.

'80'ler, Batı müzik endüstrisinin güçlendiği, dünya müziğinin birbirine benzediği ve müzisyenlerin de endüstri koşullarına eskisine oranla daha fazla ayak uydurduğu bir süreçtir. Bununla birlikte pop ve rock türlerinde her müzisyenin, müzik endüstrisinin merkezinde yer aldığı unutulmamalıdır. Kahyaoğlu, pop çağının, teknolojik gelişmelerin etkisiyle oluşan müzikal çeşitliliğe rağmen bireyin müzikle kurduğu iletişimi daraltıp tek yönlülüğü ve tek boyutluluğu katlayacağını ifade etmiştir. Kahyaoğlu'na göre pop ve rock müzikte birbirine benzeyen sound'ların hâkim olmasına ve tüketim temposuna karşı, politik alt ve karşı kültürler vardır. Pop ve rock müzikte birçok radikal şarkıcı ve grup, endüstrinin ürettiği zihniyete direnmektedir. Radikal müzisyenlerin şarkı sözleri, popun parçası olan dansa yönelik değildir ve kendi varoluşlarının bir uzantısıdır. Aynı zamanda şarkı sözlerinde "gündelik hayattaki ilişki

ve ilişkisizlikleri, tüketimin acımasızlığını, aşkın temiz ve kirli yanlarını” ortaya koymaktadırlar. (Kahyaoğlu, 2002, ss. 59-61) Kahyaoğlu, bu sözleri ‘70’lerden beri müziğin içinde yer alıp üretmeye devam eden Bülent Ortaçgil gibi müzisyenler için söylemiştir. Ortaçgil gibi müzisyenler, endüstriyle aralarına mesafe koymaklar beraber, toplumsal anlamda politik söylem geliştirmezler. ‘80’lerden sonra pop müziğin bireyi öne çıkarmasında, güçlü bir toplumsal politikanın olmamasının etkisi olabilir. ‘90’larda ortaya çıkan rock müzisyenleri de bireyin merkezde olduğu, varoluşsal problemleri içeren şarkılara ağırlık vermiştir.

Özetle, ‘80’lerde popüler müzik, hem Türkiye’de hem de dünyadaki politik, ekonomik ve toplumsal dinamiklerin etkisiyle farklı bir yola girmiştir. Tüketimi ve dinamizmi tetikleyen bu yol, ‘90’lar pop müziğine de büyük oranda şekil vermiştir.

4.1.3. 1990’larda Neo-liberalleşmenin Pop ve Rock Müziğe Etkisi

Türk pop müziğinde 1990’lı yıllar, farklı nedenlerle birçok kişi tarafından olumsuz anlamı da gözetilerek “patlama” olarak adlandırılmaktadır. Türk popüler müziğinde ilk örneklerini ‘80’lerde veren değişim, ‘90’larda müzik piyasasına şekil vermiştir. 1980’lerin sonuna doğru pop albümlerinin artan satışları, ‘90’ların ilk yarısında da devam etmiştir. Popun gördüğü ilgi neticesinde ‘90’lar, Türk pop müzik piyasasının en kazançlı dönemi olmuştur.

1980’lerde ortaya çıkan ve 1990’lı yıllarda sayısı gittikçe artan yeni kuşak, yeni bir hayat tarzını da temsil etmektedir. Bali’nin de belirttiği gibi bireyin merkezde yer aldığı bu hayat tarzı, Batı’dan gelmiştir ve “Ben Çağı” olarak adlandırılmaktadır. (Bali, 2013, s. 231) Birey ve bireyciliğin öne çıktığı yeni hayat tarzı, medya ve kültür-sanat ürünleriyle de desteklenmiştir. Bunun yanında bireyci yaşam şekli sadece medya kanalıyla oluşturulmamıştır çünkü ben çağını, temelde dönemin toplumsal ve ekonomik koşulları hazırlamıştır. Medya, bireyin merkezde olduğu bu yaşam modelinin yaygınlaşmasına katkı yapan bir araçtır. Kültür-sanat ürünleri ise bu hayatları, farklı form ve üsluplarda toplumu yansıtarak izler kitleye aktarır.

‘80’lerdeki liberalleşme ve özgürleşme söylemiyle şekillenen gelişmeler, ‘90’lar müziğini de belirlemiştir. ‘90’lı yıllarda pop müzik, arabeski geride bırakarak piyasanın merkezine yerleşmiştir. Bülent Forta, Özal’dan sonra müzikal ve kültürel üretimle insanların organik hayatı arasındaki bölünmeye işaret etmiş ve bu dönemde pop müziğin, seyredilen ve insanlara gösterilen bir kültürün sonucunda ortaya çıkarak bireyin kendi hayatıyla ilgisi olmayan seyirlik bir dünya oluşturduğunu ifade etmiştir. (aktaran Taşbaşı, 2004, s. 77) Naim Dilmener, insanların bu yıllarda daha zengin ve mutlu bir ülkede yaşadığını düşünmeye başladığına, Turgut Özal ve sermayedarların desteğiyle kurulan özel kanalların arabeski dışladığına da değinmiştir. Böylece yeni hayat tarzı; daha ritmik, hafif, neşeli, Batılı müziğe yakın pop müziğini öne çıkarmış ve piyasa, bu rüzgârı yakalamak için yeni şarkıcılar keşfetmeye yönelmiştir. (Dilmener, 2014, s. 343, 344) Uğur Küçük Kaplan da Türk pop

müziğindeki bu “patlama”yı, ANAP’ın uyguladığı politikalar sonucu oluşan ekonomik ve toplumsal dönüşüme bağlamıştır. Nitekim 1990’larda her alanda ürün ithal edilen Amerikan kültürü de pop müziği şekillendirmiştir. Özel sermayenin basın-yayın organlarına yönelerek radyo ve televizyon kanalları kurması, *Hey* dergisinin yeniden yayımlanmaya başlaması ve *Müzik Vizyon*’un 1998’de ilk sayısının basılması da müzik sektörünün canlanmasını sağlamıştır. Ekonomik ve toplumsal dönüşüm sonucunda, -Dilmener’in de ifade ettiği gibi- dönemin şartlarına uygun, daha enerjik bir müziğe ihtiyaç duyulmuştur. (Küçükkaplan, 2016, s. 138, 139)

Orhan Kahyaoğlu Türkiye’de pop müziğin “yalnız bir müzik tarzı değil, kent merkezli gündelik hayatın, gündelik duyarlılıkların, yaşama biçiminin, yani topyekûn tüm kültürel yeniden biçimlenişin kopmaz parçası” hâline gelerek gerçek anlamını, yayılan tüketim kültürü ve ideolojisiyle 1990’larda bulduğuna dikkat çekmiştir. ‘90’larda pop müzik, ritmik kent hayatını yansıttığı gibi, tüketim ideolojisinin gençlere ulaşmasını sağlamıştır. Ayrıca pop müzik, ekonomik seviyeleri ve sınıfları farklı insanların ortak paydalarından birini oluşturmuştur. Toplumsal değişimin etkisiyle ilişkilerde anlık yaşanan duyguları, pop müzik kısa ömürlü şarkılarla yansıtmış ve medya, tüketim odaklı bu hegemonyada yönlendirici olmuştur. (Kahyaoğlu, 2010, ss. 223-225) Kaan Taşbaşı, ‘90’ların siyasi ve kültürel ortamında “patlayan” Türk pop müziğinin Doğu-Batı sentezini yakalamaya çalıştığını, aşk acısı ve aşkın verdiği mutluluğu içeren, kafiye dışında anlamı olmayan sözleri olduğunu ve her farklılığı kendi bünyesinde eriterek sonraki yıllarda da egemenliğini koruduğunu belirtmiştir. (Taşbaşı, 2004, s. 77) Bu dönemde pop, popüler müziğin temel çizgisini oluşturmuş ve bütün müzik türleri “sound” olarak pop müziğe eklenmiştir. (Kahyaoğlu, 2010, s. 234) Postmodern estetik anlayışın “anything goes”⁵⁰ anlayışının bir uzantısı olarak müzik piyasasında türler arasındaki çizgiler kaybolmaya başlamıştır. Bu anlayışla üretilen bazı şarkılarda arzu edilen senteze ulaşılmış olsa da çoğunlukla -daha önce ifade edilen- “mülemma” çizgisi aşılamamıştır.

Metin Solmaz ise ‘90’larda pop müzikte söylendiği gibi bir patlamanın olmadığını düşünmektedir. Solmaz, 1990’larda Türk pop müziğinde ciddi bir yükseliş görülmekle birlikte bunun, “infilak” şeklinde olmadığına ve aslında ‘80’lerin ikinci yarısında başlayan sürecin sonuçlarını gösterdiğine dikkat çekmiştir. Solmaz, “birbirine girmiş, aynışmış ve kalitesizliği had safhaya çıkmış popa geçiş sinyalleri”nin 1991’den itibaren geldiğini ve popun arabeskleşmeye, arabeskin de poplaşmaya başladığını sözlerine eklemiştir. ‘90’lardan önce Doğu ve Batı kökenli iki ayrı pop müzik türü bu dönemde birbirine benzemiştir. Böylece aynı kasetin içinde arabesk, rock, Flamenko, sanat müziği gibi birbirinden oldukça farklı ezgiler ve

⁵⁰ Her şeyin bir arada kullanılabileceğini ifade eder.

türler bir araya gelmiştir. Bu albümler farklı türleri içermesine karşın, birçok ürün birbirinin aynısıdır. (Solmaz, 1996a, s. 36, 38, 42, 43) Küçükkaplan; Sezen Aksu, Ajda Pekkan ve Nilüfer gibi öncülerin, arabeskin pop müzik üzerindeki etkisinin ‘90’lı yıllara taşınmasında ve piyasada yeni olan şarkıcıların da dönemin sound’unun çeşitlenip şekillenmesinde rol oynadığına dikkat çekmiştir. (Küçükkaplan, 2016, s. 139) Türk pop müziğinin bu tarihten sonra biçim ve içerik açısından kalitesizleşmeye başladığı genel kabul görmektedir ancak 1980’li yıllarda ele alındığı gibi pop ve arabesk türleri birbirini daha önce etkilemeye başlamıştır.

Çeşitli kaynaklar, Türk pop müziğinde Yonca Evcimik’in *Abone* (1991) albümünü, çok satması ve müziği anlamsızlaştırması açısından milat olarak kabul etmektedir. (Taşbaşı, 2004, s. 78) Naim Dilmener; piyasada şarkı söyleyip dans edebilen kadın şarkıcı ihtiyacını karşılayan Yonca Evcimik’in, Garo Mafyan ve Aysel Gürel’in desteğiyle *Abone* (1991) albümünü yayımladığını, albümün çok satması ve popüler olması nedeniyle genç pop şarkıcıların ilgiyi görmeye başladığını ve pop patlamasının yaşandığını belirtmiştir. (Dilmener, 2014, s. 354, 355) Ulunay Türkkan ise Yonca Evcimik’in, Aşkın Nur Yengi gibi isimlerden farklı biçimde Sezen Aksu’nun öğrencisi olmayıp arkasında çok destek olmadan başarılı olduğunu ve danslarıyla dikkat çektiğini düşünmektedir. (U. Türkkan, kişisel görüşme, 11 Mayıs 2017) Solmaz da *Abone* albümünden sonra pop yıldızlarının, müzisyen olmak yerine “olay” hâline gelmeye başladığını belirtmiştir. (Solmaz, 1996a, s. 40) Yonca Evcimik’in *Abone* albümünün, Türk pop müziğinin sonraki yıllarında bir prototipe dönüştüğü görülmektedir. Taşbaşı, *Abone*’yle ortaya çıkan bu yeni müziğin, “yapay ses kayıtlarıyla üretilmiş “techno-disco” altyapının üzerine, yerel öğelerin, çoğunlukla da arabeskten devşirilmiş ezgilerin adeta yapıştırılmasından” ibaret olduğuna işaret etmiştir. (Taşbaşı, 2004, s. 78) Bunun yanında Yonca Evcimik ve *Abone* bir anda ortaya çıkmamış, öncesinde piyasaya sunulan bu tarz şarkılar olmuştur. Bunlardan biri Sezen Aksu’nun *Gülümse* (1991) albümünde yer alan, sözlerini Aysel Gürel’in yazdığı “Hadi Bakalım” (*Gülümse*, wikizeroo.net) adlı şarkısıdır. Ritmik yapısı ve kafiyeli sözleriyle yayımladığı dönemde oldukça meşhur olan “Hadi Bakalım”, bu tarzda şarkıların önünü açmıştır. Bunun yanında “Hadi Bakalım”ın sözleri taşlama niteliğindedir ve ritmik, basit anlamlı sözlerinin altında bir dönem eleştirisi de vardır. Naim Dilmener de Sezen Aksu’nun *Gülümse* (1991) ve Kayahan’ın aynı yaz çıkan *Yemin Ettim* (1991) albümlerinin, müzikte geleceğin “pop” olup olmayacağı hakkındaki şüpheleri yok ettiğini ifade etmiştir. (Dilmener, 2014, s. 353, 354) Metin Solmaz ise *Yemin Ettim* ve *Gülümse* albümlerinin milyonlarca satmasıyla, müzik yapımcılarının “şarkı söyleyebilen güzel kızlar ve yakışıklı delikanlılar” aramaya başladığına ve Sezen Aksu’nun “Hadi Bakalım” şarkısının diskolarda çalınan ilk Türk pop şarkısı olduğuna dikkat çekmiştir. (Solmaz, 1996b, s. 945) Solmaz, Kayahan’ın müziğinin hem arabesk bir tarafı olduğunu hem de arabeski sevmeyen yüksek

kültür tarafından onaylandığını iddia eden Solmaz’a göre Kayahan, poptan arabeske geçiş için biçilmiş kaftandır. (Solmaz, 1996a, s. 38, 39) Bunların dışında, sözlerini yine Aysel Gürel’in yazdığı ve Zerrin Özer’in *Sevildiğini Bil* (1991) albümündeki “Otuzbeşe Bakla” (Sevildiğini Bil, wikizeroo.net) adlı parçası da ‘90’larda yaygınlaşacak “hafif” şarkıların habercilerinden biridir. Bu dönemde “Hadi Bakalım” ve “Otuzbeşe Bakla” gibi ilk örneklerden sonra, ritmik ve sözleri basit, dans etmeye uygun pop şarkılarının sayısı hızla artmıştır. Dönemin en etkin söz yazarlarından Aysel Gürel, söz yazarlığında bir şablon bulmuş ve bununla ritmik popüler şarkıları beslemiş gibidir. O günlerde Garo Mafyon ve Onno Tunç da hareketli şarkıların bestecileri olarak öne çıkan isimler arasındadır.

Bu yıllarda Sezen Aksu’nun desteklediği isimlerden biri olan Aşkın Nur Yengi de genç isimlerden biri olarak dikkat çekmiştir. *Sevgiliye* (1990) albümü piyasanın ihtiyacını karşılamış ve ertesi yıl çıkan *Hesap Ver* (1991) albümü, genç şarkıcıların yolunun açık olduğunu göstermiştir. (Dilmener, 2014, s. 346, 356) Aşkın Nur Yengi’nin ilk albümlerinin satış rakamları yüksek olsa ve genç şarkıcıların geleceğini müjdelese bile, bu şarkılarında ‘80’lerdeki Sezen Aksu’nun izinden giden bir hava vardır. ‘90’ların yapısını şekillendiren basit pop müziğini tam olarak yansıttığı söylenemez. Sezen Aksu, sadece Aşkın Nur Yengi’ye değil, Sertab Erener, Levent Yüksel gibi isimlere de albüm yapmıştır. O yıllarda Aksu’nun albüm yaptığı grupta yer alan müzisyenler, “Sezen Aksu okulu” adıyla anılmıştır. Solmaz, yeni isimlerin ortaya çıkmasıyla hamilik sisteminin oluştuğunu ve Sezen Aksu’nun desteklediği müzisyenler dışında, Nilüfer-Asya, Hakan Peker-Burak Kut örneklerinde olduğu gibi eski müzisyenlerin beraberinde birilerini piyasaya sunduğunu ifade etmiştir. (Solmaz, 1996a, s. 37) Bu noktada eski müzisyenlerden olmayan Hakan Peker’in plak şirketi sahibi olduğunu belirtmek gerekir. Günümüzde de aktif bir şarkıcı olan Sertab Erener, bu müzisyenler içinde öne çıkanlardandır ve ilk albümü *Sakin Ol*’da (1992, sertab.net) yer alan “Ateşle Barut”, “O, Ye” ve “Sakin Ol” gibi parçalar, dönemin hızlı şarkı yapısına uygundur.

‘90’lar pop piyasasında popüler yeni şarkıcıların dışında, ‘70’lerden beri şarkı söyleyen bazı kült isimlerin, bir dönem arabesk dalgasını takip ettikleri gibi bu renkli, hafif ve hızlı müzik paradigmasını da yakaladıkları görülmektedir. Nilüfer’in *Yine Yeni Yeniden* (1992) albümünde yer alan “Haram Geceler” ve “Kavak Yelleri” gibi ‘80’ler pop müziğinin devamı niteliğindeki şarkıların yanında, “Show Yapma” adlı şarkısı bu modayı yansıtan örneklerden biridir. Nilüfer, *Ne Masal Ne Rüya* (1994) isimli albümünde de benzer bir dengeyi kurmaya çalışarak “Eğrisi Doğrusu”, “Sen Tam Bana Göresin” gibi şarkılarıyla döneme uyarken “Son Perde” parçasıyla geçmişin izlerini taşımaya çalışmıştır. Kayahan, *Odalarda Işıksızım* (1992) albümüyle aynı adı taşıyan “Odalarda Işıksızım” şarkısında olduğu gibi hem lirik açıdan derinlikli sözlerle sahip bir parçaya yer vermiş hem de “Bir Aslan Miyav Dedi” ve “Beni

Anlamadın Ya” şarkılarıyla dönemin popülaritesine uymuştur. Ajda Pekkan, ‘80’lerde kendi neslindeki yıldız şarkıcılara oranla albümlerinde makamsal şarkılara daha az yer vermekle birlikte, *Ajda ’93* (1993) albümünde yer alan “Sarıl Bana” adlı parça, hem oryantal öğeleriyle hem de basitliğe yaslanan şarkı sözleriyle döneme uyum sağlamıştır.

Türk pop müziğinde eskiden beri devam eden besteci eksikliği, 1990’larda daha fazla hissedilir olmuştur. Bu sorunda üretkenliğin düşük olmasının ve bazı bestecilerin piyasadan çekilmesinin veya hayatını kaybetmesinin etkisi vardır. Bununla birlikte Murat Meriç’in de işaret ettiği üzere ‘90’lardaki pop patlamasından sonra, Mirkelam ve Rafet El Roman gibi bazı müzisyenler kendi bestelerini seslendirmeyi tercih etmiştir. Kendinden söz ettirmek isteyen şarkıcılar ise Sezen Aksu, Mustafa Sandal, Serdar Ortaç, Yıldız Tilbe, Altan Çetin ve Nazan Öncel gibi piyasayı besleyen bestecilerle çalışmıştır. Besteci sorunu, pop müziğin tekelleşmesinin nedenlerinden biridir. Tekel isimlere ulaşamayanlar da bugün “cover” adı verilen ve halk arasında “nostalji” denilen, eski şarkıları yeniden yorumlama yolunu seçmiştir. (Meriç, 2006, s. 299, 300)

1990’lar müziğinde basitleştirilmiş pop müziğin dışında başka trendler de oluşmuştur. Murat Meriç, ‘90’larda türkülerin TRT kalıplarının dışında yorumlanabileceğinin anlaşılmasıyla popülerleştiğine, Yıldız Tilbe, Sezen Aksu ile Candan Erçetin gibi popçuların zamanla türkülerini yorumladığına ve türkülerin de bu dönemde yaygınlaşmaya başladığına dikkat çekmiştir. Türkülerin popülerleşmesiyle Anadolu pop da dirilmiştir ve Haluk Levent, Murat Göğebakan ile Kıracı gibi isimlerin yaptığı müzik, Anadolu rock olarak adlandırılmıştır. (Meriç, 2006, s. 260, 261) ‘90’lardaki türkülerin etkileşimli ya da türkülerin yeniden yorumlanmasından oluşan Anadolu rock şarkılarının pek özgün olduğu söylenemez. Bununla birlikte bu tip şarkıların, ‘90’larda rock müziğin popülerleşmesine sağladığı katkı da göz ardı edilmemelidir.

‘90’larda pop müziğin popülerleşmesi, müzik endüstrisi tarafından desteklenmesi ve albümlerin çok satmasını etkileyen unsurlar arasında özel kanal yayıncılığının başlaması da vardır. Böylece albümlerin pazarlanabileceği mecra sayısı, hem televizyon hem de radyo kanalı olarak artmıştır. Çaplı ve Dündar, 1990’ların başında Uzan ailesinin, Ahmet Özal’la ortak biçimde Eutelsat uydusu üzerinden Türkiye’de *Magic Box* adlı şirketi kurup uydu yayını başlattığını belirtmiştir. Dönemin 2954 sayılı “Türkiye Radyo ve Televizyon Yasası”, özel radyo ve televizyonların kurulmasına izin vermese de iktidar, üstü kapalı biçimde bu yayınlara destek vermiştir. 1 Mart 1990’da, Türkiye’nin ilk özel televizyonu kabul edilen *Star-1* uydu üzerinden deneme yayınlarına başlamıştır. Çeşitli bölgelerde uydudan gelen yayınları yerel vericilere aktaran istasyonlar kurulmuş, böylece radyo dalgaları kullanılarak televizyon antenlerine sinyal ulaşmış ve birçok yerde ilk özel kanal izlenebilmiştir. *Star-1* televizyonunun

kamuoyunda gördüğü ilgi, özel yayıncılığa yatırımı artırmış ve ertesi yıllarda yeni özel televizyon kanalları kurulmuştur. Özel radyo ve televizyon kuruluşuyla ilgili yasa ise 13 Nisan 1994'te, "3984 sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayınları Hakkında Kanun" ile kabul edilmiştir. (Çaplı ve Dündar, 1996, ss. 1376-1379, 1385) Bu yasayla özel girişim ve yönetimlere bağlı radyo ve televizyonlar yayın yapmakla birlikte, özel kanalların kamu hizmeti sorumluluğunu taşıması da yayın ilkelerince belirlenmiştir. (Cankaya, 1996, s. 1085) Taşbaşı, MTV'nin, Türkiye'de Uzan Grubu'nun frekansları aracılığıyla Avrupa yayınlarının yeniden iletilmesi sayesinde gösterildiğini, müzik videolarına ilginin ve pop dalgasının neticesinde klipler çekilmeye başladığını ifade etmiştir. Uzan Grubu, müzik kliplerinin gördüğü ilgi ve pop müziğin getirdiği güçle ilk Türkçe müzik kanalı olan Kral TV'yi kurmuştur. (Taşbaşı, 2004, s. 79) Solmaz, *Star*'ın kısa sürede müzik açısından önemli olan bir kanal hâline geldiğini, eğlence programlarında yayımlanan şarkıların kasetlerinin sattığını belirtmiştir. Daha sonra açılan özel kanallar ile müzik televizyonlarının etkisiyle pop müzikte yapay bir gündem yaratılmış, bu kanallarda aynı isimlerin klipleri defalarca yayımlanmış ve Kral TV tarafından düzenlenen yarışmalarda ödüller belirli müzisyenlere verilmiştir. (Solmaz, 1996a, s. 66, 67)⁵¹ Medya aracılığıyla bu yıllarda öne çıkarılan müzisyenlerden önemli bir kısmının, yaptığı işlerin kalitesine bakılmaksızın popüler olduğu görülmektedir. Aynı biçimde Ulunay Türkkan, bu dönemde medyanın televizyonlarda en popüler isimlere yer verdiğini, çalıştığı Med Yapım'ın da böyle bir politika izlediğini ancak isim seçimlerinde temel kriterlerini koruduklarını dile getirmiştir. (U. Türkkan, kişisel görüşme, 11 Mayıs 2017) Bu açıklama, bazı yapım şirketlerinin ekrana çıkacak sanatçıların seçiminde liyakati bir miktar koruduğunu göstermektedir.

Dilmener, 1992 yılında *Kent FM* ile birlikte özel radyoların yayına başlamasını ve televizyona göre daha düşük bütçesi ile geniş bir organizasyon olmasını, piyasayı destekleyen önemli bir gelişme olarak görmektedir. (Dilmener, 2014, s. 357) Özel radyo ve televizyon yayıncılığının kuruluşuyla ilgili aşamaların detayları bu çalışmanın dışında kalmaktadır. Bununla birlikte özel radyo ve televizyonların kurulmasının, 1990'larda pop müziğin popülerleşmesinde ve bireysel müziğe yer veren kentli rock müzisyenlerin ortaya çıkmasında önemli bir etkisi olduğu ortadadır. Bunun dışında '90'larda çekilen müzik videolarında görselliğin öne çıkması, kalitenin bir göstergesi değildir. Bazı kliplerde beden üzerinden çığır cinsellik sergilenmiş ve birbirinden alakasız görüntüler arka arkaya kurgulanarak ne anlam ifade ettiği belli olmayan videolar ortaya çıkmıştır. Şarkılara çekilen bu klipler, o dönemde yapılan pek çok şarkının sözlerine benzemektedir: Birbiriyle pek bağlantısı olmayan sözlerin,

⁵¹ Bu çalışmada *Kral TV* ile detaylı bilgilere daha önce yer verildiği için bu bölümde yeniden ele alınmayacaktır.

modernizme bağılı bir sembolizmden uzak biçimde, sırf ritme uysun diye sıralandığı ve müziğin de sentezden ziyade “mülemma” gibi kurgulandığı görülmektedir.

Popüler müzik, içeriğin gittikçe boşaldığı ve şekilciliğin yaygınlaştığı yeni dünya düzenine göre şekillenmiştir. Pop şarkıcılarının piyasaya sunulan persona’ları da bu yapının bir parçasıdır. Global ölçekteki yeni yapılanmanın yanında, ulusal kodlar da popüler müzisyenlerin imajlarında ve söylemlerinde belirleyici olmuştur. Bu konuda Rifat Bali, ‘90’larda pop müzik sanatçılarının Batılı fiziksel görünümleri, hayvanseverlikleri ve milliyetçilikleriyle yeni Türk insanı profiline en çok uyanlar arasında olduğunu savunmuştur. (Bali, 2013, s. 310, 317) Aslında hem ‘90’larda hem de sonraki yıllarda toplumsal konularla ilgili çoğu pop şarkıcısı, devletin hassasiyetlerini gözetmiş ve hayvanseverlik gibi politik olarak genel kabul gören tavırlar sergilemiştir.

Profesyonel bir ekibin, piyasaya çıkmadan önce birçok şarkıcıya, albümlerin içeriğini destekleyecek ve satışını arttıracak şekilde imajlar yarattığı bilinmektedir. Bu müzisyenler, hedeflenen piyasaya göre “paket” ürünler gibi sunulmaktadır. ‘90’lardan önce Sezen Aksu’nun müziğiyle birlikte görünüşünün değişmesi gibi nispeten amatör imaj çalışmaları görülse de bu süreç, 90’lı yıllarda daha profesyonelce uygulanmaya başlamıştır. *Bir Yudum Sevgi* (1992) adlı ilk albümündeki “Bum Bum” şarkısıyla popüler olan Seden Gürel, o dönemde imajıyla dikkat çeken örneklerden biridir. (Seden Gürel, www.discogs.com) Dilmener; güçlü bir sese sahip olan Seden Gürel’in, modacı Neslihan Yargıcı’nın katkısıyla müzik piyasasına proje şeklinde sürüldüğünü ve bunun, ‘90’lı yıllarda piyasanın nasıl olacağına dair bir işaret olduğunu düşünmektedir. (Dilmener, 2014, s. 359) Solmaz da müzik sektörünün imaj konusunda ilerlemesinin nedenleri arasında ‘90’lı yıllarda Türk popunun ilgi görmesinin göstermiştir. (Solmaz, 1996b, s. 945) Batı müzik endüstrisinde olduğu gibi, Türkiye’deki popüler müzik sektöründe de müzisyenlerin sahne imajları bu yıllardan sonra giderek önem kazanmıştır. Hatta müzisyenlerin sadece sahne imajları tasarlanmakla kalmamış, medya aracılığıyla dinleyiciye ulaşan imajları da bir bütün olarak tasarlanmaya başlamıştır.

‘90’larda daha önceki yıllara oranla çok sayıda şarkıcının ortaya çıkması, kısa süreliğine ünlenen birçok şöhret yaratmıştır. Hatta Mirkelam gibi gerçek anlamda bir gecede şöhret olanlar da vardır. Dilmener, Mirkelam’ın Serdar Ortaç gibi eski bir DJ olduğunu, ilk albümünde yer alan “Her Gece” şarkısına çekilen klipteki koşar gibi “yürüyen adam” fikrinin ilgi çekmesiyle şöhrete ulaştığını ve klibin, Candan Erçetin’in “sandalyeli” videosundan sonra dikkat çeken müzik videolarından biri olduğunu imlemiştir. (Dilmener, 2014, s. 372) Bu tarz kliplerin ilgi görmesinin en önemli nedeni ve vasıtası, televizyondur. Müzik videoları klipler yoluyla müzisyenlerin popülerleşmesi, medya ve müzik endüstrilerinin birbirlerini ne oranda besleyebildiklerinin de bir göstergesidir. Bunun yanında, Candan Erçetin’in *Hazırım* (1995)

adlı albümünde yer alan “Umurumda Değil” şarkısının klibi (C. Erçetin, 19 Haziran 2013, www.youtube.com), herhangi bir tema ya da öykü içermez. Keza sektörde buna benzer çok sayıda müzik videosu vardır. Mirkelam’ı meşhur eden ve klibiyle aynı adı taşıyan *Her Gece* (1995) albümündeki “Tavla” şarkısının klibi ise (İstanbul Plak, 23 Mayıs 2013, www.youtube.com) Amerika’da 1980’lerde yüksek bütçelerle çekilen video klipler gibi kurmaca unsurlar eklenerek öyküleştirilmiştir. Çerçeve kurgunun içine şarkı ve Mirkelam’ın görüntülerinin yerleştirilmesiyle çekilen Tavla’nın klibi, postmodern metinlerde görülen üst kurmaca (metafiction) tekniğini bir nevi andırmaktadır.

Solmaz da Türk pop müziğinde imaj kavramının bu dönemde gündeme geldiğini ancak Batı müzik sektöründeki gibi ciddiye alınmadığını ve Mirkelam’ın, Batı yöntemleriyle piyasaya sunulan ilk gerçek proje olduğunu ifade etmiştir. Mirkelam’ın favorileri, giysileri ve aksesuarları dikkat çektiği kadar, şarkılarının düzenlemeleri ve sözleri de popçular arasında fark edilmiş, “Her Gece”nin klibinin etkisiyle de albüm yapmadan Mirkelam ünlü olmuştur. Bununla birlikte Solmaz; Mirkelam’a tasarlanan asi, entelektüel, aktif, hareketli adam imajının, Mirkelam’ın gerçek karakteriyle örtüşmediğini iddia etmiştir. Mirkelam ortaya çıkınca, gerçek karakteri ve imajı birbirine benzemediği için projenin başarısı devam edememiştir. (Solmaz, 1996, s. 44, 45) Mirkelam, bu dönemde iyi tasarlanmış imajıyla hızla dikkat çekmiştir ve zaman zaman ilgi kaybetmiş olmakla beraber, 2000’li yıllarda da müzik sektöründe tutunmayı başarmıştır.

1990’larda Türk pop müziğine ileriki yıllarda yön verecek olan Nazan Öncel ve Yıldız Tilbe gibi önemli isimler de albümler yapmıştır. Nazan Öncel, besteci ve söz yazarı, Yıldız Tilbe de söz yazarı olarak Türk pop müzik piyasasına önemli katkı sağlamıştır. Yıldız Tilbe’nin *Delikanlım* (1994) gibi ilk albümleri pop formuna daha yakın olsa da sonraki yıllarda arabesk, fantezi ve halk müziği türlerine daha yakın ya da iç içe geçmiş şarkıların olduğu albümleri öne çıkmıştır. İlk albümü *Yağmur Duası*’nı 1982’de yayımlayan (Nazan Öncel, wikizero.biz) ve istediği başarıyı o dönemde elde edemeyen Nazan Öncel ise *Bir Hadise Var* (1991) adlı albümünün çok satması ve *Ben Böyle Aşk Görmedim* (1994) çalışmasının ilgi görmesiyle popüler bir isim olmuştur. Bunun yanında Nazan Öncel’in *Göç* (1995), *Sokak Kızı* (1996) ve *Demir Leblebi* (1999) albümleri, döneminin en kaliteli ve yaratıcı yapımları arasında yer alır. Özellikle *Sokak Kızı* (1996) ve *Demir Leblebi* (1999) (www.nazanoncel.net) albümleri, ana akım pop müzik sektöründe pek rastlanmayan derecede “sert” ve “cesur” lirikleri olan şarkılarıyla dikkat çeker. Nazan Öncel, bu albümleri ve yaratıcı bir müzisyen olmasının etkisiyle ‘90’lardan sonra Türk pop piyasasına yön veren isimlerden birine dönüşmüştür.

Hem dünyada hem de Türkiye’de toplumsal cinsiyet rolleri müzik sektörüne yansımaktadır. 1990’larda toplumsal cinsiyetin toplumdaki ve müzik sektöründeki konumunda

bazı değişimler meydana gelmiştir. Bunun yanında, toplumsal cinsiyet ve aile kavramlarıyla ilgili bu değişim, temelde paradigma dönüşümü düzeyinde değildir. Ece Öztan; aile olgusunu siyasi bir unsur olarak modern devletin kabul ettiğini, Cumhuriyet’in modernleşme sürecinde modern Türk kadını kimliğine önem verildiğini ancak kadın cinselliği ve iffetiyle ilgili anlayışın yeni anlamlar yüklenerek devam ettiğini imlemiştir. Türkiye’de demografik açıdan değişim yaşanmakla birlikte aile kavramı hâlâ önemlidir. Modernleşme projesiyle kadınlar kamusal alanı daha fazla kullanmaya başlamış olsa da bu durum, ülkenin her tarafına eşit yayılmamıştır ve kadınların evcimen rolü aile ideolojisindeki yerini korumuştur. (Öztan, 2018, ss. 243-245)

Solmaz, ‘90’lar Türk popunda cinsiyetçiliğin öne çıktığını, bu açıdan dikkat çeken “Hepsi Senin mi?”, “Ye Beni” gibi şarkıların çok sevildiğini ama medyanın, müzikte cinsiyetçilik yerine argoyu tartıştığını belirtmiştir. (Solmaz, 1996b, s. 946) Tarkan’ın⁵² aşkı yüzeysel ve şuh şekilde ele alan “Hepsi Senin mi?” adlı şarkısı, 1994’te yayımlanan *A’acayipsin* adlı albümünde yer almaktadır (www.tarkan.com) ve “Şıkıdım” olarak da bilinmektedir. Dilmener, Sezen Aksu’nun, Tarkan’ın seslendirdiği “Hepsi Senin mi?” şarkısıyla “slogan şarkı sözü” yazımını yeni bir noktaya çektiğini, bunun Türk popu ve Tarkan için yeni bir başlangıcı oluşturduğunu ve “hem bizden hem de Batılı bir şarkıya dönüşebilen” bir “formül”ün daha sonra çoğu şarkıya uygulandığını imlemiştir. (Dilmener, 2014, s. 366) *A’acayipsin* (1994) albümü, hem Tarkan’ın kariyeri hem de pop müziğin gidişatı açısından mihenk taşıdır.

Meriç’in de ifade ettiği gibi Türk pop ve rock tarihinde birçok müstehcen şarkı vardır. ‘70’lerde böyle sözleri olan şarkılar, zaman zaman TRT tarafından sansürlenmiştir. ‘90’larda ise müstehcen şarkıların sözlerinin daha cesur olduğu görülmektedir. Bu anlamda Tarkan’ın *A’acayipsin* (1994) albümündeki “Seviş Benimle” adlı şarkısı, Meriç’e göre bir devrim niteliğindedir. Sezen Aksu’nun kendi seslendirdiği “Seni Yerler”, “Rakkas”, “Onu Alma Beni Al”, “Davet” ve Yonca Evcimik’in “Bandıra Bandıra” şarkıları da bu minvaldedir. Sezen Aksu’nun, Sibel Tüzün’ün söylediği “Kaçın Kurası” gibi müstehcen tarzda olan ve çeşitli şarkıcılar tarafından seslendirilen başka şarkıları da vardır. Nazan Öncel ise cinsellik içeren “Nokta Nokta”, “Dillere Düşeceğiz Seninle” ve “Erkekler de Yanar” gibi şarkılarının yanında, “Sokak Kızı” ve “Demir Leblebi” gibi rock geleneğine yakın daha sert sözleri olan şarkılar da yazmıştır. (Meriç, 2006, ss. 461-464, 473, 474) Daha öncesinde Sezen Aksu, *Sezen Aksu ’88* (1988) albümündeki “Seni İstiyorum” ve *Sezen Aksu Söylüyor*’daki (1989) “Bırak Beni” şarkılarında da cinsellikle ilgili cesur şarkılar söylemiştir. Bu tarz şarkılarda işaret edilmesi gereken unsurlar arasında cinselliğe bakış gelmektedir. Pop müzikte ‘90’lardan önce müstehcen

⁵² ‘90’lı yıllarda çıkan birçok yıldız arasında, duygusal ve hızlı parçalarıyla en çok iş yapan Tarkan’dır. (Solmaz, 1996b, s. 947)

şarkılarda cinsellik, aşkın bir parçası gibi lanse edilirken bu dönemde daha tüketilebilir ve yüzeysel olarak ele alınmaktadır. Cinselliğin açık seçik dile gelişi, toplumsal cinsiyet açısından kadını özgürleştirmiş gibi görünmekle birlikte temelde nesneleştirmiştir. Özgürleşmek ve nesneleşmek birbirine karıştırılmaması gereken olgulardır. Aşk adı altında cinsellik, toplumda tetiklenen tüketime paralel biçimde şarkıların çabuk tüketilmesine olanak sağlayacak biçimde ritme yansımış ve bayağılaşmıştır. Toplumsal değişimin bir uzantısı olarak popüler müzikte de aşk ve cinsellik diğer unsurlarla birlikte hızla tüketilmekte ve toplumdaki tüketimi sembolize etmektedir.

‘90’larda albümleri çok satan bazı pop yıldızları, Batı müzik endüstrisinde de şanslarını denemiştir. Daha önce açıklandığı gibi bu yıldızlardan en bilineni ve başarılı olanı Tarkan’dır. Bu yıllarda Tarkan’ın dışında başka müzisyenler de Batı müzik piyasasına yönelik eserler sunmuştur ve Yonca Evcimik bunlardan biridir. Dilmener, Yonca Evcimik’in “I’m Hot For You” adlı şarkısıyla yurtdışında ilgi gördüğünü ve İngiltere’de yayımlanan *Music Week* dergisinde “beş üzerinden dört yıldız” aldığını belirtmiştir. (Dilmener, 2014, s. 370) ‘90’larda Batı müzik sektörüne yönelik albüm yayımlamak, müzik piyasasının genel yapısı nedeniyle kolay değildir. Müzisyenler ancak güçlü bir destek aldığında bu şekilde albüm ya da tekli yayımlayabilmektedir. Sezen Aksu da ‘90’ların ortalarında, müzikal yapıda değişikliğe giderek Batı müzik endüstrisinde ilgi çekebilecek formatta albümler yayımlamıştır. Sezen Aksu’nun Batı müzik endüstrisini düşünerek yayımladığı *Işık Doğudan Yükselir* (1995) albümü, önceki albümlerine göre daha alaturkadır. Albümde Anadolu müziğinden formlara yer verilmiş ve pop müzikle harmanlanmıştır. Sezen Aksu’nun Goran Bregović’le birlikte çalıştığı *Düğün ve Cenaze* (1997) albümünde de Balkan ezgileri yoğun biçimde kullanılmıştır. Pop müzikte bu şekilde Doğulu formların kullanılması, Batı müzik endüstrisinde dikkat çekebilecek bir yöntemdir.

Önceki yıllarda Yunan müziğiyle Yunan besteleri üzerine Türkçe söz yazarak başlayan etkileşim, ‘90’larda daha da artmıştır. Başta Sezen Aksu ve Yeni Türkü olmak üzere Yonca Evcimik, Asya, Demet Sağıroğlu, Aşkın Nur Yengi, Ajda Pekkan ve Nükhet Duru gibi birçok şarkıcı, Yunanca şarkıların Türkçe cover’larını söylemiş ve Yunan müzisyenlerle ortak çalışmalar da yapmıştır. Meriç’in de ifade ettiği gibi Yunan pop müziği, Türk pop müziğiyle hep etkileşim içinde olmuştur. (Meriç, 2006, s. 380)

‘90’lı yıllarda toplumu hem yönlendiren hem de toplumun değişmekte olan ruhunu yansıtan, “Televole kültürü” adı verilen bir olgu da ortaya çıkmıştır. Başlangıçta futbol-

magazin programı olarak tasarlanan *Televole*⁵³ adlı program, sıradan bir spor magazin programı olarak kalmamıştır. Oray Eğin'e göre önce Kanal D ve sonra Show TV'de yayımlanan, "tüm aile mensuplarına hitap eden ve içinde herkesin 'bir şey' bulabileceği Televole programı", bütün gün bedensel olarak yorulup zihnen yıpranan kişilere, hiçbir şey düşünmeden ve yapmadan rahatlama umudunu vermiştir. (Eğin, Ocak 1999, www.birikimdergisi.com) Ulunay Türkkan da Televole kültürünün bir grup popüler müzisyenle ilişkisine vurgu yapıp Hülya Avşar, Gülben Ergen, Seda Sayan ile Serdar Ortaç gibi şarkıcıların magazin basınında sansasyonel olaylar, tavırlar ve sözlerle gündemde kaldığını ve bu anlamda Hülya Avşar'ın, "Her şeyin içinin boşaldığı ve sadece yüzeysel bir şeyin kaldığı şeyin temsilcisi" olduğunu ifade etmiştir. (U. Türkkan, kişisel görüşme, 11 Mayıs 2017) Bireysel ve toplumsal yozlaşmanın bir yansıması olan Televole kültürü, sadece '90'ların müziğini değil, 2000'lerde giderek yapaylaşan popüler müziği de şekillendiren unsurlardan biri olmuştur.

'90'larda pop, müzik piyasasının sadece iç dinamiklerine bağlı olarak değişmemiştir. Müziğe ulaşma yollarını çeşitlendiren kanallar sayesinde gençlerin, popüler başka türlere de yöneldikleri görülmektedir. Feza Tansuğ, Türk gençlerinin Batı müziğine duyduğu hayranlık belirtilerinden birinin disco, rap ve heavy metal dinlemeleri olduğunu ve dans müziğine olan ilginin etkisiyle iyi giyimi, dans edişi ve görünümüyle Hakan Peker gibi birinin yeni jenerasyon için ideal bir prototip oluşturduğunu belirtmiştir. (Tansuğ, 1999, s. 122, 123) Tansuğ'un sözleri '90'ların başı için geçerlidir. Hakan Peker'in 1991 yılında yayımladığı *Hey Corç (Seni Unutmalı)* albümünde yer alan "Hey Corç" (Hakan Peker, wikizero.biz) adlı şarkısının sözleri, müziği ve klipi, dönemin ruhunu bütünüyle yansıtmaktadır: Çıktığı dönemde oldukça meşhur olan şarkı, içerik olarak pek derin bir anlam taşımadığı gibi pop, disko, rap ve oryantal öğelerini ahenksiz biçimde barındıran bir yapıya sahiptir. Seyyal Taner'in başlattığı dans edip şarkı söyleyen müzisyen figürü, Yonca Evcimik'in yanında Hakan Peker gibi profesyonel bir dansçıyla da devam etmiştir. '90'larda danslarıyla öne çıkan bazı gruplar da piyasaya çıkmış ancak daha sonra piyasadaki kaybolmuştur. Profesyonel bir dansçı olmayan Tarkan ise dans etme konusunda sahnesini ve persona'sını yetkin biçimde kullanan bambaşka bir fenomendir.

1990'larda bir figür olarak şarkıcılar, imajlarıyla şarkılara kıyasla daha ön plandadır. Dolaşıma giren birçok parçanın müzikal niteliği de bu savı destekleyen seviyededir. Naim Dilmener, bu yapının zaman içinde değiştiğini düşünmektedir. Dilmener'e göre Sezen Aksu'nun başka şarkıcılara yaptığı şarkılarını beklentiler doğrultusunda kendi seslendirdiği *Düş Bahçeleri* (1996) adlı albümünde toplaması ve albümün çok satmaması gibi bir örnek, Türk

⁵³ 1990'ların ortasından 2000'lerin ortasına kadar yayımlanan, önce futbol ve magazin, daha sonra magazin ağırlıklı futbol programıdır. *Televole*, bayağı olanın popüler olup kitleleri yönlendirdiği bir kültürü temsil etmektedir.

pop müziğinin ‘90’larda şarkıcıları temel alan piyasa yapısından şarkıları temele oturtan bir yapıya doğru gittiğini göstermektedir. (Dilmener, 2014, s. 376) Bu yorum için Sezen Aksu’nun adı geçen albümü yeterli bir örnek olmasa da 2000’li yıllarda şarkıcıdan çok şarkıların öne çıktığı görülmektedir.

1990’lı yıllarda toplumsal ve müzikal yapının değişmesi, eğlence mekânlarına da yansımıştır. Müzik piyasasının merkezi olan ve eğlenmek veya müzik dinlemek amacıyla gidilen mekânlar bakımından İstanbul öne çıkmaktadır. ‘90’larda İstanbul’daki bu mekânlar Beyoğlu, Ortaköy ve Etiler gibi bazı semtlerde toplanmıştır. Bununla birlikte bu semtlerdeki eğlence mekânlarında tüketilen müzik de zaman içinde dönüşmüştür. Ulunay Türkkkan, ‘90’larda Etiler’deki gece kulüplerinin etkisiyle Etiler kültürünün oluştuğunu ve pop müzikte eğlence hayatının Beyoğlu’ndan Etiler’e taşındığını ifade etmiştir. Bu yeni eğlence anlayışı, arabeskin yaygın olarak dinlendiği yıllarda Fatih Ürek’in, Ajda Pekkan gibi şarkıcıların potpurisini yapmasıyla başlamıştır. Akabinde Aydın, Hakan Altun ve Kenan Doğulu’nun da eklendiği bu grup vasıtasıyla nostaljik müzik gece kulüplerine taşınmıştır. Etiler’in o dönemdeki erkek yıldızının Kenan Doğulu olduğunu düşünen Türkkkan, kadınlarda önce İzel’in yıldızlaştığını, daha sonra Hande Yener’in konserleriyle Etiler’de öne çıktığını da sözlerine eklemiştir. (U. Türkkkan, kişisel görüşme, 11 Mayıs 2017) Bunun yanında Kemancı, ilk yeri olan Galata Köprüsü’ndeki yangından sonra, ‘90’larda Taksim’e taşınmış, rock müzik dinleyicilerinin müzikal ve kültürel paylaşım yaptıkları öncü bir merkez olmuştur. O yıllarda rock müzik çalan çok mekânın olmaması Kemancı’nın önemini artırmıştır. Dönemin önemli rock müzisyenlerinin sahneye çıktığı Kemancı, rock sevenler için bir “mabet” olmuştur. (Ünver, 2017) Kemancı çevresinde yetişen müzisyenler, ‘90’lardan sonra Türk rock müziğine yön vermiştir.

1990’larda pop müzik piyasasındaki büyüme rock piyasasına da yansımış, yeni ve farklı müzik yapan isimlere daha fazla şans verilmiştir. Popüler müzik piyasasındaki bu etkileşim, daha önceki bölümlerde ele alındığı gibi şaşırtıcı değildir. Piyasa ekonomik olarak büyüdükçe yeni hedef kitlelerine ihtiyaç duyulur ve farklı türde müzik dinleyenlerin de satın alacağı ürünler üretilir. ‘90’larda Türk rock müzik piyasasının büyümesinde, bu genelgeçer piyasa kuralının da etkisi vardır. 1990’lı yılların ortasında rock müzikte bir kırılma yaşandığı, ağırlıklı olarak bireye ve bireyin sorunlarına dönük şarkılar söyleyen rock müzisyenlerinin ortaya çıktığı görülmektedir. ‘80’lerde Türk rock müziğinde Batı formuna uygun şarkılar ortaya çıkmaya başlamış ancak niceliksel artış ‘90’larda yaşanmıştır. Rock müzik dinleyenlerin dışında, rock müzik icra edenlerin sayısı da bu yıllarda artmıştır. Pınar Gökçtürk, rock müzik ve rock’ın ortaya çıkardığı akımların, “rock müzisyeni olma konumunu” da etkilediğini ifade etmiştir. Gökçtürk’e göre 1991’de yayımlanan *The Doors* (1991) filminin medyada ilgi görmesi,

1993'te Bon Jovi ile Guns N' Roses gibi rock gruplarının verdiği konserler, çeşitli Türk rock gruplarının bu konserlerde "açılış grubu" olarak sahneye çıkması, aynı yıl Türkiye'de MTV'nin yirmi dört saat yayın yapmaya başlaması ve İstanbul'un Beyoğlu ile Ortaköy semtlerinde rock barların açılması, Türkiye'de rock müzisyenlerin sayısını artıran etmenlerdir. (Göktürk, 1995b, s. 187) Göktürk'ün sıraladığı etkenler rock müziğin yaygınlaşması açısından önemlidir fakat rock müzik piyasasının gelişimini açıklamak için yetersizdir. Anadolu poptan farklı sound'a sahip ve Batılı forma yakın rock müzik piyasasının büyümesi tesadüf değildir. Bireysel rock müziğin yükselmeye başlaması, '80'lerde liberalleşmeyle değişen yaşam tarzının bir yansımasıdır. Bireyin ve bireysel sorunlarla olguların önemli hâle geldiği bu dönemde müzik de form değiştirmeye başlamıştır. Bu savı destekleyen Deniz Durukan ise liberal politikaların ekonomi dışında kültürü de etkilediğini, bireyin değer kazanmasının şarkıların hikâyelerine yansıdığını, '80'lerde orkestraların etkisini yitirmesinin ve grup anlayışının zedelenmesinin, solisti öne çıkardığını ve '90'larda bu anlayışın daha da katlandığını belirtmiştir. (Deniz Durukan, kişisel görüşme, 17 Aralık 2018) Müzikteki bu değişimin diğer bir nedeni, kentleşmenin liberal yaşam tarzıyla bütünleşip sosyo-kültürel ve ekonomik değişimin etkisiyle heterojen yapıya sahip metropollerin oluşmasıdır. Farklı yaşam biçimlerini içeren ve İstanbul'un başını çektiği bu metropoller, kendi alt gruplarını da yaratmıştır.

'90'larda Türkçe rock müziğinde, dönemin koşullarına uygun yeni bir evreye geçilmiştir. Folk müzik şarkılarına çeşitli cover'lar yapılmasına rağmen '90'lar rock müziği, Anadolu popun devamı niteliğinde değildir. Dahası bu dönemdeki rock müziğin, aranjman geleneğinden izler taşıdığı da söylenebilir. Aranjman şarkılarda belirgin bir yer tutan bireyin özgürlüğü ve mutluluğu gibi unsurlar, '90'lar rock müziğinde de görülür. Bu açıdan '90'lar Türk rock müziği, Anadolu poptan ziyade aranjmanlara yakındır.

1990'lardaki bu değişime rağmen Türk rock piyasası, Batı rock müzik endüstrisine göre hem nitelik hem de nicelik açısından geride kalmıştır. Derya Fırat'ın yaptığı röportajda Levent Erseven, '90'larda yerli rock grupların iyiye gitmesine karşın rock müziğin varması gereken yerde olmadığına, Tarkan gibi pop yıldızların ve popun varlığı sayesinde sektörün yerli rock gruplara da zamanla eğileceğini gösterdiğine dikkat çekmiştir. (Erseven, 1995, s. 59) Erseven, müzik piyasasının yerli rock gruplara daha fazla eğileceği yönündeki tahmininde haklı çıkmıştır. Pop müzikteki albüm ve müzisyen bolluğu, yeni isim arayışının bir uzantısı olarak rock müzisyenlerinin de yolunu açmıştır. '90'ların ortasından itibaren parlayan rock müzik, 2000'lerde popüler bir türe dönüşmüştür.

Ali Akay, 1990'ların başında İstanbul'da rock'çı gençlerin arttığına ve rock barların açılmasıyla yeni bir toplumsal cemaatin ortaya çıktığına işaret etmiştir. Ekonomik yapının merkezileştirdiği büyük kentler, "yeni hissiyat biçimleri" oluşturarak farklı gruplar yaratmaya

başlamıştır. İstanbul'daki rock ve grunge kitlesi de bu dönemde yükselen alt gençlik gruplarından biri olmuştur. (Akay, 1995, s. 7) Mehmet Kutlukan; İstanbul'daki rock gençliğinin oluşum döneminde Galata Köprüsü, Kadıköy ve Bakırköy'de farklı yaşayabilmek için “mikro iktidar” alanları yarattığını, bu farklılığın bütünsel bir ideoloji yerine basit pratiklerden oluştuğunu, Batı'daki sol fraksiyonlarla teması olmadığını ama 1980'lerdeki baskıcı rejimden de etkilendiğini belirtmiştir. Dünyadaki altkültüre özgü gençlik akımları evcilleştirildikten sonra medya kanalıyla Türkiye'ye geldiği için, farklı kültürel yapıları sorgulamayan, apolitik söyleme sahip gençler yetişmiştir ve bu nedenle rock gençliği kurumsallaşamamıştır. Kutlukan'a göre gençlerin büyük bir kısmı tüketen insanlara dönüşürken geriye kalanlar, farklılıklarını devam ettirmeye çalışmıştır. Bu dönemin genç rock kitlesi aslında alternatif bir altkültür oluşturacak yaşam biçimi sunmamıştır. (Kutlukan, 1995, s. 141, 142, 149) Kutlukan'ın ifade ettiği gibi Türkiye'de rock müzik dinleyenler, başlangıçta ideolojiden yoksun alternatif denebilecek bir yaşam biçimini benimsemiş, zaman içinde merkeze doğru ilerlemiştir. Bu durum sadece Türkiye'ye özgü bir dönüşüm değildir. Dünyadaki önemli müzik ve gençlik altkültürleri, ortaya çıktıktan bir süre sonra organize biçimde sistemin içine dâhil edilmiştir. Bu altkültürlerin bazıları merkezde yer almamıştır ancak sivri ve asi yönleri de törpülenmiştir.

Bu yıllarda rock müziğin alt türlerinden biri olan, kökeni Amerika'daki Seattle şehrine dayanan ve Nirvana, Alice in Chains ile Pearl Jam gibi ünlü grupların başını çektiği “grunge” türü de ilgi görmeye başlamıştır. Pınar Göktürk, ‘80’li yıllardaki değişimin etkisiyle üst gelirli ailelerden gelip öğrenciler arasında “tiki” diye adlandırılan, para ve piyasa ilişkisini önemseyen, Amerikan ve Avrupa markalarını giymeye meraklı gençlerin ortaya çıktığını imlemiştir. Göktürk, bu grubun dışında çevreci, doğa sporlarına ilgi duyan, salaş giyinen, moda karşı olan ve kendi modasını yaratmak isteyen “grunge” kültürünü benimsemiş bir grubun daha oluştuğuna da işaret etmiştir. Batı ve İstanbul grunge kültürleri karşılaştırıldığında ise feminizm, anti-emperyalizm ve anti-militarizm gibi temel konularda farklılık görülmüş ve İstanbul grunge gençliğinde “can sıkıntısı ve bıkkınlık” hisleri öne çıkmıştır. (Göktürk, 1995a, ss. 167-169; 1995c, s. 171, 174) Belirtmek gerekir ki Anadolu popu başlatan müzisyenler gibi şehirli grunge gençliği de üst düzey olmasa dahi, genel olarak belli gelir ve eğitim düzeyindeki ailelere mensuptur.⁵⁴ Sahip oldukları olanakları kullanarak farklı kültürlerle ulaşabilmişlerdir. Kutlukan'ın sözleri de bu savı desteklemektedir: Bu yılların rock gençliği, “kent kökenli ailelerden gelmektedir. Özellikle ilk dönemlerinde büyük bir kısmı İstanbullu ailelere mensuptur. Kitlenin yayılma yönü yine kentsel kökene doğrudur. Ailelerin bu yapısı gençleri katı gelenekçi ahlaktan uzak tutmuştur.” (Kutlukan, 1995, s. 147) Batılı rock formlarını

⁵⁴ Müziğinde grunge'dan beslenen Duman'ın solisti Kaan Tangöze buna bir örnektir. Seattle'da yüksek lisans yapan Tangöze'nin babasının iş insanı olduğu bilinmektedir.

kullanan müzisyenlerin, İstanbul ve Ankara başta olmak üzere büyük kentlerde ortaya çıkması ve rock müzik alıcısının ilk yıllarda kentli olması bu nedenle doğaldır.

Bu çalışmada Türk romanının ortaya çıkışından hareket edilerek Türk müziğinde “baba” rolünün öneminden daha önce bahsedilmiştir. Tanzimat aydınlarının baba figürünü arayışına benzer biçimde ilk rock’çılar da müzikte kendilerine öncü olacak babayı aramışlardır. Kutlukan da rock müzik dinleyen gençlerin aileleri ile ilişkilerine değinip ailenin geleneği temsil ettiğini ve baba figürünün, devletin ailedeki ideolojik ve geleneksel yansıması olduğunu belirtmiştir. (Kutlukan, 1995, s. 147) Rock müzikseverlerin aileleri, kentli ve moderniteden izler taşıyan yapıya sahip olmakla birlikte geleneksel yönler de barındırmaktadır. Bu tarz ailelerde geleneksel öğeler, özellikle toplumsal cinsiyet rollerinde yaşamaktadır.

Kent kültürünün yeni olanakları içinde dış görünüş ve yaşam tarzı olarak daha Batılı bir görüntü çizen dönemin gençliği, modernizm ve geleneksellik arasında ikilemler de yaşamıştır. Mehmet Kutlukan, popüler medya aracılığıyla bu dönemde sunulan özgür cinselliğin, dengesiz bir cinsel kültür oluşturduğunu ve bunun, rock gençliğini de etkilediğini belirtmiştir. Rock gençliği, toplumsal cinsiyet rollerindeki ayrımlara bağlı geleneksel erkek merkezliyetçiliğinin de etkisiyle erkekleri merkeze alan düşünce ve davranışlara sahiptir. Üniversite öncesi dönemde erkeklerde cinsellik, idealize edilen tiplerle özdeşleşme ve onlar gibi giyinmekle dışa vurulmaktadır. Erkekler, uzun saçlı, küpeli dış görünüşlerine karşın ilişkilerde maço tavırlar sergilemektedir. Kızlar, dişiliği gizleyen erkeksi bir görünüme ve davranışa sahiptir. Üniversite döneminde ise cinsel kimlikleri oturmaya başlayan her iki grup, daha özgür biçimde hareket etmektedir. Kutlukan’a göre “cock rocker”⁵⁵ olarak adlandırılan erkekler ve benzer davranışlara sahip kadınlar, barlara cinselliklerini yaşamak için gitmektedir. Her iki dönemi de belirleyen temel unsur, erkek merkezli cinsiyettir. (Kutlukan, 1995, ss. 142-145, 152)

Rock müzik sektöründe cinsiyet ve müzik icraları üzerine tartışmalar uzun süredir yapılmaktadır. Toplumsal cinsiyet farklarının belirlediği kadın ve erkek rolleri, rock müzisyenleri arasında da vardır. Batı rock müziğinde de maskülenlik merkezde yer almakta ve erkek rock müzisyenler öne çıkarılmaktadır. Pop müzik ise daha feminen görülmektedir. Erkek rock müzisyenlerin müzikleri, şarkı sözleri ve davranışları daha kolay kabul görmekte ve olağan sayılmaktadır. Buna karşın rock müzikte kanon değeri taşıyan Janis Joplin, Patti Smith, P. J. Harvey ve Björk gibi yıldızlar bile ötekileştiren ifadelerle tanımlanabilmektedir. Türkiye’deki

⁵⁵ Cock rocker: Cock rock sözcüğünün birebir karşılığı Türkçede yoktur. Cock, bu terimde erkek cinsel organını temsil eder. Rock müzikte erkek cinselliğini vurgulamak için kullanılır. Gitar ve şarkı sözleri, falik imgeyi temsil etmektedir.

rock müzisyenleri arasında da böyle bir ayrım vardır ve kadın rock'çılar sektörde daha fazla engelle karşılaşmaktadır.

Ali Akay; '90'ların başında İstanbul grunge gençliğinin, istediklerini yapmaktan ziyade rock müziğinin değişkenliğe ve ilerlemeye etkisini sorguladıklarını ve temel ilkelerin kayganlaşması, ideolojilerin bir kısmının yumuşaması, zeminin yassılaşması, tekdüzelikten çıkma gibi sorunların oluşması nedeniyle daha vurdumduymaz hâle gelip kayıtsızlaştığını açıklamıştır. Kendini '80'lerden çok '68 gençliğine yakın hissederek '90'lar gençliği için önemli olan, insanları sevmek, istediğini yapmak ve dilediği gibi yaşamaktır. Akay'a göre gençlik, üretim ve tüketim kavramlarını reddetmekle beraber rock yaşam biçimine bağlı grunge kültürünü yeniden üretmeye çalışmakta, kapitalist kurallar dışında kullanım değeri yaratmak istemektedir. Bu gruplar için rock kültürünün kendine has, ortak bir yaşam biçimi ve söyleminin olması önemlidir. Ortak tutkuları müzik ve duygudaşlık üzerinden bir cemaate bağlanan bu dinleyiciler açısından, sosyal birlikteliği sağlayan rock gruplarına katılmanın ya da bu gruplardan ayrılmanın kuralları da yoktur. (Akay, 1995, ss. 19-22) Akay, devrimci potansiyel taşımayan ve biçimci olan İstanbul rock dünyasının, endüstrideki pop-arabesk yönündeki gelişime set çekebileceğini de iddia etmiştir. Akay'a göre, yeni iktidarın kurduğu ilişkiler içinde yeni müzik yayını yapan radyo ve televizyon kanallarının beğenileri, rock'ın kitleselleştiğini göstermektedir. (Akay, 1995, s. 24) Dünyada olduğu gibi Türkiye'de de rock müzik, popülerleştikçe kitleselleşmiştir.

Akay'ın bu yazıyı kaleme aldığı tarihte rock müziğin, arabesk bazlı pop müziğini engelleyeceği yönünde bir öngörüsü olsa da müzik sektöründe durum böyle olmamıştır. 2000'li yıllarda daha detaylı ele alınacağı üzere, Erkin Koray'ın temellerini oluşturduğu yolda Duman gibi bazı rock grupları ve müzisyenler, arabeskle rock formlarını harmanlamıştır. Levent Erseven de Türkiye'de Batılı unsurlar olduğu kadar insanları Doğululaştıran özelliklerin de bulunduğunu, rock müziğin de sentezden oluştuğunu belirtip Amerika'da rock müzik dinleyen alt sınıf mensuplarının, Türkiye'de arabesk dinlediğini ifade etmiştir. (Erseven, 1995, s. 48) Dolayısıyla hem kültürel etkenler hem de Türk müzik endüstrisinin işleyişi nedeniyle arabesk, zaman içinde rock müziği de dönüştürmüştür. Bununla birlikte tek başına arabeskin diğer müzik türlerinin formunu değiştirmesi söz konusu değildir. Eklektizm, diğer sanat dallarını olduğu gibi müziği de etkilemiştir. Batı müzik endüstrisinde de Batılı ve Doğulu formları içeren eklektik yapıdaki müzik, '90'lardan sonra daha fazla ilgi çekmeye başlamıştır. Bu etkileşim, kanonlar yaratan yeni türlerin ortaya çıkmaması ve müziğin kendini tekrar etmesiyle de ilişkilidir.

'90'larda Türkiye'de rock müziğin ilgi çekmeye başlamasının ve bu türde yayımlanan albümlerin sayısının artmasının temel nedeni ekonomiktir. Daha önce de ifade edildiği gibi

müzik şirketlerinin satışlarını artırabilmesi için yeni emtia toplulukları gereklidir. Popun her anlamda sınırlarını zorlamaya başladığı bir dönemde Türk müzik sektörü, rock müziği bir miktar ehlileştirerek popülerleştirmiş ve yeni bir hedef kitlesi yaratmıştır. Müzik piyasasının örgütlenme yapısı, sadece çok satan ve ilgi gören müziklere yönelik değildir. Bunlar, mevcut kitlenin bir bölümünü oluştururlar ve geri kalan kesim için de müzik üretilir. Türkiye’de rock müziğin yükselişine bu açıdan da bakmak gerekir. Ayrıca ‘90’ların ilk yarısında yapımcıların bu girişimlerini tetikleyecek albümler de yayımlanmıştır. Dilmener, müzik piyasasına rock albümlerini yayımlanma cesareti veren albümün, Haluk Levent’in türküleri başka bir formda söylediği, klasik rock müziğe bağlı *Yollarda* (1993) olduğunu ve Teoman gibi rock yıldızlarının *Yollarda*’nın sayesinde albüm yapabildiğini ifade etmiştir. (Dilmener, 2014, s. 368) Haluk Levent’in türküleri elektro gitarla söyleyip popüler olması, özgün bir rock müziği yaratmasa bile rock müzisyenlerinin albüm yapmasını kolaylaştıran etmenler arasında yer alabilir.

‘90’ların ortalarında, Türk rock müziğine persona’larıyla uzun süre yön veren Özlem Tekin, Şebnem Ferah ve Teoman gibi isimler albüm yapmıştır. Dilmener de birçok albümün çıktığı bu dönemde, pop piyasasının genel yapısından farklı ve ayrık işlerin yer bulduğuna vurgu yapmıştır. Dilmener’in ayrık diye tanımladığı tavrın öncülerinden biri olan Volvox grubundan Özlem Tekin, *Kime Ne* (1995) adlı ilk albümünü Hakan Peker’in şirketi Peker Müzik’ten çıkarmıştır. Albüm, rock formatına uygun şarkılarıyla hem “sound” olarak hem de şarkı sözleriyle dikkat çekmiştir. Müzik piyasasında bu dalgaya, Volvox’un bir diğer üyesi Şebnem Ferah da eklenmiştir. Dilmener, Özlem Tekin, Şebnem Ferah ve Teoman’ın müziğini birbirinden farklı değerlendirerek Özlem Tekin’in bu dönemde daha muhalif olduğunu ifade etmiştir. (Dilmener, 2014, s. 373, 375) Özlem Tekin ve Şebnem Ferah, hiçbir öncü olmadan ve birdenbire ortaya çıkmamıştır. Öncelikle, kadınlardan oluşan Volvox grubuyla sahneye çıkarak hem deneyim kazanmışlar hem de rock camiasında tanınmaya başlamışlardır. Bunun yanında Seyyal Taner, kadın rock müzisyenlerin önünü açan ilk isim olarak kabul edilmektedir. Ulunay Türkkan, Seyyal Taner’in sahnede pop-rock şarkılar söylediğini ve Hardal, Grup 25. Saat gibi gruplarla albüm yapamamasalar da rock kayıt denemeleri olduğunu imlemiştir. Türkkan, Volvox’a katılmadan önce Seyyal Taner’in bir dönem vokalistliğini yapan Özlem Tekin ve Şebnem Ferah gibi kadın rock müzisyenlerin, Seyyal Taner’i öncü ve ilk kadın pop-rock yıldızı olarak gördüğünü de sözlerine eklemiştir. (U. Türkkan, kişisel görüşme, 11 Mayıs 2017) Pop-rock tarzındaki ilk albümü *Umay Umay*’ı 1994’te yayımlayan (Umay Umay, wikizero.biz) Umay Umay (Umay Gedikoğlu) da bu yıllarda alternatif söylemiyle dikkat çekmiş ve kadın rock müzisyenlerinin popüler müzik piyasasında kendilerine daha fazla yer bulmasını sağlayan öncülerden biri olmuştur.

1990’larda pop müzikte olduğu gibi, rock müzik sektöründe de birçok albüm yayımlanmıştır. Acil Servis, Athena, Ayna, Cenk Eroğlu, Duman, Düş Sokağı Sakinleri, Feridun Düzağaç, Grizu, Kargo, Kramp, Kurban, Mask, Mor ve Ötesi, Objektif, Orhan Atasoy, Öztürk, Reflex, Replikas, Tüzmen, Vega, Yaşar Kurt ve Yavuz Çetin gibi şarkıcılar ve gruplar da bu dönemde ya ilk işlerini yapmışlar ya da dikkat çeken işlere imza atmışlardır. ‘70’lerde müzik piyasasına girsen Orhan Atasoy da ilk albümü *Yanmışız*’ı 1993’te yapmış ve “Gemiler” şarkısına çektiği marjinal klipte dikkat çekmiştir. (Orhan Atasoy, wikizero.biz) Asım Can Gündüz’ün yanı sıra Mavi Sakal, Ünlü ve metal müzik yapan Pentagram 1980’li yıllarda kurulmuş olmalarına ya da aktif şekilde müzik yapmaya başlamalarına rağmen, müzik piyasasında ilgi gören albümlerini ‘90’larda çıkarmışlardır. Gruplar arasında özellikle Athena, Duman, Mor ve Ötesi, öne çıkan ve sektörde önemli yer edinmelerini sağlayan işlerini 2000’li yıllarda yapmıştır. Dahası Teoman, Mor ve Ötesi, Şebnem Ferah ve Özlem Tekin gibi müzisyenler, kentli rock’ın önemli temsilcileri arasındadır.

Bu dönemde albüm yapan birçok şarkıcı, sonraki yıllarda müzik piyasasından çekilmiş veya popülerliğini kaybetmiştir. Tarkan, Sertab Erener, Göksel, Aşkın Nur Yengi, Teoman, Şebnem Ferah, Nazan Öncel, Mirkelam, Candan Erçetin ve Gülşen gibi bazı müzisyenler ise 2000’lerde popülerliğini devam ettirebilmiştir. (Dilmener, 2014, s. 375) Bu yıllarda dikkat çeken bir diğer oluşum da Grup Vitamin’dir. Solmaz, Grup Vitamin’i dönemin “olay”larından biri ve grubun *Bol Vitamin* (1991) albümünü, ilk ciddi mizahi pop albümü olarak görmektedir. (Solmaz, 1996a, s. 41) Grup Vitamin’in şarkı sözlerindeki mizah unsurları nedeniyle bu tür, “parodik pop” olarak da adlandırılabilir.

‘90’lar, bu çalışmada on yıllık bir bütün olarak ele alınmış olmakla birlikte, müzik piyasası açısından her evresi aynı oranda verimli değildir. ‘90’ların sonuna doğru müzik piyasası ekonomik açıdan zayıflamıştır. Dilmener, 1997’de yayımlanan Candan Erçetin’in *Çapkın* ve Tarkan’ın *Ölürüm Sana* albümlerinin bir milyonu aşan satışlarının müzik piyasasında başlayan daralmayı gizlendiğini ve bu başarıların sanatçılara ait olduğunu belirtmiştir. Dilmener’e göre bu yıllarda albüm satışları genel olarak düşmeye başlamıştır ancak müzik piyasasında bu daralmaya karşı önlem alınmamıştır. Bu nedenle ileriki yıllarda ortaya çıkan ekonomik krizden piyasa, oldukça kötü etkilenmiştir. (Dilmener, 1997, s. 379, 380) ‘90’ların yaklaşık son çeyreğinde başlayan düşüş, 2000’li yıllarda büyük bir ekonomik krize dönüşmüştür.

1990’lı yılların pop müziğinde şarkıcı ve şarkı açısından niceliksel çokluğa rağmen, özgün ve kaliteli ürünler azdır. Bu konuda Küçükkaplan, ‘90’larda müzikal derinliğin azalmasına karşın pop müzik türüne daha uygun bir pop yapıldığını iddia etmiştir. (Küçükkaplan, 2016, s. 274) Özetle 1990’larda Türk pop müziği, Batı’da kabul edilen pop

formunun biçimsel özelliklerine daha çok yaklaşmıştır ancak aynı zamanda içeriği boşalmış, bayağılaşmış ve hızlı tüketilmeye uygun hâle gelmiştir. 2000’lerde ise poptaki niteliksiz işler, aşkın bir seviyeye ulaşmıştır. Popüler müziğin değişen bu yüzü, dönemin bireyini ve toplumunu yansıtmaktadır.

4.1.4.2000’lerde Pop ve Rock Müziğin Konumu

Deniz Durukan, 2000’lerin, yeni bir çağın başlangıcı olması nedeniyle bir dönüm noktası ve müziğin de bu yeni çağdaki dönüşümleri yansıtan önemli bir sanat dalı olduğuna dikkat çekmiştir. (Durukan, 2006, s. 3) 2000’li yılların başı, 1990’ların aksine, Türk müzik piyasasında ekonomik olarak ciddi sorunların baş gösterdiği bir dönemdir. Bunun nedenlerinden biri, daha önce de ifade edildiği gibi 2001 yılında yaşanan büyük ekonomik krizdir. Özal döneminde görülen ekonomik bolluk, ‘90’larda müziğe niceliksel çokluk olarak yansımış ancak 2000’lerde durum değişmiştir. ‘90’larda üst üste gelen krizlerin ardından yaşanan 2001 ekonomik krizinden sonra, Türkiye’ye gelen yabancı sermaye sayesinde ekonomik düzelmeye yaşanmıştır ancak müzik piyasasının albüm satışları bakımından bundan olumlu etkilenmemiştir. Bu dönemde albüm satışlarının düşmesindeki etkenler arasında korsan CD’ler ve dinleyicilerin yasal olmayan yollarla müziği internetten indirmesi de gösterilmektedir. Albüm satışlarının giderek düşmesi sonucunda, yapımcıların albüm yayımlama politikalarını değiştirdiği ve risk almaktan çekindikleri görülmektedir. Bu durum, yeni isimlerin ‘90’larda olduğu gibi hızlı biçimde piyasaya girmesinin önünü kesmiştir ve daha önce yüksek satışları olan albümler yapan birçok şarkıcının, müzik sektöründen çekilmesine ya da arka planda kalmasına neden olmuştur.

Uğur Küçükkaplan, 2001’de yaşanan ekonomik kriz, internetin yaygınlaşması, satışların düşmesi ve telif tartışmaları yüzünden zor bir dönemin başladığına da değinmiştir. (Küçükkaplan, 2016, s. 274) Dilmener, 2001’de yaşanan ekonomik krizin sektöre etkisini, “her şeyle birlikte müzik piyasasını da yerle bir edecektir” şeklinde ifade etmiştir. Böylece ‘90’lı yılların başında pop müzikte meydana gelen “patlama” dönemi, 2000’lerde sona ermiştir. (Dilmener, 2014, s. 389) Ekonomik problemlerin artışı, özellikle pop müzik piyasasındaki ürünlerin niteliğini ve satışları olumsuz etkilemiştir.

Kaan Taşbaşı, Yonca Evcimik’in *Abone* (1991) albümünden sonra, formül şeklindeki kalıpların tekrar edilerek taklide dayalı bir müziğin üretildiğini ve 2000’lerdeki müzik üretim biçiminin de buna dayandığını imlemiştir. (Taşbaşı, 2004, s. 78) Cumhur Cambazoğlu da 2000’li yılların başında müzikte her şeyin birbirine karışarak türler arası çizgilerin yok olduğuna, popçuların “deklare edilmemiş adres değişikliğiyle arabesk” yaptığına ve birbirinin benzeri bestelere farklı isimler konularak piyasaya sunulduğuna işaret etmiştir. (Cumhur Cambazoğlu, kişisel görüşme, 13 Aralık 2018) 2000’li yıllarda özellikle pop müzikte müzikal

yapıya yenilik getiren özgün ürünler azdır. Yeni ürünler, ‘90’lar müziğinin ruhunu ve yapısını taşımaktadır. Bu dönemde birbirinin benzeri şarkıların yanında, eklektik yapıdaki müzik de hepten yaygınlaşmaya başlamıştır.

Müzik sektörünü bu dilimde olumsuz etkileyen diğer unsurlardan biri -tartışmalı yönleri olsa da- korsandır. Michael Kuyucu, ‘90’larda Unkapanı’ndaki firmaların maliyet artışı, vergiler ve bandrol yükümlülüğü gibi nedenlerle kendi korsanını ürettiğini ve müzik pazarının, 2000’li yıllarda vurgunu en çok poşet dosyalı korsan CD’lerden yediğini belirtmiştir. Müzik yapımcıları da 2002’de hukuksal açıdan istediğini alamayınca, albüm fiyatlarını düşürerek korsana karşı bir önlem almış ama korsan piyasası da karşılığında poşet CD’lerin fiyatını düşürmüştür. 2004’te ise korsana karşı beklenen yeni telif yasası çıkmıştır. (Kuyucu, 2005, ss. 108-111) 2004 yılında, korsan yayınlarla mücadele etmek için 5846 sayılı “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu” kapsamında kitap, kaset, CD, VCD ve DVD’lerin sokakta satışı yasaklanmıştır. (Korsan Yasası Meclis’ten Geçti, 03 Mart 2004, www.hurriyet.com.tr) Bu yasağa kadar korsan CD’ler sokaklarda ve dükkânlarda rahatlıkla satılmış, hatta yasaktan sonra da korsan satışların bir süre devam ettiği görülmüştür. Kuyucu’ya göre bu yasayla müzik camiasında korsan sorununun çözülmesi beklenirken bu pazarın içinde çok fazla kişi olduğu ve çeşitli yönetimler tarafından küstürülmek istenmediği için korsana göz yumulduğuna dair bir söylem yayılmıştır. (Kuyucu, 2005, s. 114, 115) Naim Dilmener, yapımcıların, kâr oranlarını düşürüp daha ucuza albüm satarak korsana karşı yol aldığını belirtmiştir. (Dilmener, 2014, s. 397) 2004’te internetin dönüşümüyle dijital dosya paylaşımının kolaylaşması ve fiziki olarak ulaşılabilen korsana karşı çıkan yasanın aynı tarihte olması da dikkat çekicidir. Müzik sektörünün bir yandan sokaktaki korsan yayınları görünürde engellemeye çalıştığı, diğer yandan el altından korsanı desteklediği de iddia edilmiştir. Korsan CD’ler, aşağı yukarı 2000’lerin ortasına kadar müzik piyasasındaki resmi albüm satışlarını olumsuz etkilemiştir ama bu yıllarda dijital müziğin etkin biçimde devreye girmesiyle sorunun şekli değişmiştir.

Kuyucu, korsan dışında albüm satışlarını düşüren şu unsurların olduğuna da işaret etmiştir: Son zamanlarda süpervizörlerle aranjörler, ya daha fazla kazanç elde etmek için kendi ürünlerini albümlere aldıkları ya da müzikten gerçek manada anlamadıkları için repertuvar sıkıntısı yaşanmaktadır. Radyolarla diğer medya kanallarının albümleri rastgele tüketmesi ve yapımcıların da düşük telif ücretleri karşılığında albümlerin radyolar tarafından tüketilmesini kabullenmek zorunda kalması ve kliplerin para karşılığı medyada gösterilmesi de albüm satışlarını etkilemektedir. Diğer bir neden de insanların alım gücünün giderek düşmesi ve temel ihtiyaçlarını karşılamakta bile zorluk çekmesidir. (Kuyucu, 2005, s. 71, 72) Kuyucu’nun da ifade ettiği gibi 2000’lerde albüm satışlarının düşmesini salt “korsan” sorununa bağlamak yetersiz bir yaklaşımdır. Korsan, Türkiye’de daha önce de farklı biçimlerde var olmuş ve bizzat

müzik şirketleri tarafından desteklenmiştir. Ayrıca sahne arkasında kalan ve önemli rolleri olan bazı kişilerin müzik piyasasını yönlendirebildiği de endüstrinin bir başka gerçeğidir.

Dijital dosya paylaşım sitelerinin artması, internetin yaygınlaşması ve Web 2.0'ın 2004'te devreye girmesi gibi nedenler, dinleyicilerin müziğe ücretsiz ulaşımını kolaylaştırmıştır. Michael Kuyucu; eskiden 56K modemle bir MP3 dosyasının yaklaşık bir saatte indiğine, Web 2.0'dan sonra internet hızının artmasıyla müziğin internette hızla paylaşıldığına, tüketicinin müziği bedava almaya başladığına ve müzik yapanların bundan olumsuz etkilendiğine değinmiştir. Kuyucu, 2000'lerde müzik endüstrisinin bir geçiş dönemi yaşadığını, Universal, Sony ve EMI gibi yabancı sermayeli firmaların Türkiye'de yatırım yapıp Türkiye koşullarına uygun bir politika sergilemesine rağmen dünyada olduğu gibi büyüyemediğini de imlemiştir. (Michael Kuyucu, kişisel görüşme, 9 Ocak 2019) 2000'lerin ilk yarısında korsan CD'ler büyük bir sorun olarak lanse edilirken, 2000'lerin ortalarından itibaren dijital korsanlığın müzik sektörünün küçülmesine daha büyük bir etkisi olduğu iddia edilmiştir. Bu çalışmanın önceki bölümlerinde ifade edildiği gibi dijital korsanlık, müzik sektörünü -Türk müzik sektörünün işleyişi Batı'dan farklı olsa bile- yapımcıların öne sürdüğü kadar uzun süre olumsuz etkilememiştir. Dijital dosya paylaşım platformları, Amerikan müzik yapımcılarının gizlice desteklediği bir yapılanmadır. Türk müzik endüstrisinin bu süreçten olumsuz etkilenmesinde Batı'daki gelişmelerin yeteri kadar takip edememesinin de etkisi vardır.

Bülent Forta; Universal, EMI ve Sony'nin Türkiye pazarında tutunamamasının nedenleri arasında kültürel dayanıklılığı, ağırlıklı olarak yerli müziğin dinlenmesini ve yabancı müziğin payının % 10-15 civarında olmasını göstermiştir. Forta'ya göre yabancı müziğin çok fazla dinlenmemesinin başlıca faktörleri şunlardır: Birincisi, Türkiye'de insanların müzikte söz dinlemeye yatkın olması ve iyi İngilizce bilmemeleri, yani dil problemi yaratmaktadır. İkincisi, Türkiye, imparatorluk geleneğinden gelen ve saray müziğiyle halk müziğinin önemli olduğu bir müzik ülkesidir. Halk müziği ise kendi içinde dinsel müzikler, Alevi müziği, tekke müziği, ilahiler ve zaviyeleri barındıran çok çeşitli bir türdür. Türkiye, hem çok dilli hem de çok dinli bir ülkedir ve bunların her birinin kendi müzikleri vardır. Bunun yanında, Batılılaşma sayesinde Batı müziğinin tüm formları ülkeye gelmiştir. Toplumsal hareketlilik yüksektir ve Anadolu rock ile arabesk gibi patlamalar kültürel çeşitliliği artırmıştır. Tüm bunlar, her segmentten alıcı yaratmakta ve yabancı müziğin etkin olmasını zorlaştırmaktadır. Ayrıca küreselleşme, dünyada olduğu gibi Türkiye'de de etnisite ve bir örnek olmayı kışkırtmıştır. Rock barlarla türkü barların aynı kültürel dönemde popüler olması, küresel etki ve buna karşı bir direniş oluşturması bakımından bir örnektir. Üçüncüsü, Türkiye, dünyanın başka bir yerinde olmayan, Unkapanı gibi bir endüstri merkezine sahiptir. Unkapanı, Batılı majör müzik şirketlerini benimseyen bir politika izlememiştir. Bu majör plak şirketleri her ne kadar profesyonelleşme konusunda

kurallar getirirse de Türkiye’de kapitalizmin gelişme düzeyi düşük olduğu için hukukun işlediği profesyonel bir yapı yoktur. Forta’nın sıraladığı bu özelliklere, Raks firmasını satın alan Universal’ın yaşadığı yolsuzluk sorunları da eklenince majör plak şirketlerin Türkiye’ye ilgisi azalmıştır. Aynı zamanda 2010’ların sonunda majör plak şirketleriyle yeniden diyaloglar kurulmaya başlanmıştır. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Türkiye’nin kendine has müzikal kodlarının güçlü olması ve lonca geleneğine dayanan Unkapanı’nın varlığı, majör plak şirketlerinin dünyanın pek çok yerinde görüldüğü biçimde Türkiye’de güçlü şirketler kurmasının yolunu kesmiştir. Hasan Saltık da yabancı müzik şirketlerinin, Türkiye pazarında kendi beceriksizleriyle yerli müdürlerinin kişisel çıkarlarını ön plana almaları sonucunda tutunamamasının kendilerine yaradığını dillendirmiştir. (Hasan Saltık, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020)

Müzik sektöründeki kariyerine radyocu olarak başlayan, Odeon Müzik, Bonus Müzik, Sembol Plak ile Tempa-Foneks gibi şirketleri bünyesinde barındıran Avrupa Müzik ve Süper Müzik’in kurucularından Cengiz Erdem, müzik dünyasında müzik şirketi olarak tutunmanın zor olduğu ve sermaye açısından riskli bir döneme denk gelen 1998’de müzik piyasasına girdiklerini ifade etmiştir. Erdem’e göre 2000’li yıllarda sektördeki en büyük atılımlardan biri, fiziksel satışları artırmak için çalışmaya başlayan meslek birlikleridir. Küresel işbirliklerinin olmadığı 2000’lerin ortasında kendi ar-ge şirketlerini kurmuşlar ve 2000’lerin sonuna doğru bir GSM operatörüyle anlaşıp Türkiye’de müziğin dijitalleşmesinde öncü olmuşlardır. Global müzik portallarının Türkiye’ye 2013’te gelmesiyle de kendi dijital dağıtım sistemlerini oluşturmuşlardır. Bugün, Türkiye’deki ve dünyadaki dijital müzik servislerine içerik dağıtıp pazarlamaktadırlar. Cengiz Erdem, Türkiye’de dijital müziğe geçilmeden önceki “[...] yıllarda şarkıların radyolarda çalınması, kliplerin müzik kanallarında yayımlanması, sanatçıların televizyon programlarına çıkması önemliyken, müzisyen ile dinleyicisi arasındaki medya paravanını [...]” kaldırdıkları zaman dijital müziğin önemini sektörün anladığını, kendi şirketinin ve müzik sektörünün bundan olumlu etkilendiğini belirtmiştir. (Cengiz Erdem, kişisel görüşme, 22 Aralık 2018) Erdem’in sözlerinden, müzik piyasasındaki farklı kuruluşların ortak bir yol izlediğinde daha fazla kâr edilebildiği anlaşılmaktadır. Avrupa Müzik’in GSM operatörü yoluyla bir plak şirketi olarak dijital müziği dinleyicilere ulaştırması, müziğin dijital ortamda ücretli sunumu açısından önemli bir adımdır.

Michael Kuyucu’ya göre büyük sermaye sahibi olmayan müzisyenler bakımından internet, tüketiciye ulaşmak için ideal bir platformdur. (Kuyucu, 2005, s. 139) Kuyucu, Türkiye’de geleneksel satış yöntemlerinin dışına çıkan ilk müzisyenin, çıkış albümünde promosyon sorunları yaşayan Soner Sarıkabadayı olduğunu imlemiştir. Soner Kabadayı, Turkcell’le anlaşarak bir hat alıp ücrete tabi olarak e-tekli yoluyla şarkısını dağıtmıştır.

(Kuyucu, 2005, s. 137, 138) Avrupa Müzik'in yanı sıra Soner Kabadayı da Türk müziğinde dijitalleşme açısından bir yol açmıştır. Bunun yanında bugünkü piyasa koşullarında, internet ve müzik dünyasının büyüklüğü düşünüldüğünde bir müzisyenin, internette bir müzik platformuna şarkılarını sadece yükleyip ücretli ya da ücretsiz dağıtıma sunması popüler olmak için yeterli değildir. Dijital olarak sunulan parçaların dağıtımını yapıp tanınırlığını artıracak yöntemler de gerekmekte ve bağımsız label'lar⁵⁶ bu aşamada öne çıkmaktadır.

Yasal kabul edilmeyen dosya paylaşım sitelerinin yaygınlaşması, müzik endüstrisi ve müzik endüstrisiyle ilişkili başka sektörlerin de Apple'a bağlı iTunes başta olmak üzere ücretli müzik dinlemeye yönelik yeni uygulamalar yaratmasına vesile olmuştur. Türkiye'de ve dünyada müzik endüstrisinin geçtiği süreçlerden bahsederken dijital çağ ve müzikle ilgili detaylı bilgilere değinildiği için burada konunun ayrıntılarına yer verilmemiştir ancak müziğin çevrimiçi kullanımının, sektörü 2000'lerde farklı bir yöne sürüklediğini belirtmek gerekir. Albüm ve tekli şeklinde CD satışları devam etmekle birlikte, parçalardan elde edilen gelir, indirme veri ve ücretlerine bağlı olarak zamanla internetteki yasal paylaşım siteleri ile akıllı telefon uygulamalarına kaymıştır.

Bülent Forta, 2000'li yıllarda müzik dünyasında yaşanan paradigma değişimini, 2004 yılında internetin müzik dünyasına tam manasıyla girmesine dayandırır. Forta'ya göre bu durum, "birkaç formu kışkırtmıştır". Küreselleşmeyle birlikte Batı müziği dünyanın her yerinde dinlenir olmuştur ancak etnik müzik de bu dönemde daha fazla dolaşıma girmiştir. Bülent Forta'ya göre 1980'lerle 1990'ların başat özelliği, müzikle müzik videosunun birlikte gündeme gelmesi ve müziğin dinlenilenden seyredilen bir şeye dönüşmesidir. Bu yıllarda müzik, dans ve şovla birleşmiş, imaj önem kazanmıştır. Böylece müzik formları da değişmeye başlamıştır. Türkiye'de '80'li ve '90'lı yıllar, "pop müziğin patlama yaptığı", akabinde "rock müzikte pop formlarının kullanıldığı bir dönemdir." Müzik, 2000'li yıllarda tam anlamıyla gösteri dünyasına dönüşmüştür. Bunun nedenleri arasında, kayıt kolaylığı sayesinde eskisine göre müzisyen olmanın kolaylaşması, evde müzik yapılabilmesi ve 2000'lerin ortasından itibaren herkese ulaştırabilmesi yer almaktadır. Müziğin kolay üretilebilir ve ulaştırılabilir hâle dönüşmesi, toplumsal gelişmelerle de eşleşmiş ve müzik endüstrisinde fiziki taşıyıcıların (CD, kaset, plak ve bunların çalındığı aletler gibi) satış parametreleri değişmiştir. 2000'lerin ortasındaki bu paradigma değişimi, müzik dünyasında dijital dönemden önce kurulan büyük yapıları ve dağıtımçıları etkilemiştir. Müzik endüstrisi bu değişime başlangıçta olumsuz yaklaşmıştır ancak sonraki yıllarda bu yeni yapı bir iş alanı olmuştur. Forta, bu kadar büyük bir değişimin içindeki müzikal patlamanın kültürel etkilerinin de olacağına dikkat çekmiştir. Bu durum,

⁵⁶ Müzik jargonunda "label", Türkçede müzik şirketi ve yapımcı anlamlarında kullanılmaktadır ancak söz konusu bağımsız label'lar olunca bu karşılıklar yetersiz kalmaktadır.

müziğin “ultra metalaşma”sına sebebiyet vermiştir. Müzikalitenin düştüğü ve vasatın arttığı bu kültürel yapı, bugün müzik dünyasının belirleyici unsuruna dönüşmüştür. Dahası Bülent Forta, kitle toplumlarında elitlerin müzikal tercihlerinin yerine çoğu zaman geniş kitlelerin belirleyici olması nedeniyle, yapılan kötü işlerin iyilere göre daha fazla dinlendiğini de iddia etmiştir. Endüstrinin geldiği yer Forta’yı, müzik endüstrisinin dijital endüstri olarak varlığını sürdüreceği ve kültürün de dijitalleşebileceği yönünde düşünmeye sevk etmektedir. 2000’ler, kültürel üretim çeşitliliğinin arttığı ama müzikal duyarlılığın azalıp probleme dönüştüğü yıllardır. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Dijitalleşme ile görünürlüğü artan kolaycılık, 2000’li yılların toplum ve kültür hayatının da bir düsturu olmuştur. İnsanlar, müziğin ötesinde herhangi bir şeye ulaşmak için artık eskisi gibi emek harcamayı istememekte ve bu durum, her şeyin değerini azaltarak tüketilmesine yol açmaktadır.

Müzikte internet çağının başlamasıyla birlikte, daha önce altı çizildiği gibi Türkiye’de birçok plak şirketi kapanmıştır. Bu konuda Metin Solmaz, büyük müzik şirketlerinin yok olmasının sektöre zarar vermediğine, bununla birlikte endüstriyel koşullar olmadan müzikal kaliteyi yükseltmenin zorluğuna ve ucuza mal edilip pahalıya satılan manyetik bant devrinin kapanarak müziğin ucuz yolla ulaşılabilir hâle dönüştüğüne dikkat çekmiştir. (Metin Solmaz, kişisel görüşme, 29 Kasım 2018) Jan Paçal ise internetin müzik sektörüne etkisiyle ilgili, dijital yayıncılık başladıktan sonra müzik endüstrisinin yön değiştirmek zorunda kalarak çevrimiçi sisteme adapte olduğunu, buna ayak uyduramayan firmaların zorluklar yaşadığını ve YouTube gibi kanallar sayesinde zamanla ekonomik girdi sağlanmaya başladığını ifade etmiştir. Paçal’a göre internetin olanakları sayesinde sanatçılar, büyük ve ciddi yatırım gerektiren organizasyonlar haricinde firmalara ihtiyaç duymamaktadır. (Jan Paçal, kişisel görüşme, 25 Kasım 2018) Yukarıdaki ifadelerde ve mevcut araştırmalarda belirtildiği üzere, bu çalışmanın yapıldığı yıllar boyunca bağımsız label’larla internetin piyasada giderek artan önemine karşın, büyük müzik şirketleri önemini hâlâ korumakta ve bir nevi geçiş dönemi yaşanmaktadır.

2000’li yıllarda medyanın içinde bulunduğu durum, müziğe biçim vermeye devam etmiştir. Kuyucu, ‘70’lerden 2000’lere geçen sürede müzik medyasındaki değişimin de müziği dönüştürdüğüne, ‘70’lerde örnek olabilecek bir müzik basını olmasına karşın, 2000’lerde klipler ve teknolojinin etkisiyle müzik iletişiminin kolaylaşsa da Türkiye’de medyanın minimize edildiğine ve yazılı müzik basının geride kaldığına değinmiştir. (Kuyucu, 2005, s. 85, 86) Bu durumun, Türkiye’de okuryazarlığın olmasa da okuma kültürünün yeni kuşaklarda zayıflaması ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle insanların dijital medyaya kaymasıyla da ilgisi olabilir. Kuyucu; 2000’lerde Number One TV, Raks Genç TV ve MMC kanallarıyla bunlara bağlı radyolar el değiştirmesine karşın, Kral TV’nin bu dönemde değişim geçirmeyen ve karşısında rakip görmeyen tek müzik kanalı olduğunu ve 2003 yılında müzik yayınına başlayan

Power Türk TV'nin istenilen başarıyı elde edemediğini dile getirmiştir. (Kuyucu, 2005, s. 87, 88) Metin Solmaz da Türkiye'de '90'larda TRT tekelinin kırılmasıyla çeşitliliğin artmasına karşın, televizyon ve radyo da dâhil olmak üzere medyanın hiçbir zaman iyi olmadığını, Batı popüler müziği çalan radyolarla toplumun anlaşılamayacağını, bunların 2000'lerde yok olduğunu ve yerini "kitsch" radyoculuğun aldığını belirtmiştir. (Metin Solmaz, kişisel görüşme, 29 Kasım 2018) Bunun yanında hatırlatmak gerekir ki müzik endüstrisiyle ilişkili tüm medya araçları, hâkimiyet derecesi değişmekle birlikte her dönem belli bir etkiye ve yönlendirmeye sahip olmuştur.

2000'lerde dijital müziğin gittikçe gelişmesine rağmen televizyon da hâlâ etkin bir araçtır. Dilmener, korsan sorununu bir oranda çözen şirketlerin, müzik kanallarının uygulamaları konusunda ortaya çıkan sorunları bu yıllarda çözemediğini belirtmiştir. Önceki bölümlerde açıklandığı üzere, müzik kanallarının iyi şarkılar ve klipler yerine kendi belirledikleri ölçülere uyan müzik videolarını yayımlaması da televizyonda sürekli aynı kişilerle şarkıların yer almasına neden olmuştur. (Dilmener, 2014, s. 397) Bu yıllarda internet giderek yaygınlaşsa bile, televizyon ile radyoda bir süre aynı şarkıların tekrar ederek yayımlanmasının sonucunda belli formattaki şarkılar öne çıkarılmış ve televizyonda klipleri sık gösterilen şarkıcılar daha hızlı popüler olmuştur.

Deniz Durukan'a göre insanların yaşadıkları şeyler popüler müziğe de yansımaktadır. Daha önceki hiçbir döneme benzemeyen ve "Her şeyin değersizleştirildiği veya önemini uzun süre koruyamadığı bir zaman dilimi" olan 2000'ler bir buhran yaratmıştır. Bu dönemde her şeyin çabuk eskimesinde, hızla değişmesinde ve farklı müziklere aynı anda ulaşıp çabuk tüketilmesinde internetin büyük bir etkisi vardır. Yenilik hayaline karşın yeni bir şeyin olmaması ve sadece sunumun farklılaşması nedeniyle, kolon olmuş isimlerin yerini dolduracak yahut yeni bir kolon inşa edecek bir çıkış ya da öncü bir devinim de yoktur. Durukan, bunun, kültür endüstrisinin toplumu yönetmek için uyguladığı bir yöntem olduğunu düşünmektedir. (Deniz Durukan, kişisel görüşme, 17 Aralık 2018) Bu açıklamalardan müzikte hiçbir şeyin yeni olmadığı anlaşılmamalıdır. Müziğe renk veren, bireysel olarak kaliteli işler yapılmıştır ama daha önceki dönemlerdeki kadar ikon değeri taşımaz. Durukan'ın işaret ettiği gibi bu dönemde gerçek manada yeninin olmaması ile hızlı değişim ve çabucak eskime durumu, sonraki yıllarda daha da keskinleşmiştir.

Uğur Küçük Kaplan, 2000'li yıllarda pop müzik piyasasında hem elektronik altyapıya ağırlık verilerek temponun yükselip Batılı sound'a biraz daha yaklaşıldığını hem de "oryantal" diye adlandırılan makamsal figürlerin kullanılmaya devam ettiğini belirtmiştir. (Küçük Kaplan, 2016, s. 274) Naim Dilmener, daha önce de belirtildiği gibi, 2000'lerde bilgisayar sisteminin yoğun biçimde kullanılması sonucunda hem Türkiye'de hem de dünyada müziğin birbirine

benzediğine değinmiştir. Başlangıçta, Akdeniz çevresindeki ülkelerde “ortak sayılabilecek melodiler”, Batı sound’uyla birleştirilerek kendi anadillerinde belli akım ve ritimlerin kullanıldığı aynılaştıran şarkılara dönüşmüştür. Ajda Pekkan, Mustafa Sandal, Reyhan Karaca, Serdar Ortaç, Sezen Aksu ve Tarkan gibi isimlerin bazı popüler parçaları; Mısır, Cezayir, Yunanistan, Lübnan ve Akdeniz’e komşu başka ülkelerde kendi ana dillerinde yeniden söylenmiştir. Akdeniz ülkelerinde başlayan bu eğilim, zamanla İngilizce konuşulan ülkelerde de görülmüştür. Dilmener, bu eğilimin başta “world music”in⁵⁷ tırmanışı olarak kabul edildiğini, ortak bir altyapıyla söylenen yerel şarkıların yadırganmayarak kulağa hoş geldiğini ve tüm dünyada DJ’lerin etkisiyle bunun oluştuğunu ifade etmiştir. (Dilmener, 2014, s. 393, 394) Müzisyen Ozan Doğulu’nun Sıla’yla birlikte icra ettiği ve Ozan Doğulu’nun DJ’lik yaptığı “Alain Delon” (2010) şarkısı, hem DJ’lerin etkisini gösteren hem de aynılaştıran şarkılara bir örnektir. Özellikle pop müzikte bunun gibi DJ’lerin etkisinin görüldüğü birçok şarkı bulmak mümkündür. DJ’lerin oluşturduğu sound’un pop müzikte hâkimiyetinin nedeni, dönemin popüler kültür ve bilgisayar teknolojisidir. Böylece hareketli şarkılar, bir dans kulübündeymiş gibi dans etmeye yönelik yapılmaktadır. Buradaki mesele, dijital teknolojinin kullanılması değil, şarkıların tek bir elden çıkmışçasına aynılaştırılması, özgünlüğün ve yetkinliğin azalmasıdır.

2000’lerde bir şarkının popüler olması için kullanılan başka yollar da vardır ve bir şarkının yeniden söylenmesi veya yorumlanmasına dayanan “cover” bunlardan biridir. Türkiye’de uzun yıllar pop müziğin öncü iki akımından biri olan “aranjman” adı altında aslında “cover” şarkılar yapılmıştır. 2000’lerde de yabancı bestelere Türkçe sözler yazmak, eskisi kadar çok tercih edilmemekle birlikte bugünkü anlamıyla “cover” çalışmalar yaygınlaşmış ve birçok müzisyenin popüler olmasına katkı yapmıştır. Geçmişte popüler olan parçaların farklı türlerde cover’ları yapılabilir. Bunların bir kısmı, şarkının özgün versiyonuna yeni bir yorum getirmemekte, sadece müzisyenin popülerleşmesini sağlamak ve albüm satışını artırmaktadır. Bu dönemde rock müzisyenlerinin, Türk müzik tarihindeki arabesk, türkü, pop ya da pop-rock formundaki eski eserleri sıkça yeniden seslendirdiği görülmektedir. Bu şarkılardan bazıları nitelikli biçimde yeniden yorumlanırken bir kısmı, ufak tefek değişikliklerle ya da özgün versiyonundan daha başarısız şekilde piyasaya sunulmuştur. Deniz Durukan, Mor ve Ötesi’nin üç parçadan oluşan *Yaz* (2003) adlı albümünde, Ajda Pekkan’ın hit şarkılarından “Yaz Yaz Yaz” ile Bulutsuzluk Özlemi’nin “Güneye Giderken” şarkısını ise daha yumuşak ve eğlenceli bir tarzda söylediğini, Teoman’ın da Barış Manço’nun “Kol Düğmeleri” (2003) ile Cem Karaca’nın “Resimdeki Gözyaşları” (2003) adlı şarkılarını yeniden yorumlayarak “cover” modasına uyduğunu ifade etmiştir. (Durukan, 2006, s. 304, 305, 349) Teoman, sadece bu

⁵⁷ Dünya müziği.

şarkıları değil; “Gemiler” (1998), “Anlıyorsun Değil mi?” (2001) ve “Uykusuz Her Gece” (2000) gibi popüler olmuş başka şarkıları da çeşitli albümlerinde kendi tarzında söylemiştir.

Belki Alışman Lazım (2002) adlı albümlerinde Sezen Aksu’nun “Her Şeyi Yak” (2002) parçasını yorumlayan Duman grubunun solisti Kaan Tangöze, albüme bu şarkıyı koymalarının nasıl bir fayda sağladığıyla ilgili Deniz Durukan’ın yaptığı söyleşide şunları söylemiştir: “Daha uzun zamanda alacağımız yolu -tavrımızı koruyarak- biraz daha kısa zamanda kat ettik. Öbür türlü kendi şarkılarımızı tanıtmak için orada burada koşturacak, gereksiz diyaloglara girmek zorunda kalacaktık. [...] Sezen Aksu, bizim için bir anahtar olacak ve dinleyen diğer parçalara da gidecek diye bakıyoruz.” (Tangöze, 2006, s. 230) “Cover” şarkıların özellikle de rock albümlerine yaygın biçimde alınmasının temel nedeni bu açıklamada dile getirilmiştir. 2000’lerde “cover” şarkı yapmak, kendini müzik piyasasına daha hızlı şekilde tanıtmak ve popüler olmak adına, magazinle popüler medya programlarını pek kullanmak istemeyen müzisyenler için alternatif bir yol olarak seçilmektedir.

2000’lerde, geçmişten beri dile getirilen müzikal hedeflerden biri olan “sentez” olgusu da bir kez daha boyut değiştirmiştir. ‘90’larda önceki dönemlerin sentez kaygısından farklı biçimde türlerin pop müziğe yedirilmesine dayanan yöntem, 2000’lerde daha yaygın kullanılmıştır. Sentez adı altında bu tarz eklektik çalışmaların böyle yaygınlaşması, eklektizmin postmodern sanatın belli başlı yöntemlerinden biri olmasından kaynaklanmaktadır. Eklektik yapıdaki şarkıların bazıları, özgün bir senteze ulaşamamaktadır. Dilmener de arabeskin başı çektiği birçok müzik türünün, pop müziğin içinde eridiğine ve her şeyin içine dâhil olduğu “geniş bir pop kategori”sinin oluştuğuna dikkat çekmiştir. (Dilmener, 2014, s. 395) Bu dönemde yapılan birçok pop ve rock şarkısında arabesk müziğin etkisi, daha önceki dönemlerden bile fazla hissedilmektedir. Arabesk müziğin temsilcilerinden Burhan Bayar, bu dönemde hayat şartlarıyla birlikte teknolojinin, insanların, söz yazarlarının, bestecilerin ve yapımcıların değiştiğini; Kayahan, Teoman ile Nilüfer’in bazı şarkılarının birçok arabesk şarkıdan daha isyankâr olduğunu belirtmiştir. (Bayar’dan aktaran Dilmener, 2014, s. 395) Böylece arabesk, 2000’li yıllarda pop dışında rock müziği de etkileyen bir müzik türüne dönüşmüştür.

‘90’larda özel kanalların kurulmasının, medya alanında özgürleşme gibi yansıtılmasına karşın daha ziyade “serbestleşme” olduğu iddia edilebilir. Özellikle ‘90’ların bir döneminde daha önce görülmemiş şekilde televizyonda serbest bir içeriğe sahip ve cinselliğin pompalandığı programlar, 2000’lerdeki politik ortamla birlikte içerik değiştirmiştir. Eskiden yıldız kabul edilen sanatçılar, yazılı ve görsel medyaya daha mesafeliyken ‘90’larda ekranda görünmenin getirdiği popülerlik dalgası, 2000’lere de sirayet etmiştir. Müzik ve magazin, iç içe geçmeye devam ederek muhalif bir duruşu olması beklenen birçok rock müzisyenini de bu

piyasanın içine almıştır. Durukan, Kargo grubunun eski solisti Koray Candemir’le gerçekleştirdiği söyleşisinde rock müziğin popülerleşmesinde Kargo’nun “üstüne düşen görevi” yaptığını ifade etmiştir. (Durukan, 2006, s. 27) Koray Candemir, 2000’lerde *Sabah Şekerleri* gibi magazin içerikli programlara çıkmaları konusunda şunları ifade eder: “Bu piyasada bir döngü var. Türü ne olursa olsun popüler müzik yaptığın zaman plak şirketinin senden talepleri oluyor. Bunlara uymak zorundasın. Bu kurala uymazsan şirket senden soğuyor, yaptığın işi yeterince tanıtamıyorsun. Orada bile seni görmek isteyen insanlar, hayranların oluyor. Bunların hepsinin karışımı sonucu bu tür programlara çıkmak zorunda kalıyoruz.” (Candemir, 2006, s. 29) Koray Candemir’in dile getirdiği üzere, tür olarak pop ya da rock fark etmeden popüler müzik, anaakım medya tarafından yönlendirilmektedir. Müzik sektörünün yazılı olmayan kurallarının dışına çıkmak ve bu tarz programlarda yer almak istemeyen müzisyenlerin, “cover” şarkılarla popülerliği yakalamaya çalıştıkları görülmektedir. Bu çalışmanın başından beri savunulduğu üzere, müzik endüstrisinin aşılması zor kuralları vardır ve sadece popüler değil, alternatif diye nitelenen müzik de piyasada dolaşıma çıktığı sürece buna tabidir. 2000’lerin önceki yıllardan farkı, kitle kültürünün getirdiği bu yapının daha da güçlenmesi olabilir.

2000’lerin müziğinde, hem piyasanın ortasında yer alan hem de alternatif kabul edilen oluşumlar, yan yana ya da art arda yer almaktadır. 2000’ler bir taraftan Televole kültürünün taşıyıcısı olan şöhretlerin müzik piyasasında daha fazla yer edindiği, diğer taraftan da yeni kuşak müzisyenlerin bağımsız label’lar ve internet kanalıyla büyük şirketler olmadan albüm yayımlayabildiği bir dönemdir. Bu yıllar, popülerliğin zor da olsa farklı yollarla elde edilebildiği bir zaman dilimi olmasına karşın, müzik piyasasına egemen olan kodlar da varlığını sürdürmektedir. İletişim ve teknoloji alanında meydana gelen değişimler, müzik piyasasını bambaşka bir yapıya dönüştürmemekle birlikte, koşullar farklılaşmış ve yeni bir dizge oluşmuştur.

Müzik yazarları, yeni medyanın müzik sektörüne etkisi konusunda bazı noktalarda benzer görüşleri dile getirmiştir. Deniz Durukan, müzisyenlerin dinleyicilere ulaşmasında geleneksel yöntemlerin eski gücünü yitirdiğine, internet ve sosyal medya üzerinden adını duyurma olanağının doğduğuna ama popülerliği uzun süre boyunca devam ettirmenin geçmişe göre zorlaştığına dikkat çekmiştir. Durukan, eskinin yeni medyayla buluştuğunu, müziğin yeniden yapılandığını, plak şirketlerinin promosyonda ya da müzisyenlerin düzenli sahne almasında verdiği desteğin önemini vurgulamıştır. Popüler müzik kapitalist ilişkilerle üretildiği için, bağımsız label’lar ve internet, müzisyenlerin keşfedilmesi bakımından önemlidir. Bununla birlikte, bu yolla görünür olan müzisyenler de bir şekilde pazara dâhil olurlar. Aynı zamanda yeni medya, müzisyenlerin tanıtımında alternatifler doğurmuştur. Müzik kanallarında videoları

gösterilmeyen müzisyenler, dijital yayın yapan kanallar aracılığıyla klibini döndürebilmekte ve Instagram, Twitter gibi sosyal medya kanalları aracılığıyla dinleyicilerle iletişim kurup kendini gösterebilmektedir. (Deniz Durukan, kişisel görüşme, 17 Aralık 2018) Cumhur Cambazoğlu ise internetin müzik sektöründe yeni kuralları devreye soktuğuna, MESAM'ın denetimdeki yetersizliği sonucunda yapımcıların dijital müzikten bir miktar olumsuz etkilendiğine, yurtdışındaki gibi bir sistem olmaması nedeniyle Batı'ya göre internet üzerinden daha az kazanıldığına, özellikle alternatif müzik yapan müzisyenlerin şirketler ve ağır kontratlar ya da faturalar olmadan internet ile sosyal medya aracılığıyla kendi dinleyicisine ulaşabileceğine değinmiştir. Cambazoğlu'na göre ürettikleri kaliteli olan ama tanınmayan müzisyenler için püf nokta, bir ünlünün ya da kuruluşun dikkatini çekerek internet hesaplarından yapıtlarının desteklenmesi ve tıklanma sayısının artmasıdır. (Cumhur Cambazoğlu, kişisel görüşme, 13 Aralık 2018) Jan Paçal da sosyal medya aracılığıyla birçok sanatçı ve grup ile iletişime geçilebileceğini, internet ortamında yükselen isimlerin ise firmaların hedefi olduğunu düşünmektedir. (Jan Paçal, kişisel görüşme, 25 Kasım 2018) Bu ifadeler internetin getirdiği avantajları öne çıkarmakla beraber, bu çalışmada yer yer plak şirketlerinin dijital müzikten kazanç sağladığına ve internet aracılığıyla kalıcı biçimde popüler olmanın kolay olmadığına da değinilmiştir.

Michael Kuyucu, sosyolojik açıdan 1970'ler ve 2000'ler Türkiye'sinde yapılan pop müzikleri karşılaştırmıştır. Kuyucu, '70'li yıllarda "Leylim Ley", "Tamirci Çırağı" ile "Aldırma Gönül" gibi halk hareketi yaratan ve isyanın dışı vurduğu şarkıların yerini, "Of Of" gibi isyan duygusunun içe vurduğu parçaların aldığını ve bu şarkıların değişen toplumsal psikolojiyi yansıttığını imlemiştir. (Kuyucu, 2005, s. 19) Edip Akbayram da popüler kültürün dünyanın her yerinde olmakla birlikte bir ölçütü bulunduğuna, '70'lerdeki popüler kültürün farklı ve ciddi olmasına karşın son dönemde müziğin popülist bir kültür içinde yaşandığına dikkat çekmiştir. (Akbayram'dan aktaran Kuyucu, 2005, s. 30) Bireysel örnekleri bir kenara koymak kaydıyla, '70'li yıllarla 2000'lerin müziği arasında duygusal derinlik ve "sound" açısından ciddi farklar görülmektedir. '90'lar, pop müzikte niteliğin azalıp niceliğin arttığı bir dönemdir ancak 2000'ler bunu daha ileriye taşımıştır. '90'lı yıllara oranla daha sıradan ve yüzeysel olan milenyum döneminin pop müziği, toplumun bireysel derinliğini kaybettiğinin de göstergelerinden biridir.

Müzik ile mekân ilişkisi, bireyin toplumsal yapının bir parçası olarak kentle bağıntı ve popüler kültürün kentte nasıl şekillendiğini yansıtmaları bakımından önemlidir. Dünyada bazı şehirler belirli bir müzik türünün ortaya çıkıp yaygınlaştığı yerler olurken İstanbul'da Kadıköy, Taksim, Bakırköy ve Etiler gibi semtler de çeşitli müzik türlerinin temsilcisi olmuştur. Ulunay Türkkan, 2000'li yıllarda eğlence mekânlarında değişim olduğunu ve Etiler kültürünün de

bundan etkilendiğini belirtmiştir. Türkkan’a göre ‘90’ların sonunda İzel’den sonra Etiler’deki gece kulüplerinin yıldızına dönüşen Hande Yener 2000’lerde elektronik türde albümler yapınca, onun bıraktığı boşluğu Demet Akalın doldurup popülerliğini artırmıştır. (Ulunay Türkkan, kişisel görüşme, 11 Mayıs 2017) Hande Yener ve Demet Akalın, ilk albümünü ‘90’larda yapmış olmakla birlikte bugünkü popülaritelerine 2000’li yıllarda ulaşmıştır. Gülşen de ilk albümünü ‘90’larda yapmış ancak 2000’lerin ortalarında belli başlı popüler kadın pop müzisyenleri arasına girmiştir. Kuyucu, Nazan Öncel’in yaptığı bir şarkı olan “Of Of” ile Gülşen’in 2004’te istediği dönüşü yaşadığını belirtmiştir. (Kuyucu, 2005, s. 16) Pop müzikte magazine dayalı popülerliği olan bir grubu temsil eden bu isimler arasına ilk albümünü ‘90’larda çıkaran Deniz Seki ile 2000’lerde Gülben Ergen, Bengü, Hadise; 2010’larda İrem Derici, Simge Sağın ve Aleyna Tilki gibi şarkıcılar da eklenmiştir.⁵⁸ Popüler müzikte her müzisyenin bütün kariyeri boyunca popülaritesini aynı oranda koruması piyasa koşulları nedeniyle kolay değildir. Bu isimlerin aralarında olduğu bir grup pop müzik şarkıcısına magazin kanallarında neredeyse her hafta yer verilmektedir. Bu sayede onlar da popülaritelerini, içeriği çoğu zaman müzikle ilgili olmayan konular ve olaylarla sağlamaktadırlar. Aslında her dönem çeşitli isimler bir süreliğine parlamıştır ancak özellikle ‘90’lardan önce magazinden çok, güçlü ses ve şarkılarla genelde bu popülerlik yakalanmıştır. 2000’lerin en büyük farkı, müzikal yeteneği zayıf olan şarkıcıların piyasada egemen konuma gelebilmesidir.

2000’ler pop müziğinde Göksel, Nil Karaibrahimgil, Sertab Erener ve Sıla gibi popüler olmakla birlikte, nispeten daha farklı ve nitelikli işler yapan müzisyenler de vardır. Sertab Erener profesyonel kariyerine Sezen Aksu’nun desteğiyle başlamıştır ve farklı müzisyenlerle çalışarak kariyerinde ilerlemiştir. 2000’lerde Nil Karaibrahimgil, şarkılarının altyapıları, şarkı sözleri, klipleri ve kıyafet tasarımlarıyla dikkat çekmiştir. Sıla da Kenan Doğulu’nun vokalisti olarak başladığı kariyerine kendi yaptığı şarkıların popüler olduğu albümlerle piyasada tutunmuştur. Deniz Durukan da Göksel’in pop müziğe farklı bir üslup getirip alternatif yarattığını, bu dönemde Mabel Matiz, Gaye Su Akyol, Kalben, Yasemin Mori ve Ceylan Ertem’in söylemleriyle hem popüler olduğunu hem de farklı bir tını yarattığını dile getirmiştir. (Deniz Durukan, kişisel görüşme, 17 Aralık 2018)⁵⁹ ‘90’larda ilk albümlerini yapan Candan Erçetin ve Mirkelam da bu dönemde kendilerine özgü çizgiyi korumuştur. Alternatif çalışmalar yaparak popülerleşen müzisyenlere Birsen Tezer, Jehan Barbur, Can Bonomo ve Cem Adrian

⁵⁸ Bu bölümde özel olarak yer verilen ve örnek olarak adı geçen müzisyenlerin dışında da isimler vardır. Ancak çalışmanın amacı konuyla ilintili olan tüm isimleri sıralamak değil, açıklanan düşüncelerle bağlantılı biçimde temsili olarak bazı örnekler vermektir.

⁵⁹ Can Bonomo, Gaye Su Akyol, Mabel Matiz ve Kalben, 2010’larda meşhur olmuştur ama konuyla ilintisi nedeniyle 2000’ler müziğinde adlarına yer verilmiştir.

da eklenebilir. Bunun yanında Sezen Aksu'nun özellikle '80'lerdeki şarkılarında ele aldığı aşk teması ile kadın imgesinin, kendisinden sonra gelen ve bu yıllarda müzik yapan çeşitli kadın şarkıcılara da model oluşturduğu görülmektedir. Benzer bir etkiyi, daha zayıf şekilde Yıldız Tilbe de üslubu ve yorumuyla yaratmaktadır.

1990'ların müziği incelenirken kent ve birey odaklı rock müziğin yükselişinden ve bunu yaratan unsurlardan bahsedilmiştir. Rock müziğe karşı '90'larda artan ilgi, 2000'li yıllarda da devam etmiştir. 2000'lerdeki rock ve pop müzik, endüstrinin genel işleyişinden ve değişiminden benzer biçimde etkilenmekle birlikte, rock müzikte niceliksel artışın yanında nitelikli ürünlerin oranı da artmıştır. Benzer bir durum, 2010'larda hip hop ve bu kadar göz önünde olmamakla birlikte elektronik müzik türleri için de geçerlidir. Michael Kuyucu, '90'larda zevklerin bölünmesi neticesinde ortaya çıkan küçük pazarlara yatırım yapmaya yönelik girişimlerin, 2000'lerde Türkiye'de de görüldüğünü ve "tek tip zevklere hitap etmenin önemi"nin hissedildiğini imlemiştir. Bu doğrultuda, bir ürünü herkese satma fikri arka planda kalarak özel zevklere hitap eden ürünlerin önemi artmıştır. Yunan müziği, rock müzik, Kürtçe müzik ve İslami-tasavvufi müzik içerikli albümler buna örnektir. Kuyucu'nun aktardığı verilere göre, Türkiye'de 2004 yılında toplam pazarın yüzde 10'unu tasavvufi özellikler barındıran albümler oluşturmuş ve dini albümlerin satışı artmıştır. (Kuyucu, 2005, s. 67) 2000'lerde, daha geniş bir kitleler hitap eden pop ve arabesk müzik dışındaki türlere yatırım yapılmasının temel nedeni, bu müziklerin piyasanın ve dinleyicilerin tamamını kapsamamasıdır. Özel zevklere hitap eden ve daha küçük pazarı olan türleri öne çıkarmak, şirketlerin ve müzik sektörünün kârını artıran bir hamledir. Kuyucu'ya göre 2000'lerde rock müzik, özel zevklere hitap etme konusunda pop dışındaki en önemli örnektir. Bunun yanında rock'ın, Batı'ya yönelen evrensel bir "sound" ile küçük bir pazar olmadığı kanıtlanmıştır. Düşük pazarlama maliyetleri ve promosyonlarla piyasaya sürülen rock albümleri, yatırımcıya kâr getirerek kendi kitlesi içinde başarı elde etmiştir ancak satışların artması sonucunda bu tarz albümler, geleneksel pazarlama yöntemleriyle herkese satılmaya çalışılınca kendi özünden uzaklaşıp çözülmeye başlamıştır. Böylece popülist bir yaklaşımla kaliteden ya da hedef kitleden ödün verilmiştir. (Kuyucu, 2005, s. 68, 69) Bu politika, pop müzik gibi rock müziğin de sonraki yıllarda yaratıcılık ve özgünlük açısından tıkanmasına neden olmuştur. 2000'lerin ortasında dinsel öğeleri barındıran albümlerin satışının artması, Kuyucu'nun bahsettiği diğer türlere oranla daha dikkat çekicidir. Türkiye, 2000'li yıllardan itibaren giderek muhafazakârlaşan bir yapıya doğru evrilmiştir. Dünyada dini özellikler taşıyan müziğe bir eğilim olup olmadığına dair veriler bu çalışmada bulunmamakla birlikte, Türkiye'de muhafazakârlaşan toplumsal yapı, müzik sektörünü, albüm yapımlarını ve satışlarını etkilemiş olabilir.

Rock müziğin 2000’lerde Türkiye’de daha fazla kişiye ulaşip kitleselleşmesi, toplumsal konulara fazla yer verdiğini göstermez. Özellikle ‘80’lerden itibaren bireyin öne çıkartıldığı yaşam tarzının, medyanın da etkisiyle gittikçe yayılmasına paralel biçimde popüler müzikte bireyin hikâyelerini anlatan şarkılar öne çıkmıştır. Deniz Durukan’ın yaptığı söyleşide Turgut Berkes de 1980 sonrasında rock müzikteki bireysel mutsuzluklarla yalnızlığın, mutsuz bireylerden oluşan toplumun ihtiyacını karşıladığını ve Türkiye’nin de buna uygun biçimde mutsuz bir ülke olduğunu dile getirmiştir. (Berkes, 2006, s. 15)

2000’lerde rock müziğe artan ilginin, müzik piyasası ve dinleyiciler açısından başka nedenleri de vardır. Deniz Durukan, 2000’lerin başındaki ekonomik krizin ve rock müzik etrafında dönen satanizm tartışmalarının etkisiyle rock müzik alanında çıkan albümlerin azaldığını ancak pop müziğin gittikçe kalitesizleşmesi ve birbirinin kopyası olan şarkıların artmasıyla, hem iyi müzik dinlemek isteyen hem de popa ilgi duyan bir dinleyici kitlesinin, rock’ın popa doğru kaymasına neden olduğunu savunmuştur. Durukan; 2000’lerde rock müzikte yaşanan gelişmelerin ‘90’ların devamı olduğunu düşünen Haluk Levent, Teoman, Şebnem Ferah, Athena, Kıraç, Özlem Tekin ile Feridun Düzağaç gibi müzisyenlerin ilgi çekmesinde bu dinleyici kitlesinin de etkisi olduğuna dikkat çekmiştir. Duman, Mor ve Ötesi de dâhil olmak üzere bu isimler; kentli, yalnız, daha edilgen ve içe dönük genç bir kitlenin müziğini temsil etmektedir. Popüler isimlerin yanında, bu yıllarda Replikas gibi daha underground⁶⁰ ve deneysel çalışmalar yapan gruplar da ortaya çıkmıştır. (Durukan, 2006, s. 4, 5) Durukan; 2000’lerde rock müziğin yayılmasını sağlayan isimler arasında Aylin Aslım, Duman, Hayko Cepkin, Manga, Vega ile Kadıköy sound’unun temsilcisi Kesmeşeker, saykodelik ve deneysel müzik tarzıyla BaBa ZuLa ve Replikas’ı görmektedir. Deniz Durukan, rock müziğin, en parlak dönemi 2000’lerle ve toplumsal bunalımların akabinde “ben kimim” sorusunu yansıtmasıyla ilgili düşüncelerini şu şekilde açıklar:

Dinleyici sadece müziğini değil, şarkı sözlerini de önemsemi. Çünkü farklı şeyler söylüyor, evrensel değerlerden, özgürlükten, çevre sorunlarından, adaletten söz ediyorlardı. Elbette bunun içinde bireyin hikâyesi de vardı. Rock müziğin bir kimlik meselesine dokunduğunu da söylemek gerek. Bu anlamda genç kuşağın ben kimim, nereliyim muhasebesine de denk geliyordu bu müzik. (Deniz Durukan, kişisel görüşme, 17 Aralık 2018)

2000’lerin özellikle ortasında rock müziğin bu şekilde parlamasıyla, alternatif müzik yapan müzisyenler piyasada daha çok yer bulmaya başlamıştır. Durukan, Mor ve Ötesi’nin *Dünya Yalan Söylüyor* (2004) adlı albümünün çok satması ve dinleyici kitlesini genişletmesinin

⁶⁰ Yeraltı.

ardından, müzik firmalarının alternatif isimlere yöneldiğini, pop müzik yapanların bile albümlerinde rock gitarları kullanıp rock sound'unu müziklerine yedirmeye başladığını imlemiştir. Durukan'a göre, firmaların yaptıkları albümlerden belli bir satış beklmeleri ile ortak beğenilere yönelik albümler yapmaya çalışmaları nedeniyle rock müzik, popüler kültürün bir parçası olma, sıradanlaşma ve tektipleşme tehlikesi taşımaktadır. Bunun bir sonucu olarak rock müzik, rock albümleri çok satsa da misyonundan ve tavrından uzaklaşmıştır. (Durukan, 2006, s. 430, 431) Deniz Durukan'ın öngörülleri, sonraki yıllarda gerçekleşmiş ve rock müzik de Türkiye'de anaakım popüler müzik kültürünün parçalarından birine dönüşmüştür. Daha önce de işaret edildiği üzere bu tarz gelişmeler şaşırtıcı değildir çünkü müzik endüstrisinde alternatif olarak ortaya çıkan birçok tür, kısa bir süre içinde anaakıma eklemlenmiş ve popülerleştirilmiştir. Rock müzik de anaakım müziğe dâhil olmuştur ve kısa sürede niteliksel açıdan zayıflamıştır. Bunun yanında Kesmeşeker, Rashit, Redd, Replikas ve Adamlar gibi gruplar ve Turgut Berkes, Yavuz Çetin gibi müzisyenler, rock müzik piyasasında sistemi merkezinde yer almayan daha alternatif işler yapmıştır. Buna rağmen piyasadaki anaakım rock müziğe göre daha aykırı üretim yapan bu müzisyenler, kentli rock müziğin genel karakterini yansıtmamakta ve bireysel bir sistem karşıtlığı sergilemektedirler.

Kuyucu'ya göre rock müziğin 2010'larda düşüşe geçmesinin nedeni sosyolojiktir çünkü toplum, küresel pop müzik formuna daha fazla alışarak rock'a yabancı kalmıştır. Ayrıca, Anadolu kültürüyle Batılı rock müzik kültürü arasında önemli farklar olması da bu durumu etkilemektedir. (Michael Kuyucu, kişisel görüşme, 9 Ocak 2019) Murat Meriç ise rock müziğin işlevi konusunda daha farklı düşünmektedir. Haziran Düzkan'ın röportajında Murat Meriç; günümüzde rock'ın muhalif müzik olarak algılandığına, Duman, Mor ve Ötesi ile Redd gibi rock gruplarının yükselişle bu minvalde şarkılar yapıldığına dikkat çekmiştir. (Meriç, 24 Mayıs 2016, www.kulturservisi.com) Meriç, 2000'lerden sonra dünyada ve Türkiye'de yükselen politik hareketlerin Türk müziğinde hissedildiğine ve insanların yeniden politik şarkı söylenebileceğini keşfederek sözü olanların şarkı söylemeye başladığına işaret etmiştir. Can Öktemer'in röportajında Meriç; Bandista'nın, Kardeş Türküler'in, Duman'ın "Dönek", "Belki Alışman Lazım", "Manası Yok" ve Mor ve Ötesi'nin ise "Cambaz" gibi şarkılarla politik müziğe katkı sağladığına değinmiştir. (Meriç, 4 Mayıs 2016, www.agos.com.tr) Bu tarz şarkıların rock müziğin baştan ayağa politik ya da ortaya çıktığı yıllardaki gibi politik bir tavrın müziği olduğuna delalet etmediği ve bu şarkıların tekil örnekler olduğu görülmektedir. Üstelik sadece Türkiye'de değil, dünyada da benzer bir durum söz konusudur.

1990'larda rock müzikteki parlamayla arabeskin popüler müzik üstündeki etkisinin azalacağını düşünenler, 2000'lerdeki rock müziğin arabesk dâhil başka türlerle etkileşimi nedeniyle yanılmıştır. '90'lı yıllarda kent insanının dünyasını yansıtan bir form olarak

popülerleşen rock müzik, 2000’lerde bu bağlamda değişmeye başlamıştır. Varoşlarda ortaya çıkan arabesk, poptan sonra rock’ın da aura’sını değiştirmiştir. Örneğin, Duman ve Hayko Cepkin gibi isimler kent kökenli ailelerden gelmekle birlikte, yaptıkları müzik kavramsal açıdan bakıldığında tam ve klasik anlamıyla kentli değildir. Öte yandan kent olgusu, kenar semtleri ve mahalleri dâhil edilerek ele alındığında da kentlidir. 1999 yılında ilk albümü *Eski Köprü’nün Altında*’yı çıkaran Duman grubunun müziği, arabesk izler barındıran ve grunge’dan beslenen bir rock formudur. Erkin Koray’dan sonra Duman’ın Batı ve Orta Doğu müziklerini kullanarak ulaştığı bu form, çalışmada daha önce “mülemma” olarak tanımlanan sorunu da aşarak rock müzikte gerçek bir senteze (pop müzikte Sezen Aksu’nun yaptığı gibi) ulaşmasını sağlamıştır. Akabinde bu sentezi taklit eden gruplar ortaya çıkmış ve ekonomik kaygılarla arabesk, rock müzikte daha yaygın biçimde kullanılmıştır. Duman grubunun solisti Kaan Tangöze; Amerikan rock’ında country, caz ve blues’un kullanıldığını, arabeskle alaturka motiflerin Türk rock müziğinde kullanılması gerektiğini ifade etmiştir. (Tangöze, 2005, s. 227) Demo kayıtlardan oluşan *Sakin Olmam Lazım* adlı ilk albümünü 2005’te yayımlayan Hayko Cepkin de son derece eklektik bir müzik yapmaktadır. Hayko Cepkin, sahne imajında gotik, punk, hatta glam rock’tan izler taşır ancak müzikal anlamda elektronikten, hard rock ve metala kadar uzanan folk ve arabesk etkileşimli bir çizgisi vardır. Cepkin, *Aşkın İzdirabını...* (2012) ve *Beni Büyüten Şarkılar Vol.1* (2016) albümlerinde folk ve arabeske daha da yakınlaşmıştır.

Rock müziğin daha büyük bir kitleye ulaşmasında 2000’lerde düzenlenen müzik festivallerinin de katkısı vardır. Durukan da başlangıçta küçük bir kitlenin müziği görülen rock’ın kitleselleşmesinde ve rock kültürünün oluşmasında festivallerin önemine değinip 2000 yılında birçok organizasyon, festival ve yarışmanın doğduğuna, H2000 festivalinin bunlar arasında en önemlisi olduğuna ve rock müziğe yeni isimler kazandıran Roxy Müzik Günleri’nin değerine dikkat çekmiştir. Bu festivallerin ardından Saklıkent konserleri, heavy metal partileri, Nokia sponsorluğunda Universal’in sanatçılarının katılımıyla Universal Rock Günleri düzenlenmiştir. 2003’te ise Coca Cola’nın organize ettiği Rock’n Coke Festivali, Durukan’ın ifadesiyle sponsorlu yani güdümlü rock’ın, rock müziğin kimliği, muhalif tavrı ve duruşuna aykırı olması nedeniyle birçok müzisyenin tepkisini çekmiştir. Durukan’a göre Rock’n Coke ve Fanta’nın düzenlediği festivallerde sponsor firmalar müzisyenlerin önüne geçmiştir. Bunların dışında, savaşa dikkat çekmek amacıyla aynı yıl BarışaRock Festivali de düzenlenmeye başlamıştır. (Durukan, 2006, s. 39, 40, 54, 256, 257) BarışaRock Festivali, Amerika’nın Irak’ı işgaline, savaşa, kapitalizme ve Rock’n Coke’a karşı çıkmak için düzenlenmiştir. Rock’n Coke ve BarışaRock festivalleri yaklaşık 2000’lerin sonuna kadar düzenlenmeye devam etse de 2010’lu yıllarda sonlanmıştır. Rock’n Coke, eleştiriler bir yana, sponsorunun güçlü bir firma olmasının avantajıyla dünyadaki meşhur müzisyenlere festival

kapsamında yer vermiştir. BarışaRock'ı düzenleyenler, kapitalizmin simgelerinden Coca Cola'nın sponsorluğunda düzenlenen festivali temelde doğru bir perspektiften eleştirmektedir ancak müzik endüstrisinde böyle büyük organizasyonlar güçlü sponsorluklarla (şirketler, belediyeler, medya kuruluşları, vb.) düzenlenebilmektedir. Ayrıca kapitalizm sadece Amerikalı firmalarla sınırlandırılmaz ki müziğin endüstrileşme süreci bile bunun bir parçasıdır.

2000'lerde festivallerin dışında televizyonda yayımlanan çeşitli müzik yarışmaları da dikkat çeker. 2000'ler boyunca Eurovision Şarkı Yarışması yine ön plandadır. Bu dilimde Eurovision Şarkı Yarışması'nda önemli dereceler elde edilmiştir ve yarışmada pop yıldızlarının yanında 2000'lerde rock müziğin popüler olmasının etkisiyle rock müzisyenleri de Türkiye'yi temsil etmiştir. 2003 yılında Sertab Erener'in "Every Way That I Can" adlı şarkıyla birinci olmasının ardından, 2004'te Athena "For Real" ile dördüncü olmuştur. Sonraki yıllarda Sibel Tüzün, Kenan Doğulu, Mor ve Ötesi, Manga, Yüksek Sadakat ve Can Bonomo gibi isimler ve gruplar Eurovision'a katılmıştır. Küçükkan, televizyonla birlikte yaygınlaşan ve 2000'lerde izleyicilerin de oy verebildiği Eurovision'un ulusal kimlik üzerinden taraf tutmaya yönlendirdiğini imlemiştir. (Küçükkan, 2016, s. 66, 67) Cambazoğlu ise Athena, Mor ve Ötesi, Manga ile Yüksek Sadakat gibi rock gruplarının ülkeyi temsil etmek ve tanınırlıklarını arttırmak için Eurovision'a katılmasını, rock'çıların rotasında sapma olarak değerlendirmiştir. (Cumhur Cambazoğlu, kişisel görüşme, 13 Aralık 2018) Müzisyenler, Eurovision'u Batı'da kendilerini tanıtmak için araç olarak kullanmasına rağmen bunu sağlamak kolay değildir. Bülent Forta da müzisyenlerin Türkiye'de güçlü bir müzik endüstrisi olmadan Batı'da tesadüflerle popüler olamayacağını savunmuştur. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Dolayısıyla Eurovision, Batı'da tam anlamıyla var olabilmek için hiçbir zaman yeterli olmamıştır. Eurovision'un ulusal kimliği perçinleyen kültürel araçlardan birine dönüşmesi önemlidir. Buna mukabil Türkiye, oylama sisteminde haksızlık yapıldığını savunarak 2013'te Eurovision'dan çekilmiştir. Türkiye'nin yarışmadan çekildiği yıl, Avrupa Birliği'nden uzaklaştığı ve politik açıdan muhafazakârlaşma yönünde değişim yaşadığı bir döneme tekabül etmiştir.

1990'larda toplumsal cinsiyet rollerinin müziğe etkisi ve şarkı sözlerindeki değişim, 2000'lere de sirayet etmiştir. '80'lerde özellikle Sezen Aksu şarkılarında vücut bulan kadın imgesi, '90'larla birlikte değişmeye başlamıştır. Rıfat Bali, '90'ların, ekonomik bağımsızlıklarını ve doğum kontrol yöntemleriyle cinsel özgürlüklerini elde etmiş, çoğunlukla yalnız yaşayan, kentli ve eğitimli genç kadınların dönemi olduğunu düşünmektedir. *Sex and the City* gibi yabancı televizyon dizileriyle beslenen bekâr ve yalnız yaşayan özgür kadınlar teması, medyada 2000'lerin başında yaygınlaşmıştır. Aynı dönemde yayımlanan ve Anadolu'yu

otostopla dolaşan genç bir kadının yer aldığı Turkcell Hazır Kart reklamlarındaki “Ben Özgürüm” sloganı, bireyselliği ve özgürlüğü yansıtmaktadır. (Bali, 2013, s. 248, 249)

Turkcell Hazır Kart reklamlarında yer alan genç kadın rolünü Nil Karaibrahimgil’in oynamış olması bu çalışma açısından dikkat çekicidir. Nil Karaibrahimgil, Turkcell reklam serisi için “Ben Özgürüm” adlı bir şarkı yapmış ve o yıllarda çok popüler olmuştur.⁶¹ Nil Karaibrahimgil, 2000’lerde çıkardığı albümlerde hem bu imajını destekleyecek hem de karşıtlık oluşturacak şarkılar yapmıştır. Tuğba Aydın Öztürk, Nil Karaibrahimgil’in şarkı sözlerinin çoğunlukla kadınların hayatlarıyla ilgili olduğunu, kadın hareketlerinin başladığı zamanlara göre tezat oluşturabildiğini dile getirmiştir. Karaibrahimgil, “Evlenmek Gerek” (2002) adlı şarkısında evlenmek, ev işleri ve çocuk yapmak isteyemeyen bir kadın profili çizerken, bir söyleme dönüşen “Çocuk da Yaparım Kariyer de” (2004) parçasında hem çocuk sahip olan hem de kariyerine devam eden, *Tek Taşımı Kendim Aldım* (2006) albümündeki “Pırlanta” (2006) şarkısında ise ekonomik olarak özgür ve aşta maneviyatı arayan güçlü bir kadın imajı oluşturmuştur. Öztürk, Nil Karaibrahimgil’in 2000’lerde ekonomik özgürlüklerine sahip olsa da yalnızlıktan şikâyet eden, bireysel ihtiyaçları öne çıkan, güçlü, çocuk ve kariyeri birlikte yapabilen modern şehirli kadınları yansıttığına işaret etmiştir. (Öztürk, Bahar 2013, ss. 75, 76-80) Nil Karaibrahimgil, başta Amerikan dizi ve film endüstrisinde sıkça anlatılan “bağımsız ve yalnız” kadın modelini müziğine yansıtmaya karşın, bahsi geçen şarkısında olduğu gibi evlenip bir çocuk yapmıştır ancak hayatın gerçeklerinin daha farklı olduğu ortaya çıkmıştır: Ayten Alpün’ün yaptığı *Nil Karaibrahimgil ile Baş Başa* başlıklı programda Karaibrahimgil, çocukla birlikte kariyerin kolay yürümediğini, müzik yapmakta bir dönem zorlandığını da itiraf etmiştir. (Alpün, 17 Mayıs 2018, www.youtube.com) Nil Karaibrahimgil’in son yıllarda müzik sektöründe bir miktar geriye çekildiği görülmektedir.

Bu dönemde özgür kadın imajının dışında, hem aşkı için fedakârlıklar yapan ve seven hem de biten aşklarının arkasından üzülmeyen kadının temsil edildiği şarkılar da vardır. Seven, sevgilisinin ardından üzülen, ayrılık acısı çeken ve yalnızlıkla baş etmekte zorlanan kadınların şarkı sözleri, ‘90’lardan önceki ekolün devamı gibidir. Sıla, Göksel, Ceylan Ertem gibi şarkıcılar ziyadesiyle bu ekolü temsil ederler. 2000’lerde Demet Akalın’la simgeleşen bazı şarkılarda ise aşkını çabucak unutan, üzülmeyen kadınlar anlatılmaktadır. Demet Akalın’ın kendi özel hayatıyla özdeşleşen ve *Dans Et* (2008) albümünde yer alan “Bebek”, “Mucize” gibi şarkılarda, özgürlüğü öne çıkarmayan ama aşk yaşadığı kişilerin arkasından üzülmeyen, hızla unutan, her an yeni bir aşka başlayacak kadınlar resmedilmiştir. Bu şarkılar, bir yönüyle Ajda Pekkan’ın ‘70’ler ve ‘80’lerdeki şarkılarındaki kadın imajına benzetmekle birlikte, özgür kadın

⁶¹ O dönemde Turkcell’le çalışan reklamcı eşi Serdar Erener’in de bu popülerliğe etkisi vardır. Hatta kimi çevrelerde Nil Karaibrahimgil’in bir proje olarak piyasaya çıktığı dahi dile getirilmektedir.

teması öne çok çıkmaz ve müzikalite de zayıftır. Şarkı sözlerinde duygusal derinlik pek yoktur. Bunlar, dansın öne çıktığı ve DJ sound'unun hissedildiği kısa dönemlik şarkılardır.

Çalışmada daha önce pop müziğin feminen, rock müziğin ise maskülen olarak nitelendirildiğine değinilmiştir. Türkiye’de kadın rock müzisyenler, erkek egemen sektörün yazılı olmayan toplumsal cinsiyet kurallarına zaman zaman takılmışlardır. Belki de bu nedenle, kadın rock müzisyenlerin sayısı erkek rock müzisyenlerden daha azdır. Buna mukabil, pop müzikte kadın ve erkek müzisyenler arasında daha dengeli bir dağılım vardır. Kadın ve erkek rock müzisyenlerin liriklerine bakıldığında da toplumsal cinsiyet farkının sözlere yansıdığı görülür. Anadolu pop, hem müzisyenleri hem de müziğin içeriği açısından erkeksi bir akımdır ancak, daha bireysel ve kentli bir rock müziğinin yapıldığı dönemde de bu çizginin farklı biçimde devam ettiği görülür. Sözgelimi, Teoman’ın ve Kaan Tangöze’nin şarkı sözlerinde kadın-erkek ilişkilerine yer verilirken maskülen ve kadının arzu nesnesi olarak sunulduğu ifadeler rastlanır. Öte yandan Özlem Tekin ve Şebnem Ferah’ın şarkı sözlerinde -toplumun beklentisi doğrultusunda- böyle bir keskinlik azdır. Özlem Tekin, bazı şarkı sözlerinde feminen kırılganlığı aşsa da her zaman aynı çizgiyi takip etmemiştir. Şebnem Ferah ise kadın-erkek ilişkilerinde genelde pasif ve âşık bir kadın modeli çizmiştir.

Özlem Tekin, hem ilk pop-rock kadın müzisyenlerinden biri olması hem de *Kime Ne?* (1996) adlı albümündeki “Aşk Her Şeyi Affeder Mi?”, “Duvaksız Gelin”, “Kime Ne?” ve Öz (1998) albümünde yer alan “Yol” isimli şarkılarında, Nazan Öncel’in bazı parçalarındaki gibi nispeten aykırı sözlerin bulunması nedeniyle alternatif bir toplumsal cinsiyet imajı yaratmıştır. Özlem Tekin’in sonraki yıllarda bazı çalışmalarında bu tutumu değiştirmiştir. *Laubali* (1999) albümündeki “Beni Yakan Aşkın”, “Laubali”, “Yazmamışlar”; *Tek Başıma*’da (2002) “Kim Bilir”, *10987654321* (2005) albümündeki “Değmez”, *Bana Bi’şey Olmaz*’daki (2010) “Kimse Bilmez” gibi şarkılarında pop müziğe yakınlığı gibi, “özgür kadın” profilini bir kenara bırakmıştır. *Tek Başıma* (2002) albümündeki “Dağları Deldim”, “Hep Yek”, *Bana Bi’şey Olmaz*’da (2010) “Bana Bi’şey Olmaz”, “Erkekliğime Ver” ve “Sen Anla” gibi parçalarında ise çıkış yaptığı döneme yakın bir söylem seçmiştir. Bu şarkılarda özellikle “Aşk Her Şeyi Affeder Mi?” şarkısındaki kadar sıradışı sözler olmasa bile, bir erkeğe bağlı olmadan tek başına ayaklarının üzerinde duran bir kadın imajı çizilmiştir. Birbiriyle çelişen kadın imgelerini farklı eserlerinde anlatabilen Özlem Tekin, toplumsal cinsiyet bağlamında tek ve net bir çizgide ilerlememiş, hem güçlü hem de kırılgan kadınları yansıtmıştır. Aynı ekolden gelen Şebnem Ferah ise toplumsal cinsiyet açısından aykırı sözleri olan şarkılara albümlerinde pek yer vermemiştir. *Kelimeler Yetse* (2003) albümünde yer alan ve eski sevgilisine isyan eden bir kadını dile getiren “Ben Şarkımı Söylerken” adlı şarkısı, Şebnem Ferah’ın en sert şarkı sözlerinden birine sahiptir. Şebnem Ferah, müziğinde sert tınılar kullanmasına rağmen,

genellikle aşk yolunda ve sevgili uğruna acı çeken kadın temasını farklı şekillerde işlemiştir. Aylin Aslım'ın aynı adlı albümünde yer alan “Gülyabani” (2005) parçası da toplumla uyum sağlamayan bir kadını anlatan, farklı söyleme sahip şarkılardan biridir.

1990'lardaki değişim, kadının toplumsal açıdan özgürleşmesine olanak sağlamıştır fakat 2000'li yıllarda toplum ve siyaset muhafazakârlaşmaya başlayınca, ileriki yıllarda bu bakış açısında sapma meydana gelmiştir. Bu bağlamda Ece Öztan, 2000'lerde çekirdek ailenin idealize edilip daha önce yürütülen aile planlama yöntemlerine karşı duran bir yapıda toplumsal cinsiyet ve aile vizyonu oluşturulduğunu ifade etmiştir. Öztan, neo-liberalizmle beraber dünyada feminist hareketin geriye gittiğini, Batı'da post-feminist ailecilik ve Türkiye'de güçlü aile yapısı söylemlerinin kullanıldığını da savunmuştur. (Öztan, 2018, s. 251, 252) Bu dönemde bazı Hollywood yıldızları ve popüler müzisyenler için evlenip çocuk sahibi olmak, kariyerlerinde olumlu imge yarattıkları bir aşamaya dönüşmüştür. Benzer bir durum Türkiye'deki birtakım oyuncular ve müzisyenler için de söz konusudur. Nil Karaibrahimgil'in “Çocuk da Yaparım Kariyer de” (2004) şarkısında işaret ettiği kadın imgesi, 2000'lerin sonlarından itibaren medyada, dizilerde ve magazin programlarında ünlüler aracılığıyla sunulan ve özendirilen bir hayat biçimine dönüşmüştür.

2000'lerde, aile olgusunun ideolojik olarak vurgulanmasına ve toplumun muhafazakârlaşmasına rağmen, '90'lardaki gibi cinselliğe yer veren şarkılar da yapılmıştır. Sözelimi, Sezen Aksu'nun “Savaşma Seviş Benimle” (2002), Işın Karaca'nın “Yaz” (2001), Sıla'nın *İmza* (2009) albümünde yer alan “Sevişmeden Uyumayalım” adlı şarkıları, kadın dilinden cinselliğe duyulan isteği yansıtmaktadır. Bununla birlikte Athena'nın *Her Şey Yolunda* (2002) adlı albümündeki “Öpücük” ile Duman'ın *Belki Alışman Lazım* (2002) isimli albümünde yer alan “Oje” adlı şarkılarda, kadın müzisyenlerinkine göre daha pervasız sözler vardır. Popüler müzik sektöründe erkek müzisyenlerin, kadınlara göre daha rahat ve fütursuzca şarkı sözü yazmasında toplumsal yapının ve geleneksel düşünce biçiminin etkisi olabilir.

1990'larda olduğu gibi 2000'lerde de görünüşünde cinselliğini kullanarak piyasada yer edinmeye çalışan şarkıcılar ortaya çıkmıştır. Dilmener, 2000'lerin başında albüm satabilmek için herkesin her türlü silaha başvurduğuna, cinselliğin piyasadaki birinci koz olduğuna, akabinde ise milli duygular, kahramanlık, yiğitlik ve futbolun geldiğine işaret etmiştir. Bu dönemde Dilmener'e göre “albüm yapmak için müziğe ihtiyaç duyulmadığı artık yüksek sesle” söylenmektedir. (Dilmener, 2014, s. 396) Bu da 2000'lerde toplumsal iç dinamiklerin bir yere kadar işlediğini, dönemin müzik endüstrisinin küresel kurallarına uyulduğunu da göstermektedir. Son olarak belirtmek gerekirse, 2000'ler, bilgisayar teknolojilerinin sürekli gelişim göstermesiyle sıradan sese sahip kişilerin geçmişe göre çok daha

fazla ve rahatlıkla albüm veya tekli yayımlayabildiği, görüntünün müziğin önüne geçebildiği ve müzikal kalitenin geride kalabildiği bir dönemdir.

4.1.5. 2010’larda Pop ve Rock Müziğin Seyri

Küresel müzik endüstrisinde yaşanan gelişmelerin yanı sıra, Türkiye’deki toplumsal ve ekonomik ve politik yapı da müziği dönüştürmeye devam etmektedir. Michael Kuyucu, Türkiye’deki popüler müziğin yönelimini 2000’lerde başlayan politik değişimin etkilediğini düşünmektedir. Kuyucu’nun bu konudaki düşünceleri şöyledir: 2000’lerin başında AB’yle ilişkilerin gelişmesi ve Avrupa odaklı liberal bir sisteme girilmesinin sonucunda müzik, Batı’ya daha fazla kaymıştır. Bu yıllarda çok uluslu yabancı sermayeli şirketler, reklam endüstrisinde etkili olmuş ve pop müzik kanallarına reklam verip türkü çalan kanallara reklam vermemek şeklinde istediği formatlara yatırım yapmıştır. Böylece kültürel anlamda değişim yaşanmamış, Batı menşeli müzik dinlemeye devam edilmiştir. 2010’larda ise Türkiye’nin eksen Ortadoğu’ya kaymıştır. (Michael Kuyucu, kişisel görüşme, 9 Ocak 2019) Türkiye’deki eksen kaymasının nedenleri arasında, Batılı yabancı sermayenin çekilirken Arap ülkelerinden ve Ortadoğu’dan sermaye girişinin artması olabilir.

2000’lerde popüler müzikte başlayan sorunlar, 2010’lu yıllarda katlanarak artar. Hasan Saltık, Türkiye’de insanların, seyretme ve dinleme alışkanlığının okuma alışkanlığından fazla olmasının etkisiyle, 2010’larda dijital platformlar üzerinden müzik dinlemeyi tercih etmeye başladıklarını savunmuştur. (Hasan Saltık, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Halkın kültürel alışkanlıklarının da etkisiyle dijital teknolojinin yoğun biçimde kullanılması, albümlerin içeriğini olduğu kadar albüm yapım ve tanıtım süreçlerini etkilemiştir. Bülent Forta, son yıllarda dijital müziğin de etkisi sonucunda plak şirketine bağlı albüm yapma süreciyle konserler arasındaki bağın koptuğunu belirtmiştir. Dünyada bu sorun, sanatçının bütün etkinliklerinde firmaya bağlı kaldığı, yani 360 derece denilen ve müziği metalaştıran bir yöntemle çözülmektedir. Forta’ya göre bu şekildeki metalaştırma sistemiyle olmasa bile, plak şirketi ve sanatçı arasında bağın albümden albüme kurulması da yabancılaşmayı artırmaktadır. (Forta, 21 Eylül 2018, www.sozcu.com.tr) Redd grubunun gitaristi Güneş Duru, Napster’dan bugüne uzanan süreçte müzik videolarını artık kendilerinin YouTube’a yüklediklerini, hem üreticiyi hem de yapımcıyı birlikte düşünen ve geçmişe göre daha organize bir yapının oluştuğunu ama dinleyicinin, müzik platformlarına abone olmadan bedava müzik dinlemesinin üretici üzerindeki etkisinin düşünülmediğini imlemiştir. (Duru, 13.05.2019, www.nebislabsurkiye.org) Görüldüğü gibi müzikte dijitalleşmenin olumlu ve olumsuz yönleri bir arada bulunmakta ve müzik çevresinde bu konu hakkında ortak bir yaklaşım sergilenmemektedir.

Pop müzikte 2000’lerde başlayan tektipleşme 2010’larda hızla kültürel ve müzikal bir probleme dönüşür. Ada Müzik’in sahibi Bülent Forta da Sercan Meriç’in röportajında bugünkü pop kültürünü niteliksiz olarak değerlendirip radyo, televizyon ve dijital platformlarda sıradanlaşmaya, müziği sadece eğlence olarak gören tekdüzeliğe, anaakım dışındaki sanatçıların kendi alanlarına çekilmek zorunda kaldığına, sponsorluk yapısının değişmesiyle büyük organizasyonların aynılaştığına, belediyelerin düzenlediği halk konserlerinin müziğin bedava ve kolay tüketildiği algısına yol açtığına dikkat çekmiştir. Forta, son dönemlerde döviz kurlarındaki artışın kültür endüstrilerini etkilediğini, CD ve plak basım maliyetlerinin yükseldiğini belirtmiştir. Forta’ya göre döviz kurunun yükselişi, müzik festivallerinin maliyetlerini artırarak, yabancı müzisyenlerin festivallere çağrılanamamasına neden olmuştur ve bu nedenle Türkiye açısından bir “yoksunluk” oluşmuştur. (Forta, 21 Eylül 2018, www.sozcu.com.tr) Önceki bölümlerde ele alındığı gibi ekonomi alanındaki gelişmeler müzik endüstrisinin işleyiş biçimini değiştirir. Türkiye’de ekonomik dalgalanmalar ile krizler, çoğu zaman kültür ve eğlence endüstrilerini olumsuz etkilemiş ve yapımcıların yatırımlarını kışmasına sebebiyet vermiştir. Bu yüzden pop müziğin aynılaşmasında, kültürel ve sektörle bağlantılı etkenlerin dışında, ekonomik krizlerin sektörü daraltması sonucunda bazı yapımcılarla müzisyenlerin yeni içerikleri risk olarak görmesinin de etkisi vardır. Tektipleşen müzikal yapı, sadece pop müziği değil, rock müziği de etkileyerek anaakıma dâhil olan bazı ürünlerin birbirine benzemesine neden olmuştur.

2010’lu yılların ortalarına doğru popüler müzikte 2000’lerdeki koşullar dahi aranır hâle gelmiştir. İçinde bulunulan dönemin politik yapısı, ekonomik ve kültürel bakımdan zayıflamanın etkenlerinden biridir. Bu konuda Naim Dilmener, 2010’lu yılların ortasında siyasi olarak kaotik bir dönemden geçildiği için popüler kültürle ilgilenilmediğini belirtmiştir. Konserlere talebin, albüm ve şarkı sayısının azalması, müzik emekçilerini ekonomik olarak olumsuz etkilemiştir. Dilmener’e göre bu dönemde müziğe pek bir katkı sağlamayan Demet Akalın, Gülşen ve Hande Yener gibi popçuların dışında kâr edenlerin sayısı azdır. (Dilmener, 30 Aralık 2015, www.hurriyet.com.tr) Murat Meriç de bugünkü siyasi ve ekonomik atmosferin yarattığı pop müziğe ve eksik yönlerine değinmiştir. Meriç, mizah duygusunun ölmesiyle mizahi şarkıların üretilmediğini, pop müziğin tümüyle ticarileştiğini, çok sesliliğin kalmadığını, eskiden müzisyenlerin çevresine bakıp otosansür uygulamadan şarkı yaparken bugün popçuların memlekete dönüp bakmadığını ifade etmiştir. (Meriç, 24 Mayıs 2016, www.kulturservisi.com) Kadir İncesu’nun yaptığı söyleşide Dilmener, 2000’li ve özellikle 2010’lu yıllarda müzikteki niteliksiz işler nedeniyle çok az şeyin gerçekleştiğini de dile getirmiştir. (Dilmener, 2 Nisan 2016, www.evrensel.net) Dilmener’in işaret ettiği üzere,

popüler müziğin seyri hep ilerleme ve gelişim yönünde olmamış, nitelikli çalışmaların oranı böyle dönemlerde düşmüştür.

Bu çalışmada iddia edildiği gibi Doğan Duru da müzik sektöründe yaşanan gelişmelerin doğrudan doğruya sosyo-ekonomik değişimlerle ilgisi olduğunu söylemiştir. (Haber Vesaire-RGB, 25.04.2019, www.youtube.com) 1990’larda pop ve ardından 2000’lerde rock müzik popüler türler olarak ön plana çıkıp çıkmıştır ancak 2010’lu yıllarda bu devinim devam etmemiştir. Pop müziğin bu dönemde, müzikalite açısından bireysel bazı örnekler dışında 2000’li yıllardan daha düşük bir seviyede olduğu söylenebilir. Rock müzikte de benzer bir düşüş yaşanmış, Özlem Tekin gibi önemli bir figür müziği bırakmış ve Teoman müziği bıraksa da ağırlıklı olarak sahne performansları için geri dönmüştür. Bazı rock müzisyenleri de 2000’lerdeki yaratıcılık ve üreticiliklerini kaybetmiştir. Özellikle 2013’teki Gezi olaylarından sonra Türkiye’de toplumsal ve ekonomik dengenin değiştiği ve rock albümlerin sayısının düştüğü görülmektedir. Ülkedeki ve sektördeki problemler, bir grup müzisyenin de geri plana çekilmesine neden olmuştur. 2010’ların sonuna doğru ise farklı bir tür, hip hop popülerleşmiştir. Özgürlük ihtiyacı nedeniyle ileride rock müziğe dönüş olacağını düşünen Doğan Duru’ya göre dönemin toplumsal ve ekonomik yapısının rap müziğin popüler olmasıyla da ilgisi olmakla birlikte, rap eskiden de var olmuş, 2001 krizinden 2004’e kadar geçen süreçte yükselmiş ve Ceza gibi yıldızlar çıkarmıştır. (Haber Vesaire-RGB, 25.04.2019, www.youtube.com) Bunun yanında unutmamak gerekir ki müzik endüstrisinde çarkları döndürecek türlere hep ihtiyaç duyulmuştur. Pop ve rock müziğin bunu sağlayamadığı dönemde, Z kuşağının hayat tarzının da desteklemesiyle yeniden yükselen rap müzik öne çıkarılmıştır. Daha önce pop ve rock müzikte yaşandığı gibi, rap müzikte de nitelikli işlerin yanına günlük ve kolay tüketilecek şarkılar, popülerlik ve satışları yükseltmek adına eklenmiştir.

Dijital müziğin iyice yaygınlaşması, dijital müzik servislerinin çoğalması ve ağırlıklı olarak akıllı telefonlar aracılığıyla müziğin “stream” şeklinde tüketilmesi, albüm satışlarının düşmesinin başlıca nedenleri arasındadır. Bütünlüklü albüm yapımına dahi ilginin azaldığı bugünlerde müzisyenlerin sahne performansları önem kazanmıştır ama popüler olmalarında tek belirleyici unsur değildir. Müjde Yazıcı, son yıllarda albümlerin kartvizit amacıyla yapıldığına, albüm satışlarının düşmesi yüzünden müzisyenlerin konserlerden para kazanabildiğine ve konser organizasyonlarının hem Türkiye’de hem de dünyada bir sektör oluşturduğuna işaret etmiştir. Yazıcı’nın röportaj yaptığı dönemde Pozitif’te çalışan ve şu anda Zorlu Performans Sanatları Merkezi’nin Genel Müdürü olan Murat Abbas, festival ve konser organizasyonları için yurtdışından getirmek istedikleri müzisyenlerin seçiminde artık hem albümlerinin hem de canlı performanslarının iyi olması gerektiğini vurgulamıştır. (terbet, 17 Nisan 2015b,

www.youtube.com) Bülent Forta ise bu konuya şirketler bazında bakmakta ve her şirketin aynı beklenti içinde olmadığını düşünmektedir. Forta'ya göre dijital müziğin yaygınlaşması sonucu sahne performansı iyi olan müzisyenlerin daha çok tercih edilip edilmemesi, şirketlerin yapısına ve hangi segmentte olduğuna bağlıdır. Keza Türkiye'de konser ekonomisi, dijital ekonomiden farklıdır. Örneğin Tarkan, Candan Erçetin ve Şebnem Ferah gibi müzisyenlerin konser gelirleri yüksek olmasına karşın, dijital ekonomide bu çapta bir kazanç söz konusu değildir. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020)

Müzisyenlerin konserlerde sergiledikleri sahne performanslarının değeri gün geçtikçe artsa da festival ekonomisinin buna paralel şekilde büyüdüğü söylenemez. Ekonomik problemlere bağlı olarak, festivaller ve büyük konser organizasyonları açısından da 2010'lu yıllarda değişim meydana gelmiştir. 2000'lerde büyük çaplı müzik festivalleri düzenlenmesine karşın, 2010'larda eskisi kadar yüksek bütçeli festivaller yapılamamıştır. Bülent Forta, özellikle 2013'ten sonra Türkiye'de döviz kurundaki artış sonucunda ekonominin çok geriye gittiğine, müziğin ekonomik sorunlardan etkilendiğine, uluslararası konserlerin artık yapılamadığına ve bu dönemin tersine döneceğine dair bir belirti olmadığına değinmiştir. Forta, müzik sektörünün kötüleşen ekonomik durumdan belli bir oranda etkilenip daha kötüye gitmemesini ise müziğin yaklaşık yüzde otuz beşinin yurt dışında tüketilmesine bağlamıştır. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Büyük bir bütçe ve güçlü sponsorlarla düzenlenen festivallerin azalması ya da küçülmesi, 2010'lu yıllarda Türkiye'nin ekonomik ve siyasal yapısındaki kırılmaların müzik sektörüne bir yansımasıdır. 2010'larda ülkeden önemli oranda yabancı sermaye çıkışına bağlı olarak, güçlü sermaye yatırımlarıyla düzenlenebilen festivallerin yapılmaması da tesadüf gibi durmamaktadır.

Forta'nın da işaret üzere, büyük festival organizasyonları açısından 2010'ların ilk yıllarının daha parlak olduğu görülmektedir çünkü o dönemde ekonomi henüz çok kötü durumda değildir. Sözgelisi, 2010'da ve 2011'de konser ayağı olarak İstanbul'da da düzenlenen rock ve metal müzik ağırlıklı Sonisphere Festival; Rammstein, Megadeth, Metallica, Manowar, Alice in Chains ve Iron Maiden gibi önemli grupların Türkiye'ye gelmesini sağlamış ancak daha sonra devam etmemiştir. 2000'lerin başında düzenlenmeye başlanan One Love Festival, bu dönemde hem alternatif hem de popüler olan isimlere yer vermiştir. 2010'larda festivalin bütçesinin küçülmesinden sonra popüler müzisyenlere eskisi kadar yer verilememiştir. Erduran'ın haberine göre, 2015'te son kez düzenlenen festivale dört sene ara verilmiş ancak 2019'da yeniden yapılmasına karar verilmiştir. (Erduran, 30 Nisan 2019, partymag.org) Son yıllarda ise elektronik, chill-out, caz ve blues gibi farklı müzik türlerini içeren ve festivale yakın daha küçük organizasyonların sayısı artmaktadır. Caz festivallerinde uluslararası pop ve rock alanında bazı popüler müzisyenlere de yer verildiği görülmektedir. Bu çalışmanın yapıldığı

sıralarda düzenli biçimde organize edilen festivallerin başında, 2000’lerde düzenlenmeye başlanan Zeytinli Rock Festivali gelmektedir. 2000’lerin ikinci yarısında buna, Türkiye’nin farklı şehirlerinde MilyonFest adıyla düzenlenen rock müzik merkezli bir festival serisi de eklenmiştir. Organizatörü aynı kişi olan bu iki festivalde de daha çok yerli müzisyenlere yer verilmektedir. MilyonFest’in bilet ücretleri öğrencilere yöneliktir ve programlarında genelde benzer müzisyenler yer almaktadır. Bu festivalde Türkiye’den meşhur birçok müzisyen sahne alsa da Redd gibi organizasyonu eleştirerek yer almayanlar da vardır. Redd’den Doğan Duru, Zeytinli Rock ile Milyonfest’te her yıl aynı müzisyenlerin sahne almasını tasvip etmediklerini, ülkede müziğin gelişip ilerlemesini istediklerini, bu festivallerin çevre bölgelerde diğer organizasyonları engelleyip tekel oluşturduğunu, yoğun bir içeriğin çok ucuza sunulmasının tek başına düzenlenen konserleri ileride engelleyebileceğini düşündükleri için yer almadıklarını imlemiştir. (Haber Vesaire-RGB, 25.04.2019, www.youtube.com)

Türkiye’de son senelerde eğlence ve alışveriş sektörlerinin birbiriyle yakınlaşması ilgi çekicidir. 2000’lerde farklı ekonomik seviyelerdeki kitlelere hitap eden alışveriş merkezlerinin sayısı epey artmıştır. Bu alışveriş merkezleri; kıyafet, aksesuar, elektronik, güzellik, sağlık, bankacılık gibi alanlarda çeşitli ürün ve hizmet satan mağazaları, kafeleri, restoranları, tiyatro ve sinema salonları ile tüketicilerin, zamanın nasıl aktığını fark etmeden, tüm günü geçirebileceği mekânlar olarak tasarlanmıştır. Bu tüketim döngüsüne son dönemlerde “avm” (alışveriş merkezi) konserleri de eklenmiştir. Konserlerin kültür merkezleri, konser salonları, eğlence mekânları, sokak, festival ve benzeri konser alanları dışında, kuruluş amacı farklı olan ve tüketim odaklı bir merkeze doğru kaymasının nedeni kültürel değildir. Görünen o ki alışveriş merkezleri tarafından düzenlenen ve popüler müzisyenlerin de yer aldığı bu ücretsiz konserler vesilesiyle alışveriş merkezine giden dinleyicilerden, konserleri izlemesinin dışında alışveriş yapması da beklenmektedir.

Türkiye’de görülen pop ve rock müzikteki tektipleşme, aslında dünya için de geçerlidir. Batı’da 2000’ler anaakım pop ve rock müziğine göz atıldığında aynışma, önceki yıllarda olduğu gibi popüler yeni akımların çıkmaması ve özellikle rock müzikteki tıkanma dikkat çekicidir. Bunun yanında “indie” adı altında belirgin bir türe bağlı olmayan, bağımsız, zaman zaman yaratıcı ve aynı zamanda postmodern olarak nitelenebilecek bir müzik de yayılmaktadır. Türkiye’de rock müziğin gelişimi Batı’dan farklı olduğu için 2000’lerde böyle bir aynışma yaşanmamakla birlikte, ulusal dinamiklerin değişmesiyle 2010’larda benzer bir sürece girilmiştir. Bülent Forta, rock’ın muhalif özelliğini yitirdiğini, Duman ile Mor ve Ötesi gibi gruplarda bir miktar muhalif öğeler görüldüğünü ama Batı’daki eski rock müzisyenleri kadar protest özellikler barındırmadıklarını dile getirmiştir. Protest tavrı merkeze alan rock müzik yerine, bu çalışmada daha önce de ifade edildiği gibi Bakırköy ve Kadıköy gibi yerlerde

rock odaklı semt müzikleri ortaya çıkmıştır. Forta, rock müzikte yaşanan popülerlik kaybını, müzik endüstrisinin sayılara bakması nedeniyle pop müziğin pompalanmasına ve “rock müziğin yaşlı müzisyenlerin işi hâline dönüşmeye” başlamasına bağlamıştır. 2010’lu yıllarda, kolektifleşmenin görüldüğü Gezi olayları dönemi dışında rock müzikte bireysellik öne çıkmıştır. Forta, hem dünyada hem de Türkiye’de postmodernizmin etkisiyle rock’ta görülen politik ve toplumsal söylemin bireysel süzgeçten geçtiği müzik formunun, gerçek rock müzik olmadığını düşünmektedir. Rock müzik, üretimi ve içeriği bakımından temelde bireyci değil, kolektiftir. Buna karşın rap müzik, toplumsal söyleme sahip olsa dahi bireysel yapılabilir. Pop müzik ise “bireyin duygu dünyasının” çok yüzeysel bir kısmını anlatmaktadır. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Türk müzik tarihinde pop ve rock müzik her daim bu şekilde var olmamıştır. Pop şarkıların sözlerinin özellikle ‘90’lı yıllara kadar daha edebi ve yoğun, bugün ise daha yüzeysel olduğu görülmektedir. 90’ların sonunda parlayan kentli rock müzik, sahnede çoğunlukla kolektif bir biçimde icra edilmekle beraber, temelde bireyi öne çıkarmıştır.

Türk pop müziğinde önemli yeri olan müzisyenler de sektörün son zamanlardaki durumundan etkilenmiş ve çoğu zaman eski işlerinin kalitesinde ürünler ortaya koymamışlardır. Cumhur Cambazoğlu; pop müzikte çok eskiden beri var olan isimler arasında sadece Sezen Aksu’nun “bir bilen” olarak kaldığını, Ajda Pekkan’ın yorumcu yönünü öne çıkarmak yerine çok genç yaştaki şarkıcılarla yarıştığını, Nilüfer’in kendi parçalarını cover’ladığını, Nükhet Duru, Erol Evgin ve Yeni Türkü’nün geçmişle yetindiğini, Nazan Öncel’in ise “diva” lakabının altında kaldığını ifade etmiştir. Rock müzikte ise Erkin Koray sesi yettiğince bir şeyler yapmaya devam etmiş, Moğollar duruşunu korumuş ve Bulutsuzluk Özlemi ise pasif kalmıştır. (Cumhur Cambazoğlu, kişisel görüşme, 13 Aralık 2018) Cambazoğlu’nun bu söylemine karşın, son birkaç senedir aslında Erkin Koray ve Moğollar’ın da çok aktif olmadığı görülmektedir.

2000’lerden sonra, dünyada olduğu gibi Türkiye’de de farklı türlerin etkileşimi artmıştır. Bu dönemde Türk sanat müziği, türküler ve başka türlerin de motif olarak kullanıldığı eklektik yapıdaki müzik, piyasada iyice yaygınlaşmaya başlamıştır. 2000’lerde BaBa ZuLa’nın başını çektiği bu kulvara, son yıllarda Gaye Su Akyol da eklenerek dünya müziği alanında dikkat çeken bir ses olmuştur. Seyyal Taner’in öncüsü olduğu neslin devamında yer alan, hem müzikal hem de sahne kostümü olarak Zeki Müren’i örnek alan Gaye Su Akyol, Zeki Müren’le özdeşleşen popüler musikiyle rock türlerini harmanlamış ve kendine özgü bir eklektik yapı kurmuştur.

Son yıllarda Batı anaakım pop müziği, kulüp müziğine daha da yaklaşmıştır. Türkiye’deki örneklerinden daha kaliteli olmakla birlikte, MTV kanallarında birbirinin benzeri şarkılarla kliplerin yayımlandığı görülmektedir. Türkiye’deki ana merkez pop, popüler müzik tarihinin çoğu döneminde olduğu gibi bugün de Batılı sound’u taklit etmekte ve elektronik

müziğin yaratıcı öğelerini pek içermeyen bir kulüp müziği formunun izlerini taşımaktadır. Anaakım pop müziğin temsilcisi konumundaki çoğu şarkıcı, içine alaturka öğeler serpiştirilmiş kulüp müziğine yakın popun önde gelen uygulayıcıları arasındadır. Bu dalga öyle yaygınlaşmıştır ki Ajda Pekkan, Ayşegül Aldinç ve Nazan Öncel gibi Türk pop müzik tarihinin önemli sanatçıları bile bu kalıpta albümler ya da tekliler yayımlamıştır. Buna mukabil, Nazan Öncel'in biraz daha farklı olduğunu da belirtmek gerekir. Nazan Öncel'in "Aşkım Baksana" (2006), "Aşkitom" (2015) ve "Sakin Ol Şampiyon" (2016) gibi şarkıları bu tarza yakın olmakla birlikte, '90'lardaki sıradışı çalışmalarına benzeyen *Bazı Şeyler* (2014) ve *Durum Şarkıları* (2018) albümleri de mevcuttur. Kenan Doğulu ve Tarkan'ın ise çeşitli şarkılarında ve albümlerinde kulüp müziğine yakın pop müziğe kısmen seyreltilmiş biçimde yer verdiği gözlemlenmiştir. Bunun yanında Kenan Doğulu'nun eski şarkılarının caz formundan oluşan *İhtimaller* (2016) ve Tarkan'ın Türk sanat müziği eserlerini yorumladığı *Ahde Vefa* (2016) gibi albümleri de vardır.

Pop müziğin '90'lı yıllardaki hâkimiyetiyle arabesk müzik eski gücünü kaybetmiştir. Bunun yanında '80'lerde pop müziğe sinen arabesk, 2000'lerde popta belirgin biçimde hissedilir olmuş ve rock müziğe de sirayet etmiştir. Vural Şahin ve Uğur Küçükkaplan'a göre arabesk, 2010'larda farklı türlerle birleşerek yaşamaya devam etmektedir. Şahin, önemli figürlerin piyasada yer almamasının arabesk müzikte düşüşe neden olduğunu, bugünkü geçiş döneminde insanlardaki yokluk duygusunun ve popun kendini tekrar etmesiyle pop, arabesk, fantezi ile halk müziğin iç içe geçtiğini ve arabeske dönüş yaşandığını düşünmektedir. Küçükkaplan, 2000'lerde arabeskin Sezen Aksu ve Aksu'nun Yıldız Tilbe gibi öğrencilerinin açtığı kanalda pop müziğin içinde devam ettiğine, '80'lerdeki gibi iktidara sağlayacağı bir fayda olmadığına ve Sezen Aksu'nun "İhanetten Geri Kalan" (2017) adlı şarkısına benzer biçimde bilindiği şekliyle olmasa bile pop müzik çatısı altında yaşadığına değinmiştir. '70'lerdeki gibi âşık figürler, sevgilinin kolayca ulaşılabilir olması ve aşkın sıradanlaşması neticesinde artık kalmamıştır. Bugün ulaşılamayan, sevgili değil, ekranın zengin hayatlarıdır. (Küçükkaplan ve Şahin'den aktaran Mestci, 28 Ocak 2018, www.haberturk.com) Alihan Mestci, aynı haberde pop ve rock müzikte yeni arabesk örnekleri arasında Kolpa'nın "Böyle Ayrılık Olmaz" (2012), Zakkum'un "Aldanma Çocuksu Mahsun Yüzüne" (2013), Kurban'ın "Felek Bile Ağladı" (2013), Ümit Besen ile Pamela'nın "Seni Unutmaya Ömrüm Yeter mi?" (2016) ile Kalben'in "Haydi Söyle" (2017) şarkılarıyla Hayko Cepkin'in *Beni Büyüten Şarkılar* (2016) ve Tarkan'ın *Ahde Vefa* (2016) albümlerine de yer vermiştir. (Mestci, 28 Ocak 2018, www.haberturk.com) Bu örnekler ve açıklamalar, arabeskin pop ve rock müzik içinde bir biçimde yaşadığını göstermektedir.

Bu dönemde postmodern ve eklektik yapının doruğa ulaştığı bazı pop şarkılarını ise belirgin bir türe dâhil etmek zordur. Sözelimi, Salim'in "Alo" (2009) adlı şarkısında pop, tekno, hip hop ve arabesk gibi türler bir arada kullanılmıştır ve ortaya mülemma bile denilemeyecek, kimliksiz bir yapı çıkmıştır. İsmail YK da Facebook'ta bulunduğu bir aşkı anlattığı "Çılgın" (Facebook, 2009) adlı parçasında fantezi, arabesk, pop ve elektronik gibi türlerin sound'unu kullanarak yeni iletişim biçimlerinin ilişkilere yansımaları benzer biçimde aktarmıştır. Bu tarz şarkılar, 2000'ler toplumunun birbiriyle çelişen özelliklerinin, uyumsuz ve kaotik biçimde bir arada bulunuşunun bir yansıması, hâl-i pürmelalinin özeti gibidir.

2004'te Web 2.0'ın devreye girmesinden sonra müzik endüstrisinde dijital korsanlık bir sorun olarak gösterilmiştir ancak 2010'lu yıllarda bu problem karşısında çözümler üretilmiştir. Daha önce ifade edildiği gibi, son zamanlarda dünya müzik endüstrisinde kâr oranları, müzik endüstrisinin başka endüstrilerle işbirliği sonucunda yeniden yükselmeye başlamıştır. Bülent Forta, 2013'e kadar dijital müzik platformlarının Türkiye'de olmadığına ve globalleşmeden söz edilemeyeceğine dikkat çekmiştir. Türkiye'de dijital müzik ilk yıllarda yerel şirketler ve GSM operatörleri tarafından yapılmıştır. 2013'ün başından itibaren ise global müzik şirketleri Türkiye'ye gelmiş ve Spotify, Dezeer, Apple ile YouTube'un Türkiye lisanslaması, müzik dağıtımıcısı Orchard gibi dijital müzik sağlayıcıları arasında yer almıştır. Bu sayede Türkiye'den çıkan müzikler, dünyanın herhangi bir yerinde dinlenebilmektedir. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Dijital müzik platformlarının Türkiye pazarına girmesi, plak şirketlerinin gelirlerindeki artışı sağlayan başlıca unsurlardan biridir.

Sektörü bireysel olarak büyütemeyeceklerini ve herkesin üretmesi gerektiğini düşünen Cengiz Erdem de son senelerde dijital müzikten gelen satışlarının arttığına işaret etmiştir. Erdem, müzik dinleme ile indirme verilerine anlaşılan yaptıkları dijital müzik platformları aracılığıyla detaylı biçimde ulaştıklarına ve bu servislerin uzmanlarınca hazırlanan "real time" raporlarını arayüzler kanalıyla elde ettiklerine de sözlerinde yer vermiştir. (Cengiz Erdem, kişisel görüşme, 22 Aralık 2018) Cengiz Erdem, dijital müzik alanındaki gelişmeleri olumlu yönde değerlendirmektedir. Metin Solmaz da asıl devrimin 2010'dan sonra olduğunu, dijitalleşmeyle birlikte prodüksiyon maliyetinin azaldığını, teknolojinin ucuzlamasıyla Ankara ve İstanbul gibi şehirlerde deneysel işlerin çoğaldığını ama 2010'ların sonuna doğru bolluk günlerinin bittiğini ifade etmiştir. (Metin Solmaz, kişisel görüşme, 29 Kasım 2018) Unutmamak gerekir ki Türkiye'de müzik iç piyasasındaki bu sorunların artışı, dönemin siyasi ve ekonomik koşullarından bağımsız değildir.

Türkiye'de Batı'yla aynı ölçütlere sahip bir müzik endüstrisi 2010'lu yıllarda da inşa edilememiştir. Bir dönem müzik piyasasını elinde bulunduran Unkapanı Plakçılar Çarşısı'nın 2000'lerde piyasadaki yerinin değiştiği daha önce de ifade edilmiştir. Hasan Saltık, eskiden

firmalar çok önemliyken günümüzde teknolojik olanakların etkisiyle ev stüdyolarının arttığını ve düşük bütçelerle stüdyo kurulabildiğini, müzik şirketlerinin zayıflamasıyla sanatçıların firmalardan daha önemli hâle geldiğini ifade etmiştir. (Hasan Saltık, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Bülent Forta, dijital müzikle birlikte tekelleşmenin güçleştiğini, “Unkapanı devri üzerinden bir şey olma ihtimali” olmadığını ve Unkapanı’nın klasik yöntemleriyle yürümeyecek “yeni” bir müzik dünyasının olduğunu ifade etmiştir. Unkapanı’ndan çıkıp bu yeni yapıya ayak uyduran plak şirketleri, endüstrinin önemli oyuncularında yer almayı başarmıştır. Varlığını sürdüren müzik şirketlerinin farklı segmentlerde üretim yapması, piyasadaki pay dağılımını olumlu etkilemektedir. Unkapanı’ndaki birçok müzik şirketini geçmişte oluşturulan repertuarlar hâlâ ayakta tutmaktadır. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Unkapanı’ndaki şirketlerin ekonomik olarak zayıflaması ya da batmasında, dijital döneme ayak uyduramamaları kadar, müziğin belirli bir noktaya kadar küçük stüdyoda ya da evde üretilmesi de etkili olmuştur.

2010’lu yıllarda müziğin dijitalleşmesi ve dijital platformlarda kullanımı konusunda müzik endüstrisi daha fazla organize olmuş ve ilerlemiştir. Buna paralel biçimde yasal düzenlemeler de artarak yaygınlaşmıştır. Dijitalleşme, hem müziğin üretimini ve dağıtımını kolaylaştırmış hem de başka sorunları ortaya çıkarmıştır. Bülent Forta, şarkıların müzisyenler için kendini ifade etme aracı olduğunu ancak insanların uzun parçaları dinleyememesi nedeniyle iki buçuk dakikalık şarkılar yapıldığını ve “piyasa koşullarının bu kadar dominant olmasının, müzikal ve kültürel üretimi negatif” etkilediğini belirtmiştir. Dinleyicilerin müzik zevkini eskiden organik hayat belirlemekten, bugün yapay zekâ algoritmaları şekillendirmekte ve böylece insansız bir sürece gidilmektedir. 2000’li yıllardaki müziğin, ‘80’ler ve ‘90’lar müziğinden en büyük farkını da bu insansızlık süreci oluşturmaktadır. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020)

Türkiye’de 2000’lerin sonunda MySpace, özellikle bir firmaya bağlı olmayan müzisyenler için, parçalarını paylaşma olanağı sunan ve kullanıcılar arası iletişime olanak sağlayan dijital bir platform olarak dikkat çekmiştir. Hatta Yasemin Mori gibi MySpace’ten çıkıp popülerleşen müzisyenler de olmuştur. Bununla birlikte kuruluşundan birkaç sene sonra, dünyadaki ekonomik krizin etkisiyle MySpace’in Türkiye şubesi kapanmıştır. Avrupa merkezli dijital müzik platformu SoundCloud, başlangıçta MySpace gibi bir yapım şirketi ve dağıtıcısı olmayan bağımsız müzisyenler tarafından kullanılmıştır. Son yıllarda popüler olan müzik platformları arasında Apple Müzik (iTunes), Spotify, YouTube Müzik, Fizy, Last.fm, Deezer ve Shazam ilk sıralarda yer almaktadır. Bu platformların içerik oluşturma, müzik ve dosya paylaşımına olanak sağlama gibi özellikleri Web 2.0 sayesinde olmuştur. Müziğin dijital dosya olarak paylaşılması, hem dinleyici hem de kullanıcı açısından olumlu ve olumsuz yönleri bir

arada barındırmaktadır. Doğan Duru, günümüz müziğinde başta “YouTuber”lar⁶² olmak üzere sayılara odaklanıldığını; kaç kişinin izlediği, takip ettiği, beğendiği ya da kaç dakika izlendiği gibi bir “tuhaf dünya yaratıldığını” ve “insanların da nasıl daha çok izlenirim” diye düşünmeye başladığını dile getirmiştir. YouTube gibi platformlarda “çöp veri”nin fazla olduğuna dikkat çeken Doğan Duru’ya göre, seslerini YouTube aracılığıyla duyurabilen müzisyenler de butik bir üretim metodu olan dijital kanallarla sınırlı kalmayarak, daha profesyonel düzleme geçmiştir. (Haber Vesaire-RGB, 25.04.2019) Bu söylem, dolaşıma giren her müziğin endüstrinin bir parçasına dönüştüğü savıyla da örtüşmektedir.

Dijital müzik platformları, plak şirketlerinin güçlü ve dominant olduğu döneme göre sadece görünürde bir özgürlük ortamı yaratmaktadır. Oysa bu platformların organizasyon yapıları detaylı incelendiğinde, sanıldığı kadar demokratik bir paylaşım ortamı yaratmadığı ortaya çıkmaktadır. Müzisyenler, şarkılarını yayımlamak için eskisi gibi plak şirketlerini bağlı olmak zorunda değildir ancak dijital platformlar da müzik endüstrisindeki belli kurallara göre işlemektedir. 2013 yılında Türkiye pazarına giren Spotify’la ilgili haber yapan *DigitalAge*’te, dijitalleşmeyle birlikte müzik dinleme alışkanlıklarının değiştiği, kişilerin ihtiyaçlarına ve isteklerine göre oluşturulan çalma listelerinin müzik dinlemek ve keşfetmek için önemli bir yola dönüştüğü belirtilmiştir. Bu çalma listeleri, hem Spotify’a bağlı editörlerin kendi müzikal deneyimleri doğrultusunda hem de dinleyicilerin hangi müzikleri sevdiğini, seveceğini ve şarkıların etkisini gösteren “geri bildirim havuzu”ndan gelen veriler kullanılarak hazırlanmaktadır. *DigitalAge*, Spotify’ın bünyesinde müzik çeşitliliğine katkı sağlayacak farklılıklar barındıran editörlerin ve müzik uzmanlarının yer aldığı global bir ekip olduğunu da değinmiştir. (22.11.2018, www.digitalage.com.tr) Bunun yanında Spotify’ın Türkiye ofisinde ise böyle büyük ve global bir ekip bulunmamaktadır.

Reddit, Spotify’ın İngiltere ofisiyle listelerin oluşturulduğu, algoritmaların şekillenmesi, editörlerin belirleyiciliği ile sanatçıların dinlenme oranları ve listelerde yer alan şarkı sayıları arasındaki ilişki gibi konular hakkında bir video konferans gerçekleştirdiğini Twitter sayfasında açıklamıştır. Buna göre listeler ve listelerin içerikleri, sistemin algoritması tarafından dinleyicilerin tercihlerine, editöre, söz ve “sound” bütünlüğüne göre şekillenmektedir. Reddit, Spotify’ın Türkiye’de sadece bir editörünün olduğunu ve bu editörün beğenileri doğrultusunda şekillendirilen listelerin tek seslilik yaratacağını ifade etmiştir. (Reddit, 29.04.2019) Reddit’den Güneş Duru, dijital platformların uyguladığı süreçten plak şirketlerinin ve dijital dağıtıcıları Orchard’ın detaylı bilgileri olmadığı için Spotify’la görüşme yaptıklarını belirtmiştir. (Duru, 13.05.2019, www.nebslabturkiye.org) Turcel Orman, Spotify’ın Türkiye’deki ofisini Şubat

⁶² YouTube’ta müzik videosu ya da başka alanlarla ilgili düzenli olarak video yayımlayanlara verilen bir addır.

2018’de kapatıp yönetimini yakın bir ÷lkeye taşıdığını, Türkiye pazarını hafife aldığını ve tek editör yüzünden sanatçıların hedef kitlesine ulaşmasının engellenebileceğini dile getirmiştir. Orman, bu durumun Spotify’ın kalitesini düşürerek kullanıcı kaybettirebileceğini de iddia etmiştir. (Orman, 02.05.2019, www.milliyet.com.tr) Güneş Duru’nun ifadelerinden, dijital müzik platformlarındaki kullanıcıların listelerinde yer alan müziklerin birbirinin yerini belirlediği ve müzisyenlerin görünürlüklerinin de yer aldıkları listelerin sayısıyla paralel biçimde arttığı anlaşılmaktadır. Duru, Spotify’dan farklı olarak birkaç editöre sahip olan Apple Müzik’in editörlerinin kimler olduğunun piyasada çok bilinmediğine, listelerdeki içeriği daha karışık sunduğuna, Top 50’nin algoritmik yerine organik olduğuna ve müzik platformlarının Türkiye’de de aynı kriterleri uygulaması gerektiğine de dikkat çekmiştir. (Duru, 13.05.2019, www.nebslabturkiye.org) Dijital dünyanın insanları yanlış yönlendirebildiğini dile getiren Doğan Duru, algoritmaların matematiksel olarak insanların müzik dinleme tercihlerini etkilediğini ve popülerlik ölçütünün çok rastlantısal olmayan biçimde editörün tercihinine kaldığını da sözlerine eklemiştir. (Haber Vesaire-RGB, 25.04.2019) Tek editörle çalışan bir müzik platformunun, genel dinleyici kitlesinin tüm özelliklerine ulaşması ve listeleri hakkaniyetle hazırlaması pek mümkün olmayabilir. Bunun yanında birkaç tane editörün olması da bu durumu değiştirmeyebilir çünkü bu platformların sistemleri benzer biçimde işlemektedir.

Bülent Forta, dijital platformların işleyişi ve bu platformlarda şarkı listelerinin oluşturulmasıyla ilgili kapsamlı bir bakış açısına sahiptir. Forta’ya göre Spotify, çok sayıda editöre ücret ödememek için tek editörle çalışmaktadır. Bu editörün kendi beğenisine göre oluşturduğu listeler, “ilk beş günden sonra editörün etkisinden çıkmakta”, devreye matrislerle yapay zekâ girmekte ve talep görmeyen şarkılar listelerde alt sıralara düşmektedir. Forta, bu platformlarda temel bir yapının olduğunu ifade edip sözlerine şöyle devam etmiştir: Bu temel yapıyı kuran üç majör müzik şirketi olan Sony, Universal ile EMI; dijital müzik başladığında sarsıldıktan sonra toparlanarak temelde yazılımdan ibaret olan Spotify, Apple Müzik gibi dağıtıcı firmalar üzerinde belirleyici olmuş ve repertuvarlarını bu dijital servislere “önemli ayrıcalıklarla” vermiştir. Bu önemli ayrıcalıklardan biri de “listeler”dir. Bu listeler, ‘80’li yıllardaki insanların müzik zevkini etkileyen DJ ve VJ listelerine ya da Top 40’lara benzemekle birlikte, eski listeler bugünkü kadar organize değildir. Bugün insanlar, “çoğullaştırılmış bir sürü liste” içinden şarkı seçip kolay yoldan müzik dinlemektedir. Bu durum, büyük şirketlerin liste yapımı üzerinde “tahakküm” kurmasına neden olmuştur. Spotify listelerini oluşturanlar (Spotify da bu listeleri yurtdışına vermektedir), reklam ajansları gibi bu üç büyük şirketin yan kuruluşları olarak çalışmaktadır. Yurtdışındaki müzisyenler, bu majör plak şirketlerinden albüm yapmadığında “fiyat, promosyon ve reklam” açısından oldukça “geriden” başlamaktadırlar. Forta’ya göre legal olan bu ilişkide, çeşitli müzik platformlarındaki sahte

tıklamalar endüstrinin bütünü belirlemez ve büyük bir yekûn oluşturmaz. Asıl önemli olan ve problem yaratan durum, büyük oyuncular diye tabir edilen firmaların piyasanın bütün mekanizmalarını belirlemesidir. Majör plak şirketleri, reklamlar, listeleri hazırlatma, abone fiyatından önce kendi payını alıp diğerlerininkini azaltma gibi yollarla bunu yapmaktadır. Universal’ın internet öncesinde değeri dört milyar dolarken, “streaming” sayesinde altmış milyar dolara çıkmıştır. Bu manipölasyonlar karşısında Spotify gibi dijital araçlar, kültürel müdahaleler yapmaktadır. Majör şirketler pop ve rock müzik şarkılarını öne çıkarmakta, Spotify ise bağımsız müzik şirketlerindeki rapçileri destekleyerek bu şirketler karşısında güç elde edilmesini sağlamaktadır. Kültürel parıltının arkasındaki bu güç savaşı, tüketicilerin tercihlerini de belirlemektedir. Tesadüfen bu mekanizmayı kıran müzisyenler çıksa da ana yapı, teknelci ve piyasayı yönlendirici şekilde işlemektedir. Müziğin metalaşma sürecinden beri var olan bu durum, eskiden daha mekanikken şimdi dijital araçlar kullanılmaktadır. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020)

Tuğçe Yapıcı, dijital müzik platformlarının tavsiyelerinin çeşitli müzikleri keşfetmeyi kolaylaştırdığını ancak algoritmaların oluşturduğu listelerin, keşfetme ve araştırma arzusunu yok ettiğini düşünmektedir. Yapıcı’ya göre müzikal niteliğin dinlenme sayılarına bazen yansımaması, dinlenme ve konsere giden seyirci sayıları arasındaki orantısızlık, bu tarz platformlarda yer almayan müziklerin dinleyicilere daha zor ulaşması, benzer müziklerin popülerleşerek bazı işlerin görünürlüğünün azalması, algoritmaların uzun vadede üretimin sınırlarını belirlemesi ve beğendiği müziklerle uzun süreli ilişki kuramayan dinleyicilerin oluşması, son yıllarda bağımsız müziğin sorunları arasında yer almaktadır. (Yapıcı, 03.05.2019, www.birbabaindie.com) Yapıcı, müziğe emek harcamadan ulaşan dinleyicinin konsere gitme isteği duymadığını da iddia etmiştir ancak canlı performanslar için durum daha karmaşıktır. Konserlere giden dinleyicilerin sayısını etkileyen başka faktörler de vardır. Bu faktörler; ulaşım sorunu, ekonomik krizle birlikte gelirlerin düşmesi, konserlerin büyük şehirlerde yoğunlaşması, İstanbul’daki alternatif çokluğunun ilgiyi azaltması, büyük bütçeli organizasyonların genellikle İstanbul’da yapılması olarak sıralanabilir. Bununla birlikte, hem popüler olan hem de alternatif müzik yapan bazı müzisyenlerin konser salonlarını doldurduğu, hatta biletlerinin tükendiği bu çalışma süresince gözlemlenmiştir.

Müzisyenlerin dillendirdiği başka bir sorun, bir albümün tamamından bir ya da birkaç şarkı listelerde yer bulabilirken, ayrı ayrı piyasaya sürülen teklilerin listelere girme olasılığının albümlerdeki şarkılardan daha yüksek olmasıdır. Son yıllarda bazı müzisyenleri albüm yerine tekliler yapmaya sevk eden bu durum, müzikal geleneği değiştirmekte ve kalıcı eserlerin yolunu kesmektedir. Redd, albümlerin pazarlanma aşamasında yalnızca öne çıkarmak istedikleri bir şarkıyı editörlere dijital dağıtıcı aracılığıyla gönderme haklarının olduğunu ama teklilerin her

birini editörlere gönderebildikleri için albüm yapımının olumsuz etkilendiğini imlemiştir. (Redd, 29.04.2019) Doğan Duru, bazı yeni kuşak müzisyenlerinin albüm yerine tekli ve “cover” şarkılar yapmasını, dijital kanallar aracılığıyla sanatsal becerileri belli bir oranda öğrenebilmesinin beceriyi geliştirme tutkusunu azaltmasına, kapasitelerinin sınırlı olmasına ve kolay olanı tercih etmelerine bağlamıştır. Bunun yanında Duru, kendilerinden önceki nesilden kimi müzisyenlerin de albümlerin “doğru manada” ve tamamının tüketilmemesi nedeniyle tekli yayımlamayı tercih ettiğini belirtmiştir. Duru’ya göre bunun sebebi, Spotify örneğinde olduğu gibi algoritmaların insanları matematiksel hesapla yönlendirmesi ve editörün, albümlerden birer şarkıyı listeye alırken teklilere böyle bir kısıtlama getirmemesidir. (Haber Vesaire-RGB, 25.04.2019) Müzisyenlerin, her şarkısını daha fazla kişiye ulaştırmak için seçtiği ve sistemin müzisyenleri ittiği bu yol, müzikal bütünlüğün ve kalıcılığın önünde engel oluşturmaktadır. Ayrıca tekliler aracılığıyla bazı albümlerin çıktığı dönemde yarattığı etkiye benzer bir devinimin sağlanması da zordur.

Güneş Duru, bir grup müzisyen dışında Spotify’la yaptıkları görüşme hakkında özellikle Z kuşağı ya da yeni Türkiye gençliği diye adlandırılan yeni kuşak müzisyenlerin ses çıkarmadığına ve haklarını aramadığına dikkat çekmiştir. (Duru, 13.05.2019, www.nebslabburkiye.org) Buradaki yeni nesil müzisyenler, ağırlıklı olarak Üçüncü Yeni diye adlandırılan bir gruptan oluşmaktadır. Redd, Spotify’la yaptığı video konferansta “Üçüncü Yeni” listesini de gündeme getirerek listeye bu ismi veren editörün edebiyatta akımları bilip bilmediğini de sorgulamıştır. Redd, bu neslin hikâye anlatmayı tercih ettiğinin, kendini bir türe ait hissetmediğinin ya da Y kuşağı olarak adlandırıldığının altını çizmiştir. (Redd, 29.04.2019) Yapıcı da birbirinden farklı alternatif müzikleri bir araya toplayan “Üçüncü Yeniler” kavramının tartışmalı olduğunu ve hızla benimsenen bu kavrama müzik sektöründen bazı isimlerin buna tepki verdiğini belirtmiştir. Bir süre sonra yeni müzikleri ve müzisyenleri kategorize etmek için “yeni dalga”, “kent ozanları” gibi isimler de verilmiştir. Yapıcı, elli parçadan oluşan ve tür kısıtlaması olmayan “Üçüncü Yeniler” listesinde, hem büyük şirketlerden, hem küçük label’lardan hem de bağımsız müzisyenlerin olduğunu imlemiştir. Listeye giren her parçanın tanınırlığı artarken, listenin dışında kalan parçaların dinlenme oranları bu kadar yüksek değildir. (Yapıcı, 03.05.2019, www.birbabaindie.com) Bülent Forta ise Yüzyüzeyken Konuşuruz, Büyük Ev Ablukada, Adamlar ve Son Feci Bisiklet gibi Üçüncü Yeni ekolü olarak adlandırılan grupların, yaşları ilerleyen rock müzisyenlerin yerine geldiklerini ancak müzikte anlattıkları hikâyeyi bireyselleştirdiklerini ve bu durumun “toplumsalın zayıflamasıyla da ilgili” olduğunu dile getirmiştir. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Forta’nın da işaret ettiği gibi rock müzik geleneğinde bireyin hikâyesi bu denli detaylı anlatılmaz ve toplumla ilgili konulara yer verilir. Bununla birlikte, son yıllarda hem

sosyolojik olarak toplum yerine bireyin öne çıktığı hem de müzikte toplum dinamiklerinin eskiye göre daha az işlendiği görülmektedir.

Bir edebiyat akımı olduğu iddia edilen Üçüncü Yeni ismi aslında son derece tartışmalıdır. Sefa Koyuncu; Garip (Birinci Yeni) ve İkinci Yeni edebiyat akımlarında kullanılan serbest ölçü, kafiyesiz dize, biçim, anlam gibi özelliklere tepki olarak doğan Üçüncü Yeni'nin eski Türk şiirlerindeki gibi vezinli, devrik cümle kullanabildikleri, yazım kurallarına uyan ve İslamiyeti gözetken bir şiir akımı olduğunu açıklamıştır. (Koyuncu, 28.05.2008, www.sefakoyuncu.com) Birinci ve İkinci Yeni akımlarının Türk edebiyatına yaptığı katkıyla şiirde modernleşmenin, değişimin, avangartlığın ve yaratıcılığın, Üçüncü Yeniciler tarafından anlaşılamadığı ortadadır. Dahası, karşı çıktıkları özellikler ve İslamiyet dönemi Türk şiirine duydukları özlem, bu dönemle kurdukları yakınlık ile yeniliğe kapalılık düşünüldüğünde Üçüncü Yeni tanımının da pek yerinde olmadığı görülmektedir. Keza Üçüncü Yeni ifadesi kullanıldığında, İkinci Yeni'nin devamı gibi bir izlenim uyandırmaktadır ancak böyle bir devam ilişkisi söz konusu değildir. Ayrıca Üçüncü Yeni, bir edebiyat akımı olma iddiasıyla ortaya çıkmakla birlikte, edebiyat dünyasında pek ses getirmemiştir. Bu nedenlerle müzikte Üçüncü Yeni akımı diye bir tanımdan söz etmek isabetli durmamaktadır ki dayandığı edebiyat akımının varlığı dahi sorunludur. Farklı türlerden oluşan bir müzik listesini Üçüncü Yeni diye adlandıran editörün hangi kriterleri düşündüğüne dair bir açıklama yapılmamıştır. Bu tanımın müzikte giderek yaygın biçimde kullanılmaya başladığı için galatimeshur bir adlandırmaya dönüştüğü söylenebilir. 2010'lu yıllarda tanımlanması kolay olmayan, alternatif ve bağımsız bir müzikal oluşum vardır ancak bir akım olup olmadığı net değildir. Bu oluşum, glam rock, glam metal ya da grunge gibi kendi içinde tutarlılığı ve paralelliği olan, benzer özelliklere sahip müzisyenlerden ve müziklerden de oluşmadığı için henüz bütünlüklü bir akıma dönüşmemiştir.

Bu çalışmada yer yer işlendiği gibi müzik piyasasında “Top 10”, “Top 40” gibi listeler önemli bir yer tutmaktadır. Radyo, yazılı basın ve televizyonda oluşturulan bu listeler aracılığıyla içinde bulunan dönemin müziği yönlendirilerek bazı müzisyenler ve müzikler bilinçli şekilde popülerleştirilmiştir. Bu listeleri hazırlayanlar, listelerin tanıtımını medyada yapanlar ve albümlerle ilgili yazılar yazarların bir bölümü eşik bekçisi görevi görür. Çevrimiçi müzik platformları için de benzer bir durum söz konusudur ancak yapay zekâ, işleyişi etkilemektedir. Dijital platformların editörleri, temelde daha önce radyo ve müzik kanallarında listeleri oluşturan kişilerden çok da farklı değildir. Bu listeleri belirleyen editörler, algoritma hesaplarını da kullanarak dinleyicileri müzikal olarak yönlendirmektedir. Böylece dinleyicilerin beğendiği müziklerden yola çıkılarak yeni çıkan şarkılardan öneriler, keşif listeleri, yeniler, hit'ler, zirvedekiler, “Top 100” ve müzik türlerine göre listeler yer aldığı gibi, kullanıcıların yapmak istediği ya da ruh hâline göre seçebileceği (egzersiz, meditasyon, keyif,

huzur, eğlence, vb.) listeler de bulunmaktadır. Bu tarz listeler, müzikte yıllardan beri var olan eşik bekçiliğinin dijital platforma aktarılması sonucunda oluşmuştur. Kavramsal olarak sağlam bir dayanağı olmayan Üçüncü Yeni adının ortaya çıkışı da bunun bir parçasıdır.

2010'lu yıllarda şarkılarını büyük plak şirketleriyle çalışmadan, bağımsız şekilde yayımlayan müzisyenlerin sayısı artmıştır. Bunda, kayıt olanaklarının gelişmesiyle birlikte, dijital müzik platformlarının ve müziğin dijital sunumunun gittikçe yaygınlaşmasının da etkisi vardır. Bülent Forta, müzisyenlerin yapımcı olmadan dağıtımcıyla çalışabilmeleri ve dijital platformlara teker teker şarkı yükleyebilmelerinin tekelleşmeyi güçleştirdiğine değinmiştir. Buna karşın Forta, bağımsız müzisyenlerin de ileride yapım şirketiyle çalışması talep edileceği için, tekil biçimde şarkı yüklemelerinin sona ereceğini düşünmektedir. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Doğan Duru, kendi şirketleri RDD'den çıkan *Yersiz Göksüz Zamanlar* (2019) adlı albümlerini bağımsız ve dijital olarak yayımlamayı tercih ettiklerini, plastik olarak adlandırdığı CD -ileride canlanması ihtimalini de hatırlatarak- ve kaset döneminin bitmekte olduğunu dile getirmiştir. Duru, plak şirketlerinin değişen koşullar karşısında demode kaldığını, bu albüm ile data oluşturmak istediklerini ve bir sonraki albümlerinde bu veri testinin (hangi yaş grubunun, cinsiyetin, kimlerin nereden, ne kadar ve hangi şarkıyı daha çok dinlediği gibi) sonuçlarına göre yatırım yapacaklarını sözlerine eklemiştir. (Haber Vesaire-RGB, 25.04.2019) Dijital mecralar, müzik üreticileri ve yapımcıların daha fazla veriye ulaşip buna göre üretim yapabilmesine olanak sağlamıştır. Birçok müzisyenin çoğunlukla albüm yapmak yerine dijital müzik platformlarına tekli yükleyerek üretim yapması ise müziğin geleceğini ve niteliğini olumsuz etkileyecek bir süreçtir.

Doğan Duru'nun dikkat çekip eleştirdiği başka bir nokta, hem kendi neslinden hem de önceki nesilden çoğu müzisyenin aynı müziği üretmeye devam etmesidir. Redd'in bu yolu izlemediğini, kendini yenileme üzerine kurulu müzik yaptığını sözlerine ekleyen Duru, kemik dinleyici kitlelerini zaman zaman bu değişimden hoşlanmadıkları için kaybettiklerini ancak yaşam mücadelesi içinde onların da değiştiğini, konsere gitmek yerine evde müzik dinlemeyi tercih edebildiklerini belirtmiştir. (Haber Vesaire-RGB, 25.04.2019) Duru'nun kemik kitle diye adlandırdığı bir grup dinleyicinin zamanla konserlere gitmeyi bırakması bu tez açısından kayda değerdir. Önceki bölümlerde ifade edildiği gibi endüstriyel popüler müzik nezdinde dinleyici kitlesinin yaşı önemlidir. Fanların yaşları ilerledikçe müzik zevkleri ile müziği tüketme alışkanlıkları değişebilmekte ve canlı performans mekânları yerine evde müzik dinlemeyi tercih edebilmektedirler. Gelişen dijital teknoloji de evde müzik dinlemeyi kolaylaştırarak bu yönelimi artırabilecek bir unsura dönüşmüştür.

Evde müzik üreten müzisyenlerden biri olan Hayko Cepkin, kariyerinin başlarında albüm yapmak için Unkapanı'na gittiğini ancak ticari nedenlerle parçalara müdahale edildiği

için evde bir sistem kurduğunu, bu sistemle ise kendi istediği şekilde müzik yapabildiğini ve kafasındaki şeyi kimsenin kendisinden daha iyi kaydedemeyeceğine inandığını dile getirmiştir. Hayko Cepkin, bugün müziğin geldiği yerle ilgili şu yönere dikkat çekmiştir: Hayko Cepkin'e göre Türkiye'de "ağır derecede tüketim toplumu" oluşmuştur. Günümüzde dünyayı çalkalayacak düzeyde bir pop ve rock yıldızının çıkması ya da yıldızların uzun süre etkili olması artık mümkün değildir. Bugün çoğu kişi, şarkıların sadece bir kısmını dinleyebilmekte, kliplerin bir kısmını izlemekte ve bir albümü eskiden olduğu gibi baştan sonra aylarca dinlememektedir. Müziğin çabuk tüketilmesiyle ilgili İKSV Salon Eski Direktörü Bengi Ünsal ise insanların müziğe iştahının kalmadığını düşünmektedir. Teknoloji alanında gazetecilik yapan Serdar Kuzuloğlu, yaştan bağımsız biçimde internet kuşağının, yedi satırdan fazla olan her şeyi ve bir buçuk dakikadan fazla olan bütün videoları uzun saydığını belirtmiştir. Kuzuloğlu, her şeyin "dijital bir meta hâline" geldiğini, insanların heves süresinin çok sınırlı ve müzik sektöründe seçenek çokluğu nedeniyle temel gayenin hangi müziği dinleyeceğini ayırt etmek olduğunu ifade etmiştir. (terbet, 17 Nisan 2015b, www.youtube.com) Bu açıklamalar, bugünkü müzik tüketimini anlamak için yol göstericidir.

2020 yılında, Covid-19 virüsünün dünyada neden olduğu pandeminin müzik piyasasını oldukça olumsuz etkilediği görülmektedir. Bu dönemde kalabalık ortamlarda virüsün yayılma riski nedeniyle canlı performansların konser mekânlarında düzenlenmesine çeşitli sınırlamalar getirilmiştir. Konser sayısının azalması sonucunda da müzik sektöründe ekonomik problemler ortaya çıkmıştır. Müzisyenler, pandeminin özellikle başlangıcında Instagram, YouTube gibi platformlarda canlı yayınlarla ücretsiz çevrimiçi konserler vermiştir. Aynı zamanda Artı Bir, +1 Fest kapsamında Instagram canlı yayınlarında ve İstanbul Blue Fest, YouTube kanalında dijital konserler düzenlenmektedir. My Open Stage, SosyoApp ve JoJo gibi çevrimiçi konser platformlarında da müzisyenlerin gelir elde edebilecekleri biletli dijital konserler düzenlenmeye başlamıştır. Pandemi sebebiyle dijitalleşme yönünde küresel olarak yeni bir sürecin başladığı bu dönemde, müzik endüstrisinin geleceğini etkileyecek değişimler yaşanmaktadır. Nitekim ileriki yıllarda pandemi sona erse bile, bir seçenek olarak çevrimiçi platformlarda konserler verilmeye devam edebilir ve bu durum, müzik piyasasındaki canlı performans geleneğini etkileyebilir.

Dijital çağda müzik, çok kısa sürede ve hızlı biçimde tüketilmekte, ardından yeni müziklere geçilmektedir. Bülent Forta'nın da dile getirdiği gibi pop müzikte duygusal derinliği olmayan yığınlarca şarkı yapılmaktadır. Bu şarkıların büyük oranda sound'ları basit ve birbirine benzerdir. Dolayısıyla birbirini tekrar eden, sadece bir yaz boyu dinlenen şarkılara çok sık rastlanmaktadır. Dünyada da Madonna, Lady Gaga, Billie Eilish gibi bazı müzisyenlerin dışında, pop müziğin hızlı tüketime uygun bir biçim ve içeriğe dönüştüğü görülmektedir. Rock

müzikte de benzer şekilde tüketim hızlanmış ve kaliteli ürünler azalmıştır. Son yıllarda birçok rock müzisyeninin geriye çekilmesi yahut daha seyrek müzik üretmesine bağlı olarak nitelikli ve özgün parça sayısı azalmıştır. Bunda, müzik sektörünün dayatmalarının ve popüler olan bazı işlerin benzerlerinin yapılmasının da etkisi vardır. Dünya rock müziğinde ise artık punk, grunge, glam rock, glam metal ve heavy metal gibi ekol yaratan müzikler ortaya kolayca çıkmamaktadır. Bunun yerine eklektik yapıdaki “indie” müzikler daha fazla sunulmakta ve talep görmektedir. Bununla birlikte hızlı tüketim, sadece müzikle sınırlı değildir ve özellikle Y kuşağının bir kısmı ile Z kuşağı için bir nevi yaşam biçimine dönüşmüştür. Tüm bunlar, yaşamın dönüşümüyle de ilişkilidir. İnsanların hayatla ve başkalarıyla kurduğu ilişki biçimleri, müziğe de yansımaktadır. Bu çağda, ne arkadaşlıklar ne de ilişkiler Sezen Aksu’nun ‘80’lerde söylediği şarkılarda olduğu gibi yaşanmaktadır. Çabuk tüketilen bu ilişki biçimlerinin izdüşümünü müzikte görebilmek mümkündür. Böylece müzik, topluma bir kez daha ayna tutmakta ve maneviyatın hızlı tüketilişi şarkıların biçim ve içeriğine yansımaktadır.

Müzik endüstrisi her dönemde yeni kitleleri yakalayacak farklı türleri ya da bugün olduğu gibi eklektik yapıdaki müziği öne çıkararak tüketimin devamını sağlar. Türkiye’de son birkaç senedir hip hop müziğin popüler olmasının, dijital müzik platformlarının hip hop müziği parlatmasının dışında genç dinleyici profilinin değişmesiyle de ilintisi olabilir. Bülent Forta; ana akım popun çökmesi, eski formlara dayalı halk müziğinin gençler üzerindeki etkisinin az olması, ifade özgürlüğünü ortadan kalkması, rap’in daha söze dayalı özgür bir müzik olup kendi komününü yaratması ve insanların kendilerini ifade etme yollarını araması gibi nedenlerle bir direniş müziği olarak hip hop’un popülerleştiğini düşünmektedir. Bunun yanında Türkiye’de rap müziğin, arabesk ve pop müzikle etkileşim hâlinde olması kalitesini etkilemektedir. Daha önce arabesk, pop ve rock müzikte yaşandığı gibi popüler olan türlerin tekrar ederek çalınması, rap müzik için de bir tehdit oluşturmaktadır. (Bülent Forta, kişisel görüşme, 17 Şubat 2020) Türk müzik piyasasında popüler olan müziklerin bu şekilde sürekli çalınması, bu şarkıların tüketimini hızlandırmış ve çok satan müziklere benzer parçaların üretilmesine aracı olmuştur.

2010’lu yılların sadece Türk pop ve rock müziğinde değil, Batı’da da parlak bir dönem olduğunu söylemek zordur. Blues, indie, caz, elektronik ve lounge gibi türlerde yaratıcı çalışmalara daha fazla rastlanmakla birlikte, müzik endüstrisinde birbirini tekrar eden eserlerin sayısı artmaktadır. Türkiye’de olduğu gibi dünya pop müziğine de DJ’ler ve teknolojinin etkisiyle mekanikleşen bir dans müziği hâkimdir. Öyle ki piyasada uzun süreden beri var olan popüler müzisyenler bile bu minvalde albümler yapabilmektedir. Rock müzikte ise ‘60’lardan beri görülen öncü, sistemi sorgulayan yeni ve başarılı alt türler artık pek çıkmamaktadır. Bu durum, problemin dünya müziğini de kapsayan endüstriyel bir yönünün olduğunu göstermektedir.

Kuşkusuz, tüketim kültürü yüzyıllardır var olsa da sanayileşme ve endüstrileşmeyle birlikte bugünkü toplumun ve müzik endüstrisinin oluşmasını sağlayacak bir yola girmiştir. Tüketim merkezli bu toplumsal ve ekonomik değişim, sadece müziğe değil başka kültür-sanat dallarına da yansımıştır. D. H. Lawrence'ın *Aşk Kadınlar* (1997) romanındaki bir bölüm de bu düşünceyi desteklemektedir: Romanın ana karakterleri Birkin ve Ursula, İngiltere'deki küçük bir kentte bir gün Bit Pazarı'na giderler. Pazar yerinde etrafa yayılmış birçok "eski eşya ve döküntü yığını" arasında köhne, kayın ağacından yapılmış ve zarif olduğunu düşündükleri bir koltuk görürler. Birkin, koltukla ilgili "O yalın, güzel eşyayı gördüğüm zaman aklıma eski İngiltere geliyor, [...] İngiltere'nin, ortaya vurabileceği, yaşayan fikirleri varmış. Oysa şimdi... Bize ancak hurda yığınları arasında, eskiden kalma söyleyişler aramak düşüyor. Şimdi yaratıcılık diye bir şey kalmadı. Yalnızca pis ve aşağılık bir makine çağı, her şeyin makineleşmesi..." (Lawrence, 1997, s. 346) sözlerini sarf eder. Makineleşme çağı, birçok ülkeyi etkilemiştir ancak İngiltere sanayileşen ilk ülkedir. Eski bir koltukla sembolize edilen endüstrileşmeden önceki döneme özgü yaratıcılık, özgünlük, biriciklik ve güzellik, makineleşme çağında kaybolmuştur. Çoklu üretim, özgünlüğe ket vurmuştur. Dijitalleşme çağı ise yaratıcılığı ve tüketimi daha da artırarak başka bir boyuta çıkarmıştır.

Önceki bölümlerde açıklandığı gibi, 1980'lerden sonra dünya neo-liberalleşme yolunda yeni bir evreye geçmiş ve Türkiye de buna eklemlenmiştir. Kapitalizmin bu sekmesinde tüketim, daha fazla teşvik edilmeye başlanmıştır. 2000'lerde dijital teknolojik odaklı yaşam ve tüketimle bütünleşmiş, insanın yaşadığı hayata bir kat daha yabancılaştığı ve yalnızlaştığı bir devir başlamıştır. Müzik endüstrisindeki bahsi geçen tüketim kültürünü, yaşamın sosyal ve ekonomik örüntülerini hesap ederek değerlendirmek gerekir. Birkaç dakikadan daha uzun şarkıyı dinlemekte zorlanan bu devrin insanları ve popülizmin etkisiyle duygularını yüzeysel biçimde anlatmayı ya da tekrar eden sound'ları kullanmayı tercih eden müzisyenler, toplumun aldığı yeni şekilden bağımsız değildir. Müzik sektöründeki gelip geçici işlerin artışında olduğu gibi tüketim, hayatın her alanında görülmektedir. Elektronik bir alet, mobilya ya da kıyafet dâhil satın alınan birçok ürün, çabucak tüketilmeye yönelik biçimde üretilmektedir. Dijital dönemde zamanın ruhu, hiçbir zaman olmadığı kadar yapaylaşıp plastik ve polyester hâline gelmiştir.

5. Bölüm: Sonsöz

“When words leave off, music begins.”⁶³

Heinrich Heine

Türkiye’nin neo-liberalleşme sürecinde meydana gelen siyasi ve ekonomik gelişmeler, toplumu dönüştüren etkenler arasındadır. Türk popüler müziği de neo-liberalleşen politika, ekonomi ve toplumla birlikte değişerek yeni bir forma girmiştir. Bu değişim, küresel müzik endüstrisinin yapısına uygun biçimde gerçekleşmiştir. ‘80’den sonra Türkiye’de, plak endüstrisinin yarattığı, pop şarkı ailesine bağlı pop ve rock müzik, endüstriyel gelişime paralel doğrultuda anaakım popüler müzik türleri hâline gelmiştir. Bununla birlikte müzik endüstrisi, teknolojik gelişmelerden doğrudan etkilenir. Türk müzik piyasasının değişiminde Batı’da ortaya çıkan yeni müzik teknolojilerinin ithalatı da önemli bir etkidir. Teknolojik gelişmelerle ilintili biçimde 2000’lerde dünya müzik endüstrisinde paradigma değişimi yaratan dijitalleşme, Türk popüler müziğinin üretim ve tüketim biçiminde değişikliklere neden olmuştur. Dahası dijital çağ, sosyo-kültürel yapıda değişimler yaratmıştır ve yaşamla birlikte popüler müzik de farklılaşmıştır.

İkinci bölümde açıklandığı üzere çağlar boyunca müzik, toplumlardaki değişimlere göre şekillenmiştir ancak toplum ve müzik arasındaki etkileşim tek yönlü değildir. Toplumsal dinamikler, müziği içerik ve biçim olarak değiştirdiği gibi müzik piyasasını da etkiler. Popüler müzik de toplumsal etkileşimi ve farklı biçimlerde iletişim kurmayı sağlayan araçlardan biridir. Popüler müzik, toplum içinde büyük kitleler tarafından tüketildiği için hızlı ve kolay biçimde iletişimi sağlar. Müzik, toplumsal yapıyı yansıtan önemli kültür ve sanat öğelerinden biri olmasına karşın, toplum ve müzik arasındaki ilişki komplikedir. Bunun nedenlerinden biri, müziğin soyut yönüdür. Bu soyut özellikler, müziğin sosyolojik açıdan analizini zorlaştırmaktır. Sosyal, ekonomik ve politik gelişmeler, müziği yoğun biçimde etkiler ancak bu etki her zaman belirtik olmayabilir. Müzik, toplumsal örüntüleri çoğu zaman açık şekilde, olduğu gibi anlatan bir sanat değildir ve farklı alanlarla birbirini besleyip dönüştüren çoklu bağlantı içindedir. Müziğin endüstrileştiği dönemde üretilen eserlerdeki anlam da çoğu zaman bu bağlantılar içinde şekillenir. Müzisyen, lirik ve bestenin ortaya çıkış aşamasında tek başına olsa bile, eserin üretim süreci endüstriyel yapının parçasıdır. Müzik ve toplum arasındaki ilişkiyi anlamlandırmak için müzik sektörünün teknoloji, medya, kültür, ekonomi ve politika gibi alanlarla bağını da gözetmek gerekir. Müziğin bu alanlarla ilişkisi, karşılıklılık içeren bir ağ yaratır ve ağın bir yerinde oluşan gelişme diğerine de sirayet eder. Üstelik bu ağ, hem yerel

⁶³ Sözcükler bitince müzik başlar.

hem de küresel bir sistem içinde oluşur. Keza ülkelerin kendi iç işleyişinin dışında, küresel yapı da yerel müziğe yön verir.

Teknolojik gelişmeler ile üretim de ekonomiyle doğrudan ilintilidir. Ülkelerin ekonomilerinde meydana gelen büyüme ve küçülmeler, müzik endüstrisinin gelişimini etkiler. Benzer şekilde politik ortam da müzik endüstrisine doğrudan ya da dolaylı olarak nüfuz eder. Teknoloji, politika ve ekonomi alanlarıyla güçlü ilişkilere sahip olan medyanın müzik sektörünün işleyişinde önemli bir yeri vardır. Toplumsal ve kültürel yapı da bu alanların içinde ve bunlarla birlikte zamanla şekillenir. Dolayısıyla müzik endüstrisinin toplum, kültür, medya, politika, ekonomi ve teknolojiyle sarmal bir ilişkisi vardır.

Teknolojik gelişmeler, müzik sektörünün üretim ve tüketim biçimlerine hızlı sirayet eder. Müzik endüstrisinin oluşum süreci ve özellikle son iki yüzyıldır müzik alanında meydana gelişmeler, bunun önemli bir göstergesidir. Müziğin endüstrileşme süreci on sekizinci yüzyıla kadar dayanır ama gerçek anlamda bir müzik endüstrisi, teknolojik gelişmelerin de etkisiyle yirminci yüzyılda oluşmuştur. Müzik endüstrisinin ortaya çıkmasıyla müzik, endüstriyel bir ürün olarak metalaşmıştır. Artan teknolojik araçlar, müzik eserlerinin çok sayıda ve hızlı biçimde üretilmesine önayak olmuştur. Bunun sonucunda tekrara dayalı bir yapı ortaya çıkmıştır. Artan üretimle birlikte ortaya çıkan ürünleri tüketecek dinleyici kitlelerine ihtiyaç duyulmuştur. Bu nedenle endüstri, tüketici topluluklarının sosyolojik ve kültürel özelliklerini gözetken politikalar izlemiştir.

Teknoloji alanındaki gelişmeler, yeni ürünler, hizmetler ve bunların güncellenen modelleri, müzik endüstrisinde meydana gelen paradigma değişimlerini tetikler. Plak, kaset ve CD gibi artık eskimiş olan teknolojik gelişmeler, müziğe erişim ve müzik dinleme biçimini değiştirmiştir. Müziğin dijitalleşmeye başlamasıyla birlikte ortaya çıkan ancak bugün kullanımı oldukça azalan MP3 ile müziğe “stream” yoluyla ulaşmayı sağlayan YouTube, iTunes, Spotify ve Fizy gibi dijital müzik platformları, müziğin tüketim biçimlerini kati surette etkilemiştir. Dijital müzik teknolojileri, müziği çok hızlı ulaşıp tüketilebilir bir ürüne dönüştürmüştür. Müzik teknolojilerinin sürekli gelişmesi, canlı performanslara olan ilgiyi zaman zaman azaltsa da müzisyenler ve öteki dinleyicilerle aynı ortamı paylaşmanın “biricik”liği değişmemiştir. Canlı performanslar, müzik ve eğlence endüstrileri tarafından pazarlanan bir unsur olmuştur.

Müziğin iletişim aracı olma özelliği çeşitli araştırmacılar tarafından sorgulanmış ve bu konuda birbirinden farklı yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Müzik, toplumun farklı katmanlarında yer alan insanları benzer duygular etrafında birleştirebilir. Büyük kitleler tarafından tüketilen popüler müziğin kültürel, sosyal ve ekonomik olarak değişik statülere sahip kişileri bir araya getirme yönü, popüler olmayan müziğe göre daha güçlüdür. Mikhail Bakhtin’in ortaya attığı “karnaval” kavramı ve farklı sınıfların bir araya geldiği karnaval ortamı, popüler müzik için de

geçerlidir. Karnavalların çoksesli ve diyalojik yapısı, bir konser salonu ve müzik eseri aracılığıyla gerçekleşebilir. Popüler müzik, topluluklar ve kişiler arasındaki hiyerarşileri kırarak diyalektik iletişimi sağlar. Bununla birlikte, popüler müzik aracılığıyla gerçekleşen diyalojik iletişim, müzik endüstrisinin üretim ve tüketim koşullarına bağlıdır.

Müzik vasıtasıyla kurulan toplumsal iletişim sadece dilsel öğelerle sağlanmaz. Şarkılardaki söz, beste, tema ve melodi gibi müzikal öğelerin yanında müzisyenlerin imajları, söylemleri, performansları ve yaşam biçimleri gibi ekstra müzikal anlatılar da iletişimin parçasıdır. Bu unsurların tamamı ise müzisyenin persona'sını oluşturur. Popüler müzikle kurulan iletişim, çoğu zaman doğrudan değil semboliktir. Sembolik iletişim, bugün genelde medya aracılığıyla ve teknolojik araçlarla gerçekleşir. Bunun yanında müziğin sağladığı iletişim yalnızca müzisyenlerle dinleyiciler arasında değildir. Farklı iletişim katmanlarının ortaya çıkardığı ve müzik endüstrisinin kurduğu yapıda gerçekleşen bir süreç söz konusudur. Eseri üreten kişilerle seslendiren arasında da bir iletişim vardır. Eserleri seslendirenlerle dinleyiciler arasında bir iletişim döngüsünün var olabilmesi için de kitle iletişim araçları ve teknolojik aygıtlar kullanılır. Performansın sergilendiği kamusal alanlar, yatay iletişim ortamı yaratırken kitle iletişim ve teknoloji araçlarıyla kurulan iletişim dikeydir.

Müzik eserlerinin anlamı üreticiler ve tüketiciler nezdinde farklılaşabilir. Müzisyenlerle dinleyicilerin eserleri algılama ve yorumlama biçimi, beklenti ufkuna ve birikime bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Bununla birlikte bir dönem iletişim araştırmalarında eserin anlamı yaratılırken dinleyicinin pasif ve bu anlamın dinleyiciden bağımsız olduğu düşünülmüştür. Dinleyiciye müzik metinlerindeki anlamın oluşmasında aktif rol veren yaklaşımlar postmodernizmle ilişkilidir. Dinleyicilerin hangi durumlarda aktif ve pasif olduğu ise karmaşık bir süreçtir. Müzikte anlamı liriğin dışında beste, melodi, ritim gibi biçimsel özellikler, üretim sürecinde yer alan kişiler, icracıların performansı, dinleyicilerin müzikal deneyimleri ve sunum gibi farklı unsurlar bir arada yaratır.

Günümüz popüler müziğinin merkezinde yer alan pop ve rock müzik, küresel ölçekte geniş dinleyici kitlesine hızlı biçimde ulaşan türlerdir. Günlük hayat içerisinde müzik, konser salonu dışında değişik ortamlarda var olup spor, iş ve yemek yapmak gibi farklı eylemlerle eşzamanlı şekilde yürütülebilir. Müziğin bu yönleri tüketimini artırmıştır. Müzik, insanların hem kendini bireysel olarak ifade etmesini hem de sosyalleşip bir topluluk içinde iletişim kurabilmesini olanaklı kılar. Batı endüstriyel popüler müziği, iletişim ve müzik teknolojilerindeki gelişmeler sayesinde dünyaya yayılmıştır. Küresel olarak yaygınlaşan pop ve rock müzik, yerel müzik kültürlerini değiştirmiştir. Yerel kültürlerin ve müziklerin benzeşmesinde medyanın da önemli bir rolü vardır. Pop ve rock müzik, özellikle gençler tarafından tercih edilir ve dünyada homojen bir gençlik kültürünün yaratılmasında hatırı sayılır

bir işlev görür. Bu durum, eğlence kültürünü ve endüstrisini de dolaylı olarak etkiler. Özellikle bir grup rock müzik dinleyicisinin yaşı ilerledikçe konsere gitmek yerine müziği “evde” dinlemeyi tercih etmesi, eserlerin üretimini etkiler ve müzik endüstrisinde tüketimi artırmak için gençlerin dinlemeyi tercih edebileceği müziklerle müzisyenlere öncelik verilmesine neden olur. Yine de bu işleyişin basit bir denklemi yoktur. Nitekim müzik endüstrisi, dinleyicilerin tercihlerini kitle iletişim araçları ve müzik teknolojileri kanalıyla uzun süredir manipüle ederek toplumun geniş kesimlerini içeren “beğeni”ler yaratmıştır.

Popüler müzik ürünlerinin izlerkitleye ulaşması için yazılı, görsel ve bugün dijital medya aracılığıyla yapılan tanıtımlarda farklı yöntemler kullanılır. Yazılı basında müzik yazarlarıyla yazıları, müzik yayını açısından işleyişi birbirine benzeyen radyo ve televizyonda ise müzik programları ve programı hazırlayanlar öne çıkar. Bu müzik programları, müzik ve medya endüstrilerine ticari kazanç sağlayan kültürel araçlardır. Müzik programlarının dışında, müzisyenlerin hayatıyla ilgili haber, söyleşi ve yayınlar da popülerlik için kullanılan yöntemler arasındadır. Radyo ve televizyonda yayımlanan Top 10, Top 40 ve Top Hits gibi programlar, belli müziklerin popülerleşmesinde oldukça etkilidir. Müzik yazarı, editör, DJ ve VJ gibi “eşik bekçileri” tarafından müzik gündemi güdümlü biçimde yönlendirilerek popüler olması istenen şarkılar ve müzisyenler öne çıkarılır. Radyo ve televizyonda kullanılan “tekrar” ve “rotasyon” yöntemi, popüler müziğe yön verir. Buna karşılık müzik endüstrisinde geniş bir kesimin ilgisini kolayca çekebilecek şarkılar, birbirini tekrar eden ve aşinalık yaratan “çengel” gibi yöntemlerle belli formatlara göre hazırlanır.

Küresel popüler müziğin odağında yer alan Amerikan müzik endüstrisi, kısaca açıklanan bu yöntemlerle dünya müzik piyasasını kontrol etmektedir. Dünyada en güçlü müzik endüstrilerine sahip ülkeler Amerika ve İngiltere’dir. Bunun yanında Amerikan popüler müziğinin küreselleşip dünyanın dört bir yanına yayılmasıyla müzikte Amerikanlaşma ortaya çıkmıştır. Amerikan müzik endüstrisi, sadece müzik teknolojisini değil, müziğini de dünyaya ihraç etmiştir. Kitle iletişim araçları da Amerikan pop ve rock müziğinin küreselleşip anaakım türler hâline gelmesinde anahtar olmuştur. Amerikan müzik endüstrisi, popüler müzik alanında zamanla bir tekele dönüşmüştür. Amerikan müzik endüstrisinin bu denli güçlenmesinde, tekeli politikası izleyen müzik televizyonu MTV’nin önemli bir yeri vardır. 1980’lerde MTV ve Amerikan müzik endüstrisi arasındaki işbirliği, her ikisinin birbirinden beslenerek büyümesini, Amerikan popüler müziğinin dünyaya yayılmasını ve küresel olarak yeni bir gençlik kültürünün oluşmasını sağlamıştır. MTV, koşulları uygun bölgelerde özgün MTV içeriğine bağlı yerel kanalları, çocuk kanalı Nickelodeon ve VH1 ile paket olarak kurup küresel bir pop kültürü yaratılmasına katkı yapmıştır. Müzik televizyonu, müzikte görselliğin öne çıkmasına ve

müziğin zaman zaman arka planda kalmasına da neden olmuştur. Müzikteki bu tekelleşme, '80'lerle birlikte dünya çapında uygulanan neo-liberal politikaların bir parçasıdır.

Toplumsal ve teknolojik gelişmelerle ilintili biçimde müzik endüstrisinde bazı dönemler ekonomik krizler de yaşanmıştır ancak yine çeşitli araçlar kullanılarak yeni çözümler üretilmiştir. Sözgelimi, '70'lerde kaset satışlarında düşüşle başlayan kriz, dönemin yeni teknolojisi CD'lerin piyasaya sürülmesi ve müzik televizyonu sayesinde aşılmıştır. 2000'lerde yeni medya alanında yaşanan atılımlar, müziğe dijital dosya paylaşım sitelerinden ücretsiz biçimde erişimi kolaylaştırmıştır. Müziğin dijital kanallardan korsan yollarla indirilmesi, müzik sektörünü başlangıçta olumsuz etkilemiştir. Korsan olarak adlandırılan CD'lerin yaygınlaşması ve akabinde dijital müziğin ortaya çıkmasıyla 2000'lerde küresel olarak albüm satışları ve gelirler çok düşmüştür. Bununla birlikte müzik şirketlerinin sistemlerini değiştirip dijital müziğe adapte olmasıyla ekonomik sorunlara farklı çözümler üretilmiştir. 2010'lu yılların ortasından itibaren küresel müzik endüstrisi ekonomik olarak yeniden büyümeye başlamıştır. Müzik şirketleri hem konser, organizasyon ve bilet satış firmalarını içeren eğlence endüstrisiyle işbirliği hem de dijital müziği lisanslama gibi yollarla gelirlerini yeniden artırmıştır. Gelirlerdeki bu artış, fiziki albüm satışlarından ziyade lisanslı dijital müzikten, sinema ile televizyon gibi farklı alanlarda müziğin ücretli kullanımından ve yan sektörlerden gelen gelirlerden kaynaklanır. MP3 dosyaları yerine dijital müzik platformları aracılığıyla dijital müziğe "stream" şeklinde yasal yollarla ulaşılmaya başlanması da müzik endüstrisinin kontrolünü artırmıştır. Dijital müzikle gelen dönüşüm, müzik endüstrisindeki pay dağılımını değiştirmiş ve plak firmalarının dışında farklı sektörden şirketler güçlenmiştir. Majör plak şirketlerinin mutlak hâkimiyetinin kırılmasıyla müzik endüstrisinde sermaye, farklı tipte şirketler arasında paylaşılmıştır.

Müziğin dijitalleşmesi, müzik tüketim alışkanlıklarını da değiştirmiştir. Dijital müziğe, analog müziğe göre daha hızlı ve ucuz şekilde ulaşılmaktadır. Bu durum, dinleyicileri sürekli yeni müzikler keşfetmeye sevk edip müzik tüketimini epey artırmıştır. Bugün aynı albümler artık uzun süre dinlenmemekte ve birkaç dakikadan daha uzun süren şarkılar da çok ilgi görmemektedir. Dijital müzik platformlarındaki seçenek çokluğu, dinleyicilerin aynı şarkıları dinlemekten genellikle çabucak sıkılmasına neden olmaktadır. Dinleyicilerin tüketim davranışlarının değişmesinin yanında, endüstride de bunu tetikleyecek şekilde kolay tüketilen, basit ve birbirini tekrar eden yapıdaki müzikler artmıştır. Dinleyicilerle müzik endüstrisi arasındaki bu etkileşim, hızlı bir tüketim döngüsü yaratmıştır ve müzik endüstrisine keskin bir tektipleşme egemen olmuştur. Bilgisayar teknolojisiyle kolayca üretilen 2000'ler popüler müziği, ritmik ve DJ'lerin oluşturduğu kulüp sound'u ağırlıklıdır. Müzik üretiminde bilgisayar kullanımının yaygınlaşması sound benzerliğini artırmış ve müziğin mekanik şekilde üretildiği

dönemlerdeki özgünlük azalmıştır. Popüler müzikte niceliğin artıp niteliğin zayıflaması, zamanın ruhunun bir yansımasıdır.

2000’lerde hayatın her alanının dijitalleştiği ve yeni hayat biçimlerinin oluştuğu bir süreç yaşanmaktadır. Gelişen iletişim teknolojisi, uzakları yakın kılıp etkileşimi aktif biçimde sağlayacak yeni olanaklar sunmasına karşın, bireyselleşme ve yabancılaşma da daha önce hiç olmadığı kadar artmıştır. İnsanlar arasında hızlı, kolay, yoğun biçimde iletişim kurulabilmesi, gerçek ve derinliği olan bağlar oluşturmamaya yalınlaşmış kalabalıklar ve aidiyetsiz bireyler yaratmıştır. Yabancılaşma, bireyselleşme, yalnızlık ve aidiyetsizlik duygusunun baskın olduğu bu yeni hayat biçiminde, daha çok görünüşte ve yüzeysel iletişim kurulmaktadır. Dinleyicilerin müzik dinleme ve tüketim alışkanlıklarının değişmesi de yeni hayat ve kültürün bir parçasıdır. Dünyanın herhangi bir yerinde üretilen müziğe kolayca erişen, müziği hızlı biçimde tüketen, uzun parçaları dinleyemeyen, müzik arşivini sürekli güncelleyen ve sayamayacağı kadar müziğe erişme şansı olan dinleyici, bu davranış biçimini hayatın diğer alanlarına da taşımıştır. Bu kişiler, müzik tüketimine benzer ilişkiler kurdukları bir yaşam tarzı edinmişlerdir. Müzik dâhil her şeyin çabucak eskidiği bu dönemde, her türlü ilişki de hızlıca tüketilmekte ve yenisi talep edilmektedir. Üç dakikadan kısa ve duygusal derinliği az olan şarkıları tercih eden çoğunluğun ilişkileri de yüzeysel ve kısa sürelidir. Müzikteki tektipleşme bu olgunun bir uzantısıdır. Maddi ve manevi tüketimi önceleyen bu hayatlar, müziğe de yansımakta ve bu tarzda ilişkilerin anlatıldığı müzikler gün geçtikçe artmaktadır. Bu durum, sadece şarkı sözlerine değil, müzik eserlerinin beste ve sound gibi biçimsel öğelerine de yansımaktadır.

Küresel müzik endüstrisindeki gelişmelerden Türkiye de etkilenmiştir. Türkiye’de bir müzik endüstrisinin oluşumu, yirminci yüzyıl başına kadar dayanır ancak ilk yerli plak şirketi 1950’lerde kurulmuştur. Türk müzik endüstrisinin ve Batılı formda popüler müziğin oluşumu, Batılılaşma ve liberalleşmeyle yakından ilgilidir. On dokuzuncu yüzyılda Batı müziği, yerel müziği etkilemeye başlamış ve Cumhuriyet döneminde de Batılılaşma mefkûresine uygun biçimde yaygınlaştırılmıştır. Amerikan müzik endüstrisinin dünya müziğini etkilemeye başladığı 1950’lerde Türkiye’yle Amerika arasında ilişkiler kurulması, Türkiye’de müzik teknolojisinde gelişmelere ve popüler müzikte değişimlere yol açmıştır. Bu dönemde klasik musiki, geniş kesime hitap edecek şekilde Batı çalgılarının kullanıldığı popüler bir form kazanarak sanat müziği diye adlandırılmış ve Türk pop müziğinin temeli atılmıştır.

1960’larda liberalleşmenin belirginlik kazanıp yerli sanayide atılımların yapılması, kentleşmeyi tetiklemiş ve köyden kente göç, şehirlerin sosyolojik yapısını değiştirmiştir. Bir ülkede Batı popüler müziğinin yayılması için sosyal ve ekonomik altyapının uygun olması, kentleşmenin yaşanması ve kapitalist sistemin yerleşmesi gerekir. 1960’larda ekonomik büyümeyle müzik teknolojisi gelişmeye devam etmiş, 45’lik plağın ardından kaset piyasaya

girmiştir. Halkın alım gücünün ve tüketimin artması, müzik sektörünün büyümesi için ortam yaratmıştır. Türk müzik sektörünün uzun süre merkezi olan Unkapanı Plakçılar Çarşısı, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı'nda '60'ların sonuna doğru kurulmuştur. Bu dönemde Batı popunun etkisiyle yabancı bestelere yazılan Türkçe sözlerden oluşan aranjmanlar ortaya çıkmıştır. Türkçe sözlü pop müziğin oluşmasında, politik olarak yerel müziğin ve müzisyenlerin desteklenmesinin katkısı olmuştur. Türkiyeli müzisyenlerin Batı popüler müziği tarzında özgün pop besteleri üretmesiyle de Türkçe pop müzik gelişmeye devam ederek "Türk hafif müziği" diye adlandırılmıştır. Batı pop, folk ve rock'n'roll müziği ise Anadolu pop müziğinin oluşmasında etkili olmuştur. Bunun yanında Anadolu pop müzisyenleri, Batı müziğine yerel unsurlar ekleyerek müzikte sentezi yakalamaya çalışmıştır.

Türk müziğinde Doğu ile Batı müziklerini içeren sentez fikri, Osmanlı'nın son döneminden beri vardır. Bunun yanında müzikte özgün, iki kültürü gerçek anlamda birleştiren bir senteze ulaşmak kolay olmamıştır. Sentezin yakalanmaya çalışıldığı müzik eserlerinde, uzun bir süre farklı renklerin yan yana geldiği "mülemma"nın ortaya çıktığı iddia edilebilir. Anadolu pop şarkılarında da Batılı ve yerli formlar, tam anlamıyla birleşmeyerek daha çok alaca hâlde kalmıştır. Batılılaşmayla beraber kültür hayatını değiştirmeye başlayan Batı epistemolojisiyle, mutlakçı ve ataerkil kültürel yapıyı temsil eden geleneksel epistemolojinin çatışması, sanata ve sanatçılara yansımıştır. Tanzimatçılarda olduğu gibi otoriteyi temsil eden sembolik bir baba figürüne müzikte de ihtiyaç duyulmuştur. 1950'lerden '70'li yıllara uzanan dönemde Batı popüler müziğine uygun eserler üretip icra eden müzisyenler, simgesel bir baba ve yaslanabilecekleri bir kök aramıştır. Pop müzisyenlerinin kök arayışının başka bir nedeni de Batı müzik endüstrisinin yarattığı popüler müziğin öncelini oluşturan caz, blues, country gibi türlerin, Türk toplumu içinde doğal yolla ortaya çıkmaması ve yaygın olmamasıdır.

Türk müzik sektörü, yeni müzik teknolojilerinin toplumda yayılması ve popüler müzikten gelen kazançla 1970'lerin son çeyreğine kadar gelişmeye devam etmiştir. '70'lerde Türk pop müziğinin gelişip yaygınlaşmasına radyonun yanı sıra müzik dergileri ve müzik yarışmaları da kayda değer katkı yapmıştır. '60'ların sonunda başlayan toplumsal hareketler, '70'lerin ortasına kadar popüler müziğe sirayet ederek özellikle Anadolu popu politikleştirmiştir. Bunun yanında arabesk müziğin giderek popülerleşmesi, ticari kaygılarla hafif müzikle (pop) Anadolu popu da etkilemiş ve arabesk tınılar pop müzikte kullanılmaya başlamıştır. Batılı ülkeleri 1970'lerin ortasından 1980'lerin başına kadar etkileyen ekonomik kriz, küresel müzik endüstrisini sarsmıştır ve Türk müzik piyasasındaki sorunları artırmıştır. Küresel ekonomik krize, Türkiye'nin kendi içindeki politik, sosyal ve ekonomik sorunlar da eklenince müzik sektöründe büyük bir durgunluk başlamıştır. '70'lerde kapitalist ekonomilerdeki petrol krizi de plakların üretiminde petrol kullanıldığı için müzik piyasasındaki

sorunları derinleştirmiştir. Bu sorunlar plak firmalarının gelirlerini olumsuz yönde etkileyince müzik piyasasında üretim ve özellikle yeniliğe yönelik yatırım azalmıştır. '70'lerin sonunda küçülen müzik sektörü, '80'lerin başında etkili bir atılım yapamamıştır. Ekonomik ve politik sorunlar, sektörün müzikal açıdan da zayıflamasına ve bazı önemli müzisyenlerin piyasadan uzaklaşmasına neden olmuştur.

Batı'daki ekonomik kriz, '80'lerde uygulanmaya başlayan neo-liberal politikalarla çözülmüştür. Türkiye'de 1980'ler, kapitalizmin yerleştiği, ekonomi ve siyasette neo-liberal yaklaşımın uygulandığı, toplumsal ve kültürel açıdan kırılmaların olduğu önemli bir dönüşüm dönemidir. '80'lerin başında askeri rejimin yaptırımlarıyla daralan ve çıkmaza giren müzik sektörü, Özal döneminde uygulanan neo-liberal politikalardan etkilenmiştir. Batılı sermayenin neo-liberalleşme ideolojisine uygun biçimde müzik sektörü de küresel müzik endüstrisine göre şekillenmiştir. Böylece Batı'nın endüstriyel popüler müziğinin toplumda pazarlanabileceği bir ortam elde edilmiştir. Özal döneminde yabancı sermaye girişinin ve yatırımlarının çoğalması, ekonomiyi olumlu etkilemiştir. Döviz hareketleriyle ithalata tanınan serbestlik ve bankacılık sistemindeki değişiklikler de tüketimin artmasını sağlamıştır. Bu dönemde serbest piyasa ekonomisine yönelik girişimler, küresel kapitalizmin yerleşmesi için ortam yaratmıştır. Bu gelişmeler, müzik sektöründe paradigma değişimi için gereken altyapıyı oluşturmuştur. Yeni müzik teknolojilerinin ithalatının artıp bu teknolojilerin Batı'yla hemen hemen eşzamanlı biçimde sektörde kullanılmaya başlaması, müziğin üretim ve tüketim biçimini etkilemiş ve endüstrileşme sürecini hızlandırmıştır. Yeni tüketici profiline oluşması ve alım gücünün artması, Batı popüler müziğin alıcı kitlesini genişletmiş ve bu sayede müzik sektöründe yeni ürünlere şans verilmiştir. Amerikan müzik endüstrisinin küresel ölçekte monopole dönüştüğü bu dönemde, Türk müzik pazarı da tektipleşmeye başlamıştır.

Devlet tarafından popüler kültürün teşvik edildiği kültürel ortamda yeni bir popüler müzik oluşmuştur. '80'lerdeki pop müziğin yeni formu, Özal hükümetinin milliyetçi ve muhafazakâr yönler taşıyan, neo-liberalizmle sentezlenmiş yönetim biçiminden bağımsız değildir. Yeni popüler müziğin oluşmasında hem küresel müzik endüstrisinin hem de yerli toplumsal ve kültürel yapının etkisi olmuştur. Arabesk müziğin piyasadaki hâkimiyeti, pop müzikte yıllardır devam eden sentez arayışına da yön vermiştir. '80'ler pop müziğinde, arabesken öğelerle sanat müziği makamları kullanılarak yeni bir forma ve gerçek bütünlüğün olduğu bir senteze ulaşılmıştır. Geleneksel ve yerel formların küresel popüler müzikle sentezlendiği '80'ler pop müziği, dönemin siyasi ve kültürel ideolojisine uygun eklektik bir yapıya sahiptir ve bugüne kadar gelmiştir.

Pop müzik piyasasındaki değişimde TRT'nin yayın politikasının da etkisi vardır. Televizyon kanallarında yayımlanacak türler ve şarkıcılarla ilgili katı kuralları ve denetimi olan

TRT, arabeske ve devlet politikasına uygun olmayan müziklere ‘80’lere kadar yer vermemiştir. Bunun yanında, TRT kanallarında ‘80’li yıllarda hem Batı pop ve rock müzik kliplerinin yayımlandığı programlar hazırlanmış hem de arabesk ve sanat müziğiyle sentezlenmiş pop müziklere yer verilerek dönemin kültürel dokusu desteklenmiştir.

‘80’ler Türk popüler müziğindeki gelişmeler, müzik piyasasının büyümesi ve pop müzik albümlerinin satışlarının artması, 1990’lar popüler müziğine zemin hazırlamıştır. Dünyadaki dengelerin kapitalist ülkeler lehine değiştiği ‘90’lı yıllarda, Türkiye’de ‘80’lerde uygulanmaya başlanan neo-liberal politikalar devam ederek yerleşik hâle gelmiştir. Müzik de bu yeni liberal atmosferden etkilenmiştir. ‘90’lar, müzikte üretimin çok olduğu ancak çoksesliliğin aynı oranda olmadığı bir dönemdir. ‘90’larda pop, müzik piyasasının merkezine yerleşerek anaakım müziğe dönüşmüştür. Özellikle ‘90’ların ilk yarısında pop albümleri çok satmış, birçok yeni ve genç şarkıcı albüm yapmıştır. 1980’lerin sonunda ilk örnekleri görülen tempolu, sözlerinde edebi derinliği azalmış ve müzikalitesi basitleşmiş şarkılar, ‘90’larda oldukça yaygınlaşmış ve bu durum, pop müziğin karakteristik özelliklerden birine dönüşmüştür.

1990’ların başında tecimsel yayıncılığın başlayıp özel radyo ve televizyon kanallarının kurulması, popüler müziğin değişimi ve bir müzik endüstrisinin oluşması için önemli bir aşamadır. Özel kanalların kurulması, TRT’nin tekeli zayıflatmış ve popüler müzik şarkılarının yayımlanacağı geniş bir mecra yaratmıştır. Özel kanallarda dönemin neo-liberal dizgesine uygun içerikler ve programlar hazırlanmıştır. Liberalleşen yaşama paralel biçimde özel radyo ve televizyonlarda görece özgürlük ortamı oluşmuştur ancak bu durumu, politik söylem ve ideolojiler zayıf olduğu için “serbestlik” olarak değerlendirmek mümkündür. ‘90’lardaki bu serbestlik, şarkı sözlerine, müzisyenlerin imajına, sahne performanslarına ve müzik videolarına da yansımıştır. Sadece kamusal yayıncılığın olduğu dönemde denetimden geçemeyecek şarkılar ve şarkıcılar, özel kanallar vasıtasıyla geniş dinleyici kitlesine ulaşabilmiştir.

Popüler müzik, görselliğin önem kazandığı kültürel algının bir yansımasıdır. ‘80’lerde küresel müzik endüstrisinde imajın ve görselliğin öne çıkıp müzik videolarının popülerleşmesi, Türk müzik piyasasını da etkilemiş ve ‘90’larda çok sayıda klip çekilmiştir. Pop müzik albümlerinin sayıları, satışları ve klipler arttıkça özel televizyon kanalları popa daha çok yer vererek türün popülerleşmesine yardımcı olmuştur. Müzik sektöründe de özel kanallarda yer bulan müzik videolarına benzer müzikler desteklenmiştir. ‘90’larda müzik sektöründe artan gelir ve üretim bolluğu, müzik kanallarının yolunu açmıştır. Kısa bir süre yayın yapan MTV’nin yanı sıra, MTV Europe’un düzenli yayınlara başlaması ve Kral TV başta olmak yerel müzik kanallarının kurulması, müzik piyasasıyla medyayı tecimsel olarak iyice yakınlaştırmıştır. Kral

TV'nin kuruluşu ve yayıncılık anlayışı, klip sayısını sektöre ekonomik zarar verecek kadar artırmıştır. Kanalin izlediği tekelci politika ve belli isimlere ağırlıklı olarak yer vermesi, müzik sektöründeki aynılaşmayı beslemiştir. MTV, Türkiye'de yerel özellikler taşıyan MTV Türkiye kanalını ise piyasa koşullarının stratejik olarak uygun olduğu 2006 yılında kurmuştur. MTV'nin Türkiye pazarına yerel kanalla yatırım yaptığı tarih, ülkeye yabancı sermaye girişinin yüksek olduğu ve Batılı sermayenin Türkiye'yi desteklediği bir dönemdir. Amerikan popüler müziğini ve kültürünü yaygınlaştırmakta önemli araçlardan biri olan MTV, Türkiye'de de müzik endüstrisini ve gençleri yönlendirmeye yönelik bir politika izlese de yerel kanalın yayınları uzun süre devam etmemiştir. MTV Networks, Türk müzik piyasasında güç sahibi olan yayın organlarının etkisiyle hedeflediği konuma erişememiştir.

Pop müzik albümlerinin bu denli çok satmasında, tüketim kültürünün politik olarak desteklenip yeni tüketici profilinin yaratılmasının da önemli bir yeri vardır. Dijital müziğin henüz pek olmadığı '90'lı yıllarda, ithalatla ucuzlayan kasetçalar, CD çalar, walkman ve müzik seti gibi teknolojilerin toplumda yaygınlaşması da müziğin fiziksel satışını hızlandırmıştır. Batı popüler müziğinin temel alıcı kitlesi gençliktir ve '90'lar Türk popüler müziğinin de hedef kitlesi gençlerdir. Bu dönemde Batı popüler müzikleri yayımlayan özel radyoların kurulması da yeni toplumsal yapının güçlenmesine katkı yapmıştır. Medya aracılığıyla öne çıkarılan birey odaklı yaşam tarzı da müziğe yansımıştır. Geçmişteki genç nesillere göre daha apolitik ve ideolojileri zayıflamış olan yeni tüketici kitlesi için kendisinin merkezde olduğu dünya ve birey daha önemlidir. Buna paralel olarak popüler müzikte de politik söylem ve büyük ideolojiler geri planda, kent insanının günlük hayatta yaşadığı bireysel meseleler ön plandadır.

Müzik piyasasındaki büyüme, sektörün farklı türlere yönelmesini sağlamış ve '90'ların ortasından itibaren rock müzik albümlerinin sayısı artmaya başlamıştır. Küçük gruplara hitap eden türleri popülerleştirerek dinleyici kitlesini ve pazar payını büyütmek, müzik endüstrisindeki taktiklerden biridir. Türk müzik sektöründe rock müziğe daha fazla yatırım yapılmasının temel nedenleri, farklı tüketici profillerinin taleplerini karşılamak, müzik pazarını genişletmek ve yeni dinleyici kitlelerine ulaşmaktır. Gelişen şehir yaşamı, altkültürlere kendilerini ifade edebilecekleri alanlar açmış ve liberalleşen kültüre uygun, Batılı sound'un kullanıldığı rock müzik gençlerden ilgi görmeye başlamıştır. '80'lerde Bulutsuzluk Özlemi, Anadolu pop müziğinin devamı olmayan, Batılı sound'a sahip Türkçe rock müziğinin öncüsü olmuştur. Bununla birlikte rock müzik geleneğinden farklı şekilde, '90'ların kentli rock müziğinde protest ve politik şarkılar çok yer tutmaz. '90'lar rock müziği, müzik piyasası tarafından ehlileştirilmiştir ve kent gençliğinin yalnızlığını, ruhsal çıkmazlarını ve bunalımlarını bireysel dille anlatır. Rock müziğin sadece söylemi değil, üretim ve performans biçimi de topluluk müziği olmaktan çıkmaya başlamış ve bireyselleşmiştir. Rock dinleyen yeni

nesil, geleneksel kültüre ve kapitalist sisteme karşı çıkmakla birlikte, toplumu dönüştürmek gibi büyük hedeflere sahip değildir.

1990'lar, toplumsal ve kültürel yozlaşmanın yaşandığı, biçimciliğin yayılmaya başladığı bir dönemdir. Bu duruma uygun şekilde değişen pop müziğin de derinliği azalmıştır. Pop müzikteki olumsuz yöndeki bu değişim, 2000'li yıllara artarak sirayet etmiştir. 2000'ler pop müziğinde, '90'larda başlayan kalıplaşmış, ritmik, basit sözleri olan müzikal yapı daha da yaygınlaşmıştır. 2000'li yıllar, birçok dinamiğin etkisiyle hem dünya hem de Türk popüler müziğinde yaratıcılığın azaldığı bir dönemdir.

Türkiye'de '90'ların ortasında parlayan rock müzik, 2000'lerde popüler bir türe dönüşmüştür. Müzik sektöründeki yatırımlar doğrultusunda, medyada ve eğlence endüstrisinde rock müziğe daha fazla yer verilmiştir. Rock müzikten sağlanan gelirlerin artması, 2000'lerde düzenlenen rock müzik festivallerinin önünü açmıştır. Bu müzik festivalleri de rock müziğin kitlelere yayılmasında etkili olmuştur. Türk pop müziğinin müzikal açıdan sığlaşması, 2000'lerde Türk rock müziğinin öne çıkmasını sağlayan diğer bir etkidir. Bu dönemde rock müziğin form olarak pop müziğe yaklaşması, popülerleşmesini ve anaakım türlerden biri olmasını kolaylaştırmıştır. Rock müziğin bu şekilde dizginlenmesi, geniş kesime hitap etmesini sağlayan sektörel bir politikadır. '90'lardan itibaren rock müzik, neo-liberalleşen bir sosyo-kültürel evrende yetişen, değerleri ve yaşam tarzı değişen dönemin kentli gençliğinin ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde üretilmiştir. Bu dönemin popüler rock müzisyenlerinin çoğu, rock müziğin sistem karşıtlığını genel olarak dile getirmemişlerdir. Albüm ve şarkı bazında politik tavır sergileyen müzisyenler olsa da bu duruş, 2000'ler rock müziğinin karakterini oluşturmamıştır. Batılı sound kullanılmasına rağmen arabesk, zamanla rock müziğe de nüfuz etmiştir. Batı rock formları ile yerel müzik formlarını harmanlama gayesiyle rock müzikte arabeskten öğeler kullanılmaya başlanmış ve senteze ulaşan gruplar olmuştur. Bunun yanında ekonomik kaygılarla arabesk dokulu rock şarkıları piyasada hızla çoğalmıştır. Bu dönemde albüm satışları düştükçe pop, arabesk ve rock müzik ticari amaçlarla birbirine benzemeye başlamıştır. Pop müzikte olduğu gibi rock müzikte de satış kaygısıyla orijinal ve yaratıcı ürünler kısa sürede azalmıştır.

2000'li yıllarda, Türk müzik piyasasında ekonomik sorunların artmasıyla '90'larda görülen üretim ve tüketim bolluğu son bulmuştur. '90'ların son yıllarında düşmeye başlayan albüm satışları, 2000'lerde yatırımları etkileyecek ölçüde azalmıştır. Bu nedenle '90'lara göre daha az albüm yapılmış, piyasada tanınmayan yeni şarkıcılara çok şans verilmemiştir. Türkiye'de 2000'lerin başında meydana gelen ekonomik kriz, müzik piyasasının daralmasının nedenlerinden biridir. Müzik sektöründe 2000'lerin ortalarına kadar korsan CD satışlarının engellenmemesinin, yapımcıların gelirlerini ve yasal satışları düşürdüğü de dile getirilmektedir.

Medya kanallarında albümlerin fütursuzca tüketilmesi, sektörün rasyonel ve etik şekilde yönetilmemesi ile sistemsizlik de bu olumsuz gidişatı perçinlemiştir. 2000'lerde dijital müziğin yaygınlaşması ve dinleyicilerin müziğe kolay ve hızlı yollardan ulaşması, fiziki satışları küresel olarak düşüren en önemli etkidir.

2004'te Web 2.0'ın kullanılmaya başlanmasıyla müziğe dijital dosya paylaşım sitelerinden ücretsiz ve çok hızlı erişilmesi, küresel müzik endüstrisinde paradigma değişimini tetiklemiştir. Türkiye'deki müzik sektörü de bu dizge değişiminden etkilenmiş, iç dinamiklere küresel sorunlar da eklenince müzik piyasasında derin bir kriz yaşanmıştır. İnternet üzerinden müziğin ücretsiz ve illegal şekilde dağıtılması, dijital korsanlığı gündeme getirmiştir. Türkiye'de ve dünyada, müzik endüstrisindeki küresel krizin en büyük nedeni olarak dijital korsanlık gösterilmiştir. Oysa dijital korsanlığın art alanında farklı bir pazar yapılanması vardır ve müzik endüstrisine sanıldığı kadar zarar vermemiştir. Napster örneğinde olduğu gibi dijital dosya paylaşım siteleri, dijital müzik pazarının oluşması için müzik şirketlerine veri sağlamıştır. Kullanıcıların metalaştığı bu sistemde müzik şirketleri, dosya paylaşım sitelerinden korsan yolla şarkı indiren dinleyicilerin hareketlerini izleyip ölçebilmiştir. Türkiye'de müzik endüstrisi böyle bir ölçüm sistemi kullanacak kadar gelişmemiştir ancak dijital müzik pazarına zamanla dâhil olmuştur.

2000'lerin ikinci yarısında Türkiye'deki müzik şirketleri de dijital müziğe yatırım yapmaya başlamıştır. Bununla birlikte Unkapanı Plakçılar Çarşısı'ndaki birçok plak firması, müziğin fiziki üretimi için bütçe ayrılan kalemler azalmasına rağmen dijital dönüşüme uyum sağlayamayarak ya eski gücünü kaybetmiş ya da kapanmıştır. Böylece Unkapanı, müzik sektörünün merkezi olmaktan çıkmıştır. Küresel majör müzik şirketleri, Unkapanı'nın örgütlenme yapısının sektörde bir gelenek yaratmasının da etkisiyle Türkiye pazarında üretim açısından sektörü yönetecek konuma gelememiştir. Dijitalleşmeyle birlikte Türk müzik sektöründe sermayenin dağılımı değişmiştir. 2000'li yıllarda Unkapanı'nda müziğe yön veren firmaların yerini başka şirketler almıştır. Repertuarı geniş firmalar, müziklerini dijital ortama aktarıp gelirlerini artırmış ve piyasanın güçlü müzik şirketleri hâline gelmiştir. Dolayısıyla dijital müzik, sektörün toplu hâlde çöküşünden ziyade, ekonomik olarak yeniden yapılanmaya ve sektörü yöneten müzik şirketlerinin değişmesine vesile olmuştur.

2010'lu yılların ortasından itibaren küresel müzik endüstrisinde, gelir kalemlerinin değişmesi ve müzik şirketlerinin dijital müziğe yönelik yeni politikalar üretmesiyle kârlar yeniden yükselmeye başlamıştır. Türk müzik sektöründe verilerin detaylı ve profesyonelce işlendiği bir sistem olmadığı için net rakamlara ulaşmak zor olmakla birlikte, müzik endüstrisindeki ekonomik olarak yükseliş eğiliminin Türkiye'deki müzik şirketlerine de yansıdığı bilinmektedir. Spotify, iTunes ve YouTube gibi dijital müzik platformları, müziğin

yasal kullanımını yaygınlaştırarak ekonomik iyileşmeye katkı yapmıştır. Bu dönemde MP3 çaralarının yerini alan ve teknolojik olarak gittikçe gelişen akıllı cep telefonları, dijital müzik platformları aracılığıyla müziğe erişimi pratikleştirmiştir. Türkiye’deki müzik şirketleri, dijital müzik platformlarından elde ettiği lisans ücretleri ve eğlence endüstrisindeki farklı sektörlerle yaptığı işbirlikleriyle kârını artırmıştır. Bu işbirliklerinden en dikkat çekenlerden biri dizi sektörüdür. Son zamanlarda Türk dizilerinde müziğin çok sık ve yoğun biçimde kullanılmasıyla önemli bir gelir kalemi ortaya çıkmış ve özellikle repertuarı geniş müzik şirketlerinin kazancı artmıştır. Müzik ve dizi sektörleri arasındaki alışveriş, dizilerde şarkıları çalınan müzisyenlere de konserlerin çoğalması gibi gelirlerini artıracak kapılar açmıştır.

2000’li yıllarda bilgisayar teknolojisinin müzik üretiminde yoğun biçimde kullanılması ve müziğin dijitalleşmesi, küresel müzik endüstrisinde benzeşme ve tektipleşmeyi yaratmıştır. Popüler müzik alanında müzikalite sorununu daha önce yaşamaya başlayan Türk müzik piyasasında tektipleşme, gelişmiş endüstrilere göre daha yoğundur ve 2000’lerden bugüne kadar artarak devam etmiştir. Postmodernizmin yansıması olan eklektik yapının müziğe hâkim olduğu 2000’lerde, bazı popüler müzik ürünlerinde beste ve söz açısından kakofoniden öteye gidilmemiştir. Kulüp müziğine yakın bir elektronik altyapıyla düzenlenmiş pop şarkıları dünya çapında yayılmış, Türk popunda da yaygın biçimde kullanılarak aynılaşmayı yoğunlaştırmıştır. Şarkıların sadece sound’unun birbirine benzemesi değil, sözlerin yüzeyselleşip basitleşmesi de müzikal problemin bir parçasıdır. 2000’lerin sosyo-kültürel dizgesi, böyle şarkılara alıcı kitlesi yaratmıştır ve müzik yapımcıları da kâr odaklı düşünerek nitelik yerine sığlaşmış müziğe ağırlık vermiştir. Rock müzikte, form olarak kulüp müziği sound’u genel olarak görülme bile yaratıcılık ve özgün eserler tüm dünyada azalmıştır ki yeni ekoller yaratacak müzikler ve isimler artık ortaya çıkmamaktadır. Bunlara ek olarak Türkiye’de rock müzikteki düşüşte ekonominin kötüleşmesi de etkili olmuştur. 2000’lerde bir süre kullanılan ve müziğe de yansıyan özgürlük söyleminin zamanla baskılanması, toplumun muhafazakârlaşması, kültürel ve toplumsal açıdan liberalliğin kaybolmaya başlaması da tüm müzik sektörünü ve özellikle rock müziği etkilemiştir. Bu gelişmelerin etkisiyle 2010’lu yıllarda piyasadan çekilen rock müzisyenleri olmuş ve 2000’lerin başına göre daha az rock albümü yapılmıştır. Türkiye’de pop ve rock müziğin ardından, son zamanlarda hip hop müzik çok popüler olmuştur. Bunun nedenleri arasında, endüstride tüketimi artıracak bir tür arayışı, yeni tüketici grup olan Z kuşağının hayat tarzıyla kendini ifade etme ihtiyacı ve dijital müzik platformlarının hip hop müziği öne çıkarması olabilir.

2000’li yıllar boyunca Türk popüler müziğinde ortaya çıkan sığlaşma, basitlik ve aynılaşma, dönemin toplumuyla da ilişkilidir. Dünyada olduğu gibi Türkiye’de de dijitalleşmenin yaygınlaşmasıyla birlikte topluma yabancılaşmış, bireyselleşmiş ve

bencilleşmiş kitleler oluşmuştur. Toplumsal ve etik değerlerin yukarıdan aşağıya hızlı biçimde yozlaştığı bu yaşam biçimi, Türk popüler müziğinde de karşılık bulmuştur. 2000'lerde müzikal problemin göstergesi olan ve duygusal derinliği olmayan pop şarkıları, sığlaşmış toplumun aynası gibidir. Hayatın her alanının hızlanıp kalabalıklaştığı bu dönemde şarkılar da eskisinden ritmik, sayıca daha çok ve sürece daha kısadır. Müzik piyasasındaki niceliksel çokluk ise niteliğe yansımamıştır. Hızlı, çok sayıda kişiyle ve kitlelerle iletişim kurabilme olanağının bir yansıması olarak, özellikle kent yaşamında yüzeysel ilişkiler yaşam biçimine dönüşmüştür. Günümüz pop şarkıları da kısa, yüzeysel ve geçici ilişkilerin hâkim olduğu şehirli yaşamını anlatır. İlişkiler gibi şarkılar da hızla tüketilir, manuel döneme göre daha az emek harcanarak üretilir.

Müzik sektöründe dijital müzik platformları da bir güç odağı olmuştur. Yığınlarca şarkının olduğu içerikler sunan dijital müzik platformları, algoritma sistemleri ve editörleri aracılığıyla müziği ve dinleyicileri yönlendirmektedir. Algoritmalar, dinleyicilerin müzik tercihleriyle ilgili verileri toplamakta ve editörlerin hazırladığı müzik listelerinde bu bilgiler kullanılmaktadır. Dijital müzik platformlarındaki listeler, hem editörlerin kişisel tercihleri hem de algoritmalarından gelen verilere göre oluşturulmaktadır ve dinleyicilerin seçimlerini manipüle edebilmektedir. Piyasada öne çıkarılmak istenen şarkılar ve müzisyenler, listelerde ve önerilerde daha fazla yer almakta ve daha kolay keşfedilebilmektedir. Bu sistemde dijital müzik platformlarına bağlı editörler de müzik endüstrisinin eşik bekçileri arasına girmiştir. Dijital müzik platformlarındaki işleyiş ve listeler de müziğin tektipleşmesine neden olan faktörler arasındadır.

Müzisyenlerin arada yapımcı şirketi olmadan internette dijital platformlara müzik yükleyip dinleyici kitlesine ulaşabilmesi kısmen özgürlük yaratmıştır. Dijitalleşme sayesinde müziğin evde ya da küçük stüdyolarda üretilmesi, müzisyenlerin kısıtlı olanaklarla müzik yapabilmesine olanak sağlamaktadır. Bilgisayar ve müzik teknolojileri, müziğin üretimini ve dijital müzik platformları da dağıtımını kolaylaştırmıştır. Bununla birlikte müzik endüstrisindeki şirketlerin kurduğu ve medyanın desteklediği yapıyı aşabilmek güçtür. Müzisyenler, eserlerini dijital müzik kanallarına bağımsız biçimde yükleyebilirler ancak hiçbir destek olmadan, kendiliğinden gelen bir popülerliğe ulaşmaları pek kolay değildir. Dijital müzik platformları da yapımcılar ve editörler tarafından yönlendirilmektedir. Müzik şirketleriyle iş yapmayan müzisyenlerin görünür olabilmesi ve belli bir dinleyici kitlesine ulaşabilmesi için bağımsız label'lar devreye girmektedir. Bağımsız label'lar, dijital müzik platformlarında bu müzisyenlerin parlaması için çalışmaktadır. Dolayısıyla müzik endüstrisinde tesadüfler sonucu büyük başarılar ve şöhret elde etmek pek mümkün değildir.

Aynı nedenle Türk popüler müzik sektöründe meşhur olan isimlerin de küresel müzik endüstrisinde kişisel başarılarla, tesadüfen popüler olması oldukça zordur.

Bu çalışmasının son aşamasına gelindiğinde çevrimiçi konserler de dikkat çekmiştir. 2020’de pandemi ortamının yarattığı bulaş riski nedeniyle Instagram, YouTube gibi platformlarda ve bu platformlarda yer alan Artı Bir ile İstanbul Blue Night gibi kanallarla hesaplarda düzenlenen dijital konserlerin sayısının epey artması ve My Open Stage, JoJo ile SosyoApp gibi çevrimiçi platformlarda biletli dijital konserlerin düzenlenmeye başlaması, müziğin geleceğine dair ipuçları taşımaktadır. İleriki yıllarda pandemiden bağımsız olarak dijital konserlerin daha da yaygınlaşarak konser kültüründe birtakım değişimlere yol açması olasıdır.

Son kertede endüstriyel popüler müzik, tüketim kültürünün önemli bir parçasıdır. Bunun yanında popüler müziğin tüketime yönelik olması, popüler eserlerin sanatsal niteliğinin düşük olduğunu göstermez. Bir şarkı, hem popüler hem de nitelikli olabilir. Popüler müzik, kalite açısından bir yelpazeye ait farklı parçaları bir arada içerir. Keza alıcı kitlesi ve sanatsal değeri fark etmeksizin müzik endüstrisinde dolaşıma çıkan bütün müzik eserleri, tüketim amacıyla yaratılmış birer üründür.

Bu çalışma, Türkiye’de toplum ile pop ve rock müzik ilişkisini, popüler müziğin iletişim özelliklerini incelemek ve sosyal bilimler alanında popüler müzik araştırmalarına katkı sağlamak amacıyla yapılmıştır. Türkiye’de popüler müzik alanında az sayıda çalışma yapılmış olup bu çalışmaların bir kısmı akademik açıdan özgün değildir. Popüler müzik üzerine çalışmayı düşünen araştırmacıların küresel müzik endüstrisinin işleyişini dikkate almaları ufuk açıcı olacaktır. Bunun yanında gelecek araştırmalarda ekonomik ve politik konjonktür, teknolojik gelişmeler, medya ve müzik piyasası arasındaki ilişkinin göz önünde bulundurulması, müzik sektörünün dinamiklerini anlamlandırmak açısından isabetli olacaktır.

KAYNAKÇA

- ABBA. (15 Aralık 2009). *Gimme! Gimme! Gimme! (A man after midnight)*[Video]. YouTube. Erişim tarihi: 14.02.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=XEjLoHdbVeE>
- Abt, D. (1987). Music video: impact of the visual dimension. J. Lull (Ed.). *Popular music and communication* (pp. 96-111). California, USA: SAGE PUBLICATIONS.
- Ahmad, F. (2006). *Bir kimlik peşinde Türkiye* (S. C. Karadeli, Çev). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Akay, A. (1995). Giriş. A. Akay, D. Fırat, M. Kutlukan, P. Göktürk (Haz.). *İstanbul'da rock hayatı – sosyolojik bir bakış* (ss. 7-27). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akbay, M. (11 Nisan 2016). Kral Tv klipleri neden ücretsiz yayınlamaya başladı? [Söyleşi]. Quality of Magazine. *Medyafaresi*. Erişim tarihi: 04.02.2018, <http://www.medyafaresi.com/haber/kral-tv-klipleri-neden-uccretsiz-yayinlamaya-basladi/110253>
- . (2 Aralık 2014). Radyo tv'den 10 kat etkili. Söyleşici, F. Altun. *Marketing Türkiye*. Erişim tarihi: 04.02.2018, <https://www.marketingturkiye.com.tr/soylesiler/radyo-tvden-10-kat-daha-etkili/>
- Akça, İ. (2018). 1980 sonrası Türkiye'de hegemonya projeleri ve otoriterizmin değişen biçimleri. İ. Akça, A. Bekmen ve B. A. Özden (Der.). *"Yeni Türkiye"ye varan yol – neoliberal hegemonyanın inşası* (ss. 27-67). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Akgül, Ö. ve Coğulu, T. (2006). Bugünden geçmişe bakarken '60'lı-'70'li yıllarda Türkiye'de müziğin sektörel arka planı. A. Akkaya ve F. Çelik (Yay. Haz.). *60'lardan 70'lere... 45'lik şarkılar* (ss. 79-88). İstanbul: Bgst Yayınları.
- Akkaya, A. ve Çelik, F. (2006). Aranjmandan Anadolu popa Türkiye'de 1960'lı-70'li yıllar. A. Akkaya ve F. Çelik (Yay. Haz.). *60'lardan 70'lere... 45'lik şarkılar* (ss. 7-25). İstanbul: Bgst Yayınları.
- Aksu, S. (2002). "Savaşma seviş benimle". *Şarkı söylemek lazım*. İstanbul: DMC. [Albüm]
- Akyıldız, T. (11 Kasım 2006). MTV Türkiye(li) olacak mı? *Hürriyet*. Erişim tarihi: 06.02.2018, <http://www.hurriyet.com.tr/mtv-turkiyeli-olacak-mi-5415885>
- Ali, F. (30 Kasım 1922). Kültür endüstrisi bağlamında Türkiye'de müzik. [Bildiri]. Felsefe açısından sanat. Türkiye Felsefe Kurumu İstanbul Seminerleri. *Açık Radyo*. Erişim tarihi: 27.12.2017, <http://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/kultur-endustrisi-baglaminda-turkiyede-muzik>
- Alkan, M. Ö. (2006). Plakların sesiyle yakın tarihimiz – Birer belge olarak plaklar. A. Akkaya ve F. Çelik (Yay. Haz.). *60'lardan 70'lere... 45'lik şarkılar* (ss. 54-77). İstanbul: Bgst Yayınları.

Alpün, A. (17 Mayıs 2018). *Nil Karaibrahimgil ile Baş Başa* (Söyleşi). YouTube. Erişim tarihi: 30.05.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=K5Z-HkxVsz0&t=0s&index=8&list=PLDwuDcRnSNjDJV4zIW7pUTaoOG5RwrWiz>

Asım Can Gündüz. Wikizero. Erişim tarihi: 29.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQXPEsW1fQ2FuX0fDvG5kw7x6>

Athena. (2002). “Öpücük”. *Her şey yolunda*. İstanbul: Universal Music Group. [Albüm]

———. Wikizero. Erişim tarihi: 29.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvQXRoZW5hXyhtw7x6aWtfZ3J1YnUp>

Attali, J. (2014). *Gürültüden müziğe* (G. G. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi sorunlar-yaklaşımlar-tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Aybar, S. (2017). Serbest piyasa otoriteryanizminin yükselişi: 1980’ler Türkiye’inde finansal yapının evrimi ve ‘dadı’ devletin doğuşu. R. F. Barbaros ve E. J. Zurcher (Haz.). *Modernizmin yansımaları: 80’li yıllarda Türkiye* (ss. 161-202). Ankara: Efil Yayınevi.

Aydın, U. (2018). Lanetli süreklilik: neoliberal militarizmden otoriter muhafazakârlığa. İ. Akça, A. Bekmen ve B. A. Özden (Der.). “*Yeni Türkiye*”ye varan yol – neoliberal hegemonyanın inşası (ss. 165-198). İstanbul: İletişim Yayınları.

Aydoğuş, O. ve Kozal, Ö. E. (2017). Doksanlar: kriz ve istikrarsızlık yılları. R. F. Barbaros ve E. J. Zurcher (Haz.). *Modernizmin yansımaları: 90’lı yıllarda Türkiye* (ss. 91-115). Ankara: Efil Yayınevi.

Bahçe, S. ve Eres, B. (2017). İktisadî yapılar, Türkiye ve değişim. F. Alpkaya ve B. Duru (Der.). *1920’den günümüze Türkiye’de toplumsal yapı ve değişim* (ss. 17-68). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan romana* (C. Soydemir, Çev.). S. Irzık (Der.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bali, R. N. (2013). *Tarz-ı hayattan life style’a – Yeni seçkinler, yeni mekânlar, yeni yaşamlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Banks, J. (1996). *Monopoly television – MTV’s quest to control the music*. Colorado, USA: Westview Press.

Barbaros, R. F. ve Kozal, Ö. E. (2017a). Planlamanın başarısızlığı: kalkınma miti ve sanayileşmenin düşüşü. R. F. Barbaros ve E. J. Zurcher (Haz.). *Modernizmin yansımaları: 80’li yıllarda Türkiye* (ss. 105-160). Ankara: Efil Yayınevi.

Barbaros, R. F. ve Kozal, Ö. E. (2017b). 1990’lı yılların küreselleşen dünyasında Türkiye’de sanayileşme: beklentiler ve açmazlar. R. F. Barbaros ve E. J. Zurcher

(Haz.). *Modernizmin yansımaları: 90'lı yıllarda Türkiye* (ss. 51-90). Ankara: Efil Yayınevi.

Barthes, R. (2014). *Musica practica. Görüntünün retoriği, sanat ve müzik* (A. Koç, Ö. Albayrak, Çev.) (ss. 235-239). İstanbul: YKY.

———. (1977). The death of the author. *Image, music, text* (pp. 142-148), (S. Heath, trans.). London, England: Fontana Press.

Baudrillard, J. (2013). *Tüketim toplumu söylenceleri yapıları* (H. Deliceçaylı, F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bekmen, A. (2018). Neoliberal dönemde Türkiye’de devlet ve sermaye. İ. Akça, A. Bekmen ve B. A. Özden (Der.). “*Yeni Türkiye*”ye varan yol – neoliberal hegemonyanın inşası (ss. 69-102). İstanbul: İletişim Yayınları.

Belge, M. (1983). *Kültür*. M. Anđ, O. Balcıgil, Y. Ekmekçi ve ark. (Yay. Haz.). *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* (Cilt 5), (ss. 1287-1304). İstanbul: İletişim Yayınları.

Berkes, T. (2006). Rock’ın kendisi zaten siyasi. Röportör, D. Durukan. *İyiler siyah giyer – 2000’li yıllarda rock* (ss. 14-16). İstanbul: Everest Yayınları.

Blomster, W. V. (2006). Müzik sosyolojisi: Adorno ve ötesi. Emre Bağçe (Ed.). *Frankfurt Okulu* (ss. 483-519). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.

Boratav, K. (1997). İktisat tarihi (1908-1980). S. Akşin (Yay. Yön.). *Türkiye tarihi 4 - Çağdaş Türkiye 1908-1980* (ss. 264-353). İstanbul: Cem Yayınevi.

———. (1995). İktisat tarihi (1981-1994). S. Akşin (Yay. Yön.). *Türkiye tarihi 5 – Bugünkü Türkiye 1980-1995* (ss. 159-213). İstanbul: Cem Yayınevi.

———. (2005). *1980’li yıllarda Türkiye’de sosyal sınıflar ve bölüşüm*. Ankara: İmge Kitabevi.

Bornoff, J. (1972). *Music and the twentieth century media*. Florence, Italy: Leo S. Olschki.

Buggles – Video killed the radio star. *Discogs*. Erişim tarihi: 05.03.2020, <https://www.discogs.com/Buggles-Video-Killed-The-Radio-Star/master/80390>

Buğra, A. ve Savaşkan, O. (2014). *New capitalism in Turkey – the relationship between politics, religion and business*. Cheltenham, UK; Northampton, MA, USA: Edward Elgar Publishing.

Cambazoğlu, C. (2009). *Kentin türküsü: Anadolu pop-rock*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

———. (13.12.2018). Kişisel görüşme. İstanbul.

Candan Erçetin. (19 Haziran 2013). *Candan Erçetin - Umurumda Değil* (Resmi video klip). YouTube. Erişim tarihi: 17.01.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=JBELQJbWdF0>

Candemir, K. (2006). Herkesin cenneti kendine göredir. Röportör, D. Durukan. *İyiler siyah giyer – 2000’li yıllarda rock* (ss. 27-31). İstanbul: Everest Yayınları.

Cankaya, Ö. (1996). Türk radyoculuğunun gelişimi. F. Aral, T. Bora, A. İnsel, C. Kozanoğlu ve ark. (Yay. Haz.). *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* (Cilt 14), (ss. 1078-1086). İstanbul: İletişim Yayınları.

Confessions on a dance floor. (12.02.2018). *Wikipedia*. Erişim tarihi: 01.02.2018, https://en.wikipedia.org/wiki/Confessions_on_a_Dance_Floor

Cook, N. (1999). *Müziğin ABC’si* (T. Doğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Cope, J. (September 2004). Erkin Koray – Elektronik türküler. *Headheritage*. Erişim tarihi: 22.06.2018, <http://www.headheritage.co.uk/unsung/thebookofseth/erkin-koray-elektronik-turkuler>

Crossover music. (07.01.2018). *Wikipedia*. Erişim tarihi: 5.12.2017, https://en.wikipedia.org/wiki/Crossover_music

Çaplı, B. ve Dündar, C. (1996). 80’den 2000’lere televizyon. F. Aral, T. Bora, A. İnsel, C. Kozanoğlu ve ark. (Yay. Haz.). *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* (Cilt 15). (ss. 1376-1386). İstanbul: İletişim Yayınları.

Çelickan, P. (1996). *Müziği seyretmek: Popüler müzik-medya ilişkileri açısından müzik videosu ve müzik televizyonu*. Ankara: Yansıma Yayınları.

Dani California. (13.02.2018). *Wikipedia*. Erişim tarihi: 22.12.2017, https://en.wikipedia.org/wiki/Dani_California

DeNora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Dilmener, N. (2014). *Bak bir varmış bir yokmuş – hafif Türk pop tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

———. (25 Aralık 2015). 2015’in en iyi ve en kötü albümleri. *Hürriyet*. Erişim tarihi: 02.01.2016, <http://www.hurriyet.com.tr/2015in-en-iyi-ve-en-kotu-albumleri-40033734?noMobile=true>

———. (2 Nisan 2016). Popüler ile iyi müziğin arasında fark var. Söyleşici, K. İncesu. *Evrensel*. Erişim tarihi: 02.04.2016, <http://www.evrensel.net/haber/276524/populer-ile-iyi-muzigin-arasinda-fark-var>

Doğan Medya Grubu Demirören’e satıldı! (21 Mart 2018). *İndigo*. Erişim tarihi: 23.04.2018, <https://indigodergisi.com/2018/03/dogan-medya-grubu-demiroren-satildi/>

Doğulu, K. (2016). *İhtimaller* [Ses dosyası]. İstanbul: DOĞULU SES.

Doğulu, O. feat Sıla. (2010). “Alain Delon”. *130 bpm* [Video dosyası]. İstanbul: DMC.

Dosya: İnternette müzik, on-line müzik (Eylül 2015). *Bilişim*, 179, 46-89. Erişim tarihi: 10 Şubat 2017, <http://www.bilisimdergisi.org.tr/bilisim-dergisi-sayilari/s179.pdf>

Duman. (2002). *Belki alışman lazım* [CD]. İstanbul: NR1.

———. (2002). “Oje”. *Belki alışman lazım* [CD]. İstanbul: NR1.

———. Wikizero. Erişim tarihi: 29.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRHVtYW5fKG3DvHppa19ncnVidSk>

———. (1999). Yalnızlık paylaşılmaz. *Eski köprüünün altında* [CD]. İstanbul: NR1 Müzik.

Dunaway, D. K. (1987). Music as political communication in United States. J. Lull (Ed.). *Popular music and communication* (pp. 36-52). California, USA: SAGE PUBLICATIONS.

Duru, G. (13.05.2019). Güneş Duru: Müzik listeleri dinleyicinin keşfetme dürtüsünü azaltıyor. Söyleşici, Seda Karatabanoğlu. *NLTR*. Erişim tarihi: 01.01.2020, <https://www.newslabturkey.org/gunes-duru-muzik-listeleri-dinleyicinin-kesfetme-durtusunu-azaltiyor/>

Durukan, D. (2006). *İyiler siyah giyer – 2000’li yıllarda rock*. İstanbul: Everest Yayınları.

———. (17.12.2018). Kişisel görüşme. İstanbul.

Dündar, C. (15.11.2005). Mahur. *Milliyet*. Erişim tarihi: 15.01.2018, <http://www.milliyet.com.tr/mahur/can-dundar/guncel/yazardetayarsiv/15.11.2005/134969/default.htm>

Düş Sokağı Sakinleri. Wikizero. Erişim tarihi: 29.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvRMO8xZ9fU29rYcSfxLFfU2FraW5sZXJp>

Eğin, O. (Ocak 1999). Televole ve sonrası. *Birikim*, 117. Erişim tarihi: 08.02.2019, <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/5317/televole-ve-sonrasi#.XF3fi1Uzapo>

Erdem, C. (22.12.2018). Kişisel görüşme. İstanbul.

Erdoğan, İ. ve Alemdar, K. (2005). *Öteki kuram: Kitle iletişim kuram ve araştırmalarının tarihsel ve eleştirel bir değerlendirmesi*. Ankara: ERK.

Erduran, A. (30 Nisan 2019). One Love Festival geri döndü. *Partymag*. Erişim tarihi: 07.06.2019, <https://partymag.org/blog/one-love-festival-geri-dondu>

Erkal, G. E. (2014). *Saykodelik yıllar, Türkiye rock tarihi - 1*. İstanbul: Esen Kitap.

Erkman-Akerson, F. (2010). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İthaki Yayınları.

———. (2005). *Göstergebilime giriş*. İstanbul: Multilingual.

———. (2007). *Türkçe örneklerle dile genel bir bakış* (Genişletilmiş yeni basım). İstanbul: Multilingual.

Erol, A. (2015). *Müzik üzerine düşünmek*. Ankara: Bağlam Yayıncılık.

———. (2009). *Popüler müziği anlamak – kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Erseven, L. (1995). Stüdyo İmge dergisi ile yapılan röportaj. Röportör, D. Fırat. A. Akay, D. Fırat, M. Kutlukan, P. Göktürk (Haz.). *İstanbul'da rock hayatı – sosyolojik bir bakış* (ss. 47-61). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Erşanlı, B. (25.03.2016). Soundies'den TRT'ye, MTV'den YouTube'a: video müzik kliplerinin tarihsel gelişimi. *1. Uluslararası iletişim, edebiyat, müzik ve sanat çalışmalarında güncel yaklaşımlar kongresi* (ss. 104-112). Kocaeli. Erişim tarihi: 20.01.2018, https://www.academia.edu/30727819/SOUNDIES_DEN_TRT_YE_MTV_DEN_YOUTUBE_A_V%C4%B0DEO_M%C3%9CZ%C4%B0K_KL%C4%B0PLER%C4%B0N%C4%B0N_TAR%C4%B0HSEL_GEL%C4%B0%C5%9E%C4%B0M%C4%B0

Eyüboğlu, A. (10.06.2010). MTV Türkiye'de son durum ne? *Milliyet*. Erişim tarihi: 06.02.2018, <http://www.milliyet.com.tr/mtv-turkiye-de-son-durum-ne-/ali-eyuboglu/magazin/magazin yazardetay/12.06.2010/1249400/default.htm>

Ferah, Ş. (2003). “Ben şarkımı söylerken”. *Kelimeler yetse* [Ses dosyası]. İstanbul: Universal Müzik.

Fischer, E. (1980). *Sanatın gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: E Yayınları.

Fiske, J. (2012). *Popüler kültürü anlamak* (S. İrvan, Çev.). İstanbul: Parşömen Yayıncılık.

Forta, B. (28 Eylül 2018). Bülent Forta: Türkiye'de kültür hayatı niteliksiz bir pop kültürünün cenderesinde. Söyleşici, S. Meriç. *Sözcü*. Erişim tarihi: 12.02.2019, <https://www.sozcu.com.tr/hayatim/kultur-sanat-haberleri/bulent-forta-turkiyede-kultur-hayati-niteliksiz-bir-pop-kulturunun-cenderesinde/>

———. (17 Şubat 2020). Kişisel görüşme. İstanbul: Mü-Yap.

Frith, S. (1990). Afterthoughts. S. Frith, A. Goodwin (Ed.). *On record – Rock, pop and written word* (pp. 419-424). New York, USA: Routledge.

———. (2000). Giriş. C. McGregor. *Pop kültür oluyor* (ss. 11-21), (G. Özferendeci, Çev.). İstanbul: Çiviyazıları.

Frith, S. and McRobbie, A. (1990). Rock and sexuality. S. Frith, A. Goodwin (Ed.). *On record – Rock, pop and written word* (pp. 371-390). New York, USA: Routledge.

Frith, S. (1981). *Sound effects – youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. New York, USA: Pantheon Books.

———. (1987). The industrialization of popular music. J. Lull (Ed.). *Popular music and communication* (pp. 53-77). California, USA: SAGE PUBLICATIONS.

Goodwin, A. (1990). Sample and hold – pop music in the digital age of reproduction. S. Frith, A. Goodwin (Ed.). *On record – Rock, pop and written word* (pp. 258-273). New York, USA: Routledge.

Göktürk, P. (1995a). “Anti-moda” grunge ve İstanbul’daki tezahürü. A. Akay, D. Fırat, M. Kutlukan, P. Göktürk (Haz.). *İstanbul’da rock hayatı – sosyolojik bir bakış* (ss. 167-169). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

———. (1995b). Değişen müzikal ilişkiler ve İstanbul’da “rock müzisyeni olma” konumu. A. Akay, D. Fırat, M. Kutlukan, P. Göktürk (Haz.). *İstanbul’da rock hayatı – sosyolojik bir bakış* (ss. 187-195). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

———. (1995c). Markalar ve grunge. A. Akay, D. Fırat, M. Kutlukan, P. Göktürk (Haz.). *İstanbul’da rock hayatı – sosyolojik bir bakış* (ss. 171-174). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Grohl, D. (2014). *Sonic highways*. [HBO tv mini belgesel serisi]. USA: Roswell Films

Grossberg, L. (1987). Rock and roll in search of audience. J. Lull (Ed.). *Popular music and communication* (pp. 175-197). California, USA: SAGE PUBLICATIONS.

Gülümse. Wikizeroo. Erişim tarihi: 30.10.2018,
<http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpd2kvR8O8bMO8bXNl>

Günay, D. (2004). *Dil ve iletişim*. İstanbul: Multilingual.

Günay, E. (2011). *Müzik sosyolojisi - Sosyolojiden müzik kültürüne bir bakış*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Gürbilek, N. (2016). *Vitrinde yaşamak – 1980’lerin kültürel iklimi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Hakan Peker. Wikizero. Erişim tarihi: 11.02.2019,
<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpd2kvSGFrYW5fUGVrZXI>

Hararlı, D. (23.09.2007). Rock’çılara yasak. *Hürriyet*. Erişim tarihi: 06.02.2018,
<http://www.hurriyet.com.tr/rockcilara-yasak-7339172>

Hastings, C. (16.09.2005). Thank you for the music! How Madonna’s new single will give Abba their greatest-ever hit. *Telegraph*. Erişim tarihi: 01.02.2018,
<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1500733/Thank-you-for-the-music-How-Madonnas-new-single-will-give-Abba-their-greatest-ever-hit.html>

Hatch, D. ve Millward, S. (1992). *Blues’dan rock’a pop müziğin analitik tarihi* (E. S. İblağ, Çev.). İstanbul: Korsan Yayın.

Hennion, A. (1990). The production of success – an antimusicology of the pop song. S. Frith, A. Goodwin (Ed.). *On record – Rock, pop and written word* (pp. 185-206) (M. Sinclair, M. Smith, Trans.). New York, USA: Routledge.

Hung Up. (12.02.1018). *Wikipedia*. Erişim tarihi: 01.02.2018, https://en.wikipedia.org/wiki/Hung_Up

Inskip, C., MacFarlane, A. and Rafferty, P. (2008). Meaning, communication, music: towards a revised communication model. *Journal of Documentation*. Vol. 64, No. 5, pp. 687-706.

İsmail YK. (2009). “Çılgın”. *Haydi bastır* [Ses dosyası]. İstanbul: Musicom Pod. Dağ.

İstanbul Plak. (23 Mayıs 2013). *Mirkelam – Tavla* (Resmi video klip). YouTube. Erişim tarihi: 17.01.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=IMs91gdq1EA>

İyi ki doğdun Erkin Baba... (24 Haziran 2011). *Hürriyet*. Erişim tarihi: 29.06.18, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/iyi-ki-dogdun-erkin-baba-18101739>

Jay, M. (2005). *Diyalektik imgelem* (Ü. Oskay, Çev.). İstanbul: Belge Yayınları.

Jenkins, H. (2016). “*Cesur yeni medya*” *teknolojiler ve hayran kültürü* (N. Yeğengil, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kahyaoğlu, O. (2002). *Bülent Ortaçgil “ayrı düşmüşüz yan yana”*. İstanbul: Chiviyazıları Yayınevi.

———. (2010). Yarım yüzyıl, elli şarkı: yarım yüzyıllık Türk pop müziğinin şarkılarla panoraması. *Caz’dan pop’a müzikli yolculuk* (ss. 223-236). İstanbul: Everest Yayınları.

Kalay, A. (2008). *Müziğin görselliği*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.

Kaplan, A. (2013). *Kültürel müzikoloji*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Karaca, I. (2001). “Yaz”. *Anadilim aşk* [Ses dosyası]. İstanbul: Universal – Power Records.

Kaya, A. (1993). Mahur. *Tedirgin*. İstanbul: Gam Müzik ve Yayıncılık.

———. (23 Eylül 2013) *Mahur* (Ahmet Kaya). YouTube. Erişim tarihi: 14.02.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=YwKWvUQqWv8>

Kellner, D. (2013). *Medya gösterisi* (Z. Doğruer, Çev.). İstanbul: Açılımkitap.

Keyder, Ç. (2014). *Türkiye’de devlet ve sınıflar*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Kongar, E. (2006). *21. yüzyılda Türkiye*. İstanbul. Remzi Kitabevi.

Korsan Yasası Meclis'ten geçti. (03 Mart 2004). *Hürriyet*. Erişim tarihi: 25.02.2019, <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/korsan-yasasi-meclisten-gecti-38575785>

Korsgaard, M. B. (2017). *Music video after MTV – audiovisual studies, new media, and popular music*. Abingdon&New York: Routledge.

Kotarba, J. ve Vannini, P. (2009). *Understanding society through popular music*. New York, USA: Routledge.

Koyuncu, S. (25.10.2008). Üçüncü Yeni edebiyat akımı nedir? *Sefakoyuncu*. Erişim tarihi: 31.05.2020, http://www.sefakoyuncu.com/yazilar/ucuncu-yeni/ucuncu-yeni-edebiyat-akimi-nedir_2562.html

Kuran, N. (1996). Alımlama estetiği ve Hans Robert Jauss. M. Rifat (Yay. Haz.). *Eleştiri ve eleştiri kuramı üstüne söylemler* (ss. 29-39). İstanbul: Düzlem Yayınları.

Kurban. Wikizero. Erişim tarihi: 29.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvS3VyYmFuXyhtw7x6aWtfZ3J1YnUp>

Kutlukan, M. (1995). Popüler kültüre yöneliş. A. Akay, D. Fırat, M. Kutlukan, P. Göktürk (Haz.). *İstanbul'da rock hayatı – sosyolojik bir bakış* (ss. 137-152). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Kuyucu, M. (09 Ocak 2019). Kişisel görüşme. İstanbul.

———. (2014). *Müzik dünyasını anlamak – müzik endüstrisinin sorunları*. İstanbul: Zinde Yayıncılık.

———. (2005). *Pop infilakı*. İstanbul: Kar Yayınları.

Küçükkaplan, U. (2016). *Türkiye'nin pop müziği*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Küresel müzik raporu 2017: Endüstrinin yıllık durumu. (2017). *IFPI*. Erişim tarihi: 05.01.2018, <http://www.mu-yap.org/upload/GMR2017TR.pdf>

Laing, D. (2013). The recording industry in the twentieth century. L. Marshall (Ed.). *The international recording industries* (pp. 31-52). New York, USA: Routledge.

Lawrence, D. H. (1997). *Âşık kadınlar* (H. Engin, Çev.). İstanbul: Engin Yayıncılık.

Leonard, M. (2007). *Gender in the music industry – rock, discourse and girl power*. Hampshire: Ashgate Publishing.

Lewis, G. H. (1987b). Patterns of meaning and choice: taste cultures in popular music. J. Lull (Ed.). *Popular music and communication* (pp. 198-211). California, USA: SAGE PUBLICATIONS.

Lull, J. (1987b). Listeners' communicative uses of popular music. J. Lull (Ed.). *Popular music and communication* (pp. 140-174). California, USA: SAGE PUBLICATIONS.

———. (1987a). Popular music and communication: an introduction. J. Lull (Ed.). *Popular music and communication* (pp. 10-35). California, USA: SAGE PUBLICATIONS.

———. (2000). *Popüler müzik ve iletişim* (T. İbلاغ, Çev.). İstanbul: Çiviyazıları.

Madonna Lyrics. "Music". *Azlyrics*. Erişim tarihi: 25.10.2017, <https://www.azlyrics.com/lyrics/madonna/music.html>

Manav, Ö. ve Nemutlu, M. (2011). *Müzikte alımlama*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Marshall, L. (2013a). Introduction. L. Marshall (Ed.). *The international recording industries* (pp. 1-7). New York, USA: Routledge.

———. (2013b). The recording industry in the twenty-first century. L. Marshall (Ed.). *The international recording industries* (pp. 53-74). New York, USA: Routledge.

Mavi Sakal. Wikizero. Erişim tarihi: 29.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTWf2aV9TYWthbF8obcO8emlrX2dydWJ1KQ>

McGregor, C. (2000). *Pop kültür oluyor* (G. Özferendeci, Çev.). İstanbul: Çiviyazıları.

McLaughlin, T. (1970). *Music and communication*. London, England: Faber and Faber.

Meriç, M. (2016). *100 şarkıda memleket tarihi*. İstanbul: Ağaçkakan Yayınları.

———. (Haz.) (2006). *Pop dedik - Türkçe sözlü hafif Batı müziği*. İstanbul: İletişim Yayınları.

———. (24 Mayıs 2016). Murat Meriç: 'Bugün kimse içinde rakı geçen şarkı yapmaz'. Söyleşici, H. Düzkan. *Kültür Servisi*. Erişim tarihi: 24.05.2016, <http://kulturservisi.com/p/murat-meric-bugun-kimse-icinde-raki-gecen-sarki-yapmaz>

———. (24 Mayıs 2016). 'Yapacak bir şey yok Türkiye'de müzik kitabı satmıyor'. Söyleşici, C. Öktemer. *Agos*. Erişim tarihi: 24.05.2016, <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/7182/yapacak-bir-sey-yok-turkiyede-muzik-kitabi-satmiyor>

Mestci, A. (28 Ocak 2018). Arabesk müzik bugün ne durumda? *Habertürk Pazar*. Erişim tarihi: 20.03.2019, <https://www.haberturk.com/arabesk-muzik-bugun-ne-durumda-1813590#>

Morris, J. W. (06 February 2015). Anti-market research: Piracy, new media metricks, and commodity communities. *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture*, 13:1, pp. 32-44. <http://dx.doi.org/10.1080/15405702.2014.977998>

Mor ve Ötesi. Wikizero. Erişim tarihi: 29.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTW9yX3ZlX8OWdGVzaQ>

MTV Türkiye. Wikipedia. Erişim tarihi: 06.02.2018, https://tr.wikipedia.org/wiki/MTV_T%C3%BCrkiye

MTV Türkiye, eylülde izleyiciyle buluşuyor. (18.05.2006). *Radikal*. Erişim tarihi: 27.03.2020, <http://www.radikal.com.tr/kultur/mtv-turkiye-eylulde-izleyiciyle-bulusuyor-780724/>

MTV Türkiye ve Nickelodeon kapandı! (05.09.2011). *Gazeteciler*. Erişim tarihi: 06.02.2018, <http://www.gazeteciler.com/haber/mtv-trkiye-ve-nickelodeon-kapand/197334>

Music (Madonna song). (13.02.2018). *Wikipedia*. Erişim tarihi: 27.10.2017, [https://en.wikipedia.org/wiki/Music_\(Madonna_song\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Music_(Madonna_song))

Mutlu, E. (2016). *Globalleşme, popüler kültür ve medya*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Müzik dünyada müzik Türkiye’de müzik. (1991). İstanbul: Spaatyom Yayınları.

Nazan Öncel. *Wikizero*. Erişim tarihi: 25.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvTmF6YW5fw5ZuY2Vs>

Nazan Öncel. Diskografi. *Nazanöncel*. Erişim tarihi: 18.02.2019, <http://www.nazanöncel.net/Albumler/Diskografi/Diskografi.html>

Omran, T. (02.05.2019). Redd’in Spotify görüşmesinden dinleyici olarak ne anlamalıyız? *Milliyet*. Erişim tarihi: 01.01.2020, <https://www.milliyet.com.tr/redd-in-spotify-gorusmesinden-dinleyici-olarak-ne-anlamaliyiz--molatik-11676/>

Orhan Atasoy. *Wikizero*. Erişim tarihi: 29.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvT3JoYW5fQXRhc295>

Oskay, Ü. (2001). *Müzik ve yabancılaşma*. İstanbul: Der Yayınları.

Öncel, N. (2006). “Aşkım baksana”. *7’in bitirdin* [Ses dosyası]. İstanbul: Seyhan Müzik. [Albüm]

———. (2015). *Aşkitom* [Ses dosyası]. İstanbul: DMC.

———. (2014). *Bazı şeyler* [Ses dosyası]. İstanbul: DMC. [Albüm]

———. (2018). *Durum şarkıları* [Ses dosyası]. İstanbul: DMC. [Albüm]

———. (2016). *Sakin ol şampiyon* [Ses dosyası]. İstanbul: DMC. [Albüm]

Özbek, M. (2013). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Öztan, E. (2018). Neoliberalizmin ev hali: Türkiye’de aile, cinsellik ve toplumsal cinsiyet. İ. Akça, A. Bekmen ve B. A. Özden (Der.). “*Yeni Türkiye’ye varan yol – neoliberal hegemonyanın inşası* (ss. 243-260). İstanbul: İletişim Yayınları.

Övet, E. (16.11.2006). MTV’den Sezen’e ambargo. *Sabah*. Erişim tarihi: 06.02.2018, <http://arsiv.sabah.com.tr/2006/11/16/gun110.html>

Özbek, M. (2013). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Öztürk, T. A. (Bahar 2013). Nil Karabrahimgil’in şarkıları üzerinden özgür kadın imajı. *Porte Akademik: Toplumsal Cinsiyet*, 6, 72-80.

Özdemir, H. (1997). Siyasal tarih (1960-1980). S. Akşin (Yay. Yön.). *Türkiye tarihi 4 - Çağdaş Türkiye 1908-1980* (ss. 191-260). İstanbul: Cem Yayınevi.

Özkazanç, A. (2017). Cumhuriyet döneminde siyasal gelişmeler: tarihsel-sosyolojik bir değerlendirme. F. Alpkaya ve B. Duru (Der.). *1920'den günümüze Türkiye'de toplumsal yapı ve değişim* (ss. 71-105). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Paçal, J. (25.11.2018). Kişisel görüşme. İstanbul.

Parla, J. (1993). *Babalar ve oğullar – Tanzimat romanının epistemolojik temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Pentagram. Wikizero. Erişim tarihi: 29.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvUGVudGFncmFtXyhtw7x6aWtfZ3J1YnUp>

Red Hot Chili Peppers. (20 Ekim 2009). *Dani California – Official Music Video*. YouTube. Erişim tarihi: 14.02.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Sb5aq5HcS1A>

Redd [reddseyirdefter]. (29.04.2019). *1) Müzik üreten, yayınlayan, yazan ve dinleyenlerle paylaşmak isteriz ki: Geçtiğimiz hafta İngiltere Spotify ile talebimiz doğrultusunda bir video konferans gerçekleştirdik.* [Tweet]. Twitter. Erişim tarihi: 25.05.2020, <https://twitter.com/reddseyirdefter/status/1122841169237630976>

Replikas. Wikizero. Erişim tarihi: 29.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvUmVwbGlrYXNM>

RGB [Haber Vesaire]. (29.04.2019). *Doğan Duru ile Redd'in son albümü ve müzik endüstrisi üzerine* [Video]. YouTube. Erişim tarihi: 15.02.2020, https://www.youtube.com/watch?v=eIZ2_BETHr8&t=2s

Riesman, D. (1990). Listening to popular music. S. Frith, A. Goodwin (Ed.). *On record – Rock, pop and written word* (pp. 5-26). New York, USA: Routledge.

Rothenbuhler, E. W. (1987). Commercial radio and popular music – process of selection and factors of influence. J. Lull (Ed.). *Popular music and communication* (pp. 78-95). California, USA: SAGE PUBLICATIONS.

Sakin Ol. *Sertab*. Erişim tarihi: 03.12.2018, <https://sertab.net/album/sakin-ol/>

Saltık, H. (17 Şubat 2020). Kişisel görüşme. İstanbul: Kalan.

Samsunluejder55. (29 Ocak 2009). *Salim – Alo (Yepyeni 2009 orijinal video klip)*. YouTube. Erişim tarihi: 06.05.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=hWD4JqP0O7k>

Satar, B. (2015). *Popüler kültür ve tekrarlanan imajlar*. İstanbul: Kozmoz Yayınları.

Say, A. (2008). *Müzik nedir, nasıl bir sanattır?* İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Sayın, G. (2006). *Bir popüler kültür ürünü olarak Türk pop müzik videolarının anlatı yapısı ve biçimsel özellikleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı.

- Seden Gürel. *Discogs*. Erişim tarihi: 10.12.2018,
<https://www.discogs.com/artist/939745-Seden-G%C3%BCrel>
- Sevildiğini Bil. *Wikizeroo*. Erişim tarihi: 30.10.2018,
<http://www.wikizeroo.net/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU2V2aWxkacSfaW5pX0JpbA>
- Seyyal Taner. *Wikizero*. Erişim tarihi: 08.02.2019,
<http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvU2V5eWFsX1RhbmVy>
- Shiner, L. (2004). *Sanatın icadı - bir kültür tarihi (Birinci basım)* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- . (2013). *Sanatın icadı - bir kültür tarihi (Üçüncü basım)* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sıla. (2009). “Sevişmeden uyumayalım”. *İmza* [Ses dosyası]. İstanbul: Sony BMG.
- Solmaz, M. (29.11.2018). Kişisel görüşme. İstanbul.
- . (1996a). *Türkiye’de pop müzik – dünü ve bugünü ile bir infilak meselesi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- . (1996b). 1980’den günümüze Türkiye’de pop müzik. F. Aral, T. Bora, A. İnel, C. Kozanoğlu ve ark. (Yay. Haz.). *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* (Cilt 14). (ss. 943-947). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sonnega, W. (Spring 1995). Morphing borders: The remanence of MTV. *TDR (1988-)*, 39 / 1, 45-61. Cambridge: The MIT Press.
- Spanos, B. (14.02.2018). How Michael and Janet Jackson created the new black rock star. *Rolling Stone*. Erişim tarihi: 07.03.2020,
<https://www.rollingstone.com/music/music-features/how-michael-and-janet-jackson-created-the-new-black-rock-star-127762/>
- Spotify’da çalma listeleri verilerle nasıl buluşuyor? (22.11.2018). *DigitalAge*. Erişim tarihi: 01.01.2020, <https://digitalage.com.tr/spotifyda-calma-listeleri-verilerle-nasil-bulusuyor/>
- Stokes, M. (2011). *Aşk cumhuriyeti – Türk popüler müziğinde kültürel mahrem* (H. Doğrul, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Storey, J. (2000). *Popüler kültür çalışmaları kuramlar ve metotlar* (K. Şahin, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Şenses, F. (2017). Türkiye ekonomisinde neo-liberal dönüşümün arka planı ve başlangıcına ilişkin gözlem ve değerlendirmeler. R. F. Barbaros ve E. J. Zürcher (Haz.). *Modernizmin yansımaları: 80’li yıllarda Türkiye* (ss. 49-91). Ankara: Efil Yayınevi.
- Tangöze, K. (2006). Belki alışman lazım. Röportör, D. Durukan. *İyiler siyah giyer – 2000’li yıllarda rock* (ss. 226-232). İstanbul: Everest Yayınları.

Tanör, B. (1995). Siyasal tarih (1980-1995). S. Akşin (Yay. Yön.). *Türkiye tarihi 5 – Bugünkü Türkiye 1980-1995* (ss. 23-157). İstanbul: Cem Yayınevi.

Tanpınar, A. H. (1975). *Mahur beste*. İstanbul: Yol Yayınları.

Tansuğ, F. (1999). *Turkish popular music: The political economy of change*. [Doctoral dissertation]. Baltimore County, USA: University of Maryland.

Tarkan. (2016). *Ahde vefa* [Ses dosyası]. İstanbul: Hitt Müzik.

———. (1994). *Hepsi Senin Mi? A'acayıpsin* [Albüm]. Erişim tarihi: 06.01.2019, <http://www.tarkan.com/album/aacayıpsin/>

Tarkan Tevetoğlu biyografisi. *Milliyet*. Erişim tarihi: 01.02.2018, <http://www.milliyet.com.tr/tarkan/>

Taşbaşı, K. (2004). Türkiye’de 1990 sonrası müzik endüstrisi ve görüntü. C. Pekman, B. Kılıçbay (Der.). *Görüntünün müziği müziğin görüntüsü* (ss. 71-85). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Tekeli, İ. (2017a). 1980’li yıllarda Türkiye ekonomisinde dönüşüm, modernitenin aşınması ve planlama. R. F. Barbaros ve E. J. Zurcher (Haz.). *Modernizmin yansımaları: 80’li yıllarda Türkiye* (ss. 7-48). Ankara: Efil Yayınevi.

———. (2017b). 1990’lı yıllar: siyasal düzenin aşınması, ekonomik kriz ve planlamada umutların GAP’a bağlanması. R. F. Barbaros ve E. J. Zurcher (Haz.). *Modernizmin yansımaları: 90’lı yıllarda Türkiye* (ss. 10-39). Ankara: Efil Yayınevi.

Tekelioğlu, O. (2006). Kendiliğinden sentezin yükselişi: Pop müziğin tarihsel arkaplanı. *Pop yazılar* (ss. 92-118). İstanbul: Teos Yayıncılık.

Tekin, Ö. (1996). “Aşk her şeyi affeder mi?”. *Kime ne?* İstanbul: Peker Müzik. [Albüm]

———. (2010). “Bana bi’ şey olmaz”. *Bana bi’ şey olmaz* [Ses dosyası]. İstanbul: Sony Music.

———. (1999). “Beni yakan aşkın”. *Laubali* [Ses dosyası]. İstanbul: İstanbul Plak.

———. (2002). “Dağları deldim”. *Tek başıma* [Ses dosyası]. İstanbul: İstanbul Plak.

———. (2005). “Değmez”. *109876543210* [Ses dosyası]. İstanbul: İstanbul Plak.

———. (1996). “Duvaksız gelin olmaz”. *Kime ne?* [Ses dosyası]. İstanbul: Peker Müzik.

———. (2010). “Erkekliğime ver”. *Bana bi’ şey olmaz* [Ses dosyası]. İstanbul: Sony Music.

———. (2002). “Hep yek”. *Tek başıma* [Ses dosyası]. İstanbul: İstanbul Plak.

———. (2002). “Kim bilir”. *Tek başıma* [Ses dosyası]. İstanbul: İstanbul Plak.

———. (1996). “Kime ne?”. *Kime ne?* [Ses dosyası]. İstanbul: Peker Müzik.

- . (1999). “Laubali”. *Laubali* [Ses dosyası]. İstanbul: İstanbul Plak. [Albüm]
- . (2010). “Sen anla”. *Bana bi’ şey olmaz* [Ses dosyası]. İstanbul: Sony Music.
- . (1999). “Yazmamışlar”. *Laubali* [Ses dosyası]. İstanbul: İstanbul Plak.
- . (1998). “Yol”. *Öz* [Ses dosyası]. İstanbul: İstanbul Plak.
- Terbet. (17 Nisan 2015a). *Unkapanı’ndan sonra - ün kapanı (1. Bölüm)* [Belgesel]. YouTube. Erişim tarihi: 20.02.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=5nRCxfeDxF4&t=187s>
- . (17 Nisan 2015b). *Unkapanı’ndan sonra - ün kapanı (2. Bölüm)* [Belgesel]. YouTube. Erişim tarihi: 20.02.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=k45IwmJEZp8&t=1168s>
- Tezel, M. (25.10.2006). MTV Türkiye yayında. *Hürriyet*. Erişim tarihi: 26.03.2020, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/mtv-turkiye-yayinda-5310430>
- Tuğsuz, O. A. (27 Mayıs 2018). Kişisel görüşme. İstanbul.
- Tura, Y. (1996). 1980’lerden 1995’e Türk müziği. F. Aral, T. Bora, A. İnel, C. Kozanoğlu ve ark. (Yay. Haz.). *Cumhuriyet dönemi Türkiye ansiklopedisi* (Cilt 14). (ss. 924-927). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Türkkan, U. (11 Mayıs 2017). Kişisel görüşme. İstanbul.
- Umay Umay. Wikizero. Erişim tarihi: 29.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvVW1heV9VbWF5>
- Ünlü. Wikizero. Erişim tarihi: 29.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvw5xubMO8Xyhtw7x6aWtfZ3J1YnUp>
- Ünver, M. S. (2017). *Blue*. İstanbul: Güverte Film. [Film]
- Vega. Wikizero. Erişim tarihi: 29.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvVmVnYV8obcO8emlrX2dydWJ1KQ>
- Wallis, R. and Malm, K. (1987). The international music industry and transcultural communication. J. Lull (Ed.). *Popular music and communication* (pp. 112-137). California: SAGE PUBLICATIONS.
- Warner Bros. Records. (26 Ekim 2009). *Madonna – Hung Up (Official Music Video)*. YouTube. Erişim tarihi: 14.02.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=EDwb9jOVRtU>
- Williamson, J. ve Cloonan, M. (2013). Contextualising the contemporary recording industry. L. Marshall (Ed.). *The international recording industries* (pp. 11-29). New York, USA: Routledge.

Yağcı, S. C. (Güz 2008). MTV'nin küreselleşme serüveninde yeni durak: MTV Türkiye. B. Arık (Ed.). *Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi iletişim kuram ve araştırma dergisi*, 27, 203-219.

Yapıcı, T. (03.05.2019). Redd'in Spotify ile yaptığı görüşme üzerine birtakım düşünceler. *Bir Baba Indie*. Erişim tarihi: 01.01.2020, <https://www.birbabaindie.com/redd-spotify-yaptigi-gorusme-uzerine-dusunceler/>

Yaşar Kurt. *Wikizero*. Erişim tarihi: 29.01.2019, <http://www.wikizero.biz/index.php?q=aHR0cHM6Ly90ci53aWtpcGVkaWEub3JnL3dpa2kvWWHFn2FyX0t1cnQ>

Yaylagül, L. (2010). *Kitle iletişim kuramları – egemen ve eleştirel yaklaşımlar*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Yeldan, E. (2017a). Üretim, bölüşüm, ve büyüme dinamikleri açısından 80'li yıllarda Türkiye ekonomisi. R. F. Barbaros ve E. J. Zurcher (Haz.). *Modernizmin yansımaları: 80'li yıllarda Türkiye* (ss. 92-104). Ankara: Efil Yayınevi.

———. (2017b). 1990'lar: Türkiye'nin kayıp on yılı. R. F. Barbaros ve E. J. Zurcher (Haz.). *Modernizmin yansımaları: 90'lı yıllarda Türkiye* (ss. 40-50). Ankara: Efil Yayınevi.

ÖZGEÇMİŞ

Sibel ERCAN

E-posta: sibelle81@gmail.com



Eğitim Durumu:

Doktora: Marmara Üniversitesi, İletişim Bilimleri (2012-2020).

University of Western Ontario, Media Studies (2017, misafir doktora öğrencisi).

Yüksek Lisans: Yeditepe Üniversitesi, Türk Edebiyatı (Burslu), (2004-2006).

Lisans: Yeditepe Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı (ÖSYM burslu), (1999-2003).

Pedagojik Formasyon: İstanbul Üni. Pedagojik Formasyon Sertifika Prog. (2011-2012)

İş Deneyimi:

2013-: Türk Dili Öğretim Görevlisi / Namık Kemal Üniversitesi

2012: Türk Dili Okutmanı / Maltepe Üniversitesi

2009-2013: Serbest zamanlı redaktör

2007-2011: Türk Dili Okutmanı / İstanbul Bilgi Üniversitesi

2006-2007: Türkçe Öğretmeni / Zeynep Mutlu Eğitim Vakfı Kemer Okulları

2005-2007: Yaratıcı Yazarlık Öğretim Görevlisi / Yeditepe Üniversitesi

2006 Yaz Okulu: Araştırma Yöntemleri Öğretim Görevlisi / Yeditepe Üniversitesi

2004-2006: Türk Dili Öğretim Görevlisi / Yeditepe Üniversitesi

Kasım 2003-Ocak 2004: Editör yardımcısı / Günizi Yayıncılık

Yayınlar ve Çalışmalar:

Küreselden Yerele MTV Tekeli ve MTV Türkiye Örneği. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*, Sayı 4, Bahar 2020, ss. 118-132.

Lozan Nüfus Mübadelesi'nin Türk Edebiyatındaki Bir Yankısı: *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana. Yüce Dağdan Aşan Yollar Bizimdir* (Der. Gönül Pultar), İstanbul, Kültür Araştırmaları Derneği, 2016, ss. 337-358.

Gerçeklik-Edebiyat İlişkisi Bağlamında Lozan Nüfus Mübadelesi'nin Örnek Romanlarda Karşılaştırmalı Analizi. *90. Yılında Lozan ve Türkiye Cumhuriyeti Uluslararası Sempozyumu Bildiriler* (cilt II). (Yay. Haz. Duygu Türker-Murat Saygın). Ankara, ATAM Yayınları, 2015, ss. 745-759.

Avrupa Politik Sineması: Çöküş ve Diriliş Hikâyeleri. *İletişim Çalışmaları* (Der. Filiz Aydoğan), İstanbul, Der Yayınları, 2015, ss. 235-258.

Yaratıcı Yazarlık Endüstrisi Türkiye’de, *Mesele*, Mart 2013, s. 56.

Yaratıcı Yazarlık Endüstrisi Üzerine Soruşturma, Varlık Yaratıcı Yazarlık Dosyası, Şubat 2013, s. 35.

“Bir Film, Bir Hikâye: Beyaz Mantolu Adam”, *“Korkuyu Beklerken” Gelenler* (Der. Hilmi Tezgör), İletişim, 2011, s. 69-82.

“Ben Alaaddin'im Diyebilirim” (Gözden geçirilmiş), *Efendime Söyleyeyim* (Haz. Mesut Varlık), İletişim, 2010, s. 356-365.

“Ben Alaaddin'im Diyebilirim”, (Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* anlatısındaki Alaaddin karakteriyle ilgili), “Roman Kahramanları”, Şubat-Mart 2010, sayı 1, s. 15-21.

Nursel Duruel'in ‘Nereye’ adlı Öyküsünde Karşıtlık İlişkileri: Göstergebilimsel Bir Çözümleme Denemesi; “Kaşgar”, Mayıs-Haziran/Temmuz-Ağustos 2004, s. 37-38, ss. 89-95.

Çeviriler:

Jeremy W. Morris. “Anti-Pazar Araştırması: Korsanlık, Yeni Medya Ölçümleri ve Meta Toplulukları” (Çev. Canan Sevimel ile). *Yeni Medya Kuramları* (Ed. Filiz Aydoğan). Der Yayınları. 2018, ss. 225-246.

Katherine Hayles. “Elektronik Edebiyat Nedir?” (Çev. Gönül Kayol Günher ile), *Yeni Medyaya Eleştirel Yaklaşımlar* (Ed. Mukadder Çakır). Doğu Kitabevi. 2014, ss. 323-367.

Ahmed Mithat Efendi. *Çengi* (Osmanlıcadan), Bordo-Siyah, 2004.

Tahsin Nâhid ve Ruhsân Nevvare. *Jön Türk* (Osmanlıcadan), Bordo-Siyah, 2003.

Tahsin Nâhid ve Şahabeddin Süleyman. *Ben... Başka!* (Osmanlıcadan), Bordo-Siyah, 2003.

“Feministlere İthaf” (Perde Der. “Düşünce Köşesi”, 21 Kasım-26 Aralık 1327 (1909), sayı: 3, s. 3), *Tarih ve Toplum*, Mayıs 2000, sayı: 197, s. 57.

Sunumlar:

9 – 11 Nisan 2019: Ayvalık İlçe Halk Kütüphanesi’nin düzenlediği “Ahmet Yorulmaz Günleri” etkinliğinde “Ahmet Yorulmaz: “Bir Mübadele Yazarı” ”adlı sunum.

14 Kasım 2013: Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları I: 90. Yılında Lozan ve Türkiye Cumhuriyeti Uluslararası Sempozyumu’nda (ATAM ve Hacettepe Üni. Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Ens.) “Gerçeklik-Edebiyat İlişkisi Bağlamında Lozan Nüfus Mübadelesi’nin Örnek Romanlarda Karşılaştırmalı Analizi” adlı sunum.

5 Mart 2013: Yeditepe Üni. Türk Dili ve Edb. Böl., Kemal Tahir’in Öyküleri İçin Sempozyum, “Göl İnsanları’nda Göç ve Üretim İlişkileri” adlı sunum.

5 Ekim 2010: Yeditepe Üni. Türk Dili ve Edb. Böl., Oğuz Atay’ın Sekiz Öyküsü İçin Sempozyum, “Bir Film, Bir Hikâye: Beyaz Mantolu Adam” adlı sunum.

16 Nisan 2010: İst. Bilgi Üni. Göç Çal. Uyg. ve Arş. Mer., “Lozan Nüfus Mübadelesi’nin Türk Edebiyatından Seçilen Örnek Eserlere Yansıması” adlı seminer.

20 Aralık 2008: İst. Bilgi Üni. Karşılaştırmalı Edebiyat Böl., “Gölgelerden Harflere Hasan Ali Toptaş” Sempozyumu, “Hasan Ali Toptaş’ın Yaşamı ve Edebi Yolculuğu” adlı sunum.

1 Kasım 2008: Siyasi İlimler Derneği VI. Lisansüstü Konferansı, İst. Bilgi Üni., “Lozan Nüfus Mübadelesi’nin Yaşar Kemal’deki İzi: ‘Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana’” adlı sunum.

15-16 Kasım 2006: Yrd. Doç. Dr. Ayşe Melda Üner’le, Marmara Üni. Türkiyat Arş. ve Uyg. Mer., Av Sempozyumu, “Sait Faik Abasıyanık’ın ‘Yaşayacak ve Pay’ Adlı Öykülerinde Balıkçılık ve Balıkçılar” adlı sunum.

16 Haziran 2005: Doğu Üni. I. Edebiyat Öğrencileri Konferansı’nda “Edebiyat-Gerçeklik Bağlamında Hasan Ali Toptaş ve Gölgesizler” adlı sunum.

8 Nisan 2005: Osmangazi Üni. Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü ve Yeditepe Üni. İngiliz Dili ve Edb. Bölümlerinin ortak düzenlediği İmgebilim Çalıştayı’nda “Gizemli Bir Doğu Çekiciliği: Fransız Arif Efendi ve Âziyade” adlı sunum.