

T.C.
SİNOP ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
SİYASET BİLİMİ VE KAMU YÖNETİMİ ANABİLİM DALI



TÜRKİYE’DE KÜLTÜR POLİTİKALARI VE ARABESK MÜZİK
TARTIŞMALARI

BERNA COŞKUN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DANIŞMAN

Dr. Öğr. Üyesi Candaş CAN

SİNOP-2024

TEZ KABUL

Berna COŞKUN tarafından hazırlanan “**Türkiye’de Kültür Politikaları ve Arabesk Müzik Tartışmaları**” başlıklı bu çalışma, 03.04.2024 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından **YÜKSEK LİSANS tezi** olarak kabul edilmiştir.

**Başkan
(Danışman)**

Dr. Öğr. Üyesi Candaş Can
Sinop Üniversitesi / Boyabat İktisadi ve İdari Bilimler
Fakültesi

İmza

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Ozan Aras
Sinop Üniversitesi / Boyabat İktisadi ve İdari Bilimler
Fakültesi

İmza

Üye

Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Talha Paşaoğlu
Samsun Üniversitesi / Siyasal Bilgiler Fakültesi

İmza

Enstitü Müdürü

Prof. Dr. Fadime DİRİK

.....

ETİK BEYANI

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

Berna COŞKUN

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRKİYE’DE KÜLTÜR POLİTİKALARI VE ARABESK MÜZİK TARTIŞMALARI

BERNA COŞKUN

SİNOP ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

SİYASET BİLİMİ VE KAMU YÖNETİMİ ANABİLİM DALI

DANIŞMAN: DR. ÖĞR. ÜYESİ CANDAŞ CAN

Türkiye’de 1960’lı yılların ikinci yarısında ilk izlerine rastlanılan arabesk müzik, yıllar içerisinde müzikolojik boyutunu aşarak, toplumsal yapının hemen her alanında etkisi görülen bir olgu haline dönüşmüştür. Arabesk müzik bu dönüşüm çemberinde toplumsal aktörler tarafından sürekli olarak anlamlandırılmaya ve açıklanmaya çalışılmıştır. Buna göre arabeskin ne olduğu, neyi temsil ettiği ve akıbeti gibi sorular üzerinden çok yönlü ve kapsamlı bir tartışma başlamıştır. Neticede bu müziğin varlığına ilişkin ortak bir mutabakata varılamaması, günümüze değin farklı alanların da bu müziği tartışma nesnesi olarak ele almasına neden olmuştur. Arabesk müziğin güncelliğini koruması elbette bahsedilen durumla sınırlı değildir. Keza bu müziğin, diğer müzik türleriyle eklemlenerek değişim ve dönüşümünü devam ettirmesi, güncel literatüre dahil olmasını kolaylaştıran durumlardan yalnızca bir tanesidir. Bu nedenle bu çalışmanın dayandığı varsayım; arabesk müziğin yaşadığı birtakım dönüşümler neticesinde bir soylulaşma kazandığı üzerinedir. Dolayısıyla çalışma kapsamında arabesk müziğe ilişkin farklı görüşlere yer verilerek, bu müziğin Türkiye’deki tarihsel serüvenini bir tartışma anlatısı üzerinden ele alma çabasına gidilmiştir. Keza bahsi geçen arabesk müzik tartışmalarının, çalışmanın varsayımını temellendirme noktasında büyük fayda sağlayacağı, nihayetinde ise arabeskin soylulaşma sürecinin net bir biçimde görüleceği düşünülmektedir. Çalışma yürütülürken nitel araştırma yöntemlerinden faydalanılmış, konuya ilişkin literatür ve arşiv taraması yapılmıştır.

ANAHTAR KELİMELEER: Modernleşme; Kültürel Modernleşme; Kültür Politikaları; Arabesk Müzik

2024, 125 Sayfa

ABSTRACT

MASTER’S THESIS

CULTURAL POLICIES AND ARABESQUE MUSIC DEBATES IN TÜRKİYE

BERNA COŞKUN

SINOP UNIVERSITY INSTITUTE OF GRADUATE PROGRAMS

DEPARTMENT OF POLITICAL SCIENCE AND PUBLIC ADMINISTRATION

SUPERVISOR: Asst. Prof. Dr. CANDAS CAN

The first traces of arabesque music in Turkey were encountered in the second half of the 1960s, and over the years it has transcended its musicological dimension and become a phenomenon affecting almost every aspect of the social structure. Arabesque music has been constantly interpreted and explained by social actors within this circle of transformation. Accordingly, a multifaceted and comprehensive discussion on questions such as what arabesque is, what it represents and its fate has begun. As a result, the lack of a common consensus on the existence of this music has caused different fields to deal with this music as a subject of discussion until today. Of course, Arabesque music is not limited to the above-mentioned situation. Likewise, the fact that this music continues to change and transform by articulating with other music genres is just one of the situations that facilitate its inclusion in the current literature. Therefore, the assumption on which this study is based is that arabesque music has gained a gentrification as a result of certain transformations. For this reason, the study attempts to analyse the historical adventure of arabesque music in Turkey through a discussion narrative by including different views on arabesque music. Likewise, it is thought that the aforementioned discussions on arabesque music will be of great benefit in terms of grounding the assumption of the study and ultimately the process of gentrification of arabesque will be clearly seen. While conducting the study, qualitative research methods were used, literature and archive review were conducted.

KEYWORDS: Modernization; Cultural Modernization; Cultural Policies; Arabesque Music

2024, 125 Page

TEŞEKKÜR

Öncelikle yüksek lisans ders sürecimden tez sürecime değin benden desteğini esirgemeyen, kıymetli bilgi ve birikimleriyle akademik yolumu aydınlatan danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Candaş CAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Tezimi sabırla inşa ederek tamamlamış olmamda en büyük emek kendisine aittir. Hayatımın her anında sorgusuz, çıkarsız yanımda olan kıymetli aileme, bu süreçte gösterdikleri sabır ve şefkatleri için ne kadar teşekkür etsem az, haklarını ödeyemem... Son olarak, bazen binbir heves ve heyecanla bazen pes ederek bile olsa hedeflerinden ve hayallerinden asla vazgeçmediği için kendime bir teşekkürü borç bilirim.

Berna COŞKUN

İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ KABUL	ii
ETİK BEYANI	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR	vi
İÇİNDEKİLER	vii
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	ix
1. GİRİŞ	1
2. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE KÜLTÜREL MODERNLEŞMENİN KISA TARİHİ ..	4
2.1. Osmanlı’da Kültürel Modernleşme ve Kültür Politikaları	4
2.1.1. Musika-i hümayun	10
2.2. CHP ve DP Dönemi’nde Kültürel Modernleşme (1923-1960).....	11
2.2.1. CHP ve DP dönemi kültür politikaları	15
2.3. İki Darbe Arası Dönemde Kültürel Modernleşme (1960-1980).....	22
2.3.1. İki darbe arası dönemde kültür politikaları.....	26
2.4. Neoliberal Düzene Geçiş Sürecinde Kültürel Modernleşme (1980-2002).....	30
2.4.1. Neoliberal düzene geçiş sürecinde kültür politikaları.....	34
2.5. AK Parti Dönemi’nde Kültürel Modernleşme (2002’den Günümüze).....	37
2.5.1. AK Parti dönemi kültür politikaları	42
3. BÖLÜM: TÜRKİYE’NİN ARABESK KÜLTÜRÜ	47
3.1. Arabeskin Kavramsal Analizi	47
3.2. Popüler Kültür ve Arabesk.....	48
3.3. Alt Kültür Biçimi Olarak Arabesk	51
3.4. Arabeskin Türkiye’de Doğuşu	53
3.5. Arabesk Kültürü İnşa Eden Dinamikler	56
3.5.1. İktisadi dinamikler	56
3.5.2. Sosyo-kültürel dinamikler	59
3.5.3. Politik dinamikler	61
3.6. Üretim Biçimi Olarak Arabesk Müzik.....	65
4. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE ARABESK MÜZİK TARTIŞMALARI	71
4.1. 1970’li Yıllarda Arabesk Müzik Tartışmaları	71

4.2. 1980’li Yıllarda Arabesk Müzik Tartışmaları	74
4.3. 1990’lı Yıllarda Arabesk Müzik Tartışmaları	84
4.4. 2000’li Yıllarda Arabesk Müzik Tartışmaları	89
5. SONUÇ	99
KAYNAKLAR.....	101
ÖZGEÇMİŞ	115



SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

Kısaltmalar

AB	: Avrupa Birliği
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AK Parti/AKP	: Adalet ve Kalkınma Partisi
ANAP	: Anavatan Partisi
AP	: Adalet Partisi
BBC	: British Broadcasting Corporation
CHP	: Cumhuriyet Halk Partisi
DP	: Demokrat Parti
DSP	: Demokratik Sol Parti
DYP	: Doğru Yol Partisi
KADEM	: Kadın ve Demokrasi Vakfı
MBK	: Millî Birlik Komitesi
MHP	: Milliyetçi Hareket Partisi
MSP	: Millî Selamet Partisi
NATO	: Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü
ODTÜ	: Orta Doğu Teknik Üniversitesi
RP	: Refah Partisi
SHP	: Sosyaldemokrat Halkçı Parti
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

1. GİRİŞ

Türkiye’de 1960’lı yılların ikinci yarısında ortaya çıkan ve günümüze kadar geçen süre zarfında etki alanı yalnızca müzikle sınırlı kalmayan arabesk, üzerine pek çok şey söylenen bir tartışma olgusu haline gelmiştir. Nitekim Güneş Ayas (2019, s. 2091)’ın da ifade ettiği gibi; arabesk müziği üreten ve dinleyen kesimle, bu müziğe karşı olumsuz tutum sergileyen kesim arasında ciddi bir karşıtlık ortaya çıkmıştır. Bu karşıtlığın temeli, kültürel arenada; merkezin benimsediği norm ve değerlerden çevrenin dışlanması neticesinde, bir merkez-çevre karşıtlığı çıkmış olmasına (Stokes, 2016, s. 22) dayandırılmakla beraber, Türkiye’nin Doğu-Batı ekseninde süregelen kimlik tartışmalarına da ihtiva ettiği ileri sürülmektedir (Livaneli, 1990, s. 11). Her ne kadar arabesk müzik tartışmalarının temellendirilmesine dair büyük oranda bahsi geçen iki argüman referans alınsa da arabesk olgusunun sürekli olarak yeni ve kapsamlı dayanaklarla güncelliğini koruduğu iddia edilebilir.

Arabesk müziğin toplumsal düzeyde görünürlük kazanması, toplumsal aktörleri karşı karşıya kaldıkları bu olguyu anlamlandırma ve açıklama girişimlerine sevk etmiştir. Keza bu bağlamda onu benimsemek ve yanında durmak ya da muhalif bir taraftan gözlemlemek dışında başka bir seçenek de yok gibidir. O halde Türkiye’de arabesk müziği kabul eden kesimle reddeden kesim arasında bir çatışma meydana gelmiştir. Başlangıçta muhalif olan kesimin bu müziği tamamen redde varan tutumuna karşılık (Çalık, 1989, s. 7), onu icra eden ve dinleyen kesimin hiçbir ideolojiye dayanmaksızın ihtiyaca dayalı (Özbek, 2013, s. 160), zararsız bir müzik olduğu iddiaları yer almaktadır. Ancak süreç içerisinde muhalif tarafın sert tutumunun yerini, ılımlı bir söyleme bıraktığını, arabesk müzik yanlılarının ise bu çatışmadan görece galip ayrıldığını ifade etmek mümkün görünmektedir.

Bu çalışmada, arabesk müziğin ortaya çıkışından günümüze kadar geçen süreç içerisinde soylulaşma yaşayarak, çevreden merkeze yerleştiği öne sürülmektedir. Nitekim kentli bir müzik olarak ortaya çıkan bu müziğin başlangıçta yalnızca kentlerin gecekondu bölgelerinde görünür olması, değişen toplumsal ve siyasi dinamiklerle ise yükselişe geçerek, hemen herkesin dinlediği popüler bir müzik türü haline gelmesi soylulaşma süreci olarak adlandırılan duruma karşılık gelmektedir. Bununla birlikte; geçmişten günümüze arabesk tartışmaları irdelendiğinde, arabeskin soylulaşma sürecinin net bir biçimde görüleceği varsayılmaktadır. 1970’li yıllarda adeta yok sayılan arabesk müziğin,

1980'lere gelindiğinde toplumsal bir gerçeklik olarak kabul görmesi, ortaya konulan varsayımın esasına paralel örneklendirmeden yalnızca bir tanesidir.

Bu bağlamdan hareketle; çalışma yürütülürken nitel araştırma yöntemi tercih edilmiş, literatür ve arşiv taraması teknikleri kullanılmıştır. Arabesk müzik literatüründe “soylulaşma” kavramını ilk kez kullananlardan birisi Ersoy Soydan (2016) olmuştur. Soydan (2016, s. 61)’a göre; arabesk müziğin soylulaşmasındaki en önemli neden 1990’lardan itibaren özel televizyon kanallarının ortaya çıkması olmuştur. Soylulaşma kavramını bu bağlamda kullanan bir diğer isim ise Anıl Sayan (2020) olmuştur. Sayan arabesk müziğin günümüzdeki forma kavuşmasında merkez-çevre ikileminin nasıl bir rol oynadığını ele alan bir çalışma yapmıştır. Meral Özbek (2013)’in çalışması, arabesk müzik hakkında yapılmış ilk ciddi çalışmalardan biri olarak değerlendirilir. Arabesk müziği açıklamaktan ziyade anlamaya yönelik bir kaygı güttüğünü ifade eden Özbek (2013, s. 11) için arabesk, hem direnme hem de mücadele etme pratiğinin içerisinde yer almaktadır. Yine bu konuda kapsamlı çalışmalardan birine imza atan Martin Stokes (2016) ise; arabesk müziğin resmîleştirilme sürecini daha önce de bahsedildiği gibi merkez-çevre ikilemi üzerinden gerek müzikolojik gerek sosyolojik açıdan değerlendirmeye tâbi tutmuştur. Nazife Güngör (1990), arabesk müziğin ortaya çıkış sürecini toplumsal, siyasi, ekonomik ve kültürel koşullar özelinde inceleyerek literatüre katkıda bulunmuştur. Bu çalışmada da bahsi geçen bu ve buna benzer çalışmalara sıklıkla başvurulmuştur. Ek olarak ise arabesk müzik tartışmalarına ilişkin kapsamlı bir arşiv taraması yapılmıştır. Bu anlamda; BBC News Türkçe’nin arabesk müzik tartışmaları arşivine bakılarak, bununla birlikte başta Cumhuriyet Gazetesi olmak üzere, Milliyet, Posta, Sabah ve Hürriyet Gazetelerinin arşivleri de araştırmaya dahil edilmiştir. Son olarak Yeni Gündem (1984-1985), Türkiye Günlüğü (1989), Milliyet Sanat (1980), Bilim ve Sanat (1981) dergileri arabesk müzik tartışmaları çerçevesinde incelenmiştir.

Öncelikle ilgili literatürde yukarıda bahsi geçen çalışmalara sıkça rastlandığını belirtmek gerekir. Bu çalışma ise arabesk müziğin Türkiye’deki tarihsel serüvenini bir tartışma anlatısı üzerinden değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Nitekim çalışmada olumlu ve olumsuz hatta konuya ilişkin bazı tarafsız düşünceleri de bir arada ve karşılaştırmalı bir biçimde ele almanın, çalışmaya geniş bir boyut ve bütüncül bir perspektif kazandıracağı düşünülmektedir.

Çalışma üç bölümden meydana gelmektedir. Çalışmanın ilk bölümünde Osmanlı'dan Adalet ve Kalkınma Partisi (AK Parti) dönemine kadar geçen sürede Türkiye'de kültürel modernleşme tecrübesinin kısa bir tarihi aktarılmaya çalışılmıştır. Zira çok genelleyici bir tabir olduğunu kabul etmekle birlikte, arabesk müziğin ortaya çıkış sürecinin başlangıcını Osmanlı dönemindeki modernleşme politikalarına bağlamak; arabesk müziğin bugünkü forma kavuşmasını anlamlandırmak açısından önemli görülmektedir. Dolayısıyla ilk bölümde, kültür politikaları özelinde Türk modernleşmesi sürecinin gelişimi irdelenmeye çalışılacaktır. Çalışmanın bir sonraki bölümünde arabeskin kavramsal bir analizi yapıp, arabeski inşa eden ekonomik, sosyo-kültürel ve politik dinamiklere yer verilecektir. Bölüm sonunda ise arabeskin bir üretim biçimi olan arabesk müzik olgusu konuya dahil edilecektir. Çalışmanın son bölümünde ise Türkiye'de arabesk müziğe ilişkin 1970'li yıllardan günümüze kadar süregelen tartışmalar karşılaştırmalı bir biçimde ele alınmaya çalışılacaktır.

2. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE KÜLTÜREL MODERNLEŞMENİN KISA TARİHİ

2.1. Osmanlı’da Kültürel Modernleşme ve Kültür Politikaları

Osmanlı Devleti, 1299 yılında bir beylik olarak kurulmuş, zamanla Rumeli ve Anadolu’da genişleyerek imparatorluk haline gelmiştir (Kodaman, 2007, s. 2). Bu süreç içerisinde gerek askeri gücüyle gerek kültürel yapısıyla Batı devletlerini büyük oranda etkileyen bir konuma yükselmiştir. Bahsi geçen süreç, 17. Yüzyıla kadar Osmanlı’nın lehine devam etse de bu yüzyıldan sonra, Avrupa’da yaşanan birtakım gelişmeler Batı’nın askeri, ekonomik ve kültürel birçok alanda hızla ilerlemesini sağlamıştır.¹ Bu gelişmeler başlangıçta Osmanlı Devleti için önemsiz ve göz ardı edilebilir bir vaziyettir. Çünkü Osmanlı kadrosunun gözünde kendi uygarlıkları Batı’nınkinden üstün kılınmıştır (Mardin, 1994, s. 9). Ancak 17. Yüzyılda Osmanlı Devleti’nin peş peşe kaybettiği savaşların neticesinde, Batı’yı takip etme ihtiyacı doğmuştur (Dursunoğlu, 2020, s. 104).

Osmanlı modernleşmesinin ilk ayağını askerî reformlar oluşturmuştur. Modernleşmenin bu alanda başlamış olması elbette tesadüf değildir. Zira askerî reformların yaşandığı 1789’lu yıllara göz atıldığında, Osmanlı’nın üst üste yenilgiler aldığını söylemek mümkündür. Bahsi geçen dönemde Rusya ve Avusturya ile yapılan savaşlar mağlubiyetle sonuçlanmıştır. Ancak bu reformların nedenini yalnızca yenilgilere bağlamak eksik bir okuma sayılabilir. Zira bu alandaki reformlar, henüz Batı’nın üstünlüğü kabul edilerek gerçekleştirilmiş değildir. Aksine bütün çabalar, “devlet eski gücüne nasıl kavuşturulmalıdır?” sorusuna karşılık gelmektedir (Demir vd., 2008, s. 80). Nihai olarak 18. Yüzyılın başlarında, Batı’nın askerî ve silah gücünün Osmanlı’ya nasıl getirileceği, devletin en büyük sorunlarından biri olmuştur (Mardin, 1994, s. 10). Ancak buna yönelik getirilecek çözümler, reformu gerçekleştirme aşamasında kolay olmamıştır. Her şeyden önce Batı’nın yeniliklerini Osmanlı’ya getirebilmek için iletişim kanalları bulunmamaktadır. Bununla ilişkili olarak, bağlantı kurulacak yabancı dil eksikliği de tek alanda reform yapmayı imkânsız kılmaktadır. Bu yüzden Batı’da daimî elçilikler açmak, aynı zamanda da Batı tarzı askerî okullar ve akademiler kurmak şart olmuştur. Orduyla

¹ Avrupa’daki bahsi geçen gelişmeler, genel hatları itibarıyla 2 başlık üzerinden değerlendirilebilir. Nitekim 15. yüzyılda başlayan bu gelişmelerin ilk başlığı Christophe Colombe’un 1492 yılında Amerika Kıtası’nı ve 1502’de Macellan Pasifik’ini keşfetmesi üzerinden ele alınabilir. Bu keşifler önemli ticaret yolları olan Akdeniz- Hindistan yollarının değerini kaybetmesine yol açmış ve başta Osmanlı olmak üzere bu hatlar üzerinde bulunan devletler ekonomik güçlerini yavaş yavaş kaybetmeye başlamışlardır (Ülken, 1992, s. 24). İkinci en önemli gelişme ise şüphesiz 17. ve 18. yüzyıllar arasında çıkan Aydınlanma hareketleridir. Eskinin bütün değerlerinden koparak, akıl kavramı çerçevesinde yeni bir düzen kurmayı amaçlayan bu hareketlerin Batı ilmine büyük oranda ivme kazandırdığı ileri sürülmektedir (Balkız, 2015, s. 125).

başlayan ve eğitimi de kapsamı içine alan modernleşme hareketleri, Osmanlı'nın Avrupa karşısındaki istediği üstünlüğü sağlayamamıştır. Çünkü Osmanlı Devleti'nin fark edemediği asıl mesele aslında askerî değil yapısal bir sorunun mevcut olmasıdır (Ahmad, 1995, s. 37).

18. yüzyıla gelindiğinde modernleşmenin yalnızca askerî ve teknik birtakım usullerle başarılamayacağına karar verilmiş ve modernleşme bu dönemden itibaren siyasi, toplumsal ve kültürel bir nitelik kazanmıştır. Tanzimat Dönemi olarak da adlandırılan bu dönemde padişahların devleti ve halkı modern bir görünüme kavuşturma amacıyla attığı adımlar, modernleşme süreci için bir mihenk taşı oluşturmaktadır. Bu uğurda atılan adımlardan biri 3 Kasım 1839'da Gülhane Hatt-ı Hûmâyûn'u olarak da bilinen Tanzimat Fermanı'nın ilan edilmesidir (Aytekin, 2013, s. 308). Bu fermanla birlikte siyasî bir modernleşmenin ilk adımları atılmış denilebilir. Zira bu fermanla, padişah yetkilerini kendi isteği ile kısıtlamış, daha önce padişaha bağlı kullar olarak bilinen bürokratik elitler ise devlete hizmet eden kamu görevlileri statüsüne yükselmişlerdir (Pustu, 2007, s. 198). Bu durumun modernleşme açısından iki önemi bulunmaktadır. Bilindiği üzere Batı'da modernleşme halkın talepleri doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Ancak bu durum Osmanlı Devleti için tam tersini ihtiva etmektedir. Dolayısıyla Osmanlı halkında modernleşmeyi gerektirecek birikim olmadığından bu görevi bürokrasi üstlenmiştir (Pustu, 2007, s. 198). Nihayetinde modernleşme doğal olarak tepeden inme bir dizi hamlelerin uzantısı şeklinde cereyan etmiş ve halk nezdinde tam anlamıyla kabul görmemiştir (Sarp, 2016, s. 145).

Tanzimat Dönemi'nin modernleşme sürecinde en önemli rol oynayan ismi şüphesiz II. Mahmut'tur. II. Mahmut'un belki de en önemli özelliği modernleşmeye örnek bir görünüm sağlayan padişah olmasıdır. Keza bu dönemde ilk defa bir padişahın sakalını kestiği, sarık ve kürkünü çıkararak modern bir görünüm sağlamak istediği gözlemlenmiştir.² Aynı şekilde bu padişah yabancı dil öğrenmeye çalışarak, yurt dışına seyahat amaçlı geziler düzenlemiş, halka Avrupalı bir yaşam tarzını somut olarak anlatmayı kendisine şiar edinmiştir. Bu sırada Avrupalı görünüm devlet dairelerinin hemen hepsine uygulanmaya başlanmış ve bu dairelere Avrupa tipi masa ve sandalyeler getirilmiştir. Aynı şekilde duvarlara padişahların resmi asılmış, yabancı konuklar Avrupa protokolüne göre ağırlandırmaya başlanmıştır (Sadoğlu, 2017, s. 147). Siviller için sarık

² II. Mahmut'un buna benzer uygulamaları dolayısıyla halkın bazı kesimlerince "gavurlaşmış padişah" olarak anıldığı bilinmektedir (Berkes, 2002, s. 173).

yerine fes giyilmesi, cübbe yerine redingotlar, pantolonlar, terlik yerine de siyah derili potinler giyilmesi şartı da bahsi geçen sürecin bir parçası olmuştur (Lewis, 1993, s. 103). Bu gelişmelere paralel olarak, modern bir devlet görüntüsünün karşısında ancak modern bir toplum olabileceğine dair düşünce baskın gelmiş ve ilk kez “vatandaşlık” kavramı Tanzimat Dönemi’nde gündeme getirilmiştir. Dolayısıyla yöneticiye kulluk görevinde bulunan “reaya” tanımının yerini, tüm yurttaşları kapsayacak olan “tebaa” kavramı almış, bu olay modernleşmenin toplumsal düzeydeki simgesi haline gelmiştir (Demir vd., 2008, s. 81).

Sürecin kapsadığı bir diğer önemli alan iletişim olmuştur. Öyle ki devletin taşrayla iletişim kurabilmesi ve ordu birliklerini hızla konumlandırabilmesi için sırasıyla; posta sistemi, telgraf ve demiryolları kurulmaya başlanmıştır. Yine benzer şekilde Cerîde-i Havâdis ve Tercümân-ı Ahvâl adlı gazetelerin çıkarılması bu dönem için modern iletişimin temsilleri olmuştur (Karpat, 2006, s. 37). Bu gelişmeleri eğitim kurumlarında yapılan reformlar³ takip etmiştir. Buna göre ilköğretim zorunlu hale getirilmiş, Tıbbiye ve Harbiye yüksek okulları açılmış, Türklere dair yazılan başlıca eserler Fransızcadan Türkçe’ye çevrilmiştir (Ülken, 1992, s. 38).

Yaşanan bu dönüşüm, birçok kurum, pratik ve temsil düzlemini değiştirdiği gibi müziği de kaçınılmaz olarak etkilemiştir (Ergur, 2009, s. 170). Bu nedenle müzik alanında da oldukça önemli adımlar atılmıştır. Zira bu döneme kadar Osmanlı’da yalnızca saray içinde dinlenen bir müzik türü olduğu gözlemlenmektedir. Özellikle Osmanlılara Selçuklulardan miras kalan mehterhane müziği, padişahlara ait bir bando müziği olarak bilinmektedir (Yum, 2020, s. 104). Yeniçeri ocağına bağlı bu bando, II. Mahmut döneminde Yeniçeri ocağının da kaldırılmasıyla beraber kapatılmış ve yerine Musika-i Hümayun kurulmuştur (Çelikel & Özkul, 2021, s. 703). Bu kurumun başına İtalyan opera sanatçısı Giuseppe Donizetti getirilmiştir. Donizetti ilk modern bando takımını oluşturarak, müzikal modernleşmenin temellerini atan önemli isimlerden birisi olmuştur (Başkan, 2002, s. 427). Yine bu yıllarda ilk opera binası da kurulmuş, yabancı müzisyenler getirilerek konserler ve operalar düzenlenmiştir (Kaptan, 2023, s. 60).

³ Bu dönem eğitim alanında yapılan reformlar kapsamlı bir yenilik ihtiva etmemektedir. Zira akli ilimlerin yanında medreseler eğitim kurumu olarak varlıklarını sürdürmektedirler (Balkız, 2015, s. 129). Eğitimdeki bu düalist yapı, eğitim gören öğrencileri gelenekle modernlik arasına sıkıştırmış ve modernleşme sürecini kısmen sekteye uğratmıştır (Ülken, 1992, s. 70).

Tanzimat Dönemi'nde yapılan yeniliklerde büyük oranda Batı'nın bir rol model olarak benimsendiği görülmektedir. Nitekim bu dönemin yönetici kadrosu devlete Avrupalı bir görüntü vermeyi ana hedefi haline getirmiştir (Mardin, 1994, s. 13). Ancak bu noktada Tanzimat modernleşmesinin özellikle sonraki dönemlerin vaziyeti açısından oldukça önem taşıdığının altını çizmek gerekir. Zira Tanzimat Dönemi'nde devlet ya modernleşmek ya da mahvolmak ikileminin arasında sıkışmıştır (Fidan vd., 2011, s. 122). Bu nedenle Tanzimatçıların attığı adımlar haklı bir gerekçeye sahip olmuş gözükmemektedir.

II. Abdülhamid dönemi olarak da bilinen Meşrutiyet Dönemi ise, Osmanlı Devleti'nin geleneksel yönetim anlayışının kökten değiştiği ve modern devletin temellerinin atıldığı bir dönem olarak değerlendirilir (Telli & Yılmaz, 2020, s. 19). Sultan Abdülhamid'in modernleşme süreci için hedefi oldukça açıktır. Buna göre Batı'dan faydalı olarak gördüğü şeyleri model alarak Osmanlı idaresinde uygulayacaktır (Berkes, 2002, s. 381). Şerif Mardin (1994, s. 15)'in ifadesine göre; II. Abdülhamid modernleşmesi "Batıcılığı, Batı'nın tekniğini, idari sistemini ve bilhassa askeri teşkilatını ve eğitimi alma şeklinde anlıyor; bunun yanında Müslümanlığı tebaası arasında güçlendirmeye çalışıyordu." Yani, Tanzimat Dönemi'nde ön plana çıkarılan gayrimüslim halkın yerini II. Abdülhamid dönemiyle Müslüman gruplar almaya başlayacaktır (Gencer, 2008, s. 357). Bu amaç, Kânûn-ı Esâsî adındaki anayasanın yapılmasıyla gerçekleştirilmek istenmiştir. Bu dönemin en çarpıcı özelliklerinden birisi de modern kurumların nicelik olarak artırılmış olmasıdır. Örneğin bu dönemde eğitim veren okulların sayıları artırılmış, ders müfredatları genişletilmiş, yeni yüksek ve mesleki okullar açılmıştır. Hatta ilk Türk üniversitesi olarak bilinen Dârülfünûn' da bu dönemde kurulmuştur (Közleme & Ak, 2017, s. 103). Daha sonra Sultan Abdülhamid, II. Mahmut'un geliştirdiği telgraf hatlarının bütün kentlere yayılmasını sağlamıştır (Zürcher, 2016, s. 123). Aynı zamanda gazetelerin sayısı da bu dönemde artan yenilikler içerisinde. Ancak bunların modernleşme sürecine katkısı bir önceki dönemden daha fazla olmamıştır. Çünkü Niyazi Berkes (2002, s. 181)'in de ifade ettiği üzere her ne kadar okullaşma sayısında artış yaşansa da içerik olarak bir dönüşüme şahit olunmamıştır. Zira ilkokul programlarında Kur'an, tecvit, namaz sureleri ve ilmi hal gibi dersler için halen uzun saatler ayrılmaktadır. İkinci olarak ise gazete sayısı artmasına rağmen, çıkan gazetelere ciddi sansürler uygulanmış, II. Abdülhamid, saltanatını tehlikeye atmamak adına liberalizm, milliyetçilik gibi yıkıcı gördüğü siyasi konulara sansür uygulatarak, halkın bilinçlenmesini engellemeye çalışmıştır (Zürcher, 2016, s. 124-125).

II. Abdülhamid'in sanata yatkınlığı ve resim, müzik ve hat gibi çeşitli alanlarda denemeleri olduğu bilinmektedir (Ersay Yüksel, 2017, s. 263). Bu sebeple sanatı ve sanatçıyı korumak, yeni sanatsal kurumlar açmak II. Abdülhamid döneminin önemli payandalarıdır. Döneme damga vuran kurumlardan en önemlisi ilk sanat akademisi olma özelliğini taşıyan Sanâyi-i Nefise Mektebi'dir. Bu mekteple yerli ressamın yetişmesine olanak sağlanmıştır. Bu süreçte önemli isimler yetişmiş⁴ ve bu isimler aracılığıyla resim alanında ikinci kurum olma özelliği taşıyan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti kurulmuştur (Başkan, 2002, s. 412). Bu cemiyet, Osmanlı'da ressamlığın ilerlemesi ve halka resim sanatını sevdirmeye amacı gütmüştür. Sanatın hemen her alanını destekleyen Sultan Abdülhamid, heykel alanında da yenilikler yapmış ve günümüze kadar gelen İstanbul Arkeoloji Müzesi de ilk olarak bu dönemde faaliyete geçmiştir. Son olarak II. Abdülhamid'in Yıldız Sarayı'nın içinde tiyatro, müzik, resim sanatçıları için özel odalar ayırttığı ve gerek sanatçı gerekse sanatseverlerle yakın temaslarda bulunduğu, başarılı sanatçıları ödüllendirdiği bilinmektedir (Ersay Yüksel, 2017, s. 272).

Kemal Karpat (2006, s. 11)'a göre II. Abdülhamid modernleşmesi de ondan önce gelen modernleşme öncüleri gibi yüzeysel bir anlam içermektedir. Yani diğer bir ifadeyle, yalnızca Avrupalı bir yaşam tarzının emareleri toplumsal yaşamda belirlemeye başlamıştır. Örneğin bu dönemde Fransızcayla karışık alafanga bir konuşma tarzı ortaya çıkmış, pijamaların üstüne Batı'nın kıyafeti olarak bilinen redingotlar giyilmiş ve ortaya alaturka-alafanga karışımı bir düzen çıkmıştır (Közleme & Ak, 2017, s. 108). Yine ilk olarak Tanzimat'ta atılan sarığın yerine gelen fes, şekli değiştirilerek soba borusuna benzeyen, içi hasırlı ya da yünlü bir şapka haline getirilmiştir (Berkes, 2002, s. 197). Ancak bu değişimler, modernleşmenin kafa yapısında gerçekleşmediği sürece, kafadakini değiştirmekle olmayacağını alenen gözler önüne sermektedir. Zira alafanga adetlerin hemen hepsi toplumun elinde alaturkalaştırılmaya yüz tutmuş hale gelmiştir (Işın, 1987, s. 18).

17. ve 18. yüzyıllarda gerçekleştirilen modernleşme hareketlerinin kısa vadede büyük bir sonuca ulaştığı söz konusu değildir. Ancak atılan bu adımların 19. Yüzyıldan günümüze değin önemli etkileri olmuştur. Bilhassa bahsi geçen dönemlerde gerek yurtdışına gönderilen öğrenciler gerekse açılan modern okullardan mezun olan öğrenciler,

⁴ Sanâyi-i Nefise Mektebi'nden mezun olanlar arasında İbrahim Çallı, Hikmet Onat, Agah Bey, Mehmet Ruhi Arel, Şevket Dağ, Sami Yetik gibi önemli isimler bulunmaktadır.

modernleşme sürecinde etkili rol oynamışlardır (Mardin, 1994, s. 13). Hatta bu öğrencilerin kurdukları örgütler, eski yönetimi ele geçirmiş ve modernleşme sürecini bizzat yöneten konuma gelmişlerdir.⁵ İttihat ve Terakki partisi adında kurulan bu yeni örgütün hedeflerinde Batı'nın yaşayışı, düşüncüsü ve sanatı dahilinde bütünüyle bir uygarlık olduğu ve bu uygarlığa topyekûn girilmesi gerektiği düşüncesi yatmaktadır (Sadoğlu, 2017, s. 146). Bahsi geçen hedefler doğrultusunda cemiyet, 1908 yılında Kânûn-ı Esâsî devrimini gerçekleştirmiştir. Nihayetinde kişi güvenliği, kişi hürriyeti başta olmak üzere sosyal ve kültürel alanda önemli değişiklikler yapılmaya başlanmıştır. Geçmişten tam bir kopma gerçekleştiren İttihatçılar, modernleşme sürecine ilişkin dokunulmadık alan bırakmamışlardır. Zira bu dönemde Batı'dan birçok şey alarak toplumu yeniden biçimlendirmeye başlamışlardır (Ahmad, 1995, s. 51). Örneğin; itfaiye, polis ve diğer kamu hizmetlerinin iyileştirilmesi (Lewis, 1993, s. 227) daha sonra eğitim alanında kadınlara ayrıcalıklar tanınması, orta dereceli okullara ve üniversitelere kız öğrenciler alınmaya başlanması, toplu taşımalarda kadınlara ait bölümler açılması, bazı kadınların peçelerini çıkarması ve sokakta eşleriyle dolaşabilmeleri bu süreci niteleyen somut olaylardan yalnızca bir kaçıdır (Göle, 2010, s. 70-71). Kıyafetteki yenilikler ve çeşitli değişiklikler erkekler için de uygulanmıştır. Ancak kıyafet konusunda ne kadar esnek olunduysa şapka konusunda da o kadar katı bir tutum sergilenmiştir. Zira bu dönemde bir kişinin elbisesi Batılılaşsa da kafası İslam kalmalı düşüncesi yatmaktadır (Lewis, 1993, s. 266). Bu durum aslında Osmanlı dönemi modernleşme algısının tezatlığına birebir örnektir. Batı uygarlığı “gülü ve dikeniyile” alınmak istense de (Berkes, 2002, s. 382) bunu tam anlamıyla gerçekleştirme yolunda tikanıklıklar yaşandığını söylemek bu durumda mümkündür. Hatta Nilüfer Göle (2010, s. 73)'nin aktarmasıyla, o dönem Prenses Seniha Sultan, Fransız mektup arkadaşına Batı toplumundaki yeniliklerin Müslüman bir topluma uygulanmasındaki sıkıntıları şöyle anlatmıştır:

“Ah sevgili hemşirem, unutmuyorum... Daha bir yıl önceydi, bana Türkiye’de feminizmin er geç bir zemin bulacağından bahsediyordunuz... Bugün nerede olduğumuzu biliyor musunuz? Şuradayız: Müslüman kadını, üst üste üç peçe de örtünse, açık arabada gezemez. Landoların üstü örtük, camları kapalı, perdeleri indirilmiş olacak. Abdulhamit zamanında böyle şey görmemiştik.”

⁵ Aralarında Talat Bey, Enver Bey gibi isimlerin bulunduğu İttihat ve Terakki Cemiyeti, önce 1889 yılında İttihadı Osmani adıyla Askeri Tıbbiye’de kurulmuştur (Mardin, 1994, s. 97). 1894’te İttihat ve Terakki adını alan bu cemiyet; hükümetin baskıcı tavrına karşın ayaklanarak, Osmanlı Devleti’ni yeniden kurtarma fikriyle 23 Ocak 1913 tarihinde Kâmil Paşa Hükümeti’ne bir darbe düzenleyerek, yönetimi ele geçirmiştir (Zürcher, 2016, s. 165).

2.1.1. Musika-i hümâyun

III. Selim döneminde askeri reformlarla başlayan Batılılaşma hareketleri, II. Mahmut döneminde birçok alanı kapsar hale gelmiştir. Yapılan reformlardan en önemlisi şüphesiz kültürel alandaki yeniliklerdir. II. Mahmut, şiiri ve müziği seven bir padişah'tır. Tambur ve ney çalabilen II. Mahmut'un müzik alanında 20'den fazla eseri bulunduğu bilinmektedir (Kaya, 2012, s. 1454). Zaten yenilikçi olarak tanınan padişah, bu özelliğini müzik alanına da yaymak istemiş ve kendinden sonraki dönemler için dönüm noktası oluşturacak adımlar atmıştır. Bu adımlardan en önemlisi yeniçeri ocağını kaldırmak olmuştur. Bu ocağın yerine Asakir-i Mansure-i Muhammediye⁶ ocağını kurulmuştur. Ancak o dönemin askeri bandosu olan Mehter takımı, yeni kurulan ordunun yürüyüş temposuna uymadığı gerekçesiyle kaldırılarak takımın bağlı olduğu Mehterhane lağvedilmiştir (Savcı & Kaplan, 2020, s. 66). Bunun yerine Batılı anlamda ilk kurum olan Musika-i Hümâyun kurulmuştur.

1826 yılında kurulan Musika-i Hümâyun⁷, başlangıçta yalnızca tören yürüyüşlerine eşlik etmek için hazırlanan bir kurum olarak görev yapmıştır. Kurumun başına Ahmet Efendi ve Fransız kökenli Manguel adlı müzisyenler getirilse de zamanla istenilen verim alınamamıştır. O yıllarda özellikle askeri bando sisteminin İtalya'da geliştiği bilinmektedir (Akdeniz, 2017, s. 46). Bu sebeple II. Mahmut'un daveti üzerine 1828 yılında İtalyan müzisyen Giuseppe Donizetti getirilmiştir. Daha sonra Paşa ünvanı alacak olan Donizetti 28 yıl Türkiye'de kalarak bu kuruma hizmet etmiştir. Her ne kadar Donizetti'nin İstanbul'a gelişi, Batı tarzı müzik hayatının başlangıcı sayılmasa da özellikle sistemli bir Batı müziği eğitiminin kurumsallaşmasını mümkün kılması açısından büyük önem ihtiva etmektedir (Ergur, 2009, s. 58-59). Gelişinden kısa bir süre sonra Donizetti bu kuruma gerek Avrupa'dan müzik aletleri, eğitmenler, gerekse Batılı bir nota sistemi geliştirerek bandoyu padişaha ilk konserini verecek düzeye getirmiştir (Akdeniz, 2017, s. 47).

Öncesinde askeri bando olarak kurulan kurum, zamanla opera ve tiyatro gibi birçok sanat dalında eğitim veren bir kurum haline gelmiştir. Özellikle Donizetti'nin çok sesli müzik yönündeki çalışmaları ve eğitimleri kurumun gelişmesinde büyük rol oynamıştır (Kaya,

⁶ Muhammed'in Muzaffer Askerleri.

⁷ Musika-i Hümayun binası bugünkü İstanbul Teknik Üniversitesi Taşkışla'da açılmıştır (Akdeniz, 2017, s. 45).

2012, s. 1455). Örneğin bu kurumda Fasl-ı Cedid ve Fasl-ı Atik adında iki ayrı bölüm oluşturulmuştur. Bu bölümlerden Fasl-ı Atik geleneksel müziğin devamı niteliğindedir. Fasl-ı Cedid de ise geleneksel enstrümanlarla modern enstrümanlar bir arada çalınarak çok sesli denemeler yapılmıştır. Dolayısıyla ney ile flüt, keman ile darbuka, ud ile mandolin birlikte çalınmaya başlanmıştır (Kaya, 2012, s. 1455).

Musika-i Hümâyûn'un Batılı anlamda ilk konservatuar özelliği taşıdığı, ilerde ortaya çıkacak olan alafranga-aturka ikileminin⁸ başlangıcı olduğu söylenmektedir (Savcı & Kaplan, 2020, s. 66). Her ne kadar Batı eksenli bir ilerleme kaydedilse de bu kurumun iç yapısı dönemin padişahlarına göre değişiklik göstermiştir (Karagül, 2019, s. 21). Örneğin; II. Mahmut'tan sonra tahta geçen II. Abdülmecid, Batı eksenli çalışmaların devamını sağlamış hatta bir adım öteye götürerek tiyatro, bale, opera kadrosunun büyümesini sağlamıştır. Buna karşın Sultan Abdülaziz yalnızca bando bölümündeki çalışmalara önem vererek, opera gibi alanlara destek sağlamamıştır (Güdek & Kılıç, 2016, s. 92-94). II. Abdülhamid döneminde bu kuruma üyelerin sayısının 350'ye Balkan Savaşları'yla ise 120'ye kadar düştüğü bilinmektedir. Ancak bu dönemde üyelerin askeri rütbe sahibinden oluşturulmalarıyla müziğe ve müzisyenliğe itibar kazandırılmak amaçlanmıştır (Akdeniz, 2017, s. 45). II. Abdülhamid'in Musika-i Hümâyûn'a kattığı en büyük yenilik şüphesiz opera bölümünü açmış olmasıdır. Özellikle Osmanlılar için yeni bir sanat dalı olan opera için henüz yetişen bir eğitimci olmadığından İtalya'dan eğitimciler getirilmiştir (Karagül, 2019, s. 38-39). Tüm bu gelişmeler karşın, 1909 yılında iktidara gelen İttihat ve Terakki, benimsediği Türkçülük politikası gereği kurumdaki bütün yabancı eğitimcileri ülkesine geri yollamış ve onların yerine Türk eğitimciler atanmıştır (Say, 2006, s. 511). Böylelikle Musika-i Hümâyûn'da Türk şefleri ve Türk müziği dönemi başlamıştır.

2.2. CHP ve DP Dönemi'nde Kültürel Modernleşme (1923-1960)

Türk modernleşme sürecinde, Osmanlı ve Erken Cumhuriyet kadrosunun iki ortak özelliğinden söz edilebilir. Bunlardan ilki; her iki dönemde de Batılaşmak temel mesele olmuştur. Zira belirlenen amaç ister devleti kurtarmak olsun ister yeni bir devlet kurmak olsun referans aynıdır. İkinci önemli nokta ise Osmanlı Dönemi'nde de Cumhuriyet'te de

⁸ Müzikte Batılı sisteme geçilmesinin geleneksel müziği olumsuz yönde etkilediği söylenmektedir. Nitekim Cami ve Tekke müziği olarak adlandırılan geleneksel müzik türlerindeki eğitimler bu dönem bırakılmaya başlanmış, özellikle Mehterhane'nin kapatılmasıyla da sistemler ve repertuarlar unutulmuştur (Çelikel & Özkul, 2021, s. 704).

modernleşmenin bürokratik elitler tarafından gerçekleştirilmesi meselesidir. Nitekim, bu düşüncenin ortaya çıkmasındaki en önemli saik halkın henüz aydınlanmamış olmasından kaynaklanmaktadır (Mardinli, 2020, s. 10). Ancak buradan da anlaşılacağı üzere her iki modernleşmenin de halkın eline bırakılmayacağı su götürmez bir gerçektir.

Bilindiği üzere Türk modernleşmesi, en büyük atılımları Cumhuriyet döneminde yaşamıştır (Demir vd., 2008, s. 85). Bu dönemin zihni alt yapısını iki temel ilke oluşturmaktadır. Bunlardan ilki ulus devlet anlayışıdır.⁹ Bu anlayışa dair Mustafa Kemal Paşa 1 Kasım 1922 yılında mecliste yaptığı konuşmasında şu sözleri dile getirmektedir:

“Efendiler, egemenlik hiçbir ulusa hiçbir zaman ulemâ tartışmalarıyla verilmemiştir. Egemenlik hep güç kullanılarak zorla alınır... Türk ulusu elinden alınan egemenliği şimdi kendi eline almış bulunuyor. Bu bir gerçek. Önümüzdeki sorun bunun ulusun elinde bırakılıp bırakılmayacağı sorunu değil, sadece bu gerçeği ilân etme sorunudur... Burada toplananlar, herkes gibi bu gerçeği anarlarsa mesele yok. Anlamazlarsa doğal olan nasıl olsa olacaktır; şu farkla ki belki birkaç kafa kesilecektir” (Berkes, 2002, s. 505).

Cumhuriyetin zihni alt yapısında yer alan ikinci önemli ilke ise şüphesiz laik bir toplum inşasıdır (Kaya, 2015, s. 552). Laik bir toplum olabilmek için öncelikle geçmişin izlerinin tamamen temizlenmesi ve sonrasında ise topyekûn yeni bir yol izlenmesi gerekmektedir. Bu yol elbette Batı’nın izlediği yol olacaktır. Mustafa Kemal Paşa Fransız bir gazeteciyle gerçekleştirdiği röportajda bu bakış açısını şöyle açıklamaktadır:

“... Türklerin asırlardan beri takip ettiği hareket, devamlı bir istikameti korudu. Biz daima Doğu’dan Batı’ya doğru yürüdük... Fakat vücutlarımız Doğu’da ise fikirlerimiz Batı’ya doğru yönelik kalmıştır... Bütün çalışmamız Türkiye’de çağdaş, dolayısıyla Batılı bir hükümet meydana getirmektir” (Yılmaz, 2020, s. 2666).

Nihayetinde Cumhuriyet’in kurucu kadrosu, bu iki temel hedef doğrultusunda Osmanlı’dan kalan mevcut kurum ve düzeni topyekûn değiştirme yoluna girmiştir. Bu bağlamda; 1 Kasım 1922 yılında saltanatı, 1 Mart 1924 yılında ise hilafeti kaldırarak Osmanlı hanedanı mensuplarına ülkeyi terk etmeleri emredilmiştir (Zürcher, 2016, s. 249). Bu süreçten sonra da toplumsal, siyasal, kültürel vb. hemen bütün konularda birbiri ardına reformlar gerçekleştirilmiştir. 1924 yılında eğitim kurumlarının tek bir çatı altında

⁹ Cumhuriyet modernleşmesi için Atatürk’ün değindiği bu mesele oldukça önem arz etmektedir. Zira bu döneme kadar toplumda bir Türk kimliği benimsenmemiştir. Halk kendi kimliğini dini mensuplara göre tanımlamaktadır. Örneğin Ortodoks kilisesine bağlı birisi kendini tanımlarken Grek diye tanımlamaktadır (Ahmad, 1995, s. 114). Cumhuriyet kadrosu bu durumu değiştirebilmek adına ulusal bir bilinç gerçekleştirmeyi hedeflemiştir.

birleştirilmesi yönünde ilk adım atılarak, Tevhid-i Tedrisat Kanunu çıkarılmıştır. Bununla bütün eğitimin Eğitim Bakanlığı'na bağlanması sağlanmış ve medreseler kaldırılmıştır. Aynı şekilde okullardan zorunlu din dersleri de kaldırılmıştır. Bunun yerine İmam Hatip okulları ve üniversitelerde ilahiyat fakülteleri açılmasına karar verilmiştir (Berkas, 2002, s. 533).

Laik devlet anlayışına uygun olarak 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılması da modernleşme yolunda atılan adımlardan bir tanesi olmuştur. Aslında dinî alana yapılan bu müdahalelerin altında din karşıtlığından ziyade, toplumun dinî referanslara başvurmaksızın, tüm sadeliğiyle dindar olması arzulanmaktadır (Bora, 2020, s. 147-148). Bu yüzden Türkiye'de şeyhler, dervişler, büyücüler, üfürükçüler toplumun dinî duygularını zedeleyen kimseler olarak yorumlanmıştır (Lewis, 1993, s. 407). Aynı yıl kıyafet devrimi de gerçekleşmiş ve erkeklerin fes yerine şapka giyme zorunluluğu getirilmiştir. Buna binaen kadınlarda ise peçe, çarşaf gibi giysilere de kısmen karşı çıkılmıştır.

Halkın gündelik yaşamına dair müdahalelerin odak noktası aslında “alafranga” bir yaşam tarzının halka benimsetilmesi meselesidir. Zira Batılı yaşam tarzı alafranga bir kültüre işaret etmektedir.¹⁰ Bu aşamada geleneksel değerler ise daha çok “alaturka” görülmüştür. Cumhuriyet kadrosunun alafranga-alaturka vurgusu, sanat alanını da doğrudan etkilemiş ve özellikle müzik konusunda, Türk müziği alaturka görülerek yerine Batı müziği dinletilmesi için cebri kararlar uygulanmıştır (Deren, 2007, s. 396).

Görüldüğü üzere Cumhuriyet rejimi, modernleşme eğiliminin henüz yerleşmediği bir toplumda birçok modernleştirici politika uygulamıştır (Balkız, 2015, s. 145). Bu durumda yapılan yenilikler, halkın çoğunluğu tarafından karşılık görmediği gibi yöneten kesimle arasında ciddi uçurumlar yaratmıştır.

Toplumsal ve kültürel alanlarda büyük yenilikler ihtiva eden Cumhuriyet rejimi gerek tepeden inmeci politikalarıyla gerekse II. Dünya Savaşı'nın etkisiyle oluşan gelir

¹⁰ Bu aşamada alafranga yaşam tarzının nitelikleri boyunbağı takmak, bıyıkları kesmek, tiyatroya gitmek, jimnastik yapmak, balolarda dans etmek, karı koca el ele gezmek, yazıya soldan başlamak olarak kodlanmıştır (Göle, 2010, s. 86). Aynı zamanda, alafranga yaşam tarzının tanıtılmasında kadın imgeleri de büyük rol oynamıştır. Öyle ki; geçit törenlerinde bayrak taşıyan şortlu kadınlar, kadın bir pilot, Batılı giysiler içinde bisiklet süren kadın görselleri Cumhuriyet modernleşme projesinin adeta birer simgesi haline gelmişlerdir (Deren, 2007, s. 389).

dağılımındaki eşitsizliklerden dolayı halkın büyük bir bölümüyle karşı karşıya gelmiştir (Şahin, 2012, s. 32). Üstelik bu süreçte hükümet programlarına karşı parti içinden de muhalif seslerin yükseldiğini söylemek mümkündür (Pedro, 2019, s. 102). Bunların etkisiyle parti kendi içerisinde kararlar almak durumunda kalmıştır ve nihayetinde Türkiye için çok partili dönem resmiyet kazanmıştır.

7 Ocak 1946 yılında Cumhuriyet Halk Partisi'nin (CHP) içerisinden bir grup¹¹ partiden ayrılarak Demokrat Parti (DP)'yi kurmuştur. 1950 seçimleriyle iktidara gelen bu parti, Türk modernleşme süreci için bir dönüm noktası olarak değerlendirilir. Zira yönetimin başına gelen yeni hükümet, eskisinden farklı bir niteliğe sahiptir (Zürcher, 2016, s. 323). DP'nin bahsi geçen süreçte hareket noktası oldukça açıktır. Zira halkın eski iktidarda eleştirdiği, düşmanlık beslediği konular çoğunlukla din ve inanç eksenlidir. Buna göre DP'nin modernleşme anlayışı şunu ihtiva edecektir: "Toplumun inanç, değer ve hayat biçimlerinin modernleşmeyle birleştirilmesi" (Çavuşoğlu, 2019, s. 266). Başlangıçta DP'nin kurucu kadrolardan taban tabana zıt bir yöntem izlediğini söyleyebilmek pek mümkün değildir. Tanıl Bora (2020, s. 167)'nın da ifadesiyle; "Demokrat Parti'nin kurucu eliti, Kemalizm'in ilkeleri olarak kabul edilen normatif çerçevenin içinde düşünmeye devam etmiş, hatta tek parti keyfiliğiyle yozlaştırıldığını ileri sürdüğü Atatürkçülüğü restore etme vaadiyle ortaya çıkmıştır." Yani amaç, bahsi geçen ilkeleri halkın isteğine göre dönüştürmek olacaktır. Halkçılık tanımına ısrarla vurgu yapan DP kadrosu, demokrasinin yukarıdan aşağıya değil, halktan gelmesini talep etmiştir. Partinin kurucu lideri Celal Bayar, kendisine kurucu partiyle aralarındaki farklılıklar sorulduğunda, arada hiçbir ideolojik farklılık olmadığını, her iki partinin de helva yapan aşçılara benzediğini ancak DP'nin daha büyük bir beceriyle helva yaptığını söylediği bilinmektedir (Ahmad, 1995, s. 151-156).

Yukarıda bahsi geçen bu anlayışlara bağlı olarak halkın bir önceki yönetimde rahatsızlık duyduğu alanlarda değişiklikler yapmak, DP'nin ilk hamlelerinden biri olmuştur. Dolayısıyla, Türkçe ezan okunmasının kaldırılıp yerine Arapça ezanın tekrar getirilmesi, ilkokullara zorunlu din dersleri konulması, camilerin, İmam Hatip okullarının sayısının artırılması, radyolarda belirli günlerde Kuran okutulması DP'nin halkın desteğini alabilmek adına gerçekleştirdiği politikalardır (Türköz, 2016, s. 108). Bu durumda yeni

¹¹ Eski CHP milletvekilleri Celal Bayar, Adnan Menderes, Fuat Köprülü ve Refik Koraltan.

rejimin modernleşme politikalarının, büyük oranda dinî referanslara dayatıldığını söylemek yanlış bir değerlendirme olmayacaktır.

Eski iktidarın modernleşme izlerini büyük oranda ortadan kaldıran DP'nin iktidar döneminde modernleşmenin referans noktası Avrupa'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne (ABD) kaymıştır. Elbette bunun arkasında DP'nin 1952 yılı itibariyle Kuzey Atlantik Antlaşması Örgütü'ne (NATO) girmesi ve ABD ile yakın ilişkiler kurmasının payı göz ardı edilmemelidir (Ahmad, 1995, s. 169). Bu dönemde eski modernleşmenin öncül alanı olarak gördüğü “kültür” ikinci plana atılmıştır. Çünkü bu dönemde modernleşme daha çok ekonomik kalkınmaya, yol ve baraj yapımına karşılık gelmektedir (Erken, 2016, s. 215).

2.2.1. CHP ve DP dönemi kültür politikaları

Cumhuriyet'in kurucu kadrosu, parti programlarında kültür ve sanat konularına en çok yer veren partilerden birisi olmuştur (Çeçen, 1984, s. 67). Nitekim Mustafa Kemal Atatürk için modernleşmenin gerçekleşebilmesindeki en etkili yol, kültür ve sanat alanında kapsamlı yenilikler yapmaktan geçmektedir. Mustafa Kemal Paşa'nın “Efendiler! Hepiniz mebus olabilirsiniz, vekil olabilirsiniz, giderek Reisicumhur olabilirsiniz. Ama sanatkâr olamazsınız”¹² sözleri, sanata ve dolayısıyla sanatçıya verdiği önemin somut bir göstergesidir. Atatürk'ün kıymet verdiği bu sanatçıların yetişebilmesi için eğitim kurumlarında önemli değişiklikler ve yenilikler yapılmıştır.

Bu dönemdeki yeniliklerden en önemlisi şüphesiz müzik alanında yapılan faaliyetlerdir. Cumhuriyet'in kuruluşundan 1 yıl sonra müzik öğretmenlerinin yetiştirilmesi amacıyla Ankara'da Musiki Muallim Mektebi kurulmuştur (Töre, 2002, s. 528). Yine bu dönemde müzik alanı ile ilgili resmî kurum olarak Darülelhan bulunmaktadır. Ancak modernleşme için Darülelhan'ın içeriği yetersiz görülmüştür. Zira bu kurumda daha çok Doğu musikisi ön plandadır. Buna karşılık ise Darülelhan'ın Doğu ve Batı musikileri olmak üzere iki bölüme ayrılmasına karar verilmiştir (Tunçay vd., 1997, s. 424). Ancak bu değişiklik de yetersiz görülmüş olacaktır ki 1926 yılında Darülelhan'ın adı konservatuar olarak değiştirilerek, Doğu musikisi bölümünün kapatılmasına karar verilmiştir.¹³

¹² Mustafa Kemal Atatürk'ün bu sözleri 1930 yılında Ankara'da Darülbeyti sanatçılarının oyununu izledikten hemen sonra söylediği bilinmektedir (Başkan, 2002, s. 524).

¹³ Bu karar 1943'ten sonra kaldırılmış ve Türk musikisi eğitimi yeniden başlamıştır (Tunçay vd., 1997, s. 424).

Erken Cumhuriyet döneminde¹⁴ müzik alanında yapılan yeniliklerin fikir babası, büyük oranda Ziya Gökalp olmuştur. Zira Gökalp'e göre, Osmanlı'dan miras kalan müzik "hasta" bir müziktir. Bununla birlikte Bizans kaynaklı olduğu için de milli bir müzik olarak adlandırılmamalıdır. Gökalp'e göre Türklerin milli müziği; köylerde dinlenen, saf, ilkel halk müziğidir ve bu müzik Batı teknikleriyle geliştirilerek, modern bir müzik haline getirilmelidir (Ayas, 2016, s. 137). Gökalp'in bu düşüncelerine paralel bir biçimde cumhuriyetin ilk yıllarında Batı müziklerinin öğrenilmesi amacıyla Avrupa'ya öğrenciler gönderilmiştir.¹⁵

Yine bu dönemde konservatuarda eğitim vermek üzere Batı'dan birtakım uzmanlar Türkiye'ye getirilmiştir. Bunlardan en önemlisi besteci Paul Hindemith'tir.¹⁶ Hindemith, Türkiye'de yaptığı gözlemlere dayanarak, Türk sanat musikisini "alaturka" diye nitelendirmiş ve bu müziğin bir geleceği olmadığını iddia etmiştir. Aynı şekilde bu alanda modernleşme sağlamanın koşulunu halk müziğine yönelmekte görmüştür. Buna göre halk müziği ve besteleri ele alınarak geleceğe yönelik bir faaliyet gösterilmelidir (Çatalbaş, 2014, s. 20). Bunun üzerine Devlet Konservatuvarı folklor derleme çalışmaları yapmaya başlamıştır. Bu çalışmalarla gerek Hindemith gerek Macar besteci Bela Bartok'un verdiği raporlar üzerine köy köy gezilerek, buradaki türküler derlenmiş ve bir folklor arşivi oluşturulmuştur.

Müzik alanındaki en çarpıcı yeniliklerden birisi de şüphesiz radyoda Klasik Türk müziğinin yasaklanması meselesidir. Mustafa Kemal'in 1929 yılında yabancı bir gazeteciyle yaptığı röportajda "garp müziği bugünkü haline gelene kadar tam dört yüz

¹⁴ Burada Erken Cumhuriyet dönemiyle kastedilen; 1923-1938 yıllarını kapsayan süreçtir.

¹⁵ Aralarında Cemal Reşit Rey, Ferit Alnar, Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses'in bulunduğu bu kişilere daha sonra "Türk Beşleri" adı verilmiştir. Bu isim "Rus Beşleri" olarak bilinen ve Rus müziğinde ulusal bir sentez yakalayan ekolden esinlenilerek konulmuştur (Ayas, 2016, s. 137). Türk Beşleri, Erken Cumhuriyet döneminde çok sesli müzik alanında önemli eserler ortaya koymuşlardır. Bunlardan en bilinenleri Cemal Reşit Rey'in 1933 yılında bestelediği 10. yıl marşı, lüküs hayat, Bir İstanbul masalı'dır. Aynı zamanda Ahmet Adnan Saygun'un eseri olan Özsoy operası da ilk Türk operası olarak tarihe geçmiştir (Uluskan, 2019, s. 192). Ancak bu grup Türk müziğine evrensel bir itibar kazandırmakta yetersiz kalmış ve Türk toplumu tarafından kabul görmeyerek zamanla önemini yitirmiştir (Ayas, 2016, s. 132).

¹⁶ Paul Hindemith, 16 Kasım 1895'te Almanya'nın Hanau kentinde dünyaya gelmiştir. 19 yaşında Frankfurt Opera orkestrasının yardımcı şefi olmuştur. 22 yaşına geldiğinde aynı orkestranın başkemançası olarak görev almıştır (Altay, 2022, s. 435). 1930'lu yıllara geldiğinde Almanya'daki Nazi baskısının çıktığı sıralarda Hindemith Türkiye'ye davet edilmiştir. Bunun üzerine 6 Nisan 1935'te Türkiye'ye gelen Hindemith, müzik alanındaki mevcut kurumları inceleyerek bir rapor hazırlamış ve bu geçen süre zarfında Türk müziğinin gelişimi için nasıl bir yol izlenmesi gerektiğiyle ilgili demeçler vermiştir (Altay, 2022, s. 436). 1938'e kadar Türkiye'ye sık sık ziyarete gelen Hindemith, 1940 yılında ABD'ye yerleşmiş, 1963'te Frankfurt'ta ölmüştür (Say, 2006, s. 485).

sene geçti. Bizim bu kadar beklemeye vaktimiz yoktur” diyerek, yönünü Batı müziğine çevirmesindeki nedeni aktarmış gözükmetedir. Hatta 1 Kasım 1934 yılındaki konuşmasında bahsi geçen hususta izlenilmesi gereken yolu şöyle aktarmaktadır:

“...Arkadaşlar, güzel sanatların hepsinde ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak burada en çabuk en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan çok uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz” (Tunçay vd., 1997, s. 427).

Bunun üzerine dönemin ideolojisinin yansıtılması yönünde etkili bir araç olan radyolarda, 1935 yılından itibaren alaturka müzik yasaklanmıştır. 20 ay süren bu yasa, müzik devriminin ulaştığı son nokta olarak değerlendirilmiştir. (Demirkıran, 2014, s. 39).

Erken Cumhuriyet dönemi kültür politikaları arasında resim de önemli bir yer tutmaktadır. Nitekim Atatürk “Bir millet ki kendi resmini yapmaz, bir millet ki heykel yapmaz, bir millet ki fennin icap ettirdiği şeyleri yapmaz; itiraf etmeli ki o milletin tariki terakkide yeri yoktur” diyerek bu konudaki düşüncesini önemle belirtmiştir (Gök, 2011, s. 58). Buna göre 1908’de kurulan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, 1921’de Türk Ressamlar Cemiyeti’ne dönüştürülmüştür. 1930 yılında Ankara’daki Gazi Eğitim Enstitüsü’nde resim bölümü açılarak, ressamlar yetiştirmek amaçlanmıştır (Gök, 2011, s. 63). Aynı zamanda ilk ve orta öğretim programlarında resim dersleri de zorunlu ders olarak yerini almıştır.

Yine bir önceki dönemden kalan Sanâyi-i Nefise Mektebi değiştirilerek Güzel Sanatlar Akademisi olmuştur. Bu akademide resmin yanında müzik, heykel gibi birçok alanda çalışmalar yapılmıştır. Kültürel modernleşme sürecinde hemen her sanat koluna ayrıcalık tanınan bu dönemde elbette heykel alanı da göz ardı edilmemiştir. Zira Atatürk 1923 yılında Bursa’da yapmış olduğu bir konuşma sırasında “Dünyada medeni, ilerlemiş ve olgun olmak isteyen herhangi bir millet mutlaka heykel yapacak ve heykeltıraş yetiştirecektir” sözlerine yer vermiştir (Gök, 2011, s. 64). İlk yıllarda heykel sanatı yabancı sanatçılar tarafından icra edilirken, 1931’den sonra Türk heykeller yetişerek bu alanda eserler vermeye başlamışlardır (Gök, 2011, s. 65).

Son olarak tiyatro alanında da ciddi yeniliklere yer verilmiş ve tiyatrolar sadece halkı eğlendiren bir sanat dalı olmaktan çıkarılarak Avrupai kültürün bir merkezi haline getirilmiştir (Başkan, 2002, s. 522). 1923 yılında Türk tiyatrosunu geliştirmek ve korumak amacıyla, Türk Tiyatrosu’nu Himaye Cemiyeti kurulmuştur. 1930’lu yıllarda da

belediyelere tiyatro binaları kurma gibi çeşitli yükümlülükler verilmiştir (Gök, 2011, s. 71).

Mustafa Kemal Atatürk'ün ölümünden sonra iktidara gelen İsmet İnönü döneminde ise belirlenen kültür politikalarının temelini hümanizm anlayışı oluşturmuştur (Bolat, 2012, s. 239). Bu anlayıştan hareketle halkın bütün kesimlerine modern hayatın araçlarını benimsetmek temel hedef haline gelmiştir. Dolayısıyla tıpkı Cumhuriyet'in ilk dönemlerindeki kültür politikalarına benzer olarak, sanatın hemen her alanında yenilikler yapılmaya çalışılmıştır. Örneğin tiyatro ve kültür arasında bir bağ kurulmuş ve bu alanda yeni politikalar belirlenmiştir (Şeker, 2000, s. 138). Bu yüzden 16 Haziran 1949 tarihinde Devlet Tiyatrosu kurulmuştur (Başkan, 2002, s. 424). Aynı şekilde özel tiyatroların teşviki de sağlanmış ve bu alanda devlet desteği verilmiştir.

Bu dönem için de müzik; hükümetin resmî ideolojisinin halka benimsetilmesinde en büyük rolü oynamaya devam etmiştir. İsmet İnönü'nün hümanizm anlayışı müzik politikalarına da yansımış ve çok sesli evrensel müziğin halka benimsetilmesi şiar edinilmiştir. Aslında İnönü'nün Batı müziğiyle tanışması çok daha eski yıllara dayanmaktadır. İsmet İnönü 1910-13 yılları arasında Yemen'de bir Osmanlı subayı iken Batı müziğiyle tanıştığını ifade etmiştir. Yemen'de demiryoluyla ilgilenen bir Fransız şirketinin işler bittikten sonra eşyalarını sattıkları ve bu eşyaların içinde taş plak, gramofon olduğunu anlatan İnönü Batı müziğini nasıl benimsediğini şöyle aktarmıştır (Çetin, 2017, s. 46):

“Yemen’de müzik ihtiyacına karşı derin bir hasret içindeydik. Gramofon bize bulunmaz bir nimet gibi geldi. Akşamüzeri karargâhtan yattığımız eve geldiğimiz vakit hep beraber gramofon başına koşardık. Plakları tecrübe ederdik, senfoni, arkasında opera parçası, serenad... İşitmediğimiz, bilmediğimiz parçaların gürültüsüne dayanamayarak makinayı bırakırdık. Ertesi akşam aynı tecrübe. Bu zorla ağır plakları dinlemeye tahammül çok uzun sürmüştür. Yavaş yavaş alışkanlık hâsıl oldu. Benim hayatıma Batı musikisi terbiyesi böylece Yemen’de girmiştir.”

İsmet İnönü'nün aktardığı bu anı aslında kendi iktidarlık döneminde izleyeceği müzik politikalarını da belirlemiş gözükmektedir. Zira halkın Batı müziğini sevebilmesi için bu müziğe maruz kalması gerekmektedir. Bu niyetle, dönemin kültür aygıtları bu misyonu gerçekleştirmek üzere kullanılmıştır. Dolayısıyla 1940 yılında Devlet Konservatuvarı Yasası çıkarılmış (Başkan, 2002, s. 424) ve bu okullarda halkın Batı müziğine yönelik eğitimler alması amaçlanmıştır. Aynı zamanda radyolar da resmî ideolojinin bir parçası olmuş ve kültür politikaları kapsamında değerlendirilen alaturka-alafranga müzik

yayınları yapılmıştır. Ancak bu dönemde radyolarda yoğun olarak Mozart, Vivaldi gibi Batı kaynaklı şarkılara yer verilmiştir (Şeker, 2000, s. 131).

İnönü dönemi kültür politikalarına ilişkin en önemli iki kurum ise şüphesiz Halkevleri ve Köy Enstitüleri olmaktadır. Nitekim 1932 yılında kurulan Halkevleri bu dönemde de etkin bir şekilde faaliyet göstermiştir. Bu bağlamda halkevleri kültürün yaşadığı ve öğrenildiği yer olarak tanımlanmıştır. Bu kurumda Cumhuriyet'in niteliklerine uygun biçimde modern, çağdaş bir hayat yaratılmak istenmiştir (Ataş, 2022, s. 8). Dolayısıyla kurumun içinde resim, müzik, dans, spor olmak üzere birçok alanda faaliyetler yer almıştır. Benzer şekilde Köy Enstitüleri de halkın sanat ve kültürler tanışmasını sağlama görevinde bulunan önemli bir kültür kurumu olmuştur (Birkiye, 2007, s. 83).

Türkiye'de DP'nin iktidara gelmesiyle birlikte, kültür politikalarının ele alınış biçimi de eski iktidarlara kıyasla değişiklik göstermeye başlamıştır. Zira bu dönemde II. Dünya Savaşı'nın yaşanması, toplumdaki kültürel pratikleri de değiştirmiştir. Özellikle kırdan kente doğru yaşanan hareketliliklerin doğrultusunda kentlerde var olmaya çalışan insanların, alternatif modernleşme süreci geliştirmelerine neden olmuştur (Akın, 2018, s. 157). Bir diğer ifadeyle devlet merkezli yürütülen modernleşme süreci bu dönemde toplumsal düzeyde hayat bulmuştur. Dolayısıyla bundan sonra belirlenecek olan politikalar yukarıdan aşağıya değil aşağıdan yukarıya doğru olmaya başlamıştır.

Bu süreç içerisinde DP önceki dönemlere kıyasla kültürel politikalardan daha çok iktisadi kalkınmalara önem veren bir parti olmuştur (Parlar, 2021, s. 41). Kültür alanında ise yeni politikalar geliştirmek yerine eski kültürel pratikleri hayata geçirecek uygulamalar görülmüştür. Bu yüzden radyolarda alaturka müziklerin çalınmasına ağırlık verilmiştir.¹⁷ Aynı şekilde radyolardaki dinî yayın yasağı da kaldırılarak, dinî müzik programlarının önü açılmıştır.¹⁸ Okullarda Batı müziği dersleri asgari düzeye indirilerek Türk müziği derslerine ağırlık verilmeye başlanmıştır. Görüldüğü üzere DP'nin kültürel politikaları önceki dönemlerde yapılan kültür inşalarını ortadan kaldırmak veya dinî motiflerle yeniden kurgulamak üzerine olmuştur. Bunlardan bir diğeri de İnönü döneminde kurulan Köy Enstitüleri'nin öğretmen okullarına dönüştürülmesidir. Aynı şekilde Atatürk

¹⁷ Radyolarda Mozart, Vivaldi gibi ağırlıklı olarak Batı müziklerinin çalındığı süreç 1950'li yıllardan sonra yerini alaturka müziğe bırakmaya başlamıştır. Dönemin ünlü alaturka sanatçılarından Müzeyyen Senar'ın seslendirdiği "Feryat" ve "Kırmızı Gülün Alı Var" adlı şarkılar bu dönemde halkla buluşan popüler eserlerden bazılarıdır (Şeyhanlioğlu, 2019, s. 1380).

¹⁸ Dinî müzik programlarına verilecek ilk örnek İzmir Radyosu'dur. Radyoda her gün 20-30 dakika aralığında Kuran-ı Kerim yayını gerçekleştirilmiştir (Turgay, 2020, s. 286).

döneminde kurulan ve İnönü döneminde de aktif bir şekilde faaliyet gösteren kültür kurumu Halkevleri, bu dönemde kapatılmıştır (Birkiye, 2007, s. 83).

DP'nin kültür alanında yalnızca eski kurumları kaldırmak yanlış bir okuma olacaktır. Zira Demokrat Parti Programı (1946)'nda her türlü kültür faaliyetlerinin desteklenmesine yönelik bir maddeye yer vermiştir. Bu maddeye göre:

“İlmin, tekniğin, güzel sanatların süratle gelişmesini sağlamak için bütün vasıta ve tedbirlere başvurmak, bu cümleden olarak ehliyet ve istidatları teşvik etmek, kütüphaneler, müzeler, tiyatrolar, konservatuarlar kurmak, ciddi neşriyata yardımda bulunmak, Türk dilinin, milli bünyesine uygun olarak, süratle gelişmesi yolundaki çalışmalara yardım etmek, kısaca, yurdumuzda milli ve insani kültür seviyesinin yükselmesini sağlayacak her faaliyeti desteklemek, kanaatimizce, devletin başlıca vazifelerindendir.”

Bu bağlamda 1957 yılında “Riyaseti Cumhur Senfoni Orkestrası” kurulmuş (Alaner, 2002, s. 565), resim alanında soyut resim çalışmalarına imza atılmıştır. Aynı şekilde bu dönemde güzel sanatların birçok alanında kurumsallaşmaya gidilmiştir. Özel tiyatrolar ve sanat galerileri de bu dönemde atılan kültürel faaliyetler arasındadır (Alaner, 2002, s. 565).

2.2.1.1. Halkevleri

1932 yılında kurulan Halkevleri hem Atatürk dönemi hem de İnönü dönemi kültür politikalarında yer alan bir kurumdur. Bu bağlamda Cumhuriyet modernleşmesi sürecinde halkevleri önemli rol oynamıştır. Nitekim her iki dönemin benimsediği değerlerin halka ulaşması ve benimsenmesi kurumu önemli hale getirmiştir (Arıkan, 1999, s. 261). Halkevleri Atatürk tarafından halkı ve özellikleri gençleri topluma fayda sağlayacak bilimsel ve sosyal etkinliklere alıştırmak gayesiyle kurulmuştur (Kıvanç, 2013, s. 66). Aynı zamanda kültürel modernleşmenin toplumun her kesimine ulaşması gereğince köylülerin bu sürece dahil olması sağlanmıştır. Bu sebeple halkevleri dokuz ayrı çalışma koluna ayrılmıştır (Çetin, 2017, s. 27):

1. Dil ve Edebiyat Şubesi
2. Güzel Sanatlar Şubesi
3. Temsil Şubesi
4. Spor Şubesi
5. Sosyal Yardım Şubesi
6. Halk Dershaneleri ve Kurslar
7. Kütüphane ve Yayın Şubesi
8. Köycülük Şubesi
9. Tarih ve Müze Şubesi

Güzel sanatlar şubesi; müzik başta olmak üzere resim, heykeltcilik, mimarlık gibi önemli sanat dallarının yayılması açısından çalışmalar yürütmektedir. Müzik çalışmalarındaki amaç ise özellikle Batı müziğinin yayılması, halkın bu müziğe aşinalık kazanması yönündedir (Kıvanç, 2013, s. 69). Halkevlerinde benimsenen müzik politikası iki unsura dayanmaktadır. Bunlardan ilki Türk müziğinin çok seslilik yolunda gelişmesine katkıda bulunmaktır. Diğeri ise ortaya çıkacak müziği halk müziğiyle birleştirmektir (Yılmaz, 2021, s. 267). Hatta Atatürk'ün müzik anlayışı Halkevlerinde yaşadığı bir anısıyla şöyle aktarılmıştır (Tunah, 2014, s. 318-319):

“...Bir gece; Halkevinde Gaziantep günü var. Geldiler, bir sandalye isteyerek halkın arasına oturdular. O [Atatürk] halka yakın, halktan olmayı severdi. Bir ara rahmetli Kılıç Ali, elinde iki telli bir cura olan yaşlı bir ozanı Atatürk'e tanıttı. Gaziantep'in ünlü bir ozanymış. Adam Ata'nın önüne bağdaş kurup pes bir sesle çalıp söylemeye başladı. Atatürk bunu yarıda kestirerek;

“Arkadaşlar! Bu küçük sazın örneklerini atalarımız Hititlerin anıtlarında, ucundaki püskülüne değin görürüz. Bu bir ocak başı müziğidir, toplumun değil. Bize böyle uyutucu değil, çok sesli, coşturucu, sevinç kaynağı olacak müzik gerek. Bu sesleri sanatçılarımız ellerine alacaklar, ulusal senfoniler, operalar yapacaklar. Biz ancak bu küçük sazla atalar andacı olarak kıvanç duyabiliriz. Uğraşmamalı bu gibi fosilleşmiş, yozlaşmış şeylerle” demişlerdir.”

Bu görüşlere paralel Halkevlerinin müzik çalışmalarında izleyeceği hususlar şöyle belirlenmiştir:

“Halkevleri Müzik çalışma ve müsamerelerinde beynelmilel modern müzikle Halk türkülerimiz esas tutulacak ve beynelmilel müzik teknik ve vasıtaları kullanılacaktır. Müzikte gayemiz modern beynelmilel müziği ve teganni tarzını esas tutmak ve bunu tatbik ve temin etmektir. Bu esasa göre alaturka dediğimiz müziğe Halkevleri'nde ister cümbüş, ut, kanun gibi sırf alaturka sazlarla; ister keman, piyano... gibi alafranga sazlarla, ister tef ve değnekle idare suretiyle yer vermemek lazımdır. Madde işaret olunan Halk türkülerini ancak Halk sazları ve Halk ağzı ile yapılabilir bir sanattır (Yüksel, 2020, s. 12).”

Buna göre Halkevlerinde çok sesli müzik dinletileriyle, Batı enstrümanlarıyla ve oluşturulan korolarla Batı müziği halka alıştırılmak istenmiştir. Ancak istenilen müzik inkılâbını gerçekleştirmekte yetersiz kalınmıştır. Çünkü Batı enstrümanlarıyla düzenlenen konserlerin halk tarafından ilgiyle karşılanmadığı görülmüştür. Bunun üzerine halkevlerinin cümbüş ve bağlama kursları açtığı, Türk müziği konserleri verildiği ve halkın bu konserlere rağbet gösterdiği bilinmektedir (Çetin, 2017, s. 28).

Halkevlerinin müzik inkılâbına en önemli katkısı şüphesiz yapılan derleme çalışmalarıdır.¹⁹ Türk müziğinin özünün köylerde yaşadığı düşüncesiyle bu müziklerin bir araya getirilmesine karar verilmiştir (Çetin, 2017, s. 28). Nitekim bu dönemde yurtdışından besteciler Türkiye’ye davet edilerek, bir arşiv yapılması planlanmıştır. Buna göre Joseph Marx, Paul Hindemith, Carl Ebert, Bela Bartok²⁰ gibi önemli isimlerden çeşitli raporlar alınmıştır. Raporlara göre müzisyenler köylere gitmeli, orada uzun bir süre kalarak müziği yaşamalı ve kendi bestelerinde bu müzikleri kullanmalılardır. Aynı şekilde çok sesli müzik için ise Klasik Türk müziği yerine Türk Halk müziği temel alınmalıdır (Tunalı, 2014, s. 319). Bu raporlarla birlikte 1937 yılından başlayarak 1952 yılına kadar Anadolu’da derleme gezileri yapılmış, bu gezilere daha sonra Türk Beşleri olarak anılacak olan Ahmet Adnan Saygun, Necil Kazım Akses, Ulvi Cemal Erkin gibi isimler, Bela Bartok ve Paul Hindemith’le birlikte derleme gezilerine katılmışlardır (Çetin, 2017, s. 41).

1951 yılına faaliyet gösteren Halkevleri, Cumhuriyet döneminin müzik politikaları kapsamında en büyük katkıyı sağlayan kurumlardan biri olmuştur (Yücel, 2022, s. 16). Gerek Batı müzik kültürünün topluma aktarılması gerek Türk Halk müziğinin derlenerek Batı müziğine uyarlanma çabaları Cumhuriyet modernleşmesinin anlaşılması açısından büyük önem taşımıştır.

2.3. İki Darbe Arası Dönemde Kültürel Modernleşme (1960-1980)

Türk modernleşmesinin 1960’lı yıllarına 27 Mayıs askerî darbesi damga vurmuştur. Türkiye Cumhuriyeti’ni böyle bir darbeye götüren sürecin gerekçeleri ise DP iktidarı dönemine dayanmaktadır. Zira DP iktidarı döneminde yüksek enflasyon sebebiyle toplumdaki huzursuzlukların arttığı; muhalefet, sivil toplum ve basına baskı uygulandığı ve ordu itibarının zayıflatıldığı gibi gerekçeler öne sürülmüştür (Bek, 2007, s. 15). Keza darbenin bildirisinde de “demokrasiyi içine düştüğü buhrandan kurtarmak maksadıyla

¹⁹ Halk müziği derleme çalışmalarının başlangıcı 1924 yılı olarak bilinmektedir. Bahsi geçen yılda Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Sezai Asaf ve Seyfettin Asaf Batı Anadolu’ya derleme çalışmaları yapmak amacıyla görevlendirilmişlerdir. Asaf kardeşler derledikleri türküler 1925 yılında “Yurdumuzun Nağmeleri” adlı eserle yayınlamışlardır (Tunalı, 2014, s. 320).

²⁰ Bela Bartok 25 Mart 1881 yılında Macaristan’da doğmuştur. Müzik eğitimine ilk 1899 yılında Budapeşte Müzik Akademisi’nde başlamıştır. 1904 yılına geldiğinde Bartok, kendi ülkesinde derleme çalışmalarına başlamış ve Macar köylerini gezerek, 10.000’den fazla halk türküsünü derlemiştir (Sarıkaya & Tunalı, 2014, s. 300). 1936 yılında Ankara Halkevi Başkanlığı tarafından Türkiye’ye davet edilen Bartok, ülkesinde yaptığı derleme çalışmalarını Türkiye’de de gerçekleştirmek istemiş, Günaydoğu’dan Akdeniz kıyılarına kadar yaptığı derleme gezileriyle birçok halk türküsünü derleyerek arşive kaydetmiştir (Sarıkaya & Tunalı, 2014, s. 308). Türkiye’de kaldığı sürece Türk müziğine sayısız katkıda bulunan Bartok, 1945 yılında kemik kanserinden ölmüştür.

ülke yönetimine el koyulduğu” duyurulmuştur (Zürcher, 2016, s. 351). Feroz Ahmad (1995, s. 180)’ın ifadesine göre; ordunun ülkedeki sorunları çözecek halihazırda bir eylem planı bulunmamaktadır. Hatta kurulan Milli Birlik Komitesi’nin (MBK) üyelerinden birçoğu toplumsal düzeni sağladıktan sonra iktidarı politikacılara bırakma niyetindedir (Ahmad, 1995, s. 80). Buna göre kendi çözümünü ortaya koyamayan MBK, akademisyenlerden oluşan bir gruba Anayasa hazırlama görevi vermiştir (Zürcher, 2016, s. 352). Bu Anayasa’da düşünce, ifade ve yayın özgürlüklerinin yanı sıra kişi hak ve özgürlükleri gibi birçok toplumsal ve ekonomik haklar tanınmıştır (Ahmad, 1995, s. 183).

27 Mayıs rejiminden sonra ilk koalisyon tecrübesi, 1961 genel seçimlerinde yaşanmıştır. Nitekim bu koalisyon, seçimlerden sırasıyla en yüksek oyları toplayan CHP ve kapatılan DP’nin bir uzantısı olarak görülen Adalet Partisi (AP) arasında kurulmuştur (Ahmad, 1995, s. 192). Ancak bu koalisyon 6 ay kadar kısa sürmüştür. Neticede, 1961-1965 yılları arasında üç farklı koalisyon hükümeti oluşturulmuş ve bu hükümetlerin üçünde de CHP olduğu için İnönü koalisyonları olarak adlandırılmıştır (Gökçen, 2020, s. 248). 1960’lı yılların ilk yarısında seyreden koalisyon süreci, ikinci yarısında AP’nin tek başına iktidara gelmesiyle sona ermiştir. Süleyman Demirel liderliğindeki yeni yönetim aslında genel çerçevede iki noktadan ele alınabilir. Bunlardan ilki şüphesiz Demirel’in kalkınmayı ve zenginleşmeyi modernleşmenin sacayağı gören tutumudur. Buna göre belirlenen ithal ikameci politikalar sebebiyle bu dönemde sanayileşmenin hız kazandığı görülmektedir (Ahmad, 1995, s. 187-189). Nihayetinde Demirel’in kalkınmaya öncelik tanıyan siyasetiyle Türkiye’de gerçekten de ekonomik anlamda iyi bir süreç geçirildiği söylenmektedir (Zürcher, 2016, s. 364). Bununla birlikte bu kalkınma sürecine nüfusun büyük bir kısmını kapsayan kırsal kesimi de dahil ederek, geleneksel değerlerden kopmadan da modernleşilebileceğinin sıklıkla altını çizmesi Demirel’in başarısının bir yansıması olarak değerlendirilir (Buçukcu, 2021, s. 25). Demirel yönetiminin ikinci noktasını ise muhafazakâr bir popülizmi benimsemesi oluşturmaktadır. Zira Demirel için din ile çağdaşlık arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır (Çağlıyan-İçener, 2008, s. 224). Dolayısıyla hurafelerden uzak durulursa ve insanlara din konusunda hoşgörü ortamı yaratılırsa modernleşmenin pekâlâ gerçekleşebileceği savunulmuştur. Ancak bu durum 1960’ların sonuna doğru tersine dönmüş ve enflasyon yükselmeye, iktisadî dengeler bozulmaya başlamıştır.

Gerek 1961 Anayasası’nın sağladığı özgürlük ortamı, gerek ekonomik alanda izlenen politikalar sonucunda, toplumsal alanda büyük dönüşümler yaşanmaya başlamıştır. İlk

olarak bu dönemlerle birlikte bastırılmış duygu ve düşüncelerin açığa çıktığını belirtmek gerekmektedir (Demirtürk, 2015, s. 156). Nitekim toplumun büyük bir kesiminde bölünmeler yaşanarak; halkçı, milliyetçi, sosyalist, sağcı, solcu vb. ideolojik eğilimler baş göstermiştir (Demirtürk, 2015, s. 157). 1960'lı yıllar aslında toplumun aşırı politize olduğu bir döneme tekabül etmektedir. Öyle ki ülkedeki öğrenciler demokrasi ve özgürlük arayışına girmişlerdir. Bu bağlamda üniversitelerde sol düşünce yükselişe geçerek örgütlenmeye başlamıştır (Ahmad, 1995, s. 195). Hatta bu dönemde sol düşüncenin güçlenmesi adına Yön, Sol, Dost, Ant gibi birbiri ardına yayınevleri kurulmaya başlanmıştır (Arslan, 2013, s. 142). Bu dönemde etkisi büyüyen tek hareket elbette öğrenci kesimle sınırlı kalmamıştır. Zira sanayileşmenin etkisiyle, bunun bir sonucu olarak da sınıf bilinci artarak işçi hareketleri patlak vermiştir (Ahmad, 1995, s. 187-189). Gerek öğrenci hareketleri gerekse işçi hareketleri dolayısıyla toplumsal şiddet artmıştır. Örneğin, ODTÜ'de ABD büyükelçisinin arabası yakılmış, İstanbul Üniversitesi'nde öğrencilerle polis arasında çatışma çıkmış, Türk Demir Döküm Tesisleri işçiler tarafından işgal edilmiş, Ereğli Demir Çelik işletmelerinde işçiler grev yapmıştır (Gökçen, 2020, s. 253-254).

1960'ların ortaya çıkardığı sınıf mücadelesi ruhu, toplumsal dengeleri alt üst etmiştir. Aynı zamanda Demirel'in partisinin yakaladığı ekonomik iyileşme süreci de yüksek enflasyon nedeniyle baltalanmıştır. 1960'ların sonuna yansıyan bir diğer sorun ise sanayileşmenin hızıyla kırsaldan ümidini yitiren kesimlerin kentlere akın etmiş olmasıdır. Dolayısıyla halihazırda karışık olan kent ortamı, yeni oluşan gecekondu yaşamıyla bir kez daha bölünmeye uğramıştır. Bu arada iktidardaki partinin tek sorunu bunlarla da sınırlı değildir. Zürcher (2016, s. 364)'in aktarımıyla AP kendi içerisinde farklı kesimleri barındırmaktadır. Zira AP; sanayiciler, küçük tüccar, esnaf, köylüler ve büyük toprak sahiplerinden oluşan bir koalisyon partisidir. 1960'ların sonunda yetersiz kalmış ve partinin içerisindeki sağ kanat²¹ muhalefetle birlikte Demirel'i istifaya zorlamıştır (Zürcher, 2016, s. 366). Tüm bu genel çerçeve Türkiye'de demokrasi sürecinin yeni bir darbeye bölünmesine yol açmıştır. Nitekim 12 Mart 1971 tarihinde ordu bir kez daha

²¹ O dönem AP'den ayrılan kesim tarafından bir "bağımsızlar hareketi" başlatılmıştır. Necmettin Erbakan'ın içerisinde bulunduğu bu hareket "milli görüş" söylemlerinin temelini oluşturmaktadır. Kendilerini ahirette Müslümanlar Kuran-ı Kerim'i sağ ellerinde tutacaklarından dolayı "sağcı" olarak lanse etmişlerdir (Bağcıvan, 2022, s. 6). Bu dinî söylemlerinin yanı sıra ideolojilerini de geçmişe yani Osmanlı tarihine dayandırmışlardır.

yönetime el koymak durumunda kalmıştır²². Ancak 12 Mart yönetimi tüm yetkileri kendisi üzerinde toplamak yerine teknokratlardan oluşan bir hükümetin kurulmasını tercih etmiştir (Gökçen, 2020, s. 257). Nihat Erim başkanlığında kurulan bu hükümet, çeşitli anayasal düzenlemelerle toplumsal düzen ve siyasî istikrarı yeniden sağlamaya çalışmıştır²³. Erim hükümetinin 1972 yılındaki istifasından sonra Ferit Melen liderliğinde bir hükümet kurulmuş ancak bu hükümet de bir öncekinden farklı atılımlarda bulunmamıştır (Lüleci, 2020, s. 500).

Görüldüğü üzere 1970'lerin ilk yarısı da tıpkı 1960'ların tablosu gibi siyasî istikrarsızlıklarla geçmiştir. Ekonomik alanda ise sanayileşme atılımı devam etmiş, birtakım holdingleşmeler yaşanmıştır. Ancak 1970'lerin ikinci yarısına doğru petrol fiyatlarındaki yükselme ve Kıbrıs Savaşı'nın etkisiyle enflasyonist süreç yeniden başlamıştır (Kıyar, 2018, s. 43). Toplumsal düzeyde de bütün bu ekonomik sürecin bir uzantısı olarak kırdan kente göçlerde artış yaşanmıştır. Bu arada 1975 yılında "Milliyetçi Cephe" adıyla kurulan, Adalet Partisi, Milli Selamet Partisi (MSP) ve Milliyetçi Hareket Partisi (MHP) koalisyonu kurulmuştur. Elbette bu koalisyonların da uzun ömürlü olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira aynı yapı 1977 yılında İkinci Milliyetçi Cephe adıyla kurulmuş 1979 da ise MSP, MHP'nin katılımıyla yeni bir Demirel Hükümeti oluşturulmuştur (Demirtürk, 2015, s. 158). MHP'nin ve özellikle MSP'nin muhafazakâr ve geleneklere bağlı nitelikleri aslında kente sonradan gelen ve yabancılık çeken kesimlerin dinî değerlere sarılarak kurtulma isteğini karşılamaktadır (Kasalak & Uçar, 2015, s. 47). Yine bu süre zarfında ülkedeki sağ-sol kutuplaşmalarından sonra Alevi-Sünni gibi kutuplaşmalara da şahit olunmaya başlanmıştır. Nihayetinde 1970'li yıllarda Türkiye gerçekten de koalisyonun adındaki gibi "cephe"leşmiştir.

Nihayetinde 1970'li yıllar; belirlenen ekonomi politikalarınca sanayileşmenin hız kazandığı, buna bağlı olarak kentleşmeyle birlikte gecekondulaşmanın arttığı bir süreçtir.

²² 1960'ların toplumsal karışıklığı Silahlı Kuvvetleri'nin tepkisine yol açmıştır. Bu süre zarfında Hava Kuvvetleri Komutanı Orgeneral Muhsin Batur 1970 yılında Cumhurbaşkanına mektup göndermiş ve ülkedeki sorunlara karşı tedbir alması uyarısında bulunmuştur. Ancak olayların dozu bu tarihten sonra artmaya devam etmiştir. Söz gelimi 1971 yılında siyasal nedenlerden kaynaklı bir banka soygunu yaşanmış ve üniversite öğrencileri olan Deniz Gezmiş ve arkadaşlarının dört Amerikalı askeri kaçırmaları ülke gündemine oturmuştur. Bu gelişmeler sonucunda bazı subaylar 9-10 Mart aralığında hükümete müdahale etme kararı vermiştir. Ancak Genelkurmay Başkanlığı bu girişimi engellemiştir. Bundan iki gün sonra ise kendisi Cumhurbaşkanı ve Meclis Başkanı'na muhtıra vermiştir (Lüleci, 2020, s. 499).

²³ Bu tarihlerde anayasanın bazı maddelerinde önemli değişiklikler yapılmıştır. Örneğin 61 Anayasası'nda yer alan kişi hak ve hürriyetleri gerçekleştirilen değişikliklerle sınırlandırılmıştır. Aynı zamanda üniversitelerin ve radyo televizyonun özerkliği kaldırılarak basın özgürlüğünün yetkileri sınırlandırılmaya tabi tutulmuştur (Ahmad, 1995, s. 214).

Bu gelişmeler ise olumlu sonuçlardan daha çok toplumu ideolojik, etnik, kültürel anlamlarda ciddi bölünmelere götürmüştür. Üstelik bu bölünen kesimlerin, siyasi istikrarsızlık nedeniyle temsili konusunda da krizler yaşanmıştır. 1970'lerin ikinci yarısından sonra ise ekonomik anlamda da zarar gören ülkede ithal ikameci politikaların sonuçlarıyla yüzleşilmeye başlanmıştır. Nitekim petrol krizi, hızlı enflasyon artışı, dışa bağımlı ekonomi anlayışı bu dönemin önemli gelişmeleri arasındadır (Bek, 2007, s. 19).

2.3.1. İki darbe arası dönemde kültür politikaları

Darbe yılları olarak da adlandırılan 1960-1980'li yıllar, kısa süreli ve çoğunlukla koalisyon şeklinde oluşturulan iktidarlar tarafından yönetilmiştir. Buna göre hükümet programlarındaki kültür-sanat politikaları da üst üste değişen partilerin benimsediği değerler çerçevesinde düzenlenmeye çalışılmıştır (Bek, 2007, s. 64). 1960'ların başında kültür bağımsız bir yapı olarak ele alınmasa da o dönemki kalkınma planlarına dahil edilerek, anayasal çerçevede sahip çıkıldığını söylemek mümkündür (Parlar, 2021, s. 43). O dönem devlet, kültürün her çeşit faaliyetini yurt geneline yaymayı kendisine düstur edinmiştir. Söz gelimi 1961 tarihinde kurulan VIII. İnönü Hükümeti'nin parti programında (1961) "Kültür ve sanat faaliyetlerimiz, mahdut zümrelere değil, en geniş halk kitlelerine hitap edecektir" ifadelerine yer verilmektedir. 1963-1967 yıllarını kapsayan Beş Yıllık Kalkınma Planı (DPT, 1963, s. 460)'nda kültüre yönelik geniş bir plan sunulmamakla birlikte, özellikle kültür derslerinin denetiminde Milli Eğitim Bakanlığı ile işbirliği yapılmasına karar verilmiştir. Kültüre yönelik ayrı bir bakanlık kurulması ise 1970'li yıllara denk gelmektedir. Buna göre I. Nihat Erim Hükümeti tarafından kültür bakanlığı kurulmuş ve akademisyen Talat Sait Halman ilk kültür bakanı olmuştur (Demirci, 2018a, s. 158). 1970'lerin ikinci yarısına kadar geçen süreçte Kültür Bakanlığı dönüştürülerek yeniden kurulmaya devam etmiştir. 1970'lerin ikinci yarısından sonra ise kültür politikalarının özellikle yeni oluşturulan Kalkınma Planları çerçevesinde ele alındığı söylenebilir. 1970'lerin sonlarında da sağ parti koalisyonlarının kültürel alanda sık sık milli kültür vurgusu yaptığı ve bu konuda Batı'ya daha mesafeli olduğu gözlemlenmektedir (Yılmaz, 2020, s. 2670).

Yukarıdaki izleklerden hareketle 1960-1980 yılları arasındaki kültür politikaları kapsamında genel çerçeveye bakılırsa; sürekli değişen iktidar tablosu ve seçimden seçime hazırlanan parti programları, belirlenen çoğu politikanın uygulamaya konulamamasına yol açmış görünmektedir. Buna rağmen 1960'lı yılların özgürlükçü ortamı gerçekten de

bu dönemdeki sanatçı sayısına olumlu yönde yansımıştır. 1960’lardan sonraki süreçte sanatçı sayısının oldukça artmasında devletin Güzel Sanatlar binası ve Belediye galerileri açmasının da büyük payı bulunmaktadır (Kıyar, 2018, s. 49). Sosyal hayatta meydana gelen değişimler bu sanatçıların kültürel faaliyetlerine yansımıştır. Örneğin kırdan kente yaşanan göçlerin etkisi resim tuvallerine yansımış, gecekondular olgusu resim sanatında sıklıkla işlenmeye başlamıştır (Arslan, 2013, s. 145). Tuvale yansıyan bir diğer durum ise modernlikle geleneğin iç içe geçirilmesi maksadıyla yapılan soyut resim çalışmaları olmuştur (Arslan, 2013, s. 145).

Resim alanında görülen değişimler tiyatroya da yansımıştır. Nitekim o dönem bir refleks haline gelen ulusal kimlik tavrına, sanatın hemen her alanında şahit olunmaktadır (Ergur, 2009, s. 153). Özellikle sol dünya görüşüne sahip oyuncu ve yazarlar tarafından halka politik fikirlerini iletebilmek adına oyunlar kaleme alınmıştır (Yılmaz, 2023, s. 63). Bu sebeple toplumda öne çıkan gecekondular hayatı, köy hayatı, kültürler arası çatışma gibi sorunlar oyunlara konu olmuştur. Bu duruma örnek teşkil etmesi amacıyla; Haldun Taner’in yazdığı “Keşanlı Ali Destanı” adlı oyunda politikacılar, rüşvet olayları, gecekondularla ilgili devlet politikaları eleştirel biçimde ele alınmış, halk bilinçlendirilmeye çalışılmıştır (Özmen, 2015, s. 423).

Müzikte ise 1960’lı yıllara kadar bir alafranga-alaturka ayrımı olduğu bilinmektedir. Bu nedenle 1960’ların başında Türk müziği devletin resmî ideolojisi için hâlen alaturka bir müzik türüdür (Demirci, 2022, s. 100). Ancak dönemin toplumsal yapısı, bu ikiliğin parçalanmasına ve tıpkı diğer sanat alanlarında olduğu gibi bir yerellik-popülerlik uzlaşmasına yol açmıştır. (Kabataş, 2017, s. 299). Yani diğer bir ifadeyle müzik türleri ne alaturka türe ne de alafranga türe yakın bir hale gelmiştir. Müzikteki durum daha çok birden fazla türün sentezi niteliğindedir. 1960’ların bu duruma örnek teşkil edecek müziklerinden biri Anadolu Pop müzik türüdür. Daha çok Avrupa’daki gençlik hareketlerinden esinlenilerek ortaya çıkmış olan bu müzik türü, Batı müzikleriyle Anadolu’nun yerel müziğinin bir araya getirilmesi hususunda önemli bir rol oynamıştır (Kabataş, 2017, s. 300).

Yerelle popüler olanın bir araya getirilmesi noktasında ortaya çıkan en önemli temsil şüphesiz arabesk müzik türüdür. 1960’ların ikinci yarısından sonra ortaya çıkan arabesk müzik bir süre sonra, köyden kente yerleşen ve bu süreçte yabancılık çeken kesimin temsili müziği olmuştur (Dürük, 2011, s. 37). Müziği icra eden sanatçıların da göçmen

kesimden olmasının, büyük kitleler tarafından kabul edilmesinde payı vardır. Arabesk müziğin yapısında ise çoğunlukla Doğu ve Batı eksenli bir sentez bulunmaktadır.

Ortaya çıkan bu müzik türleri her ne kadar toplumun büyük kesimi tarafından kabul görse de devletin resmî kültür politikası gereğince, bu türlerin yaygınlaşmaması yönünde önlemler alınmıştır. Söz gelimi 1971 Orta Dereceli Okullar Müzik Programı (MEB, 1971, s. 280)'nda şu ifadeler yer verilmiştir:

“Piyasaya yaygın olan geçici bunalım müziklerinin ve hafif müzik topluluklarının, okullarda da aynı biçimde etkinlikte bulunmalarına izin verilmemelidir. Bunların okullarımıza getirdiği dağarcık, müzik zevki ve anlayışı, müzik yapma tarzı ve giderek hayat görüşü eğitsel olmaktan uzaktır. Bu nedenle, elektro çalgılara okul müzik çalışmaları içinde yer verilmemelidir. Melodika, gitar, akordeon vb. çalgılar ise, ancak eğitsel bir anlayışla ele alındıkları zaman veya yukarıda sayılan çalgılarla birlikte gruplaştıkları zaman müzik eğitime katkıda bulunabilirler.”

1970’li yıllarda toplumsal hayata etki eden en önemli unsur televizyonun yaygınlaşmaya başlamasıdır. Elbette bu gelişme halkın yeni teknolojilerle tanışmasının ve Dünya’nın farklı yerlerinden haberler alabilmesinin önünü açmıştır (Erkal, 2016, s. 172). Ancak en önemlisi de kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla resmî kültür politikalarında kırılmalar başlamasıdır. Nitekim radyolarda yasaklı olan müzik türlerinin halkla buluşacağı yeni bir aygıt var olmuştur. Bu bağlamda 1970’li yıllarla birlikte arabesk müzik türü geniş kitlelere yayılmaya başlamış ve devletin resmî politikalarındaki Klasik Batı müziği bazı radyo programları dışında söylenmemeye başlanmıştır (Kabataş, 2017, s. 304).

Anadolu Pop ve arabesk müzik dışında, 1970’li yıllara hâkim olan müzik türlerine bakıldığında, halk müziğinin öne çıktığını söylemek mümkündür. Aşık Mahzuni Şerif, Neşet Ertaş gibi halk müziği sanatçıları televizyonun da etkisiyle büyük kitleler tarafından dinlenmeye başlamıştır. Benzer şekilde protest müzik olarak anılan bir tür de bu dönemlerde popülerlik kazanmıştır. Bu müziğin temsilcileri ise Anadolu Pop müziği temsilcileri olarak da görülen Selda Bağcan, Edip Akbayram, Cem Karaca gibi isimler olmuştur (Bek, 2007, s. 29).

2.3.1.1. Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT)

Müzik politikalarında Musika-i Hümayun ve Halkevleri gibi kurumlardan sonra TRT de benzer bir amaca hizmet etmek için kurulmuştur. 1964 tarihinde kurulmuş olan TRT’nin kuruluş yasasına göre haber hizmeti verme, eğitici yayınlar yapma, kültür ve sanat içerikli

programlar hazırlama gibi birtakım görevleri yerine getirmeyi ihtiva etmektedir. Bununla ise TRT yayınları Atatürk devrimlerini geliştirerek, Cumhuriyet'in niteliklerini ve Anayasa'nın temel ilkelerini topluma benimsetme yolunda ilerlemeyi şiar edinmişlerdir (Nart, 2009, s. 42). Bu anlayıştan hareketle, Türk müziği yasağı bir süre daha devam etmiş ve bu müziğin modernleşme sürecinde gerici ve Türk kökenli olmadığı iddiaları sürdürülmüştür (Karşıcı, 2010, s. 171). İl radyolarının müzik programları tamamen Batı müziğine ayrılmış, toplumu “boşvermişliğe” sürükleyecek türdeki müziklere karşı uyarılar yapılmaya başlanmıştır (İlaslan, 2023, s. 85).

1970'lere gelindiğinde TRT tarafından bir Müzik Denetleme Kurulu oluşturulmuştur. Buna göre yayınlanacak müziklerin, kurulun belirlediği maddelere uyması istenmektedir (Karşıcı, 2010, s. 172-173):

“1) İcradaki teknik aksaklıklar:

- Solist ve topluluğun entonasyon ve ritim hataları, ensemble hataları
- Detonasyon
- Çalgı topluluğunun tonlama yönünden uygunsuz, eksik veya dengesiz olması

2) Sözlerin nezih olmaması

3) Prozodi hataları, sözün müziğe ritmik yönden uymayışı

4) Türkçe'yi yabancı şivelerle söylemek

5) Bestelerde müzik kurallarına aykırı ve yanlış yapılan çokseslendirme

6) Türk Halk ve Türk Sanat Müziğinden yapılan uygulamalarda bu müziğin bünyesine uymayan kurallarla yapılan çokseslendirme ve ritmi unsurlar

7) Yerli bestelerde yabancı ülkelerin halk müziklerini veya hafif müziklerini taklit etme

8) Gönderilen müziklerin (yerli ya da yabancı) kötü, bayağı, estetik yönden radyoda yayınlanamayacak nitelikte olması.”

Bu dönemde denetime gönderilen 2394 şarkıdan 1444 tanesine yayınlanamaz raporu verilmiştir (Karşıcı, 2010, s. 174). TRT'nin özellikle yayın yasağı koyduğu, dönemin popüler müzik türü olan Anadolu Pop'tur. Buna göre 1974 yılında, TRT'nin düzenlediği danışma kurulu toplantısında bu konu ele alınmış, Anadolu Pop “halk müziğini dejenere etme”si iddiasıyla eleştirilmiştir (Karşıcı, 2010, s. 173). Yine bu dönem popülerleşen bir başka müzik türü ise arabesktir. Arabeske karşı da TRT'nin tavrı olumsuz yönde

seyretmiştir. Halkın arabesk müzik ilgisine karşın radyolarda sıklıkla Osmanlı musikisi eserleri çalınmış, Buhurizade Mustafa Itri Efendi, Hacı Faik Bey, Zekai Dede gibi isimlerin eserleri halka dinletilmiştir (Özen, 2021, s. 49).

1970-80’li yıllar arasında Türkiye’de arabesk müziğin geniş kitlelere yayılması TRT’nin tutumunu da değiştirmeye başlamıştır. Nitekim, arabesk müzik, resmî politikalar gereği halen yasaktır. Ancak TRT 1970 yılında Orhan Gencebay, 1981’de ise Kibariye’yi yılbaşı programına dahil etmiştir (Özen, 2021, s. 49). Yani aslında bu durum itibariyle TRT’nin kuruluş amacından yavaş yavaş koparak, halkın istek ve talepleri doğrultusunda şekillenmeye başlaması söz konusu olmuştur.

2.4. Neoliberal Düzene Geçiş Sürecinde Kültürel Modernleşme (1980-2002)

1980’li yıllara gelindiğinde Türkiye’nin içinde bulunduğu mevcut durum, son 20 yılda ordunun iç siyasette etkin bir şekilde rol aldığı ve gerektiğinde yönetime el koyduğu bir ortamdan ibarettir (Yılmaz, 2014, s. 15). Nitekim 12 Eylül 1980 yılında da Türk Silahlı Kuvvetleri’nin yönetimi ele geçirmesiyle bu süreç tekrarlanmıştır (Zürcher, 2016, s. 401). Ancak bu dönemdeki darbenin gerekçelerini daha önce gerçekleşen darbelerin gerekçelerinden bir noktada ayırabilmek mümkündür. Çünkü 12 Eylül darbesinin gerekçesi, Türkiye’yi sürüklenmesi muhtemel bir iç savaşın eşiğinden döndürdüğü üzerine kuruludur (Kıyar, 2018, s. 43). Bununla birlikte toplumun aşırı siyasallaşmış durumunun ortadan kaldırılması da başka bir gerekçe olarak sunulmuştur (Yılmaz, 2014, s. 18). Bu amaç doğrultusunda politikalar belirleyen iktidar sahipleri darbeden bir yıl sonra siyasi partilerin feshedilmesine karar vererek, tüm faaliyetlerinin durdurulmasını sağlamıştır (T.C. Resmî Gazete, 1980, s. 4).

Bu dönemde alınan kararların en önemlisi şüphesiz yeni bir anayasa hazırlanmasıdır. Hazırlanan anayasa metninde basın özgürlüğü başta olmak üzere sendika özgürlüğü, siyasal amaçlı grevler, kişi hak ve özgürlükleri gibi konulara sınırlamalar getirilmiştir. (Zürcher, 2016, s. 405). Anayasanın yürürlüğe girdiği tarihten yaklaşık bir sene sonra siyasi partilerin kurulmasına²⁴ yönelik yeni bir karar çıkarılmıştır (Çiçek, 2018, s. 80). Nihayetinde darbe yönetiminin hedeflediği sivil yönetime geçiş, 6 Kasım 1983 yılındaki

²⁴ Alınan karardan sonra 15 parti kurulmuştur ancak aralarında Büyük Türkiye Partisi, Doğru Yol Partisi gibi birçok isim, eski partilerin devamı niteliğinde görüldüğünden ordu tarafından kabul edilmemiştir. Nihayetinde 1983 genel seçimlerine katılım izni kazananlar; emekli orgeneral Turgut Sunalp’ın kurduğu Milliyetçi Demokrasi Partisi, Necdet Calp tarafından kurulan Halkçı Parti ve Turgut Özal’ın liderliğinde kurulan Anavatan Partisi olmuştur (Zürcher, 2016, s. 406-407).

seçimlerde Anavatan Partisi’nin (ANAP) iktidara gelmesiyle gerçekleşmiştir (Özden Cankara & Aysel, 2015, s. 529).

Eski Başbakan yardımcısı Turgut Özal liderliğinde kurulan partinin kazanması elbette tesadüf değildir. Zira darbe yönetiminin yarattığı hegemonya boşluğu, Özal’ın ideolojik söylemleriyle doldurulmuştur (Bilir, 2021, s. 105). Söz gelimi ANAP parti programında yer alan “milliyetçi, muhafazakâr, sosyal adaletçi ve serbest pazar ekonomisini esas alan bir parti” profili çizilmiştir (1983). Ahmad (1995, s. 270)’ın ifadesiyle ANAP kapatılan partilerin unsurlarını bir araya getirmekle birlikte, hiçbirinin devamı da olmamıştır:

“Anavatan Partisi, tıpkı Adalet Partisi gibi muhafazakâr, Millî Selamet Partisi gibi geleneklere bağlı (İslamcıların parolası), Milliyetçi Hareket Partisi gibi milliyetçi idi ve hatta Sosyal Demokratlar gibi o da sosyal adalete inanıyordu. Ne var ki, parti ve hükümet bütünüyle tutucuydu ve liberal, demokratik değerlere pek ilgi göstermiyordu.”

1980’li yıllar, küreselleşme olgusunun hız kazandığı ve bütün devletlerin bu sürece dahil olmasını öngören bir sisteme temayüz eder. Bu sisteme göre devletlerin küreselleşme sürecine dahil olabilmek için, serbest piyasa ekonomisi rekabetiyle bütünleşmeleri gerekmektedir (Yılmaz, 2014, s. 13). Bu süreçte elbette Türkiye’nin de yeniden bir yapılanmaya girmesi gerekmiştir. Buna göre 24 Ocak 1980 Kararları olarak bilinen süreç, Turgut Özal’ın Başbakanlık Müsteşarlığı yaptığı dönemde başlatılmış ve iktidarlığı süresince de ilerleme kaydedilmiştir. Özal bu süreç içerisinde ABD ve IMF’nin desteğini alarak Türk ekonomisinin içe dönük yapısını değiştirmiştir (Türköz, 2016, s. 109). Bora (2020, s. 550-551)’ya göre Özal, ekonomik yeniden yapılanma programının tatbikçisidir. Bora, Özal’ın global kapitalist ekonomiyle bütünleşmesine giden yolu şöyle aktarmıştır:

“Programın esası, planlı kalkınma modeli ve ithal ikamesi önceliğinin yerine, ihracata dönük serbest piyasa rejiminin tesisi, böylece ekonominin global kapitalizmle bütünleşmesi idi.”

Nihayetinde Özal’ın iktidara gelir gelmez belirlediği bu ekonomi politikalarına göre; fiyatlar serbest bırakılarak enflasyon aşağı çekilmek istenmiş, aynı zamanda ihracat artırılıp, dış borçların ertelenmesi için yabancı finans çevreleriyle görüşölme hedeflenmiştir (Yılmaz, 2014, s. 24). Özal’ın yarattığı bu durum toplumdaki belirli bir kesimin kolay yoldan zengin olma yollarını meşrulaştırmıştır. Zira zaten Özal’ın konuşmalarında “zenginleri severim” sözü de bu meşrulaştırmanın simgesel bir ifadesi gibi okunabilmektedir (Bora, 2020, s. 551). Bu noktada Nurdan Gürbilek (1992, s. 13-14)’in 1980’ler iklimini gözler önüne serdiği şu ifadelere yer vermekte fayda vardır:

“80’lerin ilk yarısına darbenin, baskının, şiddetin; ikinci yarısına görece özgürleşmenin, daha modern, daha sivil bir iktidarın damgasını vurduğu söylenebilir. Ama daha dikkatle baktığımızda bir şeyi fark edeceğiz: Bu iki strateji 80’ler boyunca hiçbir zaman birbirinin yerini almadı; hep birbirini çağıran, etkili olabilmek için birbirine ihtiyaç duyan, meşruluklarını birbirine borçlu biçimler olmayı sürdürdüler... İlkinin bastırdığını ikincisi kışkırttı, dönüştürüp içermeye çalıştı. İki strateji, iki iktidar olma biçimi, iki farklı söylem- devletin yasaklayıcı söylemiyle daha modern, özgürleştirici vaatlerle dolu, daha sivil bir söylem- 1980’lerde adeta çakışmıştı.”

Gerçekten de darbe yönetiminden sonra gelen Özal iktidarı, toplumsal dinamikleri yeniden dönüştürmüştür. Teşebbüs hürriyetine verilen önemle birlikte toplumun enformel yollarla zenginleşebilme olasılıkları artmış, hayali ihracat vurguncuları türemiştir (Bora, 2020, s. 551). Köşeyi dönme tabiriyle her yolun mübah görüldüğü bu anlayıştan gecekondlu kesimleri dahi nemalanmış ve mülk sahibi olabilmişlerdir. Yine bu dönemde bankacılık hizmetlerinde köklü bir değişim yaşanmıştır. Öyle ki bankalar yoğun bir kredi kartı dağıtımına girmiş ve insanlar bu kredi kartlarıyla taksitli alışverişler yapma, borç para edinme konusunda bir rahatlığa kavuşmuş yanılsamasına uğramışlardır (Sever, 2019, s. 8). Aynı şekilde bu dönemde milli piyango gibi şans oyunlarına da yoğun bir ilgi başlamıştır. Küreselleşmenin ve Özal iktidarının ABD ile dostane ilişkiler yürütmesi toplumu “Amerikanlaşma” adı verilen bir tüketim ağına sokmuştur (Özet, 2023, s. 255). Buna göre Amerikan markalı kot pantolonlar giymek, Amerikan yapımı diziler izlemek 1980’li yılların Türkiye’sinin mihenk taşıdır. Hatta bu anlamda 1986’da İstanbul’un Taksim Meydanı’nda ilk McDonald’s açıldığı bilinmektedir (Sever, 2019, s. 7). Ancak tüm bu gelişmelerin iç yüzü başka bir duruma karşılık gelmektedir. Çünkü tüm bu tüketim unsurlarıyla toplum apolitikleşmiştir. Benzer şekilde kentteki bu parlak hayat, kır hayatındaki insanları etkisi altına almış, buralardan kentlere yoğun göçler yaşanmıştır. Bu göçler de kent ortamında başka sorunları beraberinde getirmiştir. İşsizliğin artması bu sebeplerden yalnızca bir tanesidir. Yine bu süreç dahilinde enflasyon yüzde yüzlere ulaşmış, terör olayları halen devam etmiştir. Ancak bu olaylar silsilesinde her şey güllük gülistanlık gösterilmeye devam edilmiştir (Sever, 2019, s. 6). Öyle ki bu durum Özal hükümetinin 1987 seçimlerinden de galip çıkmasıyla sonuçlanmıştır (Yılmaz, 2014, s. 22).

Her ne kadar yeniden seçilse de Özal artık siyaset sahnesinde güç kaybetmeye başlamıştır. Nitekim ANAP döneminin demokrasiye geçiş süreci sorunlu olmuştur. Söz gelimi ekonomik alanda ne kadar serbestleşme yaşandıysa da siyasi alanda da o kadar yasaklar ve baskılar seyretmiştir (Pelvanoğlu, 2009, s. 37). Bu bağlamda “Polis Vazife ve Salahiyet

Yasası”, “Küçükleri Muzır Neşriyattan Koruma Kanunu” gibi hükümlerle özgürlükleri kısıtlayıcı girişimlerde bulunulmuştur (Yılmaz, 2014, s. 23). Buna göre ANAP’ın iktidarlığı süresince 3000’e yakın gazeteci, yazar vb. yargılanmış, 500’e yakın yayın organı için toplatma kararı çıkarılmış, 39 tona yakın yayın imha edilmiştir (Yılmaz, 2014, s. 23).

Turgut Özal’ın siyaset sahnesinden çekildiği 1990’lı yıllara bakıldığında, 1980’li yıllarda ortaya çıkan kriz ortamının olgunlaştığını söylemek mümkündür (Özkazanç, 2005, s. 642). Yine bu yıllar, liberal değerlerin İslami hareketlerle harmanlandığı yıllar olmuştur. Nitekim İslami hareket ekonomik liberalizmin etkisiyle bireyselleşerek, kendi orta sınıfını yaratmış ve kültürün temel taşlarını oluşturmaya başlamıştır (Pelvanoğlu, 2009, s. 38). Özal’ın vefatıyla birlikte demokratikleşme arayışları geriye düşmüş, Kürt sorunu gerçeği geri plana atılarak bir iç savaşın eşiğine gelinmiştir (Yalman, 2005, s. 466). Üstelik bu dönemde yalnızca Kürt-Türk çatışması değil Laik-İslamcı çatışmaları da yoğunlaşmıştır ve bu olayların akabinde gazeteci Uğur Mumcu cinayete kurban gitmiş, Sivas’ta ise bir grup sanatçı ve yazar yakılarak öldürülmüştür (Görmüş, 2005, s. 604). Tüm bu bunalımlı süreçte siyasi istikrarsızlıklar da bir başka ülke sorunu haline gelmiş ve tek parti iktidarlara yerini koalisyonlara bırakmıştır (Kaya, 2015, s. 557).

1990’ların ikinci yarısında dini bir söyleme sahip olan Refah Partisi (RP) ve Doğru Yol Partisi (DYP) koalisyonu kurulmuştur. Kurulan bu koalisyon hükümeti, İslamcı kesimleri kamusal alana taşımaya başlamıştır (Kaya, 2015, s. 557). Yaşanan gelişme, orduyla hükümet arasındaki ilişkileri yeniden bozmuştur. Bunun sonucunda 28 Şubat 1997 yılında Millî Güvenlik Kurulu’nun aldığı kararla koalisyon hükümeti dağıtılarak, Refah Partisi kapatılmıştır (Zürcher, 2016, s. 431). Literatüre “ilk post modern darbe” olarak geçen bu karara göre, İslamcılarının ekonomi, eğitim ve devlet aygıtı içindeki etkisi azaltılmak istenmiş, aynı zamanda da devlet okullarına sekiz yıllık zorunlu eğitim şartı getirilerek İmam Hatip okullarının ortaokul kısımları kapatılmıştır (Zürcher, 2016, s. 431). Tüm bunların yanı sıra, dinî vakıf ve derneklere müdahalelerde bulunulmuş, başörtülü öğrencilerin de üniversitelere girmeleri çeşitli gerekçelerle kısıtlandırılmıştır (Kaya, 2015, s. 557). Bahsi geçen alanlara müdahalede bulunulmasının en önemli nedenlerinden birisi, aslında ordunun Kemalist bir restorasyon gerçekleştirme amacı gütmesidir (Zürcher, 2016, s. 430; Bora, 2020, s. 477). Nitekim mevcut rejimin laik ve demokratik değerlere zarar verdiği düşünülmektedir. Bu sebeple özellikle medya kaynakları aracılığıyla halkın demokrasiye yönelik anlayışları yeniden şekillendirilmiştir (Cizre,

2009, s. 172). Ordunun bu tutumunu merkez-çevre ikilemi üzerinden de okuyan Cizre (2009, s. 166)'ye göre, 28 Şubat darbesi; ordunun bir üst belirleyici olarak hâkim ideolojiyi yeniden tanımladığı ve iktidara müdahalede bulunduğu sürece tekabül etmektedir.

Nihayetinde, 1990'lı yıllar genel çerçevede iç çatışmaların yaşandığı, krizler ve depremlerle toplumsal dinamiklerin sarsıldığı ve siyasi alanda da istikrarsızlıklar sebebiyle ordunun yeniden yönetime müdahalesinin gerçekleştiği bir süreç olmuştur. Üstelik yine aynı istikrarsızlıkların getirisiyle, 2002 genel seçimlerine kadar koalisyon ruhu yaşanmaya devam etmiştir. Bu yılda iktidara gelen son parti ise Bülent Ecevit'in kurduğu Demokratik Sol Parti (DSP) olmuştur.

2.4.1. Neoliberal düzene geçiş sürecinde kültür politikaları

1980'li yıllardaki kültür politikalarına bakıldığında iki farklı iktidar projesinin bulunduğunu söylemek mümkündür (Gürbilek, 1992, s. 8). Öncelikle 1980'lerin başlangıcı sayılan darbe iktidarının, yönetime el koymasının da bir karşılığı olarak kültürel alanda katı uygulamalara gittiği, hatta modernleşme sürecini fiilen ertelediği görülmektedir (Yılmaz, 2014, s. 19). Buna karşılık ANAP'la başlayan süreç ise kültürel modernleşmenin adeta bir dönüm noktası haline gelmiştir. ANAP iktidarının kültür politikalarında belirlediği iki nokta bulunmaktadır. Bunlardan ilki şüphesiz DP'nin temellerini attığı iddia edilebilecek Türk-İslam sentezine²⁵ dayalı bir kültür politikasının yürütülmesidir (Yılmaz, 2014, s. 36). Bu anlayışa göre kültürel etkinliklerin kaynağı millî kültür olmalıdır. Millî kültürün en önemli unsuru ise İslam dinidir. Kendisini birçok noktada DP ile özdeşleştiren Turgut Özal²⁶, kültür politikalarında da DP'nin geleneğini devam ettirmek istemiştir. Buna göre hazırlanan Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı (DPT, 1985, s. 147-148)'nda kültür konusu millî kültür başlığı altında ele alınmıştır. Bu başlık özelinde belirlenen hedeflerden bazıları şöyledir:

²⁵ Türk-İslam Sentezi, 1970 yılında kurulan "Aydınlar Ocağı" tarafından ortaya atılmış bir ideolojidir. Turgut Özal'ın da üyesi olduğu bu kuruluşun temel ilkesine göre; İslam uygarlığı ile Türk kültürü arasında birtakım benzerlikler bulunmaktadır. Söz gelimi, adalet duygusu, tek tanrı inancı, aile yaşamı ve ahlakın önemi her iki kültürün de vazgeçilmez unsurlarından bazılarıdır (Zürcher, 2016, s. 414-415). Buna göre milliyetçiliği dinle buluşturan bir sentez benimsenmiştir.

²⁶ ANAP lideri Turgut Özal'ın konuşmalarında "Benim iki gömleğim var, biri bayramlık diğeri idamlık" diyerek Adnan Menderes'e atıfta bulunduğu bilinmektedir (Çavuşoğlu, 2019, s. 271).

“Kültür alanında, millî ve manevî varlığımızı yaşatma ve tanıtmaya, kültür hizmetlerinden az yararlanmış bölgelere öncelik verme ve hizmeti bölgelerin potansiyeline uygun olarak ve bu potansiyeli geliştirecek şekilde götürme esas olacaktır.

Türk radyo ve televizyonunun millî kültürü ve bütünlüğü güçlendiren bir niteliğe ve ülkenin her tarafında ilgiyle seyredilebilir ve dinlenebilir bir seviyeye ulaştırılmasına çalışılacaktır.

Türkiye dışında yaşayan vatandaş ve soydaşlarımıza erişebilecek ve onları her bakımdan aydınlatacak tarzda bir yayıncılık anlayışı benimsenecektir. Ortadoğu İslam ülkelerine yönelik Türkiye’yi tanıtıcı yayınlar geliştirilecektir. Vatandaşları diğer ülkelerin yayınlarının etkisinden kurtaracak şekilde, sınır şehirlerimiz için özel yayınlar geliştirilecektir.

Öğretimin çeşitli kademelerinde verilen musiki eğitimi, Türk musikisinin gençlere tanıtılması ve sevdirmesi amaçları ile yeniden düzenlenecektir. Bölge potansiyelleri göz önüne alınarak Türk musikisi eğitimi veren kuruluşların yurt seviyesine yaygınlaştırılması hedef alınacaktır.

Millî kültürün yurt içinde ve dışında araştırılmasına, geliştirilmesine ve tanıtılmasına önem verilecektir.”

Anlaşılabacağı üzere, kültür ve sanat alanındaki gelişmeler çoğunlukla eğitim odaklı projelerle sağlanmaya çalışılacaktır. Nitekim belirlenen bu planlar dahilinde ders kitapları yeniden düzenlenmiş, Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi dersi ilköğretim ve ortaöğretimde zorunlu hale gelmiştir. Aynı zamanda kuran kursları yaygınlaşmış, İmam Hatip okullarının sayısında da ihtiyacın üzerinde bir artış yaşanmıştır (Yılmaz, 2014, s. 27). Süreç içerisinde devletin politikalarında dinin etkisi artmaya devam etmiş ve üniversitelere girişte başörtüsü serbestliği gibi radikal değişikliklere imza atılmıştır (Özet, 2023, s. 256).

1980’li yılların kültür politikalarını belirleyen ikinci nokta ise “kültür endüstrisi” oluşumudur. Çünkü ANAP’ın ekonomi alanında uyguladığı liberal anlayış, kültürel alana da entegre edilmiştir. Söz gelimi Turgut Özal’a göre devlet bir baba figürü değildir. Aksine devletin esas rolü vatana hizmettir (Kaya, 2015, s. 556). Bu aslında kültürel alanda toplumun belirleyici olduğu bir duruma ihtiva etmektedir. Devlet ise bu alanda bir denetleme görevi üstlenmektedir (Yılmaz, 2014, s. 36). Buna göre sanat alanının yeni belirleyicileri özel sektör olmuş, bunlar çeşitli müzeler açarak ve sergiler düzenleyerek kültürel alanda rol oynamaya başlamıştır (Parlar, 2021, s. 46). Örneğin 1987-1989 yılları arasında düzenlenen İstanbul Bienallerinin²⁷ destekçileri iş insanları olan Halil Bezmen

²⁷ Bienal sözcüğü Fransızca kökenli olup, anlamı “her bir diğer yıl” demektir. Çoğunlukla kültürel ve sanatsal faaliyetler için kullanılan bu terim, iki yılda bir düzenlenen kültürel etkinliklere verilen addır (Milliyet, 2023).

ve Asil Nadir'dir (Pelvanoğlu, 2009, s. 41). Özel galerilerin yanı sıra bankaların düzenlediği galeriler de bu dönemde revaçtadır. Nitekim Garanti Bankası, Akbank, İş Bankası gibi bankalar sanat galerileri açmıştır (Yılmaz, 2014, s. 82). Devletin bu alanda belirli bir vizyon koymaması, toplumun belirleyici rolünü artırmaya devam ettirmiştir. Bu bağlamda sinemadan tiyatroya birçok alanda dönüşümler yaşanmıştır. Örneğin 1983 yılında düzenlenen Sinema Günleri 1989'da Uluslararası İstanbul Film Festivali adını almış, aynı şekilde tiyatrolar da Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali adını alarak etkinliklerini sürdürmeye başlamıştır (Yılmaz, 2014, s. 83).

Bu yıllarda kültürel alandaki en önemli gelişme şüphesiz müzik alanında yaşanmıştır. Derya Bengi (2023, s. 7)'nin anlatımıyla; "1980'li yılların müzik ve müzik dinleme adetleri o kadar değişmişti ki, ona bakarak toplumsal yaşantının ne ölçüde değiştiği kestirilebilir." Nitekim gerek devletin müzik alanındaki resmî ideolojisini terk etmiş olması gerek teyp ve kaset sanayinin giderek yaygınlaşması, ülkede yeni müzik türlerinin popülerleşmesine neden olmuştur. Öncelikle kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve teyp/kaset sanayinin gelişmesi dünya genelinde popüler olan pop müzik kültürünün Türkiye'ye de girmesine olanak sağlamıştır. Daha sonra göçle beraber kırdan kente gelen gecekondü kesiminin temsil müziği olan arabesk müzik türü yaygınlaşmıştır. Hatta bu noktada Özal iktidarının arabesk müziğe ve arabesk sanatçılara yakınlığına ayrı bir parantez açmak gerekmektedir. Zira Turgut Özal'ın sahneye çıkarak arabesk şarkılar söylediği, bu müziğin halkın geniş kesimlerince kabul görmesi için "acısız arabesk" adı altında düzenlemeler yaptırdığı, seçim müziklerinde dahi arabesk müzikler kullandığı bilinmektedir (Stokes, 2016, s. 163). Elbette müzik piyasasına giren türler bununla sınırlı değildir. Protest müzik türüyle Ahmet Kaya ve Zülfü Livaneli gibi isimler de 1980'lerin popülerleşen sanatçılarıdır.

Özal döneminin ortaya çıkardığı yeni burjuva kesimi, kendi eğlence anlayışını da üretmiştir. Keza bu dönem, taverna ve gazino adlı eğlence mekanları türemiş, bu mekânlarda bahsi geçen kesim piyanist şantör eşliğinde yemek yeme ve dans etme etkinlikleri gerçekleştirmiştir. Bu eğlence anlayışının ünlenen isimleri ise Ümit Besen, Nejat Alp, Ferdi Özbeğen ve Cengiz Kurtoğlu gibi sanatçılar olmuştur (Meriç, 1997, s. 92).

1990'lı yıllarda ise birden fazla televizyon kanalının açılması, TRT'nin uzun süredir devam eden tek kanal olma özelliğini ortadan kaldırmıştır. Özellikle radyo ve

televizyonlarda devlet tekelinin kaldırılmasıyla yayın politikalarında önemli değişiklikler yaşanmış, 24 saat yayın yapan kanallarda arabesk müzik ve pop müzik şarkıları süresiz olarak çalınmaya başlanmıştır (Eren, 2008, s. 114). Bu durum arabesk müziğin toplumun hemen her kesimine yayılımını kolaylaştırmıştır. Yine bu dönemde kültürel üretimin, medya ve popüler kültür aracılığıyla, para kazanma odaklı eğilimler göstermeye başladığı görülmektedir. Dolayısıyla popüler müzik sayılabilecek müzik türleri bir araya getirilerek yeni türler piyasaya sürülmeye devam edilmiştir.

2.5. AK Parti Dönemi'nde Kültürel Modernleşme (2002'den Günümüze)

Siyasi istikrarsızlıklar, ekonomik krizler ve darbe gölgesinde yaşanan yıllardan sonra, 3 Kasım 2002 yılı seçimleri sonucunda AK Parti yönetime geçerek Türkiye Cumhuriyeti'nin 58. Hükümeti'ni kurmuştur. O dönem Recep Tayyip Erdoğan'ın siyasi yasağının²⁸ bulunması sebebiyle hükümet, Abdullah Gül başkanlığında oluşturulmuştur. Hükümet kurulduktan kısa bir süre sonra, Erdoğan'ın siyasi yasağı kaldırılmıştır (Turan, 2022, s. 168). Gül Hükümeti'nin yaklaşık 1 sene yönetiminden sonra 14 Mart 2003'te Recep Tayyip Erdoğan başkanlığında yeni hükümet kurulmuştur.

AK Parti iktidarının modernleşme perspektifine değinmeden evvel genel hatlarıyla partinin ideolojik çerçevesini ortaya koymak gerekmektedir. Öncelikle partinin kadrosunu ANAP, Doğruyol, Milliyetçi Hareket Partisi'nden olmak üzere, milli görüş hareketi içerisinde gelen kişiler oluşturmaktadır (Öztürk, 2015, s. 624). Bu kadronun geçmişteki laiklik karşıtı eylemlerinden dolayı da öncelikli olarak ordu ve bürokratik merkez tarafından AK Parti'nin iktidara gelişi kaygıyla izlenmiştir (Mardinli, 2020, s. 17). Bu çerçevede AK Parti'nin izleyeceği yol aslında belirginleşmiştir. Zira AK Parti'nin atacağı adımlardan ilki bu izlenimi kırmaya yönelik olacaktır. Nitekim I. Erdoğan Hükümeti Programı(2003)'nda partinin kimliği şöyle açıklanmıştır:

“Değerli milletvekilleri, AK Parti siyasal kimliğini “muhafazakâr demokrat” olarak tanımlamaktadır. AK Parti, kendi düşünce geleneğimizden hareketle, yerli ve köklü değerler sistemimizi evrensel standarttaki muhafazakâr siyaset çizgisiyle yeniden üretmek amacındadır. Yeni “muhafazakâr demokrat” çizginin muhafazakârlığın genlerine ve tarihî kodlarına uygun şekilde ama siyaset yaptığımız coğrafyanın toplumsal ve kültürel geleneklerine yaslanarak ortaya konması Türk siyasetine yeni bir soluk getirecektir. AK Parti geçmişten veya bir medeniyet havzasından siyaset çizgisi

²⁸ 1997 yılında, İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Recep Tayyip Erdoğan'ın, o dönem Refah Partisi'nin Siirt'teki il başkanlığının düzenlemiş olduğu bir açık hava toplantısında “minareler süngümüz, camiler kışlamız, kubbeler miğferimiz” adlı şiiri okuması sebebiyle kendisine “halkı din ve ırk farklılığı gözeterek, kin ve düşmanlığa tahrik etme” suçundan dava açılmıştır. Davanın karara bağlanmasından sonra ise kendisine 10 ay hapis cezası ve siyasi yasak konulmuştur (Milliyet, 1998).

ödünç almak yerine, kendi düşünce geleneğiyle dünya genelinde de test edilen bir siyasal tutumu yeniden üretmeyi doğru bulmaktadır. Bizim, yeni siyaset anlayışımıza zemin olan muhafazakâr demokrat kimliğimize göre siyaset bir uzlaşma alanıdır. Toplumsal alandaki çeşitlilik ve farklılığı siyasal alanda da kabul ediyor ve siyasetin taraflarını her zeminde uzlaşmaya davet ediyoruz. Bize göre farklılıklar tabii bir durum ve zenginliktir. Toplumsal ve kültürel çeşitlilikler demokratik çoğulculuğun üreteceği tolerans ve hoşgörü zemininde siyasete bir renklilik olarak katılmalıdırlar. Katılımcı demokrasinin de farklılıklara temsil olanağı sağlayarak ve siyasal süreç katarak kendisini geliştireceği düşüncesini esas kabul etmekteyiz.”

Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere, AK Parti kendisini önceki partilerden ayrı tutmak istemiştir. Bu bağlamda geçmişteki tecrübelerden faydalanarak kendisini özellikle din merkezli bir kalıptan uzak tutmaya çalışmış ve “muhafazakâr demokrat”²⁹ tanımını kullanan bir parti olmuştur. Aslında bu tanımın karşılık bulduğu üç farklı nokta bulunmaktadır. Bunlardan ilki şüphesiz seçmen tabanını paylaşıldığı diğer partilerden ayırmak istenmesidir (Doğanay, 2007, s. 66). Diğer, yeni bir dil arayışına girilerek, dış kamuoyuna sıcak bir mesaj verilmek istenmesidir. Üçüncü olarak ise Kemalist merkeze yönelik siyasal İslamcılıktan farklı bir politika güdüldüğünün gösterilmesidir (Yeşilyurt, 2020, s. 216). Sonuç olarak Erken dönem AK Parti için, geçmişten dersler çıkararak değişime ayak uydurabilen, laik rejimle ters düşmekten imtina eden, İslami kimliğini ön plana çıkarmayan, bu yüzden gerek merkezde gerek merkezin sağında kalan herkesi kucaklamayı amaçlayan bir parti olma yolunda ilerlediği söylenebilir (Turan, 2022, s. 171).

AK Parti’nin modernleşme politikasına bakıldığında ise, daha çok Adnan Menderes ve Turgut Özal döneminin geleneğini devam ettirdiği söylenebilir. Nitekim, Cumhuriyet’i evrensel standartlara entegre edebilmeyi amaçlayan Adnan Menderes ve Turgut Özal’dan sonra Recep Tayyip Erdoğan da ikinci modernleşme dalgasının mimarları olarak değerlendirilmiştir (Nebati, 2014, s. 180). Bu amaç doğrultusunda AK Parti için modernleşmenin yönü şüphesiz “Avrupalılaşmak”tan geçmektedir. Dolayısıyla Türkiye’nin daha önce başlattığı Avrupa Birliği’ne (AB) üyelik süreci, bu dönemde büyük bir hız kazanmıştır. AK Parti, AB üyeliği perspektifinde demokratik reformlar yapmış, bu sayede de ordunun etkisini azaltarak sivil siyaseti güçlendirmeyi başarmıştır (Mardinli, 2020, s. 17). Bununla birlikte Türkiye’de temel hak ve özgürlüklerin genişletilmesi, hukukun üstünlüğü ve demokrasinin sağlanması yönünde ciddi adımlar atılmıştır. Bu

²⁹ Bazı görüşlere göre AK Parti’nin bu kimlik inşası zorlama bir durumu ihtiva eder. Çünkü muhafazakarlık ve demokrasi birbirinden taban tabana zıt kavramlardır. Öyle ki muhafazakarlık daha çok geçmiş, geleneksele sahip çıkmayı arzulayan ve sıklıkla dini referans alabilen bir yapıya sahipken, demokrasi; bünyesinde ileriye işaret eden ve değişimi hedefleyen birtakım görüşleri barındırır (Durdu, 2013, s. 148).

bağlamda örneğin Türkçe dışındaki dillerin konuşulması ve yayın yapılması serbest bırakılmıştır. Hatta o dönem TRT’de ilk kez Arapça ve Kürtçe yayınlar yapılmaya başlanmış ve bu durum ülke gündemine oturmuştur. AK Parti’nin demokratikleşme paketi içerisinde Kürt sorunu önemli bir rol oynamaktadır. Bu konuda Kürtçe yayınların serbest bırakılmasıyla önemli adımlar atmaya başlayan AK Parti, Kürt sorununu aslında bir PKK sorunu olarak ele almaktan ziyade daha farklı değerlendirmiştir. Nitekim sorunun çözümünü İslami dayanışma esasında gören AK Parti, özellikle 2005-2008 yılları arasında örgütle temas kurarak, 2008-2011 yıllarında ise “Oslo Süreci” adı altında kapalı görüşmeler yapmış ve bu görüşmeler nihayetinde açık olarak gerçekleşmeye başladığındaysa “Çözüm Süreci” adını almıştır (Turan, 2022, s. 283). Ancak bu noktada Erken dönem AK Parti yönetiminin demokratik açılımları yalnızca Kürt sorunu üzerinden yaptığını söylemek eksik bir değerlendirme olacaktır. Zira aynı dönemler içerisinde Aleviler, Romanlar ve azınlıklar da sürece dahil edilerek, Alevi Kurultayları, Roman Çalıştayları, azınlıkların ise vakıf mallarının iadesi gibi çeşitli uygulamalarla sosyal hakların herkese eşit dağıtılması amaçlanmıştır (Nebati, 2014, s. 191). Hatta bu dönemde AB’nin demokratikleştirici pozisyonunu sürdürmeye çalışan AK Parti’nin “Öğrenci Andı” meselesini de bu bağlamda ele aldığı ileri sürülmektedir (Turan, 2022, s. 310). Ant’taki “Ne mutlu Türk’üm diyene” ifadesi, partinin AB üyeliği sürecinde yürüttüğü demokratikleşme paketine ters bir durum olarak değerlendirilmiş ve yürürlükten kaldırılması kararları gündeme gelmiştir (BBC, 2021). Demokratikleşme paketi kapsamında Türkiye’nin önemli tartışmalarından birisi de şüphesiz başörtüsü meselesidir. Öncelikle AK Parti döneminin başlangıç noktasında başörtüsüyle ilgili doğrudan bir müdahale yaşanmamıştır. Hatta bu noktada partinin Türkiye’de türban sorununun olmadığını belirterek, toplumsal bir uzlaşa çerçevesinde durumu sonuca kavuşturmayı amaçladığı gözlemlenmektedir (Turan, 2022, s. 326). Bu doğrultuda gerçekleşen düzenlemelerle birlikte başörtüsü takma özgürlüğünün sınırları genişletilmiştir (Erol, 2019, s. 140).

Nihai olarak AK Parti Hükümeti, özellikle 2002-2012 yılları arasında AB’ye üyelik için hazırlamış olduğu demokratik reformları büyük oranda gerçekleştirmiştir. Her ne kadar Türkiye AB üyeliğine kabul edilmese de 2010 yılında İstanbul Avrupa Kültür Başkenti ilan edilmeyi başarmıştır. Bu kapsamda İstanbul’da 760 sergi açılmış, 10 bin kadar kültür-sanat etkinliği düzenlenmiş, İstanbul hakkında filmler, belgeseller çekilmiştir (Erol, 2019, s. 191). AK Parti Hükümeti’nin tek kazancı dış kamuoyunda değil içeride de sürmüştür.

Nitekim 2010 yılını takiben AK Parti hem mecliste hem de bürokraside güçlü hale gelmiştir (Ateş, 2017, s. 116). Aynı şekilde başlangıçta yönetime karşı duyulan kaygı büyük oranda kırılmış ve gerçekleştirilen faaliyetler toplum nezdinde de olumlu karşılık bulmuştur (Yeşilyurt, 2020, s. 216).

Bu tarihten sonra ise AK Parti'nin yavaş yavaş ılımlı siyaseti bırakarak, otoriter-çoğunlukçu bir siyasi kimliğe bürünmeye başladığı söylenebilir (Ateş, 2017, s. 116). Zira AK Parti bu reformların sonucunda AB'ye tam üyelik hakkı kazanamamıştır. Bu da AK Parti için bir reform yorgunluğuna sebebiyet vermiştir. İkinci olarak da AK Parti, üzerindeki olumsuz yargıları azaltmış ve halkın çoğunluğu tarafından sempatiyle karşılanmıştır. Bu da AK Parti'nin daha rahat ve kendine güvenir bir biçimde hareket edebilmesine olanak sağlamıştır. Bu ivmede de AK Parti'nin artık İslami söylemleri artırmaya başladığını söylemek mümkündür. Bu söylemlerini gerçekleştirirken halkın ne istediğini iyi bilen bir parti olma iddiasında bulunmuş ve halkın isteklerini çevreden merkeze taşımayı hedeflediğini dile getirmiştir.³⁰ Halkın özellikle sağ kesiminin elit tabakaya karşı Erken Cumhuriyet döneminden bu yana uzanan açık bir tepkisinin olduğu söylenebilir (Ateş, 2017, s. 112). Nitekim bu süreçten itibaren AK Parti için dindar bir nesil³¹ yetiştirmek temel hedeflerden biri hâline gelmiştir. Bu hedefler doğrultusunda atılan adımlardan ilki 2012 yılında okullardaki ders müfredatlarına Kur'an-ı Kerim ve Siyer-i Nebi³² dersleri konulması olmuştur. Aynı şekilde eğitim sistemi yeniden yapılandırılmış "4+4+4 Yasası"³³ ile İmam Hatip okulu sayıları arttırılmaya çalışılmıştır (Can, 2017, ss. 254-255). Bununla birlikte İmam Hatip okullarının yalnızca Kur'an dersleri için geçerli olan başörtü uygulaması diğer dersler için de uygulamaya konulmuş ve bu usul tek renk ve tek bağlama yöntemiyle bir üniforma haline getirilmiştir (OdaTv, 2013).

³⁰ Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan partisinin grup toplantısında, DP iktidarının kullandığı "Yeter, söz de karar da gelecek de milletindir" sloganını kendi parti misyonu adına kullanmıştır (Uyar, 2023).

³¹ AK Parti Hükümeti'nin dindar nesil yetiştirme hedefi aslında Cumhuriyet dönemiyle bir antagonizma kurulmasının temellerini atmıştır. Nitekim Recep Tayyip Erdoğan bir açılışta yaptığı konuşma esnasında konuya ilişkin görüşlerini dile getirirken, Köy enstitüleri zamanına atıfta bulunmuş, o dönemki projelerin eğitim sistemini ve haliyle bir nesli olumsuz yönde etkilediğini iddia etmiştir. Dindar nesil hedeflerinin de geçmişteki yanlış uygulamaların aksine aynı zamanda hem çağdaş hem de dindar bir neslin olabileceğini göstermek doğrultusunda planlandığını aktarmıştır (Milliyet, 2012a).

³² Hz. Muhammed'in hayatının anlatıldığı eserlere verilen isimdir.

³³ 11 Nisan 2012 yılında "İlköğretim ve Eğitim Kanunu ile Bazı Kanunlarda Değişiklik Yapılmasına Dair Kanun" adıyla yapılan yeniliğe göre; zorunlu eğitim süresi kademelere ayrılmış ve 4 yıl ilköğretim, 4 yıl ortaöğretim, 4 yıl lise olmak üzere 12 yıla çıkarılmıştır. Bu kanun kapsamında İmam Hatip liselerinin ortaokul bölümleri de açılmıştır (Sabah, 2012).

Türkiye'nin AB ile müzakerelerinin sekteye uğraması ve 10 Ağustos 2014 yılında Recep Tayyip Erdoğan'ın Cumhurbaşkanı seçilmesi gibi başlıca hadiseler, AK Parti yönetiminin de değişime uğramasıyla paralel bir durum seyretmiştir. Bu tarihten sonra siyasal İslamcılık söylem ve faaliyetlerinin dozunun giderek arttığına şahit olunmaktadır. Aynı şekilde AK Parti'nin başlangıçtaki cinsiyet eşitliğine dair ılımlı söylemlerinin giderek azaldığı ve kadınların annelik ve ev içindeki görevlerine vurgunun arttığı gözlemlenebilmektedir. Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan (BBC, 2014a)'ın Kadın ve Demokrasi Derneği'nin (KADEM) düzenlediği I. Uluslararası Kadın ve Adalet Zirvesi'nde yaptığı şu konuşma değişen duruma örnek teşkil edebilir:

“Bizim dinimiz kadına bir makam vermiş, annelik makamı. Anneye bir makam daha vermiş. Cenneti ayakları altına sermiş. Babanın değil annenin ayakları altına koymuş. Annenin ayağının altı öpülür. Ben anacığının ayağının altını öperdim. Anam nazlanırdı, anacığımı çekme ayağını derdim, çünkü burada cennetin kokusu var. Bazen ağlardı. Anne başka bir şey. Ve makamların o ulaşamazdır. Ama bunu anlayanlar olur anlamayanlar olur. Bunu feministlere anlatamazsın mesela, onlar anneliği kabul etmiyor. Ama anlayanlar yeter bize diyoruz, onlarla yola ederiz.”

AK Parti'nin aynı doğrultuda hedeflediği bir diğer nokta ise aile kavramının korunmasına yönelik belirlenecek olan politikalar. Nitekim AK Parti için ailenin korunması toplumun korunmasına eş değerdedir (Nebati, 2014, s. 193). Dolayısıyla ailenin bütünlüğünü koruyucu politikalar uygulanmaya başlanmış, aileye yönelik sosyal hizmet sistemleri geliştirilmiştir. Yine bu noktada AK Parti'nin ortaya koyduğu “3 Çocuk” söylemleri de dikkat çekmektedir. Nitekim Recep Tayyip Erdoğan'ın katıldığı düğünlerde “Bir garip olur, iki rakip olur, üç denge olur, dört bereket olur gerisi Allah kerim. Milletler ailelerden oluşur. Güçlü aileler güçlü milletleri oluşturur” (OdaTv, 2018) şeklinde söylemleri mevcuttur. Recep Tayyip Erdoğan'ın bu konudaki tutumu, yalnızca 3 çocuk söylemiyle kalmamış aynı dönem kürtaj yasağına ilişkin çalışmalar da başlatılmıştır. Nitekim Uluslararası Nüfus ve Kalkınma Konferansı Eylem programının uygulamasına ilişkin “Uluslararası Parlamenterler Konferansı” oturumunda yaptığı bir konuşma esnasında, kürtaja ilişkin görüşlerini şöyle ifade etmiştir:

“Kürtajı bir cinayet olarak görüyorum. Buna kimsenin müsaade etme hakkı olmamalı. Ha anne karnında bir çocuğu öldürürsünüz ha doğduktan sonra öldürürsünüz. Hiçbir farkı yok” (Ntv, 2012).

Yukarıdaki izleklerden hareketle; AK Parti'nin özellikle son 10 yılda uygulamış olduğu politikaların büyük çoğunluğunun, öncesine nazaran çok daha İslamcı motifler

barındırdığını ifade etmek mümkündür. Hatta bu çerçevede seküler kesim tarafından kişisel yaşama müdahale olarak görülen birçok uygulama da görülmeye başlanmıştır. Örneğin; içki kullanımına yönelik yeni düzenlemeler getirilmiş ve 2013 yılı itibariyle 22.00 ile 06.00 arasında içki satışları yasaklanmıştır (T.C. Resmî Gazete, 2013, s. 2). Özel hayata müdahale tartışmalarını başlatan bu konu üzerine Recep Tayyip Erdoğan (Sözcü, 2013) bu düzenlemenin gerekliliğini insanların yediğine, içtiğine müdahale olarak değil, dinin bir emri olduğuna vurgu yapmış ve şu sözleri eklemiştir:

“... Bilim sizin düşündüğünüz gibi tavsiyelerde bulunmuyor. Bilim bunun zararlı olduğunu çok net ortaya koyuyor. Basit gördüğümüz sigara insanı lime lime doğruyor. İnancını gereği yapıyor diyorlar. Hangi din olursa olsun din doğruyu emrediyorsa din emrediyor diye karşısında mı duracaksınız? İki tane ayaşın yaptığı yasa muteber oluyor da dinin emrettiği bir yasa sizin için neden reddedilmesi gerekiyor?”

Sonuç olarak AK Parti’nin modernleşme pratiği, giderek İslamileşen bir güzergâhı takip etmiş görünmektedir. Bu bütünün bir parçası olarak AK Parti’nin kültür politikalarında da benzer bir eğilimi gözlemlemek mümkündür.

2.5.1. AK Parti dönemi kültür politikaları

AK Parti’nin iktidara geldiği 2002 yılı ve sonrasında kültürel alanın hızlı bir ivme yakaladığı söz konusudur. Özellikle AK Parti’nin AB ile uyum süreci dahilinde kültür ve sanat alanına yaptığı yatırımlar aynı zamanda bu alanların gelişmesine yönelik atılan adımların önemli olduğunu dile getirmek gerekmektedir. Nitekim Parti Programı (T.C. Resmî Gazete, 2007)’nda kültür politikalarına ilişkin şu ifadeler yer verilmiştir:

“Kültür, bir toplumun kimliğinin en önemli unsurudur. Bir toplumun medeniyet tasavvurunu anlamak için kültürel kimliğine ne kadar sahip çıktığı, özgünlüğünü ve farklılıklarını ne kadar koruduğu özellikle küreselleşen çağımızda büyük önem kazanmıştır. Türk kültür ve sanatının milli kimliğini muhafaza ederek evrensel platformlara taşınması, öncelikli hedeflerimiz arasındadır. Medeniyetlerin beşiği olan Türkiye’nin yerel ve ulusal kültür değerlerini evrensel kültür mirasının vazgeçilmez bir parçası olarak gören hükümetimiz, Türk kültür, sanat ve medeniyet eserlerinin yaşatılması, korunması ve tanıtılması alanında büyük adımlar atmıştır. Hükümetimiz, devletin kültür alanındaki rolünü, zengin ve rekabetçi bir kültür hayatının oluşması için ortam hazırlamak ve kültür mirasını korumak ve geliştirmek olarak görür. Kültürümüzün hayatiyetini koruyarak zenginleşmesi engelsiz ve özgür bir ortamda yeşerip yaygınlaşmasına bağlıdır. Bu bakış açısıyla hareket eden hükümetimiz, özel sektörün, sivil toplum kuruluşlarının, kültür ve sanat insanlarının kültür alanında etkin bir rol oynamasını teşvik etmiş ve bu alanda pek çok yeni girişimin öncülüğünü yapmıştır.”

AK Parti bahsi geçen hedefleri gerçekleştirme konusunda, neoliberal bir yaklaşımı takip etmiştir. Daha açık ifade etmek gerekirse; ülkede, ekonomi alanında uygulanan özel sektör girişimlerinin, kültür-sanat alanında da aktif bir rol aldığı söylenebilir. Bu yüzden 2000’li yılların başlarında, çeşitli sermaye gruplarının devlet desteğiyle birçok sanat ve kültür kurumu açtığına şahit olunmuştur. Örnek teşkil etmesi açısından bu yıllarda açılan kurumlardan bazıları şunlardır:

- Sakıp Sabancı Müzesi (2002)
- İstanbul Modern Sanat Müzesi (2004- Eczacıbaşı Grubu)
- ArtCenter/İstanbul (2008- Borusan Grup)
- Arter (2010-Koç Grubu)
- CerModern (2010)

AK Parti’nin bu dönemde sermaye gruplarıyla kültürel ortaklık yapması, 2010 Avrupa Kültür Başkenti programında yer alarak 2010’da İstanbul’un kültür başkenti olarak seçilmesini sağlayan olumlu bir etki yaratmıştır. Bu sayede yine İstanbul’da çeşitli festivaller düzenlenerek, kültürel hareketliliğin yaşanmasını da beraberinde getirmiştir. Elbette bununla da kalınmamış 2013 yılında Türkiye’nin ulusal ve uluslararası düzeyde ilk resmî kültür politikası raporu hazırlanarak Avrupa Konseyi’ne sunulmuştur. Rapor kapsamında ele alınan başlıklardan bazıları şunlardır (Gençkaya & Demirci, 2018, s. 67):

- Kültürel politikanın yasal ve kurumsal çerçevesi
- Kültürel miras
- Kültürel Ekonomi
- Kültür ve Sanatların Desteklenmesi
- Kültürel alandaki çalışmalar
- 2002-2012 yılları arasındaki kültürel gelişmeler

Her ne kadar AK Parti iktidarının ilk 10-12 yılı çok boyutlu kültürel faaliyetlerle geçse de daha önce değinildiği gibi AB müzakerelerinin yavaşlaması neticesinde, kültür politikalarındaki çeşitlilik giderek daralmaya başlamıştır. Keza İslamcılık vurgusu, AK Parti’nin kültür politikalarının temel teması hâline gelmiştir. Bu değişimin ilk sinyalleri Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın 8 Ocak 2011 yılında Kars’ta düzenlediği bir miting sırasında, Kars’taki “İnsanlık Anıtı”na yönelik “Hasan Harekâni Hazretlerinin hemen yanı başında bir ucube oraya koymuşlar. Bir garip bir şey oraya dikmişler” (Milliyet, 2011) sözleriyle hissedilmeye başlamıştır. Hatta İnsanlık Anıtı üzerinden AK Parti’nin bu dönemde heykel sanatına yönelik tavrını ortaya koymak gerekirse, olumsuz bir seyirde ilerlediğini söylemek mümkün gözükmektedir. Zira parti kadrosundan önemli

isimlerin de bu konudaki tutumları aşikârdır. Örneğin, dönemin Ankara Büyükşehir Belediye Başkanı Melih Gökçek tarafından heykel sanatına ilişkin “tüküreyim böyle sanata” şeklinde açıklamalar gelmiştir (Demirci, 2018a, s. 160). Buna karşılık AK Parti Dönemi için şehirleri sembolize edecek şekilde tasarlanan kent heykellerinin popülerleştğini belirtmek gerekmektedir. İslami söylemlere paralel olarak Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan’ın 19 Şubat 2012 yılında, AK Parti İstanbul İl Gençlik Kolları’nın 3’üncü Olağan Kongresi’ne bağlanarak, “dindar nesil” projesini gündeme getirdiği bilinmektedir. Buna göre Erdoğan, “modern ve dindar bir gençlikten, dilinin, dininin, ilminin, ırzının, evinin, kininin, kalbinin davacısı bir gençlik” hayalinden bahsetmiştir (Birgün, 2020). Aynı dönem içerisinde devlet tiyatrolarının kapatılması³⁴ konusu da gündeme getirilen bir başka konu olmuştur. Bu konunun gündeme gelmesinden bir süre sonra ise hem Başbakanlık hem de Kültür Turizm Bakanlığı tarafından devlet tiyatrolarının özelleştirilmesine yönelik çalışmalar başlamıştır (Yıldırım, 2021, s. 140). Bu karara yönelik gelen eleştirilere Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan (Hürriyet, 2012) şu yanıtı vermiştir:

“Soruyorum, yahu siz kimsiniz? Bu ülkede tiyatro sizin tekelinizde mi? Sanat konusunda söz söyleme ehliyetine sahip olan sadece sizler misiniz? Geçti o günler. Artık despot aydın tavrıyla parmağınızı sallayarak bu milleti küçümseme, bu milleti azarlama dönemi geride kalmıştır.”

AK Parti iktidarının ideal toplum anlayışı geçmişe yöneliktir (Ateş, 2017, s. 115). Buna göre kültür politikalarını oluştururken idealize edilen toplumu Osmanlı döneminde aramak gerekmektedir. Bu düşünceden referansla Recep Tayyip Erdoğan 2014 yılında düzenlenen 5. Din Şûrası’nda Osmanlı’nın tarihi ve kültürel mirasına değinerek (BBC, 2014b), Türkiye’de Osmanlıca öğrenmenin gerektiğini şöyle açıklamıştır:

“Alman Hans gelip Osmanlıca öğreniyor, inceleyip araştırıyor. Ama maalesef bunlarda böyle bir durum yok. Özgüvenimizi sarsmaya, bizi devamlı defansta bırakmaya yönelik çabalara rağmen her zaman ilim ve bilim dünyamız canlıdır.”

Benzer şekilde Osmanlı’nın kültürel mirası TRT’de yayınlanan birçok diziyle Türk toplumuna aktarılacak istenmiştir. Özellikle Diriliş Ertuğrul (2014-2019) ve Payitaht

³⁴ Devlet tiyatrolarının kapatılmasına patlak veren olay, 2011 yılında Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’ın kızı Sümeyye Erdoğan’ın Ankara Devlet Tiyatrosu’nda sahnelenen “Genç Osman” oyununu izlemeye gittiği gün olmuştur. Sümeyye Erdoğan oyunun sahnelediği an sakız çiğnediği için, sahnedeki oyuncuların jest ve mimiklerle eleştirilmesi gündem olmuş, konunun kamuoyunda infial yaratmasıyla ise devlet tiyatrolarının kapatılması konuşulmaya başlanmıştır (Yıldırım, 2021, s. 139). Sümeyye Erdoğan’ın açıklaması için bkz: (Hürriyet, 2011).

Abdülhamid (2017-2021) adlı dizilerle başlayan bu süreçte, Türk-İslam geleneği tüm yönleriyle ortaya konulmuştur (Erol, 2019, s. 175). Bu anlayışın izleri günümüzde de Alparslan: Büyük Selçuklu (2021-2023), Al Sancak (2023- Devam ediyor), Kudüs Fatihi Selahaddin Eyyubi (2023- Devam ediyor) gibi dizilerle devam ettirilmektedir. AK Parti'nin yürüttüğü bu Yeni Osmanlıcı kimlik inşası devletin simge ve renklerine de yansıtılmaya çalışılmıştır (Turan, 2022, s. 351). Örneğin geçit törenlerindeki protokol halısının rengi “Türk mavisi” olarak adlandırılan turkuaz rengi olarak belirlenmiştir (Ntv, 2013). Hatta TBMM Şeref Kapısı'nda saygı nöbeti tutan polislerin de üniforma renkleri turkuaz renk olarak değiştirilmiştir (Anadolu Ajansı, 2017). AK Parti'nin bu uygulamalarla Erken Cumhuriyet dönemi devlet ideolojisinin Batıcı zihniyetle inşa ettiği simge ve değerleri toplumdan silmek istediği ileri sürülmektedir (Turan, 2022, s. 365). Hatta AK Parti siyasetinin özellikle resmî ideolojinin simgesel tören ve bayramlarına karşı bir itibarsızlaştırma gerçekleştirdiği,³⁵ buna karşılık ise daha çok dinî törenlere yönelmekte olduğu düşünülmektedir. Yine aynı şekilde geçmişe dönük oklu, ciritli törenler veya güreş müsamereleri sıkça düzenlenmektedir. AK Parti döneminin kültürel hegemonya inşasında tartışma yaratan bir diğer konu ise cenaze marşı olmuştur. Erken Cumhuriyet döneminden itibaren şehit cenaze marşı olarak Chopin'in cenaze marşı seçilmiştir. 2012 yılında Kültür ve Turizm Bakanı Ertuğrul Günay katıldığı bir şehit cenaze töreninde bu marşın çalınması üzerine askeri bandoyu susturmuş ve bu hareketinin gerekliliğini “halkın beklentisini karşıladım” olarak açıklamıştır (Milliyet, 2012b). Yaşanılan bu olaydan sonra bir süre şehit cenazelerinde hangi marş çalınması gerektiği tartışmaları yaşanmış ve 2017 yılında şehit cenazelerine saygı yürüyüşü esnasında İtî'nin “Segah Tekbiri” nin çalınmasına karar verilmiştir (Cumhuriyet, 2017).

Yukarıda sıralanan önemli değişikliklerin yanı sıra, bu dönemde Cuma Namazı saatinde kamu kurum ve kuruluşlarında çalışanlara izin verilmesine yönelik düzenlemeye gidilmiştir (Erol, 2019, s. 135-155). Ayrıca Osmanlı döneminde Cuma gününün gelmesini müjdelemek için Perşembe günleri okunan sela, yeniden okunmaya başlamıştır (Haberler, 2022).

³⁵ Her ne kadar bu dönemde AK Parti üyesi olmasa da partinin kurucularından biri olan Abdullah Gül'ün Cumhurbaşkanlığı döneminde bazı milli bayram kutlamalarına hastalanması nedeniyle katılmadığı görülmektedir. Örneğin, Gül'ün bu nedenle 2012'de 30 Ağustos Zafer Bayramı kutlama törenine katılmaması gündem olmuştur (Sözcü, 2020).

Erken AK Parti döneminin müzik politikalarına bakılacak olunursa, bu dönemde daha çok 1980’li yıllardaki müzik etkisinin devam ettiği gözlemlenmektedir. Zira 1980’li yıllarda iktidardaki Turgut Özal, halk adamı olmanın bir göstergesi olarak halkın dinlediği popüler müziklere yakınlık göstermesiyle bilinmektedir. Benzer şekilde AK Parti iktidarının da özellikle seçim müziklerinde popüler şarkılar seçmesi, arabesk sanatçılarıyla yakın ilişkiler kurması müzik politikasında seçkincilikten kopulduğunun somut göstergesidir (Mutlu, 2015, s. 10). Son dönemlerde ise yine geçmişe yönelik atıfta bulunularak seçim müzikleri dahil olmak üzere eski Türk marşlarından “Diriliş Marşı” ve sözlerinin “Recep Tayyip Erdoğan” olarak değiştirildiği Cengiz Han marşı (Dombra) seçim kampanyalarında kullanılmıştır (Haberler, 2014).



3. BÖLÜM: TÜRKİYE’NİN ARABESK KÜLTÜRÜ

3.1. Arabeskin Kavramsal Analizi

Arabesk terimi, 16. yüzyıl Fransa’sında “Arabistan’a özgü” anlamına karşılık gelmiş; 17. yüzyıldaki bir sözlükteyse “küçük ve garip çiçeklerden oluşan bezeme” olarak tanımlanmıştır (AnaBritannica, 1986, s. 213). Batı literatüründe bu terimin; mimari, şiir ve müzik gibi birçok sanat dalında farklılık gösteren eserleri işaret etmek için kullanıldığı da görülmektedir. Örneğin 17. yüzyılda Schumann’ın müziğinde görülen iç içe geçmiş ses çizgilerinin arabesk öğeler taşıdığı ifade edilmiştir (Güngör, 1990, s. 18).

Her ne kadar arabeskin büyük oranda Batı’nın Doğu’daki bir sanat tarzını tanımlamak için kullandığı bir terim olduğu düşünülse de arabesk olarak adlandırılan motiflerin ilk olarak Batı’da görüldüğüne ilişkin görüşler de söz konusudur (Avcı, 1989, s. 30). Bu bağlamda, 10. Roma İmparatoru Titus’un, yaptırdığı bir hamamda arabesk tarzı süslemelerin izlerine rastlandığı ifade edilmektedir. O dönem “grotesk” diye adlandırılan bu kalıntıların 1508 yılında keşfedilmesi üzerine Vatikan duvarlarından, Bologna kiliselerine daha sonra da İtalya sınırını aşarak birçok bölgeye yayıldığı söylenir (Avcı, 1989, s. 30).

Türkiye’de ise arabesk teriminin kullanım yerleri yukarıda bahsi geçen alanlardan tamamen ayrılmamakla beraber daha geniş alanlarda da karşılık bulmaktadır. Nitekim Güngör (1990, s. 19), arabeskin Türkiye özelinde karşılık bulduğu anlamları şöyle açıklamıştır:

“Aslında kavramın temel anlamı ya da sözlük anlamında fazla bir farklılaşma söz konusu değil. Arabesk, bizde de girişik olma, iç içe geçmişlik biçimindeki anlamını korumaktadır. Ancak sözcüğün bu temel anlamı bu gerçekliğinden sapıtılmış ve söz konusu kavram olumsuzluklara, bozulmalara ad olmuştur.”

Güngör’ün bu yaklaşımıyla, arabeskin Türkiye’de kelime anlamından ziyade yaptığı çağrışımlarla bir görünürlük kazandığı anlaşılabılır. Bu çerçevede değerlendirildiğinde ise Türkiye’de arabeske çoğunlukla pejoratif anlamlar yüklenildiği düşüncesi akla gelmektedir. Nitekim arabesk; bazen “kültürsüzlüğün” adı (Gürbilek, 1992, s. 69), bazen şehir yaşamının her alanını kapsayan düzensiz bir yaşam tarzı (Stokes, 2016, s. 18), bazen de Türk kültürüne ait olmayan yabancı bir müzik türünü (Ayas, 2019, s. 2093) tanımlamak için kullanılan bir terim olmuştur. Selim İleri (1980, s. 22) de arabeskin sahip olduğu bu anlamsal karmaşayı şu şekilde ifade etmektedir:

“...Arabeskin neleri simgelediği sanırım başlıbaşına trajik bir sorundur. Neleri mi simgeliyor: Lümpenlik, kentselliğimiz üzerine bir sürü kuşku, karanlık yalnızlıklar ve aydın küçümseyişi... Karmakarışık işte!”

Türkiye’de arabesk teriminin bilinen ilk kullanımı, 1960’larda ortaya çıkan bir müzik türü için olmuştur. Ezgi yönünden Arap müzikleriyle benzerlik taşıması nedeniyle, bu müzik “arabesk” kavramıyla ilişkilendirilmiştir (Güngör, 1990, s. 23). Ancak her ne kadar müziksel bir ifade olarak görünürlük kazansa da yukarıda da değinildiği üzere, gündelik yaşam pratiklerinde sıkça karşılaşılan bir kavram haline gelmiştir. Dolayısıyla arabeskin Türkiye’de yalnızca bir müzik türü olarak sınırlandırılmayacağı ve hayatın hemen her alanına yayılan bir kavram olabileceğine dair argümanlar da mevcuttur. Örneğin Murat Belge (2011, s. 339)’ye göre arabesk; ev eşyası, çeşitli süsler, resimli halılar, filmlerden oluşan bir dünyayı, bir yaşam biçimini ifade etmektedir. Belge’nin bu görüşüne paralel bir ifade de Stokes’tan gelmiştir. Bir müzik türü olarak literatüre giren ve günümüzde de çoğunlukla bu anlamıyla akla gelen arabesk, zamanla onu dinleyen kitlenin yaşam tarzının, kültürünün de adı olmaya başlamıştır. Stokes (2016, s. 17) arabeskin Türkiye’deki algılanış sürecine ilişkin şu ifadeleri kullanmaktadır:

“Bir müzik formu olmasının yanı sıra arabesk bütünsel bir anti-kültürdür ve hakkında sıkça söylenen şey, trafikten konuşulan dile, politikadan, kitsch’e kadar şehir hayatının her alanını kaplayan kaos ve düzensizlik havasında kendini gösteren bir yaşam tarzı olduğudur.”

Yukarıda değinilen görüşler bağlamında, Türkiye’de arabesk terimine ilişkin net bir tanımın bulunmadığını dile getirmek mümkündür. Aynı şekilde, arabesk kavramının yaşam biçiminden, müzik formuna kadar geniş bir skalada ele alındığı da aşıkardır. Nihayetinde arabesk, Türkiye’de hem müzikolojik hem de sosyolojik çerçevede incelenen ve çoğunlukla pejoratif anlamlara karşılık gelen bir olgudur.

3.2. Popüler Kültür ve Arabesk

Arabeskin popüler kültürle olan temas alanlarına değinmeden evvel, popüler kültürün neyi içerdiğine ilişkin tartışma yürütmek önemli bir katkı sağlayabilir. Öncelikle popüler kültüre ilişkin yaygın bir tanımlamadan söz etmenin çok da mümkün olmadığını ifade etmek gerekir. Kimine göre popüler kültür, kitle kültürüyle iç içe değerlendirilebilecek bir anlam taşımaktadır. Yani bir bakıma bu kültür, gündelik yaşamın içinde ortaya çıkan ve dinlenen müzikten, yenilen yemeğe kadar halka ait değerlerin adı olarak nitelendirilmelidir. Kimine göre ise popüler kültürü “pejoratif” bir biçimde ele alarak,

doğrudan bu kültürü incelemekten ziyade, bu kültürü inşa eden “egemen odakları” tartışmak gerekmektedir.

Popüler kültüre ilişkin oluşan bu karşıtlığın en önemli temsilcileri, Frankfurt Okulu ve İngiliz Kültürel Çalışmalar Okulu’dur. Bu bağlamda, popüler kültüre yönelik eleştirel görüşlerin kaynağı çoğunlukla Frankfurt Okulu mensuplarıdır. Örneğin Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer (2014, s. 186) popüler kültürü “kültür endüstrisi” kavramıyla niteleyerek, kültür endüstrisi tarafından standartlaştırılmış üretim tarzının bireyler üzerinde oluşturduğu tahakküme değinmişlerdir:

“Kültür endüstrisi durmaksızın vaat ettiği şeylerle tüketicisini durmaksızın aldatır. Olay örgüleri ve ambalajlamayla verilen haz senedinin vadesi sürekli uzatılır; aslında yalnızca vaatten ibaret olan bütün bu gösteri haince bir biçimde, hiçbir zaman gerçekleşmez; yemek yemeye gelen müşteri menüyü okumakla yetinmelidir. Bütün o parlak adlar ve imgelerin uyandırdığı arzular içindeki insanların önüne, tam da onların kaçmak istedikleri o renksiz günlük yaşamın övgüsü konur.”

Buna karşılık İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolünün popüler kültüre yaklaşımı Frankfurt Okulu teorisyenleriyle taban tabana zıt olmamakla beraber, popüler kültüre yönelik okumalarda halkın yadsınmasına karşı çıkmaktadırlar. Nitekim bu ekolün en önemli temsilcilerinden Stuart Hall (1997, s. 18) popüler kültür eleştirilerinin “halkı salt edilgen, içi doldurulacak bir taslak” olarak niteleyen argümanlarını reddetmiştir:

“...Kültürel hakimiyetin, her şeye kadir ya da her şeyi kapsar nitelikte olmasa da gerçek etkileri vardır. Dayatılan biçimlerin hiçbir etkisi olmadığını ileri sürüyor olsaydık, bu halk kültürünün ayrı, kültürel güç ilişkilerinin dışında kurtarılmış bir yaşam alanına sahip olabileceğini söylemekle aynı şey olurdu. Ben bu kanıda değilim. Daha ziyade hâkim kültürün, daha kapsayıcı, egemen biçimler dizisi içinde çerçeveleyip sınırlamak amacıyla popüler kültür tanımlamalarını ve biçimlerini kararlı biçimde parçalarına ayırıp yeniden düzenlemek üzere sürekli, kaçınılmaz biçimde düzensiz ve eşitsiz seyreden bir mücadele verdiğini düşünüyorum. Direniş noktaları vardır; ama dönüşme ya da yok olma uğrakları vardır. İşte bu kültürel mücadelenin diyalektiğidir. Çağımızda bu diyalektik, kültür alanını bir tür daimî savaş alanı haline getiren direnme ve kabul, reddiye ve teslimiyetin karmaşık hatlarında seyreder. Bir kerede ve sonsuza dek zafer kazanmanın söz konusu olmadığı, fakat daima kazanılıp kaybedilecek stratejik konumların bulunduğu bir savaş alanı.”

Popüler kültürün arabeskle ilişkilendirilmesi noktasına gelindiğinde ise, literatürde arabeskin bir popüler kültür ürünü olduğu bazı çalışmalarda ifade edilmektedir. Örneğin Ünsal Oskay (1983, s. 190)’a göre popüler kültür, reel yaşamın sürdürülmesini kolaylaştırıp, başka türlü bir yaşamın olabileceği düşüncesinin yollarını tıkayan bir işleve sahiptir ki arabesk kültür de popüler kültürün bu işlevine uygun olarak, kırdan kente gelen bireylerin yaşamlarını kolaylaştıran bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Özbek (2013,

s. 92) ise popüler kültürün halka ait bir değermiş gibi görünse de aynı zamanda hâkim sınıfların hem rahatça hareket edebildikleri hem de kazanmak istedikleri bir mücadele alanı olduğunu ileri sürmüştür. Bu bağlamda arabeski de halka ait mücadelelerin ve kabullenişlerin bir ifadesi olarak değerlendirmiştir. Popüler kültüre ilişkin Özbek’le benzer bir okumada bulunan Ernur Genç (2006, s. 115), popüler kültürün bir unsuru olarak ele aldığı arabeski şöyle değerlendirmektedir:

“...Arabesk, moderni özgül bir dilsel bağlamda üretme veya onunla etkileşme biçimi olarak, modernlikle ve kentlilikle baş etme, ona eklenme veya onunla bütünleşecek bir desen yaratma tarzı olarak görülebilir. Bu anlamda arabesk, içeriği, niteliği ve bir yaşam tarzı oluşu ile bu sürece bir yanıt, aynı zamanda da Türkiye’nin modernleşme sürecinin yapıcı/inşa edici bir ögesi; yine yapı içerisinde bir mücadele stratejisi alanıdır.”

Popüler kültürün orta sınıfların ortak davranışlarını ve tecrübelerini yansıtan, aynı zamanda tüketim ekonomisiyle ilişkili olan ve bu sayede kitlelere gerçek yaşamdaki sorunları unutturarak bir kültür olduğuna dikkat çeken Çiğdem Kara (1997, s. 42-43), popüler kültürün özelliklerini en belirgin şekilde yansıtan arabesk kültüre dair şu çıkarımda bulunmaktadır:

“...Kentsel usullerin etkisi altında var kalmanın ve kente taşınmış köyün değil de az gelişmiş bir topluma ait bir kent kültürünün bireylerinin sosyo-psikolojik özelliklerinin bir göstergesi, tabandaki hareketlenmeler sonucunda oluşmuş bir kültürel yapıdır.”

Arabeskin popüler kültür kavramıyla birlikte değerlendirilmesinden hareketle, bu kültürün 1950’li yıllarda ABD’nin küresel alanda hızla yayılan hakimiyetinin etkisiyle birlikte ortaya çıkan bir popüler kültür biçimi olduğu söylenebilir (Büken, 2001, s. 41). Nitekim İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ABD, savaş sonrasında ortaya çıkan yeni dünya düzeninde güç boşluğunu doldurmak isteyerek, çeşitli ekonomik ve askeri yardımlarla ülkeleri kendi tarafına çekmeye başlamıştır (Çakır vd., 2020, s. 138). Bu noktada ABD, kültürel alanda emperyalist bir politika izlemiş ve yüksek kültürün kendi kültürü olduğunu diğer kültürlerle empoze etmek istemiştir (İlhan, 1989, s. 17).

Yaşanan bu süreçte, ABD ile ikili ilişkilerini ilerleten Türkiye, hâkim kültürel algısını neredeyse Amerikan kültürü üzerinden inşa etmeye başlamıştır (Konyar, 2001, s. 26). Nitekim 1950’li yılların Türkiye’sine bakıldığında; Amerikan logolu restoranlar, *Levi’s* marka blue jeanler, inşa edilmeye çalışılan kültürün adeta birer simgesi halindedir (Demirkıran, 2014, s. 86). Elbette bu simgeler gündelik yaşam pratiklerinin neredeyse her alanında görülmüştür. Ancak bu kültürel dönüşüm, birçok açıdan Batı kültürü ve

tecrübesinden ayrılır (Konyar, 2001, s. 26). Öyle ki, Batı’da bireyselleşmenin ön plana çıktığı bir yaşam tarzı mevcutken, Türkiye’de bu durum; hane içinde yaşayan kişi sayısının giderek artması, şehirlerin beton yığına dönüşmesi, müstakil evler yerine apartman mimarisinin benimsenmesi şeklinde kendisini göstermiştir (Ceyhun, 1981, s. 17). Yine benzer şekilde bu evlerin salonlarında İsveç tasarımlarından etkilenmekle birlikte, çok daha süslü biblolar, avizeler görülmesi de bahsi geçen duruma örnek teşkil etmektedir (Karamustafa, 1984, s. 33). Bu süre zarfında yeme-içme alışkanlıkları da büyük oranda değişmeye başlamıştır. Örneğin; rakının yanında şalgam tüketilmesi, şarap ve viski gibi Türk kültürüne ait olmayan içkilerin yanında lahmacun veya kebab yenilmesi, Türklere özgü mutfak kültürünün içerisine Amerikan kültürünün de dahil olmasını sağlayarak, bir sınıfla veya kültürle bağdaştırılamayacak melez bir tüketim alışkanlığı meydana gelmiştir (Kara, 1997, s. 43).

Popüler kültürün izlerine günlük konuşma dilinde de rastlanmaktadır. “Hadi yine iyisin”, “kaptın”, “yırttık” gibi jargonların özellikle gençler tarafından sıklıkla kullandığı görülmektedir. Keza dükkanların tabelalarında “Kebab House”, “Mc Döner” gibi yarı Türkçe yarı İngilizce isimlerin tercih edilmesi de bu noktada göze çarpmaktadır (Büken, 2001, s. 46). Kent ortamında gelişme gösteren bu yeni dil, Türkçe ve İngilizce kelimelerin aynı anda kullanıldığı ancak hiçbir kültüre ait olamayan bir dile dönüşmüştür.

Gündelik yaşama yansıyan bu eklektik yapı şüphesiz müzik alanında da etkisini göstermiştir. Popülerleşen müzik formunun içerisinde, halk müziğinden klasik müziğe, Arap ezgilerinden Batı’nın en ileri elektronik müzik tarzına kadar çeşitli bileşimler görülebilmektedir (Ada, 1992, s. 1). Arabesk diye adlandırılan bu yeni müzik türü de popüler kültürün bir ürünü olarak değerlendirilmektedir (Genç, 2006, s. 110; Demirkıran, 2014, s. 50).

3.3. Alt Kültür Biçimi Olarak Arabesk

Kültürler tek başına bir yapı halinde meydana gelmezler. Sanılanın aksine kültür, çok daha karmaşık bir yapı halindedir (Çeçen, 1984, s. 12). Örneğin bir toplum içerisinde; çeşitli diller, dinler, yaş grupları ve statüler bulunmaktadır. Bu farklılıklar, genel kültürün içerisindeki alt kültür grupları olarak bilinmektedir (Erşanlı, 2012, s. 120). Anthony Giddens (2012, s. 151)’in ifadesiyle alt kültür, “[n]üfusun, toplumun genelinden kültürel kalıp bakımından ayırdedilebilir olan herhangi bir parçası”dır. Yani, alt kültür çoğu zaman hâkim kültürden tamamen bir kopuşu temsil etmemekle birlikte ayrıştığı bazı noktalar

bulunmaktadır (Güvenç, 1984, s. 115; Güney, 2006, s. 44; Bulut, 2019, s. 123). Örneğin Amerika’da siyahiler, punkçılar ya da dazlaklar olarak anılan kesimler birer alt kültürü temsil etmektedirler. Benzer biçimde Türkiye’de de Romanlar, Aleviler, gençler gibi etnik, dinsel, yöresel birçok farklı sentezlere ayrılan alt kültür grupları bulunmaktadır (İçli, 2002, s. 87-88).

İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra kullanımı yaygınlık gösteren alt kültür kavramına ilişkin yapılan ilk net tanım, 1947 yılında Marshall Gordon tarafından yapılmıştır. Tanıma göre alt kültür, “ulusal kültür içerisinde; sınıf etnik köken bölge ve kırsal bölge veya kent sakinliği, dini inanç gibi öğelere ayrılabilen toplumsal koşulların birleşiminden oluşan ama bir araya geldiklerinde o birey üzerinde bütüncül bir etkisi olan işlevsel bir bütün oluşturan alt bölüm” olarak değerlendirilmektedir (Elmacı & Oktan, 2018, s. 122). Dick Hebdige (2004, s. 10) alt kültürü temsil eden grupları, “anlam dolu biçim ve ritüelleri; teddy boylar, modlar, rockçılar, dazlaklar ve punklar gibi bazen sepetlenen, bazen resmen suçlanan, bazen de azizleştirilen; zaman zaman toplu düzene tehdit, zaman zaman da zararsız soytarılar olarak görülen insanlar” olarak nitelendirir.

Arabesk kültür hakkındaki en yaygın kanaatlerden birisi, onun bir alt kültür biçimi olduğu üzerinedir. Nitekim arabesk kültür, tıpkı alt kültür grupları gibi herhangi bir sınıfa ait olmayışı, hâkim kültür içerisinde kendilerine özgü davranış ve normlar çerçevesinde bir araya gelen kesimleri kapsayışı açısından çoğu zaman bir alt kültür biçimi olarak değerlendirilmiştir (Tanrıkulu, 2015, s. 215). Esasında arabesk kültür ve gecekondu kültürü arasında dikkate değer bir kesişim alanı bulunduğunu ifade etmek gerekir. Keza birçok çalışmada arabeskin kültürel mekânının gecekondu olduğu ifade edilmiştir. Dolayısıyla gecekondu kültürüne ilişkin saptamalar, büyük ölçüde arabesk kültür için de geçerlidir. Örneğin, gecekondu bölgelerini büyük oranda arabeskin mekânı olarak niteleyen Stokes (2016, s. 154) bu mekanların sosyolojik bir tahlilini sunmuştur:

“...Gecekondu, toplumsal varoluşun iki kategorisi, köy ile şehir arasında bir hareket hali olarak görülmektedir. Gecekondu eşikte bir yerde durmakta ne biri ne de öteki olabilmektedir. Henüz kullanıma hazır olmayan ya da sallantıda anlamına gelen ‘tam oturmamış’ ifadesi gecekondu için iyi bir tanımdır.”

Stokes’un ifadesinden hareketle, köy-kent dikotomisinin arasında sıkışan bu kesim, kendilerine özgü bir kültür oluşturma eğilimi göstermişlerdir. Nitekim kent kültüründen büyük oranda ayrılan bu kültürün örneklerini Güngör (1990, s. 84) de şöyle aktarmıştır:

“...Yörükân’ın bir araştırmasında gecekondulu insanın beslenme alışkanlıkları gözlenmiş, bunun kırsal kent arasında gidip gelmekte olduğu saptanmıştır. Sözgelimi gecekondulu bir yandan kente özgü hazır yiyecekleri tüketirken, bir yandan da kırsal yaşama özgü olan erişte, makarna, salça gibi yiyecekleri kendisi evde hazırlamaktadır. Ayrıca onların büyük bir kısmı yer sofrasında, tek kapta yemek yerken bir kısmı da yavaş masa kullanma alışkanlığı kazanmaya başlamıştır.”

Güngör’e göre yaşanan bu durumun en önemli sebebi, birbirinden farklı iki kültürün aynı ortamda karşı karşıya gelmesidir. Dolayısıyla yukarıda verilen örnek de dahil olmak üzere bu karşıtlık giyimden kuşama, eğlence anlayışından sanat anlayışına dek yaşamın hemen her alanda kendisini göstermiştir.

Mübeccel Kıray (1982, s. 172)’a göre de gecekondulu mekânında görülen farklılaşmalar, kente gelenlerin bu yaşama uyum sağlayamamaları ve dolayısıyla “marjinal” kalmalarından kaynaklanır. Öyle ki kırsal geleneksel bir yaşam süren bu bireyler, kentin modern akışına uyum sağlayamamaktadırlar. Bu uyumsuzluğun temel nedeni, modern teknoloji ve onun getirdikleriyle kurulan sorunlu ilişkidir. Nihai olarak arabesk kültür, 1950’li yıllardan itibaren köyünden kopup büyük şehirlere gelen ve kendilerini anlamlandıramadıkları bir düzenin içinde bulan, üstelik bu düzen tarafından da dışlananların birleşimiyle meydana gelen bir alt kültür olarak yorumlanmıştır (Ayvazoğlu, 1989, s. 13).

3.4. Arabeskin Türkiye’de Doğuşu

Arabesk kültürün Türkiye’de ortaya çıkışının 1950 yılındaki toplumsal değişmelerle gerçekleştiği düşünülmektedir (Küçükakpınar, 2012, s. 109; Taydaş & Sert, 2021, s. 216; Ayvazoğlu, 1989, s. 13). Ancak bu noktada, Türkiye’de arabesk kültürün zeminini hazırlayan olaylara kısaca değinmenin, 1950’lerde yaşanan yeniliklerin arabesk kültür nezdinde makul bir zemine oturtulmasında fayda sağlayacağı düşünülmektedir.

Türk modernleşmesi, Osmanlı İmparatorluğu’nda başlayıp, Cumhuriyet’in kuruluşuyla yeni boyutlar kazanan, Batı’nın toplumsal ve fıkırsel bileşimlerinin erişilmesi gereken bir hedef olarak belirlendiği süreci kapsar (Mardin, 1994, s. 9). Ne var ki bu süreç, Osmanlı İmparatorluğu’nun gerileme nedenlerinin araştırılması ve Batı’nın askeri üstünlüğü sonucunun çıkarılmasıyla başlamıştır. Bu kapsamda yalnızca teknik usuller dikkate alınarak, Batı’nın düzenli ordu ve silah sistemleri hayata geçirilmeye çalışılmıştır.

Tanzimat Dönemi’yle birlikte yenilenme hareketleri artık sosyal hayata da entegre edilmeye başlanmıştır. Nitekim kullanılan eşyalarda, giyim kuşamda Batı hayat tarzının

izlerine sıkça rastlanmaktadır (Mardin, 1994, s. 11). Örneğin şapka, Batılılığın önemli bir simgesi olarak görülmüş ve Osmanlı'ya ait "sarık" atılarak yerine "fes" denilen, Batı'daki şapkanın sipersiz hali getirilmiştir. Ya da ata sporu olarak bilinen güreş, "Batılılık" yolunda geride bırakılarak, köy meydanlarında oynanan geleneksel bir gösteri olarak geriye atılmıştır (Ceyhun, 1981, s. 17).

Cumhuriyet'in ilanı ise, Batılılaşma yolunda daha radikal adımlar atılmasına sebep olmuştur (Ergur, 2009, s. 139). Daha açık ifade etmek gerekirse Erken Cumhuriyet dönemi, alfabeden müziğe kadar toplumsal hayatın hemen her alanında yenileşmeyi beraberinde getirmiştir. Bu süreçte müzik, kültürün en önemli ögesi olarak değerlendirilmiş ve bu alanda radikal politikalar uygulanmıştır (Küçükkaplan, 2012, s. 6). Söz konusu politikalar gereği kitle iletişim aracı olan radyolar, bu dönemde ideolojik aygıt görevi görmüş ve Türk musikisi yayın yasağı getirilerek yalnızca Batı müzikleri çalınmasına izin verilmiştir. Ancak bu uygulama halk tarafından sıcak karşılanmamış ve bu esnada Arap ve Mısır radyolarının frekansları keşfedilmiştir (Özdemir, 2017, s. 384).

1950'li yıllara kadar yaşanan bu gelişmeler ve yapılan müdahaleler, arabesk kültürün ortaya çıkmasına dolaylı da olsa etki etmiştir (Demirkıran, 2014, s. 53). 1950'li yıllarda başlayan ve onu takip eden süreçte ise zemini hazırlanan arabesk kültürün yaygınlaşma ve popülerleşme dönemi başlamıştır denilebilir. Çünkü Batı referanslı yenilenme hareketleri, 1950'li yıllardan sonra da modernleşme başlığı altında devam etmiştir. Buna bağlı yaşanan gelişmelerin yansımaları başlangıçta siyasal alanda görünürlük kazanmıştır. Nitekim Türkiye'de 14 Mayıs 1950 yılında uzun yıllar süren tek parti yönetimine son verilerek, iktidarın muhalefete devredildiğine şahit olunmuştur (Oktay, 1993, s. 11).

1950'li yılların hem dünyada hem de Türkiye'de büyük değişimlerin yaşandığı yıllar olarak tarihe işlendiği bilinmektedir. İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesiyle birlikte, kapitalistleşme sürecinin başlaması, buna bağlı olarak sanayileşmenin ve kentleşmenin gelişmesi, tarımda makineleşme yaşanan değişimlere örnek teşkil etmektedir. Tarımda hızlı makineleşmenin yaşanması, kırdaki toprak-nüfus dengesini bozmuştur. Yani bir bakıma kırdaki çalışan nüfusun çoğunluğu, işlerini makinelerin yapması sonucunda açığa çıkmıştır (Kıray, 1982, s. 167). Yaşanan gelişmeler, kırdaki işsiz kalan bireylerin maddi durumlarını olumsuz yönde etkilemeye başlamıştır. Dolayısıyla geçim sıkıntısına düşen bu bireyler yeni bir iş imkânı aramak durumunda kalmışlardır. Bu bağlamda kırlarda

kitlesel bir hareketlilik meydana gelmiş ve insanlar bulundukları yerlerden ayrılarak büyük kentlere göç etmeye başlamışlardır.

Değişimlerin kentteki yansımalarına bakıldığında ise, sanayileşmenin etkisiyle kentleşme sürecinin hızlı bir ivme gerçekleştirdiği söylenebilmektedir. Kent ortamında kamusal hizmetlerin gelişme göstermesi, çeşitli iş istihdamları yaratma fırsatının olması kentin klasikleşen çekici faktörlerine³⁶ katkı sağlamaktadır. Böylece kentler kırsal nüfus için ideal mekânlar haline gelmiş ve yoğun göçler almaya başlamıştır. Göç, kentleşmenin doğal bir sürecidir. Ancak burada dikkat çekilmesi gereken nokta kentleşme sürecinin işleyişindeki farklılıklardır. Çünkü 1950 yılında Türkiye’deki kentleşme süreci, Batı’daki süreçten farklı bir seyirde ilerlemiştir (Erdoğan, 2016, s. 17). Batı’da kentleşme sanayileşme ile paralel bir şekilde ilerlerken, Türkiye’de kentleşme demografik anlamda bir gelişme izlemektedir. Yani; Türkiye’de sanayileşme yeterince gelişme ve ilerleme göstermemişken, uygulanan hükümet politikalarınca kentsel mekanlar yoğun göçlere maruz kalmıştır. Bu yüzden kentte yalnızca nüfus sayısının artması yönünde bir gelişme yaşanmıştır (Erdoğan, 2016, s. 17).

Kentsel gelişmelerin hız kazandığı bu süreçte, hükümet politikaları kent alanlarını cazip hale getirecek şekilde hazırlanmaya başlamıştır. Özellikle Erken Cumhuriyet dönemindeki devletçi politikaların terkedilmesi, buna bağlı olarak özel sektör ağırlıklı bir kalkınma modelinin benimsenmesi vb. atılan adımlar, kentleşme sürecini hızlandıran etkenler olarak görülmüştür (Yılmaz & Çiftçi, 2011, s. 259). Nihayetinde kırdan yaşayan kesimin büyük çoğunluğunun kentlerde refah bir yaşama ulaşabileceği umudu artmıştır.

Kentteki olanaklardan yararlanmak isteyen kır nüfusu, gelir gelmez çeşitli sorunlarla karşı karşıya kalmıştır (Kaymal, 2017, s. 1505). Karşılaştığı ilk problemlerden birisi, şehrin göçmen nüfusa yetecek kadar konut sayısının bulunmamasıdır. Barınma ihtiyacını kendisi çözmek zorunda kalan göçmenler, başlangıçta geçici olarak gördükleri kaçak yapılar olan gecekonduları inşa etmişlerdir. Ancak gecekondular da beraberinde başka sorunları getirmiştir (Kaymal, 2017, s. 1504). Nitekim altyapı eksikliği, gecekonduların

³⁶ İtici ve çekici güçler yaklaşımı’nın temeli, coğrafyacı Ernst Georg Ravenstein’in 1885-1889 yılları arasında yaptığı “Göç Kanunları” adlı çalışmasına dayanmaktadır. Ravenstein’in yaklaşımına göre, göçün nedenleri, kaynak bölgede itici, göç edilecek bölgede ise çekici faktörlerin üzerinden irdelenmelidir (Çelik, 2006, s. 150). Bu teoriye göre bireylerin bulundukları mekândan göç etmesine sebep olan itici faktörler, işsizlik, geçim sıkıntısı, eğitim, sağlık vb. hizmetlerin yetersizliği gibi durumlardır. Çekici faktörlerde ise göç edilecek yerde iş bulma kolaylığı, yeterli kamu hizmetlerinin bulunması maddeleri sıralanabilmektedir (Aşkın vd., 2013, s. 233).

kent merkezlerine ulaşım sağlayacak taşıt yokluğu, bu bölgelerde biriken çöplerin toplanmaması gibi birçok sorun ortaya çıkmış ve belediyeler bu sorunları çözmekte yetersiz kalmıştır (Kaymal, 2017, s. 1501).

Göçmen kesimin kentte zorluk yaşadığı konular yalnızca fizikî sahada gerçekleşmemektedir. Zira kentte mevcut kültürlerinden ve yaşam tarzlarından farklı bir hayat dinamiği karşısına çıkmıştır (Kayan & Mardinli, 2020, s. 261-262; Balcı, 2018, s. 13). Diğer bir ifadeyle göçmen kesim, kentin yalnızca mal ve hizmetler bağlamında değil, kentin dili, kültürü, yaşam tarzına karşı da yabancılaşmakta ve yabancılık çekmektedir. Dolayısıyla kentte komşuluk ve akraba ilişkilerinin giderek azalması, müstakil evler yerine yüksek binaların varlığı gibi durumlar, kırdaki bireylerin yaşam tarzına tezatlık oluşturan örneklerden yalnızca birkaçıdır.

Kentin içerisinde yer almasına rağmen izleyici konumunda kalan göçmen kesim, kentlileşebilmek için kırdaki yaşamını geride bırakmak ve bu yeni düzene alışmak durumundadır. Ancak kent değerlerini ve davranış biçimlerini benimseme sürecinde yarı kentli yarı köylü bir konumda bütünlük sağlamaya çalışmış ve bu nüfus, kentin içerisinde melez bir kültürün parçası haline gelmiştir (Erdoğan, 2016, s. 16).

3.5. Arabesk Kültürü İnşa Eden Dinamikler

Bir kültürü incelerken, o kültürü içinde bulunduğu toplumdan, koşullardan, dönemden bağımsız olarak ele almak eksik veya yanlış bir okumaya yol açabilir. Bu nedenle arabesk kültürün Türkiye’de oluşma süreci irdelenirken; bu süreçte nelerden etkilendiğini, hangi dinamiklerin arabesk kültürü beslediğini ekonomik, sosyo-kültürel ve politik gelişmeler çerçevesinde değerlendirmek bir zaruret olarak görülmektedir. Bu sayede arabesk kültürün Türkiye tarihinde hangi aşamalardan geçtiği çeşitli yönlerden açıklanarak, meselenin anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

3.5.1. İktisadi dinamikler

Arabesk kültürün ortaya çıkmasında etkili olan dinamikler arasında en göze çarpanı iktisadi dinamiklerdir. Çünkü bir ülkenin veya belli bir kesimin yaşam standartlarını büyük ölçüde mevcut iktisadi durumlar belirler. Diğer bir deyişle iktisadi farklılıklar, kültürel farklılıkları da beraberinde getirerek toplumsal yapıyı değişikliğe uğratar ve bunun sonucunda heterojen bir yapı meydana gelir. Bu bağlamda özellikle kırdan kente yoğun göçlerin yaşanmaya başladığı dönem olarak değerlendirilen 1950 yılından itibaren

(Sözen, 2001, s. 61), Türkiye’de iktisadi alanlarda atılan adımların, arabesk kültürü oluşturmadaki etkileri ele alınmaktadır.

1950’de DP iktidarının iktisadi alanda uygulamaya koyduğu politikalar neticesinde, kent ortamında farklı ekonomik sınıflar meydana gelmeye başlamıştır. Söz konusu politikalar; eski dönemlerdeki politikaları eleştirel bir bakış açısıyla yorumlayarak, yeni ve özgürlükçü adımlar atıldığı iddiasındadır. Örneğin, Erken Cumhuriyet döneminde uygulanan devletçilik politikası, DP döneminde yerini liberalizm politikalarına bırakmıştır (Taşdan, 2015, s. 3). Nitekim bu politikalar doğrultusunda, devletin ekonomik müdahalesinin ekonomiyi sarstığı ileri sürülerek, serbestleşme temelinde özel sektöre teşvikler sunulmuş ve yabancı sermaye girişini desteklemek amacıyla yasal mevzuatlar oluşturulmaya başlanmıştır (Takım, 2012, s. 159).

Yine bu dönemde kapitalistleşmeye bağlı olarak tarımda makineleşme yönünde hızlı adımlar atılmış ve bu durum kırsalda işgücünün açığa çıkmasına sebebiyet vermiştir. Mübeccel Kıray (1982, s. 170), bu durumun kırsalda yarattığı etkiyi “Kırsal alanda zaman içinde değişen çeşitli mekanizmalarla topraktan kopan nüfus göç baskısı altındadır” ifadesiyle özetlemiştir. Kırsal nüfusun yaşadığı bu ekonomik kaygılar, nüfusun odağını yüksek oranda kent ortamına çekmeye başlamıştır. Kent ortamını cazip kılan başlıca etkenler de yine belirlenen iktisadi politikalar aracılığıyla sağlanmaktadır. Özellikle kentlere göçün yoğunlaşmasında siyasi liderlerin söylemleri³⁷ kırdaki insanların bir kısmı için umut ışığı olmuş ve bu noktada göç etmelerini teşvik etmiştir.

1950’lerde yaşanan bu gelişmelerin sonucunda kent ortamında bir hareketlilik yaşanmış ve kentler yoğun göçlere maruz kalmıştır. Ancak kırdan gelen kesimler için bahsedildiği gibi bir anda refah seviyesine ulaşamamıştır (Kaymal, 2017, s. 1505). Çünkü zaten ya parasız ya da küçük miktarda birikimlerle gelen bu kesimin bir kısmı, kentte karşılaştığı zorluklarla geldiği durumdan daha fazla ekonomik sıkıntılar yaşamaya başlamıştır. Yaşanılan ekonomik temelli bu sıkıntılara göz atıldığında, kırdan kente gelen kesimin karşılaştığı ilk zorluk şüphesiz kent mekanlarındaki yetersiz konut problemidir (Kaymal, 2017, s. 1504). Göçmen nüfus bu barınma sorununu giderebilmek için en ucuz ve hızlı olan yöntemi belirleyerek, kentin çevresindeki boş arazilere 1 gecede yaptıkları enformel yapıları inşa etmektedirler. Gecekondu adını verdikleri bu yapılarla kısa

³⁷ 19. Türkiye Hükümeti’nin Başbakanı Adnan Menderes, 1950’li yıllar Türkiye’si için “Her mahalleden bir milyoner çıkaracağız” vaadi ile gündeme gelmiştir (Star Gazetesi, 2015).

süreliliğine sorunu ortadan kaldırmış gibi görünseler de bu durum çeşitli altyapı sorunlarını da beraberinde getirmiştir (Kaymal, 2017, s. 1501).

İkinci sorun ise ulaşım sorunudur. Kent içinde taşımacılık hizmeti veren sistemlerin yetersizliği, gecekonduya yaşayan kesimin özellikle kent merkezine ulaşımını zorlaştırmakta ve maliyeti artırmaktadır. Bu duruma çözüm getirmek zorunda kalan göçmen kesim “dolmuş, minibüs” adını verdikleri taşıtlarla çözüm üretmeye çalışmışlardır. Bu taşıtlar, kent merkeziyle gecekondu arasındaki bağlantıyı sağlama görevi görmüşlerdir.

Barınma, ulaşım gibi temel sorunlara çözüm üretmek durumunda kalan kesimin yaşadığı bir başka problem ise kentli kesimle aralarındaki gözle görülür ekonomik uçurumdur. Kente gelen bu yeni kesim, kendilerine uygun meslek bulma konusunda zorlanmaktadır. Mübeccel Kıray (1982, s. 343) bu durumu şöyle açıklamaktadır: “Söz konusu nüfus köyde köylüdür. Demek oluyor ki, öküz ve saban gibi basit bir teknoloji kullanan, ya ortakçı (kiracı) ya da küçük toprak sahibi olarak, modernleşme öncesi toplum zenginliğini, (tarımsal üretimi) üreten kimselerdir.” Ancak kent ortamı, göçmen kesime istihdam yaratılabilecek bir iş fırsatı sağlamamaktadır. Ya da bu kişiler, emeklerinden çok daha düşük ücretler alabildikleri iş alanlarına yönelmek durumunda kalmaktadırlar. Bunlar çoğunlukla inşaat işçiliği, dolmuş şoförlüğü, ayakkabı boyacılığı, kapıcılık gibi ufak çaplı işlerden oluşmaktadır (Şenyapılı, 1980, s. 14).

Ancak burada dikkat çeken nokta; kırdan kente gelen özellikle ilk kuşağın her ne kadar ekonomik yönden refaha erme de ilerde ekonomik durumunun düzeleceğini ve daha zengin olacağını düşünerek kente dair umudunu devam ettirmesidir. Bunun altında yatan sebep irdelendiğinde ise kent ortamında kolayca sektör değiştirebilme fırsatı bulma düşünceleri olabilir:

“Kente gelen ilk kuşak yeni durumunu kırla karşılaştırıyor ve ileriye dönük umutlar besleyebiliyordu. Öncelikle hızlı iş değiştirebilme olgusu umutlarının kaynağıydı. Çünkü, bugün hamallık yapıyorsa yarın bir fırsat çıktığında bir gecekondu yapabileceğini, işçilik, ufak memurluk gibi bir işe geçebileceğini, hatta biraz para biriktirse gecekondu semtinde bir ufak dükkân açabileceğini biliyor, çevresinde gözlüyordu” (Şenyapılı, 1980, s. 15).

Gecekondu mahallelerindeki bir diğer umut ise ailelerin okula giden çocuklarının iyi birer üniversiteye giderek “yüksek bir yerlere” gelebilme hayalleridir. Ancak geldikleri ilk andan itibaren devlete yük olmadan kendi konut sorununu çözmek durumunda kalan,

ulaşım sorununa da benzer şekilde dolmuş adı verdikleri küçük taşıtlarla çözüm rettikini düşünen ve yine devlete yk olmadan ikinci el sermaye üreten bu kitle, gün geçtikçe kentle arasındaki uçurumun büyüdüğü gerçekliğiyle yüzleşmektedir.

3.5.2. Sosyo-kültürel dinamikler

Kırdan kente göçün sonucunda, kent ortamında farklı toplumsal hareketlilikler meydana gelmiştir. Bu hareketliliğin bir yakasını kentte halihazırda yaşayan kentliler oluştururken, diğer yakasını ise kente sonradan eklemlenen “yeni kentliler” (Demirkıran, 2014, s. 44) olarak da nitelendirilen gecekondlu kesimi oluşturmaktadır. İkinci kesim, kentlere farklı bölgelerden göç eden insanlardan oluşmaktadır. Kente göç ettikleri ilk anda dinledikleri müzik türünden yöresel yemeklerine ve hatta şivelerine kadar kendilerine has kültürel unsurlarını beraberinde getiren bu kişiler, bir süre sonra yerleştikleri gecekondlu bölgelerinde ortak bir hayat paydasını sürdürmeye başlamışlardır (Kaymal, 2017, s. 1506). Yani arabesk kültürün mekânı olarak tanımlanan gecekondlu mahalleleri, büyük oranda kırdan göç eden, zengin olma hayalleri kuran ve kente geldiklerinden itibaren birtakım hayal kırıklıklarıyla karşılaşan kesimlerin birleşiminden meydana gelmiştir.

Kentli kesimin yoldan geçerken fark ettikleri bu mahallelerde, kentin dışında bir yaşam sürüldüğü hemen göze çarpmaktadır. Çünkü konuşulan dil, dinlenen müzik, giyilen kıyafetler ne kent yaşamına ne de kırdaki yaşama uymayan bir haldedir (Güngör, 1990, s. 84-85). Bu mahallelerde, dönemin modası olarak görülen blue jean pantolonların üzerine eşarp takmış kadınlara, şalvarlarının altına iskarpin model ayakkabı giymiş erkeklere ve argo dili benimsemiş gençlere sıklıkla rastlanılmaktadır (Genç, 2006, s. 118).

Kültürel farklılıklar kent merkezlerinde yetişen çocuklarla gecekondlu mahallelerindeki çocukların sahip olduğu imknlar ve koşullar arasında da kolaylıkla gözlemlenebilmiştir (Erdoğan & Alemdar, 2005, s. 11). Nitekim, gecekondlardaki yaşamda mahalle aralarında, çocukların arkadaşlarıyla “bilye”, “sek sek” gibi geleneksel oyunların oynadığı görülürken, kent merkezlerinde sokakta oynayan çocuklara rastlamak düşük bir ihtimal olmuştur (Erdoğan & Alemdar, 2005, s. 12). Çünkü bu çocukların evlerinde çoğunlukla bir defa oynayıp kenara attıkları modern oyuncak çeşitleriyle tek başlarına oynadıklarına ya da kendilerine ait odalarında dönemin popüler çizgi filmlerini izlediklerine şahit olunmuştur (Erdoğan & Alemdar, 2005, s. 12). Oysa gecekondlu mahallelerindeki çocuklar henüz modern hayatın getirisi olan bireyselleşmeyle

tanışmamış, komşuluk/arkadaşlık gibi bağları sürdürmeye devam etmişlerdir. Yine benzer farklılıklar, bu iki kutuptaki çocukların eğitim hayatlarında da izlenmiştir. Örneğin, gecekondu mahallelerindeki devlet okullarında 30-40 kişilik sınıflarda ders işlenirken, kent merkezindeki aileler çocuklarını öğrenci sayısı görece daha az olan özel okullara gönderme imkânı bulabilmiştir. Üstelik bu çocuklar okullarında temel derslerin yanı sıra piyano, bale gibi yaratıcı ve keşfedici sanatlarla da ilgilenebilmiştir.

Hayatın her alanına iştirak etmiş bu kültürel uçurumların aile yapısına yansımaları da göz ardı edilmemelidir. Söz konusu, kent merkezlerinde çekirdek aile yapısı bulunan evlere karşılık, gecekondu evlerinde 10 kişilik kalabalık ailelere rastlanmaktadır. Bu ailelerin yemek yeme kültürleri dahi birbirinden farklıdır (Erdoğan & Alemdar, 2005, s. 13). Bir tarafta gösterişli masalarda en fazla 3-4 kişilik ailelerin çatal bıçak sesleri yükselirken, diğer tarafta yere bağdaş kurularak yenilen kalabalık ve geleneksel yeme tarzları mevcuttur.

Elbette bir kültürün yaşam tarzıyla müziği de neredeyse bir uyum içerisinde. Bu bağlamda göçmen kesim gerek evinde otururken gerek dolmuş veya minibüslerde yolculuk yaparken kendi yaşamıyla bağdaştırdığı, kendi dertlerini dile getiren müzik formunu dinleme eğilimi göstermiştir (Yılmaz, 2017, s. 517). Dolayısıyla kasetçalardan ve radyolardan sıkça “Ben İnsan Değil miyim?” veya “Batsın Bu Dünya” serzenişlerinin duyulduğu arabesk parçalar dinlenmiştir.

Yukarıda bahsedilen sosyo-kültürel dinamikler, arabesk kültürün kendi içinde de farklı biçimlerde tezahür etmiştir. Söz konusu farklılıklara da kısaca değinilecek olunursa, ülkede uygulanan liberal ekonomi politikalarının sağladığı fırsatlarla gelir seviyesini görece artıran³⁸ ve bu sayede kendilerine yeni bir kültürel form inşa etmeye çalışan kişilerin yarattığı farklılıklar; gecekondu bölgelerindeki toplumsal mobiliteye etki etmiştir, denilebilir. Ekonomik varlıkları sebebiyle bu kişiler gecekondu mahallerinde bir statü kazanmaya başlamıştır. Bu yüzden yaşadıkları mahallelerin “abisi” veya “babası” gibi önemli bir yere ve konuma sahip olarak diğerlerinden ayrılmaktadır. Ayrıca bu kişilerin bölgede asayiş sağlama gibi kolluk görevleri de bulunmaktadır. Çünkü arabesk kültürde para, gücü sembolize etmektedir ve güçlü olan kişi diğerlerini korumakla mükelleftir (Erol, 2001, s. 136). Özetle; mahalleyi korumak, suçluyu cezalandırmak,

³⁸ ANAP iktidarı süresince uygulanan politikalar bağlamında gecekondu bölgelerine çeşitli imar afları ve yasaları çıkartılmış ve bu sayede bazı gecekondu sahipleri evlerine katlar çıkarak mevcut gelirlerini artırma fırsatı yakalamışlardır (Kaya, 2012, s. 37-38).

muhtaç olana yardım etmek bahsi geçen kişilerin asli görevleri arasındadır (Erol, 2001, s. 136). Bu kişilerin sergiledikleri görüntüye bakıldığında ise kendilerini kent kültürüyle bağdaştırmak istedikleri, ancak ortaya çıkan görünümün tıpkı arabesk kültürün de özelliğini taşıdığı, gelenekselle modernin karışımı olan melez bir motifi yansıttığı söylenebilir. Özellikle gömleklerinin üst düğmeleri göbeklerine kadar açılmış vaziyette, sahip oldukları paranın bir simgesi olarak boyunlarına taktıkları altın bir kolye (Aykal, 1983) ve ellerinde gücün temsili niteliğinde bir tespih göze çarpan detaylar olmaktadır. Betimlenen bu görsel, arabesk yaşama biçiminin karikatürize edilmiş hali olarak değerlendirilmektedir (Genç, 2006, s. 118).

3.5.3. Politik dinamikler

Daha önceki bölümlerde bahsedildiği gibi arabesk kültürü inşa eden dinamikler, tarihsel olarak çok daha eski dönemlere denk gelmektedir. Bu nedenle arabesk kültürün oluşmasında rol oynayan siyasi arka planı Cumhuriyet döneminden başlatmak, ileriki süreçte belirlenen politikaları kavrama açısından çok daha sağlıklı bir tablo oluşturabilir. Cumhuriyet'in ilanından sonra Türk fikir alanı uzun bir süre Batıcı dünya görüşünün etkisi altında kalmıştır (Yavuz, 1987, s. 11). Dolayısıyla kültürel çalışmalar yapılarak yeni bir ulus inşa etme çabasına gidilmektedir. Çalışmaların ve atılan adımların temelinde, Batılı tarzdan uzak olarak nitelendirilen Osmanlı kültürünü bırakarak yerine Batı ile uyumlu, modern bir kültür yaratma gayesi yatmaktadır.

Kültürü yeniden inşa etme sürecinde “müzik” önemli bir kültürel araç olarak görülmüş ve bu noktada birtakım politik adımlar atılmıştır. Bu süreçte Cumhuriyet kadrolarının, müzik politikalarını belirlerken Ziya Gökalp (1923, s. 28-29)'ın şu düşüncelerinden referansla hareket ettikleri düşünülmektedir:

“...Memleketimizde bunlardan başka, yan yana yaşayan iki musiki vardır. Bunlardan birisi halk arasında kendi kendine doğmuş olan (Türk musikisi), diğeri (Farabî) tarafından Bizans'tan tercüme ve iktibas olunan (Osmanlı musikisi) dir. Türk musikisi ilham ile vücuda gelmiş, taklitle hariçten alınmamıştır. Osmanlı musikisi ise, taklit vasıtasıyla hariçten alınmış ve ancak usulle devam ettirilmişdir. Bunlardan birincisi harsımızın, ikincisi ise, medeniyetimizin musikisidir. Medeniyet usulle yapılan ve taklit vasıtasıyla bir milletten diğeri millete geçen mefhumların ve tekniklerin mecmuudur. Hars ise hem usulle yapılmayan hem de taklitle başka milletlerden alınamayan duygulardır. Bu sebeple, Osmanlı musikisi kaidelerden mürekkep bir fen şeklinde olduğu halde, Türk musikisi, kaidersiz, usulsüz, fensiz melodilerden, Türkün bağrından kopan samimi nağmelerden ibarettir. Halbuki Bizans musikisinin menşesine çıkarsak bunu da eski Yunanlıların harsı dahilinde görürüz.”

Ziya Gökalp'in fikir öncülüğü yaptığı Cumhuriyet kadrolarının önemli bir kısmı, Batı'nın müzikal formlarını "ideal tip" olarak ele almış ve Türk müziğini de bu formla uyumlulaştırma çabasına girişmiştir (Ayas, 2016, s. 138). Keza bu çabalar 1926 yılında okullarda Türk müziği eğitiminin yasaklanmasına dek varmıştır (Demirkıran, 2014, s. 36). Yasağın konulmasındaki radikal tavır, bu kurumlarda çalışan öğretmenlerin uygulamalarına da birebir yansımıştır. Öyle ki Gazi Eğitim Enstitüsü'nde özel odalarda çalışan bir öğrenci, yanlışlıkla bile olsa Türk müziği ezgileri çalması halinde cezaya çarptırılmaktadır. Ya da bir konservatuar öğrencisinin aynı hareketi yapmasının okuldan atılmasına sebep olacak derecede ciddi bir durum yaratması söz konusudur (Güngör, 1990, s. 65). Dönemin ünlü müzisyeni Zeki Güngör'ün, derslerinde öğrencilerine "sizler benim mikroplarımınız, Batı müziğini Türkiye'de siz yayacaksınız" ifadeleri de bahsi geçen durumun ciddiyetini destekler mahiyettedir (Ada, 1992, s. 3).

Bu dönemde yine devletin politikaları kapsamında Osmanlı döneminde kurulan bazı kurumlar kapatılmış ya da bu kurumların içeriği değiştirilerek, Batılılaşmaya uygun yeni kurumlar haline getirilmiştir. Örneğin; Osmanlı Devleti'nin 1917 yılında Türk müziğinin kurumsallaştırılması amacıyla kurduğu ilk konservatuar olarak bilinen Dârülelhan, Türk musikisi bölümü kapatılarak yalnızca Batı musikisi eğitimi verilen bir kurum haline getirilmiştir (Şahin, 2008, s. 267). Yine Osmanlı döneminden kalan Musika-i Hümayun kurumu, 1932'de Riyaset-i Cumhur Filarmoni Orkestrası'na dönüştürülmüştür (Taşdan, 2015, s. 13).

Yukarıda verilen örneklerden de anlaşılacağı üzere Türkiye'de müzik alanında uygulanan politikalar büyük oranda dönemin ideolojisini yansıtmaktadır. Bu nedenle sanat, ideolojinin halka aşılınması için bir araç olarak görülmüştür (Erenözlü, 2022, s. 434). Nitekim Mustafa Kemal Atatürk (1934, s. 378) de 1934 yılında TBMM'de yaptığı konuşmasıyla hâkim anlayışı vurgulamaktadır:

"Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğinin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu yapılmaktadır. Ancak bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk musikisidir. Bir ulusun yeni değişikliğindeki ölçü, musikide değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletilmeye yeltenilen musiki yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan, yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir an önce genel son musiki kurallarına göre işlemek gerekir. Ancak böylelikle Türk ulusal musikisi yükselebilir, evrensel musikide yerini alabilir."

Yapılan bu konuşmanın etkisiyle Basım Yayın Müdürlüğü, İstanbul ve Ankara radyolarında Türk müziğini yasaklamıştır (Mısır, 2020, s. 19). Bu anlayışla radyolarda 20

ay boyunca halk müziği yayını yapılmamıştır (Taydaş & Sert, 2021, s. 216). Bahsi geçen bu yayın yasağı süreci, Türkiye’de arabesk kültürün oluşmasında önemli bir paydaya sahiptir. Çünkü radyolarda yayınlanan Batı musikilerinde kendilerine ait bir şey bulamayan halk, yaratılan boşlukta Mısır ve Arap radyolarını keşfetmiş ve bu müzikleri kendilerine yakın görmüştür. Hatta bu bağlamda Uğur Küçük Kaplan (2012, s. 4), halkın Arap müziği ile kurduğu ilişkinin nedenini şöyle açıklamıştır:

“Türklerin İslâmiyeti kabul etmesiyle birlikte Arap kültürüyle daha yakın ilişkiler kurdukları ve ortak bir dinî inancı paylaşmanın neticesinde etkileşim içerisine girdiği bilinmektedir. Bunun sonucunda her iki toplumda da benzer hassasiyetlerin ve alışkanlıkların oluştuğunu, bu alışkanlıkların da zamanla sanatsal açıdan benzer üslûpların gelişmesine sebebiyet vermiş olabileceğini söylemek mümkündür. Dolayısıyla yüzlerce yıl devam eden bu etkileşimin, özellikle 1930-1960 yılları arasında Türkiye’de Mısır filmlerine yoğun ilgi gösterilmesinde önemli payı olduğu gözlerden kaçmamalıdır.”

Yine bu dönemde halkın talep ettiği müziği fark eden bazı Türk besteciler de Mısır müziklerine Türkçe sözler yazarak piyasaya sürmüş ve halkın beğenisine sunmuştur. Halk tarafından beğenilerek dinlenen ve daha geniş kitlelere yayılan bu yeni müzik tarzının dolaylı yoldan da olsa arabesk kültürün temellerinin atılmasına sebep olduğu söylenebilir. 1930’larda başlayan bu sürecin her ne kadar arabesk kültürün oluşmasına zemin hazırladığı düşünülse de arabesk kültürün toplumsal alanda görünürlüğünü sağlayan, 1950 ile başlayan politik süreçtir. Çünkü 1950’li yıllar, DP iktidarının uyguladığı politikalar sonucu kırlardan kentlere yoğun göçler yaşandığı ve kentlerde arabesk kültürün mekânı olarak nitelendirilen gecekondu mahallelerinin oluştuğu dönemdir.

1960-1970 arası döneme bakıldığında ise arabesk kültürün, 1950’lerde kırdan kente geçici bir süreliğine gelen göçmenlerin tamamen yerleşmesi sonucu, merkeze doğru ilerleyen bir kültüre dönüştüğü ileri sürülebilir. Üstelik bu yıllar arasında yaşanan politik süreçler sebebiyle, ortaya çıkan protest müzik türünün de büyük oranda arabesk temaları içerdiği düşünülmektedir. Bahsi geçen süreçte her 10 yılda bir yaşanan darbe girişimleri; politik istikrarsızlık, sol görüşlerin yükselişe geçmesi, ideolojik çatışmalar yaşanması ve ekonomik sarsıntılara sebep olunca sol-protest müzikler ortaya çıkmıştır. Bu gelişme ise “isyan” müziği olarak nitelendirilen arabeskin sol kesimle yakınlaştığı iddialarını ortaya çıkarmıştır (Demirkıran, 2014, s. 73-75).

1980’li yıllarla birlikte, Turgut Özal’ın liderliğindeki Anavatan Partisi’nin iktidara gelmesi, arabesk kültürün devlet nezdinde kabulüne yol açmıştır. Bunun başlıca sebepleri

arasında Özal'ın süreç boyunca ön plana çıkan siyasi kimliğinin katkısı yer almaktadır. Nitekim, halka “sizden biriyim” imajı yaratan, şortla askeri birlik denetlemeye giden, dönemin arabesk şarkıcılarıyla birlikte sahneye çıkıp şarkı söyleyen kimliğiyle Turgut Özal, kuralcı ve sert bir iktidar tavrını yumuşatarak “hoşgörü” siyaseti yapmayı amaçlamaktadır (Meriç, 1997, s. 89). Bu bağlamda Özal'ın toplumun her kesimini kucaklayıcı tavrı, Türkiye'nin arabesk yaşam tarzıyla kaynaşmasının yollarını açmıştır.

Özal'ın arabeski ön plana çıkaran ilk adımları 1983 seçimlerinden önce başlamıştır. Arabesk kültürün referans noktası olarak görülen gecekondu bölgelerinin oy potansiyelini fark eden Özal, bu kesimin alışkanlıklarını, ilgi alanlarını keşfetmek üzere “Arabesk Grubu” adını verdiği bir araştırma ekibi kurmuştur (Kaya, 2012, s. 37). Gecekondu bölgelerinde dinlendiği öne sürülen arabesk müziği³⁹ de halkın desteğini alabilmek adına seçim propagandası olarak kullanmıştır.

Turgut Özal arabesk müziği yalnızca seçim sürecinde kullanmamış, müziğin icracıları olan arabesk sanatçılarıyla yakın ilişkiler kurarak bu müzik türünün destekçisi olduğunu da göstermiştir. Özellikle arabesk müziği özel hayatında da severek dinlediğine dair söylemleri, arabeskin uzun yıllar devlet nezdinde dışlanmasına karşılık olarak arabesk bir siyaset yürütülmesinin kapılarını aralamıştır. Hatta Güngör (1990, s. 118), Özal Hükümeti ile arabesk kültür arasındaki bu yakınlığı benzer unsurlar içermelerine bağlamıştır:

“...Anavatan Partisine bir göz atalım. O da geçiş sürecinin bir ürünü olarak doğmadı mı? Onda da verilen mesajlar karma bir özellik taşıyor mu? Bir bakıyorsunuz "toplumsal eşitlik" kavramı vurgulanıyor, bir bakıyorsunuz tam rekabetçi anlayışın çığırkanlığı yapılıyor. Bir başka gün de Türkçülük, İslamcılık sloganları atılıyor. Tam anlamıyla arabesk bir siyaset yürütülüyor denebilir.”

Arabesk kültürün meşrulaşması yönünde Özal'ın attığı önemli adımlardan bir diğeri ise şüphesiz 1980'li yıllara damgasını vuran imar afları ve izinleri olmuştur. Çıkarılan bu yasalarla birlikte gecekonduvarlığının varlığı yasallaştırılmış ve de başka kaçak yapıların yapılması yolundaki engeller ortadan kaldırılmıştır (Taşdan, 2015, s. 21). Bu durum arabesk kültürün merkezce görünürlüğünü artırmada önemli bir rol oynamıştır.

Bu dönemde devletin arabeskle kurduğu ilişkinin somut adımları devam etmiş ve bir “Arabesk Kongresi” düzenlenmiştir. Kültür Bakanlığı'na düzenlenen bu kongrede

³⁹ Anavatan Partisi 1988 seçimlerinde kampanya müziği olarak “Seni Sevmeyen Ölsün” adlı arabesk şarkıyı kullanmıştır (Stokes, 2016, s. 163).

arabeskin acı veren, insanları ümitsizliğe sevk eden içeriği ve yapısı nedeniyle bir düzenleme yapılması kararı alınmıştır (Demirkıran, 2014, s. 83). Alınan bu kararlar beraber arabesk sanatçısı Hakkı Bulut, “Sevenler Kıskanır” isimli şarkıyla, içerisinde kaderci anlamlar taşımayan “acısız arabesk” olarak tanımlanan yeni tip arabesk müziği halkın beğenisine sunmuştur (Stokes, 2016, s. 163). O dönem Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz (Bengi, 2023, s. 13), yaptıkları bu alternatif müziği şöyle açıklamıştır:

“Dejenere, yoz müzik denilen, hakikaten müzik normlarına uymayan, insanlara sözleri itibarıyla çile, çözümsüzlük gibi şeyler getiren, enstrümanlar itibarıyla hiçbir müzik türünde yer almayan, sadece o an için insanların bir araya gelip yaptıkları müzik. Bunun alternatifiyse, belki aynı temaları kullanan, fakat doğru müzik kültürüne dayalı müzikler...”

Turgut Özal’ın Türkiye’deki arabesk tabusunu yıkma sürecinde döneme damga vuran eylemlerinden birisi de 1988 yılında İstanbul’da Fatih Sultan Mehmet Köprüsü’nün açılışını kutladığı sırada gerçekleşmiştir. Özal kendi aracıyla köprüden geçtiği sırada, yanında bulunan eşi Semra Özal’a “Semra Hanım, tak bi kaset de neşemizi bulalım” demesi üzerine Semra Özal kasetçalara arabesk bir parça koymuştur (Meriç, 1997, s. 89).

3.6. Üretim Biçimi Olarak Arabesk Müzik

Arabesk müziği arabeskin bir üretim biçimi olarak değerlendirmeden evvel, müzik olgusunun Türkçe literatürde nasıl tanımlandığına kısaca değinmek gerekmektedir. Bu bağlamda Nuran Erol Işık (2018, s. 93)’ın müzik hakkındaki şu tanımı, müzikle toplumsal formlar arasında bağ kurulması yönünde yol gösterici olabilir:

“Müzik toplumsal iklim içinde ortaya çıkan ve bilinç hallerimizi ifade etmede çok etkili ve işlevsel bir anlatı biçimidir. Sadece bu sosyopsikolojik özelliğinden dolayı duygu, fikir, biliş hallerini temsil etmede farklı müzikal formların kendileri ile ilişkilendirildiği topluluklar ve yaşam biçimleri arasında diyalektik bir ilişki vardır.”

Işık’ın müzikle ilgili yapmış olduğu bu sosyolojik saptamadan hareketle denilebilir ki müzik, tek başına müzikal formlarla değerlendirilebilecek bir olgu değildir. Bu sebeple bir müzik formunu değerlendirirken o formun ortaya çıktığı toplum, kültürel zemin mutlaka göz önünde bulundurularak bir kanaate varılmalıdır. Bu anlamda oldukça kayda değer bir açıklama da müzik sosyolojisi üzerine çalışmalar yürüten Onur Güneş Ayas (2015, s. 27)’tan gelmiştir:

“Her şeyden önce müzik doğada hazır bulunan bir şey değildir, insan ürünüdür. Besteciyle yorumcu ve dinleyici arasında bir iletişim kurar, ki bu iletişim ancak toplumsal olarak paylaşılan bir anlam ve değerler sistemi varsa kurulabilir. Ayrıca müzik

sosyal yaşamı içinde bireyi etkiler, şekillendirir ve birçok toplumsal eylemi mümkün kılar. Bu açıdan son derece güçlü ve etkili bir ifade aracıdır.”

Ayas’ın ve Işık’ın üzerinde durduğu noktalardan yol çıkılarak müziğin üretilme biçiminin kültürden kültüre değişebilecek bir olgu olduğu kabul edilirse, arabesk müzik formunu değerlendirirken; bu müziğin neyi anlattığı, hangi sınıfı temsil ettiği, kimlere karşı ya da hangi çıkarlara hizmet ettiği sorularına tarihsel ve toplumsal koşullar çerçevesinde bir cevap aranması daha faydalı olacaktır.

Arabesk müzik, 1960’lı yılların sonunda ortaya çıkan bir müzik formu olarak bilinir (Kaymal, 2017, s. 1514; Taydaş & Sert, 2021, s. 216). Ancak bunda 1950 Türkiye’sinin toplumsal dinamiğinin önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Çünkü Türkiye’de 1950’li yıllar, daha önce de ifade edildiği gibi, kırsal alandan kentlere doğru göç hareketlerinin ve bunun sonucunda da kentlerde yeni toplumsal yaşam pratiklerinin görülmeye başlandığı bir dönemdir (Küçük Kaplan, 2012, s. 109). Kentlere göç edenlerin önemli bir kısmının, bu yeni koşullarda kendileriyle içselleştirebilecekleri ve/veya kente uyum sürecinde karşılaştıkları sosyokültürel ve iktisadî sorunları dile getirebilecekleri bir müzikal formun olmadığı düşünülebilir. Dolayısıyla Murat Belge (2011, s. 343)’nin de işaret ettiği gibi, içinde bulundukları durumu ifade etme ihtiyacı hisseden bu insanlar, şüphesiz yeni arayışlara girmişlerdir. Bu çerçevede arabesk müzik de tam olarak bu ihtiyacı karşılayan bir müzik türü olarak ortaya çıkmıştır (Kösoğlu, 1989, s. 5). Dolayısıyla denilebilir ki arabesk müzik ilk olarak kentte yaşayan göçmen kesimin müziği olarak ortaya çıkmış ve popülerleşmiştir. Bu anlamda yapılan argümanlara da değinilecek olursa, arabesk müziği müzik sosyolojisi bağlamında değerlendiren Işık (2018, s. 93), bu müziğin kent ortamında ortaya çıkışını temellendirirken şu ifadeleri kullanmaktadır:

“...Kentli topluluklar arasında eşitsizlik hiyerarşisinin en altında kalanların kendi dünyalarındaki çelişkileri ve gerilimleri yansıtacak bir kültürel mekanizma olarak beliren arabesk olgusu, aynı dönem ortaya çıkan diğer müzikal formlara bir karşı tepki olarak kendini var etme çabası olarak da anlaşılabilir.”

Işık’ın görüşlerine benzer bir argüman da arabesk müziği toplumsal formlarla değerlendiren Güngör tarafından geliştirilmiştir. Güngör (1990, s. 63), arabesk müzik hakkında şu tanımlamayı yapmaktadır:

“İçinden çıktığı kültürel ve toplumsal çevreye göre biçimlenmiş, tutarlı bir kuramsal dayanaktan yoksun, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden batı müziğinden etkilenen, önceleri taşradan başlamakla birlikte zamanla toplumun tüm kesimlerini

etkisi altına alan ve dolayısıyla yaygın bir dinleyici kitlesine sahip toplumuza özgü bir müzik türüdür.”

Türkiye’de arabesk müzik türünün ilk örneğinin, Suat Sayın’ın, içerisinde Arap müziği nağmelerinin bulunduğu, “Sevmek Günah mı?” adlı şarkısı olduğu bilinmektedir (Kaya, 2012, s. 18). 1964’te Ahmet Sezgin tarafından seslendirilen bu şarkı, Mısırlı Abdülvehhab adlı bir bestecinin müziklerinden esinlenilmiş bir ezgi olduğu anlaşıldıktan sonra, “arabesk” olarak etiketlenmiştir (Ayas, 2015, s. 2106). Bu müziğin popüler olmasındaki önemli köşe taşlarından biri, daha sonra “Arabeskin Babası” olarak anılacak olan Orhan Gencebay’ın 1966’da “Deryada Bir Salım Yok” adlı şarkıyı seslendirmesidir (Taşdan, 2015, s. 14). Gencebay’ın bu şarkısının Sayın’ın şarkılarıyla birtakım benzerlikler taşıdığı ifade edilmektedir. Nitekim Özbek (2013, s. 159), her iki şarkının da Türk Sanat Müziği motiflerini taşıdığı ve çok sazlı orkestralarla icra edildiğinin altını çizerek bu benzerliği vurgulayanlar arasındadır.

1960’lara damgasını vuran arabesk müziğin, 1970’li yıllara gelindiğinde “az” diye nitelendirilebilecek medya kaynaklarına ve devlet nezdinde konulan yasaklara rağmen kitleselleşebildiği görülmektedir (Demirkıran, 2014, s. 72). Özellikle kentlerin periferi bölgelerinde yaşayan halkın büyük çoğunluğunun teveccüh gösterdiği görülmüştür. Arabesk müziğe gösterilen bu ilginin arka planında, işlenen temalar önemli bir rol oynamıştır. Çünkü arabesk müzikte isyan, yoksulluk, kader gibi motifler sıklıkla işlenerek, bahsi geçen kesimin sesi olmaya devam etmektedir. Söz konusu, Orhan Gencebay’ın 1973’te çıkardığı “Batsın Bu Dünya” adlı şarkısı durumu örnekler niteliktedir:

“Yazıklar olsun, yazıklar olsun
Kaderin böylesine, yazıklar olsun
Her şey karanlık, nerde insanlık
Kula kulluk edene, yazıklar olsun...”⁴⁰

Burada arabesk müziği periferi halkına yakınlaştıran unsurlara değinirken, bu müziği icra eden sanatçıların rolünü de göz ardı etmemek gerekir. Çünkü arabesk sanatçılarının da

⁴⁰ Batsın Bu Dünya, Söz-Müzik: Orhan Gencebay, yayınlanma tarihi:1973

göçmen ailelerden gelmiş olmaları⁴¹, göçmen kesimin bu sanatçılarla aynı yerden geldikleri ve aynı dertleri çektikleri düşüncesiyle bir gönül bağı kurmasına sebep olmaktadır.

1980’li yıllara gelindiğinde arabesk müziğin Türkiye’deki konumunun büyük oranda değiştiğine şahit olunmaktadır. Çünkü bu dönemde özellikle iktidar partisinin politik çıkarları doğrultusunda, kentin çevresiyle ılımlı ilişkiler kurduğu görülmektedir. Dolayısıyla iktidarın arabesk müzik türüne sıcak bakması, aynı şekilde arabesk sanatçılarla da dostane ilişkiler kurması arabeski taşralı bir müzik olmaktan çıkarmış, merkeze doğru ilerleyen bir konuma sürüklemiştir. Yine bu dönemde kitle iletişim araçlarının yaygınlık göstermesi de müziğin merkezde dinlenmesinde büyük ölçüde önem arz etmiştir.

Yaşanan bu değişimler, arabesk müziğin kendini sunma biçimini de bir değişikliğe uğratmıştır. Zira 1980 öncesi döneme kadar toplumsal eşitsizlikler çerçevesinde işlenen temalar, yerini bu eşitsizliği ortadan kaldıracak bir eylem üzerinde yoğunlaşmaya bırakmıştır (Işık, 2018, s. 97). Rezidansın 50. katındaki insanla, gecekondudaki insanın eşit olarak hissedebileceği eylem şüphesiz “âşık olmak” tır. Dolayısıyla 1980’lerle birlikte arabesk müziğin temalarında “aşk, sevgi” gibi manevi kültürel kodlar inşa edilmeye başlanmıştır. Bu noktada Müslüm Gürses’in 1986 yılında yayınlanan “Unutamadım” adlı parçasındaki sözlerle göz atmak arabesk müziğin temasındaki değişimi anlamak açısından faydalı olabilir:

“Kim bilir kimler var şimdi kalbinde
Sen beni unuttun çoktan belki de
Ben hala yaşarım eski günlerde
Her şeyde sen varsın unutamadım”⁴²

Elbette 1980’lerin arabesk müziğinin değişimi, müziği icra eden şarkıcılara da etki etmiştir. Orhan Gencebay’ın takım elbiseli, efendi tavrı; yerini sahnede gömleğini parçalayan, bağırarak isyan eden Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses, Müslüm Gürses gibi isimlere bırakmıştır (Ayvazoğlu, 1989, s. 15-16). Bu durum da arabesk müziğin yapısında bulunan naif, kadere küsen, kendince serzenişlerde bulunan tavrının biterek yerine

⁴¹ Bestekar, ses ve saz sanatçısı Orhan Gencebay, 1944 yılında Samsun’da doğduğu bilinmektedir. Gencebay’ın, kırdan kente göçün yaşandığı ilk dönemlerde ailesiyle birlikte Samsun’dan İstanbul’a göç ettiği söylenmektedir (Demirkıran, 2014, s. 44).

⁴² Unutamadım, Söz-Müzik: Şahir Askan-Burhan Bayar, yayınlanma tarihi:1986

hakimiyet kurmak isteyen bir yapının başladığının sinyalleri olmuştur (Ayvazoğlu, 1989, s. 15-16). Hatta bu dönem Bengi (2023, s. 242)'nin ifadesiyle, sınıflı bir arabesk yapısının ortaya çıktığını, örneğin Müslüm Gürses'in başını proleteryanın göğsüne yasladığı, İbrahim Tatlıses'in ise en alt sınıftan en üste, Özal döneminin yeni burjuvazisine kadar her kesimi kapsayan bir şarkıcı profilini ortaya koyduğu gözlemlenmektedir.

1990'larda Magic Box/ Star 1 adlı özel yayın kanalının açılmasıyla birlikte Türkiye'nin bir bakıma yeni bir döneme girdiği söylenebilir. Çünkü bu yeni dönemle birlikte TRT'nin tek kanal olma özelliği ortadan kalkmıştır. Bu sayede arabesk müzik yasaklarının etkisi ortadan kalkmaya başlamış ve birbiri ardına açılan özel kanallarda ağırlıklı olarak arabesk sanatçılarına ve arabesk müziklerine yer verilmiştir (Meriç, 1997, s. 94).

1990'lara damgasını vuran bir başka olay da Türkiye gündemini meşgul eden Kürt sorunu⁴³ dur. Yaşanan toplumsal karışıklık nedeniyle, kentlere Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinden göçler başlamış ve kent nüfusu giderek artmıştır. Kente yeni gelen göçmenlerin kimliklerinin inşa edilme sürecinde arabesk müzik de yeni toplumsal formların sözcülüğünü yaparak şekil değiştirmiştir (Soydan, 2016, s. 67). Dolayısıyla Türkiye "Milliyetçi", "Sol" ya da "Protest" diye tanımlanan yeni bir arabesk müzik türüyle daha tanışmıştır (Soydan, 2016, s. 67).

2000'ler ve günümüze gelindiğinde ise arabeskin artık toplumun büyük çoğunluğuna nüfuz etmiş olduğu görülmektedir. Bu sayede arabesk kendinden başka birçok müzik türüyle eklemlenmiş bir müzik türü hâline gelmiştir. Özellikle 2000'li yıllarda pop sanatçılarının parçalarında müzikal anlamda arabesk etkilerini görmek mümkündür. Nitekim pop müzik sanatçıları olarak değerlendirilen Sezen Aksu, Sıla gibi isimlerin şarkıları incelendiğinde arabesk motiflerin işlendiği görülebilir (Can, 2019, s. 148).

Elbette arabesk müzik etkisi yalnızca pop alanında sınırlı kalmamış rock, rap başta olmak üzere birçok müzik formuyla iç içe geçmeye başlamıştır. Örneğin, 2015 yılında Burak King ve Eypio isimli yeni nesil şarkıcılar arabesk-rap olarak anılan bir müzik türünün popülerleşmesinde büyük rol oynamıştır (Can, 2019, s. 148). Arabeskin bu yeni formu

⁴³Cumhuriyet tarihi boyunca çeşitli şekillerle gündeme gelen Türkiye'nin Kürt sorunu, etnik kimlik ve milliyetçilik ekseninde bir yansıma bulmuştur. Diğer bir deyişle, farklı kimliklerin kendilerini ifade etme arayışları sonucunda ortaya çıkan toplumsal bir mesele olarak tanımlanabilmektedir. 1990'larda devletin silahlı bir örgüt olarak tanımlanan PKK ile çatışmasının sonucunda, Kürt sorunu ülkede bir "terör" ve "asayiş" meselesine dönüşmüştür. Yaşanan bu toplumsal karmaşada devletin güvenlik tedbirleri almasıyla Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yaşayan Kürt halkı, Batı'ya doğru göç etmek durumunda kalmışlardır (Dakak, 2015, s. 71-72).

günümüzde de popürlüğünü korumaktadır. Semicenk adlı arabesk-rap şarkıcısı, bugün bir video paylaşım platformu olan Youtube’da milyonlarca izlenmeye ulaşmaktadır.



4. BÖLÜM: TÜRKİYE’DE ARABESK MÜZİK TARTIŞMALARI

Türkiye’de arabesk müziğe ilişkin yaklaşımların genel anlamda ikiye ayrıldığını söylemek mümkündür. Zira bu müziğe yönelik eleştirilerin önemli bir kısmını, Batı’yı model alan merkezi temsil eden kesimler oluştururken, bunun karşısında Batıcı görüşlere karşı çıkan çevrelerin sesi yer almaktadır. Arabesk müzik tartışmalarında ortaya çıkan bu ikili karşıtlığın Türk modernleşmesi tecrübesinin inşa ettiği çatlaklardan kaynaklandığı ifade edilebilir. Söz gelimi Türk modernleşmesi tecrübesi genel çerçevede Batı’yı model alan “devlet-merkezli reformlar ve bu reformlara karşı gelişler bütünü” olarak ele alınabilir (Can, 2019, s. 145). Bu yönde bir kavrayışa imkân veren en önemli dayanaklardan birini Mardin (1990)’in merkez-çevre yaklaşımı oluşturmaktadır. Keza Mardin (1990, s. 40-48); Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşanan Batılılaşma sürecinin bir bürokratik-merkez inşa ettiğine ve bunun karşısında dinî veya muhafazakâr bir çevrenin konumlandığına işaret etmektedir. Dolayısıyla Osmanlı’dan Cumhuriyete uzanan Türk modernleşmesi sürecinde merkezin benimsediği norm, sembol ve değerler; çevre tarafından sorunsallaştırılmış ve iki taraf arasındaki kültürel kopukluğu derinleştirmiştir.

Bahsi geçen çerçevede, arabesk müzik tartışmalarını dört döneme ayırabilmek mümkündür. Bu bağlamda, arabeskli yılların başlangıcı olarak ele alınabilecek ilk dönem 1970 yıllarıdır. Bu dönemde arabesk müzik, başta merkezi bürokrasi olmak üzere akademisyen, yazar, sanatçı vb. kesimlerce görmezden gelinmiştir. İkinci dönem olarak adlandırılacak 1980’li yıllarda ise bahsi geçen kesimlerce tanınmış ve bir tartışma olgusuna dönüşmüştür. Üçüncü dönem olarak 1990’lara bakıldığında arabesk müzik büyük oranda soylulaşarak popüler bir müzik türü haline gelmiştir. Son olarak 2000’ler ve günümüz değerlendirildiğinde de bu müziğe ilişkin pejoratif bakış açılarının giderek minimize olduğunu ifade etmek mümkündür. Dolayısıyla özellikle 2000’li yıllardan sonra hem akademik çalışmalar hem de sanat çevrelerinin genelinde, artık bu müzik anomali içeren bir üretim biçimi olarak görülmemektedir.

4.1. 1970’li Yıllarda Arabesk Müzik Tartışmaları

1960’lı yılların sonlarına doğru ortaya çıkan arabesk müzik, kentlerin gecekondu bölgelerinde kısa sürede büyük ilgiyle karşılanmıştır. Buna karşılık merkezi temsil eden kesimlerce bu müziğin uzun süre toplum içindeki yeri önemsenmemiş ve görmezden gelinmiştir (Işık, 2018, s. 96; Kaya, 2017, s. 31; Yıldız, 2020, s. 26). Bu olumsuz tavrın içsel ve dışsal kültürel nedenleri olduğu ileri sürülebilir. Nitekim içsel düzeyde devlet, bu

müziği gecekondü yaşamıyla ilişkilendirmiş ve dolayısıyla “beşerî seviye düşüklüğü” olarak görmüştür (Bilgin, 1989, s. 43). Dışsal düzeyde ise bu müziğin, Arap müziğini içermesi, yani “kökü dışarıda” olması nedeniyle, Türk toplumuna yabancı olduğu düşünülmüştür (Altun, 2017, s. 521).

Tartışmanın boyutlarına değinmeden evvel, bu dönemde arabeskin yalnızca bir “müzik türü” olarak görüldüğü, bu sebeple müzikolojik çerçevede bir değerlendirmeye tâbi tutulduğunu söyleyebilmek mümkündür. Keza arabesk müzik; içeriği, yapısı, ezgisi yönüyle merkezî elitlerin dikkatini çeken bir tür olmuştur. Yine bu dönemdeki TRT sansürleri göz önüne alındığında, devlet nezdinde bu müziğe yasaklayıcı bir tutum sergilendiği ifade edilebilir. Devletin bu yasaklayıcı tutumunu, arabesk şarkılarda “kader”, “isyan”, “umutsuzluk” vb. motiflerinin yer almasıyla gerekçelendirdiği görülmektedir (Taydaş & Sert, 2021, s. 217). Bahsi geçen duruma örnek teşkil etmesi adına o dönem Gülden Karaböcek (1975)’in bestelediği ve yorumladığı “Küstüm Sana Dünya” şarkısının sözlerine göz atmakta fayda görülmektedir:

“Bahtıma doğacak günü bekledim
Sabrım her gün bir sabır ekledim
Hayatın elinden neler çekmedim
Küstüm sana dünya, barışmam artık”

Yukarıda bir bölümü paylaşılan şarkıda görüleceği üzere, arabesk müziğin dinleyicisini hiçbir şey yapmamaya ve “kaderine razı olmaya” sürüklediği söylenebilir (Stokes, 2016, s. 211). Tabi ki bu durumu bütün arabesk şarkılar için ileri sürmek pek mümkün değildir. Nitekim bazı arabesk şarkılarının şiddet ya şiddet tehdidi unsurlarını içermesi, bu müziğin devleti temsil eden kesimler tarafından “tehlikeli” bir tür olarak algılanmasına sebep olmuştur (Kaymal, 2017, s. 1513).

Bu süreç içerisinde arabesk müzik ne bu müziğin icracıları ne de bu müziği benimseyen çevrenin nazarında, yukarıda değinilen kapsamda değerlendirilmemiştir. Arabesk müzik sanatçılarına göre bu müzik tamamen Türk toplumunun ihtiyaçlarına cevap verebilmek adına ortaya çıkmıştır. Örneğin arabeskin o dönem en önemli icracılarından biri olan Orhan Gencebay, Özbek (2013, s. 160)’le yaptığı bir söyleşide arabesk müziğin bu denli ilgi görmesine yönelik şöyle bir çıkarımda bulunmuştur:

“... [Arabesk müzik] O zamana dek duyulmuş bir icra değildi. Onun için de büyük ilgi gördü. İşte arabesk denen türün zengin oluşu, o zamana kadar devam eden geleneksel yapının dışına çıkan bir icra olma dolayısıylaydı. Halkın istediği o zengin duyumdur. Halk değişiklik istiyordu.”

Yine Orhan Gencebay 1972’de Milliyet Gazetesi’ne verdiği bir röportajda, arabeski eleştirenlere yanıt olarak, bu müziğin Klasik Türk müziğinin içindeki bir form olduğunu ve dolayısıyla başka bir ülkenin müziğiyle alakalı olmadığını ifade etmiştir (Akt. M. Avcı, 2019, s. 252). Tabi ki icracılar düzeyinde yürütülen bu gibi tartişmaların, arabesk dinleyicileri açısından karşılığı tartişmalıdır ki çoğu dinleyici bu müziği sadece kendisini ifade ettiği için beğenmiş ve dinlemiş görünmektedir (Ayas, 2019, s. 2092).

Arabesk müziğe karşı muhalif tarafta ise televizyon müzik ve eğlence yayınları müdürü Yıleri Atamer’in Cumhuriyet Gazetesi (1974)’ne verdiği bir röportajda, bu müziğe karşı ılımlı bir denetimden yana olduğu şu ifadelerinde yer almaktadır:

“Denetimden esas, istismarı dejenerasyonu TRT ilkelerine aykırı sözlerin yayınlanmasını önlemek olmalı. Örneğin arabesk müziğe toptan “hayır” demek olmaz. Halk bunu istiyor. Biz vermezsek başka yerden dinliyor, giderek bizi hiç dinlemez oluyor. Oysa belirli bir ölçüde onu, ama onun yanında bir nevi beyin yıkar gibi, kendi politikamızın gerektirdiği müziği vererek eğilimleri iyiye yöneltmek mümkün. Biz kendi öz müziğimizi en iyi tanıtır en iyi verirsek, dinletir ve sevdirebiliriz, halkı arabeskten vazgetiririz.”

Aynı yıllarda TRT genel yayın müdür yardımcısı Hıfzı Topuz (1975) ise TRT’nin Türk müziğini yozlaştıran akımların etkisinden kurtarma hedefi olan bir okul olduğunu iddia etmiş ve tıpkı Atamer gibi denetim konusuna değinmiştir:

“...TRT’de yayımlanacak parçaların hiçbir denetimden geçmeden programa alınmasını istiyorlar. Böylece “dolmuş müziği” denen piyasa müziğine ve “arabesk” müziğe programlarda geniş yer verilmesi sağlanacak. Son yıllarda TRT dışındaki radyolar, ne yazık ki bu tür müziğin yayılmasında baş rolü oynuyorlar. Türkiye radyoları ise, dolmuş müziğinin yayılmasına karşı koyarak, bu akımların temsilcileri ile savaşıyor.”

Hıfzı Topuz bu konuşmasına ek olarak, diğer radyolarda arabesk müzik alınmasının TRT’ye dinleyici kaybettirmesi olasılığına karşı ise şu yorumu aktarmıştır:

“...TRT’nin başka radyolarla rekabet etmek, daha çok dinlenir olmak için dolmuş müziğine ödün vermesi düşünülemez. Ancak ortada bir gerçek varsa buna da gözleri yummak olmaz. Bu yüzden çeşitli müzik akımları, bazı özel programların sınırlı ölçüleri içinde yansiyabilirler.”

Bu gelişmelere binaen 3 Mart 1975 tarihinde, Polis ve Meteoroloji radyoları dahil olmak üzere çeşitli müzik yayınlarının da TRT’nin denetimine girmesi kararı alınmıştır

(Cumhuriyet, 1975). Bu karara göre Topuz'un ifadesiyle; müziği yozlaştıran akımların, örneğin arabesk müziğin, Türkiye'de yayın yapan radyolarda yer alması önlenmeye çalışılmıştır.

4.2. 1980'li Yıllarda Arabesk Müzik Tartışmaları

1980'li yıllara gelindiğinde, 1970'lerde oluşturulan TRT Danışma Kurulu'ndan arabesk müziğe ilişkin önemli bir karar çıkmıştır. Danışma kurulunun gerçekleştirdiği toplantı sonucu alınan karara göre arabesk müzik, hiçbir müzik türüne uymadığı gerekçesiyle gündem dışı bırakılmıştır (Cumhuriyet, 1980, s. 4). Ayrıca arabesk müzik sanatçıları olan Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur gibi isimler ancak Türk sanat müziği okudukları takdirde TRT'ye çıkabileceklerdir.

Bahsedildiği üzere 1980'li yılların ilk üç yılına değin arabesk müzik resmî kurumlarca kabul görmeyen bir müzik türüdür. Ancak 1983 yılında Anavatan Partisi'nin iktidara gelmesi, bu müzik türü için ciddi bir kırılma noktası olmuştur. Zira bu döneme kadar arabesk müziğe yapılan baskı ve sansür sürecinin artık esnetilmeye başlamasıyla, uzun süre ötekileştirilen bu müziğin çeşitli akademisyen, yazar ve sanatçılar tarafından tanınmasına, böylelikle tartışma konusu olan bir olgu haline gelmesine yol açmıştır. Nitekim bu dönem Milliyet Sanat Dergisi'nin 9. sayısında (1980) yer alan "Dosya: Arabesk Olayı- Ne Dediler?" adlı bölümde bazı sanatçı ve aydınların arabesk müziğe ilişkin yorumlarına yer verilmiştir.

Derginin bahsi geçen bölümünde arabesk müzikle ilgili birbiriyle çelişen ifadelerin de bulunması, 1980'lerde bu müziğe karşı oluşan kafa karışıklığının somut bir yansıması şeklindedir. Örneğin, ilgili bölümde Nevzat Atlığ (1980, s. 22), arabesk müziği Türk müziği olmaması argümanı ile eleştirmiştir:

"Türk müziğiyle, ne eski müziğimizle, ne folklorumuzla, ne beste, ne icra yönünden hiçbir alakası olmayan, uydurulmuş bir müziktir bu... Beni üzen yanı, topluma bir çeşit prototip halinde, Arabesk denilen ve ona yakın her şeyin Türk sanat müziği olarak halka sunulması. Basın, plak ve kaset sanayiinin de bunu desteklemesi. Böylelikle ciddi müzik tehdit ediliyor."

Aynı bölümde Mümtaz Soysal (1980, s. 22) ise arabesk müziğe yönelik farklı bir okuma sunmaktadır:

"Bu kadar tutulduğuna göre, bizim toplumumuzda da Arabesk bir yan var demek. Özde mi var, yoksa koşullandırma sonucu mu, orası ayrı sorun... Arabesk yanı, topluma yakıştıramayanlar, Arabesklüğün toplumdan sökülüp atılması için gerekçeleri göstermek

zorundadırlar. Gösteremiyorlarsa, gösterip de başarısız kalıyorlarsa, o zaman toplumun özünde Arabesk bir yan var demektir. Arabesk bir yan, Araba kaçan bir yan demektir. Geçmiş düşünülürse bu da pek doğal bir bulaşmanın sonucu olabilir. İyi mi, kötü mü diye tartışmaktansa, bütün bulaşmalarda olduğu gibi, bundan alınacak serumla ne yapılabileceğine bakılmalıdır.”

Dergide değinilen bir başka nokta ise arabesk müziğin içinde barındırdığı motiflerin, bireyleri pasif bir kaderciliğe sürüklediği meselesi olmuştur. Nitekim bireylerin yaşadıkları hayat tarzını kaderin bir cilvesi gibi görerek, değişimin mümkün olmadığını düşündüren ifadeler, arabesk müzikte halihazırda işlenmektedir. Sanatçı Ruhi Su (1980, s. 22), konuyla ilişkili olarak şu ifadelerde bulunmuştur:

“...Sağlıklı bir sanat gelişmesi mi bu, yoksa okumuşuyla, burjuvasıyla toplumun nasıl bir kişisizlik ve kaypaklık içinde olduğunun göstergesi mi? Duygularımıza, düşüncelerimize bir ilerilik getiriyor mu? Bize bir yaşama sevinci veriyor mu? Getirdiği çare mi, çaresizlik mi? Hayır, bu müzikten herhangi bir yere varılabileceğini sanmıyorum.”

Birbirinden farklı alanlardaki isimlerin arabesk müzik hakkındaki düşüncelerinin toplandığı ilgili bölümde Vedat Nedim Tör (1980, s. 22) de Ruhi Su’nun görüşlerine benzer nitelikte bir açıklamada bulunmuştur:

“Benim bildiğim, müzik insanı, insanlığı yüceltir. Müzik insanı yüceltmek için bestelenir, insanı yüceltmek için dinlenir. Oysa bizde bir “zevk soysuzluğu” egemen kılınmak isteniyor. Basın da, radyolarımız da zevk eğitimi soysuzlaştırmak için yarışta. Müthiş bir seviye düşkünlüğünü yayıyorlar. Gençliğe aşılana bu müzik, değil insanı yüceltmek, insanı insanlıktan çıkarmaya yarıyor.”

Aynı yıl Cumhuriyet Gazetesi de arabesk müziğe ilişkin çeşitli görüşlere yer vermeye başlamıştır. Örneğin Zülfü Livaneli (1980, s. 12), 17 Şubat’ta arabesk müziğin ortaya çıkışından itibaren geldiği noktayı şu sözlerle ifade etmiştir:

“Müziğimizdeki çeşitli eğilimler kurumlar dışında bir bileşkeye doğru gitmektedir. Ama bu, ülkenin düşünen beyinlerinin karışmadığı, piyasa koşullarının belirlediği bir ilkel sentez durumundadır. İlk bakışta görülebilecek olan bir gerçek, ‘arabesk’ denen türün, diğer müzik türlerini bastırarak, ülkede egemenlik kurmaya başlamasıdır.”

Gazeteci Burhan Arpad (1980, s. 2) ise Livaneli’nin aksine arabesk müziği tamamen redde varan bir açıklama sunarak tartışmaya dahil olmuştur:

“...Minibüs müziği halk yığınları potansiyelinden güç alıyor diyenler, yazarlar ve konuşanlar, şu günler Türkiye’sinin çirkin gerçeklerini ya bilmiyorlar, ya da bilmezlikten geliyorlar. Türk yığınlarının müziği diye yutturulmak istenilen arabesk uydurmasının şarkıcıları gecede yüzbinlerce lira kazanıp metreslerine kavuşmak için “Beş milyon değil, on milyon fedai” diye renkli basın sayfalarında sırtıyorlar. Kısa bir süre önce duvarcılık yapan şarkıcılar, sınıf tırmanıp özenti giyimleriyle, kapatmalı kumalı özel yaşamıyla mı Türk halkının müziğini getirecek?”

1980’li yılların başlangıcında ortaya çıkan bu atmosfer, aslında ilk çıktığı andan itibaren yok sayılan arabesk müziğin varlığının kabul edilerek, tartışmaya açılan bir olgu haline geldiğini göstermektedir. Nitekim o dönemde TRT’de dahi birtakım oturumlar düzenlenmiş ve arabesk konusu, sanat camiasından çeşitli isimler tarafından tartışılmıştır. Yine o dönemde dergiler, sayılarını arabesk konusuna ayırarak birçok farklı ismin yazılarıyla tartışmaya sunmuştur.

Milliyet Sanat Dergisi’nin yayımladığı arabesk tartışmasından yaklaşık 1 sene sonra Bilim ve Sanat Dergisi de Ekim ayında (1981) çıkardığı sayısını arabesk müzik konusuna ayırmıştır. Derginin “Arabesk Üzerine Soruşturma” başlıklı bölümünde sanat camiasından çeşitli isimlerin arabesk müzik hakkındaki düşüncelerine yer verilmiştir. İlk olarak besteci Timur Selçuk (1981, s. 38), arabesk müziği müzikal açıdan eleştirmiş ve onun yapaylığından, orkestrasyonun tek düzeliliğinden, şarkıcıların ise bazen karamsar, bazen saldırgan yorumlarla bu müziği icra etmelerinden şikâyet etmiştir. Konuya ilaveten müziğin tüketim sahası olarak ise ezilen orta sınıfı işaret etmiştir:

“Orta tabakanın sanatsal eğitimindeki boşlukları nedeniyle yoğun biçimde tükettiği, ezilen büyük kesimin, sınıf değiştirme özlemi içerisinde olanları tarafından daha çok ilgi gören bir tür. “Batsın bu dünya” derken, dünyanın batık kısmından su seviyesindeki kısmına çıkmayı amaçlayan kesimin müziği.”

Dergide arabesk tartışmasına dahil olan bir sonraki isim ise Ercan Turgut olmuştur. 1978 yılında arabesk müzik okumaya başladığını söyleyen Turgut (1981, s. 39), bu müziğin bir Arap müziği olamayacağını, ancak Araplarla Türkler arasındaki etkileşimde, Arapların Türklerden etkilenmiş olabileceğini ifade etmiştir. Aynı zamanda Turgut, arabeskin insanların duygularına hitap ettiğinin, bu sebepten değerli bir müzik türü olduğunun da altını çizmiştir.

Ercan Turgut gibi arabesk müzik camiasına katılan diğer isim de şarkıcı Nilüfer’dir. Dergide arabesk dünyasına nasıl katıldığından bahseden Nilüfer (1981, s. 39), Turgut’la benzer yorumlarda bulunmuştur. Nilüfer’e göre arabesk müzik, duygulu ve hüznü olması sebebiyle halk tarafından tutulmuştur, aksi halde halkın rağbet göstermeyeceğini düşünmektedir.

Ercan Turgut ve Nilüfer gibi arabeskten müzikten farklı bir türde icra yapan Ferdi Özbeğen ise bu icracıların aksine arabeske karşı kendi türünü savunmaya devam etmiştir. Özbeğen (1981, s. 4)’in Cumhuriyet Gazetesi’ne verdiği röportaja göre Türk Halk müziği

ve Türk hafif müziğini uyarlayarak yaptığı müzikler, halkı arabesk dinlemekten kurtaracaktır.

Türk Sanat müziğinin önemli temsilcilerinden Zeki Müren (1981, s. 4), arabesk müziğe ilişkin görüşleri sorulduğunda, halkın talepleri doğrultusunda bir dönem kendisinin de bu müziğe yöneldiğini ancak arabeskin yalnızca mevsimlik bir modası olacağını ileri sürmüştür. Sözlerine ilaveten, arabeskin adı üstünde “Arap” esintileri taşıdığı için bu ismi aldığını fakat minibüs müziği yakıştırmalarını kabul etmediğini söylemiş ve minibüslere binenler de insandır diyerek görüşlerini sunmuştur.

Arabesk müziğin yaygınlaşmasındaki en büyük rolün eğitim eksikliğine dayandığını iddia eden besteci Avni Anıl (1981, s. 4) ise Cumhuriyet Gazetesi’ne verdiği bir röportajda şunları dile getirmiştir:

“...Ben yasakla bir şeyin düzeleceği anlayışında değilim. Bizde her şey ticari meta olmuş. Halk ne istiyorsa verelim gitsin. İşte bu kadar. Oysa, özellikle sanat konusunda halkın istediğini, eğiterek vermenin yolları vardır, olmalıdır... müesseselere ve kişilere görevler düşmektedir, ne yazık ki tüm konularda kaliteyi, güzeli aramanın yerine kolay para kazanmanın yolları geçerli olmaktadır.”

1982 yılında sanatçı Özdemir Erdoğan (1982, s. 4) Cumhuriyet Gazetesi’ne verdiği röportajda arabesk müziğin Türk müziğine katkılar sunduğunu şu sözlerle açıklamıştır:

“Batı ile onların müziğini taklit ederek asla başa çıkamayız. Kendi ülkemizin insan karakterini belirleyen, her türlü etkinin toplumumuzun müzik beğenisini oluşturduğuna inanıyorum. Özgün müziğimizi folklordan, saray müziğinden hatta arabeskten bile yararlanarak geliştirebiliriz. Bu noktada bir arabesk olgusu ortaya çıkıyor. Ülkemizde 1960 ile 1975 yılları arasında geniş kitleler “Aranjman” dinlerdi. Hafif müziğin, çağdaş sanat müziğini yumuşatarak sunma özelliği vardı. Halkla köprü kuruyordu. Bu alanın tümüne yakını bugün arabesk ele geçirmiş durumda.”

Özdemir Erdoğan’ın bu açıklamasından yaklaşık 6 gün sonra piyano sanatçısı İdil Biret (1982, s. 4) gazetede kendisine yöneltilen arabesk müzik sorusuna karşılık olarak, arabesk müziği dinledikten sonra orijinalitesini anlayamadığını, üstelik bu müziğin hangi yönüyle toplumsal olduğunu çözemediğini söylemiştir. Bu arada yürütülen tartışmalara yine aynı yıl içerisinde arabesk şarkıcılarının da dahil olduğu gözlemlenmektedir. Nitekim 5 Ağustos 1982 yılında arabesk şarkıcısı İbrahim Tatlıses (1982, s. 4) ile Cumhuriyet Gazetesi’nde bir söyleşi gerçekleştirilmiş ve icra ettiği müziğe ilişkin şu çarpıcı açıklamada bulunmuştur:

“Arabeskin Türk müziğimize katkısı yoktur. Yani Türk sanat müziğimize olsun, Türk halk müziğimize olsun bir katkısı yoktur. Ancak parasal, şey yönünden yani, satış yönünden iyidir. Müziğimize katkısı yoktur ama, bir göz olarak, bir kulak olarak dinlediğin zaman, çok büyük yararı var.”

Arabesk müziğin öncüsü olarak görülen Orhan Gencebay (1982, s. 7)’ın düşünceleri ise şöyledir:

“Önce arabesk deyimini kabul etmiyorum. Benim yaptığım müzik arabesk değildir. Bu ismin takılmasına en büyük sebep bazı arkadaşların araplardan aldıkları müziği Türkçeleştirerek bu isim altında piyasaya sürmeleridir. Ben klasik Türk formlarının dışına çıkıp kendi müziğimizi yapıyorum.”

24 Kasım 1982 tarihinde Sezer Tansuğ (1982, s. 5), arabesk müzik için müzikolojik değerlendirme yapmaktan daha çok sosyolojik bir tahlil ortaya koymuştur:

“Arabesk denen olgu aynı zamanda bir tür örgütlenmiş kent kabadayılığıdır. Altın muşta, yüzüklü, kravatlı ve heralde “müsellah” (silahlı) da olan bu kabadayılık, “Mafyalaşma” yolları arayan hayli pis ortamı da içerir. Bu başıbozuk silah hiç tereddütsüz devlet silahıyla bertaraf edilip, gerisi çağdaş uygar bir eğitimin pençesine teslim edilmek zorundadır.”

1983 yılında BBC Türkçe Radyo’da gerçekleşen programda klasik müzik sanatçıları olan Suna Kan ve Gürer Aykal’la bir söyleşi gerçekleştirilmiştir. Programda sanatçılar arabesk müziğe neden karşı olduklarını dile getirmişlerdir. Bu programda öncelikle Suna Kan (1983), Türkiye’de arabeskin sadece bir müzik türü olarak sınırlı kalmadığını; bunun mobilyalarda, filmlerde ve daha birçok alanda görüldüğünü ifade etmekte, ayrıca arabesk müziği sevmediğinin ve de dinlemediğinin altını çizmektedir. Programın diğer konuyu olan Gürer Aykal (1983)’a göre ise arabesk müziği dinleyebilmek için ona uygun bir profilde olmak gerekir. Aykal bu profilin de “göğsünü sonuna kadar açan” ve “boynuna şapka kadar madalyon takan” insanlara karşılık geldiğini ifade etmektedir. Programın sunucusu Tayfun Ertan’ın kendisine yönelttiği “arabesk müzik Türkiye’de 1 milyon kadar satış rakamı görüyorsa, biz acaba arabesk müziğin yerini alabilecek bir müzik türü üretemedik mi?” sorusuna karşılık olarak ise Aykal (1983) şu çıkarımda bulunmuştur:

“Tarihi müziğimiz bir yere kadar gelmiştir. O saraydaki müzik belirli bir gelişme göstermemiştir ve gittikçe daralmıştır. Bu daralmanın sonucunda belirli bir yere gelemeyen o besteciler veya besteci olmak yolunda olan o kurnazlar ne yapsınlar, toplumun zevkini sömürmenin yolunu bulmuşlar... Biraz Arap’la birleştirip biraz Yunan’la birleştirip bir yeni tür ortaya çıkarmaya çalışmışlardır ki bu Türk insanına yakışmayan bir şeydir. Türk zevkine de yakışmaz bu. Yalnızca zevk sömürüsü yapar bu. Bugün arabesk budur Türkiye’de.”

Bu sözlerine ilaveten Aykal (1983), o dönem TRT radyosunun arabesk müziğe karşı tavrına da değinmiş ve durumu şöyle ifade etmiştir:

“Böyle müzikler radyoda olmuyor. Kesinlikle TRT tavrını koymuştur. [TRT] Bu yoz müziği sokmaz. Nasıl gıda maddeleri bozuk ise eğer toplatılma imkânı olursa Türkiye’de ve toplattırılıyorsa, bu da toplattırılır. Çünkü zararlıdır. İnsan sağlığına zararlıdır, ruhu zedeler. Çarpık nesil çıkartır ortaya.”

Aykal ve Gürer’in yukarıda bahsi geçen yorumlarının, Türkiye’de bu dönemde merkezin arabesk müziğe ilişkin yaklaşımını temsil ettiği söylenebilir. Buna karşılık ise yine BBC Türkçe Radyo tarafından arabesk sanatçılarla gerçekleştirilen farklı röportajlarda “arabesk müziğin babaları” olarak tanınan Orhan Gencebay, İbrahim Tatlıses ve Ferdi Tayfur’un konuya ilişkin görüşleri çevreyi temsil eden kesime ihtiva eder gözükmektedir. Örneğin; yaptığı müzik için “arabesk” tanımlamasını kullanmaktan imtina eden Gencebay (1983)’a göre yapılan bu müzik, üzerinde halen çalışılan bir araştırma konusudur ve hakkında kesin tanımlar yapmak, henüz erken ve acele alınmış bir karar olacaktır. Bununla birlikte arabesk diye tanımlanan müzik türünün neden çıktığı sorusu üzerine eğilen Gencebay (1983), şunları belirtmektedir:

“Arabesk denilen tür neden doğdu bu önemli. Klasik icraatın yani TRT bünyesinde olan icraatın belki tatminsizliğinden veyahut dar bakış açısından kaynaklanmıştır. Şu anda Türk halk musikisi, Türk sanat musikisi ve Türk hafif müziği diye üçe ayrılmış bir durum vardır. Haddizatında bunları da tartışmak ayrı bir konu da Türk hafif müziği diye bir tür bence yoktur. Türk sanat müziğine gelince, şekil değişmektedir. Klasik olan o formlar artık şu anda pek ilgi görmemektedir. 20. asra uygulanması gerekmektedir ezgilerin formları. Bunun bocalama devresini görüyorum ve ona göre söylüyorum bunu, yani Türk sanat musikisi denilen türde bir yenilik gereklidir. Türk halk musikisi de klasik icraatını sürdürmektedir. Mutlaka bir yenilik gerekir. İşte bu düşüncelerle, bu yenilik gerekliliğiyle arabesk denilen tür daha geniş bir bakış açısıyla ortaya çıkmış halkın da büyük ilgisini görmüştür. Türk sanat musikisi denilen tür, Türk halk musikisi denilen tür yeterli icraya sahip olsaydı, belki arabesk denilen tür oluşmayacaktı ve aynı zamanda bu katı kurallardan sıyrılabilselerdi bu tür oluşmazdı.”

Arabeskin bir diğer önemli temsilcisi Ferdi Tayfur (1984) ise BBC Türkçe Radyo’ya verdiği röportajda Orhan Gencebay’ın aksine arabesk müziğin nereden geldiğini bile bilmediğini ifade etmektedir:

“...Arabesk müziğin nasıl doğduğunu bilmiyorum. Çünkü ben doğduğumda arabesk vardı. Onun tarihini bilmiyorum. Kimler başlatmış onu da bilmiyorum. Ancak arabesk deyince, arabesk başka fikirler getiriyor, başka çağrışımlar getiriyor, Arap müziğiyle falan çağrışımlar getiriyor. Öyle değil aslında. Ben bağlama çalarım, bestelerimi de bağlamayla yaparım. Tek bağlamayla yapmış olduğum besteyi, plağa girdiğimiz zaman 40 kişilik bir orkestrayla icra ederiz. Buna da çok enstrüman koyduğumuz için herhalde oradan söylüyorlar arabesk diye.”

Bahsi geçen sanatçıların, arabeske yönelik aşağılayıcı tavırlarından kaçınmak amacıyla arabesk tanımlamasını reddettikleri iddia edilebilir. Özellikle Ferdi Tayfur (1984)'un bu müziğin doğallığına vurgu yapması bu noktada önemlidir. Bu bağlamda arabesk müzik sanatçılarının bu müziği, onu “dejenere” bir form olarak görenlerin aksine, gayet halkın içinden çıkmış bir müzik olarak kodladıkları söylenebilir. Nitekim İbrahim Tatlıses (1983)'in BBC Türkçe Radyo'ya verdiği bir röportajı, bu durumun tam anlamıyla popülist bir yorumunu temsil etmektedir. Bu röportajda Tatlıses (1983), halkın kendi müziğine olan ilgisinden bahisle: “...halk çocuğu deriz ya... Bir sanatçı halkın göbeğine inmeli abi. Sanat olmasa halk olur ama halk olmasa sanat olmaz.” ifadelerinde bulunmuştur.

1984 yılında, Zeki Müren (1984, s. 8)'in Cumhuriyet Gazetesi'ne verdiği bir röportaj sırasında, kendisine yöneltilen arabesk müziğin gerek gecekondu kesimlerinde gerekse gece kulüpleri ve gazinolarda dahi dinlenebilecek bir sahaya yayılmasını nasıl değerlendirdiği sorusuna karşılık şu yanıtı verdiği görülmektedir:

“O dediğiniz kırsal kesimden gelen insanların zaten bir buruk tarafı var. Yaşamlarını güç koşullar altında sürdürüyorlar. Ağlamak istiyorlar devamlı. Bu tip müzik de devamlı ağlatıyor. Üstelik okuyan da ağlıyor. Okuyan ağlayınca, buruk duygularla dinleyen insanımız da ağlıyor. Bu arada o sizin dediğiniz gazinolarda üstelik ön masalarda cacık ve pastırmayla viski içen insanlara da bir yenilik lazım, değişiklik lazım. Eh onlar da seviyorlar, ağlamıyorlar ama, alkışlıyorlar.”

Yeni Gündem Dergisi 1985 yılında çıkardığı sayılarında arabesk müzik konusuna oldukça geniş yer ayırmıştır. Bu bağlamda derginin 14. sayısından itibaren bir arabesk müzik tartışması süregelmiştir. Tartışmayı başlatan ise Sabahattin Sakman tarafından kaleme alınan “Anti-Arabesk Histeri ve Müzik Politikamız” adlı yazı olmuştur. Sakman (1985, s. 36) yazısında arabeske yöneltilen eleştirileri reddederek müziğin bir politikasının olmaması gerektiğini savunmuştur:

“Arabesk denen müziğin şeklini ve içeriğini beğenmeyen, üstelik ona birçok olumsuz siyasal fonksiyon yükleyip bas bas bağırان insana soralım: Ne yapacaksın elinde iktidar olsa, Orhan Gencebay'ı çağırıp “Bak kardeşim senin müziğin ne idüğü belirsiz bir şekle sahip, içeriği de halkı toplumsal bir dönüşüme teşvik etmek şöyle dursun, tevekkül zihniyeti veriyor. Sen artık bu işi yapma, ya da yapacaksan da şöyle yap...” demeyecek misin? Müziğin nasıl olması ya da olmaması gerektiğini dikte etmeye başladığında bütün vaadlerine rağmen berbat sonuçlarıyla “sosyalist gerçekçiliğin” batağına düşersin.”

Derginin ilgili sayısında arabesk müzik tartışmalarına katılan bir sonraki isim Cezmi Ersöz olmuştur. Arabesk müziği ruhsal bir çöküntünün ürünü olarak değerlendiren Cezmi

Ersöz (1985, s. 35) için bu müzik aynı zamanda, yaşanan toplumsal ve iktisadi değişim karşısında kırsal bölgelerden kaçarak şehre kavuşmak isteyen bireyin, karşılaştığı kent kültüründeki kimlik bunalımını karşılayan bir kaçış yoludur.

“Küstahça bilgisizliğin ötesinde, acıların anlatım olanaklarını en bayağı düzeyde zorlamasıyla, arabesk müzik toplumun her kesimini büyük hızla etkilemektedir. Arabeskin egemenliği, siyasal, iktisadi, toplumsal açmazların artmasına bağlıdır. Toplumsal acıların, çelişkilerin kişisizleştirdiği, boyutsuzlaştırdığı bireyi, arabesk, bu olumsuz yapı içinde olumlar, ona bir “yaşam biçimi” bir “felsefe” sunar.”

Sakman’ın dergide başlatmış olduğu arabesk tartışmasından sonra, derginin 19. sayısında Cihan Oğuz “Sabahattin Sakman’a Cevap” başlığıyla bir yazı kaleme almıştır. Oğuz (1985, s. 37) yazısında Sakman’ın eleştirilerine madde madde karşılık vermiş ve daha önce farklı dergilerde de yazmış olduğu arabesk eleştirilerine atıfta bulunarak sözlerini yinelemiştir. Aynı zamanda Oğuz, elinde olsa “halkın kültür birikimini yozlaştırmak” suçundan bütün arabesk sanatçıları ipe gereceğini söyleyen bir yorumda bulunmuştur.

Derginin sonraki sayılarında da arabesk müzik tartışmaları devam etmiş ve bu tartışmalara yeni isimler dahil olmuştur. İlk olarak Bülent Somay (1985, s. 32) “Arabesk Ne Kadar Mavi?” adlı yazısında, yaşanan bu ikili tartışmanın iki tarafında da durmadığını kesin bir dille ifade etmiş, Sakman’ın argümanının aksine “iyi müzik”, “kötü müzik” ayrımının yapılmasını doğal ve mümkün bir süreç olarak değerlendirmiştir. Bununla birlikte Oğuz’a da bir eleştiride bulunan Somay, “iktidar elimde olsa” düşüncesine şiddetle karşı çıktığının da altını çizmiştir.

Somay’dan sonra tartışmaya dahil olan bir diğer isim ise Vedat Diriker’dir. Diriker (1985, s. 34) yazısında Sakman’ın görüşlerini reddederek, arabesk müzik hakkında şu ifadeleri ortaya koymuştur:

“Her alanda olduğu gibi müzikte de bir politikaya gereksinim vardır. Bu politikanın ana kaygısı da her koşulda ilerici özelliklerini ayakta tutacak, toplumsal dönüşümlere gem vurulmasına destek olmayacak, aydın ve sanatçı sorumluluğunun her türlü spekülasyon amaçtan önde tutulmasını sağlayacak bir politika olmaktır. Toplumsal çatışmalar her dönemde süreceğine göre, bu genel çerçeve içinde de elbette yanılsamalara yol açacak, kitleleri yanılsalara sürükleyecek üretimler de yapılacaktır, ama bunlar, halkın kültür politikasını sahiplendiği ölçüde bir çıkıp bir kaybolan “moda”lar olmaktan öte gidemeyeceklerdir. Bu bağlamda arabesk için söylenmesi gereken son şey; gelecekte, geçiş dönemi Türkiye’sinin yaşadığı bunalımlar görülmek istendiğinde, belli bir dönemde, belli bir kesimin gereksinimlerini karşılamak savıyla yaratılmış olan bir “klinik vaka” olarak anılacaktır.”

Derginin 22. sayısındaki “Bir İnsan Hakları Meselesi: Arabesk” adlı yazıda “Sadık Özben” (1985) takma adıyla yazılar yayımlayan Murat Belge’nin arabeske yönelik eleştirisi şöyledir:

“Yıllardır canımız çıktı, kahvede, gazinoda, plajda, otobüste, minibüste, her boydan bús’te feryat figan, cazır cuzur. Diyorlar ki (yani, “sosyolojik” yaklaşımclar) Cumhuriyet devletinin müzik politikasına karşı halkın tepkisiymiş bu. Eğer öyleyse, son derece kindar ve intikamcı bir halkımız varmış. Bu intikam hepimizi mahvetti.”

1980’lerin ikinci yarısından itibaren arabesk müziğe yeni tür müziklerin de dahil olduğu bilinmektedir. Nitekim bu konuda özellikle Ahmet Kaya, yaptığı özgün müzik türüyle arabeskin farklı bir kolu olarak algılanmaya başlamıştır. Bu durumda müziğe ilişkin yürütülen tartışmalardan Ahmet Kaya gibi isimler de nasibini almaya başlamıştır. Hatta Bengi (2023, s. 265) de bu duruma örnek teşkil etmesi adına gazeteci Ali Sirmen’in şu yorumuna atıfta bulunulmuştur:

“Arabeskin doruğunda vıcık ve yavşak biçemi ile İbrahim Tatlıses oturuyor. Arabesk müziğin çeşitli kanatları bile oluştu. Ahmet Kaya diye biri de ‘devrimci arabesk!’ yapıyor. Doğallıkla, devrimci kavramıyla arabeskin bir araya gelmesinin olanaksızlığını tartışmanın gereği yok. Hiç kuşkusuz Ahmet Kaya’yı İbrahim Tatlıses’in bir parmak ilerisinde kabul etmek de olanaksız. Hatta belki ikincinin daha otantik, daha gerçek bir yanı olduğu söylenebilir.”

1980’lerin başlangıcından itibaren önemli bir tartışma konusu haline gelen arabesk müziğe karşı kullanılan keskin ifadelerin, 1980’lerin sonuna doğru daha ılımlı bir tavıra dönüştüğü söylenebilir. Nitekim arabeskin halka ait bir olgu olduğu düşüncesine sahip çıkanların sayısı da azımsanamayacak kadar çoktur. Bu noktada özellikle 1989 yılında Türkiye Günlüğü adlı dergide çeşitli isimlerin arabesk müzik hakkında paylaştıkları argümanları, bahsedilen çerçevenin daha net görülmesine yardımcı olacaktır.

Derginin arabesk tartışmalarındaki ilk yazısı Nevzat Kösoğlu’na aittir. Kösoğlu (1989, s. 5) çalışmasında, arabesk müziğin Türk kültürünün soğuma döneminde ortaya çıkmış başarısız bir deneme olduğunu ileri sürmüş, ancak yine de kendi kültürümüzden çıkmış bir olgu olduğunun altını çizmiştir:

“...Batı musikîsi, öz musikimizin yerine ikame edilmek istenmiştir. Yıllardır yapılmaya çalışan şey bir kültür alışverişi değil, bir başka kültürden etkilenme değil, kendini tamamen yok edip yerine başkasını ikame etme gayretleridir ve başarısızdır. Arabesk müzik gelişmeleri ise, canlanmaya başlayan kültürel gerilimin yetersiz denemeleri, başarısız bir kültür alışverişidir. Ama yine de bizim kültürümüzün bir hamlesidir.”

Mustafa Çalık (1989, s. 12) ise arabeske dair müzikolojik bir tahlil yapmayı reddederek, arabesk müziğin işaret ettiği toplumsal tabakaya dair çıkarımlarda bulunmuştur. Çalık arabesk müziği, kırdan kente göçen ve kentteki zorluklara göğüs germek zorunda kalan bu tabakanın tepkisi olarak değerlendirmiştir. Arabeski eleştiren “*elit*” grupların ise toplumdaki yaşanan bu bunalımlara doğru okuma yaparak bir çözüme kavuşturmaları önerisinde bulunmuştur:

“...Müziğe benzemeyen bu arabesk parçalardan nefret ediyoruz. Ne âlâ! Peki, ancak arabesk müzikle kendilerini ifade edebilen insanlara bu seviyedeki bir “ifade tarzı”ndan başka muhalefet yolu bırakmayan o her gün cebelleştikleri sıkıntı ve dertleri için hangi hâl çarelerini sunuyoruz? Arabeskten nefret etmeden önce biraz bu noktadaki sorumluluğumuzu hatırlayalım.”

Yine aynı dergide Cem Behar’la gerçekleştirilen bir röportajda ise Behar’ın arabesk müziği destekleyici sözleri bu anlamda incelemeye değerdir. Behar (1989, s. 58) bu müzik hakkındaki görüşlerini şöyle dile getirmiştir:

“... Türkiye’de müzik dünyasının bir ‘kargaşa’ içinde olduğu bazan söylenir. Ben o kanıda değilim. Bence kargaşa değil, zenginlik ve çeşitlilik vardır. Müzik ve ses evreni bu kadar zengin olan ülke sayısı pek çok olmasa gerek. Radyonuzu açtığınızda neler duyuyorsunuz? Klasik Türk ve Batı müzikleri, Cazın ve Türk ve yabancı hafif müziğinin hemen her türlüünü, zengin yöresel özellikleri bulunan halk müziğimizin her türünü, her yorumunu, “Arabesk” denen janrın da hemen her cinsini. Umarım ki gelecekte Türkiye’nin müzik dünyası, sesler evreni bu zenginliğini, bu heterojenliğini korur. Türkiye’nin böyle bir müzik kavşağı olması bir şanstır, bir zül değil. Sizin anlayacağınız ben müzikte demokrasiden yanayım, tepeden inmeci kararlarla uygulanmak istenen “müzik politikalarından” değil.”

Dergideki arabesk yanlısı görüşlere katılan isimlerden biri de Mehmet Ali Kılıçbay’dır. Kılıçbay (1989, s. 47) arabeski “geri” olarak görenlerin aksine Türkiye’deki diğer müzik türlerine karşın “ileri” bir müzik türü olarak değerlendirmektedir. Kılıçbay Türkiye Günlüğü Dergisi’nde yazdığı makalesinde arabeske yönetilen Arap müziği yakıştırmalarını da kabul etmemiş arabeskin daha çok gelişerek Batı’daki çoksesli müzik tarzını yakalayacağını ifade etmiştir:

“... Arabesk, “Türk sanat müziği”nden çok daha az Arap etkisi içermektedir. Bu türe serinkanlı bir bakış, onun Akdeniz müziğinin içine oturduğunu ortaya çıkartacaktır. İspanya’dan başlamak üzere Fransa, İtalya, Yunanistan halk müziklerine bakıldığında, bizim arabeskin onlara çok benzediği rahatlıkla görülecektir. İşte asıl buna kızılıyor, çünkü Türkiye’de diğer hiçbir müzik türünün kendi olanakları içinde böylesine bir evrenselliğe ulaşma şansı yoktur.”

Yine aynı yıllarda, gazeteci Tevfik Yener arabesk müzik eleştirilerine karşılık şu açıklamada bulunmuştur:

“...Almanya geri kalmış ülke mi? Neden Bavyera havalarıyla ‘Bu gece erken gel’ diye şarkılar dinliyorlar? Vay inek geri kalmış Almanlar vay... Hele Amerika, onlara hepten çok acıyorum. Nedir lan haliniz geri kalmış Ameriganyalılar? Şu Amerigan arabesk şarkılarının ismine bak: ‘Yalnız kaldım meyhanede.’ Söyleyen, Frank Sinatra. ‘Sen benim kaderimsin.’ Söyleyen, Paul Anka. Böyle daha binlerce şarkı söyleniyor Amerika’da, kader, yalnızlık, umutsuzluk, umut, aşk, ıstırap ve talih üzerine...” (Akt. Bengi, 2023, s. 15).

Yazar Ahmet Altan da Yener’le benzer düşünceleri savunarak, caz müziği gibi yabancı müziklerin de köklerinin acıdan beslendiğini dile getirmiştir. Altan aynı zamanda arabeskin umutsuz, mücadelesiz, hedefsiz bir acı olduğunun, içerisinde mücadele boyutuna varmayan bir isyanı ve boyun eğmişliği yaşattığının altını çizmiştir (Akt. Bengi, 2023, s. 15).

Bu dönem arabesk müzik tartışmaları sürerken devletin acısız arabesk müzik deneyimi de tartışmalara dahil edilmiştir. Halk tarafından arabesk kadar rağbet görmeyen acısız arabesk, sanat camiasının da eleştirilerinden nasibini almıştır. Söz konusu Bengi 1980’li yılları konu aldığı çalışmasında, acısız arabesk eleştirmelerine yer vermiştir. Bunlardan ilki MFÖ adlı müzik grubunun üyelerinden biri olan Fuat Güner’dir. Güner, acısız arabeski vahşi bir atın ehlileştirilmesine benzetmiştir. Bu sebeple ehlileştirilen at eski cazibesini yitirecektir (Akt. Bengi, 2023, s. 15). Orkestra şefi Cem Mansur’un acısız arabesk yorumu ise şöyledir:

“Arabeskin sağlıklı bir şey olmadığı devlet tarafından kabul edilmesi sevindirici. Ama toplumsal kökü olan bir şeyin devletten ısmarlama reçetelerle düzeltilmesi görülmüş, duyulmuş şey değil. Arabesk müziğin içinde buldukları feryat figan tatmin ediyor insanları. Onu çıkarttığınız zaman arabesk müzik alkolsüz rakı olacak” (Akt. Bengi, 2023, s. 15).

Türkiye’de protest arabesk bir türün temsilcisi olarak görülen Ahmet Kaya, acısız arabeski acısız adana kebabına benzetirken, “acısız adana”yı da midesi rahatsız olanların yediğini dile getirmiştir (Bengi, 2023, s. 15). Ferdi Tayfur da Kaya’ya benzer bir görüş dile getirmiş ve acısız arabeski “saçma” bulmuş, arabesk müziğin bir diğer temsilcisi olan İbrahim Tatlıses ise “benim acılı dondurmama benzemiş” diyerek acısız arabesk denemesini eleştiren sanatçılar arasında yerini almıştır (Bengi, 2023, s. 15).

4.3. 1990’lı Yıllarda Arabesk Müzik Tartışmaları

Çıktığı ilk andan itibaren üzerinde net bir uzlaşmanın sağlanamadığı arabesk müzik, 1990’lı yıllarda da tartışma konusu olmaya devam etmiştir. Ancak 1990’larla birlikte

arabesk yalnızca bir müzik türü olarak tartışılmaktan öteye taşınmış ve aydın kesimlerce sosyo-kültürel bir mesele olarak da ele alınmaya başlanmıştır. Konuyla ilişkili olarak Zülfü Livaneli (1990, s. 11)’nin ortaya koymuş olduğu argüman, aslında bahsi geçen durumu özetler niteliktedir:

“Türk aydınının “arabesk” akım dolayısıyla tartıştığı konu müzik değil, doğu ile batı arasında yer almış, ikisi ile de bütünleşememiş bir ülkenin “kimlik” sorunuuydu. Arabesk bize sürekli bir biçimde, doğulu kimliğimizi, halkımızın gelenekselden yana koyduğu tavrı ve Tanzimattan bu yana batıya yönelmiş aydınımızla arasındaki uçurumu vurguluyordu.”

Aynı yıl içerisinde arabesk meselesini çalışmasına dahil eden Güngör (1990, s. 23), arabesk müziği toplumun gerçeği olarak bir değerlendirme sunan şu çıkarımlarda bulunmuştur:

“Arabesk müzik: İçinden çıktığı toplumsal ve kültürel çevreye göre biçimlenmiş, tutarlı ve kuramsal bir dayanaktan yoksun, ezgi yönünden Arap müziğinden, çalgı yönünden de batı müziğinden esintiler taşıyan, önceleri taşradan başlamakla birlikte zamanla toplumun tüm kesimlerinden gelen yaygın bir dinleyici kitleye sahip toplumumuza özgü bir türdür. Dolayısıyla da arabesk müzik ülkemizin toplumsal, ekonomik, siyasal ve kültürel değişim sürecinin sanat boyuta, daha doğrusu müziğe yansıyan bir görünümü olarak değerlendirilebilir.”

1990’lı yıllarda arabesk müziği akademik çalışmalarına dahil eden bir diğer isim ise Stokes’tur. Bir müzikolog ve aynı zamanda sosyal bilimci olan Stokes (2016, s. 17) arabesk tartışmasını en kapsamlı biçimde ele alan çalışmalardan birini ortaya koymuştur. Stokes çalışmasında, arabesk eleştirilerinin sosyolojik çerçevede ilerlediğini dile getirerek, “Türkler için arabesk tartışması, birey olarak kendilerini, mekân olarak şehri, devletlerini ve hükümetlerini anlamlandırmayı içerir” çıkarımında bulunmuştur.

1990’lı yılların arabesk müzikteki dönüşümüne dair bir çalışmada bulunan Akın Ok (2004, s. 18-19) için ise durum şöyledir:

“...Müzik dünyası kolay para kazanılan bir rant sistemi olmuştu. Bütün ilginin, kurgunun nedeni bu pazarın olmasıydı. Müzik endüstrisinin bir düşünsel kirlenmeye doğru gitmesi bu problemlerin çözümsüzlüğüne hizmet etti... Halen sanatsal kurumlar üvey evlat muamelesi görüyor. Kurumlara destek olmayan ses sanatçılarıyla, hem geçmiş kültür yok ediliyor hem de yeni bir kültürel kaynağın önü açılmadan kapatılıyor. Sanat kurumlarına el atmayan sanatçıların, kendileriyle barışık olma şansları olabilir mi? Çoğu sanatçı, Atatürk’ün sanat felsefesi üzerine neler yapmak istediğine göz atamaz mıydı? Eğer atılsaydı, arabesk olgusunun meşruluğuna doğru cevaplar mutlaka verilirdi?”

Elbette 1990'lı yıllarda arabesk tartışmaları yalnızca akademik çalışmalarda yaşanmamıştır. Nitekim Türkiye, 1990'lı yıllarla birlikte teknolojik gelişmelerin hız kazandığı yeni bir sürece adım atmıştır (Soydan, 2015, s. 67). Bu dönemde kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasının etkisiyle, özel kanalların ortaya çıkmasının özellikle altını çizmek gerekmektedir (Soydan, 2015, s. 67). Çünkü özel kanalların ortaya çıkmasıyla TRT tek kanal olma liderliğini geride bırakmıştır. Bu durum insanların istedikleri konuda medyayı rahatça tartışabilecekleri bir araç olarak da değerlendirmelerinin kapılarını aralamıştır. Zira 2000'li yılların ilk 10 yılının da dahil edileceği bu süreçte, özel kanallar tartışma programları aracılığıyla arabesk müzik tartışmalarını programlarına dahil etmişlerdir (Demirkıran, 2014, s. 90).

Türkiye 1990 yılına girerken, TRT hazırladığı yılbaşı programında arabesk şarkıcılara yer vermiştir. Buna göre Yılbaşı gecesi Seda Sayan, Nejat Alp, Küçük Emrah ve Bülent Ersoy gibi arabesk müzik şarkıcıları programda yer almıştır (Cumhuriyet, 1989, s. 15). Bu olayın üzerine 9 Ocak (Cumhuriyet, 1990a)'ta gazeteye “Yılbaşı Özel İşkence Programı” adlı bir manşet atılmıştır. Manşetin altına, televizyon karşısında konumlandırılmış bir tuvalet görseli çizilmiştir. Haberde sert eleştirilere maruz kalan program için, yapaylık, rüküşlük, programsızlık gibi atıflarda bulunularak “arabesk maske düştü, kel göründü” ifadelerine yer verilmiştir.

1990 yılının Şubat ayında da Cumhuriyet Gazetesi (1990, s. 15)'nde ikili bir arabesk müzik tartışması ortaya çıkmıştır. Tartışmanın çıkış noktası, o dönem basına yansıyan minibüslerden teyplerin kaldırılacağı meselesidir. Gazetede bu konudaki görüşleri aktarılan yolculardan biri için minibüs müziği olarak adlandırılan arabesk değil minibüslerin kendisi kaldırılmalıdır:

“...Pratikte minibüs olayı toplumun yüzkarasıdır. Teyplere gelinceye kadar bakınız sırada neler var; Önce şu bilinmelidir; minibüsle dünyanın hiçbir yerinde insan taşınmaz. Ancak mal ve eşya taşınır. Öyleyse minibüsün kendisi arabesktir, kuraldışıdır... Demek ki olayın çarpıklığı kente göçten başlıyor ve minibüsle sürüyor. Minibüslerin trafikteki konumu trafik anarşisindeki payı, 14 kişilik minibüste 24 kişinin taşınması, şoför yolcu ilişkileri, şoförlerin keyfi ve kabadayı tutumları, birbirini izleyen bu ve benzeri arabesk ve argo davranışlarla insanlar zaten minibüsün içinde yolculuk yapmaktan çok stres içinde âdeta yaşama savaşı vermektedirler. Bu konumlarında insanlara ister davul zurna çalın ister teyp çalın ister uzun hava dinletin ister Beethoven'in 5'nci Senfonisi'ni dinletin hiç farketmez.”

Bu tahlilin üzerine 19 Şubat (Cumhuriyet, 1990c, s. 15)'ta bir minibüs yolcusu bu tartışmaya dahil olarak, karşı tarafa şu yanıtı vermiştir:

“...Minibüsleri arabesk diye nitelendiriyorsunuz; Mercedes'teki iri madalyon kolyeli, ipek gömlekli insanları ne diye adlandıracaksınız? Mercedes'teki kibar beyleri de mi kaldıracaksınız? Ayrıca bizim toplumumuz zaten arabesk... Bunun çözümü eğitimidir.”

Görüldüğü üzere arabesk yalnız akademik veyahut sanat camiasında değil, halkın kendi arasında da tartışılır bir mevzu haline gelmiştir. Bununla birlikte tartışmaların müzikolojik bir çerçeveden daha çok sosyolojik açıdan ele alınmasının altını bir kez daha çizmek gerekir. Yine aynı dönemlerde Cumhuriyet Gazetesi (1990d, s. 2)'nin “Arabesk Yozlaşma” manşeti altında değinilen konu şöyledir:

“Arabesk, bir yaşam biçimidir, taşradan gelip merkezin çevresinde yerleşen ve gecekondu olarak tanımlanan yeni bir sosyal sınıfın oluşturduğu bir anlayıştır. Önceleri fazla önemsenmeyen, bu sınıfa özgü olarak nitelenen arabesk, zamanla tüm toplumu etkisi altına almış ve artık devletin bile gözardı edemediği bir “sosyal gerçek”liğe dönüşmüştür.”

Bu düşünceye paralel olarak, gazeteci ve yazar Refik Durbaş (1990, s. 6) da arabeske dair şu çıkarımda bulunmuştur:

“...Arabeskin günlük yaşamımıza yansıyan kalın hatları belirlenmeye çalışıldı. Çünkü özellikle son on yıldır artık neyin arabesk olduğu, neyin olmadığı birbirine karıştı. Her yıl ortalama bir milyon kişinin doğudan batıya taşındığı bir ülkede böylesine bir kültür karmaşasının yaşanması da doğal değil mi? Devletin yasakladığı arabesk müziğin bırakın yılbaşı, bayram gibi özel günlerde TV’de boy göstermesini, televizyon reklamlarında her gün ve her gece “rampalara tuş ettirerek”, “Sölim mi söylee söylee” diyerek alıştığımız, artık yadırgamadığımız bir türkü haline gelmesinden hangimiz rahatsız oluyoruz. Evet, “arabesk” artık bir yaşam biçimi, hem de alıştığımız bir yaşam biçimi... Sınırlarının nerede başladığı, nerede bittiği kesin çizgilerle belirlenemeyen bir yaşam biçimi...”

Arabesk tartışmalara dahil olan isimlerden biri de yazar Önay Sözer olmuştur. Sözer arabesk müziğin sosyolojik boyutlarına değinirken, aslında kent ortamında yaşayan iki farklı kültürün birleştiren bir unsur olarak değerlendirmeye almıştır. Değerlendirmesini eğlence mekânı üzerinden somutlaştıran Sözer (1990, s. 17), bu mekanlara hem gecekondu kesiminin hem de kent yerlilerinin girebildiğini, ortak bir eğlence mekânında ortak bir şarkıya kendi yaşamlarının öngördüğü şekilde eşlik ediyor olmalarıyla açıklamıştır. İşte arabesk müzik iki farklı yaşam tarzının bir araya gelebildiği tek küme olarak görülmüştür.

Ele alınan bu kültürel gerçeklik öyle ciddi boyutlara ulaşmıştır ki gazetede “Anti-Arabesk Tatil” adında bir ilan dahi verilmiştir (Cumhuriyet, 1990d, s. 7). İlanın detaylarına göre, toplumu saran arabesk kültür ruhundan kaçmak isteyenler için, arabesk şarkıların

çalınmadığı, menüde lahmacun gibi o kültüre ait yemeklerin bulunmadığı, aynı hayat felsefesine sahip insanların bir araya geldiği bir tatil vaat edilmektedir.

Arabeskin bu şekilde sosyolojik bir olgu olarak işlenmesi ve hemen her alanda bir arabesk nitelmesi yapılmasına, arabesk sanatçısı Orhan Gencebay (1991, s. 11) şu yanıtı vermiştir:

“Arabesk politika, arabesk adam, arabesk velhasıl, arabesk, arabesk! Her şeye bir arabesk takısını takmaya başladılar. Ve bunun çarpıklık anlamına geldiğini görüyoruz. Olumsuz bir şey varsa buna arabesk damgasını vuruyorlar. Demek ki tüm olumsuzluklara arabesk damgası vuruluyor. 20 yıldan beri arabesk var diyorlar... Yani, bu duruma göre 100 sene evvel çarpıklık hiç yoktu, adamlar çarpık değildi, politika çarpık değildi de şimdi 20 yıldan beri her türlü değer çarpık olmaya başladı.”

1991’de kendisiyle yapılan bir söyleşide iş adamı Ali Koçman (1991, s. 12) Türk burjuvasının arabeske yenik düştüğünü söylemektedir. Nitekim 14 Mayıs 1991’de arabesk müzik gündemi için oldukça önemli bir gelişme yaşanmıştır. Bu gelişme Sosyaldemokrat Halkçı Parti (SHP) genel başkanı Erdal İnönü’nün eşi Sevinç İnönü’nün Ferdi Tayfur konserine gitmesidir (Cumhuriyet, 1991, s. 9). Arabesk müziğin kitlesinin bu denli artması, diğer müzik türlerinin bazı temsilcilerinin tepki göstermelerine yol açmıştır. Örneğin Türk halk müziği sanatçısı Ruhi Su (1991, s. 16) Almanya’da verdiği bir konserde oldukça ilgiyle karşılandığını ancak bu ilginin Türkiye’de verilmediğini, bu değere lâyık olabilmek adına arabesk müzik mi söylemeleri gerektiği siteminde bulunmuştur. Orhan Gencebay’ın üzerinde durduğu nokta arabesk tartışmalarına yeni bir boyut daha eklemiş gözükmektedir. Nitekim bu, toplumdaki bozulmaların arabesk dışında başka adlandırmalara gidilmesi gerektiği yorumlarına değin uzanmıştır. Örneğin yine Cumhuriyet (1992)’te yayımlanan bir yazıda, toplumdaki yozlaşmaların karşılığı arabesk değil “kitsch” olmalıdır. Bu kavram kötü zevk, kural dışı kullanım, ucuz, bayağı ve geniş kitlelerce tüketilen şeyleri ifade etmek için kullanılacak en doğru kavramdır. Aynı dönem yayımlanan bir diğer yazıda ise Türk toplumu arabesk değil, ihtiyacı olmayan şeyleri sürekli tüketmeye meyilli anlamına da gelebilen “lumpen” özellikler taşımaktadır (Cumhuriyet, 1992b, s. 8).

1990’lı yılların arabesk müzik tartışmalarına ilişkin son olarak Edip Akbayram’ın arabesk müzik yorumuna da değinilebilir. Nitekim gerçek bir müziğin insana mutluluk vermesi gerektiğini düşünen Akbayram (1995), arabesk müziği içerisinde barındırdığı temalar nedeniyle eleştirmektedir:

“Arabesk müziğe, özellikle karamsarlığına karşı çıkıyorum. ‘Ah-vah’ diyerek, ajitasyonu yükselterek, kitlelerdeki umutsuzluktan, mutsuzluktan beslenen bir müzik. Kitlelerin duyguları, zaafırları kullanılarak, dünyaları allak-bullak ediliyor. İnsanların müzikle ağlaması, orasını burasını jiletle kesmeye kalkışması, efkârlanarak, kendine acıyarak, en yakınlarını, eşini, çocuklarını döverek incitmeye kalkışması, müziğin ulaşmak istediği sonuçlar olmamalı.”

Yukarıda değinilen tartışmalardan da anlaşılacağı üzere, arabesk artık yalnızca müzikolojik boyutlarıyla değil, sosyolojik boyutlarıyla da tartışılan ve halen üzerinde kesin bir tanıma varılamayan bir olgu olmaya devam etmiştir. Ancak bu noktada; 1990’lı yıllarda yaşanan teknolojik gelişmelerin etkisiyle bu müziğin bir kırılma yaşayarak çevreden merkeze doğru ivme kazandığının altını tekrar çizmek gerekir.

4.4. 2000’li Yıllarda Arabesk Müzik Tartışmaları

Türkiye’de 2000’li yıllarda arabesk müzikle ilgili özellikle akademik alanda yapılan tartışmaların genel çerçevesi, arabesk müziğin yıllar içerisinde soylulaşarak, çevreden merkeze doğru ilerleyişi üzerine kurulmuştur. Ortaya çıktığı ilk dönemle birlikte akademik çalışmaların birçoğunda geleceği öngörülemeyen arabesk müziğin yaşadığı dönüşüm, bu alanda popüler kültürün bir simgesi olarak tartışmaya açılmasına sebep olmuştur.

1970’li yıllarla birlikte gündelik yaşama dahil olan arabesk müzik türünün çevreden merkeze yürümesindeki en önemli neden, değişen kültürel ve toplumsal yapıya rağmen diğer müzik türleriyle eklemlenebilmesidir. Bu düşüncüyü destekleyen argümanlardan ilki Gökçe Kaan Demirkıran (2014)’ın yüksek lisans tezinde geçmektedir. Demirkıran (2014, s. 113)’a göre; arabeskin kökleri her dönemde kendine bir yer edinebilmiştir. Bunun en önemli göstergesi ise arabeskin rap, pop, rock gibi müzik türleriyle iç içe geçen müzikal akımların varlığının gittikçe artmasıdır.

Benzer şekilde çıktığı ilk yıllardan itibaren tartışma konusu olan arabesk müziğin, merkezde görünürlüğünün arttığına değinen Soydan, bu durumun gerçekleşmesinde özel kanalların sayısının artmasındaki rolün önemine değinmiştir. Soydan (2016, s. 62)’a göre:

“Bu döneme kadar yalnızca belli kesimlere seslenebilen arabesk müzik sanatçıları özel televizyonların yaygınlaşmasıyla birlikte geniş kitleler tarafından dinlenilmeye başlanmış ve tüm toplumun tanıdığı starlara dönüşmüştür. Bu süreçte merkezle bütünleşen arabesk müzik soylulaşmıştır.”

Işık (2018, s. 101) çalışmasında, yıllar içerisinde yaşanan küresel dönüşümün, arabesk müziği anlamlandırma ve yorumlama biçimlerimizi de şekillendirdiğini ifade etmektedir.

Bu anlamda Işık, başlangıçta “yoz müzik” olarak göz ardı edilen arabesk müziğin, küreselleşmenin etkisiyle birlikte koşullara uygun hale getirilerek diğer müzik türlerinin içerisine dahil edildiğinin altını çizmektedir.

Arabesk müziğin çevreden merkeze ilerleyişine değinen isimlerden biri olan Güneş Ayas (2019, s. 2114) da arabeskin 2000’li yıllardaki durumunu şu sözlerle ifade etmektedir:

“Bugün arabesk, her ne kadar akademik kurumlar tarafından hâlâ kültürel meşruiyete sahip bir sanatsal üslup olarak kabul edilmese de resmî kültürün bir parçası haline gelmiştir. Bağımsız bir tür olarak gücünü yitirmesine, hatta büsbütün buharlaşmasına karşın, belirsizleşerek bütün türlerin içine nüfuz etmiş, böylelikle hegemonik bir güç kazanmıştır. Bir zamanlar arabeske kapılarını kapatan TRT bugün arabesk üslubun başlıca hâmisidir.”

Aynı zamanda Ayas çalışmasında, yeni yönetici elitin arabesk müzik beğenisiyle gurur duyduğunun, arabeskten hoşlanmamanın ise “halkına yabancı bir Batıcı elit” damgası yemeye sebep olduğunun da altını çizmektedir. Ayas’ın üzerinde durduğu bu konu, arabesk müziğin yıllar içerisinde geçirdiği evrimin bir kanıtı niteliğindedir.

Mehmet Emin Şen ve Bilal Kaplan (2020, s. 48) çalışmalarında, arabesk müziği “modern hayata ayak uydurmanın sancılı öyküsünün müziği” olarak tanımlamışlardır. Şen ve Kaplan (2020, s.48)’a göre de 2000’li yılların arabesk müziği, toplumun hemen her kesimince benimsenmiş bir müzik türüne karşılık gelmektedir. Nitekim arabesk müzik, 1980’li yıllardan itibaren toplumun üvey evlat konumundaki bir alt kültürü olmaktan çıkarak, Türkiye’de kent kültürünün en popüler müziği halini almıştır.

2000’li yılların arabesk müzik dünyasına göz attığımızda ise, arabesk müzik ekseninde farklılığını devam ettiren yaklaşımlara sıklıkla rastlanılmaktadır. Nitekim 2000’li yılların başında, özel bir kanal olan Show TV’de yayınlanan “Ateş Hattı” adlı programda yapılan arabesk müzik tartışması, arabesk müzik dünyasındaki kültürel kutuplaşmaya dair örnek teşkil etmektedir. Bahsi geçen programa konuk olan isimler arasında başta arabesk şarkıcıları olan Ferdi Tayfur, İbrahim Tatlıses olmak üzere Çetin Körukçü, Attila Özdemiroğlu, Esin Afşar gibi besteci ve sanatçılar bulunmaktadır. Programda arabesk müziğe yönelik; yapısında Arap motiflerinin bulunduğu ve aynı zamanda insanları umutsuzluğa sürükleyen yoz bir müzik biçimi olduğu iddiası ortaya konulmuştur. Buna karşılık tartışmanın öteki tarafında bulunan Ferdi Tayfur (2001) yaptığı müziği şu ifadelerle savunmuştur:

“Benim söylediğim sözlerde şu var: Büyük şehirlere gelip, ne ümitlerle geldik koca şehire diyorum. Allah sonumuzu hayır getire. Bakınız eğer insan gibi yaşayamıyorsa büyük şehirlerde köyüne geri dön, orda hiç olmazsa insan gibi yaşarsın diyorum... Şehirli olalım ama fabrikalar olsun, iş yerleri olsun, aş olsun, ekmek olsun insanlara. Boş yere alt yapısı olmayan şehirleri doldurduk. Çünkü açlıktan, yokluktan doldurduk. Umut dolu geldik bu şehirlere.”

Programda değinilmesi gereken bir başka söylemin sahibi ise besteci Attila Özdemiroğlu'dur. Arabesk müziğin belki de en hararetli tartışmalarının yaşandığı 1980'li yıllarda Milliyet Sanat Dergisi'nde Özdemiroğlu (1980, s. 22), arabesk müziğin içeriği ve müzikal nitelikleri açısından gelişmiş bir sanat olamayacağını, bu sebeple toplumda egemen bir müzik türü olmamasını ifade ettiği bir açıklamada bulunmuştur. Yıllar sonra katıldığı programda ise Özdemiroğlu (2001), arabesk müziği Türkiye'nin önemli bir parçası olarak gördüğünü ve bu müziğin dışlanmaması gerektiğini söyleyen bir ifadede bulunmuştur.

Bu yıllardaki bir başka arabesk tartışması da o dönemde Orhan Gencebay'ın TRT'de arabesk konseri vermesi üzerine çıkmıştır. Bakan Yılmaz Karakoyunlu (2002), TRT'de yayınlanan konser için dava açmış ve “Türkçe'nin, Türk müziğinin ırzına geçiyorsunuz, ben arabesk müziğe karşıyım. Bu konuda Meclis'e ‘arabesk müzikle kim uğraşacak’ diye soruşturma önergesi vermişliğim var” ifadelerini kullanmıştır. Aralarında Müslüm Gürses, Kibariye (2002) gibi isimlerin bulunduğu arabesk şarkıcıları ise konuyla ilişkili olarak bu ayrımı kabul etmediklerini, arabesk müziğin halkın sevdiği bir müzik türü olduğunu dile getirmişlerdir.

2004 yılında müzisyen Akın Ok arabesk müzik üzerine bir kitap yazmış ve bu kitapta birçok isimle söyleşi gerçekleştirerek, arabesk müzik hakkındaki çeşitli görüşlere yer vermiştir. Bu kapsamda aranjör Ahmet Koç (2004, s. 149-150)'la söyleşisinde arabesk müziğe ilişkin şu fikirler ortaya konulmuştur:

“... [Arabesk müziğin] sözel anlamda müziğimizi bir yere götürmediği kesin. Güzel yanıyla insanları çok gerilere götürdüğünü söyleyebiliriz. İnsanın karamsarlığı ve kahır gibi genel kullanılan laflarıyla toplumun gelişimini de tutan büyük bir yanı var. Her şeyi boş veren ve alt kültürleri yaratan sonucu doğuruyor. Mantıklı değil de hep duygusal davranmaya, sağlıksız düşünmeye götürüyor. Bu da toplum için çok zararlı. Çünkü en çok satan plaklar ve kasetler bunlar oluyorlar. Bunun yanında bu plakların, kasetlerin sattığı kadar “Bach, Mozart” girseydi bu toplum böyle olur muydu?”

Kitapta yazar Aydın Çubukçu ile de bir söyleşi gerçekleştirilmiştir. Çubukçu (2004, s. 27-28)'ya göre arabesk müziğin ortaya çıkmasında tek bir neden olmamakla beraber, TRT'nin bir dönem yasaklayıcı bir politika gütmemesinin büyük payı bulunmaktadır:

“...TRT’nin politikalarına yansıyan şey de arabeskin yasaklanması Türk müziğini yozlaştırıcı olarak görülen etkilerden arınmış bir program yapılması ve ağırlıklı olarak da Batı müziğine yönelmesi şeklinde bir politika vardı... Onun ötesindeyse yeniliklere, arayışlara kapalı bir TRT politikası vardı. Ama öte yandan bizim halkımız daha doğduğu anda kulağına ezan sesini alır. Sözlerini anlasın anlamasın benimseyerek dinleyebilir. Bunun yanında 1950’lerden başlayarak sinemalarda Hintçe müziklerin üzerine Türkçe şarkılı sözlere ait filmler çok tutmuştu ki, onun Türk müziğine yatkınlığı, yakınlığı, duygusal eğilimi vardı. Bütün bu zeminlerden kaynaklanan elbette çok farklı tarihsel koşullar içinde şekillenen bir talebi oluşmaya başladı. Öyle bir müzik olmalıdır ki Arap, Hint, Batı, Türk her şey karma karışık, hepsi biraz içinde bulunsun; yalelli de bulunsun, def, dümbelek de, bağlama da olsun. Neredeyse kozmopolit denebilecek bir eğilim zaten genel kültürel yapı içinde vardı. Öyle düşünüyorum. Arabesk, bunun dışavurumu oldu. Arabesk müzik bütün bu kozmopolit unsurların bir araya geldiği bir müzikal yapı içinde en aşağılanmış duyguları, en kaba yoksulluk temalarını, gözü sulu aşk hikâyelerini ifade eden bir de içerikle birleştirilerek ortaya çıkarıldı.”

Kitapta Leman Dergisi çizeri Mehmet Çağçağ’ın görüşlerine de yer verilmiştir. Çağçağ (2004, s. 41) ise arabesk müziğe ilişkin değişen fikirlerini şöyle aktarmıştır:

“...Elbette arabeski bir kültür olarak kabul etmiyorum; bir yozlaşma, bir dejenerasyon, ucube bir kültür olarak görüyorum. İnsanlara faydalı mı, faydasız mı, zararlı mı, zararsız mı içeriğiyle yaklaşıyorum. Ama sonra onu kendi başına, kendi biçiminde yapılanmasından, şehirleşmesinden gibi birçok olgudan alıyordu. Altyapısında da o vardı. Kent dinamiği vardı, gecekondu olgusu vardı, şiddet vardı, yoksulluk vardı. Arabeski silmek için bunları silmek gerekiyordu. Arabesk olgusunu ortaya çıkaran unsurları tespit ediyorduk. O zaman bu bir yaşama biçimi göstergesiydi. Türkiye’de arabesk bir kültürdür. Çok geniş bir kitleyle örtüşmektedir.”

Antropolog Nevval Çizgen (2004, s. 263), arabeskin müzik endüstrisinde önemli bir yer edinmesini şu ifadelerle açıklamıştır:

“...Arabesk müzik daha önce söylediğim gibi “para” ile yakından ilgili. Arabeskin kimliği kırsal değerlerin temsilcisi olma halidir. Egemen kılınması çabası ise resmi ideolojinin parçası oldu; çünkü politikacılar hiçbir kriter ve eleme yapılmadan seçilmektedir. Bu insanlar ancak büyük paralar yatırarak politikaya atılabilmektedir. Bunların geri ödemesi ise acı olmakta. Etik ve ahlaki kavramlara sahip olmayan çifte kişilikli (şizofrenik) insan yapısı politikada belirleyicidir. Bu insanların ürettiği politikalar arabesktir zaten.”

Kitapta yer alan, arabesk filmlerin ilk senaristi olarak bilinen Erdoğan Tünaş’ın ise arabesk müziğe mesafesi oldukça dikkat çekmektedir. Nitekim Akın Ok’un kendisine yönelttiği “hangi tür müzikler dinliyorsunuz?” sorusuna yanıt olarak Tünaş (2004, s. 226), daha çok klasik Türk müziği, klasik Batı müziği ve opera dinlediğini, arabesk müziği ise 1-2 istisnası dışında dinlemeyi tercih etmediğini ifade etmiştir.

2000’li yıllarda arabesk tartışmaları süregelirken, müziğin diğer türlerle iç içe geçmesi arabeskin soylulaşıp soylulaşmadığı meselesini gündeme getirmiştir. Söz gelimi, 2006 yılında Murathan Mungan ve Müslüm Gürses ortak bir çalışma yaparak arabesk-rock

albüm çıkarmıştır. Benzer çalışmalar rap şarkıcısı Ceza ile Orhan Gencebay ortaklığıyla gerçekleştirilmek istenmiştir. Bu konuya ilişkin 2006 yılında Orhan Gencebay (2006, s. 7)’la bir söyleşi gerçekleştirilmiş ve düşünceleri sorulmuştur. Gencebay’ın soruya yanıtı ise şöyledir:

“Buna kesinlikle katılmıyorum... Müslüm Gürses kendine has bir sanatçıdır ve icrası vardır. Ne demek “soylulaştırma” çabası, soylu olmayan neydi peki? Şimdi Müslüm bulunduğu yerden bu tarafa çekilince soylulaştırılmış mı oldu? Bulunduğu yer çok mu kötüydü de bu yapıldı?”

Aynı yıl içerisinde Cumhuriyet (2006, s. 4)’te “Orhan’ın Hakkı Orhan’a” adlı bir manşette arabesk müziğin soylulaşması meselesine şu yorumda bulunulmuştur:

“Orhan Gencebay’ı bugünkü arabesk kültürden farklı yerde görüyorum. Kendisinin dediği gibi müziğini “Türk Halk ve Sanat müziğinin içinde serbest çalışmalar” diye tanımlayabiliriz. Ayrıca hem Batı hem de Doğu müziğinde önemli bilgilere sahip olduğunu da biliyoruz. Ancak basın ve okumuşların ona “Türkiye’de rock ve blues yapılırsa Orhan Gencebay gibi olurdu” türünden yaklaşımları sunması bana gülünç gelmiştir. O zaten kendi başına bir şey ortaya çıkarmış, Batı penceresinden bir “olur” vermek ne nafi bir gayrettir! Oysa aydınlarımız ona ve arabeske bu tip payeler verecekleri yere “Neden kentin müziğini yaratamadık?” sorusunu sorsalar ya! Ne yazık ki köyden kente göç edenlerin sorunlarının görünmemesinden çıkan arabesk tek kent müziğidir. Eğer bir suçlu varsa kentin müziğini yaratamayan aydınlarımızdır.”

2000’li yıllar için arabesk müzik tartışmaları farklı gazetelerde de tartışılma konusu olmaya devam etmiştir. Örneğin Sabah Gazetesi’nde konuya ilişkin Timur Selçuk (2006)’un şu yorumuna yer verildiği görülmektedir:

“Ben arabesk dinlemem çünkü benim o müzikten alacağım bir besin, bir müzik gıdası yoktur. Ancak arkadaşlarımızın bu tür müzik yapma konusunda bir dilekleri olduğunda, bu konuda bir engelle karşılaşırlarsa, ben onlarla birlikte direnişlerine katılırım. Şu an zaten antiemperyalist mücadeleyi arabeskçiler veriyor.”

2007 yılında belgesel ve fotoğraf sanatçısı olarak tanınan Haluk Çobanoğlu, arabesk sanatçılarına ve dinleyicilerine ilişkin bir sergi düzenlemiştir. Sergiye ilişkin Cumhuriyet Gazetesi’ne röportaj veren Çobanoğlu (2007, s. 2)’nin arabesk hakkındaki düşünceleri şu şekildedir:

“Tanımlamak çok mümkün değil aslında. Arabesk sözün bittiği yerde başlıyor biraz da. Tanımlamak için söyleyebileceğim en doğru şey, büyük bir karmaşa olduğu. Bir köksüzlük ve kimlik karmaşası olarak görüyorum. Bunu kesinlikle kötü anlamda kullanmıyorum. Buradan bir eleştiri çıkabilir; ama esas olan durumu anlama ihtiyacı olmalı.”

Arabesk müzik tartışmaları üzerine 2000’li yıllara damgasını vuran argüman, piyanist Fazıl Say’dan gelmiştir. Say (2010)’a göre arabesk müzik kendisine şunları çağrıştırmaktadır:

“Arabesk müzik, arabesk yaşam tarzının betimlemesidir. Aydınlığın, çağdaşlığın ve öncülüğün, sanatçılığın sırtına külfettir. Emek karşıtıdır, duyarsızlıktır ve yaratamamaktır! Etik dışı “yalan dolanla” doludur. Ortadoğu işi, 3. sınıf acındırmaca, tembellik, yeteneksizlik, rant, çamur, muallaklıklar üzerinden yaşar. Arabesk müziği yapan yapsın...Türk halkının arabesk yavşaklığından utanıyorum, utanıyorum, utanıyorum!”

Say’ın bu yorumu sanat camiasından birçok ismin yeni bir tartışma başlatmasına neden olmuştur. Örneğin, Orhan Gencebay (2010, s. 14) Fazıl Say’ın bu açıklamalarına çok üzüldüğünü, çünkü kendisine değer verdiğini söyleyerek şunları eklemiştir:

“...Ben bunu 1975 yılında yaptığım zaman Türkiye’de günde 100 kişi öldürülüyor ve yaralanıyordu. Sağ-sol davasıyla ülke bölünmeye çalışılıyordu. ‘Batsın Bu Dünya’ eseri Türkiye’nin ağıtıdır. Onun müzikalitesi de son derece iyidir.”

Arabesk müziğin bir diğer önemli ismi Müslüm Gürses (2010, s. 14), katıldığı bir programda kendisine Say’ın eleştirisi sorulması zerine “Sıkılmışsa bu onun sorunu. Türkiye’nin büyük bir bölümü dinliyor, seviyor, haz duyuyor” yanıtını vermiştir.

Tartışmaya Gürses’ten sonra gazeteci ve eleştirmen Doğan Hızlan (2010, s. 14) da dahil olmuş ve konuya ilişkin şu cümleleri sarf etmiştir:

“Fazıl Say’ın arabesk konusunda, pop müziği konusunda söyledikleri, iyi bir mzikçinin, haklılık oranı yüksek düşünceleri. Çoksesli müziği, gerçek Türk müziğini ben de savunuyorum. Hele iyi bir solistin ve iyi bir bestecinin görüşleri benim için çok önemli. Nedense bizim bir kötü alışkanlığımız vardır, herkesi mesleğinin içine hapsetmek isteriz, böylece palavra atma alanımızın yüzölçümü büyür. Arabesk konusunda Fazıl Say konuşmayacak da kim konuşacak?”

Klasik müzik sanatçısı Gürer Aykal (2010, s. 14) “Fazıl Say’ı Neden Yalnız Bırakmamalıyız?” başlıklı yazısında “Tüm dünya tarihinde ilerlemenin ilk hareket noktası olarak görülen müzik; Türkiye’de kaderciliğin, razı olmanın, sinikleşmenin, alın yazısının simgesi oldu” demiş ve arabesk müziğin insan beynini uyurturduğunu, zihni yavaşlattığını aynı zamanda mücadele azmini yok ettiğini belirtmiştir. Ferhat Ger (2010) ise konuya ilişkin katıldığı bir programda “Arabesk bir ülke gerçeği ve görmezden gelemeyiz. Arabeski aşağılamak yerine anlamaya çalışmak ve bu sosyolojik mevzuyu kavramak gerekir” yorumunda bulunmuştur.

Aynı dönem müzik eleştirmeni Evin İlyasoğlu (2010, s. 17), arabesk müziğin ortaya çıkışından 2000’li yıllara kadar geçen süreçteki değişimini şöyle özetlemiştir:

“...Arabesk söylem, yaşamaya değer olmayan bir dünyada gelişmeden, savaşmadan ve durmadan yakınlık, uyuşukluk içinde yuvarlanıp gitmenin simgesi olmuştur. Arabesk bugün artık göçmen ya da yoksul bir kesimin yakınması değildir. Ne yazık ki lahmacunla viski içen, kültür derinliğinden yoksun bir ‘sosyete’nin uyuşukluğa, düzensizliğe özenmesidir.”

2011 yılında Cumhuriyet Gazetesi’nde Işın Karaca (2011, s. 12) ile bir söyleşi gerçekleştirilmiş ve arabesk şarkılar da söylemeye başlayan Karaca müziğe ilişkin şu düşünceleri savunmuştur:

“Entel ol arabesk dinle! Biri diğerine engel değil ki. Arabeskin bu toprakların sosyal ve politik mayasından beslendiğini kimse yadırgamıyor. Herkes bir dönem bu şarkıları dinlemiş, tüyleri diken diken olmuş ve onu ruhuna katmıştır. Evet, elitist tavır riyakâr. Mesela Amerika’da country satıyor en çok. Aslında iki müziğin temeli de ayrı. Ama buradakiler Bob Dylan, Neil Young ve Johny Cash’ı iyi biliyor.”

Orhan Gencebay (2011, s. 4) da tıpkı Işın Karaca gibi arabeske sergilenen bu olumsuz tavrın “riyakâr” olduğunu savunmuş ve Türkiye’de müziğin sınıf ayracı gibi kullanıldığını ileri sürmüştür. Nitekim Gencebay için caz da tıpkı arabesk gibi bir çılgıktır; ancak caz, blues gibi şarkılar sokaklardan prestij kazandırılarak elit salonlara taşınırken, arabesk müziğe yapılan saldırılarla bu müziğin prestiji düşürülmüştür.

2012 yılında, tarihçi Şükrü Hanioğlu ve Zülfü Livaneli arasında çıkan arabesk tartışması, arabesk müziğe yönelik başka bir boyutu da gözler önüne sermektedir. Tarafların değindiği konunun genel çerçevesi Türk modernleşmesinin dönüştürücü projeleri nedeniyle arabeskin ihtiyaçtan çıkıp çıkmadığı üzerinedir. Zülfü Livaneli (2012) arabesk müziğin dışlanmasına karşı çıkmakla beraber, bu müziği de sevmediğinin altını şu sözlerle çizmektedir:

“Arabeski, isyan vurgusu taşıyan müzik türleriyle bir tutmam. Çünkü arada temel bir fark var. O fark da gelip gelip, “samimiyet” olgusuna dayanıyor. Mesela rebetika müziği, aynen blues gibi gerçekten dayanılmaz bir acıyı ifade etmenin aracıdır. Elindeki her şeyi kaybetmiş, yerinden yurdundan atılmış, hayatta tutunacak tek dalı kalmamış insanların müzik yoluyla derdini anlatmasıdır... Arabesk bu müzik türleriyle bir tutulamaz, çünkü yaratıcıları, icracıları zengin insanlardır. Üstü açık beyaz Mercedes’te gezip, yalıda otururken atılan feryatların hiçbir sahiciliği yoktur... Arabeskte içtenlik yoktu! Arabesk akımını, Anadolu’dan büyük kente göç etmiş ve orada para kazanmış kişiler kurdu.”

Şükrü Hanioglu (2012) Sabah Gazetesi'nde Livaneli'ye yanıt verdiği yazısında, sorunun arabesk müziği beğenip beğenmemek olmadığını, asıl sorunun hegemonik bir söylemle iynin ve kötünün belirleyici olmanın yanlış olduğunu dile getirmektedir:

“...Toplumsal gerçekliklerin dile getirilmesini “lumpen sevgisi” ve “kitsch güzellemesi” olarak algılayan Türk Oryantalistleri, değişik dönemlerde yarattıkları farklı “Doğu”ları “aydınlatma” ve “medenîleştirmeyi” sırtlarına yüklenmiş bir misyon olarak görmektedirler. Bu açıdan bakıldığında “iğrenç ticarî müzikleri senin için zararlı buluyorum” ifadesiyle, “bu ülkenin ‘gerçek’ ağıtlarını öğren, acını onlar aracılığıyla dile getir” meâlindeki tavsiye arasında fazla bir fark yoktur. Her iki hegemonik söylem de kültürel çoğulculuğa tahammülü olmayan bir toplumsal mühendislik yaklaşımının “gerçek”, “samimi”, “iyi” ve “yararlı”yı belirleme tekeli oluşturma arzusunu yansıtır. Bu ise bir müzik türünü beğenmemek ve eleştirmekten oldukça farklıdır. Daha da korkutucu olan ise kendisine toplumu “medenîleştirme” misyonu biçen kültürel çoğulculuk karşıtı toplum mühendisliğinin faaliyet alanının müzikle sınırlı kalmamasıdır.”

2000’li yılların ortalarına doğru gelindiğinde Web 2.0 olarak adlandırılan⁴⁴ teknolojinin kullanım alanının özellikle Türkiye’de genişlediği söylenebilir. Elbette bu durum arabesk müziğin yaygınlaşmasında önemli bir köprü görevi görmüştür. Keza arabesk müziğin yeni formları olarak göz önüne çıkan arabesk-pop, arabesk-rap gibi müzik türlerinin, web 2.0 teknolojisinin en önemli araçlarından biri olan video paylaşım sitesi Youtube’da milyonlarca dinleyici sayısına ulaştığı görülmektedir.

2016 yılında Türkiye’de kullanılmaya başlayan bir başka sosyal medya aracı ise Tiktok’tur. Tiktok, kullanıcılarına 15 saniyelik videolar çekebilme imkânı sunan, müzik içerikli bir platformdur (Kırlioğlu & Kaya, 2021, s. 100). Bu bağlamda arabesk-rap ve arabesk-pop şarkıcıları tıpkı Youtube’daki gibi Tiktok’ta da büyük kitlelere ulaşmış olarak gözükmemektedir. Yapılan bir çalışmaya göre, Tiktok’ta 2021 yılında popüler müzik kategorisinin ilk sıralarında Reynmen başta olmak üzere Bilal Sonses gibi yeni nesil arabesk-rap, arabesk-pop şarkıcılarının şarkıları yer almaktadır (Kırlioğlu & Kaya, 2021, s. 101). Günümüzde de Semicenk, Hejjan, Muti, Uzi, Burak Bulut gibi arabesk-rap temsilcilerinin bu gibi platformlarda ağırlıklı olarak dinlenildiği bilinmektedir.

Arabeskin merkeze yerleştiği iddia edilebilecek günümüzde, bu müziğe ilişkin pejoratif bakış açılarının giderek minimize olduğunu ifade etmek mümkündür. Dolayısıyla

⁴⁴ Web 2.0 kavramı, 2004 yılında O’Reilly Media tarafından geliştirilen bir sistemin adıdır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte kişilere çift yönlü bir iletişim anlayışı sunan bu sistem, internet üzerinden yapılan paylaşımların toplanarak, insanlara sunulmasına olanak sağlayan uygulamalara verilen addır. Instagram, Youtube, Twitter gibi uygulamalar Web 2.0 araçlarına örnek verilebilecek uygulamalardan yalnızca birkaçıdır (Taş, 2017, s. 64).

özellikle 2000’li yıllardan sonra hem akademik çalışmalar hem de sanat çevrelerinin genelinde, artık bu müzik anomali içeren bir üretim biçimi olarak görülmemektedir. Ancak yine de arabesk müziğin bugününü yaratan etkenler azınlık bir kesimin halen tartışma konusudur. Örneğin, 2019 yılında Milliyet Gazetesi’nde “Arabesk Rap’in Yükselişi Üzerine” adlı köşe yazısında Mehmet Tez (2019), arabeskin başka müzik türlerinin içine nüfuz etmiş bir şekilde hayatını devam ettirdiğini, bunun başlıca nedenini ise ana akım pop müziğinin kendisini yenileyememesine ve dolayısıyla çağa ayak uyduramamasına bağlamaktadır.

2021 yılında sanatçı Selçuk Ural (2021)’ın Posta Gazetesi’ne verdiği bir röportajda, arabesk müziğe dair yaptığı eleştiriler gündem yaratmıştır:

“... Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses. Onlar da Türkiye’nin kıro grubunu kapsıyor. Çünkü kendini jiletleyen adam, normal adam değildir. Onların konserine gittiğin zaman bir tane normal insan göremezsin. Çünkü ülkemizin yüzde 90’ı kültürsüz ve kıro. Kadın cinayetlerini görüyoruz. Ajda Pekkan’ın, Cem Karaca’nın, Barış Manço’nun konserinde kimse kendini jiletlemiyordu ama onların konserlerinde niye jiletliyor? Çünkü o şarkılardaki sözler, onlara hitap ediyor.”

Ural’ın bu eleştirisine karşılık arabesk şarkılar da söyleyen şarkıcı Koray Avcı (2021) ise Milliyet Gazetesi’ne verdiği röportajda “O zaman hep beraber kıroyuz. Arabesk dinlemek ve söylemek kıroluksa ben kıroyum ve bundan çok mutluyum...” sözleriyle karşılık vermiştir.

2022 yılında Türkiye Gazetesi’nde Salih Uyan (2022)’ın kaleme aldığı “İzdi’rap” adlı yazıda Uyan, arabesk-rap müziğini tesadüfen bir radyo kanalında dinlediğini, sözlerinin kamyon arkası yazılarına benzediğini belirtmiştir. Uyan (2022) bu müzik türüyle ilgili olarak “koskoca bir müzik fabrikası kurmuşlar ülkede. Bir yandan gürültü, bir yandan da bu gürültüden rahatsız olmayacak kulaklar üretiyorlar” ifadelerinde bulunmuştur.

Aynı yıl Milliyet Gazetesi’nde Mehmet Tez (2022), “Arabesk Rap Diye Bir Şey Mi Var?” adlı yazısında arabesk-rapin Türkiye’de en çok dinlenen müzik türü olduğunun altını çizerek şu yorumda bulunmuştur:

“Arabesk rap; melodileri, vokalleri, sözleri, hikayeleri arabeskten, altyapıları ve tekniği hip hop kültüründen alıyor. Böyle bir tür var mı diye soranlar çağın gerisinde kalmış sayılır. Çünkü şu anda hip hop ve arabeskin iç içe geçtiği şarkılar Türkiye’de en fazla dinlenenler arasında.”

Cumhuriyet Gazetesi (2022)’nde yayınlanan “Herkesin İçinde Biraz Var: Arabesk” adlı yazıda ise arabesk müzik türlerinin neden bu kadar çok ilgi gördüğüne dair çıkarımlarda bulunulmuştur. Bu bağlamda yazıda arabeskin saf olarak olmasa da Türkiye’de icra edilen hemen her müzik türüne eklemlendiği, özellikle son yıllarda 3-4 kat daha çok ilgi gördüğü de göz önüne alınırsa, bunun sebebinin toplumdaki genel huzursuzluk ve alım gücünün azalmasının getirdiği moral bozukluğu olduğu belirtilmiştir.

Günümüzde arabesk müziğe ilişkin olumsuz görüşlere sınırlı sayıda olsa da rastlamak mümkündür. Örneğin; Posta Gazetesi’ne verdiği röportajda piyano sanatçısı İdil Biret (2022), icra ettiği müziğin elit bir iş olduğunu arabesk kitesine hitap edemeyeceğini şu sözlerle açıklamıştır:

“Tolstoy okumak ne kadar elit işi ise Çaykovski dinlemek de o kadar elit işidir. Tabii uzun yıllardır arabesk müzikle beslenen, bu müziği icra eden şarkıcıları zengin etmiş bir topluma Tolstoy’u da Çaykovski’yi de anlatmak güç iştir. Kültür bir bütündür ve birikim gerektirir; bu birikim de uzun zaman alır. Anlayacak kapasite her zaman vardır ama bunu geliştirmek gerekir ve bu da çaba ister.”

2023 yılına gelindiğinde Sabah Gazetesi’yle bir söyleşi gerçekleştiren şarkıcı Hakan Altun (2023)’un arabeske yönelik düşünceleri de şu şekildedir:

“Arabesk söylüyorum ama arabesk yaşamıyorum. Biz arabesk müziği seviyoruz, arabesk yaşamı sevmiyoruz. Arabesk yaşam bedbaht bir yaşamdır. Ben hayata gülerek bakmanın daha manalı olduğunu düşünüyorum. Arabesk bir müzik türüdür, yaşam şekli değildir. Kimsenin arabesk müzik dinleyip karalar bağlamasını istemem.”

2000’li yılların başlangıcından günümüze değin geçen sürede, arabesk müzik tartışmalarındaki katı muhalif tavrın giderek azaldığı yukarıdaki örnekler üzerinden görülmektedir. Ancak yine de arabesk müziğin merkeze yerleştiği bu süreçte tartışmaların halen sürdüğünü ve dolayısıyla bu müziğe ilişkin olumlu veya olumsuz değerlendirmelerin devam edeceğini öngörmek oldukça mümkündür.

5. SONUÇ

Türkiye’de arabesk kültürün ve onun bir üretim biçimi olan arabesk müziğin ortaya çıkışını, pek çok yazarın işaret ettiği gibi, Osmanlı’nın son döneminde görülen modernleşme tecrübesine dayandırmak gerekir. Zira siyasi, iktisadi ve sosyal yönlerden köklü bir değişime ihtiva eden Türk modernleşmesi süreci, toplumun gündelik yaşam pratikleri üzerine de etkilerini yansıtır. Daha açık bir ifadeyle bu süreç; toplumun hangi müziği dinlemesi gerektiğinden, üzerindeki kıyafetlerin nasıl olması gerektiğine değin kültür kalıplarının şekillendirildiği bir süreçtir. Bu bağlamda bir tarihsel perspektif çizildiğinde ise arabesk müziğin, tam da bu devlet-merkezli reform geleneğine bir tepki olarak çıktığı ve geliştiği görülür.

Arabesk müziğin ortaya çıkışı 1960’lı yılların ikinci yarısına denk gelmiştir. Başlangıçta bu müzik, kentlerin çevresinde yaşayan kırdan kente göç etmiş kesimin büyük çoğunluğunda ilgiyle karşılanmış ve kente henüz yeni gelmiş bu yabancı kitlenin; isteklerinin, isyanlarının sesi gibi algılanmıştır. Devlet nezdinde ise varlığı kabul edilmeyen, yayınlanması yasaklanan bir tür haline gelmiştir. Ancak arabesk müzik karşısındaki bu radikal tavır, ilerleyen süreçlerde kırılma yaşamaya başlamıştır.

Daha önce de belirtildiği gibi bu çalışmanın varsayımı, arabesk müziğin ortaya çıktıktan günümüze kadar geçen süreçte soylulaşarak, çevreden merkeze yerleştiği üzerine inşa edilmiştir. Bu süreci takiben, merkezi temsil eden kesimlerin görece mesafeli durduğu arabesk müzik üzerine görüşlerinin zaman içerisinde olumlu yönde değişen seyri, bahsi geçen varsayımın temellendirilmesinde adeta bir mihenk taşı oluşturmuştur. Nitekim arabesk müzik, ortaya çıkışıyla bahsi geçen merkez-çevre ikiliği üzerinden birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Aslında bu noktada arabeski iki dönem olarak ele almak mümkündür. Zira 1960-1980 yılları arası, arabesk müziğin bir “emekleme ve gelişme dönemi” olarak görülebilir. 1980’le başlayan süreç ise bu müziğin “yürümeye hatta koşmaya başladığı bir sürece” tekabül eder. Şöyle ki; arabesk 1980’lere kadar çevreyi temsil eden kesimlerde, yani onu savunanların ve icracılarının arasında, kesin bir tanıma oturtulamadığı için daha çok manevi duygular üzerinden anlam biçilen bir müzik türüdür. Kısaca arabesk “sevildiği için dinleniyor”dur. Merkez alanına karşılık gelen diğer tarafta ise hâlihazırda bulunan hiçbir türe uymayan bu müziğin, toplum içindeki yeri önemsenmemiş, halkın bu müzikten uzak durması gerektiğine kanaat getirilmiştir. Ancak yine de arabesk müzik, toplumun önemli bir kısmında varlığını devam ettirmektedir.

1980’li yıllar ise arabesk müzik için adeta bir dönüm noktası olmuştur. Çünkü arabesk artık değişen toplumsal yapı ve siyasal iktidar bağlamında bir resmiyet kazanmıştır. Yaşanan bu gelişme, arabesk müzik tartışmalarına yeni bir boyut kazandırmıştır. Öyle ki özellikle merkezî elitler tarafından daha önce tartışılmaya bile lâyık görülmemeyen arabesk müzik, tartışılması gereken toplumsal bir gerçekliğe dönüşmüştür. Bu dönemdeki tartışmalarda arabeskin müzikolojik bir düzlemde tartışma konusu olduğunu söylemek mümkündür. Zira arabesk bir müzik türü olarak yapısı, ezgisi, içeriği kapsamında değerlendirilmeye başlanmıştır. Örneğin; arabeskin yapısında Arap ezgileri bulunduğu gerekçesiyle “kökü dışarıda, Doğulu bir müzik” veyahut “halkın sağlığını bozan, dejenere bir müzik” olduğu gibi pek çok pejoratif tanımlamalar yapılmakla beraber, arabesk müzik taraflarının ise daha önceki dönemlerde takındığı ılımlı tavrın yerini, görece daha katı bir tavrın aldığını söyleyebilmek mümkündür. Zira onlar için bu müzik, Türk müziğine katkı sağlamış, “evrensel” ve “zengin” bir müzik türüdür. Tüm bu tartışmalar süregelirken; özellikle 1990’larda özel televizyon kanallarının açılması gibi yaşanan birtakım gelişmeler arabesk müziği toplumun hemen her kesiminin ulaştığı bir duruma evirmiştir. Tartışmalarda ise arabesk artık yalnızca müzikolojik boyutuyla değil, sosyolojik boyutuyla da eleştirilmesi gereken bir olgudur. Nitekim akademik camiada bu müziğin çok boyutlu bir biçimde ele alındığı bir durum söz konusudur. Arabesk müzik; merkezi temsil eden kesimlerin anlam dünyasında toplumsal bir yozlaşmayı da gözler önüne sermiştir. Arabesk müzik icracıları için ise toplumsal yozlaşma diye nitelendirilen bir durum varsa, bu durumun arabesk müzikle doğrudan bir ilişkisi bulunmamaktadır.

Başlangıçta verilen metaforik açıklamadan yola çıkılarak; arabeskin koşmaya başladığı ve esasen bir soylulaşma yaşadığı nokta ise tam olarak 2000’li yıllara tekabül etmektedir. Çünkü arabesk müzik artık Türkiye’de en çok dinlenen müzik türlerinden birisi olmuştur. Böyle bir tabloda, arabeskin geleceğini öngöremeyen, hatta tartışılmaya bile değmez olduğunu iddia eden kesimin net bir biçimde azaldığı aşîkârdır. Dolayısıyla muhalif tarafın anlam dünyasında; toplumun büyük bir kesimi tarafından sevilen bu müziği anlamak ve ortaya çıkış gerekçelerini haklı görmek gibi bir tutum meydana gelmiştir. Son olarak, günümüz çerçevesinde bakıldığında arabesk müziğin bu tartışmalardan galip çıktığını, arabeskin diğer türlerle iç içe geçerek popülerliğini halen devam ettirdiğini ileri sürmek mümkündür.

KAYNAKLAR

- Ada, S. (1992). Arabesk Müziğin Toplumsal Boyutları. *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 4, 1-6.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar*. Nihat Ülner & Elif Öztarhan Karadoğan (çev.). Kabalcı Yayıncılık.
- Ahmad, F. (1995). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. Yavuz Alogan (çev.). Sarmal Yayınevi.
- Akbaş, A. (2002). Arabesk kavgası yine alevlendi. *Hürriyet Gazetesi*. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/arabesk-kavgasi-yine-alevlendi-68361>
- Akbayram, E. (1995, Nisan 8). Müzik, insana mutluluk vermeli. *Cumhuriyet Gazetesi*. <https://egazete.cumhuriyet.com.tr/oku/192/1995-04-08/20>
- Akdeniz, A. Ö. (2017). Osmanlı'nın İtalyan Müzisyenleri. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 4(10), 43-62. <https://doi.org/10.17822/omad.2017.71>
- Akın, M. H. (2018). İki Modernleşme Arasında Türkiye'de Siyasal Kültür Değişmesi ve Medya. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*, (30), 154-164. <https://doi.org/10.17829/turcom.468350>
- Alaner, A. B. (2002). Cumhuriyet Dönemi'nde Çok Sesli Müzik. *Türkler: Cumhuriyet içinde* (1-18, ss. 559-570). Aylin Tanyıldızı (Editör.). Yeni Türkiye Yayınları.
- Altay, S. (2022). Alman Sanatçı Paul Hindemith'in Türk Müzik Yaşamının Düzenlenmesine Yönelik Çalışmaları. *Cumhuriyet Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 35, 425-457.
- Altun, H. (2023, Temmuz 26). 'Arabesk söylüyorum ama arabesk yaşamıyorum'. *Sabah*. <https://www.sabah.com.tr/magazin/arabesk-soyluyorum-ama-arabesk-yasamiyorum-6562255>
- Altun, Ö., Yılmaz, (2017). *Türkiye'de Popüler Müzik Tartışmaları*. Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Anadolu Ajansı. (2017). *Meclis Tören Polislerine Turkuaz Üniforma*. Anadolu Ajansı. <https://www.aa.com.tr/tr/pg/foto-galeri/meclis-toren-polislerine-turkuaz-uniforma/0>
- Anavatan Partisi Hükümet Programı*. (1983).
- Anıl, A. (1981, Ekim 21). Arabesk, müziğimizi yozlaştırıyor. *Cumhuriyet Gazetesi*, 4.
- AnaBritannica. (1986). *Genel Kültür Ansiklopedisi* içinde (1-2). Ana Yayıncılık.
- Arıkan, Z. (1999). Halkevlerinin Kuruluşu ve Tarihsel İşlevi. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 6(23), 261-281. https://doi.org/10.1501/Tite_0000000129
- Arpad, B. (1980, Nisan 15). Müzik ve Aramis. *Cumhuriyet Gazetesi*, 2.
- Arslan, S. (2013). *Türkiye Cumhuriyeti Hükümetlerinin Politikalarında Resim Sanatı (1923-2013)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Van.
- Arşiv Odası: Suna Kan, Gürer Aykal ve Arabesk, 1983—BBC Türkçe BBC News Türkçe. (1983). *İçinde Arşiv Odası: Suna Kan, Gürer Aykal ve Arabesk, 1983—BBC Türkçe BBC News Türkçe*. <https://www.youtube.com/watch?v=jJ5lrOjigsA>, Son Erişim Tarihi: Ağustos 26, 2023.
- Aşkın, E., Özlem, Yayar, R., & Oktay, Z. (2013). Kırsal Göçün Ekonometrik Analizi: Yeşilyurt İlçesi Örneği. *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 14(2), 231-252.

- Atamer, Y. (1974, Ekim 14). TRT inandırıcı olmak zorundadır. *Cumhuriyet Gazetesi*. <https://egazete.cumhuriyet.com.tr/oku/192/1974-10-14/8>
- Ataş, A. (2022). *İnönü Dönemi Kültür Politikaları ve Kütüphaneçiliğin Gelişimi (1938-1950)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bingöl.
- Atatürk, M., Kemal. (1934). *TBMM Açılış Nutku*.
- Ateş Hattı: Arabesk Tartışması. (2001). içinde *Ateş Hattı*, Son Erişim Tarihi: Temmuz 15, 2023.
- Ateş, K. (2017). AKP, Dinsel Popülizm ve Halk-olmayan. *Mülkiye Dergisi*, 41(1), 105-130, Article 1.
- Atlıg, N. (1980). Dosya: Arabesk Olayı- Ne Dediler? *Milliyet Sanat Dergisi*, 9, 22.
- Avcı, K. (2021, Ekim 19). Koray Avcı'dan çarpıcı açıklamalar: Ben kıroyum! *Posta*. <https://www.posta.com.tr/galeri/koray-avcidan-carpici-aciklamalar-ben-kiroyum-2388976/1>
- Avcı, M. (2019). "Arabeskin Oynak/Değişken Anlam Dünyası ve Jeneolojisi: Arabeskin Bilinmeyen Tarihi". *X. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu & 10th International Hisarlı Ahmet Symposium*, 251-256.
- Avcı, N. (1989). Arabesk Müzik Tartışmalarına Grotesk Bir Derkenar. *Türkiye Günlüğü*, 5, 30-34.
- Ayas, O., Güneş. (2015). *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. Doğu Kitabevi.
- Ayas, O., Güneş. (2016). Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma. *Bilgi*, 77, 131-155.
- Ayas, O., Güneş. (2019). Türk Oryantalizminin Arabesk tartışmalarına etkisi: Kendini Şarklılaştırma, Garbiyatçı fantezi ve Arabesk müzik. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), 2091-2121. <https://doi.org/10.12975/pp2091-2121>
- Aykal, G. (2010, Temmuz 31). Gürer Aykal'ın Açıklaması. *Cumhuriyet Gazetesi*, 14.
- Aytekin, A. (2013). Osmanlı-Türk Modernleşmesinin Düşünsel, Ekonomik ve Bürokratik Kodları. *Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (30), 313-329.
- Ayvazoglu, B. (1989). Arabesk'in Üç Dönemi. *Türkiye Günlüğü*, 5, 13-17.
- Bağcivan, S. F. (2022). *Türk Siyasal Hayatında Milli Görüş Hareketi (1970-1980)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bilecik.
- Balcı, M. (2018). Çok Partili Dönemde Türkiye'de Kentleşme Olgusu. *Econder Uluslararası Akademik Dergi*, 2(1), 8-15. <https://doi.org/10.35342/econder.415295>
- Balkız, B. (2015). Türk Modernleşmesi, Pozitivizm ve Sosyoloji. *Mediterranean Journal of Humanities*, 5(2), 123-123. <https://doi.org/10.13114/MJH.2015214563>
- Başkan, S. (2002). Cumhuriyet Döneminde Sanat. *Türkler: Cumhuriyet içinde* (1-18, ss. 233-252). Aylin Tanyıldızı (Editör.). Yeni Türkiye Yayınları.
- BBC. (2014a, Kasım 24). Erdoğan: Kadın-Erkek Eşitliği Fıtrata Ters. *BBC News Türkçe*. https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/11/141124_kadininfitrati_erdogan
- BBC. (2014b, Aralık 8). *Erdoğan: Osmanlıca öğrenilecek ve öğretilcek*. BBC News Türkçe. https://www.bbc.com/turkce/haberler/2014/12/141208_erdogan_sura
- BBC. (2021). Öğrenci Andı Tartışması Neden Yeniden Gündeme Geldi? *BBC News Türkçe*. <https://www.bbc.com/turkce/haberler-turkiye-56429004>

- Behar, C. (1989). Ben Müzikte Demokrasiden Yanayım, Tepeden İnmece Kararlarla Uygulanmak İstenen “Müzik Politikalarından” Değil. *Türkiye Günlüğü*, 5, 57-59.
- Bek, G. (2007). *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye’de Kültürel ve Sanatsal Ortam* (Yayımlanmamış doktora tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara. <https://saltonline.org/media/files/1970-80-yillar-arasında-turkiyede-kulturel-ve-sanatsal-ortam-1.pdf>
- Belge, M. (2011). *Tarihten Güncelliğe*. İletişim Yayınları.
- Bengi, D. (2023). *80’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük “Yaprak Döker Bir Yanımız”*. Yapı Kredi Yayınları.
- Berkes, N. (2002). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bianet. (2015). *2001’den 2015’e AKP’in LGBTİ Tarihi*. <https://bianet.org/haber/2001-den-2015-e-akp-in-lgbti-tarihi-167837>
- Bilgin, V. (1989). Arabesk: Bir Kültürün Kendini Geliştirerek Üretememesi. *Türkiye Günlüğü*, 5, 41-44.
- Bilir, H. B. (2021). *Türkiye’de Yeni Sağ Politikalarının Yükselişi: 12 Eylül Askeri Darbesi ve Anap İktidarı* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Hatay.
- Biret, İ. (1982, Şubat 11). İdil Biret: Arabesk müziğin orijinalitesini anlayamadım. *Cumhuriyet Gazetesi*, 4.
- Biret, İ. (2022, Şubat 20). İdil Biret: Arabeski yücelten bir topluma Mozart’ı anlatmak zordur. *Posta Gazetesi*. <https://www.posta.com.tr/magazin/pazar-postasi/idal-biret-arabeski-yucelten-bir-topluma-mozarti-anlatmak-zordur-2439393>
- Birgün. (2020). *‘Dindar nesil’ projesi neden gençler üzerinde etkili olamadı?* [birgun.net. https://www.birgun.net/haber/dindar-nesil-projesi-neden-gencler-uzerinde-etkili-olamadi-300486](https://www.birgun.net/haber/dindar-nesil-projesi-neden-gencler-uzerinde-etkili-olamadi-300486)
- Birkiye, S. K. (2007). Kültür Politikaları, Türk Tiyatrosu ve DT Örneği. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 10, 78-107.
- Bolat, B. (2012). Tanzimat’tan Demokrat Partiye Kültür Politikaları ve Tarih Anlayışları. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 5(8), 231-247. https://doi.org/10.9761/jasss_413
- Bora, T. (2020). *Cereyanlar: Türkiye’de Siyasî İdeolojiler*. İletişim Yayınları.
- Buçukcu, Ö. (2021). Edilgen Bir Siyasal Kimlik: Türkiye’de “Merkez Sağ” (1960-1980). *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 60, 12-32.
- Bulut, Y. (2019). Siyaset, Kültür ve Siyasal Kültür. *Kültür ve Toplum* içinde (1., ss. 118-129). Mevlüt Özben (Editör.). Bilge Yayıncılık.
- Büken, G. (2001). Amerikan Popüler Kültürünün Türkiye’de Yayılışına Karşı Tepkisel Düşünceler. *Doğu Batı Dergisi*, 15, 41-53.
- Büyükduman, B., & Turgay, Ö., Nesibe. (2020). Demokrat Parti Dönemi Kültür Politikaları Bağlamında Radyolarda Mevlid Yayını. *The Journal of Academic Social Science Studies*, Year: 13-Number: 83(Year: 13-Number: 83), 281-290. <https://doi.org/10.29228/JASSS.47646>
- Can, C. (2017). *Köy Enstitülerinden İmam-Hatiplere Eğitimde Hegemonya Mücadelesi*. Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.

- Can, C. (2019). Türkiye’de Gündelik Hayatın Modernleşmesi Sürecinde Bir Tampon Mekanizma Olarak Arabesk Müzik. *Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu Bildirileri*. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları, 15, 143-153.
- Ceyhun, D. (1981). Ulusal Kültürden Lümpen Kültüre. *Bilim ve Sanat Dergisi*, 10, 17-19.
- Cizre, Ü. (2009). Egemen İdeoloji ve Türk Silahlı Kuvvetleri: Kavramsal ve İlişkisel Bir Analiz. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Kemalizm içinde*(1., 1-2, ss. 156-179). Ahmet İnel (Editör.). İletişim Yayınları.
- Cumhuriyet. (1975, Mart 3). Müzik yayınları da denetlenecek! *Cumhuriyet Gazetesi*. <https://egazete.cumhuriyet.com.tr/oku/192/1975-03-03/10>
- Cumhuriyet. (1980, Ekim 18). TRT Danışma Kurulu Arabesk Müziği hiç bir türe sokmadı. *Cumhuriyet Gazetesi*, 4.
- Cumhuriyet. (1989, Aralık 31). 1990’a arabesk karşılama. *Cumhuriyet Gazetesi*, 4.
- Cumhuriyet. (1990a, Ocak 9). Yılbaşı Özel İşkence Programı. *Cumhuriyet Gazetesi*, 15.
- Cumhuriyet. (1990b, Şubat 6). Minibüslerin Teypleri Değil Kendileri Kaldırılmalıdır. *Cumhuriyet Gazetesi*, 15.
- Cumhuriyet. (1990c, Şubat 19). Minibüslerin Teypleri ve Kendileri. *Cumhuriyet Gazetesi*, 15.
- Cumhuriyet. (1990d, Mayıs 29). Viski ile yemek yok. *Cumhuriyet Gazetesi*, 7.
- Cumhuriyet. (1990e, Haziran 30). Arabesk Yozlaşma. *Cumhuriyet Gazetesi*, 2.
- Cumhuriyet. (1991, Mayıs 14). Sevinç İnönü, Ferdi Dinledi. *Cumhuriyet Gazetesi*, 9.
- Cumhuriyet. (1992a, Şubat 18). Nerede hareket, orada arabesk... *Cumhuriyet Gazetesi*. <https://egazete.cumhuriyet.com.tr/oku/192/1992-02-18/20>
- Cumhuriyet. (1992b, Mart 20). Türk toplumu arabesk değil, lümpen. *Cumhuriyet Gazetesi*, 8.
- Cumhuriyet. (2006, Aralık 30). Orhan’ın hakkı Orhan’a. *Cumhuriyet Gazetesi*, 4.
- Cumhuriyet. (2017). 85 yıllık cenaze marşı bitti, Segâh Tekbiri geldi. *Cumhuriyet Gazetesi*. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/85-yillik-cenaze-marsi-bitti-segah-tekbiri-geldi-822235>
- Çağlıyan-İçener, Z. (2008). Cumhuriyet Modernleşmesi, Din ve Köylülük: Bir Mühendis-Siyasetçi Olarak Süleyman Demirel’in İdealleri ve İcraatları [Republican Modernization, Religion and Peasantry: Süleyman Demirel’s Political Ideals and Actions as an Engineer-Politician]. *Muhafazakâr Düşünce*, 5, 217-229.
- Çakır, H., Kazkondur, Ş., Bükrücü, & Aydılek, E. (2020). Demokrat Parti Döneminde Tüketim Alışkanlıklarında Yaşanan Dönüşüm ve Toplumsal Yansımaları. *International Journal of Economics, Politics, Humanities & Social Sciences*, 3(3), 134-146.
- Çalık, M. (1989). Geçiş Döneminin Günah Keçisi. *Türkiye Günlüğü*, 5, 7-13.
- Çatalbaş, S. G. (2014). *Demokrat Parti Dönemi Kültür Politikaları (1950-1960)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Karabük.
- Çavuşoğlu, H. (2019). Türk Siyasi Hayatında Merkez Sağ Çizginin Tarihi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 9(2), 265-278.
- Çeçen, A. (1984). *Kültür ve Politika*. Hil Yayınları.
- Çelik, F. (2006). İç Göçlerin İtici ve Çekici Güçler Yaklaşımı İle Analizi. *Erciyes Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 27, 149-170, Article 27.

- Çelikel, Y. A., & Özkul, M. (2021). Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Modernleşme ve Müzik. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 20(2), 696-710. <https://doi.org/10.21547/jss.860122>
- Çetin, E. (2017). *Çok Partili Hayata Geçiş Sürecinde Türkiye'de Müzik Algısı ve Müzik Dergileri (1946-1950)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Aydın.
- Çiçek, A. C. (2018). Türk Siyasal Hayatında “Toplayıcı” Bir Parti Olarak Anavatan Partisi (1983-1989). *MCBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(4), 73-98.
- Çobanoğlu, H. (2007, Nisan 1). Arabesk hayatlarımızın ta kendisi... *Cumhuriyet Gazetesi*, 2.
- Dakak, T. (2015). *90'larda Kürt Sorunu Bağlamında Türk Milliyetçiliğinin Yeniden Üretilmesinde Medyanın Rolü (Milliyet Gazetesi Örneği)* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demir, Ş., Sesli, Mutlu, & Yılmaz, Veysel. (2008). Türk Modernleşmesi: Eleştirel Bir Bakış. *Gaziosmanpaşa Üniversitesi Sosyal Bilimler Arastirmalari Dergisi*, 03(06), 77-77. <https://doi.org/10.19129/sbad.128>
- Demirci, E. Ü. (2018). *İktidar ve Kültür Politikaları (AKP Döneminde Muhafazakâr Sanat İnşası)* (Yayımlanmamış doktora tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demirkıran, G., Kaan. (2014). *90'lı Yıllar Sonrası Bir Popüler Kültür Ürünü Olarak Arabesk Müziğin Değişimi/Dönüşümü*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Demirtürk, S. (2015). 1960–1980 Döneminde Türkiye’de Sosyo-Ekonomik Değişimin ve Dışa Yönelişin Toplumsal Dinamikleri. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 4(12), 155-182.
- Demokrat Parti Programı*. (1946). <https://acikerisim.tbmm.gov.tr/server/api/core/bitstreams/d8014161-27bd-49b0-9a09-bd023ab20deb/content>
- Deren, S. (2007). Kültürel Batılılaşma. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık* içinde (4., C. 3). Uygur Kocabaşoğlu (Editör.). İletişim Yayınları.
- Diriker, V. (1985). Arabesk: Klinik Vak’a. *Yeni Gündem Dergisi*, 19, 34.
- Doğanay, Ü. (2007). Akp’nin Demokrasi Söylemi ve Muhafazakarlık: Muhafazakar Demokrasi ve Eleştirel Bir Bakış. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 62(01), Article 01. https://doi.org/10.1501/SBFder_0000002009
- DPT. (1963). *Kalkınma Planı (Birinci Beş Yıl) 1963-1967*. https://www.sbb.gov.tr/wp-content/uploads/2022/07/Kalkinma_Plani_Birinci_Bes_Yillik_1963-1967.pdf
- DPT. (1985). Beşinci Beş Yıllık Kalkınma Planı 1985-1989. *T.C. Başbakanlık Devlet Planlama Teşkilatı Müsteşarlığı*.
- Durbaş, R. (1990, Kasım 4). Arabesk: Alıştığımız Bir Yaşam Biçimi. *Cumhuriyet Gazetesi*, 6.
- Durdu, Z. (2013). *Türkiye’de siyasal kültürü anlamak: Sosyolojik bir bakış*. Kadim Yayınları.
- Dursunoğlu, İ. (2020). Türk Modernleşmesinin Serencamı. *İşletme Ekonomi ve Yönetim Arastirmalari Dergisi*, 3(1), 102-108. <https://doi.org/10.33416/baybem.658282>
- Dürük, E. F. (2011). Türk Popüler Müzik Üretimi ve Ürünlerindeki Karma Yapıyı Hazırlayan Toplumsal ve Müziksel Etkenler. *Sosyal ve Beşerî Bilimler Dergisi*, 3(1), 33-42.
- Elmacı, T., & Oktan, A. (2018). Bir Alt Kültür Anlatı Denemesi Olarak “Güvercin” Filmi. *Disiplinlerarası Sanat* içinde, Attila Döl (Editör.). 121-142.
- Erdoğan, İ., & Alemdar, K. (2005). *Popüler Kültür ve İletişim*. Erk Yayınları.

- Erdoğan, Ö. (2016). Kentsel Yaşam ve Yozlaşma. *Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi*, 41, 13-33.
- Erdoğan, Ö. (1982, Şubat 5). Özdemir Erdoğan: Orhan Gencebay, çoksesli müziğe yararlı oldu. *Cumhuriyet Gazetesi*, 4.
- Eren, G. (2008). *Türkiye’de Yerel ve Küresel Kültür Politikaları “Kültür Bakanlığı Örneği”* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale.
- Erenözlü, S., Soner. (2022). Türkiye Cumhuriyeti Müzik İnkılabına Yöneltilen “İdeoloji” Eleştirileri Üzerine Felsefi Bir Değerlendirme. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 10(3), 431-447. <https://doi.org/10.12975/rastmd.20221037>
- Ergur, A. (2009). *Müzikli Aklın Defteri: Toplumbilimsel İzdüşümler*. Pan Yayıncılık.
- Erkal, M. E. (2016). 1938-1980 Dönemi Türkiye’de Sosyal Yapı ve Dinamikleri. *Istanbul Journal of Sociological Studies*, 0(53), 157-185. <https://doi.org/10.18368/IU/sk.75981>
- Erken, B. (2016). Türkiye’de Merkez Sağ İdeolojisini Siyasi Hareket Üzerinden Temellendirme Denemesi. *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(2). <https://doi.org/10.18026/cbusos.23418>
- Erol, M. (2019). *Türk Siyasetinde Kültürel Hegemonya Mücadelesi: Tek Parti ve AK Parti Dönemlerinin Karşılaştırmalı Analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erol, N. (2001). Kültürel Bir Kimlik Olarak Delikanlılığın Yükselişi. *Doğu Batı Dergisi*, 15, 129-141.
- Ersay Yüksel, A. (2017). Sultan II. Abdülhâmid’in Sanat Hâmiliği. *Sanat Tarihi Dergisi*, 26(2), 261-293. <https://doi.org/10.29135/std.297623>
- Ersöz, C. (1985). Arabesk ve Nevroz. *Yeni Gündem Dergisi*, 14, 35.
- Erşanlı, B. (2012). Bir Alt Kültür Yansıması Olarak Arabesk Video Müzik Klipleri Dilinin İncelenmesi. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 117-123.
- Fidan, S., Şahin, K., & Çelik, F. (2011). Osmanlı Modernleşmesinin Temel Olgularından Biri: Bürokrasi Osmanlı Modernleşmesinde Bürokrasinin Etkinliği ve Önemi. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23, 113-128.
- Gencebay, O. (1982, Temmuz 11). Orhan Gencebay: Aldığımız üç-beş kuruş göze batıyor. *Cumhuriyet Gazetesi*, 7.
- Gencebay, O. (1983). *Arşiv Odası: Orhan Gencebay, 1983—BBC Türkçe*.
- Gencebay, O. (1991, Kasım 28). Yapmak İstedğim Zengin Bir Müzikti. *Cumhuriyet Gazetesi*, 11.
- Gencebay, O. (2006, Haziran 23). Bizi kategorize etmeyin! *Cumhuriyet Gazetesi*, 7.
- Gencebay, O. (2010, Temmuz 31). Gencebay’ın Yanıtı. *Cumhuriyet Gazetesi*, 14.
- Gencebay, O. (2011, Ekim 30). Caz da arabesk gibi çılgındır. *Cumhuriyet Gazetesi*, 4.
- Gencer, M. (2008). Culture, Religion And Politics In Context Of Ottoman-Turkish Modernisation Movement. *Journal of Turkish Studies*, Volume 3 Issue 2(3), 354-369. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.302>
- Genç, E. (2006). Toplumsal-Siyasal Alanın Yeniden Üretimi Sürecinin Bir Aracı Olarak Popüler Kültür ve Arabesk. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 12(48), 105-122.
- Gençkaya, Ö. F., & Demirci, E. Ü. (2018). Türkiye’de Kültür Politikasının Kurumsallaşma Sürecine Genel Bakış. *Türk Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 57-70.

- Giddens, A. (2012). *Sosyoloji*. Kırmızı Yayınları.
- Göçer, F. (2010, Ağustos 3). Arabeski anlayalım. *Sabah*. https://www.sabah.com.tr/kultur-sanat/2010/08/03/arabeski_anlayalim
- Gök, H. V. (2011). *Atatürk ve İnönü Dönemi Kültür Politikaları*. [Yüksek Lisans Tezi] Ahi Evran Üniversitesi.
- Gökalp, Z. (1923). *Türkçülüğün Esasları*. Matbûât ve İstihbârât Matbaası.
- Gökçen, S. (2020). İki Darbe Arası Türk Demokrasisi (1961-1980). *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, 67, 241-264.
- Göle, N. (2010). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. Metis.
- Görmüş, A. (2005). 1990'ların Başındaki Liberal Kıvılcım: YDH. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Liberalizm* içinde(1., 1-7, ss. 602-634). Murat Gültekingil & Tanıl Bora (Editör.). İletişim Yayınları.
- Güdek, B., & Kılıç, A. (2016). Muzika-ı Hümayun'dan Günümüze Klasik Batı Müziğinin Türkiye'deki Tarihsel Gelişimi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(47), 89-89. <https://doi.org/10.9761/JASSS3399>
- Güney, S. (2006). *Davranış Bilimleri*. Nobel Yayın Dağıtım.
- Güngör, N. (1990). *Arabesk: Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik*. Bilgi Yayınevi; Bilgi Dağıtım.
- Gürbilek, N. (1992). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi*. Metis Yayınları.
- Gürses, M. (2010, Temmuz 31). Müslüm Gürses'ten Kınama. *Cumhuriyet Gazetesi*, 14.
- Güvenç, B. (1984). *İnsan ve Kültür*. Boyut Yayın Grubu.
- Haberler. (2014, Şubat 21). *Dombra Şarkısının Ortaya Çıkış Hikayesi*. Haberler. <https://www.haberler.com/guncel/dombra-sarkisinin-ortaya-cikis-hikayesi-5696236-haberi/>
- Haberler. (2022, Temmuz 21). *Perşembe akşamı sela okunur mu? Perşembe akşamı neden sela okunur?* Haberler. <https://www.haberler.com/haberler/persembe-aksami-sela-okunur-mu-persembe-aksami-15093434-haberi/>
- Hall, S. (1997). Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar (V. Pekel, Çev.). *Mürekkep Dergisi*, 8, 15-22.
- Hanioğlu, M. Ş. (2012, Aralık 9). Sorun Arabesk'i beğenmek değildir. *Sabah*. <https://www.sabah.com.tr/yazarlar/hanioglu/2012/12/09/sorun-arabeski-begenmek-degildir>
- Hebdige, D. (2004). *Alt kültür: Tarzın Anlamı*. Sinan Nişancı (çev.). Babil Yayınları.
- Hızlan, D. (2010, Temmuz 31). Doğan Hızlan'ın Yazısı. *Cumhuriyet Gazetesi*, 14.
- Hürriyet. (2011, Nisan 11). Sümeyye Erdoğan O Geceyi Anlattı. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/sumeyye-erdogan-o-geceyi-anlatti-17518489>
- Hürriyet. (2012, Nisan 30). Devlet eliyle tiyatro olmaz. *Hürriyet Gazetesi*. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/devlet-eliyle-tiyatro-olmaz-20450098>
- I. Erdoğan Hükümeti Programı. (2003). TBMM. https://www5.tbmm.gov.tr/hukumetler/old_files/HP59.htm
- Işık, N., Erol. (2018). Müzik Sosyolojisi Açısından Arabesk Müziğin Dönüşümü. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 38(1), 89-106.
- Işın, E. (1987). *Cumhuriyet Âdâb-ı Muâşeret*.

- İçli, G. (2002). *Sosyolojiye Giriş*. Anı Yayıncılık.
- İlaslan, S. (2023). Radyo ve Popüler Müzik: 1950-1970 Yılları Arası Dönemde Türkiye’de Pop Müziğin Gelişimi ve Radyo Yayıncılığı. *Etkileşim*, 6(11), 68-93. <https://doi.org/10.32739/etkilesim.2023.6.11.190>
- İleri, S. (1980). Dosya: Arabesk Olayı- Ne Dediler? *Milliyet Sanat Dergisi*, 9.
- İlhan, A. (1989). Lümpen Sacayağı. *Türkiye Günlüğü*, 5, 17-19.
- İlyasoğlu, E. (2010, Ağustos 18). Arabesk müzik ve arabesk yaşam. *Cumhuriyet Gazetesi*, 17.
- Kabataş, M. (2017a). Türkiye’de Darbe ve Müzik. *Journal of Turkish Studies*, 12(Volume 12 Issue 16), 289-308. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.11371>
- Kan, S. (1983). Arşiv Odası: Suna Kan, Gürer Aykal ve arabesk, 1983 - BBC Türkçe. *BBC News Türkçe*. (S. Erdemgil, & T. Ertan, Röportajı Yapanlar). Londra. Erişim adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=jJ5lrOjigsA>, Son Erişim Tarihi: Ağustos 26, 2023.
- Kaptan, M. N. (2023). *II. Abdülhamid Döneminde Osmanlı Hükümetinin Müzik Politikası* [Yayınlanmış doktora tezi], Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kara, Ç. (1997). Popüler Kültür ve Arabesk. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 9, 87-94.
- Karaca, I. (2011, Temmuz 24). Entel ol, arabesk de dinle! Biri diğerine engel değil ki... *Cumhuriyet Gazetesi*, 12.
- Karagül, S. (2019). *Osmanlı İmparatorluğu’nda Modern Müziğin Doğuşu: Musika-ı Hümayun* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Karamustafa, G. (1984). Arabeskin Frenkçesi: Kitsch. *Yeni Gündem Dergisi*, 33, 32-33.
- Karpat, K. H. (2006). *Osmanlı’da Değişim, Modernleşme ve Uluslaşma* (D. Özdemir, Çev.). İmge Kitabevi.
- Karşıcı, G. (2010). Müzik Türlerine İdeolojik Yaklaşım: 1970-1990 Yılları Arasındaki TRT Sansürü. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 16(61), 169-178.
- Kasalak, K., & Uçar, F. (2015). Türk Siyasetinde Cepheleşme/Kutuplaşma Olgusunun Dinamikleri ve Milliyetçi Cephe Hükümetleri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 33, 41-54, Article 33.
- Kaya, E. E. (2012). Yeni Türk Müzik İnkılabına Bir “Hazırlık Evresi” Olarak 1826-1920 Dönemi. *Turkish Studies*, 7(1), 1451-1460.
- Kaya, M. (2015). Batı Dışı Modernleşme Örneği Olarak Türkiye Modernleşmesi: Süreklilikler, Kopuşlar ve Çatallanmalar. *Journal of Turkish Studies*, 10(2), 545-545. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.7862>
- Kaya, S. (2012). *1970-2000 Yılları Arası Türk Sinemasında Arabesk Kültür Üzerine Bir İnceleme*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Kaya, S. (2017). 1970’li Yıllarda Orhan Gencebay Filmlerinde Kent Hayatı. *Kurgu Dergisi*, 3, 30-43.
- Kayan, A., & Mardinli, İ. (2020). Kentleşme-Sosyal Değişme ve Ekonomik Gelişme İlişkisinin Değerlendirilmesi. *G.Ü. İslahiye İİBF Uluslararası E-Dergi*, 4(4), 256-271.
- Kaymal, C. (2017). Kırdan Kente Göçün Kültürel Sonuçları: Gecekondulaşma ve Arabesk. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(15), 1499-1519.
- Kılıçbay, M., Ali. (1989). Arabesk Kültür ya da Köhneyi Tasfiye Eden Pespâyelik. *Türkiye Günlüğü*, 5, 44-48.

- Kıray, M., Belik. (1982). *Toplumbilim Yazıları* (1-7). Toplum Bilimleri Araştırma Merkezi Yayınları.
- Kırlıoğlu, M., & Kaya, Y., Can. (2021). Ergenlerde Kendini İfade Etme Biçimi Olarak “TIKTOK”. *Akademik Araştırmalar 2021* içinde (ss. 100-114). Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Kıvanç, E. (2013). *Türkiye’de Müzik Politikalarının Değerlendirilmesi (1923-2010)* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kıyar, N. (2018). Türk Sanat Ortamında 80’ler ve Değişim Sürecinin Düşündürdükleri. *International EUropean Journal of Managerial Research*, 2(2), 39-55.
- Koçman, A. (1991, Mart 3). Türk burjuvası arabeske yenildi. *Cumhuriyet Gazetesi*, 12.
- Kodaman, B. (2007). Osmanlı Devleti’nin Yükseliş ve Çöküş Sebeplerine Genel Bakış. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16, 1-24.
- Konyar, H. (2001). 1950’lerde Yeniden Keşfedilen Popüler Kültür. *Toplumsal Tarih Dergisi*, 8(90), 26-29.
- Kösoğlu, N. (1989). Kültür Değişimleri ve Arabesk. *Türkiye Günlüğü*, 5, 4-7.
- Közleme, A. O., & Ak, M. (2017). I. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e Türk Modernleşmesinin ve Toplumsal Değişmesinin Kısa Bir Analizi. *Toplum Bilimleri Dergisi*, 11(22), 97-118.
- Küçükakpan, U. (2012). *1930’lardan Bugüne Türkiye’de Arabesk Müziğin Kültürel Zemini ve Toplumsal Müzikal Analizi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Lewis, B. (1993). *Modern Türkiye’nin Doğuşu*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Livaneli, Z. (1990). Arabesk ve Biz. *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik* içinde (s. 11). Bilgi Yayınevi.
- Livaneli, Z. (1980, Şubat 17). Yunus Emre’den Ferdi Tayfur’a. *Cumhuriyet Gazetesi*, 12.
- Livaneli, Z. (2012, Aralık 2). *Arabesk. Yeni Yaklaşımlar*.
<http://www.yeniyaklasimlar.org/?d=4022>
- Lüleci, Y. (2020). 1970’li Yıllarda Türkiye’de İktidar ve Sinema İlişkileri. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 495-528.
- Mardin, Ş. (1994). *Türk Modernleşmesi: Makaleler 4* (3.). İletişim Yayınları.
- Mardinli, İ. (2020). Tanzimat’tan Günümüze Türk Modernleşme Sürecinde Bürokratik Elitlerin Rolü. *Econharran Harran Üniversitesi İİBF Dergisi*, 4(6), 1-20.
- MEB. (1971). Çalgı Çalışmaları ve Çalgı Toplulukları. *T.C. Milli Eğitim Bakanlığı Tebliğler Dergisi*, 34(1661), 278-383.
- Meriç, M. (1997). 90’larda Müzik: Bir Keşmekeşin Öyküsü. *Mürekkap Dergisi*, 8, 89-99.
- Mısır, F. (2020). *Arabesk Müzik, Mekân ve Müzik İlişkisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Milliyet. (2023). Bienal nedir? *Milliyet Gazetesi*. Gönderen tarihi 29 Aralık 2023, gönderen <https://www.milliyet.com.tr/molatik/sanat/bienal-nedir-83015>
- Milliyet. (1998, Eylül 24). Erdoğan artık yasaklı. *Milliyet*.
<https://www.milliyet.com.tr/siyaset/erdogan-artik-yasakli-5346393>
- Milliyet. (2011, Haziran 14). “İnsanlık anıtı” artık yok. *Milliyet*.
<https://www.milliyet.com.tr/gundem/insanlik-aniti-artik-yok-1402439>

- Milliyet. (2012a, Şubat 6). Erdoğan: Bu gençliğin tinerci olmasını mı istiyorsunuz? *Milliyet Gazetesi*. <https://www.milliyet.com.tr/siyaset/erdogan-bu-gencligin-tinerci-olmasini-mi-istiyorsunuz-1498747>
- Milliyet. (2012b, Ağustos 24). Bakan cenaze marşını susturdu. *Milliyet Gazetesi*. <https://www.milliyet.com.tr/gundem/bakan-cenaze-marsini-susturdu-1585771>
- Mutlu, K. (2015). Halkın Değişen Müziksel Temsilleri: Osmanlı'dan Günümüze Müziğin Siyasal Tahayyülü, Tahayyülün Siyasal Müziği. *Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 1-12. <https://doi.org/10.5578/AMRJ.8890>
- Müren, Z. (1981, Ekim 12). Zeki Müren: Türk hafif müziği yalnız eğlendirici. *Cumhuriyet Gazetesi*, 4.
- Müren, Z. (1984, Ocak 10). Arabesk artık eskisi gibi tutulmuyor: Cacık ve pastırmayla viski içenler de yenilik istiyor. *Cumhuriyet Gazetesi*, 8.
- Nart, S. (2009). *1964-1980 Arası TRT Radyo Yayın Politikaları: Toplumsal ve Politik Süreçte Radyonun Tarihsel ve Kurumsal Gelişimi* (Yayımlanmamış doktora tezi), Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Nebati, N. (2014). *AK Parti Teşkilatlarının Demokratik Değerlere Bakışı Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz: Milli Görüşten Muhafazakâr Demokrasiye* [Yayımlanmış Doktora Tezi]. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Nilüfer. (1981). Temelinde Neşe Olsaydı Halk Bu Denli Tutmayacaktı... *Bilim ve Sanat Dergisi*, 10, 39.
- Ntv. (2012). *Erdoğan: Kürtaj cinayettir* [Haber]. <https://www.ntv.com.tr/turkiye/erdogan-kurtaj-cinayettir,VgwTjJiEyEuq-9Qcqqy6Ag>
- Ntv. (2013). *Protokol rengi artık turkuaz*. https://www.ntv.com.tr/turkiye/protokol-rengi-artik-turkuaz,2pONvR1gT0uhy3d_dmx_1g
- OdaTv. (2013, Ocak 3). Hangi hükümet döneminde kaç tane İmam Hatip açıldı. *Odatv*. <https://www.odatv4.com/guncel/hangi-hukumet-doneminde-kac-tane-imam-hatip-acildi-29608>
- OdaTv. (2018, Ekim 13). Bir garip olur, iki rakip olur, üç denge olur. *Odatv*. <https://www.odatv4.com/siyaset/bir-garip-olur-iki-rakip-olur-uc-denge-olur-148272>
- Oğuz, C. (1985). İktidar Elimde Olsa Bütün Arabesk Sanatçıları İpe Çekerim. *Yeni Gündem Dergisi*, 19, 37.
- Ok, A. (2004). *12 Eylül Şiddeti ve Arabesk: Unutulmayacak Konuşmalar*. Akyüz Yayın Grubu.
- Oktay, A. (1993). *Türkiye'de Popüler Kültür*. Yapı Kredi Yayınları.
- Oskay, Ü. (1983). Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine. *Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar* içinde. Refika Suna (Editör.). Savaş Yayınevi.
- Özbeğin, F. (1981, Eylül 23). Ferdi Özbeğin: Benim yaptığım tür müzik, halkı arabeskten kurtarabilir. *Cumhuriyet Gazetesi*, 4.
- Özbek, M. (2013). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İletişim Yayınları.
- Özben, S. (1985). Bir İnsan Hakları Meselesi: Arabesk. *Yeni Gündem Dergisi*, 22.
- Özdemir, S. (2017). 1938-1950 Arasında Türkiye'de Gösterime Giren Arap/Mısır Filmlerinin Türk Müziğine Etkisi. *Uluslararası Bilimsel Araştırmalar Dergisi*, 2(2), 382-388. <https://doi.org/10.21733/ibad.2158>
- Özdemiroğlu, A. (1980). Dosya: Arabesk Olayı- Ne Dediler? *Milliyet Sanat Dergisi*, 9, 22.

- Özden Cankara, P., & Aysel, Y. E. (2015). Türkiye’de Siyasal Liberalizmin Nirengi Noktası: Turgut Özal ve Recep Tayyip Erdoğan’ın Hükümet Etme Yaklaşımlarının Karşılaştırmalı Analizi. *Journal of International Social Research*, 8(41), 526-526. <https://doi.org/10.17719/jisr.20154115038>
- Özen, T. (2021). *Popüler Kültür Ekseninde Dönüşen Müzik Programları: TRT Örneği* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Özet, İ. (2023). Kültür Savaşı Ekseninde 12 Eylül Politikaları ve Türk Sağı. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 57, 245-259. <https://doi.org/10.35237/sufesosbil.1202212>
- Özkazanç, A. (2005). Türkiye’nin Neo-Liberal Dönüşümü ve Liberal Düşünce. *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Liberalizm içinde*(1., 1-7, ss. 634-657). Murat Gültekingil & Tanıl Bora (Editör.). İletişim Yayınları.
- Özmen, Ö. (2015). Türkiye’de Politik Tiyatronun Gelişimi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 55(1), 415-430. Article 1.
- Öztürk, T. A. (2015). Muhafazakarlık İdeolojisi Çerçevesinde Gelişen Kültür ve Sanat Politikaları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(34), 621-627.
- Parlar, M. (2021). *Milliyetçi Hareket Partisi Kültür Politikaları: 1999-2011* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Gaziantep.
- Pedro, E. A. (2019). Modernleşme Sürecinde Türkiye ve Mozambik: İktidar, Kültür ve Kalkınma Sorunu (1890-2015). *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(6), 79-131.
- Pelvanoğlu, B. (2009). *1980 Sonrası Türkiye’de Sanat: Dönüşümler* [Yayımlanmış doktora tezi], Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Pustu, Y. (2007). Osmanlı-Türk Devlet Geleneğinde Modernleştirici Unsur Olarak Bürokratik Elitler. *Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 9(2), 197-214.
- R.G. (2007). *60 ıncı Hükümet Programı*. <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2007/09/20070907M1-1.htm>
- R.G. (2013). *T.C. Resmî Gazete*. <https://www.resmigazete.gov.tr/eskiler/2013/06/20130611.pdf>
- Selçuk T. (2006, Nisan 9). Timur Selçuk: Antiemperyalist mücadeleyi arabeskçiler veriyor. *Sabah Gazetesi*. https://www.sabah.com.tr/yazarlar/akoz/2006/04/09/timur_selcuk_antiemperyalist_mucadeleyi_arabeskçiler_veriyor
- Sabah. (2012). 4+4+4 Eğitim Sistemi Başlıyor. *Sabah Gazetesi*. <https://www.sabah.com.tr/egitim/444-egitim-sistemi-basliyor-2245676>
- Sadoğlu, H. (2017). Türkiye’de Kültürel Modernleşmenin İdeolojik Kaynakları Üzerine Bir Değerlendirme. *Third International Congress on Politic, Economic and Social Studies*, 9, 155-169.
- Sakman, S. (1985). Anti-Arabesk Histeri ve Müzik Politikamız. *Yeni Gündem Dergisi*, 14, 36-37.
- Sarıkaya, H. S., & Tunalı, S. (2014). Bela Bartok’un Çağdaş Türk Müziğine Katkılarının İncelenmesi. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(2), 299-313.
- Sarp, A. (2016). Osmanlı-Türk Toplumunda Sorunlu Bir Sosyal Değişim Biçimi Olarak Modernleşme. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 28, 139-153.
- Savcı, H., & Kaplan, A. (2020). Osmanlı Döneminden Günümüze Türk Müziği Ses İcrasında Eğitim Anlayışı. *AKÜ AMADER Dergisi*, 6(11), 55-72. <https://doi.org/10.36442/AMADER.20201158175>

- Say, A. (2006). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, F. (2010). Arabesk yavaşlığından utaniyorum. *Cumhuriyet Gazetesi*. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/arabesk-yavsakligindan-utaniyorum-164024>
- Sayan, A. (2020). Merkez-Çevre İlişkileri Bağlamında Soylulaşan Arabesk. *Arabesk Yeniden-Müzikte Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası* içinde(1., ss. 89-102). Sibel Öz & İsmail Afacan (Editör.). Nota Bene Yayınları.
- Selçuk, T. (1981). Arabesk Üzerine Soruşturma. *Bilim ve Sanat Dergisi*, 10, 38-39.
- Sever, M. (2019). 1980 Sonrası Türkiye’de Kültürel ve Toplumsal Değişme. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 2-10.
- Somay, B. (1985). Arabesk Ne Kadar Mavi? *Yeni Gündem Dergisi*, 19, 32-33.
- Soydan, E. (2016). Televizyonun Arabesk Müziğin Soylulaşmasındaki Rolü. *Marmara İletişim Dergisi*, 23-Ünsal Oskay, 61-73.
- Soysal, M. (1980). Dosya: Arabesk Olayı- Ne Dediler? *Milliyet Sanat Dergisi*, 9, 22.
- Sözcü. (2013, Mayıs 28). Erdoğan: “İki ayyaşın yaptığı yasa...” *Sözcü Gazetesi*. <https://www.sozcu.com.tr/canonicalUrl>
- Sözcü. (2020, Ağustos 31). Her milli bayramda hastalanan Gül, Atatürk’ü hatırladı. *Sözcü Gazetesi*. <https://www.sozcu.com.tr/canonicalUrl>
- Sözen, E. (2001). Popüler Kültür Retoriği: Sahiplik İçinde Yokluk, Rağbette Olma ve Sağduyu Bilgisi. *Doğu Batı Dergisi*, 15, 53-65.
- Sözer, Ö. (1990, Aralık 7). Kültürün Arabesk Sonu. *Cumhuriyet Gazetesi*, 17.
- Star Gazetesi. (2015, Mayıs 24). Menderes’in hayali gerçek oldu. *Star.com.tr*. <https://www.star.com.tr/pazar/menderesin-hayali-gercek-oldu-haber-1031140/>
- Stokes, M. (2016). *Türkiye’de Arabesk Olayı*. Hale Eryılmaz (çev.). İletişim Yayınları.
- Su, R. (1980). Dosya: Arabesk Olayı- Ne Dediler? *Milliyet Sanat Dergisi*, 9, 22.
- Su, R. (1991, Kasım 29). Arabesk mi Söyleyelim? *Cumhuriyet Gazetesi*, 16.
- Şahin, M. (2008). Cumhuriyetin Yapılanma Sürecinde Müzik Eğitimi. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 7(16), 259-272.
- Şahin, M. C. (2012). Demokrat Parti Dönemi Türkiye’sinde Din, Siyaset ve Eğitim İlişkileri. *Toplum Bilimleri Dergisi*, 6(12), 31-54.
- Şeker, K. (2000). *İnönü Dönemi Kültür Hayatı (1938-1950)* [Yayımlanmış doktora tezi], Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Şen, M., Emin, & Kaplan, B. (2020). Alt Kültürün Bir Yansıması Olarak Arabesk Müziğin Sosyolojik Boyutları. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6(2), 45-50. <https://doi.org/10.22252/ijca.820981>
- Şenyapılı, T. (1980). Gecekondu Yaşamı ve Arabesk Müzik. *Türkiye Yazıları*, 42, 14-17.
- Şeyhanlioğlu, H. (2019). Demokrat Parti Döneminde Türkiye’de Kültürel Faaliyetler (1946-1960). *Journal of History and Future*, 6(4), 1369-1384. <https://doi.org/10.21551/jhf.831072>
- Takım, A. (2012). Demokrat Parti Döneminde Uygulanan Ekonomi Politikaları ve Sonuçları. *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 67(2), 157-187. https://doi.org/10.1501/SBFder_0000002251
- Tanrıkulu, M. (2015). Türkiye Coğrafyasında Genel Kültür, Alt Kültür ve Mozaik Kültür. *TÜCAUM VIII. Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde(ss. 473-480).

- Tansuğ, S. (1982, Kasım 24). Arabesk bir arabesk düşmanlığı. *Cumhuriyet Gazetesi*, 5.
- Taş, E. (2017). Yeni Medyada Nefret Söylemi. *Yeni Medya Elektronik Dergisi*, 1(1), 60-71.
- Taşdan, G. (2015). *1980 Sonrası Çağdaş Türk Sanatında SosyoKültürel ve Estetik Bağlamda Arabesk Kültür Etkileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Tatlises, İ. (1982, Ağustos 5). Bu meslek yüzünden ekmeğin bile fiyatını unuttur oldum. *Cumhuriyet Gazetesi*, 4.
- Tatlises, İ. (1983). *Arşiv Odası: İbrahim Tatlises, 1983—BBC Türkçe*.
- Taydaş, O., & Sert, H. (2021). Bir Popüler Kültür Ögesi Olarak Arabesk Müziğin Çevreden Merkeze Yolculuğu. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 45, 210-222. <https://doi.org/10.52642/susbed.899282>
- Tayfur, F. (1984). *Arşiv Odası: Ferdi Tayfur, 1984—BBC Türkçe*.
- T.C. Resmî Gazete. (1980). Genelkurmay ve Milli Güvenlik Konseyi Başkanı Orgeneral Kenan Evren'in Türk Milletine Açıklaması. *T.C. Resmî Gazete*.
- Telli, R., & Yılmaz, A. (2020). Geç Dönem Osmanlı Modernleşmesine Genel Bir Bakış. *Liberal Düşünce Dergisi*, 25(100), 9-35. <https://doi.org/10.36484/liberal.784116>
- Tez, M. (2019). Arabesk Rap'in Yükselişi Üzerine. *Milliyet Gazetesi*. <https://www.milliyet.com.tr/yazarlar/mehmet-tez/arabesk-rapin-yukselisi-uzerine-6002101>
- Tez, M. (2022). 'Arabesk Rap Diye Bir Şey Mi Var?' *Milliyet Gazetesi*. <https://www.milliyet.com.tr/yazarlar/mehmet-tez/arabesk-rap-diye-bir-sey-mi-var-6833475>
- Topuz, H. (1975, Şubat 10). Hıfzı Topuz: Dolmuş müziğine ödün verilmesi düşünülemez. *Cumhuriyet Gazetesi*. <https://egazete.cumhuriyet.com.tr/oku/192/1975-02-10/10>
- Tör, V., Nedim. (1980). Dosya: Arabesk Olayı- Ne Dediler? *Milliyet Sanat Dergisi*, 9, 22.
- Töre, E. (2002). Atatürk ve Sonrası Dönemi Tiyatrosu Faaliyetleri. *Türkler: Cumhuriyet içinde*(1-18, ss. 522-537). Yeni Türkiye Yayınları.
- Tunalı, S. (2014). Ahmet Adnan Saygun'un Halkevlerinde Yürütülen Müzik Eğitim Çalışmalarına Yaklaşımı (1932-1950). *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 16(1), 315-338.
- Tunçay, M., Koçak, C., Özdemir, H., Boratav, K., Hilav, S., Katoğlu, M., & Ödekan, A. (1997). *Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908-1980*. Cem Yayınevi.
- Turan, A. (2022). *AK Parti'nin Milliyetçilik Anlayışı ve Yürüttüğü Politikalara Yansımaları* (Yayımlanmamış doktora tezi), Aksaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Aksaray.
- Turgut, E. (1981). Bu Müziğe Arabesk Demeye Dilim Varmıyor... *Bilim ve Sanat Dergisi*, 10, 39.
- Türköz, E. (2016). Özal'lı Anap Döneminde Muhafazakâr Düşüncenin Gelişimi. *Niğde Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, 9(1), 103-116. Article 1.
- Uluskan, S. B. (2019). Atatürk Dönemi Kültür Politikaları. *Yeni Türkiye Dergisi*, 110, 184-198.
- Ural, S. (2021, Ekim 2). Selçuk Ural: Ülkemizin yüzde 90'ı kültürsüz, görgüsüz. *Posta Gazetesi*. <https://www.posta.com.tr/magazin/cumartesi-postasi/selcuk-ural-ulkemizin-yuzde-90i-kultursuz-gorgusuz-2382248>
- Uyan, S. (2022). İzdı'rap!.. *Türkiye Gazetesi*. <https://www.turkiyegazetesi.com.tr/kose-yazilari/salih-uyan/izdirap--627036>

- Uyar, S. (2023). Erdoğan'ın "Yeter. Söz milletindir" Seçim Sloganı, 73 Yıl Önce Muhalefetindi. *Cumhuriyet Gazetesi*. <https://www.cumhuriyet.com.tr/siyaset/erdoganin-yeter-soz-milletindir-secim-slogani-73-yil-once-muhalefetindi-2023566>
- Ülken, H., Ziya. (1992). *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. Ülken Yayınları.
- VIII. İnönü Hükümeti Programı. (1961). https://www5.tbmm.gov.tr/hukumetler/old_files/HP26.htm
- Yalman, A. E. (2005). Türkiye'de Liberalizmin Prangaları. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Liberalizm içinde*(1., 1-7, ss. 452-473). Murat Gültekinil & Tanıl Bora (Editör.). İletişim Yayınları.
- Yavuz, H. (1987). *Kültür Üzerine*. Bağlam Yayınları.
- Yıldırım, B. (2021). Kendiliğinden Muhkem: Ele Geçirilemeyen Kültür ve Tiyatro Kalesi. *Praksis*, 56, 137-153.
- Yıldız, A. (2020). *Arabesk Müziğin Sinemada Gösterimi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Yılmaz, A. N. (2014). *1980'li Yıllarda Türkiye'de Sanat ve Siyaset İlişkisi* [Yayımlanmış doktora tezi], Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Yılmaz, E. (2021). Tek Parti Dönemi Kimlik Politikasında Müzik (1923-1950). *International Marmara Social Sciences Congress IMASCON*, 262-269.
- Yılmaz, E. (2023). Türkiye'de 1960-1980 Arası Kültür/Sanat Alanındaki Yapısal Özellikler. *Atatürk Üniversitesi Yayınları*, 27(1), 61-67. <https://doi.org/10.5152/JSSI.2023.2268194>
- Yılmaz, E., & Çiftçi, S. (2011). Kentlerin Ortaya Çıkışı ve Sosyo-Politik Açısından Türkiye'de Kentleşme Dönemleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 10(35), 252-267.
- Yılmaz, L. (2020). Türkiye'de Batıcılık-Bağımsızlıkçılık Karşıtlığının 1960-1980 Döneminde Yeniden Üretilmesi. *Belgi Dergisi*, 2(20), 2657-2683. <https://doi.org/10.33431/belgi.746635>
- Yum, Ş. (2020). Mehter Müsikisi. *Antik Dekor Dergisi*, 69, 102-108.
- Yücel, H. (2022). Cumhuriyet Dönemi Müzik Politikaları Üzerine Bir İnceleme. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 7(12), 9-20. <https://doi.org/10.55004/tykhe.1104017>
- Yüksel, R. (2020). Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Halkevleri'nde Halk Müziği ve Batı Müziği Beraberliği. *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, 6, 1-20.
- Zürcher, E., Jan. (2016). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*. Yasemin Saner (çev.). İletişim Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Berna COŞKUN

Yabancı Dili : İngilizce

Eğitim Durumu

Lise : Şehit Mustafa Aslan Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi, 2013

Lisans : Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, 2019

Yüksek Lisans : Sinop Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Siyaset Bilimi
ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı

Yayın Listesi :

