

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

**TÜRKİYE'DE MÜZİK ENDÜSTRİSİNİN GELİŞİMİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**SARP BAĞCAN**

**İstanbul, 2007**

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

**TÜRKİYE'DE MÜZİK ENDÜSTRİSİNİN GELİŞİMİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**SARP BAĞCAN**

**DANIŞMAN: Yrd. Doçent Dr. Ayşe Bilge GÜRİSOY**

**İstanbul, 2007**

# İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

<b>KISALTMALAR.....</b>	<b>iii</b>
<b>1. GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>2. SOSYAL HAYATIN DÖNÜŞÜMÜ İÇİNDE ABD'DE MÜZİK ENDÜSTRİSİNİN GELİŞİMİ.....</b>	<b>3</b>
2.1 Müziğin Tanımı.....	5
2.2 20. Yüzyıl'ın Başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'nın Bitişine Uzanan Süreçte Müzik .....	7
2.3 İkinci Dünya Savaşı'nın Bitişinden Günümüze Uzanan Süreçte Sosyal Hayatın Dönüşümü İçinde Müzik.....	16
<b>3. SOSYAL HAYATIN DÖNÜŞÜMÜ İÇİNDE TÜRKİYE'DE MÜZİK ENDÜSTRİSİNİN GELİŞİMİ.....</b>	<b>47</b>
3.1 1980-1990 Arası Yıllarda Türkiye'de Müzik Endüstrisi.....	50
3.2 1990'dan Günümüze Türkiye'de Müzik Endüstrisi.....	59

<b>4. MÜZİĞİN TEKNOLOJİK AÇIDAN ENDÜSTRİLEŞME SÜRECİ .....</b>	<b>76</b>
4.1. 19. Yüzyılda Müzik.....	77
4.1.1. Bireysel Olarak Üretilen Eğlence: Yaprak Notalar .....	78
4.2. Kitle İletişim Araçlarının Yaygınlaştığı Dönemde Müzik .....	81
4.2.1. Günümüz Kitle İletişim Araçlarına Eklemlenebilen Kişisel Müzik Teknolojilerinin Doğuşu ve Gelişimi.....	81
4.2.2. Radyo'nun Tarihsel Gelişimi .....	86
4.2.3. Sinema ve Televizyon'un Tarihsel Gelişimi .....	89
4.3. Kişisel İletişim Araçlarının Kitle İletişim Araçları ile Eklemlenmesi Sürecinde Müzik.....	93
<b>5. SONUÇ.....</b>	<b>98</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>102</b>

## KISALTMALAR

a.g.e	: Adı geçen eser
a.g.m	: Adı geçen makale
AB	: Avrupa Birliği
ABD	: Amerika Birleşik Devletleri
AKP	: Adalet ve Kalkınma Partisi
AT	: Avrupa Topluluğu
BDT	: Bağımsız Devletler Topluluğu
BM	: Birleşmiş Milletler
ev	: Çeviren
der	: Derleyen
Dj	: Disk jockey
FKÖ	: Filistin Kurtuluş Örgütü
Hi-fi	: High fidelity
IMF	: Uluslararası Para Fonu
IWW	: Industrial Workers of the World
İSEDAK	: İslam Ekonomik ve Ticari İşbirliği Teşkilatı
MIT	: Massachussets Institute of Technology
MTV	: Music Television
MÜSİAD	: Müstakil İş Adamları Derneği
MÜYAP	: Müzik Yapımcıları Derneği
ODTÜ	: Ortadoğu Teknik Üniversitesi
R&B	: Rhytm and Blues
RTÜK	: Radyo Televizyon Üst Kurulu

s : Sayfa  
SSCB: : Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği  
THM : Türk Halk Müziği  
TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu  
TSM : Türk Sanat Müziği  
vb : ve benzeri

## 1. GİRİŞ

Müzik, toplumlarda ortak bir ruh ve birliktelik duygusu yaratabilme gücü ile tarih boyunca önemli bir sanat dalı olmuştur. Müzik insan için, tarihsel gelişim sürecinde hayatın işbölümüne uğraması sonucu çeşitli sosyal yapılara ve sınıflara ait bir kimlik ifadesi olma özelliği de taşımıştır. Endüstrileşme süreci ile birlikte daha yoğun bir şekilde ortaya çıkmış olan alt kültürlere ve tüketici kimliği taşıyan bireylere müzik, bir yaşam tarzı ifade eder şekilde yeniden üretilmiş olarak sunulmaktadır. Müziğin tanımı da bu süreçte değişikliğe uğramıştır.

Müzik, Batı'da Endüstri Devrimi sonrasında gelişen sosyal yapılar ve kitle iletişim araçları vasıtasıyla 20. yüzyıldan itibaren bir endüstri haline gelmeye başlamıştır. Oluşan sosyo-ekonomik sınıflar, Batı'da birçok toplumun ulus devlet seviyesine varması ile siyasi ve ekonomik olarak bağımsızlıklarını kazanmaya başlamıştır. Artık birey, vatandaş ve tüketici kimlikleriyle tarih sahnesine çıkmıştır ve endüstri, gelişimini sağlamak için bireyin tercihlerini de dikkate almak zorundadır. Endüstri, bireye reel olanı yeniden üretip sunarken, aynı anda tüketimin devamını sağlamak için imaj ve anlam yüklenmiş reel olmayan ürünleri de sunmaktadır. Endüstri bu sunumu yaparken bütün üretilmiş değerleri kendi varlığında temsil eden ünlülere ve starlara ihtiyaç duymuştur. Nihayetinde endüstri, bir üretim sistemine, belirlenmiş pazar segmentlerine ve hedef kitlelere, üretilmiş ortak değerleri temsil eden idollere ve bunların bir arada yaşayabildiği reel hayattaki alanların varlığına sahip olduğu anda kendi yapısını önemli ölçüde tamamlamıştır. Bu yapının önemli ölçüde tamamlandığı ilk aşama, ulusal düzeyde popüler kültürün yeniden üretim sistemine karşılık gelmektedir. İkinci aşamaya ise popüler kültürün yeniden üretim sisteminin küresel düzeye kendini taşıması ile geçilmiştir.

Günümüzde yayın kanallarının ve haber ajanslarının bağlı bulunduğu ülkelere bakıldığında Anglo-Amerikan ve Anglo-Sakson kültürlerinin dünyada önemli ölçüde egemen olduğu görülmektedir. Dolayısıyla birçok kültür ürünü bu kaynaklardan beslenmekte veya bu kaynakların denetiminden geçmektedir. Yukarıda çizilen zemin

üzerinde genel tabloya bakıldığında, özellikle ABD'nin popüler kültürün yeniden üretim sistemini en etkin biçimde küresel bir düzeye taşımış olduğu görülebilmektedir. Biz de bu müzik ve gösteri endüstrisini en uç noktada temsil eden ABD'deki müzik endüstrisinin gelişimini tezimizin ikinci bölümünde irdelemeye çalışacağız. Nitekim ABD, endüstrileşme sürecinin bugüne kadarki bütün aşamalarını geçmiş ve bu sürecin yeni aşamalarını halen yaşamaktadır. Dolayısıyla dünyadaki en gelişmiş müzik ve gösteri endüstrisine genel bir bakış bize bu endüstrilerin gelecekte nasıl değişmelere uğrayabileceği hakkında ipucu verebilmektedir. Ayrıca, dünyadaki en gelişmiş müzik ve gösteri endüstrisine bakış, Türkiye'nin müzik endüstrisinin dünyada geldiği düzey açısından da fikir verebilecektir. Bu sebeplerden dolayı tezin ikinci bölümünde Türkiye'deki müzik endüstrisinin anlaşılmasına yardımcı olmak için ABD'deki müzik endüstrisi genel hatlarıyla verilmeye çalışılmıştır.

Tezimizin üçüncü bölümde ise, Türkiye'de müzik endüstrisinin ne düzeyde olduğunu ve ne yönleriyle ABD müzik endüstrisinden farklı veya ona benzer olduğunu irdelemeye çalışacağız. Bu sebeple üçüncü bölümde, Türkiye'de müziğin endüstrileşme süreci hakkında daha net gözlem yapabilmek üzere, müzik endüstrisini etkileyen sosyal, ekonomik, endüstriyel ve kültürel oluşumların ABD müzik endüstrisi ile iyice benzeşmeye başladığı 1980'lerden günümüze gelen süreci ele almaya çalışacağız.

Dördüncü bölümde ise müzik endüstrisinin ve popüler kültürün sadece ABD ve Türkiye arasındaki bağlantısını değil, bütün dünya ülkelerinin birbirleriyle bağlantısını sağlamakta olan teknolojinin gelişimi aktarılmaya çalışılmaktadır. Kişisel araçlar ile kitle iletişim araçlarının gelişim süreçleri takip edilerek günümüzde bu araçların geldiği nokta tespit edilmeye çalışılacaktır.

## 2. SOSYAL HAYATIN DÖNÜŞÜMÜ İÇİNDE ABD'DE MÜZİK ENDÜSTRİSİNİN GELİŞİMİ

Günümüzde dünyadaki medya ve gösteri endüstrisine bakıldığında popüler kültür ürünlerinin önemli bir bölümünün Anglo-Amerikan ve Anglo-Sakson kültür özellikleri içerdiği görülebilmektedir. Endüstri, bireye tüketim kalıpları ve yaşam tarzları sunarak onu da metalaştırmakta ve kendi yapısına dahil etmektedir. Bu dönemde tüketici, endüstriyel sisteme interaktif olarak katılabilmekte ve aynı zamanda onun bir üreticisi konumuna gelmektedir. Yaygınlaşan iletişim araçları ve internet ile endüstri, dünyanın birçok toplumlarıyla önemli ölçüde anında etkileşim içine girmiştir. Tüketicisini de ona verdiği katılımcılık özelliği ile sisteme çekmekte olan endüstri, yaygınlaşan iletişim kanallarıyla dünyadaki hemen bütün kültürlerden malzeme olarak beslenebilmekte ve bu malzemeyi yeniden üreterek tekrar aynı kanallardan tüketime sunabilmektedir. Artık iletişim endüstrisi ile birlikte müzik ve gösteri endüstrisi, kendini oluşturan malzeme ve ürün akışının süreklilik kazanması ve tüketicinin üretime katılması süreci ile birlikte kendi bağımsızlıklarına kavuşmuştur.

Bu bölümde, müzik endüstrisini önce ulusal sonra küresel düzeye taşımış ve bu gün gördüğümüz en uç noktaya getirmiş olan Amerika Birleşik Devletleri'ndeki (ABD) sosyal yapının irdelenmesine geniş ölçüde çalışılacaktır. Nitekim, ABD endüstrileşmede en uç noktaya varmış olması ile bize aynı zamanda gelecekteki endüstriyel süreçler hakkında fikir verebilecektir. Ayrıca, bu en gelişmiş müzik endüstrisi genel olarak ortaya konulduğunda, Türkiye' deki müzik endüstrisinin dünyada geldiği düzey hakkında tespitlerde bulunmak kolaylaşabilecektir. Bu bölümde ABD'de sosyal yapının iletişim, eğlence ve medya endüstrisi ile nasıl etkileşimde bulunduğu ve sosyal yapının bu endüstrileri günümüze değin nasıl değişikliğe uğrattığı görülmeye çalışılacaktır. İlk alt bölümde, tezin konusu olan müziğin tanımı yapılmaya çalışılacak, endüstrileşme süreci ile müziğin tanımında gerçekleşen değişimler genel olarak verilmeye çalışılacaktır. İkinci alt bölümde ise, 20. yüzyılda, kitle iletişim araçlarının doğuşu ve yaygınlaşması ile ABD'de ulusal düzeyde bir popüler kültür üretim sistemine

ulaşılmasına değin olan süreç ele alınmaktadır. nc alt bölümde, İkinci Dünya Savaşı'ndan günümüze uzanan sürece yer verilecek ve ABD'de ulusal düzeyde olan popüler kültür üretim sisteminin nasıl küresel bir düzeye geldiği, bu durumun nasıl sosyal ve kavramsal sonuçlar doğurduğu irdelenmeye çalışılacaktır.

## 2.1. Müziğin Tanımı

Müzik kelimesi köken olarak ‘muse-melek’ olan Eski Yunanca ‘mousike’ yahut ‘mousa’ kelimesinden gelmekte olup insanın kendini seslerle ifade etmesine imkan veren sanat anlamındadır<sup>1</sup>. Müzik, insan ya da çalgı seslerinin, belirli bir biçimsel güzellik ya da duygusal ifade yaratacak biçimde düzenlenerek bir araya getirilmesini içeren sanat dalı olarak da çeşitli kaynaklarda tanımlanmıştır.<sup>2</sup>

Teknik anlamda müzik ise, ses yüksekliği (diklik-perde, incelik-kalınlık) ve tartım (ritim) bağıntıları içinde düzenlenmiş seslerin sanatıdır. Müzik, aynı zamanda insan sesinin, insan kulağının ve de seslerin daha zengin, daha karmaşık biçimde düzenlenmesine olanak veren, dolayısıyla insan sesinin ve insan kulağının daha iyi gelişmesini sağlayan müzik gereçleri (çalgıları) yapma becerilerinin bir gelişimidir.<sup>3</sup>

Zamanla müziğin tanımı, tarih içinde insana bağlı olarak gelişen birçok şeyin tanımı gibi özellikle 19. yüzyıldan itibaren genişlemeye başlamıştır. Endüstri Devrimi, şehirleşme, hayatın gittikçe daha yoğun bir şekilde işbölümüne uğramaya başlaması, ulus ve vatandaş tanımlarına varılması, gelişmekte olan fen bilimleri ve sosyal bilimler gibi unsurların varlığı bu dönemde birçok şeyin tanımının oluşturulmasına veya var olan tanımların yeniden üretilmesine yol açmıştır. Bu dönemden itibaren müziğin tanımı da genelde sanat ve teknik gelişmeler bağlamında yapılmış olan tanımlarını aşmaya başlar; müzik, artık fizik, sosyoloji, siyaset, sosyal psikoloji gibi birçok dalın üzerine eğildiği bir uğraş olmaya başlamıştır ve bu durum müziğin tanımının genişlemesine sebep olmuştur. Örneğin, 19. yüzyıl sonunda Littré, müziği armoni boyutuna indirgemek ve bilimsel olarak tanımlanmış sade bir söz dizimine kavuşturmak için ona, ‘seslerin akılcı kullanımından doğan bilim’ demiştir. Michel Serres ise tersine, müziği ‘sinyallerin en basit hali’, ‘sınırlanmış bir mesaj, evrensel iletişimin bir şifreli hali’ olarak tanımlayarak dikkati çekmiş ve böylelikle gürültünün ötesinde müziğin hiçbir sisteme bağlı olmayan

---

<sup>1</sup> Feyha Talay, **Musiki Tarihi**, İstanbul: Tan Matbaası, 1951, s. 3.

<sup>2</sup> “Müzik”, **Ana Britannica**, C.16, İstanbul: Ana Yayıncılık, 1989, s. 361.

<sup>3</sup> Sidney Finkelstein, **Müzik Neyi Anlatır**, M. Halim Spatar (çev), İstanbul: Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000, s. 9-10.

bir mesaj ileticisi ve zamanın akışı karşısında diyalektik bir duruş olduğunu belirtmiştir.<sup>4</sup>

Günümüz Bilgi Çağı'nda, 21. yüzyıla girerken ise James Lull, müziğin endüstrileşme sürecini günümüze değin izleyerek, onun 1960'lardan itibaren nasıl küresel ve siyasi bir güç teşkil ettiğini vurgulamıştır. Bu gücün zamanla küresel ve ideal olan'dan nasıl uzaklaşıp metalaştığını ve parçalandığını gören bir sosyal bilimci olarak müziğin, tarihin başından beri taşıdığımız diğer hiçbir lisan benzemeyen, öz'e dair bir lisan olduğunu belirtmektedir. Müzik, hayatın bütün olumlu ve olumsuz anlarına ve bunun getirdiği ruh hallerine eşlik etmekte, bu eşlik haline başka insanlar da müziğin tarihsel bir ortak lisan olmasıyla katılabilmekte ve beraberce bu deneyimi dansa, söze vb. ye dökerek çeşitlendirebilmektedir. Endüstri, özellikle 20. yüzyıldan itibaren, bu insanlara ve ortamlara uygun müzikler sunmaktadır.<sup>5</sup>

Yukarıdaki tanımlar ile tespit edilmeye çalışılan müzik, bir sanat olarak var olan'dan hareket ile var olmayan'ı yaratma sürecine, kişisel ve kolektif bir esine ve bir yaratım haline dönüşebilmektedir. Müzik, sanatçının, içinde kendini ifade edeceği bir oluşum haline gelmekte ve bu oluşum, tarihsel birikimin getirdiği teknik-teknolojik imkanlar ile somutlaşıp toplumsallaşmaktadır. Böylece müzik yeniden üretilerek ve başka formlara (gösteri, hayranlık kurumu, müzik endüstrisinin çeşitli görünümleri vb. gibi) girerek günümüze kadar gelmektedir.

Bu tarihsel gelişim içinde müzik, toplumsallaşma sürecinde, bireyin ve toplumun diğer kendini ifade ediş biçimleri (söz, hareket, dans vb. öğeler) ile de birleşerek onu yaratan birey, sanatçı ve o toplumsal dili kullanan sosyal çevre tarafından üretilen, iki tarafın da bu üretime ve kendilerine yabancılaşarak ortaya çıkarttıkları, hem kendilerine ait hem de kendi dışında olan bir ürüne, gösteriye dönüşmektedir.

---

<sup>4</sup> Jacques Attali, **Gürültüden Müziğe, Müziğin Ekonomi Politikası Üzerine**, Gülüş Gülcügil Türkmen (çev), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005, s.18-19.

<sup>5</sup> James Lull, "Giriş", **Popüler Müzik ve İletişim**, Turgut İblağ (çev), İstanbul: Çiviyazıları Yayınları, 2000, s.11.

## **2.2. 20. Yüzyıl'ın Başlangıcından İkinci Dünya Savaşı'nın Bitişine Uzanan Süreçte Müzik**

20. yüzyılın ilk yarısında iki ayrı Dünya Savaşı yaşanmıştır. İlki Avrupa dışı coğrafya ve ülkelerdeki zenginlik ve çeşitli stratejik önemlere sahip toprakların, sosyal yapıların Avrupalı gelişmiş bazı ülkelere parçalanması amacıyla yapılmış, ikincisi ise Avrupa'nın içinde Avrupa dışı coğrafya ve sosyal yapıları parçalayan ülkelerin kendi arasında bunları paylaşamamaları üzerine çıkmıştır. Bu dönemde Avusturya-Macaristan, Osmanlı İmparatorlukları gibi son imparatorluklar da dağılarak ulus devletler safına geçmişlerdir. Ulus devlete geçiş aşamasında ortaya çıkan boşluk alanlarında (çeşitli ırk, dil, din, mezhep, görüş vb.den hareketle) bağımsızlık, sömürgecik ve mücadele süreçleri başlamıştır. Ortaya çıkacak yeni güçler, ideoloji ve kavramların, bu süreçleri şekillendirmeye önemli ölçüde katkısı olmuştur.

Kasım 1917'de Rusya'da Çarlık Dönemi'nin kapanması, 1914-1918 Birinci Dünya Savaşı sonrası Osmanlı Devleti'nin yıkılışı, 1923'te Türkiye Cumhuriyeti'nin ilanı, 1929 Büyük Ekonomik Bunalım ve bunun Avrupa'da Almanya, İngiltere, Fransa'ya etkisi ve nasyonal sosyalizm'e kadar varılması süreçleri yaşanmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın başlaması ve Japonya'nın bu savaşı Uzak Asya'ya taşıması, 1944'te 44 ülke ile IMF 'nin kurulması ve ABD Doları'nın uluslararası ödeme aracı olarak kabul edilmesi, 1945 Yalta Konferansı ile dünyanın kamplara ayrılmaya başlaması da aynı dönemlerde söz konusu olmuştur. Yine bu tarihlerde, 6-9 Ağustos 1945'te Nagazaki ve Hiroşima'ya atom bombası atılmış, atom, bilgisayar, uzay teknolojileri gelişmeye başlamış, Avrupa'da, Uzak Asya (Vietnam, Laos, Tayland, Kamboçya vb) ve Orta Doğu'da bağımsızlık hareketleri ve çatışmalar oluşmaya başlamıştır. İngilizlerin 1945'te Arap Birliği'nin kurulmasına katkısı, 1948'de 'soykırım'ın tanımının yapılması, yine BM'de İnsan Hakları Evrensel Bildirisi'nin kabulü, İsrail'in kurulması, Hindistan ve Pakistan'ın bağımsız birer devlet olarak tarih sahnesine çıkışı, Marshal Planı ve ABD'yi Avrupa ve dünyada etkinleştiren Truman Doktrini'nin kabulü ve 'soğuk savaş' kavramının ortaya çıkışı, bu dönemin genel tablosunu ana hatları ile belirleyen önemli olaylar olarak karşımıza çıkmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra savaşın getirdiği yıkıntıları ardında bırakıp kendini yeniden inşa etme sürecine giren Batı, kendi içinde kendi modern Rönesans ve Hümanizmasını yaratmaya başlamıştır. Bu hareket, daha çok gençliği savaşta geçmiş olan kuşaklar ve bu kuşakların çocuklarında görülmeye başlanmıştır. Fakat bu dönemde, savaş zamanına kadar oluşturduğu değerlerin önemli bir kısmını yine savaşla birlikte kaybetmiş olan Batı' da toplumsal bir boşluk ve arayış hali gözlenmiştir. İşte rock' n roll, bu toplumsal boşluğu daha çok gençlik üzerinden asi ve tüketici bir kimlik sunarak doldurmaya çalışmıştır.

Rock'n roll, İkinci Dünya Savaşı'ndan güçlü bir şekilde çıkan ABD'nin, kendi iç-endüstrileşme sürecinin müzik bağlamında ortaya çıkarttığı ve yeniden üretmiş olduğu bir tarz olarak ortaya çıkmıştır. ABD'nin savaş sonrası zayıflayan Avrupa'nın ve Batı Bloğu'nun içine, kendi ürettiği bu ulusal düzeydeki popüler kültür ürünü, o ülke ve alanlara kendi inşa ettiği ekonomik-siyasi-askeri yapıları ile ulus aşırı bir şekilde aktarması sonucunda rock'n roll küreselleşmeye başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'na kadar ABD'nin yurtdışına ihraç ettiği filmler, müzikler ve plaklar olmasına rağmen, bunlar bu ölçüde yoğun ve böylesi somut yapılar üzerine oluşturulmuş ulus aşırı düzeyde bir entegrasyon içinde olmamıştır. İşte bu ulus aşırı güçlü entegrasyon sistemi üzerinde rock'n roll, ilk küresel popüler kültür ürünü olarak ortaya çıkmış ve bir popüler kültürün küreselleştirilmesi deneyimi neticesinde dünyaya yayılmıştır. Özellikle Avrupa ülkelerinde böyle bir boşluk ve ihtiyaç söz konusu olmuş, nitekim onlar da ve Batı ile temasta olan ülkeler de bu ürünü alıp içselleştirmiştir.

Bu ilk küresel endüstriyel popüler kültür olan rock'n roll' un tarihsel gelişimi genel hatlarıyla şöyle olmuştur:

Rock'n roll, net bir şekilde ortaya çıktığı 1950'lere kadarki süreçte icra edilen birçok müzik türünden etkilenmiştir; blues, caz, rhytm and blues, soul, folk ve country bu tarzların başta gelenleridir. Rock'n roll, bunların o dönem için varacağı yeni bir sentez olmuştur. ABD'de zenci halkın içinden doğan ve onu yansıtop topluluk

yaşamının bir parçası haline gelen blues'un (daha önce tarz olarak bilinse de) 1890'ların başında "Joe Turner Blues" adlı şarkı ile isimlendirildiği bilinmektedir.<sup>6</sup>

20. yüzyılın ilk on yıllarında egemen olan caz ise New Orleans kökenli olup, kaynağını folk kültürü ve müziğinden almıştır. Dolayısıyla caz, dini gospeller (kilise şarkıları) ile dünyevi hayattan aynı anda beslenmekte, onun hareketi ve çelişkisini taşımaktadır. Bu damar, müziğin içinde taşıdığı bu ikiliğin daha sonra yeni tarzlar yaratmak üzere parçalanmasıyla genişlemiştir. Rock'n roll' dan heavy metale ve ötesine dönüşen tarzlar da bu ikilik halinin çok çeşitlilik haline dönüşmesinin birer sonucu olarak görülebilecektir. Rock'n roll'un temelinde yer alan önemli tarz olan caz, temel çalgıları klarnet, trampet, trombon ve tubayı bandodan almış; yalnız bu sonuncusunun yerine sonradan mızraplı çalgıları koymuştur.<sup>7</sup> Bu değişim, rock'n roll ve günümüz popüler müzik orkestrasyonuna gitar gibi çalgıları soktuğu için oldukça önemli olmuş ve bu değişimler sadece enstrüman düzeyinde sınırlı kalmamıştır. Caz'ın 1920'lerine, 1990'lardan bakıldığında, bu türün çağdaş rock'ın görünümüyle bir benzerlik taşıdığı ortaya çıkmaktadır. Caz, orkestraların dağıldıkça müzisyenlerin orkestra değiştirmeleri, her hafta yapılan reformlar, cinsellik, uyuşturucu kültüründen izler taşıyan sözleri ile birlikte rock ve rock'tan türeyen tarzlara önemli ölçüde benzemektedir.<sup>8</sup> Nitekim, caz, tıpkı 1950'lerin rock'n roll'u gibi sistemin dışındakileri kökeni itibari ile temsil etmektedir.

Eğlence yaşamında, cakewalk'dan çarliston'a, oradan da black bottom'a kadar o zamanların sınır tanımayan dansları ve 1930'ların sonlarına gelindiğinde 'big bands' ve onların sıcak müzikleri pop ortamının tek hakimleri olmuştur.<sup>9</sup> Ayrıca tango ve fokstrot da 1920'li yıllarda artan bir ilgiyle müzik dünyasında yer edinmeye başlamıştır ve ABD'de müzikal tablo bu türlerden ibaret değildir. Yine aynı dönemde baladlar,

---

<sup>6</sup> Sidney Finkelstein, **Besteci ve Ulus, Besteci ve Ulus**, M. Halim Spatar (çev), İstanbul: Pencere Yayınları, 1995 s. 396.

<sup>7</sup> **a.g.e.**, s. 396.

<sup>8</sup> Craig Mc Gregor, **Pop Kültür Oluyor**, Gürol Özferendeci (çev), İstanbul: Logos Yayıncılık, 1990, s. 49.

<sup>9</sup> **a.g.e.**, s. 52.

Avrupa tarzı vals ve operetler veya İrlanda, zenci, İtalya diyalekti şarkılar da Broadway müzikalleri ile yer almıştır.<sup>10</sup>

Müzik ve 2. Dünya Savaşı sonrasında ihraçta bulunacak, müzik endüstrisi ise bu dönemde şöyle bir görünümde:

1. Dünya Savaşı'nın sonrasında baskın müzik aleti olarak belirlenen gramofon plağının ortaya çıkışı, radyo yayınlarının yaygınlaşması ve sinema- televizyon alanlarındaki yenilikler ile bir arada düşünüldüğünde, müziğin bir gösteri endüstrisine doğru dönüştüğü sonucu ortaya çıkmaktadır. Bu durum, bireysel ve kapalı devre olarak tüketilen müziği besleyen müzik basımcılığının ve piyano yapım imparatorluklarının çöküşü anlamına gelmektedir. Artık sahnede konser salonu sahipleri ve organizatörleri de yer almaktadır.<sup>11</sup>

Plak endüstrisinin ilk dönemlerinde patlama (1920'ler), çöküş (1930'lar), sonra yine patlama (1940'lar) evreleriyle karşılaşmaktadır.<sup>12</sup> Sesli filmin bulunması, yeni ve oluşmakta olan müzik endüstrisini önemli ölçüde etkilemiştir. İlk sesli film olan 1927 tarihli Jazz Singer, sinemanın bu süreci destekleyeceğini müjdelemektedir. Nitekim sesli filmin desteği de plak satışlarında 'patlama' yaşanmasında etkin olmuştur fakat ardından çıkan 1929'daki Büyük Ekonomik Bunalım ile daralan ekonomi, 1940'larda savaş endüstrisi ile yurtiçinde artan istihdam ve refah, buna eklenen yurtiçi üretimin savaş sonrası yurtdışına ihracı Simon Frith'in dönemleştirmelerini belirleyen olaylar olarak genel tabloyu oluşturmaktadır.

Bu dönem ile birlikte, artık gösteri endüstrisine dönüşmekte olan müzik, müzisyenlerin ötesinde büyük sermayeye inisiyatif olarak geçmiştir. Bu durum, sanatçıya önceki yüzyıllarda hamilik eden aristokrasinin yerine, sermaye burjuvazisinin geçmeye başladığını göstermektedir. Bu yeni ilişki, daha geniş ölçüde bir karşılıklılık ve bireysel fayda içermektedir.

---

<sup>10</sup> Finkelstein, **a.g.e.**, s. 401.

<sup>11</sup> Simon Frith, "Popüler Müziğin Endüstrileşmesi", **Popüler Müzik ve İletişim**, James Lull (der), Turgut İblağ (çev), İstanbul: Çivi Yazıları Yayınları, 2000, s. 74.

<sup>12</sup> **a.g.m.**, s. 74.

Endüstri, sinema-radyo-tanıtım organizasyonları ve yenilenmiş sistemi ile kendi starını (yıldızını) 1930'ların başında üretmiş; böylelikle 1800'lerin ikinci yarısında ortaya çıkan 'yıldız' tanımı, fonograf radyo ve sinemanın doğuşunu başlangıç kabul edersek 30-50 yıl kadar sonra yeniden yapılmıştır. 1930'ların gösteri endüstrisinin bu ilk starı Decca şirketi'nin sanatçısı olan Bing Crosby olmuştur.<sup>13</sup>

Bu dönemde radyolar da plak endüstrisinin çeşitli hedef kitleleri gözeterek sınıflara ayrılmasına uygun düşecek şekilde kendi içlerinde sınıflaşmaya başlamıştır. Büyük yapım şirketleri mevcut kârlarını korumak için risk almamaktadır. Radyolar ise, artık kendi içlerindeki yeni sınıflaşma biçimiyle, birçok denenmemiş tarzın ve ismin bir çıkış yolu bulabileceği araçlar haline gelmeye başlamıştır. Böylece radyolar, yeni olanı deneme riski almak istemeyen büyük yapım şirketlerine maliyetsiz olarak denenmiş olan yeni' yi sunmaktadır. Müzik endüstrisi sistemine bu dönemde dahil olan radyo, bu endüstrinin yaygınlaşmasında ve etkinleşmesinde kullanılmaya başlanan ilk kitle iletişim aracı olmuştur.

Müzik, radyo-sinema gibi kitle iletişim araçları ile toplumsallaşmakta ve ortaya çıkan plaklar ile bireyselleşmektedir. Bu dönemde, ayrıca birçok sosyal alanda, müzik dolapları gibi kişinin kendi seçimini gerçekleştirebileceği araçlar kullanılmaktadır. Böylece birey toplum içinde kendi tercihini yaşamakta, toplum da bireyin bu tercihinin müzikal anlamda uymaktadır. Radyo gibi bir kitle iletişim aracında da, tüketicinin bu belirleyicilik özelliğine uygun olarak bu dönemde ilk 'liste' programları yapılmaya başlanmıştır.

Liste programları, sanat ve müzik ürünlerini bir kez daha metalaştırıp bir hiyerarşiye sokmaktadır. Bu durum, sanat ve müzik eserinin listenin zirvesine çıkmak üzere birbirini örnek alıp benzeşecekleri bir tüketim ve içerik boşalmasına, dolayısıyla içerik arama sürecine doğru itilmesine yol açmıştır. Yine 1920'lerden itibaren müzik; bir ortamın uzantısı, oluşturulan bir atmosferin parçası, mekanı tamamlayan psikolojik-dekoratif bir tarz olarak da sunulmaya başlamıştır.

---

<sup>13</sup> a.g.m, s. 83.

1922'de Kodak'a göndermeli olarak verilen ismi ile 'Muzak' şirketi kurulmuştur. Yeni şehirlerin büyük binalarının asansörlerinde, hedef kitlenin profiline göre belirlenen şarkılar çalınmaya başlanmıştır.<sup>14</sup> Muzak adı zamanla 'asansör müziği' anlamına karşılık gelecek şekilde terimleşmiştir. Müzik her yönüyle endüstrileşip, bireyin istemi dışında onun hayatına sızan-sızdırılan biçimlere de dönüştürülmektedir.

Bu endüstriyel çarkın hem bir üretim malzemesi oluşu ile içinde hem de doğrudan hayattan beslenmesi ile dışında olan folk müzik ile ilgili çalışmalar bu dönemin ABD'sinde yaygınlaşmaktadır. Folk müzik taşradan şehre, çevreden merkeze doğru bir yönüyle evrimleşerek şehirli protest müziğine de kaynaklık edecektir.

Gösteri Endüstrisinin gelişip Bing Crosby'yi çıkardığı devirde (1930'lar), o dönemdeki sosyal-sınıfsal-ırksal çatışmaları ile toplumsal yapı belirli bir dinamizm kazanmış, kavramlar-değerler ABD'de sorgulanmaya başlanmaktadır. 1930'larda ABD'de ırkçılık, Büyük Ekonomik Bunalım, işçilerin sendikalaşma, endüstrilerin tekelleşme, çiftçilerin topraklarını ipotek eden bankalar ile mücadelesi yaşanmıştır. Bu dönem ayrıca, ABD'nin birçok sınıfsal ve kültürel değerlerini ulusal düzeyde yeniden tartıştığı bir dönem olmuştur. Birçok mitos ve inanç tam da gösteri endüstrisinin kendi star ve mitoslarını yaratmaya başladıkları bir zamanda eriyip dağılmaya başlamıştır. ABD kendi içinde bir yeniden oluşum hali yaşamaktadır. Bu süreç içerisinde güzel sanatlar alanında yardım projeleri düzenlenmekte, Kongre Kitaplığı'nın yardımıyla Amerikan halk müziğinin derlenmesi-incelenmesi çalışmaları yapılmaktadır. Bu çalışmalar sonucu, caz ve blues'un halk (dolayısıyla zenci) kökenli olduğu sonucuna varılmıştır.<sup>15</sup> Bu dönem siyasi yapı açısından farklılıklar taşımasıyla birlikte, müzikal anlamda Türkiye'deki derleme çalışmalarının başlangıç zamanlarına bir paralellik göstermektedir.

1930'lar yine ABD içindeki entelektüel, sınıfsal, ırksal vb. sosyal grupların kendi müziklerini ürettiği ve bu müziklerin popüler düzeyde tanınmaya başladığı yıllar olmuştur. Simon Frith'in plak satışlarında gerileme olarak belirttiği bu dönemi sosyo-

---

<sup>14</sup> Attali, **a.g.e.**, s. 127-128.

<sup>15</sup> Finkelstein, **a.g.e.**, s. 404-405.

kültürel bir harmanlanma, ortak ulusal ve hümanistik bir paydaya varılma süreci veya modern-şehirli bir ulusal popüler kültür alt yapısını oluşturma süreci olarak da belirlemek mümkündür. Nitekim, bu süreçte, ünlü ABD'li protest folk müziği sanatçısı Pete Seeger'in politikleşmesinde büyük katkısı olan babasının katılmış olduğu Dünya Sanayi İşçileri (IWW/ Industrial Workers of the World) örgütü, müziği olağanüstü biçimde kullanılmıştır ve sendika örgütçüsü Joel Hill ünlü bir şarkıcıdır. Otuzlar boyunca, 'Pie in the Sky' gibi IWW şarkıları dışındaki Amerikan folk şarkılarının araştırılması da moda olmuştur.<sup>16</sup> Pete Seeger, Woody Guthrie gibi protest-folk şarkıcıların, SSCB'nin orak-çekiç sembolünü (özellikle kendi döneminde) çağrıştıran 'If I had a Hammer', 'This Land is Your Land' gibi şarkıları, 1930'lar ve 1940'lar dönemindeki dönüşümleri işaret etmektedir. Pete Seeger'dan hareketle şehirli- protest-pop 1960'larda Bob Dylan ve Joan Baez'i ortaya çıkartacaktır. 'If I had a Hammer' adlı şarkı, aslen Komünist Partisi liderlerinin 1949'daki yargılanmaları nedeniyle bestelenmiştir.<sup>17</sup>

Pete Seeger ile Woody Guthrie ilk kez 1940 Mart'ında, California'dan gelen göçmenler yararına yapılan bir gösteride karşılaşmıştır. Bu karşılaşma kendi tarzında 1980'lerin ikinci yarısında özellikle ortaya çıkan büyük siyasi konserlerin (ör: Live Aid'in) folk dünyasındaki bir öncülü olmuş ve dönemin birçok muhalif sanatçısı orada bulunmuşlardır.<sup>18</sup>

Bu sürece paralel olarak, popüler ve folk müzik alanlarının dışında, klasik müzik ve müzikal bestecilerinin durumu ise şöyle görülmektedir: 1913'te Russolo, şehir hayatındaki kalabalık şamatalar, garlar, demirhaneler, imalathaneler, demiryolları, fabrikalar ve modern savaşın kesinlikle yeni olan gürültülerinden bahsederek titreşim, bağırıtı ve ısıklardan oluşan bir orkestra yaratmıştır. 1924'te Pacific 231 adlı eserinde Arthur Honegger, lokomotif tekerleklerinin ritmindeki hızlanma ve yavaşlama duygusunu yaratmaya çalışmıştır. 1925'te Sergey Prokofyev, Çelik Adım adlı eserinde

---

<sup>16</sup> Robin Denselow, **Müzik Bittiği Zaman – Politik Popun Öyküsü**, Deniz Oktay (çev), İstanbul: Alan Yayıncılık, 1993, s. 25.

<sup>17</sup> David King Dunaway, "ABD'de Politik İletişim Olarak Müzik", **Popüler Müzik ve İletişim**, James Lull (der), Turgut İblağ (çev), İstanbul: Çivi Yazıları Yayınları, 2000, s. 50.

<sup>18</sup> Denselow, **a.g.e.**, s. 26.

endüstriyi anlatmış, Aleksandr Mosolov Çelik Dökümhanesi' ni bestelemiş, Carlos Chavez de Caballos de Vapor'u, 1926'da ise Amerikalı Gerog Antheil, uçak pervanelerinin eşlik ettiği Ballet mecaniqueyi yaratmış ve 1928'de bir senfoni orkestrasında kabul edilen ilk elektronik enstrüman icat edilmiştir.<sup>19</sup>

Öte yandan müzikal ve gösteri dünyasında 1930'ların başlarında, Nazilerin iktidara geliş süreci ile Almanya'dan ayrılp ABD'ye yerleşen üç sanat adamı da bu alanda, sosyal konuları işleyerek döneme damgasını vurmuştur: Bertolt Brecht, Kurt Weill ve Hans Eisler. Brecht ve Eisler 1940'lardaki Mc Carthy'nin anti-komünist kampanyasında yeniden Avrupa'ya dönmüşlerdir.

Protestocu, sol ya da komünist olarak tanımlanan birçok sanatçının, Mc Carthy döneminin anti-komünist cadı avları sırasında şarkı söylemelerinin yasaklandığı bir dönemde, karşı politik kampta Bing Crosby ve aktör Ronald Reagan Komünizme Karşı Özgürlük İçin Haçlı Seferleri' nde ve Özgür Avrupa Radyosu' nun yayınlarında yer almışlardır. 1940'ların ikinci yarısında ve 1950'lerin başında Bing Crosby' nin ilk endüstriyel star olmuş biri olarak böyle bir role soyunması star-sistem-iktidar ilişkisini düşündürmesi yönünden oldukça anlamlı olmuştur.<sup>20</sup>

Rock'n roll'un ilk küresel popüler kültür ürünü olarak ortaya çıkacağı 1950'lerde artık onu doğuracak hemen bütün toplumsal koşullar belli bir olgunluk düzeyine ve senteze varmıştır. ABD, kendi içinde siyasi-askeri-ekonomik düzeyde bir endüstri toplumuna önemli ölçüde dönüşmüştür. ABD kendi iç ırksal-siyasi-sınıfsal kavramlarını ve uygulamalarını ulusal düzeyde yeniden ve çokça tartışmış ve bunları olumlu yönde dönüştürme çabalarının etkisini görmüştür. Bu konuda dönemin iktidarı ne kadar baskın olsa da ABD'de konser-eylem -grev bağlamında siyasi tepkiler güçlenmeye başlamış; müzik endüstrisi, sinema-radyo ve televizyonun yaygınlaşıp birbirlerine eklenmesiyle 20. yüzyıl'ın star kavramını üretebilmiştir.

Bu dönemde cazın en iyileri, popüler müzikallerin en iyileri, halk esinli sanat müziği ve Amerikan halk müziği kaynaklarının yeniden keşfedilmesi ile ABD'de ulusal

---

<sup>19</sup> Attali, **a.g.e.**, s. 141.

<sup>20</sup> Denselow, **a.g.e.**, s. 10.

bir müzikal anlatımına varılmasına daha fazla yaklaşılmıştır.<sup>21</sup> Dönem, rock'n roll' a onun doğacağı koşulları hazırlamıştır.

---

<sup>21</sup> Finkelstein, **a.g.e.**, s. 409.

### **2.3. İkinci Dünya Savaşı'nın Bitişinden Günümüze Uzanan Süreçte Sosyal Hayatın Dönüşümü İçinde Müzik**

2. Dünya Savaşı'ndan sonra, ABD kendi popüler kültür, müzik ve gösteri endüstrisini kitle iletişim araçlarıyla ulusal ekonomisine eklemiştir. Böylece bu zemin üzerinde ABD, askeri- ekonomik-siyasi-sosyal konularda ve eğitim gibi birçok alanda o ana kadar ulusal düzeyde oluşturmuş olduğu kendi kültür sistemini küresel bir sisteme taşımaya başlayacaktır. ABD'nin bu küresel sistemini kurabilme zemini, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan, özellikle Avrupa'daki genel toparlanma süreci ve bunun yarattığı Batı Bloğu'ndaki iktidar boşluğuna dayanmaktadır.

Bu dönemde, teknoloji ve endüstriye en üst düzeyde sahip olan ABD' nin bu araçları kullanarak küresel düzeyde bir popüler kültür, küresel bir iletişim ağı ve küresel endüstriyel star sistemi oluşturabilmesinin yolu açılmıştır. ABD, dünyada zamanla oluşturduğu bu kültürel ürün ve sistemleri, gelişen iletişim araçları ile yaygınlaştırırken birçok ülkede siyaseti liberal, neo-liberal, bireyci bir düzleme de çekmeye çalışacaktır. Dolayısıyla bu dönemde teknoloji, siyaset, ekonomi, kültür vb. alanlarındaki birçok güç, küresel bağlamda belirleyicilik açısından ABD'ye geçmeye başlamıştır.

#### ***1950-1960 Arası Dönem***

Dünya 2. Dünya Savaşı sonrası 1950'lere girdiğinde, Doğu ve Batı Bloğu olmak üzere ikiye ayrılmıştır.

Batı'da 1949'da Nato kurulmuş, ardından karşı cephede Sovyetler Birliği ve Çin karşılıklı bir antlaşma yapmış, Avrupa' da ise 1951'de bugünün Avrupa Birliği'ne temel olacak Avrupa Kömür ve Çelik Topluluğu'nu kuracak antlaşma imzalanmış, Asya'da Kore-Vietnam gibi ülkeler bölünmüş Laos-Kamboçya gibi ülkeler bağımsızlığını ilan etmiştir. ABD, Amerika kıtasındaki ülkelerle Amerikan Devletleri Örgütü'nü (OAS) kurarak Latin Amerika'daki herhangi bir komünist müdahalenin Amerikan devletlerinin barış ve bağımsızlığına karşı bir tehdit olduğunu tespit etmiş, yine ABD-İngiltere-Fransa gibi Batılı ülkeler ile Asya-Pasifik hattında "Güneydoğu

Asya Antlaşma Teşkilatı (Seato) kurulmuştur. 1955'te Endonezya'nın Bandung şehrinde Asya - Afrika Konferansı sonucunda 'Bağlantısızlar' hareketi ortaya çıkmış, Varşova Paktı kurulmuş, yine aynı yıl Güney Afrika'nın Johannesburg kentinde ırk ayrımcılığı ve apartheid karşıtı 'Kongre Hareketi' oluşmuş, 1956'da Kruşçev Stalin Dönemi'ni S.S.C.B.de bitirmiş, Mısır'da krallık ulusalcı subayların yönetimine geçmiştir. Aynı dönemlerde Orta Doğu'da komünist saldırısını ve yayılmasını önlemek için askeri bir müdahaleye kadar yolu açan ve bölge ülkelerine ekonomik ve askeri yardım yapılmasını öngören 'Eisenhower Doktrini ortaya atılmış, Süveyş Kanalı ve Kıbrıs meseleleri ortaya çıkmıştır.

Rock'n roll, dünya ülkelerinin ve toplumlarının artık birbiriyle daha çok etkileşimde olduğu ve küresel bazda birçok değişimlerin yaşandığı bu genel iklimde doğmuştur. ABD'de doğan rock'n roll, beyaz country müziği ve gelecek on yıl içinde daha birçok etki yaratacak olan zenci ritim ve blues (R&B) müziğinin çarpışmasından meydana gelmiştir.<sup>22</sup> Yapısında hem zenci hem de beyaz folklorik özellikler bulunan bu müzik zamanla bir yönüyle başkaldırıya dönüşmüş, buna paralel olarak işsizlik açlık, ırkçılık gibi temaları önemli ölçüde işleyerek dünyasal değişimlere uygun bir şekilde siyasal bir görünüm de kazanabilmiştir.

Rock'n roll, ABD'de on sekiz yaşındaki gençlerin ilk kez para sahibi oldukları ama komünist ya da solcu olduklarından kuşkulandığı, Senatör Mc Carthy tarafından işlerinden edildikleri ya da Yurtiçi Amerikan Karşıtı Faaliyetler Komitesi'nin (HUAC – House Un American Activities Committee) önüne atıldıkları; aynı zamanda (bir zamanlar Alman faşizmine karşı savaşta ABD ve Britanya'nın müttefiki olan) Rusya'yı destekleyenlerin sadece ülke içinde avlanmakla kalmayıp ülke dışındaki gelişmeler karşısında dehşete düştükleri bir dönemde doğmuştur. Rock' n roll, 1956'da Kruşçev'in Stalin Dönemi'ni kapatması, SSCB'nin Macaristan'daki isyanı bastırış şeklinin aydınları boşluğa düşürmesi, Kore Savaşı ve komünizme karşı nükleer silahlanma programları sırasında ortaya çıkmıştır.<sup>23</sup> Gençliğin ve toplumsal kültürün kendi içinden doğan bu yeni müzik ve getirdiği yaşam tarzı henüz sistem tarafından kontrol

---

<sup>22</sup> Denselow, **a.g.e**, s. 14.

<sup>23</sup> **a.g.e**, s. 16.

edilmemektedir. Her şeyi ulusal ve küresel düzeyde bir tehdit algısı ve kaygısı ile programlamaya çalışan ABD’de, dünyanın bu hızla dönüştüğü eski sömürgelelerin bağımsızlıklarını kazandığı, bölündüğü veya çatışma halinde bulunduğu bir ortamda, yeni olan bu müzik, geleneksel aile yapısının dışında dinamiklik, gençlik ve belirsizlik özellikleri taşımaktadır.

Rock’n roll’ a, önceleri endişe, ön yargı ve tedirginlik ile bakılmış, tedirginlik zamanla, hali hazırda var olan ve küreselleşme deneyimini yoğunlaştırmakta olan gösteri endüstrisi içinde bu müziğin nasıl içselleştirilebileceği sorularına yerini bırakmıştır. Bir uçta ırkçılık, açlık, cinsellik, zorluk, eşitsizlik vb. temaları işleyen ve müziği küresel bir siyasi güç olarak kullanan folkten beslenen siyasi müzisyenler, bir uçta ve belki aynı anda Brando’nun purosunu ve tişörtü, Hollywood’lu kadın avcılarının Thunderbird ve Corvette markalı arabaları, Marvel’in çizgi romanları, filmler, plaklar 45’likler ve yine ‘özgürlük’ istemi ile kendini ifade ettiğini düşünen yeni bir tüketici profili, rock’n roll ile bu dönemde ortaya çıkmışlardır. Dönemin siyasi ve müzikal yapısı renklidir ve bu renkler birbirlerini özellikle 1960’larda iyice etkileyecektir. Hayatın ekonomik-kültürel-sosyal ve siyasi her alanında, genel toplumsal yapı içinde başlı başına dönüştürme gücü olan, o dönem için yeni keşfedilen gençlik kitlesi artık ABD’de ‘gösteri endüstrisi’nin ana merkezine oturmuştur. 1930 ve 1940’ların 45-50 yaş civarındaki starlarının devri kapanmış, 2000’lere doğru gittikçe müziği üreten ve tüketenin hemen aynı yaşta olacağı bir süreç yaşanmaya başlanmış, endüstri tüketicisine göre üreticisini de yaşıt ve koşut kılacağı bir yöntemle önemli ölçüde kendi işleyişini otomatığe bağlamaya başlamıştır.<sup>24</sup> Caz ve Latin şarkılarının da revaçta olduğu bu dönemde ABD’de rock’n roll ön planda olmuş ve bu ekollerin bazıları da rock’n roll’leşmiştir.

Rock’n roll’un kesin tarihini ortaya çıkarmak oldukça güçtür. Johnnie Ray’in siyah dansinglerin shouter’larını taklit ettiği 1951, Elvis Presley’in Sam Phillips’in stüdyosunda kayıt yaptığı 1954, Bill Haley’in Blackboard Jungle (Öğretmene Tam Not) filminin gösterime girdiği ve Alan Freed adlı açığız bir disk jockeyin moda alan yeni dansı rock ’n + roll adıyla bir araya getirdiği 1955 tarihlerinin hepsi bu müziğin

---

<sup>24</sup> Alain Dister, **Rock Çağı**, Renan Akman (çev), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, s. 34-38.

başlangıç tarihi olarak kabul edilebilmektedir.<sup>25</sup> Başlangıcı ne olursa olsun rock'n roll, bir toplumsal dönüşümün işareti olmuş ve ırkçılık tartışmalarının oldukça yoğun olarak yaşandığı bir dönemde, rock'n roll, "Bana Siyahlar gibi şarkı söyleyen bir Beyaz verin, bir milyon dolar kazanayım"<sup>26</sup> sözleriyle ifade edilen kültürel bir boşluğu doldurmuştur . Yıl 1954'tür, sözün sahibi aynı yıl Elvis Presley'in kaydını yapan Sam Phillips' tir. Bill Haley'in de siyahi sesi ile aynı yıl (1954) meşhur edeceği Rock Around The Clock şarkısı ile, rock'n roll dönemini açan bir diğer müzikal patlamayı yaşatmıştır. Rock Around The Clock'un arka yüzünde Haley 'Thirteen Women' (On üç Kadın) isimli bir şarkısı yer almıştır. Hiroşima'dan dokuz yıl sonra kaydedilen bu parça, sadece tek bir erkek ve on üç kadını hayatta bırakan bir nükleer patlamayı bir güzellik olarak anlatmıştır.<sup>27</sup> Hiç şüphesiz ki böyle bir olayın bir şarkıda dahi olsa 'güzellik' olarak nitelenmesi hoş olmamaktadır.

Elvis Presley, Bill Haley ve daha sonra ortaya çıkacak Buddy Holly gibi siyah müzik tarzı olan beyazların yanı sıra ilk zamanların hemen tüm büyük şarkıcıları Little Richard, Chuck Berry, Fats Domino zencidir ve şarkılarının pek çoğu blues kökenli olmuştur.<sup>28</sup>

Rock'n roll, içinden çıktığı toplumsal yapının çelişkilerini de yine kendi içinde taşımıştır. İşte bu çelişkiler rock'n roll'un, 1950'lerin sonuna doğru güç- dinamizminin zayıflamasına ve özgünlüğünün azalmasına onu götürmüşlerdir. Chuck Berry otomobiller, hafta sonu akşamı gezintileri (No Particular Place to Go), yetişkinliğe geçiş (Almost Grown) ile ilgili parçalar söylemiş ardından küçük yaşta bir kız çocuğu ile ilişki yaşadığı iddiasıyla da gözden düşmüştür, ki bu iddialar, ABD'de yoğun ırkçılık tartışmalarının yapıldığı bir dönemde yaşanmıştır. Great Balls of Fire adlı şarkısı, aktif cinsel hayatı ve ateşli şarkı sözleriyle tanınan Jerry Lee Lewis'in on üç yaşındaki kuzeniyle evlilik yapması, hem dindar hem asi olan Elvis Presley'in 1958'de askere gitmesi,<sup>29</sup> 1959'da Buddy Holly ve La Bamba'nın söz yazarı Meksika asıllı şarkıcı

---

<sup>25</sup> a.g.e, s. 20.

<sup>26</sup> Denselow, a.g.e, s. 17.

<sup>27</sup> a.g.e, s. 17.

<sup>28</sup> Mc Gregor, a.g.e, s. 52.

<sup>29</sup> Dister, a.g.e, s. 31-32.

Ritchie Valens ile bir uçak kazasında ölümü, Be Bopa Lula adlı şarkısıyla ünlü olan Gene Vincent'in yine bir kaza sonucu sakatlanması ve yine aynı kazada Eddie Cochran'ın ölümü,<sup>30</sup> rock'n roll terimini ortaya atan disk jockey Alan Freed'in bir rüşvet skandalına karışması<sup>31</sup> gibi olaylar ABD sosyal yaşamında bir patlama olarak ortaya çıkmış olan rock'n roll' un ve kültürünün önemli ölçüde güç kaybetmesine sebep olmuştur. Bu sebeplerle 1960' lara rock' n roll, artık birçok idolünü kaybetmiş ve hızı kesilmiş bir şekilde girmiştir.

Bu dönemin sineması ve müzikalleri de rock'n roll hareketini konu edinmiştir. James Dean'ın Marlon Brando-Laszlo Benedek'in The Wild One (Kanlı Hücum), Bill Haley'in Blackboard Jungle (Öğretmene Tam Not) ve Rock Around the Clock şarkısı ile aynı adlı filmler dönemin gençliğinin ruhuna uygun düşmektedir.

Gençlik, müzikte bulduğu kendi isyan halini üstü açık arabalarla-motosikletlerle gezerek bir de yollarda, otopanlarda aramıştır. Yolunu bulacak referansların eksikliği ve bu durumun getirdiği boşluktan dolayı yolculuğu hedefsizleşmiş olan gençlik, yolculuğun kendini amaçlaştırarak kendi kırılma ve bunalımlarını bu yönü-hedefi çokça belirsizleşen süreç içinde aramaya çalışmıştır. Hedefsiz-yönsüz bunalım hali, ABD'de bu dönemin bir özelliğidir. Kendi hedef ve amacını üretmekte zorlanan gençlik için yaşam, endüstri ve meta tarafından çok daha kolay doldurulabilmiştir.

Zaten varlık sebeplerinden biri ve işleyiş mantığı olarak, oluşan bu kitleye yönelmekte olan endüstri, giyim-kuşam, pikap, araba, motosiklet, sigara, puro, alkol, eğlence, kulüp, sinema, sakız vb. ile gençliğin kendilerini ifade etme araçlarını yine gençliğin kendisi için üretmeye başlamıştır. Bu kültür, hem toplumsal alanın her yerindedir (bar-ev-radyo-asansör vb) hem de teknoloji ile taşınabilir (taşınabilir pikap-radyo vb) şekilde yaşamın birçok süreçlerine de taşınabilir hale gelmeye başlamıştır. Ayrıca, yaşamın bir bütün/sistem olarak üstüne kurulabileceği referansları vermektedir.

---

<sup>30</sup> Atilla Dorsay, **Ne Şurup - Şeker Şarkıladı Onlar**, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003, s. 114-119.

<sup>31</sup> Denselow, **a.g.e**, s. 18.

Böylelikle ‘asi gençlik’ düzene isyan ederken, kendisi önemli ölçüde düzenin bir parçası haline gelmiştir. Kahramanlık endüstri içinde üretilir hale gelmiş, idoller yaratılmıştır. Dünyanın en ileri derecede endüstrileşmiş toplumunda, ağırlıklı olarak folk kültürünün şehirli yapı içinde yeniden üretilmiş olması ve yaşam biçimi haline gelişi ile birlikte rock’n roll, (kapitalist-rasyonel-endüstrileşmişlik ve sınıflaşmışlık tarihçemizin farklılık-eksiklik özelliklerine rağmen) Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği’nin şehir içinde yeniden harmanlanarak üretildiği Türkiye’nin şehir kültürüne ait müziği olan arabesk’e tekabül edebilmektedir. Kısaca, rock’n roll da şehre bağlı yeniden üretim koşullarında oluşması sebebiyle bir yönüyle arabesktir. Aslında, bu anlamda, her kültürün kendi modernleşme-şehirleşme tarihçesi içerisinde kendi kaynaklarından beslenerek yeniden ürettiği ortak popüler kültür, içerdiği müzikal tarz, yaşam alanları, yaşam biçimleri vb. ile birlikte o kültürün arabesk’i veya rock’n roll’u olabilmektedir. Jamaika’nın reggae’si, okyanus ülkelerinin kalipso’su da bu duruma örnek teşkil edebilmektedir .

1950’lerde patlayan rock’n roll’un yanında elbette ki yine diğer müzik tarzları da popüler olmuş ve sadece şarkıcılar değil Glen Miller, Jimmy Dorsey orkestraları gibi orkestralar da meşhur olmuştur. Profesyonel müzisyenlerden oluşan orkestralar, yerlerini amatör müzisyenlerin alacağı müzik grupları dönemine doğru bırakmaya başlamıştır. Beatles, işte bu noktayı en belirgin şekilde temsil eden genç müzik grubu olarak 1960’larda zirveye çıkacaktır.

Nat King Cole, ‘Too Young’, ‘Unforgettable’, ‘Mona Lisa’, ‘Nature Boy’ gibi parçaları bu dönemde yorumlarken yine 1950’lerin sonlarında, dönem içinde etkinliğini hissettiren Latin ve rock’n roll tarzlarında besteleri de yorumlamaktadır: ‘Vaya Con Dios’, ‘Quizas, Quizas’, ‘Maria Elena’, ‘Salamente Unavez’<sup>32</sup> Cole’un söylediği Latin parçalardır. Bu dönemde ABD ve dünyadaki, özellikle yükselen ırkçılık dalgası ve ona karşı duruşlar, müzik bağlamında iyice netleşmiştir.

Nat King Cole’e, birçok TV kanalı kapılarını kapatmıştır. Bir konseri sırasında Cole ırkçılar tarafından dövülmüştür. Cole’ ün hayatı müzikal başarı, taciz ve hakarete

---

<sup>32</sup> Dorsay, a.g.e, s. 48.

maruz kalışlar arasında geçmiştir. Tüm bunlara rağmen 1944-1964 arası tam 78 şarkısı listelere girmiş, bunlardan 50'si ilk 40 parça içinde yer almıştır.<sup>33</sup> Öte yandan, Trinidad'dan kalipso, Harry Belafonte'nin sesi ile siyah bir müzik olarak, 1960'lara ırkçılık sorununu taşıyacak bir müzikal hat oluşturarak ABD ve dünyaya yayılmıştır. Kùltürler, müzikler ABD'ye ulaşıp endüstriyel dünyada ne kadar yeniden üretilirse üretilsin, kendi köklerinin seslerini artık endüstrinin küresel desteği ile bütün ÷lkelere ulaştırabilmiştir. 1960'ların politik ortamı bütün bu sesleri duymak ve bu seslerle şarkı söylemek isteyenlerin müzikleri ile dolmuştur.

Dünyanın ilk küresel popüler kùltürü olan rock'n roll, bu ilk on yılında oldukça yönsüz ve hedefsiz olan birikmiş toplumsal enerjii dünyayı değiştirmeye doğru da yönlendirmiştir. Rock' n roll, dünya'nın ve özellikle Avrupa gençliğinin önemli bir bölümünde de var olan benzer arayış ve ihtiyaçlara karşılık gelmiştir. ABD'den çıkan rock'n roll bütün dünyayla etkileşim halinde oluşu ile kendiliğinden gitgide siyasallaşmaya başlayacaktır.

### ***1960-1970 Arası Dönem***

1960'larda 2. Dünya Savaşı sonrasında toplumların kendilerini yeniden inşa sürecinde, kendi içine dönmüş olan Avrupa'nın bıraktığı boşluklarda, özellikle Afrika'da yirmiden fazla ÷lke bağımsızlığını kazanmış, bunun yanı sıra OPEC (Petrol İhraç Eden ÷lkeler Örgütü) kurulmuş, Berlin Duvarı inşa edilmiş, Küba Füze Krizi çıkmıştır. Yine bu dönemlerde Bağımsız Kıbrıs Cumhuriyeti kurulmuş, J. Fitzgerald Kennedy öldür÷lmüş, FKÖ (Filistin Kurtuluş Örgütü) kurulmuş, Vietnam Savaşı patlak vermiş, S.S.C.B.de ABD'nin Truman Doktrinine paralel bir 'Brejnev Doktrini' kabul edilerek S.S.C.B.nin gerekli gördüğü anda istediği sosyalist ÷lkeye müdahale hakkı teslim edilmiş, Arap – İsrail Savaşı yaşanmış, zenci hakları sözcüsü ABD'li Dr. Martin Luther King öldür÷lmüştür.

Dünya yeniden bir oluşum süreci içine girmiş ve bu sürece özellikle Afrika ÷lkeleri bağımsızlıklarını kazanarak katılmıştır. Kalipso ve reggea müzikleri de bu

---

<sup>33</sup> a.g.e, s. 51.

kaynaklardan çıkarak ABD ve Avrupa’da yükselişe geçmiştir. Dolayısıyla müzik, kültürünü taşıdığı ve sunulduğu ülkeler arasında siyasi mesajlar da taşınmıştır.<sup>34</sup>

1950’lerin sonunda 1960’ların başında, 1940’lardaki usta gitarist Les Paul’ün başlattığı hatta bir ‘sound’ yeniliği kendini iyice hissettirmektedir. The Shadows grubu ve Hank Marvin, tremolo, eko, rezonans, amflikatörlü çalgılar ile elektro gitar devrini iyice açmaktadır. ‘Guitar-hero’ (gitar kahramanı)tanımı bu dönemde ortaya çıkmıştır.

Elektrikli efekt ve müzik aletlerinin icadı ve bunların yaygınlaşması, o dönem için ancak bir sanayi toplumunda ortaya çıkabilecek gelişmelerdir. Zira, bu yeni teknikler ile elde edilen sesler, sanayiye bağlı mekanik- elektriksel seslerdir. Müzikal anlamda bu sound’un / rock’n roll’un, endüstri devriminin de (önemli ölçüde) yarattığı (özellikle) sanayileşmiş ülkelerde ortak bir kültür ve müzik tarzı olarak bu kadar hızlı tutunmasının bir sebebinin de savaş sonrası Batı’daki kültürel boşluk olduğu kadar, insan kulaklarının makine seslerine yatkınlığı / tanıdıklığı olması muhtemeldir.

Nitekim, yine bu makine seslerini içinde barındıran bir kentte, İngiltere’de Liverpool adlı nüfusunun önemli bir kesiminin denizcilerden, tersane işçilerinden, otobüs şoförlerinden oluştuğu bir liman kentinde, Beatles grubu kurulmuştur. Bu dönemde profesyonel müzisyenlerden oluşan orkestralar yerlerini artık gençlik gruplarına iyice bırakmaya başlamıştır. Daha önce de ABD’de grup müziği var olmuş, fakat bu gruplar sanatlarını daha çok üst düzeyde icra etmişlerdir. Beatles ile başlayan dönemde ise grup müziği, tek başına sergilenmeye değer sesi olmayan, fakat doğruyu ve yanlışı hep beraber yapan, uyumlu ve çok yetkin olmayan müzisyenlerin müziği olmuştur.<sup>35</sup> Seslendirmedeki müzikal seviyenin genel olarak ortalamaya yaklaşması, söylenen şarkıların daha kolay olarak dinleyicilerce tekrar edilmesini sağlamıştır. Dinleyicinin starı bu yönüyle kendine daha yakın bulup onunla daha kolay özdeşleşmesi mümkün olmuştur.

---

<sup>34</sup> Dister, a.g.e, s. 47.

<sup>35</sup> Sezer Bağcan, -Aranjör-Kompozitör- “20. Yüzyıl’dan Günümüze Batı’da ve Türkiye’de Müzik” konulu görüşme, İstanbul: 6 Ağustos 2006.

Bu dönemde rock'n roll, Avrupa'nın içinde siyasallaşarak ve/veya başka anlamlar ve uygulamalarla zenginleşerek dönüşmüştür. Rock' n roll bu yeni haliyle ABD' ye ve dünyaya açılmıştır. Nitekim, bu tarz o kadar yaygınlaşıp etkinleşmiştir ki sonunda Beatles'ın, İsa'dan bile daha ünlü olduğu iddia edilmiştir. Gençlik, bu dönemde star olgusunu politikada da görmek istemektedir. ABD Başkanı John Fitzgerald Kennedy'e gösterilen ilginin yapısına bakılarak bahsedilen imaj ve popüler kültür kavramlarının siyasete de girdiği görülebilmektedir.

1960'larda başlangıçta gençliğin kendi siyasi gücünü keşfettiği, sonra bunun getirdiği iyimserlik havasının politik gerçekle yüzleştiği ve gençliğin acıyla, hayal kırıklıklarıyla olgunlaşacağı bir dönem yaşanmıştır. Bu şekilde kendi içlerine dönen gençler, endüstrinin kültürü ve müziği onları köklerinden kopararak yeniden ürettiği evrelere denk gelecek zamanlarda nihilizme, bireyselliğe ve anarşizme doğru kayabileceklerdir. İlerleyen süreçte gençlik için müzik, punk gibi nihilist ve salt bireysel tepkiye dönüşebilecek ve gençliğin yine bireysel olarak tüketilebileceği benzer müzikal tarzlar ortaya çıkacaktır. 1960'ların ortalarında bir dönüşüm süreci yaşayan ABD'de, ırkçılığın yenileceği ve savaşın durdurulabileceğine yönelik inancın tam olduğu altmışlı yılların başlarındaki iyimser ve idealist dönemde, bu tip fikirlere sahip olan şarkıcıların yükselmesi mümkün olmuştur. Ama daha sonra Kennedy öldürülmüş, sivil haklar Kara Güç hareketine dönüşmüş, Vietnam Savaşı başlamış; ABD' de rock büyük bir ticaret halini alırken, Beatles, Herman Hermits ve Rolling Stones'la birlikte İngilizler tarafından ABD işgal edilmiştir.<sup>36</sup>

Bu dönemdeki siyasi ve sosyal arayışlara uygun düşen müzisyenler ve grupları da mevcuttur. Phil Ochs, Bob Dylan, Joan Baez protest-folk (-ki Türkiye'de de bu tarz yine 1960'ların sonu ve özellikle 1970'lerde kendini gösterecektir) şarkıları söylerken Pink Floyd ve The Doors gibi görselliği müzikle birleştirerek bütününde sanatsal bir anlatım sunan gruplar da çıkmıştır.

Star olmak olgusu, bu dönemde şarkıcı ve grupların dışına taşarak enstrümanına hakim müzisyenler için de geçerli olmuştur. Jimi Hendrix, Eric Clapton

---

<sup>36</sup> Denselow, a.g.e, s. 102.

gibi müzisyenler 'guitar-hero'(gitar kahramanı) olarak tanımlanmış ve 19. yüzyılda özellikle belirginleşen 'virtüöz'lüğü, icracının starlığını modern popüler kültür düzeyinde, başka bir açıdan ve tekrar gündeme getirmişlerdir.

Bu kadar renkli bir müzik tablosu içinde, dinleyicilerde ortaya çıkan yoğun bir birlikte izleme ihtiyacını karşılamak üzere festivaller düzenlenmiştir. Dönem, aynı zamanda festivaller dönemi olmuştur. Bu renkli festivallerin, aynı çeşitlilikteki genç izleyicilerinin önemli bir bölümü, kendini 'hippi' olarak tanımlamıştır. Hippi, siyah argosunda bir mevzuu 'çakanlar' anlamına gelmekte olup, hippilerin şarkılarında özgür aşk, barış, kardeşlik, belli toplumsal sorumluluklar, ilaçlar, uçmak vb. temalar işlenmektedir.<sup>37</sup> Bu dönemdeki festivallerin en ünlüsü, Ağustos 1969'daki Woodstock Festivali'dir. New York'taki bu festivale tahminlerin on katı civarında, beş yüz bin kadar kişi katılmış ve ABD toplumu, endüstrisi ile beraber bu sarsıcı gücü ve kitleyi görmüştür.<sup>38</sup> Festivalde, belli bir noktadan sonra bilet de kalmamış, festival ücretsiz izlenmiştir. Gençlerin ABD'nin ve dünyanın çeşitli yerlerinden bu konser alanında birleşebilmesi gözlerden kaçmamıştır. Bu durumun endüstriyel açıdan, tüketicinin ücretsiz olarak katıldığı sosyal sponsorluk fikrine katkıda bulunması oldukça muhtemeldir.

Dünyada, bu festivallerde punk ve heavy metal tarzının ilk işaretleri görülmüş, bu festivaller ile özellikle Hintli Ravi Shankar ile bilinen Hint müziği, Jamaika kökenli reggae ve bir başka tarz olan kalipso müzikleri daha çok tanınmıştır. Festivaller ileride görülecek dünya kültürlerinin müziklerini sunan world music akımının oluşmasına da önemli ölçüde kaynaklık etmiştir. Festivallerin getirdiği bu deneyim, zamanla gösteri endüstrisi tarafından kullanılacaktır.. İronik ve gerçek olan odur ki, en büyük ve en renkli festival olan Woodstock'un adı, gitara tünemiş güvercini ile logosu ve varlığını temsil eden her şeyi tüm haklarıyla Warner Bross tarafından satın alınmıştır.<sup>39</sup>

Bu dönemde müzikte, Mick Jagger, Rolling Stones, Pink Floyd, Beatles, gitarda Eric Clapton, Carlos Santana, Jimi Hendrix, soul'da Aretha Franklin ve James

---

<sup>37</sup> Dister, a.g.e, s. 81.

<sup>38</sup> a.g.e, s. 104.

<sup>39</sup> a.g.e, s. 143.

Brown meşhur olmuş; Tom Jones, Moody Blues, Engelbert Humperdinck, Bob Dylan, Joan Baez, Tina Turner, Barbra Streisand dünya çapında tanınmıştır.. Sinemada Katmandu Yolları filmi oynamaktadır. Fransa, Almanya ve Türkiye’de öğrenci olayları patlak vermiştir. Afrika’da kazanılan ve bedeli ödenmeye başlayan bağımsızlık hareketleri süreci başlamıştır. Bu dönem, gençliğin kendi idealizmini küresel alanda sınamış olduğu, sınanmanın ve sınanmışlığın tecrübesini kazanmaya başladığı bir dönem olmuştur.

### *1970-1980 Arası Dönem*

1970-1980 arası dönemde Türkiye’de 12 Mart 1971 askeri müdahalesi ve sürekli iktidar mücadelesinin yarattığı boşluklar, ABD ile S.S.C.B arasında Stratejik Nükleer Silahların Sınırlandırılması Antlaşması (SALT I)’nin imzalanması, AET’nin genişlemesi, Vietnam Savaşı’nın bitmesi, Şili’de solcu lider Salvador Allende’nin Pinochet tarafından devrilerek öldürülmesi süreci yaşanmıştır. Yine bu dönemde Bangladeş, Gine, Mozambik gibi ülkelerin bağımsızlıklarını ilan etmesi, OPEC ve Petrol Krizi’nin ortaya çıkışı, Kıbrıs Barış Harekatı, Türkiye ve Yunanistan arasında ‘FIR Hattı’ anlaşmazlığı, Watergate Skandalı, G8’nin kurulması, Çin’in Batı’ya açılmaya başlamasının yanı sıra, Mısır ve İsrail arasında Camp David Antlaşmaları’nın yapılması, 1979’da Humeyni’nin sürgünde yaşadığı Paris’ten Tahran’a dönüşü ve İran İslam Cumhuriyeti’nin kuruluşu, Irak’ta Saddam Hüseyin’in ülkenin başına geçişi gibi gelişmeler de yaşanmıştır.

Müzikle siyasetin büsbütün iç içe girmesi, ABD’de Başkan Nixon’un istifası, Kopenhag’da 1970’te 1. Uluslararası Seks Fuarı ile iyice kendini tescil etmeye başlayan ‘seks devrimi’ ve bu devrimin sinemadan müziğe popüler kültürü tüm alanlarını etkilemesi, disko modasının ve kasetli teyplerin yaygınlaşması ve benzeri birçok gelişme 1970’ler tablosunu yansıtan başlıca olaylar olmuştur.<sup>40</sup>

Altmışlı yıllar, Vietnam ve Sivil Haklar gibi iki büyük gündem maddesine sahipken, bu dönemde popüler müziğin politik konuları daha çok (SALT 1 antlaşmaları

---

<sup>40</sup> Dorsay, **a.g.e**, s. 228-229.

da paralelinde düşünül­dü­ğünde) nükleer enerji karşıtlığı ve nükleer silahsızlanma, yerel ve küresel açlık programlarıyla ABD'nin Güney Afrika ve Orta Amerika politikaları olmuştur.<sup>41</sup>

Bu durumun şuna işaret ettiği düşünülebilir: Sivil Haklar vb. gibi genel kavramlar, 1970'lere kadar süregelen hareketler neticesinde meşrulaş­ıp hukukileş­ip toplumsallaş­maya başlamıştır. Gençlik bu artık çokça kazanılmış haklar üzerinde, özellikle 1970'lerin başında başka sosyal taleplerde bulunmaya başlamıştır. Kürtaj-feminizm-cinsel haklar (-ki 1970 'cinsel devrim'i, kendini hazırlayan koşulların tarihçesi olmadan doğamaz ve bu koşullar 1960'larda olgunlaş­maya başlamıştır) gibi konular bu dönemin yükselen taleplerini ifade etmektedir. Bu yeni taleplerin niteliği, gençliğin 1970'lerde, 1960'ların sağladığı genel zemin üzerinde bireyselliğe ilerleyen yolda daha alt kavram ve gruplanmalara bölünmüş olduğunu ifade etmektedir. Artık Vietnam Savaşı bitmiştir ve savaş karşıtlarının, savaş bitince yaşamaya başladığı boşluk (savaş karşıtı olma durumunu muhafaza ederek ve onu tamamlar bir şekilde) gençliğin bu sefer nükleer enerji ve küresel silahlanma karşıtlığı ile tepkisel anlamda dolmaya başlamıştır. Gençliğin, siyasetin ve müziğin bu dönem için resmini, bu genel hatlar ile çizmek mümkündür.

Nitekim dönemin ortaya çıkan müzik tarzları da bu bölünmeye uygun olarak idealden metaya, özden şekle, evrensel ve ulusal olandan bireysele, varoluş­çudan nihilist olana doğru içerik olarak kaymakta, bireyin tüketiciye dönmeye başladığının işaretini veren özellikler taşımaktadır. Bu dönemde, eğlence endüstrisinde bireyi kendi bireyselliği ile yetinir kılacak olan bilgisayar keşfedilmiştir. Birey, bilgisayar ile artık kendi içine daha çok dönebilmektedir. Bu dönemdeki bilgisayar yazılımlarının %85'i oyun ağırlıklıdır.<sup>42</sup> Bu da, tüketicinin (oyunu oynayanın) sanal bir gerçekliğe interaktif katılımı demektir ki 1980 ve 1990'larda bu katılım şekline uygun olarak gösteri endüstrisi yeniden şekillenmeye başlamıştır.

---

<sup>41</sup> Denselow, **a.g.e**, s. 225.

<sup>42</sup> Frith, **a.g.m**, s. 96.

Bilgisayar ile birlikte müzik evde kaydedilip depolanabilir, tüketici tarafından sıralanabilir, ses programları ile yeniden düzenlenebilir ve görselleştirilebilir olma özelliklerini tek bir araç içinde kazanmaya başlamıştır. Teknoloji, internet mp3 çalarlar, ipod vb. nin içerik ve gelişimlerine temel oluşturmuşlardır. Müzik ve müzik sanatçıları da, bu tüketici odaklı bireyselleşmeler neticesinde birçok alt kültür, pazar segmenti ve tüketici profiline uygun olarak yeniden üretilmiş, çok sayıda çeşide ayrılmışlardır.

Hayatın içinde gittikçe artan bir çeşitliliğe, tüketici odaklı olarak artan sayıda kablolu yayın ve bilgisayar animasyonları ile 'oyun' mantığında yeni kurgulara alışmaya başlayan toplum, Batı'da popülerliğin de tanımlarını doğal olarak değiştirmiş, popülerlik sınırlarını genişletmiştir. Mega star Michael Jackson'dan, liseli gruplara kadar popülerlik, kendi sınırlarının uç noktalarını daha ilerilere taşımıştır. Pazarın geneline ulaşmak için müzik ve gösteri endüstrisi, diğer endüstrilerle birleşmeye başlamıştır. Görsellik, oyun ve müzik 1980'lerde kendi televizyonunu yaratacaktır.

ABBA, Modern Talking, Boney M, Gloria Gaynor, Cat Stevens, Barbra Streisond, Stevie Wonder, Sex Pistols, David Bowie gibi şarkıcıların baktıkları pencereden 1980'ler görünebilmektedir.

### ***1980-1990 Arası Dönem***

Bu dönemde, Polonya'da grevler, Türkiye'de 12 Eylül askeri müdahalesi, İran – Irak Savaşının başlaması, S.S.C.B. ve Suriye arasında imzalanan 'Dostluk ve İşbirliği' Antlaşması, Yunanistan'ın AET'ye katılması, İslam Ekonomik ve Ticari İşbirliği Daimi Komitesi (İSEDAK) nın kurulması, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin kuruluşunun duyurulması, ABD'nin Sovyetlerin uzun menzilli füzeleri uzaydan atacağı füzelerle etkisiz kılmayı amaçlayan 'Stratejik Savunma Girişimi' ya da diğer adıyla 'Yıldız Savaşları' projesinin ortaya atması, Lüksemburg'da Avrupa Topluluğu (AT)nu kuran 'Tek Senet' anlaşmasının kabulü gerçekleşmiştir. ABD'de bazı üst düzey yöneticilerin İran'a silah satmakla suçlandığı İran-gate skandalının ortaya çıkması, Gorbaçov'un Glasnost (Açıklık ve Şeffaflık) ve Prestroyka (Yeniden Yapılanma) sürecini başlatması, Türkiye'nin AT'ye tam üyelik başvurusunda bulunması, Filistinlilerin İsrail askerlerine karşı yürüttüğü 6 sene sürecek olan 'intifada' (silkinme) hareketinin başlaması,

HAMAS (İslami Direniş Örgütü) in kurulması, İnan-İrak Savaşı'nın bitişı, Bağımsız Filistin Devleti'nin kuruluşunun ilanı, Çin'de Tienanmen Meydanı'ndaki olaylar, Çavuşesku'nun Romanya'da devrilmesi ve Çekoslovakya'da Devlet Başkanlığına getirilen Vaclav Havel ile ülkede komünist iktidarın sona erişı de, 1980 – 1990 arası dönemi oluşturan küresel olayların başta gelenleri olmuştur.

Bu dönemde küresel platformda Varşova Paktı ile S.S.C.B. ilişkileri arasında, küresel ideolojik dengelerde bir bozulma yaşanmıştır. Yine bu dönemde dünyada sol yeniden tartışılmaya başlanmış ve sol kendini yeniden tanımlama sürecinde güç kaybederek yerini, ABD'nin ve İngiltere üzerinden sanayileşmiş Batı Avrupa ülkelerinin gündemine giren ve üretilmekte olan neo liberal politikalara bırakmaya başlamıştır. Bu dönemde bireyin, küresel siyasette sol'da oluşan bu boşluk ve/veya bulanıklık halinin de etkisi ile dünyayı siyaseten tanımlamakta zorlandığı, vatandaşlık ve dünya vatandaşlığı tanımlarının girilen Bilgi Çağı'nın bireyci-tüketici ağırlıklı yapısının cazibesinde referanssız ve/veya bulanıklaşmaya başladığı görülebilmektedir. Gösteri çağı, bu bulanık ortamı sunduğu imajlar ve tüketime dönük mesajlar ile doldurmaya çalışmaktadır.

Bütün bu kavramların karışmaya başladığı dönem tablosunun geneline uygun olarak 1980'ler; popüler müziğin ve kültürün, küresel sorumluluk taşıyan sanatçıların, uluslararası endüstriler ile küresel düzeyde büyük siyasi ve tartışmalı kampanyaların iç içe bulunduğu bir dönem olacaktır. Bu dönemde sınırların belirsizleştiği, iç içe geçtiği, post-modern bir bulanıklık hali söz konusu olmaya başlamıştır. Müzik, gösteri ve birçok alanda bazen sınırları nispeten belirli, bazen de sınır ve içeriği önemli ölçüde bulanık ve belirsiz olan bir kampanyalar dönemi açılmıştır. Bulanıklık hali, 1990'lara doğru daha da yoğunlaşacaktır.

Nitekim, bu on yılın başındaki süreçte düzenlenen organizasyonların zeminleri oldukça nettir. Organizasyonlar zamanla, ( bu dönemdeki bulanıklık sürecine uygun olarak) neye hizmet ettikleri tartışılır hale gelecektir.

1980 yılı Aralık ayında Güney Afrika, BM 35/206 sayılı Genel Kurul kararı sayesinde, yirmi altı yıl önce yapılan bir başvurunun neticesinde, pop gündemine

girmiştir. Karar, BM'e bağılı bütün devletlerin Güney Afrika ile olan tüm kültürel, akademik, sportif ve diğere değış tokuşları engellemelerini rica ederek yazarlara, sanatçılara, müzisyenlere ve diğerelerine Güney Afrika'yı boykot etmeleri çağrısında bulunmuş; tüm akademik ve kültürel kurumların Güney Afrika'yla olan ilişkilerini sona erdirmelerini zorunlu kılmıştır. şarkıcı, Harry Belafonte ve tenis yıldızı Arthur Ashe, Apartheid'a Karşı Atletler ve Sanatçılar Hareketini (Athletes and Artists Against Apartheid – AAA) başlatmışlardır. 1985'te Stevie Wonder da Güney Afrika Büyükelçiliğı önünde Apartheid karşıtı şarkısını söylerken tutuklanmış, konser verilmiş 'Mandela'ya Özgürlük' sloganları atılmıştır; Live Aid, Band Aid, USA for Africa kampanyaları düzenlenmiştir;<sup>43</sup> İngiltere'den Apartheid'a Karşı İngiliz Sanatçılarını (British Artists Against Apartheid – AAA)<sup>44</sup> tarafından Avrupa kıtasında da ırkçılık ile mücadele geniş bir alana yayılmıştır. Bu organizasyonların amacı önemli ölçüde nettir.

Fakat örneğın USA for Africa Campaign'de, 'We are the World' şarkısını söyleyen şarkıcılardan Michael Jackson ve Lionel Richie'nin Pepsi şirketi ile anlaşma yapmış olmaları ve bu yardım kampanyasında Pepsi'nin sponsorluğı ile bulunmaları katılan sanatçılardan samimiyetini tartışılır kılmıştır. Zira bu starların katılımıyla Pepsi şirketi kampanyayı, Afrika ve başka yerlerde ürünlerinin promosyonunu yapmak için önemli bir fırsata dönüştürmüştür.<sup>45</sup> Bu durum, 1980'lerin ortalarına gelindiğinde artık insani, siyasi organizasyonlar ile ekonomik organizasyonların sınırlarının belirsizleşmeye başladığı bir dönemin işareti olarak da görülebilmektedir.

1980'lerde, küresel sol ideolojinin çözümlenmesi süreci ile Alvin Toffler'ın tarım ve sanayi çağından sonra 3. dalga olarak nitelediğı bilgi toplumuna geçildiğı düşüncesinin yaygınlaşması çakışmaktadır. Aynı zamanda ulusal ve bölgesel ekonomilerin dünya ölçeğinde bir iletişim ağı etrafında bütünleşerek küresel bir ekonomi oluşturma<sup>46</sup> çabası da bu dönemde görülmeye başlanmıştır. Bu süreç içinde, hayat iyice çok parçalı bir hal almaya başlamıştır. Bu dönemde kitle iletişim araçları ve

---

<sup>43</sup> Denselow, **a.g.e.**, s. 243-244.

<sup>44</sup> **a.g.e.**, s. 58.

<sup>45</sup> David Rowe, **Popüler Kültürler, Rock ve Sporda Haz Politikası**, Mehmet Küçük (çev), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, s. 94.

<sup>46</sup> Serdar Kaypakoğlu, **Toplumsal Yaşam ve Birey**, İstanbul: Naos Yayıncılık, 2006, s. 41.

iletişim-tüketim endüstrileri vasıtasıyla bireyin aidiyetleri ve kimliği sürekli sorgulanıp parçalanmış, bu değerler yeniden üretilmeye başlanmıştır. Birey, bu yolla tüketici olmaya doğru sevk edilebilmektedir. .

Hayatın gittikçe çok parçalı bir hal aldığı bu süreçte birey, özellikle iletişim-medya ve gösteri endüstrisi tarafından kuşatılmış, bireyin siyasi, sosyal kimliğini ve aidiyetlerini bu sistem, bireye ayrıca sorgulatmıştır. Sorgulanan değerler yeniden üretilmek üzere parçalandıkça ortaya çıkan kültürel boşluk 'tüketicilik' kimliğiyle doldurulmuştur. Bu dönemde şarkılar, tüketilmek üzere kendini yaşama getiren kültürel çevre ve gerçekliklerinden kopartılıp metalaştırılarak yaratıldığından, genelde uzun ömürlü olmamış ve önceki dönemler ölçüsünde klasikleşememişlerdir. Yine de bu dönem özellikle 1960'lardan gelen evrensel romantizm dalgasının sonu sayılabilmektedir ve besteler hala melodiktir. 1990'lar romantizmin unutulması açısından da bir dönüm noktası olacaktır.

Endüstri, starlara 'imaj' adı altında yeniden üretilmiş ortak ve kapsayıcı değerler yüklemeye başlamış, starlar bunları taşımaya çalıştıkça görünümleri kendi içinde çelişik ve tutarsız hale gelmeye başlamıştır. Stara yüklenen imaj ne kadar genel değerlerden beslenerek üretilmişse, yapısında o kadar çelişkiler ve tartışmalar barındırabilmektedir. Bu temel üzerinde endüstri, 'olay' olan yeni starlar üretilebilmiştir. 'Olay' ve tartışma, üretilmiş starı toplumsal bir gerçeklik düzeyine çekerek onu olgusallaştırmış ve yapay olarak üretileni toplumsallaştırmıştır. Bu da, üretilmiş kültürün yaşayan gerçek kültür olarak bütünleşebilme mekanizmasını göstermektedir. Artık bu döneme kadar kişisel beceri ve özellik taşımakla önemli ölçüde belirlenen 'star olma', yerini ( bu dönemde kendini gittikçe belirgin şekilde hissettirmeye başlayan) star ve imaj üretimi gibi endüstriyel bir sürece bırakmıştır.

Michael Jackson ve Madonna, küresel düzeydeki ilk endüstriyel starlar olarak bu dönemde üretilmişlerdir. Bu dönemde sanatçının daha çok bireysel yetenekleri ile sınırlı olan star tanımı da değişmektedir. Devreye gösteri-medya, üretim-tüketim vb. endüstrilerinin girmesiyle, bu aşamada şimdi bireyin(starın) ötesinde bir sistemden bahsedilmektedir ve bu sistem kendi yapısının büyüklüğünce starlığı da yeniden tanımlamaktadır. Starlık, içinde bulunduğu sisteminin yapısal büyüklüğünce çeşitli

düzeylede star, super star, ultra star, mega star vb. olarak tanımlanabileceği bir hiyerarşiye kavuşmuştur.

Bu dönemin yeniden üretilmiş starı olan Madonna dinsel anlamlı ismi ve temel aksesuarı olan inci kaplı haçı ile ortaya çıkmıştır. Madonna, bir Hıristiyan rahibesinin taşıyamayacağı kadar dekolte giysileri ile hem 'Material Girl' (Materyalist Kız), 'Like a Virgin' (Bir Bakire Gibi) hem de 'Like A Prayer' (Bir Dua Gibi) şarkıları seslendirmiştir.

'Siyah gibi şarkı söyleyen Beyaz' olan efsanevi Elvis Presley ve Beatles da içinden çıktıkları gençliğin sesi olarak ve onlar gibi genç, büyük starlar olmuştur. Burada ilk küresel endüstriyel star tanımımız, Elvis, Beatles vb. ne oldukları kendilerince ve/veya onları talep eden kesimce bilinebilen/tanımlanabilen, kendi içinden çıktığı sosyal yapının bir parçası olarak ve bu yapıya bu ölçüde yabancılaşmamış, hala bu yapıya ait 'sahici' görünen starları kapsamamaktadır. Bu tanım, neredeyse tamamen 'concept' ve 'imaj' olarak endüstriyel açıdan yeniden üretilmiş starları, bu şekilde sosyal yapıya dışardan 'yapay' olarak sunulacak meta ve tüketim mesajlarının da onlara iyice eklenebileceği kişileri ifade etmektedir. Artık star olmak, sadece, sanatçının içinden çıktığı toplumsal yapının gerçek bir parçası olması ilişkisinden kaynaklanmayıp, bunun daha da ötesinde sanatçının o toplumsal gerçeklikten kopartılarak endüstri içinde yeniden üretilmesinin bir karşılığı olmaya başlamaktadır. Bu, küresel popüler kültürün sürekli-yeniden üretim sisteminin bir olgunlaşma evresidir. Tabii yine de bu yeniden-üretilmiş starın tüketilebilmesi, onun sosyal ihtiyaç ve motivasyonlara denk düşmesi ve bunlara uygun olması ölçüsünde mümkün olmaktadır.

Michael Jackson'un yükselişi ise (elbette ki tek destekleyici-oluşturucu koşulu bu değildir, fakat bu paralellik anlamlı sayılabilir) ABD'de ki ırkçılığa karşı küresel çapta sesini duyuran örgütlenmelerin ve müzik endüstrisinin aynı anda yükselişine denk düşmektedir. Michael Jackson, siyah sanatçıların ancak sınırlı bir başarı yakalayabilecekleri anlayışını yıkarak, satış rakamlarının plak endüstrisi piyasasının

altını üstüne getirmesi ve bunun da bazı Siyah radyoların önünü açması ve MTV'nin ırkçılığını tarumar edişiyile önemli bir sembol olmuştur.<sup>47</sup>

Jackson, Beyaz veya Siyah, kadın veya erkek olduğu tartışmalı görünümü, Pepsi Cola için yapılan görülmemiş reklam filmleri ve her klipi uzun ve pahalı bir film fiyatına mal olan albümleri, özgün ve oldukça başarılı-kendi başına bir tarz olan dansları ve giyimi ile bu yeni dönemde gösteri endüstrisinin adeta kendisini aynasında görmek için ürettiği bir stardır. Michael Jackson, Yıldız Savaşları Projesi dönemlerine denk gelen Moonwalker filmi ile dönemin siyasi resmini de bir yönüyle tamamlamıştır.

Michael Jackson'un imajı ne kadar kendi yaşamını kapsar gözüксе de, Madonna onun tam tersi olarak gerçek yaşamı kimi zaman imajının önüne geçen, kendisine yüklenen imajın ve gerçek hayatının nerede başlayıp bittiğine dair çizgi konulamayan başka bir kişiliktir. Cinselliğinden çocuk özlemine ve hayata bakışından insanlarla temasına kadar her şey ve daha fazlası ile Madonna kendini ortaya koymaktadır.<sup>48</sup>

1980'ler sadece bu starların yılları olmamış, yine aynı dönemde 1980'lerin sonlarına doğru kendini iyice gösteren techno, hip hop ve rap tarzları da ortaya çıkmıştır. Sokaktaki Beyazların yaptığı punk'a, sokaktaki siyahların tarzları eklenmiş, Michael Jackson'ın 'Thriller' video klipinin MTV'de oynaması ile küreselleşen medya-gösteri endüstrisinin de kapıları siyahlara gittikçe açılmaya başlamıştır. Ayrıca, S.S.C.B.'nin çözülme sürecine paralel olabilecek bir süreçle Balkan ve Doğu Avrupa müzikleri de bu endüstrinin çarkına katılmış, Avrupa ve ABD yıllardır sömürdüğü ve/veya nüfuzunda tuttuğu Afrika ve Latin Amerika müziklerini de kendi müzik endüstrisinin içine almaya başlamıştır. Artık medya ve gösteri endüstrileri kendi aralarında neredeyse birleşmiş ve diğer endüstriler ile de birleşme sürecine girmiştir. Yine bu dönemde küresel popüler kültürün sürekli-yeniden üretim sistemi de oluşmaya başlamış, birçok sosyal tepki artık bu sistem içinde üretilen popüler kültür ile örtülebilmektedir. Küresel popüler kültürün sürekli-yeniden üretim sistemi, bu yanılla

---

<sup>47</sup> Dister, **a.g.e.**, s. 159.

<sup>48</sup> Dorsay,**a.g.e.**,s.336.

sunulacak sanatçıyı/kişiyi starlaştıran sosyal koşullardan bağımsız, onu kendi başına üretebilir hale gelmiş, kendi sistemi ve endüstrisinin varlığını önemli ölçüde otomatığe bağlamış görünmektedir. 1990'larda güçlenecek olan techno, zaten artık bir otomatın, elektronik ve mekaniğin sesi olarak müzikten insanın varlığını da neredeyse tamamen çıkartacak, bu yeni sistemin-endüstrinin makine seslerinden oluşan kendi müzik tarzı/lisanı olarak ortaya çıkacaktır.

1990' lara doğru, tüketilen müziğin içeriği iyice değişmektedir. Rock'n roll'dan 1960'larda siyasi ve fikri anlamlar yüklenerek rock'a dönüşen müzik ve rock kültürü zamanla, Dışavurumsal Devrimin hedonistik mesajlarını değişik yaş gruplarına ve sınıf hiyerarşilerine aktararak, bunların yayılmalarında en önemli biricik vasıta olarak hareket etmiş olup bu yayılımı normal hale getirmiştir. Bu durum o kadar kanıksanmıştır ki son otuz yıl içerisinde kültürel varsayımlarda ortaya çıkan kökten değişimleri fark etmek oldukça güçleşmiştir.<sup>49</sup> 1980'ler ve özellikle 1990'lardan itibaren rock müziği, onu üreten tarihsel koşulları aşmıştır ve rock söyleminin merkezinde yer alan müzik yapma, para kazanma, kimlik ve ideoloji arasındaki ilişkilere duyulan ilgilerin gözden yitip gitmesinden ziyade dallanıp budaklanması söz konusu olmuştur.<sup>50</sup>

Tespitimizce, ilk küresel popüler kültür olan rock'n roll ve rock (bu tarzın, rock'n roll'un bir evresi olarak da düşünülmesi gerekmektedir), 1980'lerdeki küresel popüler kültürün sürekli yeniden üretim sisteminin oluşması sürecinde, tarihsel köprüyü oluşturmuştur. Tarihsel köprü olma özelliği ile rock, aynı zamanda bir bağlantı kültürü ve bir taşıyıcı kültür olmuştur. Nitekim rock, bütün dünyanın müziklerini (Hindistan, Uzak Asya, Latin Amerika, Afrika vb.) çeşitli düzey ve derecelerde kültürel olarak 1950-1980 arası süreçte ele almıştır. Aynı zamanda sanayileşmiş-sanayileşmekte olan-sanayileşmemiş birçok toplumun müziği ile çeşitli sosyo-ekonomik ilişkiler kurmuş (sanayileşmekte olan Türkiye'de ortaya çıkan Anadolu rock vb.), özellikle 1980'lerde kendini belli edecek ve 1990'larda güçlenecek olan 'world music', 'ethnic music' akımlarına yönelik kültürel malzeme ve tüketim potansiyelini taşımıştır. Bu açıdan bir

---

<sup>49</sup> Rowe, **a.g.e.**, s. 24.

<sup>50</sup> **a.g.e.**, s. 167.

bağlantı kültürü olarak, bu dönemde görevini tamamlamış görünmektedir. Yine 1980'lerde rock'ın taşıdığı genel kültürel malzeme ve popüler kültürün kazandığı küreselleşme deneyimi üzerinde, müzik endüstrisi kendisini bir sistem olarak bağımsızlaştıracak koşullara ulaşmıştır. Michael Jackson, Madonna gibi starlar içinden çıktıkları toplumun gerçekliğinden önemli ölçüde kopartılarak müzik endüstrisi içerisinde yeniden üretilmiş starlardır ve yine rock'ın geldiği kanallar vasıtasıyla dünyaya sunulmuşlardır.

Bölümün başında belirtmeye çalıştığımız üzere, 1980'lerde S.S.C.B. ve Doğu Bloğu sisteminin sorgulanması ve çözülmesi ile küresel siyasi referansları da boşluğa düşen/bulanıklaşan birey, endüstri tarafından önceden hazırlanmakta olan hedonist ve bireyselci dünyasını artık önemli ölçüde yaşamaya başlamıştır. 1990'larda girilen bilgisayar ve internet çağı ile birey, siyasi görüş ve referansları bulanıklaşarak kendi iç dünyasına iyice dönmeye başlamıştır. Birey, kendi iç dünyasında küresel sermayenin ürettiği değerleri tüketmektedir ve iç dünyası yüzeysel, eklektik, tutarsız ve kendine ait olan kadar tüketmek isteği ile kendine ait olmayan'ın da belirleyici olduğu bir hal almıştır. Bir bağlantı kültürü olan rock, bütün olarak 1980'lere kadar taşıdığı anlamları, neo-liberal dalgayla birleştirmiş ve çok parçalı bir hayat içinde yaygınlaştırmaya başlamıştır.

### ***1990-2006 Arası Dönem***

1990'lardan 2006'ya uzanan süreçte; Berlin Duvarı'nın yıkılması, Nato'nun kendini yeniden tanımlaması, Orta Asya, Balkanlar ve Doğu Avrupa'da S.S.C.B.den ayrılan ülkelerin bağımsızlıklarını ilanı, Balkanlar ve Afrika'da iç savaşlar, 'Avrupa Birliği Antlaşması'nın imzalanması, ABD'nin Orta Doğu'daki Irak Harekatları ve Afganistan'a girişi, Güney Afrika Cumhuriyeti'nde apartheid rejiminin sona ermesi, Hong Kong'un Çin'e devredilmesi ve ertesini günü patlak veren Asya Ekonomik Krizi, BDT ve Orta-Uzak Asya arasında daha sonra katılımcı sayısının artmasıyla ismi değişmiş olan Şangay 5'lisinin kurulması gibi önemli olaylar gerçekleşmiştir. Yine bu süreçte 11 Eylül Saldırısı ve İslamın 'terörist' ve 'ılımlı' olarak tanımlanmasının yaygınlaşması, iç savaşlar ve toplumların özellikle Batı dışı yapıların etnik-ırksal-mezhepsel bağlamda yeniden tanımlanması süreci, medeniyetler savaşı-medeniyetler

buluşması/ittifakı, dinler arası savaş-dinler arası diyalog gibi olaylar, kavramlar ve gelişmeler de ortaya çıkmıştır.

Bu dönemde Doğu Bloğu'nun çözülmesi ile ortaya çıkan boşlukların Batı tarafından yeni egemenlik alanları olarak tanımlanması, bu alanlara müdahaleler, küresel çerçevede sol'a ait siyasi referansların çözülmesi ile oluşan boşluk ve bulanıklık halleri yaşanmaktadır. Toplumsal aidiyetlere dair kavramların kendi içinde bölünerek karşılıklı çatışma yaratabilecek şekilde tekrar düzenlenmesine çalışılması, çeşitli sosyal disiplinlerde yer alan 'öteki' tanımının bu dönemde gittikçe çok anlamlı olarak okunması, globalleşme kavramı, uluslararası sermaye, medya ve gösteri endüstrisi gibi gelişmeler yine bu dönemin dinamiğini önemli ölçüde belirleyen diğer olaylar olmuştur.

Bu genel zeminde, iletişim ve eğlence araçlarının gelişmesi ve yaygınlaşması, müzik türlerinin neredeyse bireysellik düzeyinde çeşitlenmesi olguları da yer almıştır. Nitekim, kültürel çalışmalardan siyasi terminolojinin dışlanması, yüksek kültürün popüler kültüre kapılarını açması 1990'lardaki globalleşme yanlısı politikalarla aynı döneme denk gelmektedir.<sup>51</sup>

Siyasi referanslar ile birlikte siyasi terminolojinin de dışlanması, bireyin, popüler kültürü, siyasi alanı ve reel hayatı birbirinden ayırıştırmasını zora sokmuştur. Tarih boyunca kazandığı siyasi kimliğinin bu bulanıklaşma içinde aşınması ile birey, ortaya çıkan boşluğu önemli ölçüde 'tüketici' kimliği ile doldurmaya çalışmaktadır. Tüketicinin endüstrinin yeniden üretmiş olduğu dünyası ve öte yandan kişisel iletişim teknolojilerinin yarattığı sanal evren, bireyin gerçeklik algısını oldukça zorlamaktadır. Bu tespiti tamamlar şekilde Postman ise, bir kitle iletişim aracı olan televizyonu şimdiki zamanı merkezine alan bir araç olarak tanımlamış, onun geçmişe hiçbir alan bırakmadığını belirtmiş, gösteri ve imaj çağında politik söylemin yalnız ideolojik içeriğinin değil tarihsel içeriğinin de boşaltıldığını ifade etmiştir.<sup>52</sup> Bu, bireyin, zaman-mekan algısının da gerçeklik algısı gibi zayıflamakta olduğuna işaret eden bir tespittir.

---

<sup>51</sup> Nurçay Türkoğlu, **İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim, Tanımlar, Kavramlar, Tartışmalar**, İstanbul: Babil Yayınları, 2004, s. 188.

<sup>52</sup> Neil Postman, **Televizyon: Öldüren Eğlence**, Osman Akınbay (çev), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994, s. 149.

Bunların birleşimi bu zayıflama-zorlanma sürecini daha etkin ve yoğun bir hale getirmiştir.

Televizyon, yukarıdaki gerçeklik algısını zorlayan imajlar ile gerçek olmayan ve gündem dışı olması gereken bir mozaik görüntüsü ile dolmuştur. Gençler, tamamlanma sürecinde olan kimlikleri ile bir bağlanma beklentisi içinde bu mozaik görüntüsüne dalmakta ve artık gelecekte belirli bir meslek sahibi olmak yerine toplum içinde bir rol sahibi olmak istemektedirler.<sup>53</sup>

1990'lara kadar birey, çeşitli zaman ve mekanlarda bir iletiyi algılama ve seçebilme özgürlüğü ile -önemli ölçüde- kendi hayatının bir öznesi olarak yaşamıştır. Müzik, gösteri, program vb. gibi birçok ileti, içinde buldukları ortam ve zamanla sınırlı olduklarından ötürü bireyin hayat algısının bütünlüğünü onu tam anlamıyla nesneleştirecek ölçüde kuşatamamıştır. Dolayısıyla bu iletiler bireyi, kendi gerçeklik duygusunu kaybettirmeye yakın bir seviyeye getirmemiştir.

İşte 1990'lar, 1980'lerde yükselen küresel medya ve gösteri endüstrisinin bir parçası olan olgunlaşma sürecindeki küresel popüler kültürün sürekli-yeniden üretim sistemine, bilgisayar ve kişisel iletişim endüstrilerinin de hızla eklenmeye başladığı ve bu sürecin bilgisayar hızında geliştiği bir dönem olmuştur. Bu çağda, kitle iletişim araçlarının tanımının tekrar yapılması ihtiyacı duyulmuştur. Zira artık, radyo, televizyon, sinema, gazete gibi araçlar lap top, cep telefonu, kişisel ses ve görüntü kaydedip aktarabilen iletişim araçları ile hızla etkileşimleşerek bütünleşmeye başlamıştır. Artık daha önce sosyal hayatta muzak gibi asansör-ofis ve yaşam alanları vb. ile zamana ve mekana bağlı olarak sunulan müzik (görüntü, haber, bilgi, program vb.), insanın hemen bütün zaman ve mekanlara önemli ölçüde bireyselliği ile taşıyabildiği iPod, cd-mp3 çalar, cep telefonu ve birçok araçla taşınabilmeye başlamıştır. Bu araçlarla birlikte dışarıdan gelen her türlü ileti de 'tv mozağı'nin ötesinde ve yine her zaman ve bütün mekanlarda alınabilmiştir.

---

<sup>53</sup> Brian Groombridge, **Televizyon ve İnsanlar**, İbrahim Şener (çev), İstanbul: Der Yayınları, s. 59.

Birey, artık kendi zaman-mekan ve buna bağılı gerçeklik algısına yönelik bir karmaşa ve/veya kopuş süreci içindedir; kendine gittikçe sınırları belirsizleşen bir şekilde yabancılaşmış ve metalaşmaktadır. Birey, mesaj ile reel hayat arasında, mesajların- küresel ve kişisel araçlarıyla bütün hayat alanına kesintisiz olarak her an yayılmakta oluşu ile bu yabancılaşma ve metalaşma sürecini yoğun bir şekilde yaşamaktadır. Bireyin, bu belirsizleşen sınırlar içinde ne ölçüde özne olduğu tartışılır hale gelmiştir.

Bu çağda ortak bir kültürün oluşumunda referanslar, semboller ve mitler üreterek, yaşamımıza müdahalede bulunan medya karşısında vatandaşların dinleyici-okuyucu-izleyici kesiminin, yeni bir medya okur-yazarlığı becerisi edinmesi gerekliliği doğmuştur.<sup>54</sup> İnsanların bu yeni okur-yazarlık becerisi edinme gereklilikleri yine önemli ölçüde yukarıda belirtilmeye çalışılan bireyin zayıflamakta olan gerçeklik algısı ile ilintilidir. Okur yazarın okuyacağı yazılar da bu post modern çağa uygun olarak zamansızlaşmış, mekansızlaşmış ve karmaşıklaşmıştır; dolayısıyla bu dönemde toplumların kendi sosyal aidiyet ve kültürlerinden başlayarak dünyayı da tanımlamakta zorluk yaşayabildikleri gözlenebilmektedir. Bu durumu somut bir şekilde değerlendirebilmek üzere bir takım örnekler vermek mümkündür: özellikle SSCB'nin çözülmesi ile dünyada yaşanmaya başlanan tek kutuplaşma süreci içinde dinsel-sınıfsal-ırksal vb. birçok alanda aidiyet tanımlarının yeniden tartışılması, dinler ve medeniyetler arası diyalog ve çatışma söylemleri, ulus öncesi döneme ait etnik kimliklerin yeniden tartışılmaya başlanması, tüketiciliğin bir kimlik özelliği olarak ön plana çıkmaya başlaması bahsedilen gerçeklik algısının karışmasında dünyadaki siyasi-ekonomik ve kültürel dönüşümlerin de bir etkisi olduğunu gösterebilmektedir.

'Küresel düşün yerel yap' veya (daha çok ana sermayenin merkezine göre) 'yerel yap küresel düşün' söylemi ile MTV (Music Television)'nin de konumuz olan müzik bağlamında dünyaya yine bu dönemde yayılması oldukça anlamlıdır.

MTV Europe (1987 / European, Central, South, Nordie, UK/Ireland), MTV Brasil (1990), MTV Latin America (1993/Northern, Southern), MTV Aisa (1995/South

---

<sup>54</sup> Türkoğlu, a.g.e, s. 189.

East Asia, Japan, Mandarin, India, Korea), MTV Australia (1997), MTV Russia (1998), MTV2 (ABD), MTV X (ABD, Digital), MTV S (ABD, Digital), M2 (Europa), MTV Muse (UK/Ireland), MTV EXTRA (UK/Ireland) adlı kanallarıyla 170'e yakın sayıda ülkede izlenebilecek şekilde çeşitlilik içeren küresel ölçekte yayın yapmaktadır.<sup>55</sup>

Bütün zamanların, mekanların, kavramların, öğelerin iç içe kullanıldığı post-modern dönemin müziği de hemen her unsurdan (internet ulaşımı-etkileşimi gibi ve onun hızıyla) faydalanmıştır.

1950'lerden günümüze uzanan süreçte yükselen gençlik, artık müziği, internetin ve iletişimin sınırlar ötesi yaygınlaşması ile her an yeniden üretebilmiştir. Yine 1950'lerden günümüze, tüketicisi(dinleyicisi) ile üreticisi(bestecisi, starı) genç olmak bağlamında buluşarak gelen genç kitle, kendi arasındaki statü farkını da ortadan kaldırmaya başlamıştır. Artık, müzikte interaktif/katılımcı bir dönem başlamıştır. Tüketici (dinleyici) artık kendi müzik listesini oluşturmakta, müzik yazılım programları ile birçok besteyi müzik bilmeye dahi gerek duymadan sadece besteleri parçalara ayırarak ve bu parçaları bir araya getirerek kendisi de dj statüsü ile müzik endüstrisine aktif olarak katılmaktadır.

Birey kendini buna benzer endüstriye aktif katılım yolları ile, düzen tarafından üretilmiş-verilmiş lego ve yapbozların yapımı ve yeniden inşası görevi ile 'özne' olarak algılayabilmiş, küresel-siyasi-sosyal-kültürel vb. belirsizlik sarmalında kendi içine dönebilmiş; gerçeklikten kopmanın acısını tüketmenin afyonu ile telafi edebilmiş, önemli ölçüde bilinç dışı bir düzlemde dünyayı görebilmiştir. Bu interaktiflik/katılımcılık verilmiş niteliğiyle kendini 'özne' olarak algılayan birey aslında, yine 1980'lerde olgunlaşan küresel popüler kültürün sürekli yeniden üretim sisteminin bir dişlisi-bir nesnesi / metası olmaya başlamıştır. 1980'lerde olgunlaşan sistem, 1990'larda yıldızı, ürünü, bireyi ve kendisini yeniden tanımlamıştır. Endüstri, kendi dışındaki dünya ile (içinde bulunduğu kültürün sınırlarını oldukça aşarak) internet

---

<sup>55</sup> Eray Altınbüken, -Besteci-Aranjör-, "2000'lerde Müzik Yayıncılığı" konulu görüşme, İstanbul: 1 Ağustos 2006

ve kişisel/küresel iletişim araçları aracılığıyla bütünleşmiş ve uluslarüstüleşmeye başlamıştır. Sistem aslında bireyi katılımcılığı ile sanal bir özneye dönüştürürken sadece metaya değil, ayrıca kendi işleyişi için gerekli olan güce de dönüştürmüştür. Artık tüketici, endüstrinin üretim sistemine dahil olmuştur ve bu şekilde endüstri, tekrar ve 1980'lerdekiye göre farklı bir yoldan bu defa tabandan yana kendini otomatiğe bağlamıştır. Endüstrinin kendisi artık, tüketicisi ve ürünlerinin hep birlikte etkileşimli olarak bir arada bulunduğu, kendi kendine gelişebilen bir evrene varmıştır. 1990'lardan başlayarak özellikle 2000'lerde endüstri, bu 1980'lerde kazandığı bağımsızlığını önemli ölçüde pekiştirmiş-tamamlamış gözükmektedir. Bu yönüyle küresel popüler kültürün sürekli-yeniden üretim sistemi bağımsızlığını elde etmiş, küreselleşip uluslarüstüleşmesi süreci ivme ve güç kazanmıştır.

Endüstri bu dönemde ulaştığı dünya ölçeğindeki mekanik ve sanal evrenine uygun olarak yeni dönemde, world music, techno, hip hop gibi popüler müzik tarzlarını ortaya çıkarmıştır. 'Techno' sözcük olarak, bir müzik türünün adı olmadan evvel, Fütürolog Alwin Toffler'in The Third Wave (Üçüncü Dalga) adlı kitabında müzik alanındaki yeni sanatsal akımları tanımlarken kullandığı 'techno asileri' kavramının içinde geçmektedir. Fakat bu müziğin techno şeklinde adlandırılması, 1988 yılında Virgin Records firmasının Detroit kökenli underground müzik ürünlerini kapağına 'Techno! The New Dance School of Detroit' yazdığı bir plağı İngiltere'de piyasaya çıkarması ile başlamıştır. Daha sonra bu kelime moda olmuştur.<sup>56</sup>

1900'lerin başlarında, yeni yüzyıl ve moderniteyi entelektüel bir kaygı ve merak ile tasarımılamaya çalışan klasik müzikçilerin sanayi, şehir, makine gibi ortamlar ve bu ortamlara dair seslerden yola çıkarak hazırladıkları, yeni dönemin bilinmezliği ve Dünya Savaşı'nın getirdiği karamsar ortam ile daha çok bir muamma olarak gördükleri, bu durumu aktardıkları müzikal eserler olmuştur. 1990'larda, artık küresel bir ideal ve muamma olmaktan çıkmış olan bir modernlik anlayışı, yerini post-modernliğe ve bireysel hazza, maddeciliğe ve umursamazlık anlayışına bırakmıştır. Techno, üretilip tüketildiği mekânlarda ruhunu göstermiştir. Disc-jockey'ler, bilgisayarda

---

<sup>56</sup> Peter Wicke, **Mozart'tan Madonna'ya Popüler Müziğin Kültür Tarihi**, Serpil Dalaman (çev), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006, a.g.e, s. 297-298.

kariştiracakları örnek ses, melodi ve ritimler ile Amerikan otomobil endüstrisinin harabe fabrikalarında eğlenceler düzenlemişlerdir. Techno'daki, ritim, ses şiddeti ve sözün yokluğu, orada makine gürültülerinin yerine geçerek işsizliğe meydan okumayı, insanların ve şehrin kalbinin hala attığını hatırlatma amacını taşımıştır.<sup>57</sup>

Bu, insan sesinin yokluğu ile insanın gelişime meydan okuması ironik bir durumdur. Eğlence ve eğlenceye dair bir tür ayin ve kutsama işlemi ile, insanın yerine geçen makine 'celladına aşık olma' durumuna uygun bir şekilde yüceltilmektedir. 20. yüzyılın başındaki bütün beklenti, ideal ve olumsuzluklar tecrübe edilmiş, müzik tarihsel tecrübelerin mekanik ölüm güzellemesi gibi techno ile yeni bir ayinsellik kazanmıştır. Fakat, aynı anda, özellikle şu özelliğinden dolayı techno kesinlikle bir ayinsellik taşımamaktadır; ilkel zamanların ve bütün semavi dinlerin inandığı-yöneldiği tabiat ve kainatla bir olmak fikriyle en soyut en kapsayıcı bir aidiyete varmak ve bu uğurda ayin yapmak olgusu, techno'da yoktur. Techno' daki özü kalmamış veya kalmamakta olan, mekanikleşmiş / şekilselleşmiş olan bir dünyanın barınacağı evrensel bir ideal kalmamışsa, bu ayin'in bir amacı/anlamı da kalmamıştır. Techno, aidiyetlerini modernizmin çarklarında un ufak edenlerin, son seslerini makine lisanından haykırmasına benzemektedir. Techno' daki başıboş bir ayin ve kendinden geçiş ile amaç belirli bir ideale varmak değil haz veren bir ruh haline varmaktır ve önemli olan hazın alındığı süreçtir. Techno da popülerleşen Nirvana inancı, Ferrari'sini Satan Bilge, modern tarikatlar, uyuşturucu vb. gibi bir üründür ve insanın kendinden kaçış veya kendinden geçiş kültürünün müzikal bir uzantısıdır. Techno bunların müzikal olarak gösterildiği, en mekanik ve mekanikliğinin gerçekliği ile bu sürecin en çarpıcı müzikal uç noktalarından biri olmuştur. En gerçek olduğu anda, uyuşturucu, dans ve ritimle o gerçeklikten kaçılır veya o gerçeklikte erinir. Ayinler, ya 'kurtulmak' ya da 'varmak' için düzenlenir ve ayin bunlar arasında bir yoldur Varacağı menzil, başladığı nokta olmadığı anda salt kendisi bir amaçsa, ayin ayin değildir.

Kendinden geçiş ve/veya kaçış hali, gece yaşantısı'nın / eğlence'nin beslendiği en önemli kaynaklardandır. Eğlence, gece hayatında ayinsel bir atmosferde fakat ayin'in

---

<sup>57</sup> Attali, a.g.e, s. 141.

özünü çokça taşımadan verilmektedir ve eğlencenin kendisi zaten bir üretilir, yapaydır. Bu tarz müzikler, bu yönüyle 'öz' taşımadığı için ayinsellik içermemektedir.

Wicke, techno müziğinin hazcı yönünü şöyle tarif etmektedir: Ona göre techno, bir müzik ve eğlence tarzı olarak, daha çok hippilerden bu yana getirilen bir öge olan ve disco'larda yaygınlaşan uyuşturucu ve dans kültürünü bünyesinde taşımaktadır. Techno, minimalist müzik ürünleri ve bedende motorik bir hareket duygusu oluşturarak beyni, müziğin ritmik atışlı tınılarıyla bütünleştiren ecstasy'i de yanına alarak, özellikle ABD ve İngiltere'de daha çok yayılmıştır. Burada, beden duygusunun çılgınca yapılan hareketlerle aşırı bir şekilde yoğunlaştırılması sonucunda bedenden bir soyutlanma hali yaşanmakta, bedenin sınırları, ter, duman, sis ve dönen renkli ışıklı topraklar, yüksek volümde müzik ve ritim ile yumuşamakta ve herkes bu kendinden geçişin yarattığı ortak bir birliktelik duygusunu taşımaktadır.<sup>58</sup>

İlginç ve ilginçliği ölçüsünde ironiktir ki, en endüstrileşmiş-metalaşmış tarz olan techno ile (birçok tarzla birlikte yapılmaya çalışılan bileşimlerinden daha göze batan şekilde) en insana ait, en yaratıcı, en soyut ve salt müziğin kendisinin bir kompozisyon / tasarım oluşuyla metadan uzak bir halde bulunduğu klasik müziği bir araya getirme çalışmaları bu çağda sıklıkla görülmüştür.

Bu durum kanımızca, gittikçe daha net olarak izlenebilen bir tablonun sonucudur. Bu tabloda gittikçe büyüyen ve karmaşıklaşan, dinamik bir dünya resmi vardır. Dinamik ve büyüyen yapının bütünü görmek oldukça zordur. Bu zorluk karşısında dinamik bütünü görebilecek entelektüeller ve aydınlar nicelikçe azalmakta fakat karmaşanın zorluğunun getirdiği gelişmeyi algılamak nitelikçe değerlendirilmektedir. Bunlar, aklın üst sınıfını oluşturmaktadır. Aklın alt sınıfı ise yine bu tablo karşısında hayatın sonsuz ölçüde yeniden üretimi ve sanallığı içinde nitelikçe düşmekte, nicelikçe çoğalmaktadır. Aklın orta sınıfının ise, aklın üst sınıfına çıkabilmesi zorlaşmaktadır ve bu kesimin önemli bir bölümünün alt kesime doğru akabileceği düşünülmektedir. İşte, Techno ile yapılan bütün bu sentezler de genel tabloda, artık üzerine 'kişilik' 'imaj'

---

<sup>58</sup> Wicke, a.g.e, s. 292-301.

giydirilmiş araba, parfüm, giyim, lüks tüketim vb. ürünleri ve sunulmuş yaşam tarzlarını reel olandan ayırmakta zorlanan bir kesimin anlayışınca 'sentez' dir.

Kültürlerin iletişim ağları ile dünya ölçeğinde etkileşimde bulunduğu bir dönemde yükselen world music de, yine kökeni daha önceye dayandırılabilmeyle birlikte dünyada bir bağlantı kültürü olan rock ile önemli ölçüde küresel düzeye taşınmış kültürel müziklerin, müzik ve gösteri endüstrisinde yeniden harmanlanmış, tanımlanmış, sınıflanmış bir şekilde sunumu olarak değerlendirilebilmektedir. Nitekim, dünyanın 1980'lerden itibaren etkisini hissettirmeye başlayan ve 1990'lardan günümüze gittikçe güçlenerek gelen tek kutuplaşma süreci ile kimlik / aidiyet kavramlarının yeniden üretilmesi çalışmalarının artmasına ve internetin yaygınlaşmasına paralel şekilde ulusal, kültürel müzikler yaygınlaşmaktadır. Bu yolla, küresel popüler kültürün sürekli-yeniden üretim sistemi kendisini, tüketicisine ve müziğin üreticisi olan ulus ve kültürlerle karşılıklı-etkileşimli bir şekilde bağlayarak bu yolla sadece bireyleri değil toplumsal yapıları da bir kez daha sistemine-sisteminin otomatik mekanizmalarına dahil etmiştir. Bu sisteme sahip olan ülkeler, politikaları, sermaye hareketleri vb. yi de döneme uygun olarak küresel bağlamda yeniden tanımlayabilme gücüne önemli ölçüde sahip olmaktadır.

Endüstri içinde ırk ve üslup engelleri hızla dağılırken, Afrika, Yemen, Bulgar, İsrail müzikleri 1988 yılında, sıklıkla hip hop ya da moda ev yapımı üslubuyla düzenlenmiştir. Müzik teknoloji ile karıştır-eşleştir gibi yaklaşımlarla sayısız ve sürekli dinamik bir çeşitlenme sürecine girilirken, tarzların ve genel manzaranın tanımlanması da zorlaşmıştır.<sup>59</sup> World music, önemli ölçüde rock'ın küresel bazda taşıdığı çok kültürlü yapının yeniden üretilerek dağıtımı olmuştur ki bu yeniden üretim, müziği tarihsel- kültürel bağlarından koparmıştır. Bir kez daha ve yine bu dönemde yeniden üretilmiş ve üretilmekte olan her şey gibi bu kültürel müziklerin yapısında da öz'den ve ayinsellikten uzaklaşılma gözlenebilmektedir.

---

<sup>59</sup> Rowe, a.g.e, s. 166.

‘Dünya’, ‘kökler’, ‘kaynaşma’, ‘etnik’, ‘folk’, ‘küresel’, ‘yerel’, ‘ticari’, ‘sahici’, ‘sentetik’ ve ‘muhalif’ tanımları artık iyice tartışılmaya başlanmıştır.<sup>60</sup> Bu sözcükler, dönemin ve dönemde yaşanan küresel mozaikleşme sürecinin lisanına uygun sözcüklerdir. Bu sözcükler, bir dönüşüm evresinin ve bunalım döneminin tartışmalar lisanına uygun düşmektedir.

World music akımından bahsederken Atilla Dorsay gece hayatında daha önce Batılı lisan, tarz ve sound’lar ile duyduğumuz şarkıcıların, 1990’larda ağır biçimde doğrudan kendi kültürel ve dil özellikleriyle kendi şarkılarını söylemeye başladığını ve bunun da Avrupa’da bulunduğunu belirterek bu şarkıcılara Rai tarzından Cheb Nami, Khaled, Taha, Faudel’i örnek vermektedir.<sup>61</sup> Elbette, küresel müzik ve gösteri endüstrisi, on binlerce yıllık uygarlık tarihini ve bugün dünyada yaşayan 6.5 milyar insanı kapsayamamıştır. Nitekim, bu endüstrinin amacı ve iddiası bu alanı kapsamak değil, kültürel ve ekonomik değişimlerde stratejik bir mevkide durmak, diğer (askeri-siyasi-ekonomik-egitimsel-sosyal vb.) küresel endüstriyel sistemlerin bir parçası olarak düzenleme-tanımlama-yönlendirme-dönüştürme gibi amaçlar ile kendi varlık sınırı içinde (şimdilik) belirli olan işleyişini yerine getirmektir.

Bu dönemde tartışılan kavramlar olan ‘sahicilik’ ‘yapaylık’ bağlamında, sistem dışı-yeniden üretilmemiş olan veya öyle görünen kültürel müziklere ihtiyaç vardır. World music’ in kapsamında, bozulmamış ve doğrudan kendi kültürel köklerinden gelen müzikleri içermesi de kendisinin bir tarz olarak inanılabilirliğini ve varlığının devamını sağlayacak malzemeyi koruması açısından oldukça makul görünmektedir. Nitekim, endüstri küresel bazda bir müzik tarzı (veya bir fenomen) ortaya çıktığında, onu her türlü aygıtı ile moda-tüketim-yaşam tarzı ölçeğinde yine ve her zaman dönüştürebilmektedir. Müziğin kültürel açıdan orijinallik taşıması, özgün olması özellikleri, onun ‘world music’ olarak küresel platforma taşınmasıyla her yönden tehdit altına girmektedir. Zira sistem, her an bu orijinal olana müdahale edebilmektedir.

---

<sup>60</sup> a.g.e, s. 167.

<sup>61</sup> Dorsay, a.g.e, s. 387.

Öte yandan müzik, kültürel orijinalliğini koruyabildiği ölçüde ortak bir ruh, ortak bir bilgi, ortak bir paylaşım hali olarak onu yaratan müzisyen ve müzisyenin içinde yaşadığı kültür ile müzisyeni dinleyen arasında bir iletişim sağlamaktadır. Orijinalliğini koruyan müzik, aynı zamanda bir folk kültürü olarak, salt kendisi baştan sona bir anlam akışı ifade ettiği için sanat olan klasik müzik gibi bir özgürleşme aracı olabilmekte ve ruhsal bir lisan taşımaktadır. Müzik tek başına, yaşanmışlıkların evrensel ve bir o kadar da insani ve aracısız, sade bir lisanı olmaktadır.

World music de bu yönüyle endüstrice yeniden üretilmemişlik derecesinde küresel kültürel müzikal bir alan olarak alınabilir. Bir şeye bakarken nerede bulunduğumuzla ilgili olarak gördüğümüz o şeyin artılarının ve eksilerinin değişebilmesi gibi internet de aynı şekilde bir özgürleşim alanı olarak değerlendirilebilmektedir. İletişim araçları ve birçok yenilik, keza o şekilde değerlendirilebilir. Durum tespitinde bulunacak insanların bilinç ve gerçekliği algı düzeyleri, o insanların kendi artı ve eksi değerlerini belirlemelerinde önemli rol oynayacaktır. Kanımızca, dünyada konjonktürün yönünü, insan aklının bu gittikçe büyüyen dinamik dünyasal resim karşısında kendine sorduğu sorulara kendinin verdiği cevaplar belirleyecektir.

Sonuç olarak tekrar küresel olan-bireysel olan arasındaki ilişkiyi (siyasi-ekonomik-kültürel-psikolojik-teknolojik-sosyal vb.) birçok düzlemde oluşturarak kurmaya çalıştığımız 2000'lerin büyük resmini, yukarıda çizmeye çalıştığımız evrensel aklın yönünü temsil ve tespit eden insanın önüne teknoloji bağlamında koymaktayız. Zira, önümüzdeki dönemin niteliğini 'bu insan'ın dünyaya bakışı önemli ölçüde belirleyecektir.

İşte bütün küresel düzeydeki iletişim araçları ile kişisel iletişim araçlarının entegrasyonu sonucunda sarsılmaya ve bulanıklaşmaya başlayan gerçeklik algılayışı, yabancılaşma- metalaşma süreci bunalımlarını yaşayan bugünün insanların önüne her an kendimizin veya bir yakınımızın elinin altında gördüğümüz bilgisayar ve cep telefonu üzerinden birkaç bilgi sunmaktayız:

2005’de internet üzerinden indirilen şarkı sayısı iki yıl öncesi olan 2003’e göre tam yirmi kat artarak 420 Milyon’a ulaşmıştır. Bu sayı yasal yoldan indirilen parça sayısını vermektedir ve yasa dışı yollarla indirilen parça sayısının bunun beş katı olduğu tahmin edilmektedir. 2004’te yasal müzik şirketleri 380 milyon dolar kazanç elde ederken 2005’de bu kazanç 1.1 milyar dolara yükselmiştir. Bugün dünyada toplam 2 milyon 800 bin kişi yasal yollardan dosya paylaşımı sağlayan napster, i-tunes veya i-mesh sitelerine üyedir ve arşivinde 2 milyonun üzerinde parça bulunan 10 milyonun üzerinde kayıtlı kullanıcısı olan i-tunes’ten indirilen parça sayısı 1 milyara ulaşmıştır; i-tunes pazarın %85’ini elinde tutmaktadır. Dijital müziğin dinlendiği mp3 çalarlar 2005’te tam 60 milyon adet satılmış olup bu satışın toplam değerinin 90 milyar doların üstünde olduğu belirtilmiştir.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> *Geçmişten Geleceğe Müzik Endüstrisi*, 2006, <http://www.pusula.tv/module-haber/tv-oncekiler.asp> (3 Ekim 2006).

### 3. SOSYAL HAYATIN DÖNÜŞÜMÜ İÇİNDE TÜRKİYE'DE MÜZİK ENDÜSTRİSİ'NİN GELİŞİMİ

Türkiye 1980'lerde, özellikle endüstrileşme sürecine girdiği 1950'lerden itibaren kuvvetlenen göç olgusunun şehir hayatında ve şehir kültüründe belirleyici bir role kavuştuğu bir dönem yaşamıştır. Bu dönem içinde şehir hayatında çekirdek yapıyı oluşturan daha çok bürokrasi ve burjuvaziye ait sosyal sınıflar, kültür hayatındaki belirleyicilik güçlerini ve konumlarını o ana kadar yoğunlaşmakta olan göç kitlelerinin egemenliğine iyice bırakmaya başlamıştır. Nitekim, 1980'lerde 'ortadirek çöktü, çöküyor..' gibi söylemler şehirli orta sınıfın sosyal hayattaki gücünün, etkisinin ve belirleyiciliğinin oldukça azaldığını ve azalacağını işaret etmektedir. Bu durumun yaratacağı birçok boşluk gibi kültürel boşluklar da özellikle orta ve alt-orta sınıfa ekonomik düzeyde daha yakın olan göç kitlelerinin kültürü ile dolmaya başlayacaktır.

Nitekim, bu belirleyici olmaya doğru yol alan göç kitleleri, özellikle 1960'larda yaygınlaşmaya başlayan arabesk ile kendi kültürel/müzikal tarz ve ikonlarını ('baba'lık kurumu gibi) oluşturmuş; kendi yarattıkları veya yeniden şekillendirdikleri sosyal alanlarda (mahalle, dolmuş, kahve, vb) bu kültürü yaşam pratiği olarak diğer bir çok şey ile birlikte somutlaştırabilmiş-kimlikleştirebilmiş; filmleri, plak ve kasetleriyle de bu yaşam tarzını ve kimliği yüceltebilmiş-yaygınlaştırabilmiştir. Göç kitleleri, 1980'lerde şehrin içinde artık kendi kimliğini üretmiş ve bunu üretmenin tecrübesine sahip olmuş bir şekilde yükselmektedir. Arabeskin acılısı acısız bu dönemde tartışılmış, tartışılabilirliği ile arabeskin bir olgu olduğunun altı bir kez daha çizilmiş, arabesk tartışıldıkça içselleştirilmiştir. Devlet, bu dönemde radyo ve televizyonlarını arabeske açmış, Anavatan Partisi seçim şarkısı olarak 'Seni Sevmeyen Ölsün'ü çalmıştır.

Dünyada bu dönemde yavaş yavaş S.S.C.B.'nin ve Doğu Bloğu'nun çözülme işaretleri gözükmeye başlamış, Batı'dan gelen neo-liberal politikalar dünya ülkelerinde uygulanmaya başlanmıştır. Vatandaş-tüketici kimliği tüketici-vatandaş kimliğine dönüşmeye başlamış, uydu yayıncılığı, internet, bilgisayar, walkman ve cd çalar gibi kişisel ve küresel bilgi ve iletişim teknolojileri yaygınlaşarak, tüketiciye doğru

evrilirken ‘insan’, aynı anda metalaşan ve kendine yabacılaşan bir bireyselleşme yaşamaktadır. İnsanın metalaşma ve bireyselleşme süreci ile aynı anda ve ona bağlı olarak apolitikleşme süreci de yaşanmış ve bu bir kimlik bunalımına işaret etmiştir. Arabesk ve yükselen göç kitlelerinin kimlik bunalımları, 1980 sonrası Türkiye’de yaşamaya başlanan apolitizasyon süreci ve Türkiye’ye aynı anda veya dünyadakine yakın zamanlarda giren iletişim-bilgi teknolojileriyle bunların taşıdığı mesajlar gibi unsurların bir arada bulunması birçok yönden Türkiye’nin kendi iç yapısal koşullarının dünyasal gelişmeler ile çakıştığını işaret etmektedir.

1990’lar ise, Türkiye’de müzik endüstrisinin gelişim evresine girdiği bir dönem olmuştur. Büyük sermaye tarafından birçok özel radyo ve televizyon kanalı açılmış, fakat bunlar da tıpkı gecekondulara benzer bir şekilde de facto ve illegal olarak, yurtdışından ve uydu üzerinden Türkiye’ye yayın yapmaya başlamışlardır; Hatta özel bazı kanalların dolmuşçuluğa benzer şekilde tırların içinden yayın yaptığına dair bilgiler de basında yer almıştır. 1980’lerde çöküş sinyalleri oldukça sık bir şekilde verilen ‘ortadirek’ 1990’larda artık Türkiye’nin gündeminden düşmüştür. Genel resimde büyük sermaye, göç kitleleri ve göç kitlelerinin yanına refah seviyelerinin oldukça düşmesi ile yaşadıkları şehir içi bir göç sonucu eklenen, gecekondu mahallelerine taşınmakta olan alt-orta sınıflar karşı karşıya kalmışlardır. Büyük sermayeye ait olan medya, içinde ve/veya dışında bulunduğu bütün sosyal sınıflara ait olan ve genel ortak platformda paylaşılan sınıfsal ve ulusal olan kültürü de yeniden üretebilme koşullarına sahip olmaya başlamıştır. Ayrıca bu dönemde müzik yayını yapan ilk özel radyo ve televizyon kanalları açılmaya başlanmış, şarkıcılar ‘olay’ olmaya başlamış, imaj-gerçek kavramları tartışılmış, şarkıcılar da tıpkı Batı’daki müzik endüstrisindeki gibi içinden çıktıkları yerden/gerçeklikten kopartılarak müzik-gösteri endüstrisi içinde imaj yüklenerek yeniden üretilebilmiş-kimliklendirilebilmiş hale önemli ölçüde gelmiştir. Bu tablo, Türkiye’nin ulusal düzeyde bir popüler kültürün sürekli yeniden üretim sisteminin Batı’daki anlamıyla bir ölçüde oluşmaya başladığını işaret etmektedir. Elbette ki bu sistem henüz gelişim aşamasında gözükmemektedir, Sistem, Türkiye’nin yapısal farklılık ve sorunlarını da şimdilik içermektedir.

Tezin bu bölümünde Türkiye’de müziğin gelişimi, 1980-1990 Arası Yıllarda Türkiye’de Müzik Endüstrisi ve 1990’dan Türkiye’de Müzik Endüstrisi olmak üzere iki alt başlık altında incelenmeye çalışılacaktır.

### 3.1. 1980-1990 Arası Yıllarda Türkiye’de Müzik Endüstrisi

1980’lerde dünya ve Türkiye, büyük çapta bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu dönemin olaylarını kabaca aşağıdaki tabloda toplayabiliriz.

Ortadoğu’da sınır bölgemizde İran-Irak savaşı patlak vermiş, İsrail ve Mısır Washington’da Camp David anlaşmalarını imzalayarak diğer arap ülkelerinde tepki ve muhalefeti kuvvetlendirmiş, Suriye’de Müslüman Kardeşler örgütü kurulmuş, Yunanistan AET’ye girmiş, İslam Ekonomik ve Ticari İşbirliği Daimi Komitesi (İSEDAK) kurulmuş, Filistin Devleti ortaya çıkmış, Türkiye Sovyetler Birliği ile ‘Dostluk ve İşbirliği’ anlaşması Amerika ile ise ‘Savunma ve Ekonomik İşbirliği Anlaşması’ yapmıştır. Yine bu dönemde Kıbrıs Türk Cumhuriyeti kurulmuş, bölgesel dostluk ve işbirliği anlaşmaları sürecinde Ortadoğu’ daki sınır komşularımızın ve ülkelerin içinde PKK terör örgütü kurulmuş, Karabağ Ermenistan’a bağlanmış, Berlin Duvarı yıkılmış ve Sovyetler Birliği’nin Bağımsız Devletler Topluluğu’na dönüşüm süreci başlamıştır.<sup>63</sup> Bu arada, çöktüğü ifade edilen sol düşüncenin bir başka temsilcisi Çin, bu tarz ifadelerin aksine bugünkü haline gelmek yolunda ilerlemeye başlamıştır. Dünyanın artık tek kutuplu olduğuna inanmak, kendi gücünün simetriğini zamanın aynasında görememenin getirdiği ben merkezci görme biçiminin ortaya çıkması ve benimsenmesi, benimsetilmesi süreci ‘küreselleşme’ başlığı altında sunulan birçok şey gibi toplumlara verilmeye başlanmıştır.

Özellikle bu on yılda dünyada denge merkezlerinin değişmesi ve/veya zayıflaması ile bir siyasi boşluk oluşmuştur. İşte bu boşluktan faydalanarak, özellikle bu dönem, Anglo-Amerikan, Anglo-Sakson popüler kültürü, özellikle ABD tüketici ve popüler kültürü birçok ülkeye olduğu gibi Türkiye’ye de girmiştir.

24 Ocak 1980 kararları ile yönünü liberal ekonomi olarak tespit etmeye başlayan Türkiye, 1980 askeri müdahalesinin önemli ölçüde ürettiği apolitizasyon süreci ve bu sürece paralel olarak bu dönemde daha da gelişmeye başlayan Türk Pop

---

<sup>63</sup> Harun Bodur, **Kronolojik 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi**, Ankara: Çağlar Yayınları, 2005, 693-753.

Kültürü, özellikle dünya siyaset sahnesindeki boşluğunu doldurmaya çalışan ABD'ye ait olan kültürün küresel akışı ile iyice çakışmıştır.

Şöyle bir gözlemde bulunmak mümkündür: Türk toplumunda endüstrileşmiş Batı ile Tanzimat'tan bu yana yoğunlaşarak gelen bir kültür alışverişi vardır. Tiyatro, opera, operet, dans gibi gösteriye dayalı sanatlar ve çeşitli müzik tarzları birer popüler veya elit kültür ürünü olarak kaynaklarını Türk toplumunda bulamadığı ölçüde Batı'dan 'ithal' edilmiştir. Dolayısıyla bu ürünün alıcısı olan birey, ithal ve yerli olanın ayrımını daha en başından yapabilmekte, özellikle siyasi kimliği ile isterse bu ürünü kendi reel hayatı içinde yaşam kültürünün bir ifadesi olarak konumlayabilmektedir.

İşte, 1980'lerin günümüze gittikçe güçlenerek gelen ruhu, zaten apolitizasyon süreci dahilinde siyaset ile ilgisi azalan insanın, yaşam kültüründen yaşam tarzı'na doğru tüketicilik yönünde değişmesi ile farklılaşmıştır. Artık, içinde yaşanılan dünya iyice meta ile tanımlanmaya başlamaktadır. Sınıfsal, siyasi, ulusal ve kültürel aidiyetler ile bunların referansları, tüketim toplumunun çok mesajlı yapısı içinde birbiriyle karışmaya başlamıştır. Elbette ki, birçok toplumda olduğu gibi bu duruma Türkiye'de önce aydın düzeyinde bireysel, sonra bu mesajların toplumsal hayatta sınanması sonucu ile sosyal-sınıfsal tepkiler gelmiştir.

Türkiye'de bu küresel dönüşüm sürecinde, ekonomisindeki liberal dönüşüme paralel olarak, 1980 askeri müdahalesi ile Kur'an kursları dışında-Kızılay dahil-hemen tüm dernek ve sivil toplum örgütlerin kapatılması durumunu yaşamaktadır. Devlet, yine spor'u mahalli düzeyden ulusal düzeye kadar her aşamada önemli ölçüde desteklemiş, özellikle futbol'a bir popüler kültür alanı olarak teşvikte bulunmuştur. Nitekim, Türk Pop Müziği'ni 1990'lara hazırlayan çıkış da bu evrede yaşanmıştır. Bütün bu 1980'ler tablosu, arabeskin ve Türk popunun yükselerek bu iki tarzın melezeleşmesine, müziğin bir endüstriye dönüşüm süreci içinde Tarkan Projesi'ne ve olgusuna; aynı anda Anglo-Amerikan, Anglo-Sakson ağırlıklı tarzları ile genç kolej ve üniversiteli grupların ortaya çıkmasına ve bu genç müzisyenlerle aydınların Müslüm Gürses'i keşfine önemli ölçüde zemin hazırlamıştır. Bunların yanı sıra bu tablo, İslami popun İslami burjuvazi ile yükselişi ve siyasal protestonun rap'ın bireysel ve dar kalıplı söylemleriyle müzikte ikamesine çalışılmasına; ağa-delikanlı dizilerine, gerçek hayata ait olmayan dizi

karakterleri ile özdeşleşme çabalarına ve yukarıda teşvik edildiğini ayrıca belirttiğimiz futbola ait bir program olarak başlayıp yine yukarıdaki kişi ve öğelerle dolu olan ‘Televole’nin bir olgu olmasına da birçok yönüyle anlamsal bir zemin teşkil etmektedir. Bütün bunların içinde yaşayan bireyin, kendi gerçekliğini, bireyselliğini ve siyasiliğini, reel hayatın yapısının değişimini ne ölçüde sağlıklı algılayabildiği ve böyle bir ortamda artık ‘sağlıklı’ olanın da ne olduğu tartışılmaya başlanmıştır. Bireyin kendi sınırını nasıl belirleyebildiği ve bireyin gerçeklik ile sunulu olanın ayırtına nasıl varabileceğine dair sorunlar ve sorular bu dönemde iyice ortaya konulmaktadır. Nitekim, bir yönüyle yeni müzik tarzları da bu sorunların hem sebebi hem de sonucu olan koşullardan beslenerek ortaya çıkmaya başlamıştır.

Bu bireysel gerçekliğin sınırlarının tartışılmaya başlandığı 1980’ ler, yine kendi gibi sınırları belirsizleşen veya tartışılan yeni müzik tarzlarının da ortaya çıktığı bir dönem olacaktır. 1980’ler, Türkiye’nin kendi içinde ürettiği müzik tarzları olarak, arabesk, arabesk-protest (bazı aydınların deyişi ile ‘solbesk’) taverna ve Türk Pop Müziğinin bir arada olduğu bir dönem olmuştur.

Müzik sektörünü destekleyen sinema alanında da bu süreçte değişiklikler yaşanmaktadır. 12 Eylül müdahalesi ilk tasarruflarından biri olarak seks filmleri furyasını sona erdirmiştir ve bu sinemada nicelik olarak üretimde ciddi bir düşüşe yol açarak, ana akımı şarkıcı filmi ve melodrama kaydırmıştır. Örneğin 1979 yılında çevrilen 193 filme karşılık (yaklaşık 130’u seks film), 1981 yılında 71 film çevrilmiştir. Bu 71 filmden yaklaşık 30’u şarkıcı filmidir ve şarkıcılar arasında dört filmle başı çeken Ferdi Tayfur’un yanı sıra, Müslüm Gürses, Orhan Gencebay, Adnan Şenses, Kibariye, İbrahim Tatlıses, Bülent Ersoy gibi bütün popüler isimler de yer almıştır.<sup>64</sup>

Köyden kente plansız göç, ekonomik-sosyal-kültürel açıdan resmi planlamanın yetersizliği, üretim sürecinden dışlanmış, sorunlarını yabancılaşmanın ve kaderciliğin dili olan arabesk diliyle ifade eden bir kitlenin oluşum koşullarını yaratmıştır.<sup>65</sup> Bu

---

<sup>64</sup>Cem Pekman, “Türk Sinemasında Müzik: Bir Tarihçe Denemesi”, **Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü**, Cem Pekman-Bariş Kılıçbay (der), İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004, s. 42.

<sup>65</sup>Martin Stokes, **Türkiye’de Arabesk Olayı**, İstanbul: İletişim Yayınları, 1998, s. 147.

dönemde gecekonduların sakinlerine tapu dağıtmak güçlü bir politik araç haline gelmiştir.<sup>66</sup> Durumdan faydalanmak, durumu düzenlemek ve kontrol etmekten önemli hale gelmeye başlayınca siyasetin de resmi amaç ve projeden uzaklaşarak ekonomi sarmalının içine girmesi söz konusu olabilmektedir. Böylece, arabeskin oluşum koşullarının müzik-sinema vb. ürünleri açısından ekonomik yönü ile değerlendirilmesi tablosuna, artık bir de siyasetin aktif olarak eklenmesi ile tablo genişlemiştir. Bu kültürün ve siyasetin oluşumuna katkı sağlayan şehrin periferisindeki gecekonduda yaşayan insanların yapısı genel hatlarıyla şöyledir:

Göçen nüfusun oturduğu gecekondular bölgelerinde yapılan bütün araştırmalara göre, buradaki aile reislerinin büyük çoğunluğu küçük memurluk, becerisiz işler, küçük ticaret, ayak satıcılığı, çeşitli eşya onarıcılığı gibi benzeri işlerle uğraşmaktadır. İncelemelerdeki becerili işçi kategorilerindeki işler de ayakkabıcı, terzi, marangoz, kamyon şoförleri, oto onarım işleri kalfalarından oluşmaktadır. Bütün bu uğraşlar, gereğince sanayileşmiş bir düzene ait değildir.<sup>67</sup> Burada tekrar görüldüğü üzere hemen her toplumsal grup gibi gecekondularda yaşayan halk da kendi içinde sınıflaşmış, kendi içinde sosyal düzeylere ayrılmıştır.

Genel bir değerlendirme yaptığımızda bu yeni dönemde yükselen ve ana kitlesini gecekondularda bulan arabesk müzikte Müslüm Gürses' in dinleyicileri, çoğunlukla toplumun en alt kesimini oluşturmakta ve çoğunluğu, kendilerinin dışlanmış ve sahipsiz olduklarını, bu sistemin kendilerine bir yer vermeyeceğini bilmekte ve bu yüzden isyan etmekte veya isyankâr olmaktadır. Bu isyankâr hayatı da en iyi 'Müslüm Baba'ları dile getirmektedir. Müslüm Gürses'i dinleyen 'Müslümcülerin', müzik dinlemenin ötesinde belirli kuralları vardır ve dürüstlük başta olmak üzere 'delikanlılık' motifleri içeren bir kültürel kimliğe sahiptirler.<sup>68</sup> Kendi bedenini jiletleyecek kadar umutsuz ve güçsüz kalıp kendi varlığında öfkesini ifade eden bu grup, sosyal yapı olarak da bu çaresizlik ifadeleri ile 'arabeskçilerin' en marjinal görünümü olmuştur. Şehirdeki en zengin ve/veya en kültürlü köklü aileye, 'Müslümcü' şehir yapısı

---

<sup>66</sup> a.g.e, s. 150.

<sup>67</sup> Şükran Esen, **80'ler Türkiye'sinde Sinema**, İstanbul: Beta Yayınları, 2000, s. 103.

<sup>68</sup> Caner Işık ve Nuran Erol, **Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği**, İstanbul: Bağlam Yayınları, s. 41.

içinde en uzaktaki olmuştur; bu grup, şehir genel yapısının en tabanına işaret etmektedir.

Orhan Gencebay ise, 1960'lardan bu yana ürettiği değer ile kabul edilmiş bir müzisyendir ve 1980'lerde arabeskin içinde bulunduğu toplumsal yapı oldukça değişmiştir. Müslüm Gürses' in bu dönüşen yapının bir sonucu olduğu, Orhan Gencebay' in ise arabeske birey ve özne olarak bu müziğe araştırmalar ve denemelerle bireyselliği ve aklıyla vardığı düşünülebilir. Müslüm Gürses, arabeske dair bir sosyolojik sonuç ise, Orhan Gencebay bu sürecin konusu olan arabeski bireysel olarak belli formlarda oluşturmuş bir özne'dir. Ayrıca, onu dinleyenler göç kitleleri de olsa, 1950 sonrası endüstrileşme ile birlikte şehre göçen köylülerin 'öncü göç kitleleri' olarak 1980'lerdeki gecekonduculardan evvel şehre intibak etmiş ve (80'lerde yeni göç etmiş olanlara göre) muvaffak olmuşlardır. Artık bu şekilde Gencebay'ın kuşaklar boyu şehirli olandan, yeni şehirli olana ve gecekondukilere kadar hemen her kesime aynı anda ulaşabildiği geniş bir kitle vardır.

Orhan Gencebay kendi müziğinin bu özelliğini, Türk Sanat ve Türk Halk Müziklerini çok tetkik etmesine ve bunları, boşluğunu hissettiği bir senteze varmak için bağlama ile yorumlama çabasına bağlamaktadır.<sup>69</sup> Bu, şehirle taşra, merkezle çevreyi buluşturma çabası olarak da görülebilmektedir.. Dolayısıyla, şehirdeki aydının kulağı Türk Sanat Müziği'ne ve/veya türkülere yatkınsa, bu müziğe yaklaşımı olumlu olabilmektedir. Gencebay, kendi ile ilgili yorumları, aydınların ve geleneksel müziğimizi yapanların yorumları olarak ikiye ayırmıştır: Gencebay, aydınların müzikten çok söze takıldığını ama kesinlikle melodiye takılmadıklarını belirtmiştir. Geleneksel icracıların ise, ona göre, arabeski yapısal olarak yetersizliğinden dolayı eleştirmesi söz konusu olmuştur.<sup>70</sup>

Zamanla bu dönemin müziği olmanın ötesinde bir sosyo-kültürel yapının felsefesi olan arabesk müziğin dışında, şehirde yeni oluşmakta olan iki müzik türü daha vardır: Taverna ve (veya bazı aydınların tanımı ile 'sol-besk' ve 'özgün' olarak da

---

<sup>69</sup> Meral Özbek, **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 168-169.

<sup>70</sup> a.g.e, s. 234.

adlandırılan) protest müzik. ‘Taverna’ türü arabesk ile, Ahmet Kaya şarkıları arasında kesişim olmakla beraber farklı, önemli toplumsal anlamlar taşımaktadır.<sup>71</sup>

Arabesk özellikler de taşımaya başlayan protest müzik bir sosyal değişimi yine ifade etmektedir. Selda Bağcan, Cem Karaca gibi sanatçılar en az üç dört kuşaktır şehirlidir ve daha çok şehirlileşmiş insanın protestosunu dile getirmektedirler. Müzik olarak kendi bestelerinin yanında doğrudan Türk Halk Müziği ile beslenirler; genel kitlelere bu yönleriyle ulaşabilmektedirler. Oysa şehirleşme, bünyesinde gecekonduların da taşıyan bir süreçtir ve şehirde göç ile yeni kitleler oluşmaktadır. Nitekim arabesk, bu kitlenin müziği olarak yine bu kitleye karşılık gelmiş, fakat içinde net bir isyan veya muhalefet taşımamıştır. İşte, Ahmet Kaya, bu göç ve gecekonduların protestosunu boşluğunu doldurmuştur. Kendisi birçok yönüyle ne kadar tartışılır da olsa, bu kitleyi protesto anlayışı ve bilinciyle tanıştırmıştır. Bu yönüyle Ahmet Kaya ayrıca sosyolojik açıdan bir önem taşımaktadır.<sup>72</sup>

Bu dönemin içinde protest müzikten başka bir tür olarak ortaya çıkan taverna müziğini ise müzik dünyasından bir bakışla değerlendirmek mümkündür.

Taverna müziği, düğün salonlarında çalınan artık ne düzeyde olduğu tartışmalı bir çokseslilik ile, radyo’daki TSM (Türk Sanat Müziği)’nin oldukça kötü bir sentezi olarak ihtilal zamanı (1980) ortaya çıkmıştır. Kitlesini de 12 Eylül’den sonra ortaya çıkan, suya sabuna dokunmayan, siyasetten uzak duran ve 12 Mart döneminden bu yana palazlanmış, sonradan olma sermaye sahipleri daha çok oluşturmaktadır. Taverna müziği, kentli ve köylü değildir, bu yönüyle arabeskle ortak bir paydaya sahiptir. Burada, ayrıca gazino sahiplerinin orkestra maliyetlerinden kurtulup tek bir kişiye para vermesi söz konusu olmuştur. Ritmbox’lı orgları ile çok kötü alaturka icra eden ve piyano çaldıklarını söyleyen şarkıcılar vardır ve öyle ki bazen, eşlik eden müşterilerin şarkıcılardan daha iyi şarkı söylediği görülmüştür. Bu, hiyerarşik düzende dünyada çok nadir olan bir olaydır, performansta dinleyici şarkıcının üstünde yer almaktadır. Ferdi

---

<sup>71</sup> Şaban Kızıldağ, **Pop Müzikten Popüler Kültüre Medya Çocukları**, İstanbul: Şehir Yayınları, 2001, s. 42.

<sup>72</sup> Sezer Bağcan, -Aranjör-Kompozitör- “20. Yüzyıl’dan Günümüze Batı’da ve Türkiye’de Müzik” konulu görüşme, İstanbul: 6 Ağustos 2006

Özbeğen ve birkaç kişi dışında nitelikli müzik icracılarının içinden çok fazla çıkmadığı bir tarzdir.<sup>73</sup> Tavernacılık ve taverna, daha çok arabeski seven ve arabeski yaşayan insanların sınıf atlamış olanlarının estetik ve hayat zevkine hitap etmektedir. Fakat bu müzik, adı üzerinde bir mekan (taverna) ve süreç(eğlence) ile sınırlı kalması, içerdiği sound gibi birçok nedenden ötürü arabesk gibi hayatın geneline yayılamamıştır.

Arabesk ise bir kültür haline 1980'lerde iyice dönüşmüştür. Arabesk müzik 1980'li yılların ikinci yarısından itibaren sınıflar üstü bir hale gelmeye ve ulusal düzeye doğru hızla yükselmeye başlamıştır.<sup>74</sup> Hatta bu ulusal düzeye geliş, siyaseten tescil dahi edilmiştir. Anavatan Partisi 1988 seçimleri için 'Seni Sevmeyen Ölsün' adlı şarkıyı kampanya müziği olarak kullanmış, İbrahim Tatlıses ve cinselliği ile tabuları sorgulatan Bülent Ersoy gibi şarkıcılar dönemin resmi gezi ve resepsiyonlarda yer almıştır. Hükümetle TRT'nin arabeske yakınlaşmasının doruk noktası, Şubat 1989'da İstanbul'da, zamanın Kültür ve Turizm Bakanı Tınaz Titiz'in organize ettiği Birinci Müzik Kongresi'nde yaşanmıştır. Sonuç, Acısız Arabesk'in desteklenmesi yönünde olmuştur. Kongrenin sonucunda, Hafta Sonu (7 Mart 1989) gazetesinde çıkan bir yazıya göre TRT sözleri kederci olmayan müziği 'tanımaya' hazırdır.<sup>75</sup> Ne tesadüftür ki, Ahmet Kaya'ya karşı desteklendiği çokça düşünülen Fatih Kısaparmak da bu süreçte tanınmaya başlamıştır.

Bu dönemde, daha çok şehir kültürü tarafından ana hatları tespit edilen pop da, artık toplumsal gelişme ve oluşumların tasarlanıp sistemleştirilmesinden çok, bu gelişmelerin peşinden sürüklenilerek gidildiği bir dönemde yaşamak için arabeske yaklaşmaktadır. Fakat merkezdeki, bürokrasi-sermaye-iktidar gibi kurumlar şehir tanımına ait olduğu ve kültürü daha çok bunlar rasyonelleştirdiği ve sistemleştirdiği için, arabesk de şehre ait olan pop müziğe yaklaşılmaya başlamıştır. Ancak popu en azından başlangıçta ve uzun süre arabeskten ayıran en görünür fark, geleneksel Türk Sanat Müziği'nden (çalgi, makam, usul vb) kimi istisnalar dışında 1990'lara kadar pek yararlanmaması olmuştur. Temel ortak noktası ise 'pop' un içinde kendisine yer bulan

---

<sup>73</sup> Sezer Bağcan, -Aranjör-Kompozitör- "20. Yüzyıl'dan Günümüze Batı'da ve Türkiye'de Müzik" konulu görüşme, İstanbul: 6 Ağustos 2006.

<sup>74</sup> Kızıldağ, a.g.e, s. 43.

<sup>75</sup> Stokes, a.g.e, s.163.

kimi üsluplaşmalarda ağırlıkla kullanıldığı (Anadolu Pop) üzere Türk Halk Müziğinden, özellikle çalgılardan yararlanmasıdır.<sup>76</sup>

Kayahan, Sezen Aksu, Nilüfer, Zerrin Özer gibi şarkıcıların arabeske yaklaşan ve hatta yer yer arabesk olan şarkılar söylemesi, popun arabeskleşmesi sürecinin 1990'larda güçlenecek köklerini atmıştır. 1990'larda arabesk, popüler sanatlardan sinema dışında müzikte pop'u da kendine benzetmeye başlamıştır ve artık şehrin kendi ürettiği son popüler kültürel değer olan pop müziği, şehirli bürokrat aydınının da gücünü iyice yitirmesiyle kendi niteliğini belirleyen sınıfları kaybetmeye başlamıştır. Popüler kültürün üretim alanları, yeni göç kitlelerinin belirleyiciliğine daha açık bir hale gelmeye başlamaktadır.

Bu arada grup müziği Mazhar-Fuat-Özkan, Grup Gündoğarken, Yeni Türkü ve Ezginin Günlüğü grupları ile daha çok kendi çizgisini tutturmuştur. Bulutsuzluk Özlemi'nin rock ve protesti bir araya getirme çalışmaları bu dönemde öyle etkili olmuştur ki 1970'lerin grupları olan Moğollar, Üç Hürel ve Mavi Işıklar yeniden bir araya gelmiştir.<sup>77</sup>

Artık 'uçar, gider...' operet ve otomobillerden kendisi de bir kolektif göçerlik hali ifade eden 'dolmuş'lar devrine ve müziğine Türk toplumu geçmiştir. Pop-arabesk'e ve bu yapının kendi popüler kültürüne giden yolda dünyada Berlin Duvarı çökmüş, Sovyetler Birliği çözülmüş, küreselleşmenin bireyi apolitikleştirilmesi ve sol görüşü savunan kesimlerin bir kısmının referanslarının da kendi aralarında karışması ile toplumsal protesto dönemi de oldukça zayıflamış, protesto sokaktaki rap' in özü tartışmalı sesine kendini bırakmış görünmektedir. 1980'lerde işitsel bağlamda walkman gibi bir araçla 'yıldız'a, ulaşan toplum bu defa görsel olarak da 'yıldız' a ulaşım sahip olabileceği video oynatıcıları ile, 1990'ları beklemektedir. Özel televizyon ve radyo kanalları ile insanların ellerindeki dinleme-izleme teknolojilerinin, kişisel ve küresel düzeydeki iletişim araçlarının birbiriyle bütünleşebileceği bir dönem açılmaktadır.

---

<sup>76</sup> Ayhan Erol, **Popüler Müziği Anlamak**, İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005, s. 258.

<sup>77</sup> Murat Meriç, **Pop Dedik**, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s. 49.

Türkiye’ deki pop kültürünün tüketicisi de 1990’ larda dünyada görülmeye başlandığı üzere artık bu kültürün üretimine interaktif şekilde dahil olmaktadır.

### 3.2. 1990' dan Günümüze Türkiye'de Müzik Endüstrisi

Bu dönemin genel küresel, bölgesel ve ülke içi gelişmeleri kabaca şöyle sıralanabilir:

SSCB'nin çözülmesinden sonra birliğe bağlı ülkelerin bağımsızlıklarını ilan etmesi, oluşan büyük siyasi boşluklar neticesinde Yugoslavya'da iç savaş ve dağılma sürecinin yaşanması, Afganistan'da artan iç mücadeleler, bu zamana denk düşen Özal'ın 'Adriyatik'ten Çin Seddi'ne Türkiye' sözleri, S.S.C.B.' nin çözülme sürecine denk gelen Irak'ın Kuveyt'i işgali ve ABD'nin Çöl Fırtınası Harekatı, Ruanda ve Cezayir gibi Afrika ülkelerinde iç savaş, AET'yi AB'ye dönüştüren Maastricht Anlaşması'nın imzalanması, 'Karadeniz Ekonomik İşbirliği'nin kurulması, Dünya Ticaret Örgütü (WTO)'nun kurulması ve Türkiye'nin AB ile Gümrük Birliği Anlaşması imzalaması<sup>78</sup> bu dönemde gerçekleşmiştir. Diğer yandan neo liberal politikalar, PKK'nın varlığını güçlendirmesi, Refah Partisi'nin iktidara gelişi, D-8'lerin kuruluşu, 28 Şubat Süreci, Abdullah Öcalan'ın yakalanması, yapılan devalüasyonlar, ulusal stratejik kurum ve kaynakların özelleştirilmesi ve bunların önemli bir kısmının dış ülkelere satın alınması, siyasetler üstü olan devlete dair norm ve kurumların siyasetçe tartışılması, 11 Eylül süreci ve İslamın 'ılımlı', 'terörist' vb. düzeylerde yeniden tanımlanılması, AKP iktidarı, tarihin tartışılması gerekliliği savları, içteki etnik-dini-siyasi hareketler ve dış ülkelerin 'Ermeni Soykırımı' savlarını kanunen kabul etmeleri gibi birçok olay ve dönüşüm de bu dönemin içinde yer almıştır. Genel tablo, özellikle SSCB'nin dağılmasından sonra tek kutuplu olarak görünen dünyada Avrupa'nın da hem öznesi hem de nesnesi olduğu bir dönüşüm süreci yaşandığını işaret etmektedir. Bu dönüşüm, özellikle, tarih, din, etnisite, kültür ve medeniyet gibi temel aidiyet ve kavramların tartışılmasından başlamak üzere gerçekleşmiştir.

Konumuz olan müzik yine bu dönemin karakterine uygun olarak, onu kitlelere taşıyan yayıncılık anlayışı ile birlikte değişmektedir. 1980'lerin başında Avrupa'nın

---

<sup>78</sup> Bodur, a.g.e, s. 767-875.

ABD'den ithal ettiği 'deregülasyon' uygulaması, neo-liberal doktrinin yaşama geçirilmesi sürecinde ortaya çıkmış olup telekomünikasyon, havacılık, bankacılık, yayıncılık gibi belirli alanlarda devlet müdahalesinin en aza indirilmesi temelinde yapılan bir uygulama olmuştur.<sup>79</sup> Bu uygulama, Avrupa'da kamu yayıncılığının dönüşüm sürecinde televizyon yayınlarını mallaştırılmış, izleyicileri tüketicileştirmiş güçlü ABD film ve televizyon pazarı, bu gelişmelerden faydalayıp etkisini arttırmıştır.<sup>80</sup> Aynı etki, 1990'ların ortalarına kadar Türkiye'de de, sinema sektöründe, sinema bir yayıncılık aracı olmasa da bu sürecin etkilerini taşır görülmektedir.

Her geçiş döneminde görülebildiği gibi ortaya çıkan boşlukları *de facto*'ların doldurması durumu söz konusu olmuştur. Kuralsız ve kontrolsüz biçimde yapılmaya başlanan özel televizyonların, yayın ve programcılık açısından ilk elde hazır ve ucuz malzemeye rağbet göstermesi sonucunda Türk (ve Amerikan) sinemasının stoklardaki ürünlerine yönelmesi, kitleleri sinema salonlarından iyice uzaklaştırmış ve yabancı filmlerin ağırlıklı olarak, televizyonun bir nimeti olarak bedelsiz verilmesi de bu süreci beslemiştir.<sup>81</sup> Nitekim, özellikle Amerikan kaynaklı diziler, iç piyasada maliyeti karşılanmış, maliyetten kopuk tüketim malları olarak, tüketici kültürlerin rekabet olanaklarını kırarak biçimde fiyatlarla dışa satılmaktadır. Ortadoğu-Arap ve Latin Amerika ülkelerinde dışa bağımlılık %45-50 dolayındadır ve Mısır gibi ülkelerde bu yabancı programların yüzde 50'si ABD kökenlidir, Türkiye'de ise bu bağımlılık %60'ın üzerinde yer almaktadır.<sup>82</sup>

Öte yandan, Türkiye'deki birçok televizyon yarışma ve haber programı formatlarının, reklam ve tanıtım biçimleri ile birlikte ABD kökenli olduğu görülmektedir. Televizyon ve medyada bu dışa açık süreç devam ederken, sinemalarda 1992-1993 Eylül'leri arasında gösterime giren 153 filmde 144'ünün yabancı olduğu ve çekilen 13 Türk filminden sadece 9'unun vizyona girme olanağı bulduğu belirtilmiştir.<sup>83</sup>

---

<sup>79</sup> Cem Pekman, **Televizyonda Özelleşme Avrupa'da Yayıncılığın Değişim Süreci**, İstanbul: Beta Yayınları, 1997, s. 58.

<sup>80</sup> **a.g.e.**, s. 120.

<sup>81</sup> Pekman, **a.g.m.**, s. 44-45.

<sup>82</sup> Serdar Kaypakoğlu, **Kimlik Sorunları ve İletişim**, İstanbul: Der Yayınları, 2000, s. 83.

<sup>83</sup> **a.g.e.**, s. 110.

Yukarıdaki yayıncılık anlayışını izleyen Türkiye’de, ilk özel radyo ve televizyon kanallarının ortaya çıkması ise şu şekilde olmuştur: 1989 yılında cumhurbaşkanlığına gelen Özal’ın, 1990 yılının Ocak ayında ABD’yi ziyareti sırasında kendine eşlik eden habercilere ‘yurtdışından Türkçe televizyon yayını yapılmasını engelleyen bir kural yok. Dış memleketlerden bir kanal kiralayan Türkiye’ye yayın yapabilir’ diye yaptığı bir konuşmanın hemen ertesinde, Şubat ayı içinde, gazeteler Rumeli Holding’in Federal Almanya’dan Türkiye’ye yayın yapacak iki uydu kanalını kiraladığı ve yayına geçmek üzere olduğunu duyurmuşlardır.<sup>84</sup> Magic Box – Star 1 adı ile yayın yapan şirketin, Rumeli Holding’in yöneticisi Cem Uzan ile ortaklık yapan dönemin cumhurbaşkanı Turgut Özal’ın oğlu Ahmet Özal’ın beraberliği ile açılması oldukça anlamlıdır. 1992’de Teleon, Show TV, Kanal 6, HBB, 1994’te ATV, Kanal D, TGRT ve sonrasında Kanal 7, Samanyolu, Flash TV gibi kuruluşlarla birlikte 1994 yılında o tarihte Cumhurbaşkanı olan Süleyman Demirel’in belirttiğine göre kurulmuş olan özel radyo ve televizyon şirketi sayısı 525’tir.<sup>85</sup>

Yayıncılığın korsan ve denetimsiz olması, özellikle radyo yayın maliyetlerinin televizyona göre oldukça düşük olması ve radyoların daha ucuza kurulabilmesi gibi birçok diğer sebepten ötürü bu rakamlar çeşitli kaynaklarda, birbirinden oldukça farklı şekillerde verilebilmektedir. Bu dönemde özel radyoların sayısının 1500’e ulaşmış<sup>86</sup> olduğu dahi belirtilmiştir.

MTV’den hareketle Young Star adlı bir kanal ile müzik televizyonculuğu dünyasına giren Uzan Grubu, 16 Ağustos 1994 tarihinde ilk Türkçe müzik kanalı olan KRAL TV’yi kurmuştur. Kesintisiz müzik yayını, tv ye de taşınmıştır. Artık böylece müzik, görsel ve işitsel kullanım yönünden, tamamen kamusal yayıncılık alanının dışında, gösteriye ve metaya dönüştürülmek üzere kurgulanmaya başlanmıştır. Üstelik korsan kasetçilik ve yapımcılıktan korsan yayıncılığa uzanan oldukça geniş bir alanda, müzik endüstrisi büyük bir illegalite içinde kurulmaya başlanmıştır.

---

<sup>84</sup> Erol Mutlu, **Türkiye’de ve Dünyada Televizyon**, Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı Yayınları, 1999, s. 64.

<sup>85</sup> **Türkiye Gazetesi**, 21 Nisan 1994, s. 7.

<sup>86</sup> Kızıldağ, **a.g.e**, s. 24.

Bu tablo, aynı zamanda şu duruma işaret etmektedir: Ortak kültür oluşumunda referans, semboller ve mitler üreterek yaşamımıza müdahalede bulunan medya karşısında daha önceki bölümlerde de belirtmeye çalıştığımız gibi vatandaşların, dinleyici-okuyucu-izleyici kesimin, artık yeni bir medya okur-yazarlığı becerisi edinmesi gerekliliği doğmuştur.<sup>87</sup>

İşte tam da bu noktada, dünyada daha önce tespit ettiğimiz tarih, din, etnisite, kültür ve medeniyet gibi aidiyet ve kavramların öncelikle dönüşümünün yaşandığı ve bu sürecin küresel ve iç politikada da etkilerinin görüldüğü bir dönemde 1980 sonrası apolitikleştirilen kuşakların ve 3.5 yıl eğitim ortalamasına sahip bir toplumun, sayıları yüzler ve binlerle ifade edilen düzensiz-denetimsiz kaynaklarca 24 saat yayın üzerinden denetimsiz olarak sayısız mesaj / ileti alması söz konusu olmuştur. Ayrıca göç ve gecekonduların arabesk ile şehir ve düzende kültürel alanda belirleyici bir rol aldığı da görülmüştür. Bu durum medya okur-yazarlığından önce, insanların genel hayat pratiği içinde medya-gerçek hayat ve dünya ayrımını yapmalarını gerektirmiştir. Fakat 24 saat kesintisiz televizyon ve (insanların yeni kişisel teknolojiler ile her yere ve her zamana taşıyabildikleri) radyo yayını, bu ayrımın yapılabileceği 'boş zaman'ları da işgal etmiştir. Bunun daha öte aşamasına, tüketicinin, kendini kullanırken özne olarak düşünebildiği ve aslında en uç aşamada nesneleşebildiği cep telefonları, internet, mp3 çalarlar, iPod'lar vb. ile geçilmiştir. Artık Türkiye' de de dünyaya paralel olarak eğlencenin üreticiliği, seçme ve listeleme-yeniden üretme yetkisinin verildiği tüketiciye önemli ölçüde devredilmektedir. Tüketici kendi yarattığı bir dünyanın genel anlamda içine düşmeye ve gerçeklikten kopmaya başlamış, kendi eğlencesini kendi icat eden bir makineye/nesneye dönüşmüştür. Hatta yine bu kişinin kendi ürettiği eğlencesi de internet ve dijital ortamlarda paylaşılabilir-ürünleşip pazarlanabilir-tüketilebilir hale gelebilmiştir. Gittikçe çok parçaya bölünen bir hayatın bütünü görmeyi zorluk derecesine göre entelektüeller nicelikçe azalır nitelikçe gelişecek, ters orantılı olarak da, genel diğer kitle de nicelikçe artıp nitelikçe düşecek ve belki aklın orta sınıfı ortadan neredeyse kalkabilecek, bu grup da sayısal olarak azalabilecektir. Kişisel ve küresel

---

<sup>87</sup> Türkoğlu, a.g.e, s. 189.

düzydeki iletişim araçlarının birbiriyle bütünleşerek yarattığı sosyal değişimler, bu Türkiye tablosunda dönemin Batı tablosuna paralel olarak çizilmeye çalışılmıştır.

1990'lar, bu sürecin internet ile hızlanacağı yıllardır. Fakat Türkiye henüz sosyal hayatını rasyonelleştirmemiştir. Hayatın iyice karmaşıklaştığı bu dönemde 1988'de Türkiye Ankara'da %70, İstanbul'da %60, İzmir ve Adana'da %50, Samsun ve Erzurum'da %54, Bursa ve Diyarbakır'da %30 oranında gecekonduların bulunduğu bir demografik yapıya sahiptir. Türkiye'de gecekonduların %33'ü İstanbul'da, %30'u da Ankara'da yer almaktadır.<sup>88</sup> Bu süreci besleyen kültür, endüstri, sermaye, bürokrasi ilişkilerinin en belirleyici olarak bulunduğu büyük şehirlerin, bu yapı ile ne üretebileceği tartışılr olmaktadır. Dolayısıyla hayatı gittikçe birçok şekilde karmaşıklaşan insan, bütünü algılamının zorluğunu yaşıyıp bilinçli veya bilinçsiz olarak bireyselliğe sığınabilmektedir. Mahallilik, delikanlılık vb. kültürel lisanları, niteliği bu dönüşümle belirli ölçülerde bozulmuş da olsa özellikle göç sınıflarının bildiği ve bu insanların köyünden kente getirdiği en somut ve belki de tek araçlarıdır. Onun için belki bu yönüyle delikanlılık ve mahallilik, siyasi-sosyal bütün hayatımızın içinde varlığını baştan sona devam ettirebilmiş bir kültürel hatıdır. Bu, siyasetin konjonktürelliğinin getirdiği süreksizlik ile kesintiye uğramış-tutarsızlaşabilmiş ulusal kalkınma projelerinden elimizde kalan en somut ve kendi içinde tutarlı en belirgin kavramdır ve mahalli olan, ulus ve vatandaşlık üst bilincine sosyolojik açıdan geçemediği için tanımında var olan feodal yapının daha çok içerdiği ağalık-din-kulluk ve etnik kavramlarını da beraberinde taşıyabilmektedir. Delikanlılık ve taşınan bu feodal kavramlar 'delikanlı' siyasetçileri de çıkarmıştır. Nitekim, arabeskin ve İslami temaların poplaşma süreci de bölüm başındaki dünyasal ve ülkesel genel çerçeve ile düşünöldüğünde oldukça anlamlıdır.

Zamanla arabeskin ve İslami motiflerin, delikanlılık kültürünün ve birçok şeyin de içinde görölebileceği pop müzik, 1990' larda önce bu yapılardan önemli ölçüde bağımsız bir şekilde kendini başına yükselmektedir.

---

<sup>88</sup> "Gecekondular", **Ana Britannica**, C.9, İstanbul: Ana Yayıncılık, 1989, s.336.

Popun yükselme devrine girişi Sezen Aksu'nun 'Hadi Bakalım'ı, Kayahan'ın (arabeske yakın olduğu iddia edilen)'Yemin Ettim'i, Yonca Evcimik'in de 'Abone' albümleri ile olur ve bu albümler 'milyonlarca' satmıştır.<sup>89</sup> Hadi Bakalım'la beraber kent varoşları, ilk defa arabesk dışında bir müzikle tanışmaktadır. Ayrıca, bestesi ve sözü Türk kaynaklı bir şarkı ilk defa dans müziği olarak diskolara girmiş ve Türk popu, ilk defa hem Batı popu dinleyen hem de arabesk dinleyenleri buluşturmuştur. Abone ile birlikte ise şarkıcılar 'olay' olmaya başlamıştır ve Yonca Evcimik ile kolye-tişört-dans gibi özellikleri ile 'moda' yaratabilen yeni pop star prototipi artık yaratılmıştır.<sup>90</sup> Şarkıcılar bu dönemde üzerlerine anlam ve imaj yüklenip nesneleşebilmiştir. Özel radyo-tv kanalları ve yapım şirketleri müziğin endüstrileşmesinde imaj ve şarkıcıdan oluşan ana nesnelere kavuşmuştur.

Kral TV'nin açıldığı 1994 yılında, yine iki ana müzikal gelişme daha yaşanmıştır. Yonca Evcimik, Jessica Jay'ın seslendirdiği Broken Hearted Woman adlı şarkıdan uyarlanan '8:15 Vapuru' adlı 'aranjman' şarkı ile Türkiye'de yayımlanmış ilk single kaseti çıkartmıştır.<sup>91</sup> Single kaset, şarkı sayısı itibari ile 1940'lardaki her biri 2 şarkılık olan 78 devirli plaklara benzemekte ve zaten onların şarkı azlığından kaynaklanan düşük maliyet ve fiyat özelliklerini de içermektedir. İkinci gelişme ise 17 Mayıs 1994'te Tarkan'ın 'A Acayipsin' adlı ikinci albümünü çıkartması ve albümün 1 milyonun üzerinde satışı olmuştur.<sup>92</sup>

Video klip devri, artık Türk müzik piyasasında başlamıştır. İmaj-anlam-meta vb. yüklemeleri ile 'gösteri'leşen müzik, klipler vasıtası ile 'taşınabilir bireysel konser' vasfını da kazanmıştır. Video klip, şarkıcılı video ve sinema filmleri ile konserlerin gösteri düzleminde genel olarak bir araya getirilmesinden oluşur. Klipler, daha sonra gelişen kişisel iletişim araçlarında değiş tokuşu yapılabilen metalar haline de gelecektir.

Pop star ve imaj tanımlarının ortaya çıkması, düzene uyum sağlamakta zorlanan ve her an sosyal bir tepki verebilecek olan sınıfların şehre ve düzene uyum

---

<sup>89</sup> Metin Solmaz, **Türkiye'de Pop Müzik**, İstanbul: Pan Yayınları, 1996, s. 38.

<sup>90</sup> **a.g.e.**, s. 40.

<sup>91</sup> Meriç, **a.g.e.**, s. 523.

<sup>92</sup> Kaan Taşbaşı, "Türkiye'de 1990 Sonrası Müzik Endüstrisi ve Görüntü", **Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü**, Cem Pekman-Barış Kılıçbay (der), İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004, s. 79.

sağlamasını kolaylaştırmıştır. Zira şehir ve gösteri endüstrisi ‘boynu bükük’ olarak varoşta ve ‘eşikte duran’ insanlara, kendilerini rahatça şehre adapte edebileceği araçlar olan imaj, sanal kimlik, rol ve statüler vermektedir. Nitekim bu dönemde 1980’in gecekondulu kuşakları da 1960’lardan beri güçlenmiş olan önceki göç kuşaklarına, sosyo-ekonomik düzeyde başarı olarak eklenmeye, dahil olmaya ve kendi sermaye sınıfını oluşturmaya başlamıştır. Gecekondulu kuşakları önce kendi sanatçı, yıldız ve mitlerini oluşturmuştur. Şimdi ise hep beraber içinde yaşayabilecekleri bir sosyo-ekonomik / kültürel alanı şehir içinde oluşturabilmiş, kendi burjuvazisini de bu sürecin içerisinde oluşturmaya başlamıştır. Bu oluşum da, şehirdeki yerleşik orta sınıfın zayıflaması ile oluşan kültürel boşluğu doldurup güçlenebilmiş, içinde yaşayan insanların kültürünü şehrin ve medyanın etkin kültürü haline getirebilmiştir.

Artık eşikte duran insan şehirde etkin olmaya doğru ilerlemektedir. İmaj ve yeniden üretilmiş rollerin oluşturduğu yeni kıyafetleriyle bu insanlar şehre çekinmeden girebilmektedir. Orhan Tekelioğlu, bu süreçte değişen eğlence anlayışını şöyle ifade etmektedir: Yazı ve kendini ifade etme engelli bir kültürde görsellik daha da önem kazanmıştır. Arabesk filmlerde kahramanların konuşmak yerine basitçe bakması gibi Televole kızları (böyle bir eğilim arabesk filmlerde olmamasına rağmen) hemen her zaman dans ederler; anlaşıldığı kadarıyla son on yılın (1992-2002) en önemli popüler müzik dönüşümü dertlenme ile eğlenmenin yer değiştirmesinde olmuştur.<sup>93</sup> Ayrıca yine, Televole kahramanları, merkez kültürünün önem verdiği değerlere, örneğin, eğitimepek önem vermez ve bunlara karşı eleştirel olur. Ona göre iyi şarkıcı veya oyuncu olmak için altı ay ders almak yeterlidir, zenginlik iyidir ama saf Anadolu delikanlısı veya kızı olmak daha iyidir. Daha çok bir ‘yükselme’ hikayesi vardır. Ara sıra anlatılan başarısızlık ya da ‘düşme’ öykülerinde ‘kendini beğenme’, ‘ne olduğunu unutma’ gibi öz’ün unutulması halinde insan için ‘düşme’nin kaçınılmaz olduğu belirtilmiştir.<sup>94</sup>

Dolayısı önceki göç kuşaklarıyla bütünleşen 1980’ler göç kuşağının yarattığı kendi sosyo-ekonomik ve kültürel alanın şehirde etkin kültür haline dönüşmesi süreci

---

<sup>93</sup> Orhan Tekelioğlu, “Küreselleşme – Yerelleşme Dinamiğinde Popüler Kültür ve Müzik”, **21. yy Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu**, Ankara: Seveda – Cenap And Müzik Vakfı, 2002, s. 178.

<sup>94</sup> a.g.m, s. 179.

yukarıdaki örnekler üzerinden de izlenebilmektedir. Bu sürecin gelişimine dikkatli bakılırsa bu süreç, yine kendi ile birlikte yükselen ve değişen İbrahim Tatlıses'in söylediği şarkılarda kendini göstermiştir: Tatlıses 'Ayağında Kundura' ile şehre gelir. 'I love you, I love you, Seviyorum Yes I do' ile şehre intibak etmeye çalır, 'Ben de İsterem' diyerek düzene talip olur, 'Alem Buysa Kral Benim' der, demokrasi ile işleyen Türkiye'de nihayet kendini 'imparator' ilan eder ve Tatlıses'i o noktaya taşıyan demokrasi, onun 'imparatorluğu' ile de bitmiş olur. Bu ve benzeri durumlar bazı şarkıcıların, kendi yarattığı gerçeklik ve imaj arasında ayırım yapmakta bir güçlük yaşadıklarına da işaret edebilmektedir. Yine göç kültürü şehirde etkinleşirken, zayıflamakta olan şehirli orta sınıfın da müziği kendi içinde, var olan gelişime paralel olarak ters hatta bir estetik çizgi izlemektedir. Yahya Kemal'in, Behçet Necatigil'in şarkılardaki siirleri, sözleri 'A acayipsin', 'Hepsi senin mi' gibi sözlere yerlerini bırakmış, edebiyat ve sanatsal derinlik bu metalaşma sürecinde popüler kültür içinde slogan ve içgüdüsel ifade seviyesine gerilemiştir.

Burada, dış dünyanın karmaşasını kavramakta zorlanan gecekondü kitleleri, elindeki tek somut varlığı olan mahallilik ve delikanlılık değerlerine sığınarak reel hayatı algılamaktan-şehre ait işbölümünü ve bunun getirdiği rolleri anlamaktan uzaklaşmaktadır. Bu göç kitlesinin insanları, 1990'lardan itibaren yine kültürün ve bilincin bir yönüyle sosyal-ailevi bir birikim olması ve bu birikimin bu kitlede şehir düzeyinde bulunmaması ile irrasyonel bir yola başvurmuş, var olan mahallilik ve delikanlılık değerlerini yücelterek reel hayattan ve gerçekliği algılamaktan oldukça kopmuş görünmektedir.

Bu tablo, Türkiye'nin kendi sosyal yapısının ve popüler kültürünün aynı dönemde var olan küresel popüler kültür endüstrisine paralel olarak ve onunla çakışarak geliştiğini, bunun da Türk insanının şehir -devlet -dünya tanım ve referanslarını bir kere daha ve oldukça geniş ölçüde karıştırmakta olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Nitekim, yine bu dönemde feodal yapının değerlerini temsil eden etnik ve dini tanımlar üzerine kurulan partilerin, radyo-tv ve basın organlarının ortaya çıkmaya başladığı görülmektedir. Bu kesimlerin bir bölümü bir ölçüde kendi burjuvazisini oluşturup,

barındırdığı ulus devlet öncesi sosyal değerleri, ulus devlet'in aygıtları ile ve yine ulus devleti tartışarak yükseltmektedir.

Bugün reel olarak yaşanan sorunlar karşısında bu sorunları anlamak ve çözmek yerine, dua ve kuru tevekkülle mevcut düzeni olduğu gibi kabule yakın ve işleyişi algılamaktan uzak duran yeni dönemin etkin kültürünün insanı, kendini tanımlayan ve elbette ki değerli olan geleneksel yapıyı bir 'başlangıç' değil varılan bir 'sonuç' olarak görebilmektedir. Bugün, medyada Bizans'ın yıkılış zamanına benzer 'meleklerin cinsiyeti', evliyalar, günahlar, töre cinayeti, okullardaki şiddet, ensest ilişkiler vb. yi de sanal gündemler içeren 'gösteri' endüstrisi ürünleri ile aynı programın içinde (ör: haberlerde) izliyor olmamız başlı başına gerçekliğimizin ne ölçüde sağlam olduğu hakkında fikir verebilmektedir.

Bu durumun kökeni, başlangıçtaki devlete ait bütüncül kalkınma ve gelişim idealinden-stratejisinden birçok şekilde kopmalar yaşanmasında görülebilmektedir. Bu kopmalar sonucunda ortaya çıkan programsızlık ve bunun getirdiği toplumsal düzensizlik, şehre ait olan modern siyasi-sosyo ekonomik ve kültürel bir sınıflaşmaya varılmasını oldukça olumsuz bir şekilde etkileyebilmiştir. Şehre ait modern sınıfların oluşması ve olgunlaşması sürecindeki olumsuzluklar, şehirde göç ile kendiliğinden oluşan yeni bir sınıfın etkinleşmesine imkân sağlamıştır. Dolayısıyla şehirli ve göç kitlesi olarak tanımlanan sınıflar, reel olanı tespit edecek modern ve sınıfsal bir tecrübenin eksikliğini yaşamaktadır. Bu tablo, toplumsal algıda gözlemlenebilen irrasyonelliğe bir yönüyle açıklık getirmeye çalışmaktadır. Tabloya, Türkçe İbadet ve Toprak Reformu' nun uygulamaya sokulamayışı gibi çok daha başka boyutlardan da bakılabilir. Nitekim Toprak Reformu ile merkez ve çevrede insanın, mülk sahibi olma, vatandaş ve birey olma yönünde hayatın rasyonelleşebileceği genel toplumsal bir taban önemli ölçüde yaratılabilecek, Türkçe İbadet ile de ibadetin herkesin bildiği ortak dil olan Türkçe' yle yapılması sağlanarak inancın rasyonelleştirilmesi ve cemaatlerden bağımsızlaşarak sadece bireye ait olmasının yolu oluşturulabilecekti. Bu iki uygulama da Türk toplum yapısını feodal olandan bireysel ve rasyonel şekilde ulusal olmaya doğru dönüştürmeye yöneliktir. Bunların uygulanamamasının bugünkü tabloyu önemli ölçüde etkilediği düşünülebilir. Nitekim, bugün dahi Türk toplumsal yapısı,

henüz ulusal düzeyde ve şehre ait bir sağ ve sol düşünce hala üretme aşamasındadır ve toplum yukarıda medyanın yayıncılığında gözlemlenebilen batıl inanç ve mahallilik gibi şehirde irrasyonel olarak değerlendirilen özellikler gösterebilmektedir.

Bu dönemdeki medya kanallarına bakıldığında, dini ve etnik değerler üzerinden siyaset yapan yayın kanalları görülebilmektedir. Bu kanalların izleyici kitlelerinin önemli bir bölümü yukarıdaki dini ve etnik değerleri bir siyasi kimlik olarak görebilmektedir. Bu dönemde fikir özgürlüğü dahilinde, kaynağı dışarıdan olmamak (yönlendirilmemek) ve terörizme eklenmemek kaydı ile fikrinsel ve siyasi düzeyde bir serbestlik içinde cumhuriyetin temel değerlerine fiili müdahale etmeden ulus devletin kendisi de tartışılabilmektedir. Tartışmalar genel resmin bütün hatları ile netleşmesine, yapılacak tespitlerin ve uygulamaların genele bakılıp rasyonelleştirilmesine ve toplumsallaşmasına bir yönüyle katkıda bulunabilmektedir.

Ulusal ölçekli İslami kanallar olarak Kanal 7, TGRT (2006'da yurt dışına Avustralyalı medya patronu Murdoch'a satılmıştır, kurulduğunda Işıkcılar'ındır), Samanyolu (Nurcu Fethullahçılar'ın), Ak TV (Nakşibendi tarikatının İskenderpaşa kolunun) belirtilmekte, bunların yanı sıra, tarikatların 70 dolayında bölgesel yayın yaptığı Kon TV, Selam TV, Birlik TV, Meltem TV, Yavuz ve Yıldız TV vb. de sayılmaktadır.<sup>95</sup> Uydu teknolojisinin yaygınlaşması ile yurtdışından PKK ile ilişkisi belirlenen Roj Tv. gibi kanallar da bu yayıncılık tablosunda yer almaktadır.

Her sosyal ve siyasi grubun iktidara yaklaştıkça kendi sermaye sınıfını üretmesine uygun olarak, İslami veya Yeşil Pop akımı da 1995'lerde başlayıp günümüze güçlenerek gelmiştir. Nitekim, yukarıda belirtildiği üzere bu kesimin artık kendi yayın kanalları vardır. 15 Mayıs 1995'te ilk kez Osman Özsoy' un Yeni Şafak gazetesinde yayınlanan 'Yeşil Pop'un Satış Derdi Yok' adlı röportajın yayını sonrası 'Yeşil Pop' tanımı üzerine tartışmalar başlamıştır. Hakan Albayrak'ın 25 Mayıs 1995 tarihli Tutanak adlı köşesinde yer alan ifadesine göre 'Yeşil Pop' kendisinin ayaküstü

---

<sup>95</sup> Kaypakoğlu, a.g.e, s. 98.

yaptığı bir adlandırmadır ve İslami kesimin bir bölümü bu adlandırmadan rahatsızdır. Yine de tanım, tartışıldıkça yaygınlaşır hale gelmiştir.<sup>96</sup>

Refah Partisi'nin yükselişi, tesettür giyim ve modasının oluşmakta olan İslam burjuvazisine uygun bir yaşam tarzı olarak sunulması, MÜSİAD'ın yükselişi, D-8'lerin kurulması, neo-liberalizm, dinler arası diyalog, medeniyetler çatışması, 11 Eylül'den sonra oldukça sıklaşan 'ılımlı islam' ve 'islami terör' gibi söylemleri bir arada düşündüğümüzde iç ve dış dinamiklerin bu konjonktürde bu yeni siyasal-sosyal oluşumu güçlendirdiği görülebilmektedir. Doğal olarak bu güçlenen toplumsal yapı kendi müziğini üretme yolları aramakta ve üretmektedir. Bu yeni toplumsal İslami yapının müziği son yıllarda dini bayramlar ve Ramazan aylarında oldukça yoğun olarak yayınlansa da, esas itibari ile televizyonlarda verilen pop müziği yayınının içerik olarak dışında görülmektedir ve bu tarz, bütün müzik akışı içinde küçük bir oranda temsil edilmektedir. Cemaat ve tarikat yaşam biçimlerine uygun olarak müzik, daha çok kendi kesimi içinde ve 'kapalı devre' olarak dinlenmektedir. Doğasından ötürü geniş kesimlere ulaşmamaktadır. Müzik estetiği ve müziği yapma açısından bakıldığında, müzikal içerik ve kullandığı müzik teknolojisi olarak Türk popüler müzik piyasasıyla örtüşmekte, daha çok dinsel olan ve toplum düzenine karşı sözleriyle farklı bir şekilde durmaktadır. Arabesk ve protest müzikte olduğu gibi sözler ön plandadır; içerik olarak en çok dünya düzenine başkaldırı, Allah ve Peygamber sevgisi, Tasavvuf sözlerde işlenmektedir.<sup>97</sup> Popüler müzik' te bu temalara genelde rastlanmamaktadır.

Popüler müziğe bakıldığında, Türkiye'de korsan olarak düzensiz ve denetimsiz yayıncılığa başlayan radyo ve televizyonlarda Tarkan ilk 'mega star' olarak tanımlanmıştır. Korsan olan yayıncılığın kendisi gibi tartışılan cinsel kimliği ile Tarkan, bu endüstrinin bir dönüm noktasıdır. Zeki Müren' den sonra uzun zamandır ilk defa 'imaj' ve görünüm üzerinden öz'e dair olan toplumsal cinsiyet tartışılmaktadır. Zaten imaj, anlam yüklenebilir bir araç ise imaj taşıyan star ile birlikte, starın içinden çıktığı toplumun siyasi-sosyolojik-tarihi her değerine gönderme yapıp bunların tartışılması ve

---

<sup>96</sup> Ertuğrul Bayraktarkatal, "Dini Müziklerin Popülerleşmesi; Yeşil Pop", **21. yy Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu**, Ankara: Seveda-Cenap And Müzik Vakfı, 2002, s. 181.

<sup>97</sup> a.g.m, s. 184.

manipülasyona uğrayabilmesi mümkündür. Yaratılan olay ve star, bunları tartışılır kıldığı ölçüde büyümektedir.

Tarkan ile Türk müzik endüstrisi, yıllardır bu seviye ve sınıflandırmayı oluşturacak bir endüstri olmamasına rağmen, Ajda Pekkan'ın neredeyse tek başına yurtdışından getirerek temsil ettiği star'lık ve süper star'lık seviyelerine, şimdi mega star'lık seviyesinin de katılmasıyla kendi içinde yeni bir derecelendirme çitasına kavuşmuştur. 1990'lar ile gelişen Türk popüler müzik dünyası, 1995'lere geldiğinde artık kendi içinde bir hiyerarşi yaratmıştır (mega star, süper star, star, şarkıcı vb.) ve aslında şehirde şimdi önemli bölümü reel hayatı kavramakta zorlanan büyük bir kitlenin hayatında, reel hayatın çözümüne katkıda bulunmayıp bilakis kitleyi bunlardan uzaklaştıran iki ünlü olma biçimi ortaya çıkmıştır:

İlki mahallelinin, fakirin, zayıfın telkini ve teskini onun varlığında buldukları 'sahici' ve 'delikanlı' olan 'Baba' sıfatını taşıyan Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur, Müslüm Gürses gibi şarkıcıların temsil ettiği babalar; ikincisi ise mahallenin sınırlarını geçer geçmez şehir-ülke-devlet ve hatta dünya sınırlarını da sanki aşmış ve kainata varmış gibi bir çırpıda-bir tv kumandasında kanal değiştirmekle varılan, sahicilikleri yerine daha çok imajları ile var olan 'yıldız'lardır.

Bu alanın dışında, bir müzik arayışının sonucunda varılan bir değer olarak tarihin ve kültürün derinliklerinden gelen ortak yaşanmışlıklar mahsulü olan türküler, korudukları saflıklarıyla 1990'larda yeniden keşfedilmiştir. 1990'lar bu yönüyle dünyadaki world music ile müziğin kendi özünü aramasına benzer bir sürecin Türkiye'de türkülerin keşfiyle yaşandığı bir dönemdir. Türküler, sahiciliği ve köklülüğü ile arabesk de dahil olmak üzere-hemen bütün tarzların (Türk Sanat Müziği önemli ölçüde dışında) beslediği ana damardır. Anadolu pop / rock da bu damardan beslenmektedir. Halûk Levent, Kıraç, Murat Göğebakan bu dönemin yeni kuşak Anadolu Pop / Rock'çılarıdır.

Bu dönemde, 1970'lerin efsane isimleri Moğollar, Üç Hürel gibi gruplar yeniden bir araya gelmişlerdir. Şehrin merkezinde, daha ziyade şehir kültürü içinde yetişmiş kesim, kendi soluk alacağı müziği de tarihin ve belleklerinin arşivlerinden o

günlere çağırmıştır. Bu kesim 1960 ve 1970'lerin Anadolu pop / rockının 1980'de başlayan apolitizasyon süreci ile uğradığı kesintiyi 1990'larda telafi ederek müzik tarihindeki bu hattı süreklileştirmiştir. Türkü ortak paydasında, varoшта yaşayan ve muvaffak olarak şehrin içine yerleşmiş ve etkinleşmiş önceki göç kuşaklarının da yukarıdaki şehrli kitle gibi Anadolu pop/rock tarzları etrafında birbirlerine yakınlaşmaları mümkün olmuştur. Arabesk, protest müzik, Anadolu pop / rock ve Türkçe pop, teknoloji ve sound olarak ne kadar yabancı kaynak kullanmış olsalar da sonuçta ülkenin sosyal ve kültürel yapısından direkt olarak beslenmiş, bu yapının birer sonuçları ve ürünü olmuşlardır.

Bunların dışında 1990'ların ortalarına gelindiğinde artık rap, techno, hip hop gibi ürün olarak (ABD ağırlıklı olarak) Batı kaynaklı tarzlar da yoğun bir şekilde Türkiye'ye girmiştir. Apolitikleşen kuşakların, toplumsaldan bireysele, öz'e dair olandan şekilciliğe (saç biçimi, piercing, bere, kaykay, madalyon, gözlük, takı, giyim vb. ile) dönüşmekte olduğu bu dönemde protesto, artık ifade edildiği müzikal tarz ve müzikal dil olarak bir kere daha kendi toplumuna yabancılaşmaktadır. Artık bu dış kaynaklı tarzlar ile düzeni protesto eden kesim, protestoyu özünü koruyarak yapanların dışında neyi, ne kadar protesto ederse etsin bir yere varamayacakları şekilde düzen içinde içselleştirilmiştir. Rapçinin protestosu ile Zülfü Livaneli'nin ve Selda Bağcan'ın protestosu arasında belirgin bir fark görülmektedir.

Bu dönemde ülkeye giren techno, rap ve hip hopun sözel bölümlerini de minimize ederek, melodinin basit riflere (basit oldukça küçük melodiciklere) iyice dönüşmesiyle neredeyse salt ritmin ağırlıklı olduğu bir ritim müziğine icrayı dönüştürmüştür. Techno' da daha çok dijital ortamda üretilen sesler kullanılmaktadır. Techno, rap, hip hop gibi yeni tarzlarla müzik, melodik ve/veya konuşma bükümlü olmaktan iyice çıkıp teknolojik aletler ile ilkel çağ müziğindeki ritimselliğe varmıştır. Müziğin kendisinin de mekanikleşmesi, hatta onun ötesinde dijitalleşmesi artık söz konusudur. Techno, aynı zamanda şarkıcılardan ve melodik yapıyı icra edenlerden çok, dj adıyla şarkıları parçalara ayırıp tekrar bir araya getiren daha çok teknisyen işlevi gören insanların ve tüketicinin ön planda olduğu bir müziktir. Dj olmak için, müziğin kendisini yapmayı bilmek bir yana, müziğin alfabesi olan notanın dahi bilinmesine

gerek yoktur. Dj müziği, her yönüyle post-modernliğe işaret etmektedir. Modernliğin dışında, post-modern özsüz bir ilkelliğin (zira, tarihteki ilkel'in gerçekten tabiat-kainat-yaşam'a dair kendi bütününde taşıdığı bir öz vardır) sesleri yaratılmaktadır. Günümüzde Türkiye'de Techno ile bir araya getirilmeye çalışılan çeşitli kültürel müzik tarzları da bulunmaktadır. Bu durum Sezer Bağcan'a göre "halk müziğini dönüştürmek isteyen müzisyenlerin ancak en bilgisizinin sentez olduğu iddiasıyla ürettiği bir acayiplik"<sup>98</sup> olarak görülebilmektedir. Zira bunun bir sentez olduğu savında bulunan müzisyenler, 300 yıllık bir yaşanmışlık içerebilen türküyü her türlü kültürel değerinden kopartmaya çalışarak modernleşirmeye çalışmaktadır.

Bu dönemde müzik tarzlarında yaşanan değişimlere uygun olarak müziği üreten ve tüketen kitlelerin yapısında da bir değişme izlenebilmektedir. Artık gençler sanat tüketicileri arasında önemli yer tuttıkları gibi birçok zaman da sanat üreticisi durumuna gelmişlerdir.<sup>99</sup> Bugün müziği yapan kesim ile müziği tüketen kesim yaşça birbirine oldukça yaklaşmış ve hatta bir ölçüde yakınlaştırılmış hale gelmektedir. Gençliği hedef alarak yayın yapan medya kanalları da bu değişen üretici-tüketici ilişkisini tespit etmiş görünmektedir. Nitekim, Kasım 2006'da MTV Türkiye'nin yayına başlaması öncesinde yapılan spekülasyonlarda Sezen Aksu ve Ajda Pekkan gibi şarkıcıların 'yaşlı' olduklarından dolayı bu kanalda çıkamayacakları iddiaları yer almıştır. 19 Kasım 2006 tarihli Hürriyet Gazetesi'ndeki bir diğer haberde ise, MTV Türkiye temsilcisi Esra Oflaz Güvenkaya'nın bu haberlerin gerçeği yansıtmadığı ve Sezen Aksu'nun Ceza ile yaptığı düeti televizyonlarında yayınlamak istedikleri beyanı bulunmaktadır.<sup>100</sup> Sezen Aksu'nun birçok klibi varken Ceza ile düet yaptığı şarkının yayınlanmak istenmesi anlamlıdır. MTV Türkiye'nin kurulması, ayrıca Türk kültür ve popüler kültür hayatında bir kırılma noktası yaratabilme potansiyeli taşımaktadır ve bu yönüyle önemli bir dönüm noktasına işaret etmektedir. Bu noktayı şu genel tablonun içinde değerlendirmek mümkündür: 1990'lardan itibaren başlayan ve 2000'lerde hızlanan telekomünikasyon, medya, bankacılık, K.İ.T. özelleştirmeleri, büyük özel

---

<sup>98</sup> Sezer Bağcan, -Aranjör-Kompozitör- "20. Yüzyıl'dan Günümüze Batı'da ve Türkiye'de Müzik" konulu görüşme, İstanbul: 6 Ağustos 2006.

<sup>99</sup> Haluk Özbay ve Emine Öztürk, **Gençlik**, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 8.

<sup>100</sup> **Hürriyet Gazetesi**, 19 Kasım 2006, s. 2.

şirket ve holding yatırımlarının, maden ve çimento sanayilerinin vb. stratejik ulusal yatırımlarının neo-liberalizm söylemleri ile yurtdışı özel ve kamu sermayelerine transferleri yapılmaktadır.

Bu zemin üzerinde 1990'larda kurulan özel üniversitelerin, sermaye odaklı düşünen ve karar alıcı mekanizmalarda idari konumlarda yer alabilecek genç insan tipini yetiştirmeye başlaması mümkün olmaktadır. Burada, Türk toplum yapısında Tanzimat sonrası döneme benzer bir şekilde yabancı ülkelerin kendi varlıkları ile gerçek hayatta ekonomik ve sosyal açıdan karşılığı olan bir yaşam alanı oluşturmaya başladığı gözlemlenmektedir. Bu yaşam alanı, özellikle 1980'lerden itibaren daha çok ABD ve Batı ağırlıklı tv programları ve filmleri seyreden genç kuşakları kendisine çekmektedir. Bu filmleri görüp oradaki yaşamlarla özdeşleşmeye çalışan gençlik, bu yaşam tarzlarının Türkiye'nin kendi sosyal hayatında kültürel-reel-pratik bir karşılığı olmaması nedeniyle bu durumu kendi içinde bir 'ukte' olarak taşıyabilmiştir. 1990'ların özel sektör, özelleşme, tüketerek ve kredi (kartı) ile borçlanarak gittikçe büyüyen bir cari açık yapısı içinde gençler, taşıdıkları bu uktelerini artık gerçekleştirebilmektedir. Gençler, profesyonel iş yaşamını tercih etmekte, başkalarının kurduğu şirket ve düzen içinde yaşamak ve 'statü atlamak' hedefleri ile yeni düzeni kanıksamaktadırlar. Club'lar, Laïla, Reina, Sortie gibi yeni yaşam tarzlarının eğlence anlayışlarını temsil eden mekânlar, onlar için bir statü göstergesi olarak sunulduğu zaman daha anlamlı olmaktadır. İnsanlar, Türkiye' de 1990' lar ve 2000' lerde, gittikçe güçlenen medya ve neo- liberal söylemler ve magazin dünyası ile kendilerinin içinde yaşayabilecekleri somut bir karşılığı ve gerçekliği olan, bu gerçeklere inanabilecekleri ve kendilerini bu gerçeklere inandırabilecekleri üretilmiş sosyal alanlar bulmaya ve bunun içinde yaşamaya başlamaktadır. Önceden 1980'ler gençliğinin televizyonda izleyip imrendiği disko, parti, kampüs vb. sosyal alanların gerçek hayatta karşılığının azlığı veya yokluğu artık, çok çeşitli eğlence alanlarının varlığı ve insanların bunları takip edilebileceği dergi- gazete-magazin programlarının varlığı ile telafi edilebilmektedir. Bu da insanların dünyayı benzer araç ve ortamlarda takip ettikleri ölçüde birbirleriyle benzeşip stereotipleşmesine yol açabilmektedir.

Dolayısıyla yukarıdaki tabloyu tamamlar şekilde, MTV Türkiye, içerdği ve önerdiği idealleri ne kadar yerli gözüksede Batı'ya ait bir yapı olarak, iş hayatı ve refah hedeflerimizin çoğu gibi sanata dair ideallerimizin de onun varlığı ölçüsünde direkt Batı'dan ithal edilebileceği bir kaynak olarak görülebilmektedir. Akıl ve hayal gücünü mümkün olduğunca yerli kaynaklardan beslemek, dünyayı izlememek manasına gelmemektedir. Yine, MTV Türkiye ile ilk defa, direkt yabancı kaynaklı ve kimliksizleştirilmiş tüketici kültürü sunan bir medya kuruluşu, yine direkt olarak Türkiye'nin içinden kendi temsil ettiği kültürün yayını yapımaktadır. Kendi izleyici kitlesi ve 1980'lerden 1990'lara gittikçe gerçekleşen etkeleriyle gelen yukarıda belirtilen Türk gençliğinin (Batı ve/veya medya gerçekliğinin sunduğu özelemleri ile) belirli bir bölümünün sosyal çevresine, kültürel bir referans olarak dahil olmaktadır. Bu sosyal yapının kendi iç değerlerini üretme yolunda MTV ve benzeri kanallar birer referans olarak ortaya çıkmakta, böylece bu sistem içinde değerini kendi üretmeye başlayan yapı, toplum ve genel reel hayatla bağlantıları zayıflayarak bir sosyal adacığa dönüşebilmektedir. Toplum şimdi kendi içinde endüstriyel-yapay alt kültür adacıklarına ayrılabilir. MTV ve benzeri kanalların, popüler kültürün ana harcının arabesk olduğu Türkiye'de daha önce gelip de tutunamamış olan Universal vb. şirketler gibi 'kültürel doku uyumsuzluğu'ndan ötürü oldukça sınırlı bir başarı elde etme ihtimali görülebilmektedir. Fakat önemli olan, yerellik-ulusallık-küresellik arasında temsil ettiği değerler ile MTV' nin ve Türk toplumunun bu süreçte izleyeceği yol ve bakış açısıdır.

Bu tespitler dahilinde genel tabloya tekrar bakıldığında bu dönemde 'Yeşil Pop'un, tesettür modasının, iktidarda dini referansları ağır basan partilerin bulunmasının, MÜSİAD'ın ve daha evvel belirtilen İslami medyanın 'ılımlı İslam' söylemlerinin, neo-liberal söylemlerle çakıştığını yinelemek yararlı olacaktır. İslami bir yaşam ve siyaset biçimi olarak gören yapıların gelişimi ile yukarıdaki neo-liberal tablonun birbiriyle çakışması oldukça anlamlı görünmektedir. Genel bakış neticesinde bunların birbirleriyle bütünleşebileceği yeni ve daha büyük bir tabloya ulaşılabilir. Burada, bütün bu gelişmelere sadece karşı olmak, bu gelişmeleri ortaya çıkaran iç-dış dinamikleri göz ardı etmek olup genel çerçevenin görülmesini olumsuz etkileyebilmektedir. Bu gelişmeler birer olgu olarak küreselleşme sürecinde toplumların yaşadığı süreçleri gösterebilmektedir. Genel tabloyu çizmek vasıtasıyla,

dünya ile kültür alış verişi sırasında, toplumların kendi kültürel kaynaklarından beslenen ve kendi ulusal yapısına ait değerleri gözeterek kuracakları bir denetim-düzenleme mekanizmasına ihtiyaç duyabileceklerine işaret edilmeye çalışılmaktadır.

Yine bu tablonun içinde yer alan 1990'ların ortalarından itibaren ortaya çıkan müzik grupları, kaynağı Batı'da gelen tarzlarıyla, daha çok 'alternatif müzik' başlığı altında müzik icra etmektedirler. Kurban, Mor ve Ötesi, Özlem Tekin, Şebnem Ferah, Teoman, Athena, bu dönemde ortaya çıkan, genelde 'alternatif müzik' olarak adlandırılan tarz içinde adı geçen şarkıcı ve gruplardır. Bunların varlığı, bir yönüyle Batı (özellikle Anglo-Amerikan ve Anglo-Sakson) kültürlerinin küreselleşmesi sürecinin bir görünümü olarak görülebilmektedir. Bu dönemde Türkiye' nin müzik manzarasında ise yerli kaynaklardan beslenen halk müziği, arabesk, Türk Sanat Müziği, Anadolu pop / rock, daha çok klasikleşmiş popçuların (Nilüfer, Sezen Aksu, Kayahan, Zerrin Özer vb.) 30-40 yıldır getirdikleri kendi müzikal tarzları ile dış kaynaklardan beslenen rap, hip hop, techno, alternatif müzik vb. tarzları aynı anda ve bir arada bulunmaktadır. Müzik, birçok tarzın bir arada bulunması ve yeniden üretilmesi ile küresellik ve ulus devletin sınırları arasındaki yer yer belirsizleşen çizgide her an yer değiştirerek, mikroçip hızı ve yoğunluğunda özleri ve kültürleri şimdilik kendi aralarında birbirini tutmayan eklektik, kitsch birleşimlerin yaratımına konu olmaktadır.

Bu süreçte dünyada ise, 1980'lerden başlayarak 1990'larda dünya müziklerinin world music, ethnic music başlıkları altında yayılması, internet ve uydu yayıncılığının gelişmesi, iletişim teknolojilerinin yaygınlaşması gibi gelişmeler, müziğin ve gösterinin endüstrileşme sürecini yoğunlaştırmış ve hızlandırmıştır. Genç tüketiciler, yaşlıları veya onlara yakın yaşta olan idollerine kavuşmuşlardır. İnternet, iPod'lar, mp3 çalarlar, cep telefonu kısaca teknoloji ve iletişim teknolojisi başta olmak üzere bütün bu gelişmeler popüler kültürün üretim sürecini olağanüstü hızlandırmış ve yoğunlaştırmıştır.

#### 4. MÜZİĞİN TEKNOLOJİK AÇIDAN ENDÜSTRİLEŞME SÜRECİ

Bu bölümde müzik ve gösteri endüstrisini oluşturan teknik ve teknolojik gelişmenin, genel toplumsal ve sosyolojik yapılardan bağımsız bir şekilde irdelenmesine çalışılmaktadır. Nitekim, önceki bölümlerde Batı'ya ve Türkiye'ye ait tarihsel ve sosyal çözümler bir ölçüde aktarılmaya çalışılmıştır.

Yine, bu bölümde Batı ve Türkiye diye ayrıma gitmeden, gelişmelerin bir bütün halinde izlenilmesine çalışılacaktır. Nitekim, endüstriyi yaratan maddi koşulların en önemlilerinden biri olan teknik ve teknoloji, endüstrileşme sürecinde özellikle 19. yüzyıldan başlayarak toplumların sahip oldukları transfer edilebilen değerler olmaktan çıkıp, günümüzün bilişim çağında internet hızı ile neredeyse aynı anda sahip olunan değerler haline gelmeye başlamıştır. Teknolojiyi üreten şirketlerin günümüzde dünyanın dört bir tarafında örgütlendiği ve üretim-satış ağlarının da küresel düzeyde yaygınlaşarak dünyanın dört bir tarafının aynı anda teknolojiye sahip olmaya başladığı bir dönemde, bu bölümün Batı ve Türkiye ölçeğinde ayrıştırılabilmesi güçleşmektedir.

Endüstrileşmiş birçok ülke ürünlerinin birçok ülkeden önce Türkiye'de üretilmesi ve/veya satılması, bazı Türk markalarının (Arçelik, Beko, Vestel vb.) dünya pazarının diğer büyükleri ile aynı anda bulunması günümüzde söz konusu olmaktadır. Dolayısıyla, bugünün insanı için üretim-sahip olma ve tüketim ilişkilerinin küresel yaygınlığı ile mekân, bu paylaşımın aynı anda olabilmesi durumu ile de zaman referansları önemli ölçüde içiçeleşmiştir. Bu sebeple önceki bölümlerde irdelenmeye çalışılan endüstrileşmiş ABD (ve Avrupa) ve Türk toplumsal yapılarının dönüşümü zemininde, bu bölümde bir bütün olarak teknik ve teknolojik gelişmeler aktarılmaya çalışılacaktır. Bu bölümde müzik endüstrisini oluşturan genel teknik ve teknolojik gelişmeler ele alınacağından dolayı ABD'nin dışında teknolojiyi üreten diğer ülkeler de doğal olarak yer almaktadır.

#### 4.1. 19. Yüzyılda Müzik

18. yüzyılın ortalarında başlayan Endüstri Devrimi ve buna bağılı olarak günümüze değıın gelişen endüstrileşme süreci, 19. yüzyıla gelindiğinde sosyal ve siyasi alanda etkilerini iyice göstermeye başlamıştır. Yeni ve çeşitli işkollarının ortaya çıkması, burjuvazinin ve işçi-işveren vb. sosyo-ekonomik sınıfların belirginleşmeye başlaması, bu yeni sınıfların kendi sınıfsal zevk ve yaşam biçimlerini oluşturmaya başlaması gibi birçok gelişme bu dönemde ortaya çıkmıştır. Siyasi açıdan ise birey, bu çağda varılan ulus devlet anlayışı içerisinde ‘vatandaş’ olarak düzeni değııştirebilecek bir güce ve bağımsızlığa sahip olmaya başlamıştır. İşte müziğin endüstrileşme sürecinin en önemli dönüm noktalarından biri de, dönemin bireyi gibi müziğin de kendisi yaratıcısı-üreticisi ve icracısı ile ekonomik bağımsızlığına kavuşması ve müziğin bir meta olarak tüketilebilirliğini kazanması olmuştur. Bu süreç şöyle işlemiştir: 19. yüzyılda aristokrasinin yerine geçmeye başlayan ve daha geniş bir sosyo-ekonomik sınıf olan burjuvazi, yerine geçtiğı aristokrat sınıfın yaşam ve sanat zevkini edinmeye yönelmiştir.<sup>101</sup> Dolayısıyla daha geniş ve katmanlı bir sınıf olan burjuvaziye uygun olarak onunla birlikte gelişen işbölümüne uğrayan hayatın içinde müzik, bu sınıflar için yeniden ve sürekli çeşitlenerek üretildiğı bir sürece girmiştir. .

19. yüzyıldaki genel anlamıyla çalgı, müzik üretimi, müziğin yeniden-üretimi ve dinleyicisinin değıişimi, müziğı yabancılaşmanın yoğunlaştığı bir toplumsal yaşamın diğerkültürel ürünlerinin durumuna indirgemmiştir.<sup>102</sup> Teknolojik gelişim, bireysel kullanıma ve müziğin dolaylı kullanım alanlarına yaprak nota, pikap, kaset vb. düzeylerde imkân hazırlarken yine bu dönemde endüstriyel gelişim, müziğin dolaysız kullanım imkânlarını azaltmaktadır. Nitekim, endüstriyel üretim sürecinde kitlesel talebe yanıt verilebilmesi için niceliksel ve niteliksel özellikleri standart hale getirilen

---

<sup>101</sup> Ünsal Oskay, **Müzik ve Yabancılaşma: Aristo-Huizinga-Adorno Üzerine Bir Ön Çalışma**, Ankara: Dost Kitapevi, 1982, s. 27.

<sup>102</sup> Ünsal Oskay, **Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri**, İstanbul, Der Yayınları, 1993, s. 243.

malların, bir ilk örneğinin tıpkısı olmak üzere birbirinin aynı ve çok sayıda üretilmesi bu dönemde mümkün olmuştur.<sup>103</sup>

Dolayısı ile Endüstrileşme Sürecinde Kitle İletişim Araçları Öncesi Dönem’de müzik, endüstrileşme sürecinin ve buna bağlı sınıflaşma tarihçesinin henüz başında bulunduğu 19. yüzyılda, içinden çıktığı kültürel-sosyal ve sınıfsal yaşamın bir sesi olarak, henüz oldukça saf bir halde bulunmaktadır. Müzik reel hayattan ve içinde yaşadığı kültürden şimdilik tam olarak kopartılmamıştır. Bu dönemde endüstri ve kitle iletişim araçları, müziği yaygınlaştırıp aldığı feed backler ile yeniden üretmediği için, müzik önemli ölçüde kapalı devre bir sosyal hayatın ve bireysel bir kullanımın ögesi olarak bulunmaktadır.

#### **4.1.1. Bireysel Olarak Üretilen Eğlence: Yaprak Notalar**

Gutenberg’ in icat ettiği matbaa ve baskı tekniklerinin gelişimi ile tarih içinde oldukça yaygınlaşan, müziğin kapalı devre ve bireysel üretimini-paylaşımını sağlayan araçlar olan yaprak notalar, müzik eserini kiteselleştirirken metalaştıran ilk müzikal tüketim ürünleridir. İçinde nota bulunan ilk basılı kitabın 1457 yılında Almanya’da, Mainz’de yayınlandığı bilinmektedir.<sup>104</sup> Yaprak notanın amacı, müzik kayıt teknolojilerinin ortaya çıkması, bu teknolojilerin gelişmesi ve tüketime sunulması evresine kadar müziğin icra ve uygulanma şeklini satmak olmuştur.

Yaprak nota satışını parçayı lanse ederek arttırmaya yardımcı olan, 19. yüzyıl’ın sonlarından 1950’lere uzanacak bir süreçte varlığını sürdürecektir Tin Pan Alley adlı gezici ve icracı müzik grupları ortaya çıkmıştır. Bu gruplar, gezici eğlence topluluklarıdır ve basımı yapılan şarkıları da seslendirmektedir. Yapıları gereği her yerden, Grieg ve Çaykovski’den, Meksika tangolarından, her ulusal grubun müziğinden, kovboy ve dağ şarkılarına kadar uzanan çeşitlilikte geniş bir repertuar sunmaktadırlar.<sup>105</sup> Bu yapıları ile Tin Pan Alley’ler ayrıca oldukça yerel bir çerçevede, bugünkü müzik ve

---

<sup>103</sup> Erol, **a.g.e.**, s. 106.

<sup>104</sup> İlhan K. Mimaroglu, **Musiki Tarihi**. 2. Baskı. İstanbul: Varlık Yayınları,1970, s. 299.

<sup>105</sup> Finkelstein, **Müzik Neyi Anlatır**, s. 125.

gösteri endüstrisinin müzikal-kültürel harmanlama ve yeniden-üretim süreçlerinin dönem içindeki bir kaynağı olarak düşünülebilmektedir.

Yaprak nota bağlamında tanıtılan bu müzikler, müzik yazılımları ve partiyonlar kapalı devre ve bireysel bir uygulamaya satın alınmak vasıtasıyla dönüşmektedir. 1852 yılında o zaman henüz on sekiz yaşında olan genç bir piyanist kızın yaptığı “La Priere d’une Vierge” (Bir Bakirenin Duası) adlı beste, 19. yüzyılın toplum yapısı için çok yeni (günümüz için metalaşmış haliyle sıradan gözükmekte) olan cinsellik teması ile oldukça tartışılmış ve popüler olmuştur. Eserin orijinal baskısının tek yaprak olan notaları, Paris’te yayınlanan bir gazetede ek olarak verilmiştir. Eser, 20. yüzyıla kadar tam 140 yayınevının programına girerek sitardan mandoline, klarnetten kornoya kadar akla gelebilecek her türlü çalgı için uyarlanmıştır.<sup>106</sup> Bir Bakire’nin Duası olgusunu günümüzde popüler şarkıcı ve şarkıların tanıtım ve imaj için ‘olay’ yaratmasına, olayın toplumsal değerleri tartışılır kıldığı ölçüde yaygınlaşmasına, bu yaygınlaşmada (şarkıyı ek olarak veren gazete gibi) medyanın etkin bir rol oynamasına vb.ye uzanan süreçleri ile günümüze taşıyabiliriz. Bu şarkı ve yarattığı sansasyon, günümüz müzik endüstrisinde ‘olay’ olarak sunulan tanıtımların anlaşılmasına kaynaklık eden bir olgu teşkil etmektedir.

Basılı olan ve sayısız çeşitlilikte aranje edilen bu şarkı ve diğer birçok yaprak nota üretimi, icra edilmek yoluyla tüketilmektedir. Refaha kavuşan burjuva, oluşmakta olan işçi sınıfı, kendi sosyal alanlarında bu satın aldıkları yaprak nota şarkılarını çeşitli düzeylerde söylemekte ve icra etmektedir. Birçok ev hanımı ve ev kızı nitelikli olduklarını belirtmek ve yüksek değerlere sahip olduklarını göstermek için bir müzik aleti, özellikle piyano eğitimi almaktadır. Zaten tarih içinde önemli ölçüde içselleştirdiği sanat ile aristokrasi’nin, sosyal piramidin en tepelerinde bulunacağı bir üst mevki fazla yoktur. Dolayısıyla aristokrat kesimin sınıfsal bir geçiş ve yükselme özlemi fazla bulunmadığından, sanatı ve müziği yeni oluşan burjuvazi kadar bir görünüm-imaj-üst sınıfla özdeşleşme aracı olarak görmemektedir. Bu dönemde müzik, gezici müzik grupları, gazete ve basımevleri vasıtasıyla bir sansasyona varacak şekilde yaygınlaşmasına rağmen müzik, bu seviyede bir ‘olay’ haline nadiren gelebilecektir.

---

<sup>106</sup> Wicke, a.g.e, s. 28- 29.

Asıl 'olay' lar kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması ile süreklilik kazanacak ve büyüyecektir.

## **4.2. Kitle İletişim Araçlarının Yaygınlaştığı Dönemde Müzik**

Radyo ile birlikte müzik toplumsallaşmaya, toplumsallaştıkça da yoğun ve hızlı bir şekilde tüketilmeye başlamıştır. Müziği üreten ve sunan mekanizmalar, bir endüstri oluşturmak üzere artık hızla büyümektedir. Toplumsal alanda sırasıyla radyo ve onu bireysel yaşamın bir uzantısı olarak tamamlayan fonograf, pikap gibi yenilikler ortaya çıkmıştır. Bunlar müziğin gösteri endüstrisine doğru dönüşmesinde ona temel olan kitleleşme özelliğini sağlayarak müziğin gelişimine hız kazandırmaktadır. Temel olan, üretilen teknolojilerin bu toplumsal alan ile bireysel alan'ın kesişim noktasında birbirleriyle bütünleşebilmek üzere tasarlanmasıdır. Bu bölümde, bu stratejik noktadan hareketle, kişisel iletişim araçlarının ve müzik teknolojilerinin gelişimi ile kitle iletişim araçlarının tarihsel gelişimi alt başlıklar halinde ve bir bütün içinde verilmektedir.

### **4.2.1. Günümüz Kitle İletişim Araçlarına Eklemlenebilen Kişisel Müzik Teknolojilerinin Doğuşu ve Gelişimi**

Günümüzde kişisel olarak sahip olunan plak-pikap, bant, kaset-kasetçalar, cd-cd çalar, mp3-mp3 çalar vb. müzik teknolojisi araçları bölge-ulus-dünya vb. ölçeğindeki kitle iletişim araçlarıyla eklemlenebilmeleri yönünden oldukça stratejik bir önem taşımaktadır. Bu eklemlenebilirlik, sosyal hayatta alt veya yan kültürlüleşmeye katkıda bulunabilecek, endüstriyel alanda ise yeni tüketici tiplerinin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynayacaktır. Dolayısıyla plak-pikap, bant, kaset-kasetçalar, cd-cd çalar, mp3-mp3 çalar vb. teknolojilerinin ayrı başlıklar altında gelişim süreçlerinin verilmesi ve incelenmeye çalışılması, anlatımda anlamsal bir kopukluğa sebep olabilecektir. Bu doğrultuda, yukarıda çizilen çerçeve dahilinde sürece kaynaklık ettiğini düşünülen noktalardan olan plak ve pikabın tarihsel gelişiminin, Kitle İletişim (Gösteri-Müzik vb.) Araçlarına Eklemlenebilen Kişisel Müzik Teknolojilerinin Gelişimi başlığı altında irdelenmesine çalışılacaktır. Bu bölümde, yukarıda belirtilen ortak stratejik noktada bulunan ve kişisel bir araç olan plaktan yola çıkılacak bant-kaset-cd teknolojilerinin gelişimi ile de süreç izlenilmeye çalışılacaktır.

Plak ve pikap ile birlikte müzik stoklanabilir, arşivlenebilir, bireysel tercihlere göre sınıflandırılabilir hale gelmeye başlamıştır. Bireysel tercihlere göre tüketicinin müziği sınıflandırabilmesi, ileride kitle iletişim araçları yayıncılığında tüketicinin feedback üretebilecek bir altyapı sahibi olmasını da sağlamaktadır. Zamanla tüketicinin bu sınıflama tecrübesinden faydalanmakta olan liste programları ve çeşitli tercihlere uygun olarak yayın yapan radyo ve televizyon istasyonları ortaya çıkmıştır. Birey, artık her düzeyde üreticilerinden (eser sahibi, icracı, yapımcı, dağıtımçıdan vb.) bağımsızlaşarak metalaşmış müziği/plağı satın alarak sektörde belirleyici olmuş ve kapitalist zincirin ucuna tüketici olarak eklenmiştir.

Tüketiciyi keşfeden 19. yüzyıl, aynı zamanda sermaye ve endüstrinin ona ürünler sunmak için yarıştığı bir çağdır. Nitekim, bütün teknolojik gelişmeleri toplumsallaştırarak genişleyen endüstri, plak ve pikabı da yine bir iç yarış neticesinde üretmiştir. 1877'de Charles Cros, Paris Bilim Akademisi'ne 'silindir, plak, paleofon'u tarif eden bir dosyayla başvurmuştur. Dosyada 'iğne tarafından algılanan olguların kayıt ve yeniden üretilmesi yöntemi' yazmaktadır. Bundan birkaç ay sonra, Thomas Edison hassas bir silindir ile (-ki ses, silindirin üzerine kaydedebilmektedir) çalışan fonograf'ı geliştirmiştir.<sup>107</sup> 1886 yılında Tainter tarafından yaratılan galvanoplasti ile sertleştirilen silindirin kullanılmaya başlanması, elektrik teknolojisinin gelişimi ve yaygınlaşmasının getirdiği imkânlar ile, 1887'de Cros ve Edison'dan 10 yıl sonra Emile Berliner 'gramofon' adlı buluşunu yaparak, en yeni gramofonları üretip ticarileştirecek American Gramophon Company'i kurmuştur. Şirket, bir deliğe atılan madeni bir parayla çalışan 'nickel in the slot' veya 'juke-box' adlı icatlarıyla halka açılmıştır.<sup>108</sup>

Juke-box' ın bulunduğu bütün sosyal alanlar, o alanda tüketiciliği (para atışıyla) ile belirleyici olan bireylerin zevkini taşımaktadır. Müzik istenilen herhangi bir tarzdaki şarkının istenildiği kadar çalınabilmesini sağlayan bu araçlar ile tüketilme hızını arttırmıştır. Bireysel ve kapalı devre olarak kullanılan dinleme cihazları olan pikap, gramofon gibi araçlar, sosyal alanlara juke- box'lar ile taşınmaya başlamıştır.

---

<sup>107</sup> Francis Bale ve Gerard Eymery, **Yeni Medyalar**, Mehmet Selami Şakiroğlu (çev), İstanbul: İletişim Yayınları, 1995, s. 23.

<sup>108</sup> Attali, **a.g.e**, s. 114-115.

Teknoloji bu yolla, bireysel alanı toplumsal alan ile birleştirebilmeye başlamıştır. Bu yolla teknoloji artık bireysel alanı sosyal alan ile buluşturma imkânıyla benzer tercihlerdeki bireylerin sosyal düzeyde bir araya gelmelerine ve yeni sosyal grupların ortaya çıkmasına katkı sağlamaktadır. Plak ve pikap, kaset ve kasetçalar/walkman, cd-mp3 ve bunların oynatıcıları vb. toplumsal olan'a kişiselliklerinin yanında eklenilebilirliği ile stratejik bir önem taşımaktadır. Nitekim, 21. yüzyılda küresel düzeydeki kitle iletişim araçları ile kişisel olan teknolojiler birleşebilecektir.

Bu dönemde benzer tercihlerdeki bireyler benzer eğlence, gösteri ve paylaşım alanlarında (publar, cafeler vb.) bir araya gelebilmektedir. Bu şekilde yeni sosyal ve ekonomik sınıfların, tüketicilik ve popüler kültür paydasından başlayarak çeşitlenebilecek bir alt kültürlüleşme sürecine (İrlanda müziği seven göçmen, Fransız müziği seven aristokrat, heavy metal vb. ile kendini ifade ettiğini düşünenlerin kendi sosyal alanlarını oluşturabilmeleri vasıtasıyla) girdikleri görülebilmektedir. Juke-box gibi araçlarla müziğin sosyal alanda hızlı ve yaygın olarak tüketilebilmesi müziğin üretim süreçlerinin de gelişmesine sebep olmaktadır. Hızla tüketilen müziği üretmek için ses kayıt stüdyoları kurulmuştur ve dinleme teknolojileri geliştirilmektedir.

1902 yılında Emile Berliner, dakikada 70 ila 90 kez dönen düz plağı yaratmıştır; 1907'de plağın iki yüzü versiyonuna geçilmiş, 1910'da plakların çapları ve hızları dakikada 80 tur ile standartlaştırılmış ve o sene Ruggero Leoncavallo'nun I Pagliacci'si bir milyon kopyayı aşan ilk fonogram olmuştur.<sup>109</sup> Daha sonra bir dakikada 78, 33 ve 45 devirli plaklar üretilmeye başlanmıştır.

Endüstri, üretimde standart'ı keşfetmiştir. Standartlaşan plaklar, dinleyicinin standart ve belirli olan üzerinde odaklanıp müziğin kitleleşmesine katkıda bulunmuştur. Plaklara olan milyonun üzerindeki yoğun talep, popüler olan'a olay ve/veya fenomen olabilme yolunu açmıştır ki bu gösteri ve imaj çağı'nda daha da güçlenecek bir olgudur. Yine bu talep artışı endüstrinin gelişimini hızlandırmış, sinema, radyo, teknoloji üreten şirketler vb. gibi diğer endüstrilerin birbirlerine ve müziğe eklenmesi sürecinin başlamasına sebep olmuş, böylece müzik ve gösteri

---

<sup>109</sup> a.g.e, s. 117- 118.

endüstrisinin gelişimine önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Nitekim plağın yaygınlaşması ile aynı anlarda sinemanın yükselişi ve yakın zamanda başlayan radyo yayınları müzik endüstrisini geliştirecek şekilde içiçeleşmeye başlamıştır.

Bu dönemde kısaca Osmanlı ve Türkiye’deki endüstrinin yapısına bakıldığında, Osmanlı’da müzik endüstrisinin ilk varlıkları 1900’lerin başlarında Favorite ve Zonophone adlı yabancı şirketler vasıtasıyla görülmektedir. Memleketin ilk yerli plak şirketi Blumenthal Biraderler’e aittir. Blumenthal’ler 1906’da Odeon’un Türkiye distribütörlüğünü alarak 1911-1912 yıllarında kendi plak şirketleri olan Orfeon’u kurarak Tanburi Cemil Bey’in ilk plaklarını basmaya başlamıştır. Blumenthal’lerin 1912’de kurdukları ilk plak fabrikası 1925-1926’da Columbia tarafından satın alınmış ve bu fabrika 1929 Gramofon Türk Ltd. Şti. tarafından başka bir fabrikanın kurulmasını takiben kapanmıştır.<sup>110</sup> Yine müzik üretim ve tüketim teknolojileri bağlamında, Osmanlı ve Türkiye toplumunun endüstrileşmiş Batı ile hemen hemen aynı anda veya yakın zamanda bu teknolojilere sahip olması söz konusu olmuştur.

Genel olarak plak ve pikabın tarihine bakıldığında ise, bütün bu gelişmelerin genelde aslında tüketici odaklı olduğu görülebilmektedir ve endüstrinin gelişimi, toplumsal kullanım ihtiyacına uygun bir seyir izlemektedir. Tüketici teknik açıdan orijinaline en yakın hali ile sesi ve müziği dinlemek istemektedir. Dolayısıyla, üreticiler teknik açıdan aslına en yakın sesi veren ‘high fidelity’ özelliği taşıyan plaklar üretmek durumunda kalmışlardır. CBS şirketi bu amaçla 1940’larda, bütün müzik endüstrisinin 1980’lerde dijital kayıt ve kompakt diske ulaşmak üzere beraberce ilerleyeceği bir yol açmıştır. Teknoloji, müzikte artık plağı daha da geliştirmeye çalışmakta ve plağın ötesine geçmeye çalışmaktadır. Microgroove kayıt denemelerini başlatmıştır; amaç, plağa alınan müzik eserlerinin ses kalitesini yükselterek plakların saklanması ve korunmasını kolaylaştırmaktır.<sup>111</sup> 1940’lardan ve özellikle 1950’lerden itibaren plakların daha çok şarkı taşıyabilmesi mümkün olmuştur. Bu durum, plak satışlarının artmasına sebep olarak müzik endüstrisinin büyümesine ivme kazandırmıştır. Plak

---

<sup>110</sup> Meriç, **a.g.e**, s. 130.

<sup>111</sup> Frith, **a.g.m**, s. 86.

endüstrisi, rock'n roll'un en tanınmış starı olan Elvis ile gençliğe odaklanırken ABD'de 1955-1959 arasında iki buçuk kat büyümüştür. Nato ve savaş sonrası dünyaya yayılan ABD askeri, bu plak ve popüler kültür endüstrisinin küresel olarak yayılması ve büyümesine katkıda bulunmuştur.<sup>112</sup> 45'likleri ile Elvis ABD ve dünyada yükselirken, Türkiye'de yayımlanan ilk 45'likler Zeki Müren'in 45'likleri olmuştur.<sup>113</sup>

Plak teknolojisi 1950'lerden başlayarak yerini, onu takip eden bant teknolojisine bırakmıştır. İkinci Dünya Savaşı ile beraber, bilginin sayısallaştırılması ve manyetik bantların ortaya çıkışı plaktan kasete geçiş dönemini hızlandırmıştır. Manyetik kayıt düşüncesi, bugün gerçekleştirilene oldukça yakın bir biçimde 1888'de Oberlin Smith tarafından ileri sürülmüş, ancak 1945'te teybin ortaya çıkışıyla gerçekten ses bantların üzerine kaydedilebilmiştir.<sup>114</sup> Bugünkü teyp üç temel gelişmenin sonucu ortaya çıkmıştır bunlar sırasıyla; çok ince bir şekilde bölünmüş metal oksitlerin bir dayanak üzerine indirgenebilmesi (Pfleumer), halka şeklindeki manyetik devrelerin kullanılması ve yüksek frekans kutuplamasının bulunmasıdır. Daha sonra teori ve teknoloji gelişmesini sürdürmüş ve Schwantke'nin teorisi, 1960'ta kasetli teyplerin ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur. Bu dönemde kasetli teypler makaralı teyplerin yerini almaya başlamış ve 1965'e doğru ilk oto radyoları, 1970'e doğru ise oto radyo-teypleri ile kaset kullanımı yaygınlaşmaya başlamıştır.<sup>115</sup>

Kasette kullanılan bant, aynı zamanda, müzik stüdyolarında şarkının icrasında yer alan vokal, efekt, enstrüman gibi kayıtların, kendi içlerinde ve birbirlerine göre ideale en yakın şekilde tasnif edilerek yapılmasını sağlamıştır. Bu durum müziğin üretimine, kayıt süresince oldukça büyük bir esneklik getirmektedir.

Müzik kayıt teknolojileri 1970' ler dolayında ilginç bir şekilde ticarileşerek toplumsallaşmıştır. Apollo 'Aya Gidiş' projesinin ses bölümü ABD tarafından Japon Teac firması'na verilmiştir ve Teac firması bu araştırmalarından elde ettiklerini ticari olarak yeniden üretmiştir. Bu firma uzay yolculuğu için ürettiği ses teknolojisini ucuz

---

<sup>112</sup> **a.g.m.**, s. 83.

<sup>113</sup> Meriç, **a.g.e.**, s. 131.

<sup>114</sup> Bale ve Eymery, **a.g.e.**, s. 24.

<sup>115</sup> **a.g.e.**, s. 23-24.

'home studio' (ev stüdyosu) ürünleri yapmak için de kullanmış ve bu pazarı elinde tutan ABD ve Avrupa ülkelerinin tekeline kırmıştır. Artık her düzeyde amatör, müziği kendince ve yeniden üretebilecektir; müzikte, her yerde çeşitli seviyede yaratıcılar ortaya çıkmaya başlamıştır.<sup>116</sup> Bu oldukça önemli bir dönüm noktasıdır, çünkü home studio' lar ile dinleyicinin (tüketicinin) de müziğin yeniden üretim çarkına her düzeyde eklenilebileceği yeni bir hat açılmıştır. Bu hat, daha sonra internetin bu sisteme katılımı ile karmaşıklaşarak çeşitlenmiş ve etkileşimleşerek günümüze gelmiştir. Bu sürece, 1979'da Sony'nin gezintiye bariz gönderme yapan adıyla 'walkman' de kaset-bant okuma teknolojisi ile katılmıştır.<sup>117</sup>

Walkman, ototeyp gibi araçlar ile bireysel tüketim ve home studio'lar vasıtası ile bireysel üretim araçları, bu dönemde ayrı ayrı ortaya çıkacak ve bunlar bilgisayar, yazılım, internet teknolojisinin gelişimi içinde birbirleriyle entegrasyona gidebilecektir. Bu entegrasyon süreci Kişisel İletişim Araçları'nın Kitle İletişim Araçları ile Eklemlenmesi Süreci'nde Müzik başlığı altında ele alınmaya çalışılacaktır.

#### **4.2.2. Radyo'nun Tarihsel Gelişimi**

Radyo kelimesi, Latince radius (ışınlama) ve Yunanca fone (ses) kelimelerinden türetilen 'radyofoni' teriminin kısaltılmış hali olup radyonun tarihi, diğer teknolojik kitle iletişim araçları gibi 19. yüzyılda gelişen elektrik ve haberleşme teknolojilerinin tarihine dayanmaktadır. 1 Eylül 1794'te, ilk kez bir ajans haberinin optik telgrafla Lille'den Paris'e iletilmesi, 1887'de Charles Bourseut'un mikrofona ve kulaklığı icat etmesi, daha sonra 1876'da Graham Bell'in bunların ikisini birden kullanarak telefonu bulması gibi gelişmeler radyonun icadında ve yaygınlaşmasında destekleyici gelişmeler olmuştur. Telefonun doğduğu çağda, 1881'de, Paris Elektronik Fuarı'nda sergilenen bir buluş radyo yayımının habercisi olmuştur. Clement Ader'in tiyatrosunu ile birkaç tiyatro, kabloyla önce kamusal alanlara sonra da konutlara alıcılarla bağlanmıştır. Ancak sonunda Hertzci iletimin (elektromanyetik dalgalarla iletim) başlaması ve buna bağlı olarak gelişen 1864'te Maxwell'in teorileri, Heinrich

---

<sup>116</sup> Sezer Bağcan, -Aranjör-Kompozitör- "20. Yüzyıl'dan Günümüze Batı'da ve Türkiye'de Müzik" konulu görüşme, İstanbul: 6 Ağustos 2006.

<sup>117</sup> Attali, a.g.e, s. 135.

Hertz'in 1887-1888 arasındaki deneyleri, Guglielmo Marconi'nin buluşlarının sağladığı bilimsel temel üzerinde radyo yayımı doğmuş ve gelişmiştir.<sup>118</sup>

1. Dünya Savaşı sürecindeki teknik, teknolojik çalışma ve deneylerin ilk düzenli yayınlarla karıştırılması, radyo yayıncılığının net bir başlangıcının bulunmasını zorlaştırmaktadır. Bugünkü anlamına ve kapsamına uygun ilk radyo yayınları 1920 yılında, Westinghouse Şirketi'nin kurduğu KDKA istasyonuyla, ABD'nin Pennsylvania eyaletinin Pittsburg şehrinde, İngiltere'de Chelmsford'da yapılmaya başlanmıştır. İki yıl sonra 1927'de adı British Broadcasting Corporation olarak değişecek olan British Broadcasting Company bu dönemde kurulmuştur.<sup>119</sup> Fransa'da Eiffel Kulesi'nin altında yine 15 Haziran 1920'de ilk radyo yayını yapılmıştır.<sup>120</sup> İlk radyo yayınları, devlet ve/veya ordu denetiminde yapıldığı için daha çok kamusal yayıncılık yapılmıştır; dolayısıyla bu dönemde radyonun daha çok toplumu, bilgilendirmek ve eğitmek yönünde sosyal bir amacı olmuştur.

Türkiye'de de radyo yayıncılığının başlaması ise, Avrupa ve ABD ile yakın zamanlara denk düşmektedir. Radyo teknolojisiyle yapılan ilk yayın deneyleri Cumhuriyet'in kuruluşundan evvel müzik adamı Ruşen Ferit Kam'a göre 1920-1922 arasında bir Fransız savaş gemisinden Dar'ül Fünun'nun konferans salonuna yapılan yayınlara başlamıştır<sup>121</sup> ve yine bir başka yayın tecrübesi de İstanbul Muallim Mektebi hocası Rüştü Uzel tarafından Uzel' in kendi yaptığı bir cihazla okulda verilen bir konserin İstanbul Üniversitesi salonundan dinlenmesiyle gerçekleştirilmiştir.<sup>122</sup>

Türkiye'de düzenli ilk radyo yayını 1927 yılında İstanbul'da Telsiz Telefon Türk Anonim Şirketi (TTTAŞ) adlı özel bir kuruluş tarafından başlatılmıştır. Şirket, daha sonra Ankara'dan, ayrı bir radyo kanalı kurarak yayın yapmıştır.<sup>123</sup> Şirketin, yaptığı radyo yayınlarının açılış kapanış anonsları ve Fransızca içeren programları vb. program sunumları sebebiyle aslen Türk-Fransız ortaklığı ile kurulduğu iddiaları vardır.

---

<sup>118</sup> Bale ve Eymery, **a.g.e.**, s. 19-20.

<sup>119</sup> Mimaroglu, **a.g.e.**, s. 309.

<sup>120</sup> Attali, **a.g.e.**, s. 127.

<sup>121</sup> Uygur Kocabaşoğlu, **Şirket Telsizinden Devlet Radyosu'na**, Ankara: A.Ü.S.B.F. Yayını, 1980, s. 11.

<sup>122</sup> Meltem Ahıska, **Radyonun Sihirli Kapısı, Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s. 106.

<sup>123</sup> Kocabaşoğlu, **a.g.e.**, s. 72.

1927'de Amerikan Elçiliği tarafından hazırlanan bir raporda, şirketin Campaigne Française de Radio tarafından desteklenip birçok teknik donanım ve aracın bu Fransız şirketince sağlandığı belirtilmiş, fakat bu bilgi tam olarak netleştirilememiştir.<sup>124</sup> Şirket kurulduğundan on yıl kadar sonra 1936'da devlet tekeline geçmiştir. Tüketicide dönük bireysel teknoloji olarak radyo ahizeleri kullanılmış olup bunlar, yıllık ruhsatname ücretine tabidir. Ayrıca, Fransa'nın ABD ve İngiltere gibi dünyada yeni radyo teknolojisine sahip olan birkaç ülkeden biri olması, henüz endüstrileşmemiş genç Türkiye'nin radyo teknolojisi talebini karşılayacak fazla seçeneği olmaması ve özellikle İstanbul'da Osmanlı-Türkiye geçiş dönemi aydınlarının Fransız ekolüne yakınlığının radyoyu kuran idareden başka dinleyen ve tüketicisi olan kitlede de bulunabilmesi dönemin radyoculuğunu etkileyen olası unsurlar olarak düşünülebilmektedir. Türkiye, dünyadaki yayıncılık anlayışını ve yayıncılık teknolojisini takip etmeye çalışmaktadır.

Dünyada radyo yayıncılığının ve dinleme teknolojilerinin gelişimi ise şöyle olmuştur: Teknoloji ortak paydasına bakıldığında, AM bandından başka FM bandı ve stereo yayın uygulamalarının gelişimi ve transistörün icadı radyonun kullanımını stratejik biçimde değiştirmiştir. Transistörün icadı ile radyo taşınabilir bir araç olmuş, bu özellik radyonun yayın içeriğini de değiştirmiştir. 1960'larda ulaşılan hi-fi (high fidelity) teknolojisi ise, sesin/müziğin orijinaline en yakın şekilde duyulmasını sağlayarak radyoyu bir kez daha etkinleştirmiştir. Radyo böylece ev-işyeri vb. sabit sosyal alanlardan bağımsızlaşarak kişisel bir yapı kazanmıştır. Dolayısıyla tüketicinin müzik ve iletişim açısından kişisel tercihi, medya ve müzik endüstrisi üzerinde şimdi daha etkin bir belirleyiciliğe kavuşabilmiştir.

Radyo, 1920'lerdeki ilk yayınlarından bu yana yayını alan tüketicinin hayatına ve yayını beraberce izlediği iş-aile vb. çevresinin içine aktardığı mesajlarla, onlarda dış dünyaya farklı şekillerde (sosyal-ekonomik-kültürel-siyasi vb. yönlerden) farklı talepler doğmasına da sebep olabilecek bir 'iç-çatlak' oluşturmuştur. Transistörlü radyo ile bu iç çatlak, her çeşit dinleyici ve tüketicide farklı radyoculuk anlayışının sunulabilmesi ile

---

<sup>124</sup> Ahıska, a.g.e, s. 108.

bir parçalanmaya doğru gidebilmiştir.<sup>125</sup> Radyonun dijitalleşmesi süreci ile bu parçalanma da artmaya başlamıştır.

### 4.2.3. Sinema ve Televizyon'un Tarihsel Gelişimi

Sinemanın kökeninde yer alan görüntünün retinada iz bırakması olgusu 10. yüzyılın sonundan beri bilinmektedir. 19. yüzyılın başından itibaren görülen optik ve elektrik alanındaki gelişmeler ile Belçikalı fizikçi Joseph Plateau'nun 1832'de gözde hareket aldanması sağlayan fenakistiskop'uyla başlayan bir dizi gelişimin sonucu olarak 1880'lerin başında fizyolojist Marey'in saniyede eşit aralıklarla peş peşe çekilmiş on iki görüntü elde etmiştir. 1888'de Emile Reynaud'un kenarı delikli film şeridi sisteminin telif hakkını tescil ettirerek (bunlar, aynı zamanda sessiz sinema döneminin ilk işaretleri olacaktır) bu filmin müzik eşliğinde gösterimini yapması, 1892'de Edison'un kinetograf'ı ve son olarak Louis Lumiere'nin varacağı nokta olan sinematograf'ı bulması ile sinema ve televizyon 19. yüzyılın sonunda kendini hazırlayan teknik alt yapıya kavuşmuştur. İlk halka açık film gösterimleri 28 Aralık 1895'te, Paris'teki Grand Cafe'nin bodrum katında yapılmıştır.<sup>126</sup>

Sinema, olağanüstü bir hızla yaygınlaşmaya başlamıştır. Fransa'dan başka İngiltere'de ve özellikle ABD'de 1905 ile 1910 arasında yerleşik sinema salonlarının 5 yılda 1000 kat arttığı bilinmektedir.<sup>127</sup> Bu yoğun talep, sinemanın ticari bir araç olarak kârlılığını göstermiş ve sinemanın endüstriyel düzeye taşınma sürecini önemli ölçüde hızlandırmıştır.

Televizyon ise dünyada daha geç bir dönemde yaygınlaşmaya başlamıştır. Yayın alıcı ve vericilerinin teknolojik olarak gelişimi daha uzun bir zaman almış ve bu teknolojilerin yaygınlaşması maliyetli olmuştur. Bu maliyetleri azaltmak üzere dünyada pratik ve ekonomik bir yayıncılık fikri de uygulanmaya konmuş, fakat bu uygulama Avrupa ülkelerinde hızlı ve verimli bir biçimde yayılamamıştır. Bu uygulama, kablolu yayıncılık'tır. 1949'da ABD'de başlayan ev anteni yerine ortak bir güçlü antenin

---

<sup>125</sup> Şermin Tekinalp, **Radyo ve Televizyon**, İstanbul: Der Yayınları, 2003, s. 57.

<sup>126</sup> Gerard Beton, **Sinema Tarihi**, Şirin Tekeli (çev), İstanbul: İletişim Yayınları, 1993, s. 5-6.

<sup>127</sup> **a.g.e.**, s. 8.

kullanılması ve bu antenle alınan yayınların, merkezinden evlere kablo bağlantısıyla dağıtılması ile yapılan kablolu yayıncılık<sup>128</sup>, tematik televizyon yayıncılığının temellerini de önemli ölçüde atmıştır. Kablolu yayıncılık, 1881’de icat edilip Paris Elektronik Fuarı’nda sergilenen tiyatrafon ile oldukça benzer bir teknik mantığa sahip olan bir uygulamadır ve modern kablolu yayıncılık Avrupa’ya 1960’larda girmiştir. 1990’lara kadar Avrupa’da sadece Benelux ülkelerinde (Belçika, Hollanda ve Luxemburg’da) kablolu yayın, genel yayıncılık uygulamaları içinde %90’lar düzeyinde uygulanmıştır. Nitekim, yayın anlayışlarındaki siyasi tutumlar, kablo-iletişim-uydu vb. teknolojilerindeki alternatif gelişmeler bu süreci yavaşlatmış ve dağıtmıştır. Bu tablo, 1980’den 1990’ların başlarına kadarki uydu vasıtasıyla yayın yapan televizyon kanalı sayısının sıfırdan 300’e ulaşması ile önemli ölçüde desteklenmektedir.<sup>129</sup> Bugün sadece Türkiye’de 1.000 dolayında televizyon kanalı uydu teknolojileri ile evlerde izlenebilmektedir.

Türkiye’de ise ilk televizyon yayınları yine savaş sonrası dönemde, 1953 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi’nden (İTÜ) yapılmaya başlanmıştır. Otuz kadar televizyon alıcısı ile her hafta 5000 bin kişi yayınları seyretme imkânı elde etmiştir. 1966’da ise alıcı sayısı 2000 civarındadır.<sup>130</sup> 1971’de öğrenci boykotlarının da sebebiyle İTÜ, hemen tüm televizyon altyapısını TRT’ye devretmiştir.

Yayıncılıkta kullanılan teknik alt yapı ve tüketici düzeyinde üretilen televizyonlar ise ağırlıklı olarak Alman malıdır. Bu yıllar, Türkiye’nin Almanya’ya işçi gönderdiği bir zamanda bu ülkeler arasındaki ilişkilerin olumlu iklimini taşımakta ve bu sebeple teknolojide Alman mallarının yoğun olarak kullanılması dönem için makul görünmektedir. 1967 yılları başlarında Kuzey Almanya bölgesinin radyo-televizyon kuruluşunun verdiği ve Türk televizyonunun törenlerle aldığı Arriflex marka bir film kamerasının verildiğinin ertesi günü kullanılmayacak ölçüde eski ve bozuk olduğunun anlaşılması skandalı yaşanmıştır. Bu skandala rağmen, Philips, Grundig, Telefunken, Schaub-Lorenz (ITT), Nordmende, Saba, Körting gibi çoğunluğu Alman olan firmalar

---

<sup>128</sup> Pekman, **a.g.e.**, s. 46.

<sup>129</sup> **a.g.e.** s. 47-50.

<sup>130</sup> Emel Ceylan Tamer, **Dünü ve Bugünüyle Televizyon**, İstanbul: Varlık Yayınları, 1983, s. 37.

Türkiye’ de yayıncı ve alıcı teknolojisini sağlamıştır. Arçelik, Acarsoy gibi yerli firmalar da yabancı lisanslar altında ürünler çıkartmıştır. Federal Almanya ile yapılan anlaşmalar neticesinde de Türkiye’de televizyonun teknik altyapısı sonradan yapılan ihalelerle %80 oranında Federal Almanya’nın elektronik endüstrisine bağlanmıştır.<sup>131</sup>

Genel olarak dünyada televizyon alıcı teknolojileri ise günümüze kadar yayıncılığı dönüştüren teknolojiye uygun olarak gelişmiştir. VHF ve UHF kanallarından dijital yayın teknolojisi ile çok sayıda kanala geçilmiş; renkli televizyon, yüksek tanımlı televizyon (HDTV), tüpsüz düz ekran televizyon (plazma TV), üç boyutlu televizyon (3D television) ve interaktif sayısal televizyon (İTV) gibi gelişmeler ile ses ve görüntü kalitesi yükseltilmiştir. İzleyici (1930’larda keşfedilen hit parade’lere benzer birçok şekilde) radyolardan 50-60 yıl kadar sonra, televizyon ile de interaktif bir ilişkiye girebilmiştir.

Müzik ve müzik endüstrisi açısından ise televizyon yayıncılığı şu şekilde gelişmiştir: Tüketicinin kendi ideallerini en somut düzeyde varlığında gördüğü ve bunların cisimleşmiş hali olan star’a ve diğer çeşitli tanınmışlık düzeylerindeki müzik insanlarına odaklanmış olan, bu kişileri sunan ve bir ölçüde üreten, yukarıdaki sürece uygun bir şekilde toplumlara yerel tarzlar da sunarak kurulduğu 1980’lerden bu yana dünyada yaygınlaşmaktadır. Artık bu dönemde, program içeriğinin defalarca yerleşerek veya melezleşerek bölünmesi ve bu bölünmeyi interaktif yayıncılık ile tüketicinin parçalayarak yeniden üretmesi söz konusudur. J. Ellis de tespiti destekleyebilecek şekilde, televizyonun özellikle bu yeni yayıncılık sürecinde, televizüel anlatımın birbiriyle gerekli bir bağlantının bulunmasına gerek olmadığı küçük öykü parçacıkları olan ‘segment’ anlayışıyla yayıncılık yaptığını belirtmektedir.<sup>132</sup> Ellis’ in bu tespiti, Mc Luhan’ın televizyonu ifade ederken kullandığı ‘mozaik’ metaforunun ileri bir evresi olarak görülebilir. Bu yeni tüketici ve yayıncılık ilişkisinde gerçeklik algısını belirleyen en temel referanslardan zaman ve mekân referansları dışlanmıştır ve/veya yeniden üretilmiştir.

---

<sup>131</sup> a.g.e, s. 48-49.

<sup>132</sup> Yusuf Kaplan, **Televizyon**, İstanbul: Ağaç Yayınları, 1992, s. 16.

Kişisel olarak sahibi olunan iletişim ve eğlence araçlarının tüketici odaklı bir yöne doğru çeşitlenerek gelişen kitle iletişim araçları ile eklemlenmeye başlaması günümüzde görülebilmektedir. Bu karşılıklı eklemlenmenin uydu teknolojilerinin gelişimi ile desteklenmesi sonucunda ise iletişimin küreselleşmesi 21. yüzyılda mümkün olmaya başlamıştır.

### 4.3. Kişisel İletişim Araçlarının Kitle İletişim Araçları ile Eklemlenmesi Sürecinde Müzik

Uydu yayıncılığı ile küresel, interaktif yayıncılık teknolojisi ve anlayışı ile bireysel olan iletişim araçlarının birbirlerine eklemlenmeleri süreci 1990'larda yaygınlaşan internet ve ona bağlı kişisel iletişim sistemlerinin gelişimi ile artık ileri bir aşamaya geçmiştir. Günümüzde cep telefonları, mp3 çalarlar, diz üstü ve avuç içi bilgisayar teknolojileri gibi kişisel ve taşınabilir olan bu teknolojiler tek başlarına veya beraberce, bireyin hayatının kesintili süreçlerini aşarak onun hayatının bütünü içine önemli ölçüde girebilmektedir.

Bu bölüm, özellikle 1990'lardan günümüze uzanan sürecin temel belirleyici bir sembolü olan bilgisayar ve internet ekseninde işlenmeye çalışılacaktır. Dolayısıyla, bölümde bilgisayarın tarihçesinden yola çıkılmaktadır.

Bilgisayar, kendine önceden yüklenmiş programlar ile bilgileri elektronik bir hız ve ortamda işleyen, birleştiren ve belirli eşleşmeleri otomatik olarak yapabilen bir araç olarak 1930'ların sonunda Dr. John Atanasoft tarafından IOWA Devlet Üniversitesi'nde tasarlanmıştır. Bugünkü anlamda bilinen ilk bilgisayar 1946'da Pennsylvania Üniversitesi'nde ENIAC (Electronic Numerical Integrator and Calculator) adıyla, ordunun balistik tahminlerini işlemek, hava tahmini yapmak üzere imal edilmiş; aynı yıl Princeton Üniversitesi'nden Dr. John Van Newman'ın geliştirdiği 'Stored Program Computer' mantığı sayesinde bilgisayarın belleğinde amaca uygun olarak değiştirilebilir program saklama yöntemi ile ENIAC üretilmiş ve bugünün bilgisayarın temel yapısı oluşturulmuştur.<sup>133</sup>

İnternet ise, teknik olarak birçok bilgisayarın ve bilgisayar sistemlerinin birbirine bağlı olduğu, dünya çapında yaygın olan ve sürekli büyüyen bir iletişim ağıdır. Bu iletişim ağında, bilgisayarlar birbirlerine fiziksel olarak (kablo, uydu, telsiz bağlantı

---

<sup>133</sup> *Türkiye'de Üniversitelerde İnternet Kullanımı*, [http://inet.tr.org.tr/inetconf6/tammetin/tuna\\_tam.doc..](http://inet.tr.org.tr/inetconf6/tammetin/tuna_tam.doc..), s. 3

vb. ile) bağlıdır ve bazı özel kullanım protokollerine bağlı olarak bilgi paylaşımına dayalı birçok (dosya alma, gönderme, sohbet vb.) işlemler yapılabilmektedir.<sup>134</sup> Fikir olarak internetin kökeni, 1962 yılında J.C.R. Licklider'in ABD'de Massachusetts Institute of Technology'de (MIT) tartışmaya açtığı 'Galaktik Ağ' kavramında bulunabilmektedir. Licklider, bu kavramı küresel bir sistemde birbirine bağlanmış olan herkesin, her yerden veri ve programlara ulaşabilmesi olarak açıklamaktadır. İnternetin gelişimi şöyle olmuştur: 1965'te MIT'te araştırmacı olan Lawrence Roberts ile Thomas Merrill bilgisayarların ilk kez birbirleriyle 'konuşması'nı sağlamıştır. 1969'da Roberts'in 'ARPANET' adlı projesi çerçevesinde ABD'de 4 üniversite arasında bilgisayar bağlantısı yapılarak, internet iletişimin ilk şekli ortaya çıkmıştır. 1971'de birçok merkezdeki bilgisayarlar, Amerikan Savunma Bakanlığı'nın da desteklediği ARPANET'e, oluşturulan bir kullanım protokolü çerçevesince bağlanmış ve 1972'de ARPANET içinde ilk elektronik posta (e-mail) kullanılmıştır. 1 Ocak 1983'te, günümüzde de kullanılan, İletişim Kontrol Protokolü (Transmission Control Protokol / İnternet protocol TCP/IP) ARPANET'te yürürlüğe girmiştir.<sup>135</sup> 1980'de ABD askeri kesimi, ARPANET sisteminden Military Net adlı kendi bağımsız sistemine geçerek ayrılmış ve ARPANET'in sivilleşmesini sağlamıştır. 1990'da ARPANET sistemi kaldırılarak sistem, 1995'e kadar NSF net (ABD'nin Ulusal Bilim Kuruluşu) internet omurga işletmeciliği ile özelleştirmeye açılmıştır. Bu kuruluşun internetteki özelleştirmeyi kontrol ettiği süreç içinde Amerika, Avrupa, Japonya ve Pasifik ülkelerinde özel sektör ve hükümet işletimindeki omurgalar ARPANET'in yerini almıştır. Sonunda ARPANET kaldırılmış fakat iletişim kontrol protokolü/internet protokolü uygulaması geliştirilerek devam ettirilmiştir.<sup>136</sup>

Türkiye'de ilk internet bağlantısı ise 1993'te ODTÜ'de (Ortadoğu Teknik Üniversitesi) yapılmıştır. 1997'de akademik kuruluşları birbirine bağlayan ULAKNET sistemi kurulmuş, ticari ağ olarak ise 1996'da çalışmaya başlayan TURNET 1999'da yerini TTNet'e bırakmıştır.

---

<sup>134</sup> *İnternet'in Doğuşu ve Gelişimi*, [http://yunus.hacettepe.edu.tr/sadi/dersler/ebb467-guz2000/umut\\_p.html](http://yunus.hacettepe.edu.tr/sadi/dersler/ebb467-guz2000/umut_p.html)

<sup>135</sup> *İnternet'in Doğuşu ve Gelişimi 2*, <http://yunus.hacettepe.edu.tr/sadi/dersler/ebb467.guz2000/umut-p.html>

<sup>136</sup> *Türkiye'de Üniversitelerde İnternet Kullanımı 2*, [http://inet.t.org.tr/inetconf6/tammetin/tuna\\_tam.doc](http://inet.t.org.tr/inetconf6/tammetin/tuna_tam.doc)

Günümüzde artık, internet bütün kültürel ürünlerin ve eğlence-iletişim araçlarının kendi evreninin içinde yeniden tanımlandığı ve yeniden üretilebildiği bir ortamdır. İnternet bugün bir iletişim biçimi olmanın ötesinde insanlık tarihinin bir dönüşüm noktasını ifade etmektedir. Nitekim insanoğlu, yeni dönemde, bu yeni icadı olan ortamı bir 'uzay / evren' olarak tanımlamaktadır. Tarihsel gelişiminin ve aklıyla yarattığı bilimin getirdiği, metalaşma ile kendisinin evrene-uzaya-dünyaya-tabiiata yabancılaşması sonucu insan, artık yeni-yapay ve somut olan, teknoloji ile üretilebilen, soyut-kavramsal bir sanal evrene varmaktadır. Bu sistem, bir organizma gibi çevreyle etkileşimleşerek kendi başına gelişimine devam edebilecek bir düzeye gelmektedir. Soyut ve kavramsal olan'ın aynı anda gerçek olmaya çalışabileceği / çeşitli ölçülerde bunu yapabileceği bir yapı, gerçeklik algısını da (daha önce belirtilen zaman-mekan referans ve algılarının bozulma sürecine ek olarak) bozabilecektir. Bu bir organizmaya benzeyen 'sanal evren', dünyadan ve gerçek olandan beslenerek ilerleyecekse-ki artık internet geri dönüşü olmayan teknolojik ve tarihsel bir olgudur- bu organizmanın üzerinde bulunduğu ulus, toplum, kültür gibi gerçekliği çeşitli düzeylerde temsil eden yapılar, organizmanın kendisini denetleme ve kontrol etme becerisini geliştirmelidir.

İnternet ortamına bilgi, kültür, eğlence endüstrisi gibi konumuz olan müzik ve gösteri endüstrisinin de hemen bütün süreçleri ile taşınabilmesi önemli ölçüde mümkündür. Artık, bir şarkının bestecisi şarkıyı seslendirip internete klibiyle koyup satabilmekte; müziğin, satılan şarkının bestecisi ve onu alan herkes tarafından sonsuz kez (ruh, atmosfer, gerçeklik vb. nin yaşandığı konser vb. gibi sosyal paylaşım alanları bu ölçüde bir işleyişin çokça dışında kalacaktır) yeniden üretilebilmesi mümkün olabilmektedir. Bu süreç, üreten'den tüketen'e, tüketen'den alınan feed back'le ürünün tekrar üreticiye ve her yere yayılabilmesi ile büyük endüstrilerin oldukça büyük bütçeler ile internet dışı alanda yapabildikleri maliyetleri, bireysel kullanıcı için neredeyse sıfırlamaktadır. Stoklama maliyetlerini sıfırlayıp müziğin internette paylaşım yaygınlığını sağlayan en önemli gelişmelerden biri şu olmuştur: 1992'de Thomson-Freunhoer ortaklığı MPEG Audio Layer 3- kısaca mp3 yazılımını çıkararak depolanıp iletilecek ses dosyasının boyutunun on ikiye bölünmesini sağlamış ve böylece bir ses

dosyasının bilgisayarlar arasında (fiziksel olmayan) veri şeklinde transferi mümkün olmuştur. 1994'ten itibaren mp3 (müzik) dosyaları internette dolaşmaya başlamıştır.<sup>137</sup>

İnternette dolaşan eserler / müzik, 1997-1998 yıllarında Napster ve MP3.com ile başlayan müzik paylaşım sitelerinin hızla ve denetimsiz bir şekilde yayılması sonucu daha çok yasal olmayan yollardan indirilmeye çalışılmıştır. Günümüzde, Avrupa'da toplam internet kullanıcılarının %14'ü yasal bir servis ve P2P (peer to peer) ağından müzik indirmektedir ve Avrupalı internet kullanıcılarının onda biri 2005'te dijital müzik çalar almış %6'sı da almayı düşündüklerini Kasım 2005 tarihli bir ankette belirtmiştir. Bu oran gittikçe yükselmekte, cep telefonu (yine anketin yapıldığı yıl olan 2005'te mp3 çalar özellikleriyle piyasaya sunulduklarını düşünürsek) internet kullanıcıları arasında %19 oranıyla en popüler dijital müzik formatı olarak belirlenmektedir. Cep telefonu ile şarkı download edilmeye başlanan 2005 yılında cep telefonu gelirleri plak şirketlerinin dijital alandaki gelirlerinin %40'ını oluşturmuştur.<sup>138</sup> Bu oranlar, iletişim ve tüketimin kişisel-taşınabilir araçlar üzerinde yoğunlaştığını da göstermektedir.

Şu anda pazar, teknolojik dönüşümün boşluklarından, herkesin yaratıcı olabileceği gibi korsan da olma ihtimalinin bulunduğu bir ortamın denetimsizliğini yapısında taşımakta, dönüştürülmüş veriyi açılmayacak kişisel iletişim araçlarının henüz yeni tespit edilip geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması geçiş evresini yaşamaktadır. Bu boşluktan faydalanarak korsan paylaşım, yasal paylaşımın önüne geçmiştir. Fakat şirketler ve hükümetler, uluslararası anlaşmalar ile bu sürecin yasal zemine doğru çekilmesine çalışmaktadır. Nitekim, dünyada internet üzerinden yasal parça satışı geliri 1.1 milyar dolara yükselmiştir. Bugün, dünyada toplam 2 milyon 800 bin kişi yasal yollardan dosya paylaşımı sağlayan napster, i-tunes veya i-mesh gibi internet sitelerine üyedir ve arşivinde 2 milyonun üzerinde parça bulunan en popüler internet sitesi olan i-tunes hali hazırda pazarın %85'ini elinde tutmaktadır.<sup>139</sup> Uluslararası Plak Endüstrisi Birliği'nin (IFPI) raporuna göre 2005'te son iki yılda yasal yollardan satılan dijital müzik parçası 420 milyona ulaşarak 20 kat artmıştır. Bu hızla büyüyen pazarda Müzik

---

<sup>137</sup> Attali, **a.g.e.**, s. 166- 167.

<sup>138</sup> *Dijital Müzik Piyasası*, <http://www.mu-yap.org/getdata.asp?PID=293>, (10 Ekim 2006)

<sup>139</sup> *Geçmişten Geleceğe Müzik Endüstrisi*, [http://www.pusula.tv/module\\_haber/tv\\_oncekiler.asp](http://www.pusula.tv/module_haber/tv_oncekiler.asp) (3 Ekim 2006)

Yapımcıları Derneği (MÜYAP) de, Türkiye’deki müzik yapım şirketlerinin %80’ini temsil eden bir kurum olarak, 2005’te 74 bin parçalık bir arşiv oluşturduklarını belirterek bu arşivin 2007’ye kadar 250 bin parçaya varacak şekilde geliştirileceğini ifade etmiştir.<sup>140</sup>

2005’te gittikçe gelişen bilişim alanındaki yasal ve teknolojik düzenlemeler ile daha sıkı denetlenen internet ortamında, şirketler artık bu teknolojik-kültürel geçiş döneminde pozisyon ve stratejilerini belirleyebilmeye başlamıştır. Şu anda konumuz olan müzik de dahil olmak üzere insanın ürettiği maddi-manevi bütün değerlerin internet- veri sistemine taşınması dönemi yaşanmaktadır. Kişisel ve kitle iletişim araçlarının birbirine küresel düzeyde eklemlenme teknik aşaması oldukça aşılmış olup şu anda toplumlarda, sosyal ve kültürel olarak sanal evren ile gerçek hayat arasındaki bir uyumlulaşma sürecinin sancuları yaşanmaktadır. Endüstrileşmiş toplumların şu anda denetlemekte zorlandıkları bir yapıyı, endüstrileşmekte olan veya endüstrileşmemiş toplumlar, teknolojiyi ona bağlı olarak gelen kültür ile birlikte alırken, iç denetim mekanizmalarının henüz olgunlaşmamış olması sebebiyle kendi kültürel değerlerine yabancılaşabilmektedir. Sürekli yeniden üretim sistemi, kendisini işletmek için hayatı da değerleri gibi yeniden üretilmiş, sonsuz parçaya ayrılmış insandan beslenecektir.

---

<sup>140</sup> *Dijital Müzik Satışları Yılda 1.1 Milyar Doları Buldu*, [http://www.muzisyenlerkulubu.com/haberler/cover/B9C\\_digi.jpg](http://www.muzisyenlerkulubu.com/haberler/cover/B9C_digi.jpg) (10 Ekim 2006)

## 5. SONUÇ

Müzik, insanlık tarihi boyunca bütün toplumları ve toplumsal sınıfları ortak bir paylaşım ve ruh içinde bir araya getirebilen bir sanat dalı olmuştur. Onun bu özelliği günümüze değin çok çeşitli amaçlarda ve şekillerde kullanılmıştır. Müziğin ortak bir ruh yaratma gücü, endüstrileşme sürecinde ortaya çıkan yapılara ve sınıflara uygun olarak onun yeniden üretilmesine sebep olabilmıştır. Müzik, bir aidiyet, yaşam tarzı veya kimlik belirtmek üzere kullanılabilmiştir. Batı’da müzik endüstrisi, sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan sosyal yapılarının ve kitle iletişim araçlarının gelişimi ile 20. yüzyıldan itibaren oluşmaya başlamıştır. Yeni sosyo-ekonomik sınıflar, bu dönemde varılan ulus devlet yapısı altında, vatandaş ve tüketici kimlikleri ile bağımsızlıklarına kavuşmaktadır. Bu dönemden itibaren birey, siyasi ve ekonomik ilişkileri belirleyebilen bir güce sahip olmaya başlamıştır. Endüstri, kendi gelişimini sürdürmek üzere bireyi ve onun taleplerini merkezine almaktadır. Endüstri, bireye reel olanı yeniden üretip sunarken tüketimin sürekliliğini sağlamak için ona imaj ve anlam yüklenmiş ve gerçekte olmayan ihtiyaçlar da sunabilmiştir. Reel hayatta karşılığı olmayan bu sanal ihtiyaçlar, varlığında somutlaşabilecekleri bir idol aramaktadır. Star veya ünlü olmak, bu noktada müzik ve gösteri endüstrisi içinde yeniden üretilmiş bir statüdür. Bu sanal statüye sahip olan kişinin endüstri içindeki ana rolü yeniden üretilmiş değerleri temsil etmektir. Böylece sistemin içinde yer alan birçok değer bu kişinin ulaşılmaz ve hayranlık uyandıran varlığında yüceltilebilmektedir. Birey bir tüketici olarak, müzik ve popüler kültür endüstrisinin ona sunduğu ürünlerin reel hayat ile tutarlılık derecesini kendi siyasal kimliği ile ayırt edebilmektedir. Dolayısıyla siyasal kimliğin varlığı ve netliği bireyin gerçeklik algısını önemli ölçüde belirlemektedir. Müzik ve gösteri endüstrisi, genel tabloda kendine ait üretim sistemine ve hedef kitlelerine, üretilmiş ortak değerleri temsil eden starlara ve bunların bir arada yaşayabildiği reel hayat içindeki alanlara sahip olması ile kendi yapısını büyük ölçüde tamamlamış olmaktadır. Bu, müzik ve gösteri endüstrisinin ulusal düzeye varması ile tamamladığı birinci evredir. Birinci evrenin sonunda toplumlar, ulusal düzeyde popüler kültürün yeniden üretim sistemine

kavuşmuş olmaktadır. İkinci evreye ise, kültürün yeniden üretim sisteminin gelişerek küresel düzeye taşınmasıyla geçilmiştir.

Küresel düzeye geçen kültürün yeniden üretim sistemi, gelişen iletişim teknolojileri ile dünyanın her tarafındaki insanlara ve kültürlere ulaşabilmekte, onları da kendi sistemine katılımcı ve tüketici olarak dahil edebilmektedir. Tüketicinin de dünya ölçeğinde katılımı ile endüstri, tüketicisini aynı zamanda üreticisi haline getirmiş ve onu kendini işletebilecek bir güce dönüştürmüştür. Artık endüstriyel yapının üretim ve tüketim süreçlerindeki bütün unsurlar bu endüstriyel yapının içinde, onu yaşatmak üzere bir arada toplanmıştır. Sistemin dışında hemen hiç kimse kalmamıştır. Endüstri, bu yönüyle kendi bağımsızlığını bütünüyle kazanmış görünmektedir ve kendi kendine yeten canlı bir organizmaya benzemektedir. Bu, gösteri ve müzik endüstrisinin ikinci evresidir. Küresel düzeye geçmesiyle birlikte bu şekilde gelişen endüstri artık Küresel popüler kültürün sürekli yeniden üretim sistemine kavuşmuştur. Tezin ikinci bölümü bu endüstriyel süreci en ileri boyutta yaşayan ABD'deki müzik ve gösteri endüstrisinin gelişimini konu edinmektedir. Nitekim dünyanın en gelişmiş müzik ve gösteri endüstrisine sahip olan ABD' ye bakış, geleceğin endüstrisi hakkında fikir sahibi olmamıza katkıda bulunabilecek, Türkiye' deki müzik endüstrisinin dünyada gelmiş olduğu düzeyi görmemize de yardımcı olabilecektir.

Üçüncü bölümde ise Türkiye'de müzik endüstrisinin gelişimi izlenmeye çalışılmıştır. Türkiye'nin kendi tarihsel ve sosyal farklılıklarını göz önünde bulundurarak izlediğimiz bu bölüm, daha nesnel ve Batı'yla ortak bir payda olan teknolojik gelişmeleri de sosyal yönüyle vermeye çalışmıştır. Dolayısıyla tezde, yayıncılık teknolojilerinin, kişisel araçların ve kitle iletişim araçlarının hızla geliştiği, Türk popunun yükseldiği ve Türkiye'de bir müzik endüstrisinin iyice belirmeye başladığı dönem olarak 1980-2006 arası süreç irdelenmeye çalışılmıştır. Bu dönem dünyada aynı zamanda siyasi ve kültürel kimliklerin yeniden tartışıldığı, tüketicilik kimliğinin ve yaşam tarzı kavramlarının yaygınlaştığı bir dönemdir. Türkiye'nin bu dönemdeki genel yapısı dünya konjonktürü ile çakışmaktadır. Türk insanının da siyasi kimliği ve diğer aidiyetleri bu dönemde dünyadaki sürece uygun olarak tartışılmakta ve yeniden üretilmeye çalışılmaktadır. Aynı anda kendi değerlerini tartışan ve küresel

endüstriyel sisteme entegre olmaya çalışan Türkiye’de, bireyin gerçeklik algısı zorlanabilmektedir. Nitekim müzikteki birçok star ve idoller bu duruma uygun olarak irrasyonel özellikler gösterebilmektedir. Bütün olumsuz koşullara rağmen bu dönemde, Türkiye’ de müzik endüstrisi olarak tanımlayabileceğimiz bir sisteme kavuşmaya başlanmıştır. Türk Müzik Endüstrisi günümüzde artık bir üretim sistemine, belirli hedef kitlelere, Tarkan gibi yeniden üretilmiş mega starlara, bir sistem ve hiyerarşiye işaret eden star, süper star, ultra star, mega star gibi ünlülük derecelerine, olay olan insanlara, sponsorluk kurumuna, müzik kanallarına, kendi gazete ve dergi yayıncılığına, üretilen yaşam tarzlarının tüketildiği sosyal alanlara ve birçok şeye kavuşmuştur. Böylece Türkiye’de müzik endüstrisinin, endüstrileşmiş ABD (ve Batı) müzik endüstrisi gibi ulusal düzeyde kendi bağımsızlığını kazanmış olduğu söylenebilmektedir.

Dördüncü bölümde ise toplumlar arasında objektif ve ortak bir referans olan teknoloji açısından müziğin endüstrileşme süreci verilmeye çalışılmıştır. Yaprak notalar ile müziğin yayıldığı, ev içinde kapalı devre olarak eğlencelerin yaşandığı, endüstrileşme çağındaki insanın müzik anlayışı genel hatlarıyla ele alınmıştır. 20. yüzyılda ise gelişen eğlence ve kitle iletişim araçlarının müziği yaygınlaştırması mümkün olmuştur. Bu yüzyılda radyo, sinema, televizyon, internet gibi teknolojik gelişmeler müziği ( kültürü) toplumsallaştırırken pikap, radyo, walkman, cd ve mp3 çalarlar, dijital ses ve görüntü oynatıcılar ile müzik oldukça kişiselleşmiştir. Kişisel olan teknoloji ile küresel olan teknoloji birbirleriyle bütünleşebildikleri ölçüde bireyin gerçeklik algısını bu defa başka bir yönden bir kere daha karıştırabilmektedir. Her çeşit müzik ve ileti bireyin hayatına, birey onu tüketebileceği aygıtı taşıdığı kadar girebilecektir. Sanal olan bu evren bireyi kuşatabilmektedir. Daha önce bir organizmaya benzettiğimiz popüler kültürün yeniden üretim sistemi, internetin sanal evreni ile bir iç işleyişini daha da geliştirmiş görünmektedir. İnternet ve diğer dijital iletişim yolları bu organizmanın içindeki sınırlar ve bağlantılar olarak da değerlendirilebilir. Günümüzde internetin sanal evreni, endüstrinin daha çok meta düzeyindeki sürekli yeniden üretim sistemini tamamlamış görünmektedir. Müzik, bu evrende en çok paylaşılan öğelerden biridir. İnternette müziğin paylaşımı, internetin yukarıda belirttiğimiz kavramsal yapısının aksine henüz rasyonel bir sisteme kavuşamamıştır. İnternet ortamında müziğin korsan olarak paylaşımı yasal olarak paylaşımının en az 5 katı olarak tahmin edilmektedir.

Müzik endüstrisi paylaşım hızı ve yoğunluğu açısından internete yönelmektedir. Günümüzde Sony, IBM gibi bazı teknoloji üreten şirketler internette kendi ticari müzik paylaşım sitelerine sahiptir ve bunların kârı her yıl birkaç kat artmaktadır. Yapılan anketler, internetten müzik indirme aracı olarak cep telefonlarına rağbetin gittikçe arttığını göstermektedir. Bütün iletişim ve eğlence biçimleri cep telefonu başta olmak üzere birkaç araç üzerinde kompakt hale gelmektedir. İnsanın her şeye en sahip olduğu anda yine onlara en ait bir dönem açılmıştır.

Sonuç olarak günümüzde müzik ve gösteri endüstrisi, gelişen iletişim teknolojileri ile diğer birçok endüstriyle bütünleşebilmekte, bu endüstrileri ve onların ürünlerini hayata taşımaktadır. Tüketilen yalnızca müzik olmamaktadır. Bunun yanında bireye bu endüstri içinde üretilmiş yaşam tarzları sunulmaktadır. Tüketim bu dönemde yalnızca ekonomik değil, siyasi bir anlam da taşımaktadır. Bu dönemde aynı zamanda bireyin siyasi referansları da tartışılmakta ve yeniden üretilebilmektedir. Dolayısıyla bu haliyle birey, ekonomik ve siyasi mesajları karıştırabilmekte ve gerçek olan ile üretilmiş olanı ayırt etmekte zorlanabilmektedir. Böylece toplumlar dışardan gelen mesajlara ve yönlendirmelere açık hale gelmeye başlamıştır. Müzik ve müzik endüstrisi, dünyada toplumları sosyal, siyasi, ekonomik ve kültürel düzeyde yönlendirmek üzere kullanılabilir. Bu dönemde toplumların kendi kaynaklarından faydalanarak iletişimde kendilerine özgü bir denetim ve düzenleme mekanizmasına kavuşmaları gerekmektedir. Toplumlar, bu şekilde kendi ulusal ve kültürel kimliklerini önemli ölçüde koruyabileceklerdir.

## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

Ahıska, Meltem. **Radyonun Sihirli Kapısı, Garbiyatçılık ve Politik Öznellik**. İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

Attali, Jacques. **Gürültüden Müziğe. Müziğin Ekonomi Politikası Üzerine**. Gülüş Gülcügil Türkmen (çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.

Bale, Francis ve Gerard Eymery. **Yeni Medyalar**. Mehmet Selami Şakiroğlu (çev). İstanbul: İletişim Yayınları, 1995.

Beton, Gerard. **Sinema Tarihi**. Şirin Tekeli (çev). İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.

Bodur, Harun. **Kronolojik 20. Yüzyıl Siyasi Tarihi**. Ankara: Çağlar Yayınları, 2005

Büker, Seçil, Oğuz Onaran, Cem Pekman, Barış Kılıçbay. **Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü**, Cem Pekman-Barış Kılıçbay (der), İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.

Denselow, Robin. **Müzik Bittiği Zaman – Politik Popun Öyküsü**. Deniz Oktay (çev). İstanbul: Alan Yayıncılık, 1993.

Dister, Alain. **Rock Çağı**. Renan Akman (çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

Dorsay, Atilla. **Ne Şurup - Şeker Şarkılardı Onlar**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2003.

Erol, Ayhan. **Popüler Müziği Anlamak**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2005.

Esen, Şükran. **80'ler Türkiye'sinde Sinema**. İstanbul: Beta Yayınları, 2000.

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

Finkelstein, Sidney. **Besteci ve Ulus**. M. Halim Spatar (çev). İstanbul: Pencere Yayınları, 1995.

Groombridge, Brian. **Televizyon ve İnsanlar**. İbrahim Şener (çev). İstanbul: Der Yayınları.

Işık, Caner ve Nuran Erol. **Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği**. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2002.

- Kaplan, Yusuf. **Televizyon**. İstanbul: Ağaç Yayınları, 1992
- Kaypakoğlu, Serdar. **Kimlik Sorunları ve İletişim**. İstanbul: Der Yayınları, 2000.
- Kaypakoğlu, Serdar. **Toplumsal Yaşam ve Birey**. İstanbul: Naos Yayıncılık, 2006.
- Kızıldağ, Şaban. **Pop Müzikten Popüler Kültüre Medya Çocukları**. İstanbul: Şehir Yayınları, 2001.
- Kocabaşoğlu, Uygur. **Şirket Telsizinden Devlet Radyosu'na**. Ankara: A.Ü.S.B.F. Yayını, 1980.
- Lull, James, David King Dunaway, Simon Frith, Eric W. Rothenbuhler. **Popüler Müzik ve İletişim**. James Lull (der). Turgut İblağ (çev). İstanbul: Çivi Yazıları, 2000.
- Mc Gregor, Craig. **Pop Kültür Oluyor**. Gürol Özferendeci (çev). İstanbul: Logos Yayıncılık, 1990.
- Meriç, Murat. **Pop Dedik**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Mimaroğlu, İlhan K.. **Musiki Tarihi**. 2. Baskı. İstanbul: Varlık Yayınları, 1970.
- Mutlu, Erol. **Türkiye'de ve Dünyada Televizyon**. Ankara: TRT Eğitim Dairesi Başkanlığı Yayınları, 1999.
- Oskay, Ünsal. **Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri**. İstanbul. Der Yayınları, 1993.
- Oskay, Ünsal. **Müzik ve Yabancılaşma: Aristo-Huizinga-Adorno Üzerine Bir Ön Çalışma**. Ankara: Dost Kitapevi, 1982.
- Özbay, Haluk ve Emine Öztürk. **Gençlik**. İstanbul: İletişim Yayınları,
- Özbek, Meral. **Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski**. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Pekman, Cem. **Televizyonda Özelleşme Avrupa'da Yayıncılığın Değişim Süreci**. İstanbul: Beta Yayınları, 1997.
- Postman, Neil. **Televizyon: Öldüren Eğlence**. Osman Akınhay (çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1994.
- Rowe, David. **Popüler Kültürler. Rock ve Sporda Haz Politikası**. Mehmet Küçük (çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.

Sevda-Cenap And Vakfı. **21. yy Başında Türkiye’de Müzik Sempozyumu.**  
Ankara: Sevda – Cenap And Müzik Vakfı, 2002.

Solmaz, Metin. **Türkiye’de Pop Müzik.** İstanbul: Pan Yayınları, 1996.

Stokes, Martin. **Türkiye’de Arabesk Olayı.** İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.

Talay, Feyha. **Musiki Tarihi.** İstanbul: Tan Matbaası. 1951.

Tamer, Emel Ceylan. **Dünü ve Bugünüyle Televizyon.** İstanbul: Varlık Yayınları, 1983.

Tekinalp, Şermin. **Radyo ve Televizyon.** İstanbul: Der Yayınları, 2003.

Türkoğlu, Nurçay. **İletişim Bilimlerinden Kültürel Çalışmalara Toplumsal İletişim. Tanımlar. Kavramlar. Tartışmalar.** İstanbul: Babil Yayınları, 2004.

Wicke, Peter. **Mozart’tan Madonna’ya Popüler Müziğin Kültür Tarihi.**  
Serpil Dalaman (çev). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2006.

## *Elektronik Kaynaklar*

*Dijital Müzik Piyasası*, <http://www.mu-yap.org/getdata.asp?PID=293>, (10 Ekim 2006)

*Dijital Müzik Satışları Yılda 1.1 Milyar Doları Buldu*, <http://www.muzisyenlerkulubu.com> / haberler /cover /B9C\_digi.jpg (10 Ekim 2006)

*Geçmişten Geleceğe Müzik Endüstrisi*, 2006, <http://www.pusula.tv/module-haber/tv-oncekiler.asp> (3 Ekim 2006).

*Geçmişten Geleceğe Müzik Endüstrisi*, [http://www.pusula.tv/module\\_haber/tv\\_oncekiler.asp](http://www.pusula.tv/module_haber/tv_oncekiler.asp) (3 Ekim 2006)

*İnternet'in Doğuşu ve Gelişimi*, [http://yunus.hacettepe.edu.tr/sadi/dersler/ebb467-guz2000/umut\\_p.html](http://yunus.hacettepe.edu.tr/sadi/dersler/ebb467-guz2000/umut_p.html)

*Türkiye'de Üniversitelerde İnternet Kullanımı*, [http://inet.tr.org.tr/inetconf6/tammetin/tuna\\_tam.doc.](http://inet.tr.org.tr/inetconf6/tammetin/tuna_tam.doc.), s. 3

***Sürelî Yayınlar ve Diğer Kaynaklar***

Altınbüken, Eray. -Besteci-Aranjör-, “2000’lerde Müzik Yayıncılığı” konulu görüşme, İstanbul: 1 Ağustos 2006.

Bağcan, Sezer. -Aranjör-Kompozitör-, “20. Yüzyıl’dan Günümüze Batı’da ve Türkiye’de Müzik” konulu görüşme, İstanbul: 6 Ağustos 2006

**Hürriyet Gazetesi**, 19 Kasım 2006.

**Türkiye Gazetesi**, 21 Nisan 1994.

*Ansiklopediler*

“Gecekondu”. **Ana Britannica**. C.9. İstanbul:Ana Yayıncılık,1989.

“Müzik”. **Ana Britannica**. C.16. İstanbul:Ana Yayıncılık,1989.