FİKİR VE İDEOLOJİ PAZARLAMASINDA MÜZİĞİN ROLÜ: MÜZİĞİ İCRA EDENLER VE KENDİSİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Doktora Tezi

Gazal CENGİZ

Eskişehir, 2019

FİKİR VE İDEOLOJİ PAZARLAMASINDA MÜZİĞİN ROLÜ: MÜZİĞİ İCRA EDENLER VE KENDİSİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Gazal CENGİZ

DOKTORA TEZİ

İşletme Anabilim Dalı

Pazarlama Bilim Dalı Doktora Programı

Danışman: Prof. Dr. Nezihe Figen ERSOY ARCA

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Nisan 2019

ÖZET

FİKİR VE İDEOLOJİ PAZARLAMASINDA MÜZİĞİN ROLÜ: MÜZİĞİ İCRA EDENLER VE KENDİSİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Gazal CENGİZ

İşletme Anabilim Dalı

Pazarlama Bilim Dalı Doktora Programı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Nisan 2019

Danışman: Prof. Dr. Nezihe Figen ERSOY ARCA

Çalışmada müziğin bir mesaj verme aracı olarak kullanılması ve bu anlamda pazarlama sürecinin işleyişi incelenmiştir. Genel olarak sanatın alıcısına çeşitli mesajlar verdiği kabul edilmiştir. Bu alıcılar pazarlama sürecindeki tüketiciler olarak tanımlanabilirler. Müzik bir mesaj verme aracı olarak, sosyal pazarlama anlayışı içerisinde fikir ve ideoloji pazarlaması fenomeni çerçevesinde değerlendirilmiştir. İlk olarak fikir ve ideolojilerin müzik aracılığı ile pazarlanıp pazarlanmadığı sorusuna cevap aranmıştır. Sosyal pazarlamada bir fikrin pazarlanması söz konusudur. Fikirler ve ideolojiler bu anlamda bir pazarlama sürecinin ürünleridirler. İlk sorunsal iktidarlar, güç erkleri ve muhalefet ilişkileri içerisinde müzik üzerinde hakimiyet kurma çabalarına odaklanılarak cevaplandırılmıştır. İkincil olarak, Türkiye'de müzik aracılığıyla fikirlerin ve ideolojilerin pazarlanmasının nasıl yapıldığı üzerinde durulmuştur. Bu soruya cevap vermek için fenomenoloji araştırma deseni kullanılarak, derinlemesine mülakat tekniği ile Türkiye'de müzik icra eden iki müzik grubu ve altı müzisyenle görüşmeler yapılmıştır. Ayrıca, bu müzik grupları ve müzisyenlerin eserlerinin içerik analizi yapılmıştır. Çalışmanın araştırma verisi böylece müzisyenlerle yapılan görüşmelerden ve eserlerinin işlediği temalardan elde edilmiştir. Veriler analiz edilerek Türkiye'deki fikir ve ideoloji pazarlamasının müzik aracılığı ile nasıl gerçekleştiği sorusu cevaplanmıştır. Son olarak, analizler sonucunda müzik aracılığıyla Türkiye'de gerçekleşen pazarlama sürecinde kullanılan anlamlar ortaya konulmuştur.

Anahtar Sözcükler: İdeoloji pazarlaması, sosyal pazarlama, pazarlama iletişimi, iktidar, müzik

ABSTRACT

THE ROLE OF MUSIC IN MARKETING OF IDEAS AND IDEOLOGIES: AN EVALUATION IN THE PERSPECTIVE OF MUSICIANS AND MUSIC ITSELF

Gazal CENGIZ

Department of Business Administration

Ph.D. in Marketing

Anadolu University, Institute of Social Sciences, April 2019

Supervisor: Dr. Nezihe Figen ERSOY ARCA

In general, the phenomenon of art has given variety of messages to its audience. This audience can be determined as *consumers* in marketing concept. In this study, music as an art is considered as a device of message in the context of a marketing process; particularly Turkish marketing system is examined in the context of marketing ideas and ideologies through music. When the concept of social marketing is recognized as the use of an idea for community welfare, ideas are considered as a product in the marketing process. With regard to social marketing, ideas and ideologies are determined as the products in music and songs. The method of Phenomenology is utilized to display the perspective of marketing process in the study. In order to maximize diversity with the research sample, semi-structured interviews are done with two music bands and six other musicians presenting their music in Turkey. The content of data was gathered from these interviews and songs of the interviewers. Moreover, the results of these interviews were examined, and the findings of the research were evaluated. Thus, the possibility of marketing an idea or an ideology through music is indicated and the illustrations of the case in Turkey is explained.

Keywords: Ideology marketing, social marketing, marketing communication, power, music

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tez/proje çalışmasının bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumunda bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilmeyen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.



Gazal CENGİZ

ÖNSÖZ

There is no time for despair, no place for self-pity, no need for silence, no room for fear. We speak, we write, we do language. That is how civilizations heal.

Toni Morrison

Müzik içsel yolculuğumuzda en yakın arkadaşımız olur. Önce biz onu dinleriz. Sonra biz bizi dinleriz. Dinledikçe kendimizle yüzleşiriz. Yüzleştikçe de iyileşiriz.

Çalışmanın her aşamasında itibaren desteklerini esirgemeyen başta tez danışmanım Prof. Dr. Nezihe Figen ERSOY ARCA'ya ve tez izleme kurulunda bulunan Prof. Dr. Ayşe Sevgi ÖZTÜRK'e ve Prof. Dr. Alper ÖZER'e teşekkür ederim.

Çalışma süresince en çıkılmaz zannettiğim anlarda bir şekilde beni tutup yukarı kaldıran birçok arkadaşım, dostum oldu. Bunu kendilerine belirttiğimde "ne yaptım ki" dediler. Oysa çok şey yaptılar. Yardım ettiğinin farkında olmayan ve şaşkınlık yaşayan tüm dostlarıma teşekkür ederim. Eskişehir'de tanıştığım güzel arkadaşlarıma ve İzmir'deki Nilgün Teyzem dediğim değerli akademisyen Nilgün Gürkaynak'a ayrıca teşekkür ederim.

Kalemimden çıkan ve çıkabilecek her güzel şeyi, hayatım boyunca beni destekleyen canım anneme, özgür ruhlu babama, fedakâr ikinci babam olan abime ve her biri ayrı bir dünya barındıran kardeşlerime adıyorum.

Gazal CENGİZ

24.04.2019/Cizre, Şırnak

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI ..... **i**
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI ..... **iii**
ÖZET ..... **iv**
ABSTRACT ..... **v**
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ ..... **vi**
ÖNSÖZ ..... **vii**
İÇİNDEKİLER ..... **viii**
TABLOLAR DİZİNİ ..... **x**
ŞEKİLLER DİZİNİ ..... **xi**

BİRİNCİ BÖLÜM

1GİRİŞ **1**
1.1 Araştırmanın Konusu 3
1.2 Araştırmanın Amacı ve Önemi 4
1.3 Araştırma Problemi 5

İKİNCİ BÖLÜM

2 SOSYAL PAZARLAMADA FİKİRLERİN PAZARLANMASINDAN İDEOLOJİ PAZARLAMASINA, SANAT OLAYI VE SANATIN ARAÇSALLIĞI, ÖZELDE MÜZİK **6**
2.1 Sanat Olayı, Söylem ve Anlam 6
2.2 Sanatın Toplumsallığı ve Siyasal Alandaki Yeri 8
2.2.1 Sanat ve toplum 8
2.2.2 Sanat ve iktidar 10
2.2.3 Sanat ve siyasal Alan 13
2.3 Müziğin Toplumsal İşlevleri ve Siyasal Alandaki Yeri 15
2.3.1 Müzik ve toplum 16
2.3.2 Müzik ve siyasal alan 17

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3 TÜRKİYE'DE MÜZİĞİN TARİHSEL SÜREÇTE ARAÇSALLIĞI VE ANLAMLANDIRILMASI **26**
3.1 Bir Ürün Olarak Fikir ve İdeoloji Kavramları 27

3.1.1 Ürün kavramının zaman içerisindeki anlamsal değişimi 29
3.1.2 Sosyal alış-veriş kuramı ve ürün yerleştirme fenomeni açısından değerlendirme 33
3.2 Pazarlama, İletişim ve Müzik İlişkisi 35
3.2.1 Fikirlerin ve ideolojilerin pazarlanmasında müziğin ve icracılarının araçsal rolü 38
3.3 Cumhuriyet'in Kuruluşundan Önceki Dönemde Halk Şiirinde Eleştiri Geleneği 49
3.4 Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Müzik 52
3.5 1950'li Yıllar ve Sonrasında Müzikte Demokratikleşme 56
3.5.1 Türkiye'de sansürün ve yasakların uygulanması 59
3.6 Türkiye'de Farklı Müzik Türlerinde İdeolojik Anlamlandırmaları 62

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4 METADOLOJİK YÖNTEM VE ARAŞTIMA BULGULARI 64
4.1 Araştırmanın Genel Kaygısı 64
4.2 Araştırma Deseni 64
4.2.1 Fenomenolojik araştırma deseni 64
4.2.2 Fenomenolojinin veri kaynakları ve örneklem seçimi 64
4.2.3 Betimleme analizi ve Türkiye'deki müziğin anlamlandırılması 65
4.3 Katılımcıların Seçimi 66
4.4 Görüşme Sorularının Belirlenmesi 71
4.5 Araştırmada Güvenilirlik ve Geçerliliğin Oluşturulması 72
4.6 Araştırmacının Rolü 73
4.7 Araştırmanın Bulguları 74
4.7.1 Müziğin toplumsal ve siyasal alandaki işlevleri açısından bulgular 92
5 SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER 120
KAYNAKÇA 129
ÖZGEÇMİŞ 138

TABLOLAR DİZİNİ

Tablo 2.1. Dünya'da sansürlenen ya da yasaklanan bazı şarkılar ve nedenleri 19-24
Tablo 3.1. Türkiye'de sansürlenen ya da yasaklanan bazı şarkılar ve nedenleri 60-62
Tablo 4.1. Katılımcılar Tablosu 67
Tablo 4.2. Katılımcıların müzik icracısı olarak bilinirlikleri 68-71
Tablo 4.3. Kardeş Türkülerin kullandığı etnik dillerin albümlere göre dağılımı 81-82
Tablo 4.4. Protest şarkıların işlevleri ve bu işlevleri iddia eden yazarlar 92-93
Tablo 4.5. Müzik icracılarının/sanatçıların eserlerinde işledikleri temaların özeti 101-102

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 2.1. Bir sanat olayındaki ilişkiler 7
Şekil 2.2. İktidarların ve muhalefetin müziği kullanma biçimi 25
Şekil 3.1. Bir sanat olayındaki ilişkiler ile genel iletişim modelinin karşılaştırılması 37
Şekil 5.1. Pazarlama iletişim sürecinin müzik konusuna uyarlanması 122

BİRİNCİ BÖLÜM

1 GİRİŞ

Hiçbir sosyal bilimci kendi inandığı ideolojiden sıyrılarak bir yapıt ortaya koyamaz. Yalnız bilim etiği gereği olarak var olanı olduğu gibi sunma çabasında olur (Ergun, 1982, s. 37-41; Becker, 2014, s. 41-52). Bu çalışmada bu nedenle özellikle farklı müzik türü yapan ve bu türlerle özdeş olarak farklı ideolojileri benimseyen müzisyenlerle görüşmeler yapılmıştır. Amaç herhangi bir ideolojiyi ön plana çıkarmak değil var olanı daha görünür kılmaktır.

Müzik; insanların, grupların ve toplumların hayatında önemli yer edinmiş çok işlevli bir araç olabilmektedir. Kimi insan müziği bir eğlence biçimi olarak görürken, müzik kimisi için terapi etkisi olan bir ilaç, kimisi için de derdini, fikrini anlatacağı bir araç olabilmektedir. Kısacası müzik bireylerin ve toplumların yaşamında farklı işlevler yüklenerek var olmuştur ve olmaya devam etmektedir (Hodges, 2000; Bulut, 2001, s. 173-174; Briain, 2012, s. 3.).

2014 yılında MTV müzik ödülleri sırasında Beyonce Knowles, aldığı ödül için yaptığı konuşma ve sahne gösterisi esnasında sahnenin arka tarafında kocaman *FEMINIST* yazmaktadır.[1] Bu sanatçı/şarkıcı bahsi geçen ideolojiyi savunduğunu çeşitli söylemlerinde, sahne gösterilerinde ve klip temalarında işlemeye devam etmiştir. Bu durum bir ideolojiyi pazarlama çabası olarak değerlendirilebilir mi? Elbette Beyonce'nin feminist ideolojiyi savunması ile kendisinin gösterilerinde ve müzik kliplerinde cüretkâr kostümleri ve davranış biçimleri kadın bedeninin teşhiri üzerinden kritik edilebilir. Yalnız bu sanatçı/şarkıcı zaman içerisinde bu ideolojinin bir temsilcisi haline gelmiştir. Bu nedenle *Beyonce feminist ideolojiyi pazarlıyor mu?* sorusu ilgi çekici hale gelmektedir. Konunun pazarlama teorileri içerisinde edinebileceği yer ve özellikle de Türkiye'deki durumu incelemek üzere bu durum toplum mühendisliği kavramıyla bağdaştırılarak ele alınmalıdır.

İdeoloji toplumu şekillendiren bir şey olarak tanımlanabileceği gibi yaşam ya da yaşama bakış biçimi, bir grubun üyelerinin köklü inançları olarak da adlandırılabilir (Eagleton, 2011, s. 18; Dıjk, 2015, s. 17, 19). Bu nedenle bir ideoloji ya da bir fikir iletilmek, öğretilmek üzere başkalarına sunulduğunda aslında toplum mühendisliği yapıldığı söylenilebilir. Bu çalışmanın konusu bağlamında gözlemlenen bu durumun

[1] http://time.com/3181644/beyonce-reclaim-feminism-pop-star/. (Erişim tarihi: 03.03.2019)

daha görünür hale getirilmesi için sanat dallarından müzik ele alınmıştır. Bir şarkıda/parçada kullanılan sözlerin ilettiği fikirler ve ideolojilerin, onu icra edenler, çeşitli gruplar ve baskın ideolojinin mimarları olan iktidarlar tarafından müziğin araçsallaştırılması üzerinde durulmuş ve pazarlama teorileri açısından konunun konumu açığa kavuşturulmaya çalışılmıştır.

Pazarlama teorisi açısından Kotler'in propaganda ve protesto olaylarını birer pazarlama süreci olarak tanımlaması çalışmanın alt yapısını oluşturmaktadır. Yalnız, pazarlama literatüründe bu konu üzerinde duran çalışmaya rastlanılmamıştır. Bu da konuda önemli bir boşluk yaratmaktadır. Çalışmada odaklanılan nokta, başta bu iki kavram -propaganda ve protesto kavramları- olmuştur. Bahsi geçen bu iki kavram ise baskın ya da muhalif ideolojiler arasındaki tarihsel çekişme içerisinde anlam kazanmıştır. Bu nedenle çalışma özgün bir kavram olarak "ideoloji pazarlaması" fenomenini ve bu durumun müzik aracılığıyla nasıl gerçekleştiğini ortaya koymaktadır.

Çalışma genelden özele doğru kurgulanmıştır ve beş bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm giriş bölümü olup bu bölümde çalışma fikrinin nasıl oluştuğu, konu, amaç ve problem tanımlamaları yapılmıştır. İkinci bölümde sosyal bilimlerin farklı alanlarının ideoloji pazarlaması olarak tanımlanan fenomeni nasıl desteklediklerı anlatılmaktadır ve fenomenin genel tanımına ulaşmak için bir altyapı oluşturulmuştur. Bu bölümde öncelikle sanat olgusunun iletişim açısından bir araç olarak nasıl bir işlev yüklenebildiği açıklanmıştır. Böylece sanatlar içerisinden müziğin ideolojilerin iletilmesindeki araçsallığı değerlendirmeye alınmış ve pazarlama disipliniyle bu bağlamdaki ilişkisi ortaya konulmuştur. Üçüncü bölümde konunun Türkiye'de icra edilen müziğin tarihsel süreçte yaşadığı anlam değişmeleri ve türler açısından yüklendiği ideolojiler üzerinde durulmuştur. Dördüncü bölüm ise çalışmada kullanılan metodolojik yöntem ve araştırmanın deseni anlatılmakta ve yazarın saha araştırmasında elde ettiği bulgular sunulmaktadır. Son ve beşinci bölüm ise sonuç ve öneriler bölümüdür. Bu bölümde de öncelikle saha çalışma elde dilen bulgular ışığında Türkiye'de müzik aracılığı ile bir ideolojinin hangi bağlamlarda pazarlandığı değerlendirmeye alınmış ve çalışmanın kısıtları çerçevesinde gelecekte ideoloji pazarlaması fenomeninin geliştirilmesi için neler yapılabileceğinden bahsedilmiş ve çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

Çalışmanın özgün konusu gereği literatüre önemli katkı yaptığı düşünülmektedir. Pazarlama disiplini sosyal bilimlerin diğer tüm alanlarıyla iç içe olup bu alanların hepsinden beslenmektedir. Bu nedenle bu tür disiplinler arası çalışmalar diğer sosyal

bilim alanları içerisinde henüz yeni sayılabilecek pazarlama disiplinin genel bir teoriye ulaşması için de değerli görülmektedir.

1.1 Araştırmanın Konusu

Bu çalışmada müziğin bir mesaj verme aracı olarak kullanılması ve bu anlamda bir pazarlama sürecinin işleyişinin Türkiye'de nasıl olduğu durumu incelenmiştir. Sosyal pazarlama kavramı pazarlama süreci içerisinde toplum refahına yönelik bir fikrin ürün olarak kullanımı olarak ele alındığında (Erdoğan, 2014, s. 12), bu durum, yani müzik parçasıyla bir fikrin aktarımı, aracı müzik olan bir pazarlama sürecinin gerçekleşmesi demektir. Genel olarak sanatın bir mesaj verme aracı (Denselow, 1993, s. 9-10; Shklovsky, 2009, s. 1) olarak karşımıza çıkması olgusundan hareket edilerek ve sanatın çeşitli dalları ele alınarak oluşturulabilecek bir çalışma yerine ulaşabildiği kitlenin genişliği ve kitlelerin bu sanat dalına ulaşabilirliğinin nispeten diğerlerine göre kolay olması ve bu bağlamda dinleyiciler/toplum üzerindeki yansımalarınında görülebileceği bir sanat dalı olarak müziğe odaklanılmıştır.

Her dönemin müziği kendi döneminin popüler müziği olarak tanımlanabilir (Rowe, 1996, s. 19; Wicke, 2006, s. 7). Bu anlamda da konuyu popüler müzik bağlamında incelemeye almak hata olmayacaktır. Literatüre bakıldığında mesaj veren müziğin yani politik müziğin aslında popüler kültür veya popüler müzik çalışmaları bağlamında incelendiğini görmekteyiz (Özbek, 2008; Turino, 2008; Street, 2012 vb.). Bu nedenledir ki çalışma konusunu destekleyici bir unsur olarak popüler kültür ve popüler müzik literatürü de incelenerek konu açısından değerlendirilmiştir.

Lul *Popüler "müzik ciddi analizleri hakkeden (yalnızca sokak ve popüler basın tartışmaları yetmez; akademik yazında ve okullarda da ciddi analizleri hak etmektedir), benzersiz ve olağanüstü derecede etkili bir iletişim biçimidir"* demektedir. (Lull, 2000, s. 11-12). Popüler müziğe endüstriyel üretim süreçleri, dağıtımcılar, yapımcılar, müzisyenler, yorumcular, yaratıcı yönelimi ile kullanıcı yönelimi arasında çözümleme bekleyen karmaşık ilişkiler vb. açısından ayrı ayrı yaklaşılabilir (Erol, 2009, s. 9). Bu çalışmada sanatçının sanat eseri aracılığıyla iletti̇ği mesaj, anlamlar konu edilmiştir. Nitekim bu çalışmaya konu olan müzik de popüler müzik olarak değerlendirilmektedir.

Çalışma genelden özele doğru kurgulanmıştır. Dünya müziğindeki politik ve Türkiye'deki politik müzik ile onun temsilcilerinin ürünleri aracılığıyla fikirleri ve

ideolojileri pazarlamasını konu almaktadır. Çalışmada çeşitli müzisyenler örnek olarak ele alınmış ve yine Türkiye'de farklı müzik türleri icra eden müzisyenlerle derinlemesine mülakatlar yapılmıştır. Müzisyenlerin şarkılarında/türkülerinde kullandığı temalar incelenmiş ve her bir müzik icracısı ya da topluluğunun temelde üstlendiği misyon, aktarmaya çalıştığı fikir ve ideoloji ortaya çıkarılmıştır.

Kısacası çalışmanın konusu, Türkiye'deki politik (milliyetçi, dini, iktidar taraftarı, muhalif vs.) ve protest müzikte ideolojik anlam ve anlamlandırmayla beraber kullanılan pazarlama unsurlarının incelenmesidir. Burada protest müziğin ağırlıklı olarak ele alınması onun tarihsel süreç içerisinde de kapladığı alanın büyüklüğü ile ilişkilidir. Protest müzik kendini farklı müzik türlerinde göstermekte olup milliyetçi bir sanatçının da icrası protest olabilmektedir. Bu nedenle protest sözcüğü dar bir anlam kalıbı içerisinde düşünülmemeli ve bağlamın değişmesi durumunda protest olma durumunun da değişebildiği göz önünde bulundurulmalıdır. Araştırmada protesto ve propaganda süreçlerinin müzik alanında, fikirlerin ve ideolojilerin pazarlaması çerçevesinde, nasıl islediğine odaklanmaktadır.

1.2 Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırma, Türkiye'de müzik aracılığıyla propaganda ve protesto gibi pazarlama süreçlerinin ideoloji pazarlaması kavramı çerçevesinde nasıl gerçekleştiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Kotler (1972, s. 51-53) sosyal pazarlamanın konseptinin bileşenlerinden biri olarak ürün tipolojisinden bahsederken pazarlanan ürünlerin ticari mallar ve hizmetlerle sınırlı olmadığını söylemekte; lobicilik, propaganda ve müzakere yapmayı da birer pazarlama süreci olarak ele almaktadır. Propaganda yapmanın politik ya da sosyal bir fikri kitlelere pazarlama, bu pazarlama çabaları karşılığında da hedef kitleden destek almanın bu mübadelenin sonucu olduğunu söylemektedir. Çalışma, buradan hareketle, politik ve protest müziğin bir ideolojiyi pazarlayan anlam haritasını ortaya koymaktadır.

Sosyal pazarlama alanında çok çeşitli çalışmalar yapılmış olsa da Kotler'in (1972) bahsini ettiği anlamda yapılan pazarlama süreci politik pazarlama kavramıyla sınırlı olarak ele alınmıştır. Propagandanın ya da protestonun pazarlama açısından değerlendirmesini yapan herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Konu üzerine yapılan az sayıda çalışmaya da genellikle sosyoloji, antropoloji ve müzikoloji alanlarında

rastlanmaktadır. Çalışmanın, bu anlamdaki özgünlüğü ile disiplinler arası bir çalışma olması yönüyle literatüre önemli bir katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Erdoğan'ın (2000, s. 13) da belirttiği gibi, müzikle ilgili araştırmaların müzik ve enstrümanlar tarihi, müziğin notasal yapısının incelenmesi ve karşılaştırmalar yapılması gibi betimleyici/tanımlayıcı seviyede kalmaması gerekir. Müzik insanın toplumsalında ve toplumsal da müziğin üretimi içinde görülmelidir. Bu da kaçınılmaz olarak, müzik eğitimi ve akademik araştırmalarda müziğin siyasal ekonomisi, kültür ve ideoloji üzerinde durma gereğini ortaya çıkartmaktadır.

1.3 Araştırma Problemi

Çalışmada, tüketiciden ürüne giderek değil, toplumsal bağlam içinde, üretim ve üründen tüketiciye giderek sonuçlar çıkaran bir analiz hedeflenmiştir. Bu çalışmada, şu ana sorulara cevap aranmıştır:

-Fikirler ve ideolojiler müzik aracılığı pazarlanıyor mu?

-Türkiye'de fikir ve ideoloji pazarlamasında müziğin yeri nedir?

-Türkiye'de fikir ve ideoloji pazarlamasında kullanılan anlamlar nelerdir?

İKİNCİ BÖLÜM

2 SOSYAL PAZARLAMADA FİKİRLERİN PAZARLANMASINDAN İDEOLOJİ PAZARLAMASINA, SANAT OLAYI VE SANATIN ARAÇSALLIĞI, ÖZELDE MÜZİK

2.1 Sanat Olayı, Söylem ve Anlam

Toplumun hiçbir alanı dilden soyutlanamaz. Dil toplumun her alanını saran ona kişilik kazandıran temel unsurlardan biridir. Dilin ve dolayısıyla söz ve söylemin birey ve toplum için önemi büyüktür (Saussure, 1998, s. 38; Faucault, 2006, s. 82; Sancar, 2008, s. 106; Gramsci, 2014, s. 57).

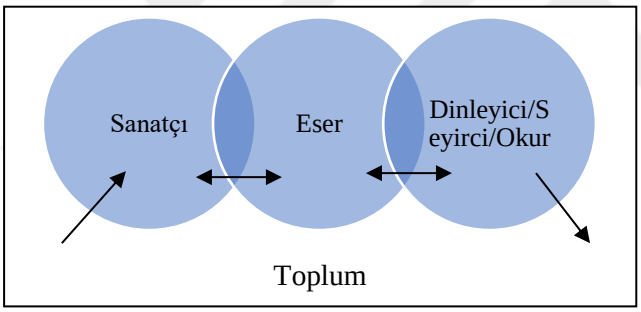
Alman filozof Herder 1976 yılında lise öğrencilerine verdiği bir konferansta Almancayı doğru ve güzel bir şekilde kullanmaları gerektiğinden ve *düşünce eğitimi, fantezilerin beslenmesi, duyguların uyandırılması ve nihayet "ulusal karakterin" ortaya çıkarılmasının* bu şekilde mümkün olacağından bahseder (Paefgen, 1999'den aktaran Tepetaşlı, 2006, s. 605). Nitekim Bakhtin, bu durumu destekleyecek şekilde sanatta söylemin önemini işaret eden şu nitelemede bulunur:

> (Sanat) *Bir bütün olarak, farklı bilinç düzeylerinde, farklı şekillerde ve farklı araçlarla… varlığımızı kaplamaya çalışır; en derin itkilerimizi ve en özel tepkilerimizi etkilemek ister; duyarlılığımızı şekillendirme, bakışımızı dönüştürüp düzenleme -ve dolayısıyla tüm davranışlarımızı etkileme- çabasındadır; kısacası bize nasıl yaşamamız gerektiğini öğretmeye çalışır.* (Bakhtin, 2004'dan aktaran Yıldırım, 2012, s. 33).

Bu söylem Herder'in tespitini destekler niteliktedir. Özellikle de dilin ulusal bir karakter taşıması tespiti onun bize nasıl yaşamamız gerektiğini söyleyen bir araç olduğunu desteklemektedir. Diğer taraftan Bakhtin'e göre dil/söylem, gösterge ve anlam doğası gereği *diyalojik* olarak algılanmalıdır (Yıldırım, 2012, s. 31). Bakhtin 1930 ve 40'larda yazmış olduğu *Romanda Söylem* isimli çalışmasında, geleneksel dilbilimin söylemi monolojik (tek sesli) olarak addeden teorisinin aksine *çok seslilik* anlamında kullandığı *heteroglossia* terimini ileri sürer. Heteroglossia, sanatsal söyleme farklı toplumsal tabakaları -saray dili, basın dili, günlük dil, vs.- ekleyen bir terimdir. Bu bağlamda söylem tek bir konuşmacıya aitmiş gibi görünse de aslında daha fazla insanın dilini ve tutumlarını içermektedir (Petkova, 2009, s. 101). Tüm bunlar dilin hem başka bir dile doğru, hem de konuşmacının başka bir özneye doğru yöneldiği durumda ortaya

çıkan diyaloğun bileşenleri olarak okunmalıdır. Bakhtin: *varoluşun özü/hakikati diyalojiktir,* der. *Anlam, konuşan bireyin içinde yer aldığı özgül sosyal bağlamda üretilen ve tarafların üzerinde mücadele ettikleri sözcenin anlamıdır* (Yıldırım, 2012, s. 31). Buradan anlaşıldığı üzere bir sanat eseri sadece sanatçının tek taraflı olarak sunduğu bir mesaj içermez. Bahsi geçen sanat yapıtının mesajı yani söylemi o mesaja maruz kalan ya da mesajın alıcısı/alıcıları tarafından anlamlandırılan, dönüştürülen böylece çoklu bir ses yaratan karşılıklı bir olaydır. Ayrıca, söylemin oluştuğu toplumun yapısından da sürecin başından sonuna değin etkilenir ve toplum katmanları arasında geçişkenlik yaratır (Moran, 1999, s. 49).

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, bir sanat olayında rol onayan dört unsur -sanatçı, eser, *dinleyici/seyirci/*okur ve dış dünya- olduğu ve bu unsurlar arasında aşağıdaki şemada gösterilen bir ilişkinin söz konusu olduğu söylenebilir (Moran, 1999, s. 10):



Şekil 2.1. *Bir sanat olayındaki ilişkiler (Moran, 1999, s. 10'dan yazar tarafından uyarlanmıştır.)*

Nitekim sanat kuramları yukarıdaki şemada yer alan dört unsurdan birini merkeze almaktadır. Bunlar:

- Sanatı sanat yapan özellikleri, eserin dış dünya ile olan ilişkilerinde bulan kuramlar. Bunlar sanat eserini, insanı, hayatı ve toplumu yansıtan bir aynaya benzetirler.

- Sanatı sanatçının duygularının anlatımı olarak kabul eden kuramlar. Sanatın sırrı sanatçıdadır, derler.

- Okuru ön plana alan kuramlar. Sanatın özünü okurda (dinleyicide, seyircide) uyandırdığı estetik zevk veya heyecanda ararlar.

- Sanatın özünü eserin başka şeylerle ilişkisinde değil de doğrudan doğruya eserin kendisinde arayan biçimci kuramlar. Bunlara göre sanat eserini diğer yapıtlardan ayıran özellik, sanat eserine özgü bir yapıdır (Moran, 1999, s. 9-10).

Bu kuramlar tek tek ele alındığında sanatsal etkinliği tek boyuttan ele aldıkları görülür. Bu yanılsamayı göz önünde bulundurarak "sanat sadece bir propaganda aracıdır" denilemez. Sanatı yapı ve biçim açısından da değerlendirmek gerekir. Diğer taraftan, onu sadece bir zümreye ya da sınıfa ait bir fenomen saymak ve sanat eserindeki anlamı yok saymak da hata olacaktır (Sönmez, 2003). Başka bir ifadeyle, sanat sadece bir propaganda aracı değildir fakat bu araçsallıkla da kullanılabilmektedir.

Gözden kaçırılmaması gereken en önemli unsur ise anlamın bağlamdan (contex) bağımsız oluşmadığıdır. Diğer bir ifadeyle, bağlam değiştiğinde aynı sanat eseri anlam değiştirebilir. Çalışmada da siyasal konjonktürün değişmesi politik bağlamı değiştirdiğinden şarkıların ideolojik anlam ifade ettikleri bağlamlar çerçevesinde değerlendirmeye alınmıştır.

2.2 Sanatın Toplumsallığı ve Siyasal Alandaki Yeri

2.2.1 Sanat ve toplum

Sanat insanoğlunun gelişimi ve hayatta kalışı açısından merkez konumda bir rol üstlenmektedir. Müzik, dans, festivaller ve diğer kamusal kültürel ifadeler insanların kolektif kimlikler oluşturduğu alanlardır. Sanatsal performanslar bu bağlamda kültürel bilinç ve stilin paylaşıldığı sosyal gruplarda o grubu tanımlayan bir kimlikle gerçekleştirilir (Turino, 2008, s. 2).

Joseph Margolis, insan kendini tanımlarken hayvanlardan bir tür olarak tanımlamasına rağmen büyüdükçe kültürlendiğimizi ve bir topluma ait olduğumuzu söylemektedir. Ayrıca, *insan diğer canlılar gibi birinci derecede doğal bir varlık değildir; insanın doğası kültürdür* ve kültür ise insanın oluşturduğu bir şeydir demektedir (Leviy, 2016, s. 72). Buradan hareketle insanın kendi kendisini oluşturduğu, insanlığını yarattığı kültürel ve yapay bir varlık olduğu söylenebilir (Erzen, 2011, s. 35). Nitekim sanat da insanın oluşturduğu bu kültür ve toplumsal yapı içerinde şekillenen bir olgu olarak tanımlanabilir. Ne de olsa sanat, insansal bir etkinliği içerir. Sözgelimi, şimdiye değin hiçbir hayvan ne resim yapmış ne de şiir yazmıştır. Başlangıçta bütün halk

yığınlarının bir sanatı vardır. İlk yüzyıllar sanatın folklor biçiminde gelişimi de bunu kanıtlar niteliktedir (Ergüven, 2004, s. 9).

Bir sanat yapıtı insanın içinde bulunduğu toplumun çeşitli özellikleri -sosyal yapının *fiziki ölçütleri, kültürel kurumları, siyasi açıdan ve yönetim sistemleri*- açısından değerlendirilebilir (Erinç, 2009, s. 59). Bu bağlamda insanın içinde bulunduğu coğrafi ortam sosyal yapıyı, sosyal yapı da insanların sanata bakışını ve sanat anlayışını doğrudan etkiler (:64). Diğer taraftan *sanatçı, alıcı ve sanat eseri* kültürel kurumların ürünleridir. Bu üç olgu kültürel yapılarla olan bağlarına aykırı düşmezler, aykırı ürün vermezler (:65). Son olarak siyasi yapıların ve yönetimlerin, sanatın yönlendirilmesinden, sanatın bu yapılara muhalif ürünler vermesine değin etkili bir rol oynadığı söylenebilir.

Her sanat eseri estetikle tanımlanabilen teknik bir beceriyle, ileti olarak tanımlanabilen bir sosyal düşünceyi ifade eden simgesel anlatılardan oluşur. İnsanlar sanat anlayışlarını temelde daima insan ve insanlık anlayışlarına bağlamışlardır ve sanata daima bir işlev yüklenmiştir. Ama her çağda işlevden farklı bir anlam çıkarılmış ya da işleve farklı bir anlam yüklenmiştir. İşte bu işlevi anlayabilmek için sosyal yapıyı bilmek gerekir. Yapıtın çağını ve o çağın sosyal yapısını anlayabilmek önemlidir (Erinç, 2009, s. 53-54). Örneğin, Mona Lisa tablosuna kim bakarsa baksın sadece bir kadın portresidir. Yalnız bu tablonun yapıldığı dönemde portre sanatının sadece dini içerikle gerçekleştiğini biliniyorsa ve o dönemde mitolojik tanrılar, din adamları ve dine doğrudan hizmet edenler dışında hiç kimsenin resmedilmeye layık görülmediği bilgisine sahipsek bu tablo için farklı bir anlamlandırmada bulunulabilir. Bu sıradan bir kadın portresi "insan sanata konu olabilir" gibi bir mesaj içerdiği şeklinde yorumlanabilir (:55). Bu durumun sıradanlığın ötesinde o dönemin sıradanlığına, ideolojisine bir başkaldırı niteliği taşıdığı da söylenebilir.

1973 yılında heykeltıraş Gürdal Duyar'dan, Karaköy Meydanı'na dikilmek üzere İstanbul'u anlatan bir heykel yapması istenmiştir. Sanatçı, İstanbul'u, hafifçe geriye doğru uzanmış çıplak bir kadın heykeliyle anlatmıştır[2]. Heykel Kadıköy meydanına konulmuştur. Fakat sonraları, "Türk kadınını tahkir edici" bulunması sebebiyle heykel yerinden sökülmüştür (Erinç, 2009, s. 92). Denilebilir ki verilmek istenilen mesaj

[2] Mehmet Demirkaya, (2008). Güzel İstanbul'un 34 Yıllık Esareti, http://www.milliyet.com.tr/default.aspx?ArticleID=517050&Date=15.04.2008&Kategori=yasam&aType=HaberDetay. (Erişim tarihi: 04.03.2016)

"güzellik" olabilirken algılanan mesaj "tahkir edici" olmuştur. Mesajı alan kişinin üyesi olduğu toplumun yapısının ve değer yargılarının, onun mesajı anlamlandırmasında belirleyici bir rol oynadığı bu örnekle de desteklenerek söylenebilir. Diğer taraftan Erzen'in (2011, s. 21) de ifade ettiği gibi, toplumların gerçeklik anlayışlarını geleneksel, dindar ya da laik oluşlarına göre kültürel önyargı ve batı sanat anlayışıyla değerlendirip bu bağlamda doğru ya da yanlış olarak yargılarsak farklılıkların iç dinamiklerini anlamak güçleşebilmektedir. Örneğin, Mısır Yunan ve Mezopotamya sanatını anlamak ve değerlendirmek bu kültürlerin ortaya koydukları ilişkiyi ve kendi kendilerini nasıl tanımladıklarını anlamakla mümkündür. Bu bağlamda, sanatın toplumun ve o topluma ait bireylerin kendilerini ifade etme biçimleri olduğu ve bu ifade etme biçimlerinin o toplumu, bireyi ya da toplulukların kimliğinin oluşumunda önemli rol oynadığı söylenebilir (Özdemir, 2016, s. 14-22).

2.2.2 Sanat ve iktidar

Sanatın iktidarlar tarafından politika için kullanıldığı köklü bir geçmişi vardır. Tarihte şehir devletleri, krallıklar ve imparatorlukların hükümdarları sanatı anıtsal olarak iktidarlarının altını çizmek, zaferlerini yüceltmek ya da düşmanlarına gözdağı vermek, kara çalmak amacıyla kullanmışlardır. Örneğin birinci ve ikinci yüzyılda, politik sembol ve törenleri yoğunlukla kullanan Roma İmparatorluğu dört bir tarafa para ve madalyalar dağıtmış, anıtsal heykeller yaptırmıştır. Bir diğer örnek olarak Ortaçağ Avrupa'sında Hıristiyanlık temasını işleyen sanat eserlerini ya kilisenin ya da laikliği savunanların görevlendirdiği sanatçıların ortaya koyması verilebilir. Her ikisi de bu güçlerin ideolojik çıkarlarını destekleme amacı gütmüştür. Rönesans İtalya'sında kişisel üne kavuşan sanatçıların yeteneklerini hanedan armaları, giysi ve zırh gibi politik aksesuarlar tasarlamak için kullanmak durumunda kaldıkları görülür (Clark, 2011, s. 13-14). Tarihte bundan daha da geriye gidilirse, Sokrates, Platonun Devlet (Politeia) isimli ünlü eserinin üçüncü kitabında, gençlerin nasıl yetiştirileceğini ve eğitileceğini tartışırken, sanatın ve sanatçının buna hizmet edecek şekilde nasıl olması gerektiği görülmektedir (Platon, 2014, s. 82-83).

"Hangi sözler söylenmeli, hangileri söylememeli, bunun üzerinde konuşuyoruz. … Çünkü şairler, yazarlar, insanlar üstüne de doğru dürüst konuşamıyorlar Masallarda eğri insanların mutlu, doğruların mutsuz olduğunu görüyoruz. Eğriliğini gizlemesini bilen türlü nimetlere kavuşuyor; doğru insansa, başkalarına yararlı, kendine zararlı oluyor. Bu çeşit sözleri de söyletemeyiz şairlere. …"

Platon burada eserlerde anlatılan tanrıların ve kahramanların davranışları, yalan söylemeleri, ahlaksızlık etmeleri gibi uygunsuz söylemleri eleştirmekte ve insanların bunları doğru olarak kabul edebilecekleri tehlikesiyle sanatçıların neyi söylemesi ve nasıl söylemesi gerektiği üzerine durmaktadır. Bir yönüyle Platon'un bu eseri sanat ve sanatçı yoluyla toplumsal bir düzenlemeden ve başka bir bakış açıyla da sansür uygulanmasının gereğinden bahsetmektedir. Elbette bu her iki durumun ortak yanı söylenilen sözün yani söylemin önemi ve olası etkilerinin iktidarların istediği anlamda bir düzenleme ya da istenilenin aksi yönünde etkilerinin olabileceğidir.

Koening (1957'den aktaran Ulusoy, 2005, s. 17) düzenlemenin toplumun hayati ihtiyaçlarından biri olduğunu ve düzenleyici bir otorite olmadan bunun mümkün olamayacağını söylemektedir. Sistem şekilleri değişkenlik gösterse de toplumların güç, otorite ve karar alma mekanizmalarını içeren yapılanmaları mevcuttur. Bu bağlamda siyasi kurumlar, sosyal sistem içerisinde meşru güç kaynakları olarak nitelendirilebilir (Steward ve Glym, 1971'den aktaran Ulusoy, 2005, s. 17).

İktidarlar çeşitli araçlar kullanarak toplumun egemen ideolojiyi benimsetme çabasında olmuşlardır. Nitekim bu araçlar hukuki yapıdan eğitim sistemine, haberleşmeden kültürel öğelere kadar genişleyebilen çeşitliliktedir. Althusser (2010) bunları Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) olarak isimlendirmektedir.

Devletin İdeolojik Aygıtları denilince birbirinden ayrı ve özelleşmiş kurumlar biçiminde dolaysız olarak çıkan belli sayıda gerçeklik belirtilir. Aşağıdaki kurumlar Devletin İdeolojik Aygıtları (DİA) olarak sıralanabilirler (Althusser, 2010: 169):

- Dinsel DİA (farklı kiliselerin oluşturulduğu sistem)
- Öğrenimsel DİA (farklı, gerek özel gerekse devlet okullarının oluşturduğu sistem)
- Aile DİA'sı
- Hukuki DİA
- Siyasal DİA (değişik partileri de içeren sistem)
- Sendikal DİA
- Haberleşme DİA'sı (basın, radyo-televizyon vb.)
- Kültürel DİA (edebiyat, güzel sanatlar, spor vb.)

Althusser'in belirlemiş olduğu DİA'ların bazılarının özel kurumlar olması bunların ne derece Devletin ideolojik aygıt olabileceği sorusunu akla getirir. Althusser (2010, s. 170) bu soruya şu şekilde cevap verir:

> *"Devletin alanı bu ayrımın (kamu, özel ayrımı) dışında kalır, çünkü devletin alanı hukuk ötesidir. Egemen sınıfın devleti olan devlet ne kamusal ne de özeldir, tam tersine her türlü kamusal ve özel ayrımının ön koşuludur. Aynı şeyi şimdi de DİA'larımız için söyleyelim. DİA'ları gerçekleştiren kurumların özel ya da kamusal olması pek önemli değildir. Önemli olan işleyişleridir. Özel kurumlar aynen DİA'lar gibi işleyebilirler."*

Althusser DİA'ların işleyişini belirleyen ideolojinin de egemen ideoloji olduğunu söylemektedir. Buradan anlaşılacağı gibi iktidarların egemen ideolojinin "egemen" olmaya devam etmesi için DİA'ları kullanmakta olduğu söylenebilir. Ne de olsa "devlet" iktidarlar, hükümetler yönetiminde işleyen bir mekanizmadır.

DİA'ların kullanımı somut bir örnek üzerinden, *propaganda* sözcüğünün kullanımdaki anlam değişimine bakılarak değerlendirilebilir.

Propaganda sözcüğü on yedinci ve on dokuzuncu Yüzyıllarda birçok Avrupa dilinde politik fikirlerin, dinsel inançların ve hatta ticari reklamcılığın geniş alanlara yayılması anlamına gelen tarafsız bir kavram olarak kullanılmıştır. Bu sözcüğün tarafsız olarak kullanımı birinci Dünya Savaşı esnasında çokça askerin ölümü sebebiyle devletlerin ordularına yeni asker toplama girişimleri olarak halkı gazete, afiş ve sinema gibi gelişmiş kitle araçları kullanarak devlet propagandasına maruz bırakmışlardır. Savaş süresince *sansür ve yanlış bilgilendirme* olarak, sonrasında *düşman maneviyatına yönelik psikolojik mücadele aracı* olarak kullanılan propaganda savaş sonunda bilgi servisleri ya da kamu eğitimi gibi daha yumuşak isimlerle resmî kurumlar aracılığıyla kullanılmıştır (Clark, 2011, s. 12). Nitekim propaganda sanatı olarak adlandırılan tarz ABD'de soğuk savaş ortamında şekillenmiştir denilebilir. Hatta Nazi Almanya'sı ve Sovyetler Birliğinde sanatın devlet tarafından denetlenmesi ve propaganda aracı olarak kullanımını eleştiren ve sanatın saf ve özgür olması için çalışan Amerikan Soyut Dışavurumcular ekolü oluşmuştur. Sonraları bu ekol ironik bir şekilde Soğuk savaş zamanlarında devlet propagandası programına dahil edilmiştir. New York Modern Sanat Müzesi, Amerikan resim sanatındaki *özgürlük* olgusuyla insanları denetim altına alan Sovyet komünizmi

sanatını karşılaştırdığı milliyetçi bir söylemle uluslararası sergiler düzenlemiştir (: s. 12-13).

Yalnız Herman ve Chomsky (2012) *Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Politiği* eserlerinde bahsini ettikleri propaganda modeli, servet ve güç eşitsizliğine, onun kitle medyasının çıkarları ve seçimleri üzerindeki çok boyutlu etkisine odaklanmaktadır. Hangi yollarla paranın ve gücün basılmaya uygun haberleri süzgeçten geçirebildiğini, muhalefeti marjinalleştirdiğini, hükûmetin v e hâkim özel çıkar gruplarının mesajlarını halka iletebildiğini ortaya çıkartmaktadırlar.

Onların propaganda modeli temel bileşenleri ya da haber "süzgeçleri" kümesi şu başlıklar altında toplanmıştır (Herman ve Chomsky, 2012, s. 72-73): (1) hakim kitle medyası firmalarının buyrukluğu, tekelleşmiş mülkiyeti, sahibinin serveti ve kar yönelimi, (2) kitle medyasının temel gelir kaynağı olarak reklamcılık, (3) medyanın, hükûmet, iş dünyası v e bu temel kaynakların v e gücün faillerinin finanse ettiği ve onayladığı "uzmanların sağladığı bilgilere dayanması, (4) medyayı disiplin altına alan bir araç olarak "tepki üretimi", ve (5) ulusal bir din v e denetim mekanizması olarak "anti-komünizm". Bu bileşenler birbirleriyle etkileşime girmekte ve birbirlerini pekiştirmektedirler. İşlenmemiş haldeki ham haberler, geriye yalnızca basıma uygun damıtılmış bir artık kalana kadar peş peşe süzgeçlerden geçmelidir. Bu süzgeçler, söylemin v e yorumun öncüllerini, öncelikle neyin haber değeri taşıyıp taşımadığını tanımlamakta ve propaganda kampanyalarına dönüşen süreçlerin temellerini ve işleyişlerini açıklamaktadır (Herman ve Chomsky, 2012, s. 72-73).

Buradan anlaşılacağı üzere sanatı bir propaganda aracı olarak iktidarlar kullanmaktadırlar. Buna karşılık olarak sanatçılar muhalif bir tavırla sanatlarını protesto aracı da olarak kullanmaktadırlar. Dolayısıyla, sanatını iktidarları desteklemek için kullanan sanatçılar da iktidarın propagandasında aracı ve sanatlarını araç olarak görmektedirler.

2.2.3 Sanat ve siyasal Alan

Konu ya ilişkin yukarıda yapılan açıklamalar, iktidarın sanat üzerindeki moderatör olma arzusu üzerinden müdahaleci rolünden bahsetmektedir. Bu durumun antitezi ve konunun özünü ifade eden ise sanatın siyasal alandaki rolü olmaktadır. Bu rol sanatın siyasetten bağımsız olmadığı bir roldür (Leppert, 2009; Clark, 2011; Artun, 2011; Amed, 2016). Toplumsal/sosyal içeriğe sahip olan sanatın, siyasi bir alandan bağımsız

olarak düşünülmesinin veya soyutlanmasının mümkün olmadığı söylenebilir. Her sanat ürününün ya da etkinliğinin açık olmasa bile gizli bir siyasi/sosyal yönü ve mesajı olduğunu diğer bir ifadeyle sanatsal ürünler ve eserler tarih boyunca değişik biçimlerde ortaya çıkmış olsa dahi her zaman için toplumsal, dolayısıyla politik bir işlevi vardır (Durgun, 2010, s. 13).

Politika, toplum içindeki güç savaşının çözüldüğü bir süreç olarak materyal ve idealler üzerindeki rekabetin yerinin belirlendiği ve tartışıldığı bir alan olarak tanımlanabilmektedir (Braungard, 1976'dan aktaran Ulusoy, 2005, s. 37). Bununla beraber politika kolektif amaçlar için kaynakların mobilizasyonu ve gerekli karar alma süreçlerini içeren kamusal bir olgu olarak (Rocher, 1975'ten aktaran Ulusoy, 2005, s. 37) ideolojik tercihleri içermektedirler. Kendisini iş birliği, ikna etme, önerme, baskı, zor kullanma ve benzeri biçimlerde ifade eden güç ise toplum içerisinde en etkili olarak devlet kurumu tarafından meşru bir biçimde kullanılmıştır ve kullanılmaktadır (Ulusoy, 2005: 37-38).

Bu durumda sanat bir taraftan iktidarlar tarafından kontrolü elde tutulmaya çalışılan bir propaganda aracı diğer taraftan da muhalifler tarafından protesto aracı olabilmektedir. Bazen de bu roller zıt bir şekilde üstlenilmektedir.

Türkiye'de de devrim siyaseti ve ideolojisi çerçevesinde, özellikle bazı sanatların desteklendiği söylenebilir. Devletin sanata olan müdahalesi, sanatın hem ulusal hem de uluslararası düzeyde yeni Türk imajını ve ideolojisini anlatacak bir iletişim aracı olarak görülmesinden kaynaklanmıştır. Tiyatro oyunlarının içeriğine; eserin konusu, dili ve fikirleri bakımından dikkat edilmiştir. Bazıları yasaklamış, bazılarının ise metinlerinde değişiklikler yapıldıktan sonra sahnelenmesine izin verilmiştir. Örneğin, Rey kardeşlerin (Cemal Reşit Rey ve Ekrem Reşit Rey) yazmış olduğu *Üç Saat* isimli müzikal komedi içeriğinde dini ve etnik gruplarla alay eden diyalogların olduğu iddiası sebebiyle ve bu eser yasaklanmıştır (Ulusoy, 2005, s. 33-34).

Anlaşıldığı üzere siyasi kurumlar sanatı hem bir araç olarak kullanmış hem de sanat üzerinde bir egemenlik kurmaya çalışmışlardır. Slavoj Žižek editörlüğünü yaptığı küçük bir sanat dergisinde yayınlanan *sadece satır aralarında muhalif olarak sayılabilecek* bir şiir için uygulanan baskıyı bu bağlamda tüm totaliter sistemlerde *muhalif sözün* bu iktidarların *mutlak güçlerinin* denetimi dışında kalan potansiyel gücünün etkisinden korkmalarıyla ilişkilendirmektedir. Kayıtsız kalınması durumunda hiçbir etki

yaratmayacak bir şiir, müdahale edilmesinden dolayı iktidara muhalif hale gelmiştir ve tehditkâr bir güç kazanmıştır (Argın, 1999). Buna göre, iktidarların sanata müdahalesi, sanatın var olan durumu potansiyel değiştirebilme yeteneği ile doğrudan ilişkilidir denilebilir. Başka bir ifadeyle, müdahale edilmesi durumda, bu potansiyelin bizzat müdahale edenlerin eliyle aktifleşmesi sonucu doğabilmektedir (Yetkin, 1970, s. 24-27).

Sanatın siyasal alandaki yerinin ne olması gerektiği üzerinde duran karşıt sav, iktidarın sanatın gelişmesi için destek vermesini savunmaktadır. Bu görüşün iddiası, sanatın araçsal olarak çeşitli kullanımlarının kamu yararına olacağı yönündedir. Bunlar; sanatı/sanatları ulusal ve yerel kimliğin sembolleri olma, önemli iletişim ve eğitim aracı olma, bireylerin genel sosyal yapı içindeki alt gruplarla bütünleşmesini sağlama, değer sistemleri üzerinde oynayarak, değişmeyi hızlandırma ve bireyleri yeni rol fırsatları ve yaşam tarzı doğrultusunda eğitme, ayrıca ekonomik yararlarının olması ile iş dünyasına, tüketicilere, turistlere bir tür çekim alanı yaratırmaları -yoğun işgücü potansiyelidir, çeşitli hüner tayfını talep ederek iş alanı yaratırlar-, topluluğun canlılığını devam ettirmede önemli sorumluluğu olan stratejik konumdaki bireyler tarafından talep edildiklerinden diğer bireylerin kararlarını etkileme (Cwi, 1982'den aktaran Ulusoy, 2005: 39-40) şeklinde sıralanmıştır. Bu bakış açısı aslında Althusserci bakış açısıyla[3] felsefi anlamda benzeşmekte ve iktidarların sanatı bir araç olarak toplumu yönlendirme ve şekillendirme işlevinden bahsetmektedir. Yalnız bu durumun sonuçlarını Althusserci bakış açı olumsuz karşılarken bu sav (Ulusoy, 2005), aksine olumlu bir biçimde anlamlandırmaktadır.

Bunu yaparken gücün kullanımı açısından iktidar ile diğer gruplar arasında bu güç kullanımı doğrultusunda çatışmalar yaşanmıştır ve yaşanmaktadır (Yetkin, 1970). Bu anlamda çeşitli zamanlarda sanatçılar ya iktidarı destekleyecek biçimde ya da muhalif bir duruş sergileyecek biçimde iktidar ile karşı karşıya gelmiş ya da yan yana durmuşlardır (Kurtuluş, 1996).

2.3 Müziğin Toplumsal İşlevleri ve Siyasal Alandaki Yeri

Toplumsal yaşam içerisinde isteyerek ya da istemeyerek müzikle karşılaşmamız kaçınılmazdır denilebilir. Kınık (2009, s. 363) bu durumu müzikle karşılaşmamızın çoğu zaman isteğimiz dışında olduğu ve genellikle radyo ve televizyonlarda, çevremizde gelişen şartlara bağlı olanlar ki bunları; çoğu zaman taşıtlarda bulunan müzik tertibatları

[3] Sanat ve İktidar başlığı altında ayrıntılı bilgi verilmiştir.

yoluyla, bazı mağaza ve dükkânların fon müziklerinde, telesekreterlerde, cep telefonlarında, kapı ve okul zillerinde, ezanlarda, sokak müzisyenleri v.b. şekillerde görülmekte olduğunu söyleyerek açıklamaktadır.

Müziğin toplumsal işlevi demek müziğin toplum üzerindeki iş görüsü demektir. Bu iş görüler "bireyler, birey ile toplum, toplumsal kesimler ve toplumlar arasında anlaşma, dayanışma, kaynaşma, paylaşma, iş birliği yapma, birleşme ve bütünleşme sağlanmasında müziğin oynadığı rolleri kapsar" (Uçan, 1997'den aktaran Bulut, 2001, s. 174) denilebilmektedir. Her bilim dalında ve sanat dalında olduğu gibi müziğin de birtakım iş görülerinden bahsedilmektedir. Bu iş görüler "bireysel, toplumsal, kültürel, ekonomik ve eğitimsel" olmak üzere beş kümede toplanmıştır (: s. 173). Bu gruplandırma dikkate alındığında Althusser'in DİA'larının kullanımının bir aracısının da müzik olduğu iddiası olumlanmış olmaktadır. Yani müziğin toplumsal ve siyasal alanda bir araç olarak çeşitli işlevleri yerine getirdiği yani iş görüleri olduğu söylenilebilir.

Bu bölümde müziğin toplum ve siyasal alanda yer alış biçimlerine odaklanılmakta ve müziğin değiştirme, dönüştürme gücüne yönelik olarak iktidarların müzik ve müzik icracısı üzerinde uyguladığı sansür uygulamaları ile sebepleri ortaya konulmaktadır. Ayrıca, iktidar ve muhalefet kavramlarından kastın ne olduğu ile beraber, müziğin iktidar ve muhalefet tarafından propaganda ve protesto aracı olarak ne şekilde kullanıldığı ve bu alanlardaki işlevleri üzerinde durulmaktadır.

2.3.1 Müzik ve toplum

Müziğin toplum bilimsel rolüne odaklanıldığında yani onun sosyolojik bir unsur olarak görmek, notaların dış dünyadaki etkilerini, müzik ile toplum etkileşiminin kodlarını ortaya çıkarılması, müziğin sosyal gücünün, etkilerinin analiz edilmesi anlamına gelmektedir (Esgin, 2012, s. 153). Adorno ve Horkheimer (2011) da müziğin ilişkileri ve toplumsal dinamikleri derin bir şekilde etkilediğini ve bu bağlamda toplumsal müziği icracısından ve dinleyicisinden de öteye taşıyan bir boyuttan bahsetmektedirler (aktaran Esgin, 2012, s. 153-154). Müzik alanları tarihsel durumların ve deneyimlerin içeren bir unsur olarak müzikteki değişim aslında toplumdaki değişimi yansıtan bu nedenle de toplumsal olarak nitelendirilen bir alan olmaktadır (Bilir, 2012, s. 185; Esgin, 2012, s. 154).

Müziğin kökeni üzerine ileri sürülen ve ilginç bir teori olarak değerlendirilebilen Jules Combarieu'nun müziğin giz ve büyünün bir yardımcısı olarak kullanıldığını

söylediği teoridir. Bu teoride müziğin başlangıçta zevk, eğlence, kültür ve eğitim iş görüleri göz ardı edilmektedir. Oysa müzik bir toplumsal kurum olarak tanımlanmıştır ve bu da müzik toplum bilimini yani müzik sosyolojisini ortaya çıkarmıştır. Bahsi geçen bu bilim, 1930'lardan sonra artık konusu ve yöntemleri oldukça belirgin, toplum ile birey, toplum ile müzik ve birey ile müzik arasındaki etkileşimi, iletişimi bilimsel yöntemlerle inceleyen bir bilim dalı olmaktadır (Oransay, 1988).

2.3.2 Müzik ve siyasal alan

Müzik, politik gelişmelere tarihsel olarak eşlik eden kimi zaman onu biçimlendiren kimi zaman ise ona yol gösteren bir ifade unsuru olarak (Erol, 2009, s. 185) iktidarlar tarafından bazen bir eğitim aracı bazen de müdahale edilmesi gereken bir tehdit unsuru olarak görülebilmiştir.

Sokrates müziğin devletin yönetiminde görev alacak kişilerin yetişmesinde bir araç olarak kullanılacağını söylemektedir. Ona göre hem iyi hem de kötü müzik vardır. Bu nedenle kişilerin yetiştirilmesinde her müzik türü kullanılmamalıdır ve kötü olan müzikler yasaklanmalıdır (Platon, 2014, s. 89-91). Nitekim Sokrates'in bu görüşlerinin hayat bulmuş görece yakın zaman örneklerinden biri olarak Nazi Almanya'sı gösterilebilir.

Nazi Almanya'sında Hitler -Nazi Almanya'sının kültürü için iyinin ne olduğuna karar veren kişi olarak- Wagner'in müziğini Nazizm'i kişiselleştiren, onu vücuda getiren şey olarak tanımlamaktadır. Wagner'in Bayreuth[4] Festivaline katılımı "Kamuyu Aydınlatma ve Propaganda" Bakanlığı (the Ministry for Public Enlightenment and Propaganda) tarafından iyi bir şekilde duyurulmuş ve yayımlanmıştır. Aslında, Hitler Bayreuth Festivalinin her yıl tekrar edecek bir Ulusal Sosyalist Etkinliği ve Performansları Festivali haline gelmesini emretmiştir. Buradaki mesaj, Hitler için iyi ve yeterli olan Wagner müziğinin geriye kalan tüm Nazi Almanya'sının takip etmesi ve dinlemesi gereken müzik olduğudur. Bunun için de Alman Radyo istasyonlarında ve büyük konser mekanlarında Wagner müziği sıklıkla dinletilmiş ve büyük tanıtımları yapılmıştır. Diğer sanatçıların müziğine gelince, yeterince iyi olmadıkları ve hatta anti-Nazi oldukları gerekçesiyle yasaklanmışlardır. Örneğin, Mendelssohn ve Meyerbeer

[4] Almanya'nın Bavyera eyaletindeki bir şehirdir.

müzikleri Yahudi oldukları, Schoenberg'in müziği de çok radikal olduğu için yasaklanmıştır.[5]

Bir diğer örnek ise Sovyetler birliğinin Stalin dönemidir.

Sovyetler birliğinin Stalin döneminde kültür politikasını yönlendiren yetkin bir ideolog olan Jdanav, Sovyet halklarının *çok geri* durumdaki müzik kültürünü yükseltmek için bestecilere görevler düştüğünü ileri sürmüş, şunları önermiştir:

- Eserler, melodik çizgisi belirgin olarak yazılmalı, melodilerin kolay seslendirilebilir ve bellekte kolay tutulabilir olması gözetilmelidir.
- Sahne eserlerinde Sovyet yaşam biçimi konu alınmalıdır.
- Halkın toplu şarkı söylemesine olanak sağlayan koro eserlerine ağırlık verilmelidir (Say, 2008, s. 31).

Özellikle ikinci madde müzikle yaşam biçimi aktarma ya da yaşam biçiminin nasıl olması gerektiğinin öğretilmesi amaç edinilmiş olarak görülebilir. Diğer taraftan şarkıların toplu olarak söylenmesini gerektirmeye özen gösterilmesi durumu, topluluk psikolojisiyle insanların birbirini takip etmesi sonucunda duygulanım yaratılarak benzeştirme ve ortaklık yaratılmaya çalışıldığı şeklinde yorumlamak mümkündür.

Bu uygulamaların o dönemki iktidarların uç ideolojilerini destekleyen argümanlar olduğu söylenebilir. O dönemden bu döneme değin dünyanın çeşitli ülkelerindeki iktidarların buna benzer ve bunları destekleyici uygulamalarının olduğu görülmektedir. 1933'te ABD'de Seattle kongre üyesi Washington Eyalet yasalarınca bir "Caz Sarhoşluk" indeksi hazırlanarak "tehlikeli bir şekilde çılgın" kabul edilen cazın toplum üzerindeki zararı denetleyecek bir komisyon oluşturulmasını ve caz sarhoşluğundan suçlu bulunan tüm insanların da yüksek mahkemeye ya da ruh sağlığı merkezine gönderilmesini önermiştir. 1934'te kongre Federal Haberleşme Komisyonu (Federal Communication Commission/FCC) kurarak radyo, televizyon, telefon/telgraf, uydu ve kablo ile yapılan yurtiçi ve uluslararası haberleşmeyi denetlemeye başlamıştır. 1948'de Memphis polisi yerel mağazaları gezerek "müstehcen" olduğunu düşündükleri albümlere el koymuştur. 1952'de bir halk müziği grubu olan the Weavers sol politik düşüncelerinden dolayı kara listeye alınmış, kayıt kontratı iptal edilmiş ve popülaritesini kaybetmiştir[6].

[5] Trueman, C.N. (2015). Music in Nazi Germany. http://www.historylearningsite.co.uk/nazi-germany/music-in-nazi-germany/ (Erişim tarihi: 04.12.2016)
[6] http://ncac.org/resource/music-censorship-in-america-an-interactive-timeline, Erişim tarihi:20.02.2016

2.3.2.1 İktidarların müzik alanı üzerindeki sansür uygulamaları ve sebepleri

İktidarlar olması gereken müziği tanımladıkları gibi tabu konuları (seks, uyuşturucu, şiddet, siyaset, din vb.) işleyen ya da bu konuları işaret edecek sözcükler barındıran, iktidarı ve tüketim toplumunu zorlayan/zor durumda bırakan ya da sadece kitleleri doğrudan ya da dolaylı olarak üzen söylemler içeren şarkıları denetlemiş, sansürlemiş ya da yasaklamıştır. Müzik icracıları da dinleyiciler üzerindeki güçlerinin büyüklüğü sebebiyle hedef olmuştur. Dünyada yasaklanmış şarkıların bazıları yasaklanma sebepleri ve kapsamlarıyla aşağıdaki tablolarda verilmiştir.

Tablo 2.1. *Dünya'da sansürlenen ya da yasaklanan bazı şarkılar ve nedenleri (Morrison, O. (2015)'den ve diğer çeşitli web kaynaklarından faydalanılarak yazar tarafından oluşturulmuştur.)*

Tarihi	Şarkı ve İcra Eden(ler)	Sansürlenme/Yasaklanma Sebebi	Alınan Önlem
1939	Strange Fruit, Billie Holiday	Sözlerinin ağır ve marazi olması	Amerika'da tamamen yasaklanmıştır.
1960	Will You Still Love Me Tomorrow, The Shirelles	Bir erkekle samimi bir karşılaşmayı konu alması	Radyolarda çalınması yasaklanmıştır. Buna rağmen bir milyondan fazla satışı olmuştur. Amerika'da bir siyahi kadın grubu tarafından söylenen hit olan ilk parçadır. 1965 yapılan en iyiler listesinde de birinci olmuştur.
1965	Love for Sale, Billie Holiday	Sözlerin hayat kadınlarını konu alması	Amerika'da tamamen yasaklanmıştır.
1965	My Generation, The Who	Şarkıyı söyleyen vokallerin performansının kekemeliğe benzemesi ve bu durumun gerçekten kekeme olan insanları korkutabilmesi	Radyolarda yasaklanmıştır. Şarkı dünya çapında hit olunca yasak kalkmıştır.
1966	Hey Joe, Jimi Hendrix	Şarkının şiddet içerikli olması	9/11 olayı olarak nitelendirilen,Amerika'da ikiz kulelere yapılan saldırı sonrasında yasaklanmıştır.

1966	God Only Knows, The Beach Boys	Şarkının bulunduğu albümde küfürlü sözleri olan şarkıların bulunması, "God/tanrı"sözcüğünün şarkı sözlerinde şarkının isminde kullanımı	Amerika'nın bazı bölgelerinde şarkının bulunduğu albüm yasaklanmıştır. O dönemlerde "God/Tanrı" sözcüğünün bir şarkıda kullanılması hoş karşılanmamıştır.
1967	Brown Eyed Girl, Van Morrison	Irklar arası aşkı anlatan bir şarkı olması	Şarkının orijinal adı "Brown skinned girl/kahverengi derili kız"dır. Şarkının ismi değiştirlmiştir. Buna rağmen "making love in the green grass/yeşil çimler üzerinde sevişmek" satırı sansürlenmiştir.
1967, 1991	Light My Fire, The Doors	Şarkı sözlerinde uyuşturucu kullanımın işaret edilmesi, "fire/ateş"sözcüğünün kullanımı	1967'de şarkı sözlerindeuyşturucu kullanımını iaşret ettiği için sansürlenmiştir. 1991 yılında ise sözlerinde "fire/ateş" sözcüğünün Basra Körfezi savaşı sebebiyle dinleyicileri üzebileceği gerekçesiyle BBC tarafından yasaklanmıştır.
1968	Unknown Soldier, Doors	Şavaş karşıtı sözlerinin olması	Amerika'nın Arizona eyaleti tarafından yasaklanmıştır.[7]
1971, 1991	Imagine, John Lennon	Sözlerin din karşıtı bulunması, savaş karşıtı sözlerinin olması	"Imagine there is no Heaven/Cennetin/Tanrının olmadığını hayal et" sözleri eleştirilmiş ve Körfez savaşı sırasında yasaklanmıştır. Daha sonraları 9/11 olayı sonrası bazı radyo kanalları tarafından tekrar yasaklanmıştır.
1975	The Pill, Loretta Lynn	Şarkının doğum kontrol haplarından bahsetmesi ve bu hapların o dönemde hoş görülmemesi	Radyolar yayınlamayı reddetmiştir.

[7] http://wzlx.cbslocal.com/2014/11/07/1968-the-doors-were-banned-from-arizona-for-almost-causing-a-riot/. (Erişim tarihi: 22.02.2016)

1975	Love to Love You Baby, Donna Summer	Müstehcen içerikli olması	Dünya genelinde hit olmasına rağmen radyolarda ve BBC'de yasaklanmıştır.
1977	Radio Radio," Elvis Costello and the Attractions	Şarkının anti-medya duygusu yaratması	Şarkı yasaklanmıştır.
1977	God Save the Queen, The Sex Pistols	Şarkı sözlerinin Britanya yönetimini eleştirmesi	BBC tarafından şarkının ilk kez çıktığı 1977 yılında yasaklanmıştır. Daha sonraları grup şarkı bir botta söylerken polis tarafından taciz edilmiştir.
1978	Greased Lightning, John Travolta	Nezaketsiz kelimelerin kullanımı	"it ain't no shit" satırı radyolarda sansürlenmiştir.
1981	Physical, Olivia Newton John	Şarkının videosunda eşcinsel bir çiftin el ele tutuşması	Birçok kanal tarafından yasaklanmış ve MTV tarafından sansürlenmiştir.
1982	Sailing, Rod Stewart	Şarkının deniz temalı olması ve 1982'de İngiltere'nin Güney Atlantik Falkland Adalarını Arjantin'den alması sebebiyle deniz temalı şarkıların bu olayı işaret ettiği kabulü	İlk kez 1972'de çıkan şarkıyı 1975'te Rod Stewart yeniden düzlenmiştir[8]. Yıllarca dinlenilen bir şarkı olmasına rağmen yasaklanmıştır.
1988	This Note's For You, Neil Young	Amrika'nın kurumsal yapısı ile müzik şirketleri, politicacılar ve müzik icracıları arasındaki ilişkiyi irdeleyen sözleri ve bunu konu alan video klibi[9]	MTV tarafından yasaklanmıştır yalnız Kanada'nın "MuchMusic" isimli kanalında hit olunca MTV fikir değiştirmiştir.
1989, 1990	Like a Prayer, Madonna	Dini aşağılayan sözler ve video klibi	Dünya çapında eleştirilere maruz kalmıştır. Amerikan Aile Birliği ve Vatikan şarkıyı ve klibini "küfür" sebebiyle kınamıştır. Şarkı Pepsi reklamında kullanılmış ve dini

[8] https://en.wikipedia.org/wiki/Sailing_(Sutherland_Brothers_song). (Erişim tarihi: 22.02.2016)
[9] https://www.youtube.com/watch?v=KSSvzCNBvlQ. (Erişim tarihi: 22.02.2016)

			gruplardan Pepsi'ye büyük tepkiler olmuştur. Bu nedenle Pepsi kampanyayı iptal etmiştir. 1990 yılında Papa Madonna'nın İtalya konserinin boykot edilmesi için uğraşmıştır. Mısır'da ve Rusya'da da kısıtlamalar yapılmıştır.
1991, 2001	In the Air Tonight, Phil Collins	Bafra Körfezi savaşını çağrıştırması	1981 yılında çıkan bu şarkı ilk olarak 1991 yılında BBC tarafından başka 66 şarkı ile beraber Bafra Körfezi savaşını çağrıştırdığı için yasaklanmıştır. 2001 yılında da "Clear Channel Communications" tarafından, 9/11 olaylarından sonra, yasaklanan 162 şarkıdan biridir.
1991, 2001	Walk Like an Egyptian, The Bangles	Şarkının işaret ettiği insanları rencide etmesi ve Ortadoğu'da yaşanan karmaşada Mısır'daki çatışmalara gönderme yapması	1991'de BBC ve 2001 yılında da "Clear Channel Communications" tarafından yasaklandı.
1992	Cop Killer, Body Count	Polis şiddeti kurbanı birini konu alması	Kolluk güçleri, Aile Müzik Kaynağı Merkezi, Başkan Bush ve genel olarak halktan tepkiler almıştır. Bazı insanlar kayıtları satan ya da herhangi bir şekilde ilişiği bulunan şirketleri boykot etmiştir. Yeni Zelanda müzik grubunu tamamen yasakladı. Warner Bros. Yöneticileri ve hissedarları ölüm tehditleri aldı. Son olarak albümü toplama kararı alındı.
1994	You Don't Know How It Feels, Tom Petty	Uyuşturucu kullanımı ile ilgili bir cümle içermesi.	let's roll another joint (hadi bir esrar daha saralım). Cümlesinde yer alan ve esrar anlamına gelen Joint sözcüğü sansürlenmiştir.
2001	Walk On, U2	Şarkının ülkedeki demokratik hareketi destekliyor görünmesi ve tutuklu kadın aktivist Daw	Şarkının bulunduğu albüm şarkı yüzünden Burma'da yasaklanmıştır.

		Aung San Suu Kyi'de adanmış olması	
2002	Your Revolution, Sarah Jones	Hip Hop'un kadına yaklaşım biçimini eleştiren sözlerinin müstehcen bulunması	FCC (Federal Communication Commission/ Federal Haberleşme Komisyonu) tarafından şarkıyı yayınlayan bir radyoya uyarı metni yollanmıştır. Şarkıcı FCC'ye dava açmıştır yalnız dava düşmüştür.
2003	Fuck It (I Don't Want You Back)," Eamon	Kullanılan dilin nahoş olması	Şarkı Birleşik Krallıkta tamamen yasaklanmıştır. Amerika'daki birçok radyo da çalmayı reddetmiştir. Daha sonra şarkı "I don't want you back/seni geri istemiyorum" versiyonuyla piyasaya tekrar çıkmıştır.
2004	Why, Jadakiss	9/11 olayının Başkan Bush sebepli olduğunu söyleyen şarkı sözleri	Radyo istasyonları ve şarkıyı kaydeden şirket olan Interscope'nin kendisi tarafından sansürlenmiştir.
2005	The Hand That Feeds, Nine Inch Nails	Şarkı sözlerinde politik söylemlerin olması ve MTV Film ödüllerinde şarkı sahnelendiği sırada Başkan Bush'un fotoğrafının zemin olarak kullanılması	MTV tarafından yasaklamıştır.
2005		Arizona eyaletindeki bir okulda şarkının "Amerika-Meksika Tarihi" sınıfında derste kullanılması ve sözlerinin etnik dayanışmayı savunması	Arizona eyalet yasalarına göre öğrenciler birey oldukları yönünde eğitilmelidir. Etnik dayanışmayı öğretmek bu yasaya aykırıdır. Okul hakkında uyumsuzluk raporu hazırlanmıştır.
2007	Paper Planes, M.I.A.	Şarkının nakaratında silah seslerinin gelmesi	MTV ve "Late Night With David Letterman" iaimli şovda yasaklanmıştır.
2009	Love Game, Lady Gaga	Sözlerinin müstehcen olması	Radyolarda yasaklanmıştır.
2010	Rolling in the Deep, Adele	Uygun olmayan/argo birkaç sözcük kullanımı	Birçok radyo tarafından sansürlenmiştir.

2011	Red Nation, The Game	Çete hayatına dair bilgiler vermesi	MTV ve BETS gibi birçok büyük radyo tarafından yasaklanmıştır. Buna rağmen youtube.com üzerinden 10 milyondan fazla kez izlenmiştir.
2011	Judah, Lady Gaga	Hıristiyanlığa hakaret etmesi	Lübnan'da[10] ve Dünya genelinde yasaklanmıştır.
2013	Blurred Lines, Robin Thicke	Videosunda çıplaklık olması ve sözlerinin kadın düşmanlığı yaratması	Videoda çıplaklık olmasından dolayı youtube.com'dan kaldırılmıştır. Sözlerinde kadın düşmanlığı olduğu iddiasıyla Britanya'daki bazı üniversiteler tarafından kampüslerinde çalınması yasaklanmıştır.

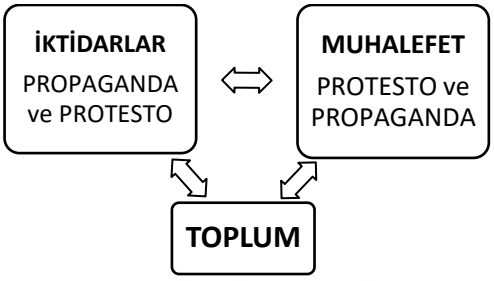
İktidar ve muhalefet ilişkisi içerisinde iktidarlar müziği bir propaganda aracı olarak hâkim ideolojilerini yaymak ve toplumu bu ideoloji etrafında şekillendirme çabasındayken muhalifler müziği özellikle iktidarların hâkim ideolojilerini protesto etmede ve toplumun sorunlarını dile getirmede ve bu fikirlerin propagandasını yapmakta bir araç olarak kullanmaktadırlar. Bu durum iktidarlar açısından müziğin bir DiA olarak kullanımı iken muhalifler için bu DİA'ların kullanım amaçlarının bir eleştiri aracı müzik olmuştur. Nihayetinde ikisinin de ortak yönü müziğin toplumun istenilen değişim yönünde sevk edilmesi için kullanılmasıdır.

İktidar ve muhalefet ilişkisi içerisinde iktidarlar müziği bir propaganda aracı olarak hâkim ideolojilerini yaymak ve toplumu bu ideoloji etrafında şekillendirme çabasındayken muhalifler müziği özellikle iktidarların hâkim ideolojilerini protesto etmede ve toplumun sorunlarını dile getirmede bir araç olarak kullanmaktadırlar. Yalnız burada bahsi edilen iktidar olgusu sadece devlet yönetiminde yasal etkinliği kazanmış belli bir siyasi partinin iktidarı değil, güç dengesinde diğerine tahakküm kurabilen anlamında bir iktidar olgusu kastedilmektedir. Foucault (2000, s. 74) iktidarı mümkün eylemler üzerinde işleyen bir eylemler kümesi, eyleyen öznelerin davranışlarını kışkırtan, teşvik eden, baştan çıkaran, kolaylaştıran veya zorlaştıran, genişleten ya da sınırlayan, muhtemel hale getiren, uç noktada kısıtlayan ya da mutlak halde engelleyen bir şey olarak

[10] S. Michaels (2011). Lady Gaga's Born This Way banned in Lebanon. http://www.theguardian.com/music/2011/jun/07/lady-gaga-born-this-way-banned-lebanon (Erişim Tarihi: 22.02.2016)

tanımlamaktadır. Bununla beraber özne ya da özneler üzerinde eylemde bulunma biçimi olarak dile getirmektedir. Bu bakış açısı iktidarın her yere nüfus eden ve etkileyen bir güç olduğunu söylemektedir.

Şekil 2.2. *İktidarların ve muhalefetin müziği kullanma biçimi (Yazar tarafından oluşturulmuştur.)*



Politik ve protest müziğin dinleyiciler üzerindeki etkisi, duygulanım yaratma ve anlamlandırmadaki rolü bu tür müziğin kullanıldığı dönemler açısından yani bir toplumsal hareketin ortaya çıktığı dönemlerde güçlü ve amacına ulaşılır olmuştur.

Amerikan müzik tarihinde modern protest müziğin başlangıcı, 1904 yılında kurulan ve bugün hala varlığını sürdüren Dünya Endüstriyel İşçi Örgütünün (IWW, Industrial Workers of the World) başlattığı grevlerde, müziğin bu örgütün amaçladıkları için bir araç olarak kullanımı sayılmaktadır. Bu örgüt, büyük kitleleri kendi örgütlerine dahil etmek ve birlikte büyük bir grevle kimin gerçekte üretimin gücünü elinde tuttuğunu göstermeği amaçlarken müziği etkili bir araç olarak kullanmışlardır. Önceleri Avrupa'da kullanılan protesto şarkıları kullanılırken sonradan Amerikan şarkılarına yeni sözler yazılarak -O dönemde bunu Joe Hill başlatmıştır. Hill müziğin düşünceleri propagate etmenin güçlü bir yol olduğuna inanmıştır.- politik mesaj verecek şekilde sokaklarda söylenmiş ve davaya yeni üyeler bu yolla kazandırılmıştır (Neuman, 2008, s. 1).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3 TÜRKİYE'DE MÜZİĞİN TARİHSEL SÜREÇTE ARAÇSALLIĞI VE ANLAMLANDIRILMASI

İnsanın insan olabilme serüvenine göz atıldığında kimi zaman uzlaşmaz karşıtlıklar kimi zaman da daha iyi bir yaşam için sistemde bazı değişikliklerin gerçekleştirilmesi istemiyle toplumsal mücadelelerin olduğu görülmektedir. Sanat toplumsal olayların içinde olmuştur. Gündoğar'ın (2005, s. 13) söylediği gibi *ezilenler ezenlere karşı kavgalarını yürütürken türkülerini de birer kavga aracı olarak kullanmışlardır.* Toplumsal olaylar halk türkülerine ve bestelere yansımıştır.

Diğer taraftan otoriter ve ataerkil bir siyasal-kültürel anlayışın hakimiyeti altında olan Osmanlı-Türk siyasal yaşamının çoğunda değişim faaliyetleri (devletin iç yapılanması, kültürün yeniden üretim biçimi, ekonomik yenilikler vs.) bu iki erkin etkisi altında olup Türk modernleşmesinde sürükleyici güç yine geçmişte olduğu gibi devlet olmuş ve değişim olgusu devletçi gelenekten ötürü daima devletten başlayan ve oradan topluma sirayet etmiştir. Bu nedenledir ki bu anlayışta devlet iyi ve doğru olanı temsil edendir ve denilebilir ki çağdaşlaşma ve modernleşme doğal bir süreç olmaktan çok devletin yaptığı/dayattığı değişimlere/reformlara indirgenmiştir (Durgun, 2010:16-17). Bu şekilde bir kültür politikasına sahip olmuş ve topluma belli bir kültür yönlendirmesi yapılmıştır. Artık, *savaşa gidecek olan bir mehter takımına (mehteran) değil, ama yeni bir toplum projesine hizmet edecek, sanatsal derinliğiyle düşünecek insan malzemesine ihtiyaç* olmuştur.[11]

Bu bölümde Cumhuriyet öncesi halk şiirinde ele alınan konular ve Türkiye'deki devletçi siyasal kültür anlayışının genelde sanat özelde de müzik alanında yaşanan değişimlerin otoriter rejim ile sanatçı/müzisyen arasındaki çatışma/uyuşmazlık/çekişme/sürtüşme ele alınmaktadır. Yalnız öncesinde konunun pazarlama literatüründeki yeri üzerine tartışılmış ve çeşitli kuramlar çerçevesinde değerlendirilmesi yapılmıştır.

[11]Çağatay Şahin, Türkiye'de Arabesk Müzik Kültürü ve TRT Sansür Kararlarının Etkisi: "Sen Benim İçimde Bir Korkulu Rüya.." http://www.umut.org.tr/UserFiles/Files/Document/document_3a6af37d21fe4153b28872d7b54f2982.pdf, Erişim tarihi: 12.10.2017

3.1 Bir Ürün Olarak Fikir ve İdeoloji Kavramları

Fikir kavramı "düşünce" olarak tanımlanmaktadır[12]. Düşünce kavramı ise, *uzay ve zamanın ötesinde, öznenin dışında, kendiliğinden var olan, duyularla değil, yalnızca ruhen algılanabilen asıl gerçeklik, mütalaa, fikir, ide, idea veya dış dünyanın zihne yansıması* olarak açıklanmaktadır.

İdeoloji; *siyasi bir inanç sistem, eylem yönelimli siyasi fikirler kümesi, yönetici sınıfın fikirleri, belli bir sosyal sınıf veya sosyal grubun dünya görüşü, sınıfsal ve sosyal çıkarları dışa vuran siyasi fikirler, sömürülenler veya baskı altındakiler arasında yanlış bilinci yayan fikirler, bireyi sosyal bir bağlamda konumlandıran ve müşterek aidiyet hissi yaratan fikirler, bir siyasi sistemi veya rejimi meşrulaştırmak üzere, resmi olarak ayrıcalık verilmiş fikirler kümesi, hakikat tekeli iddiasındaki her şeyi kapsayan siyasi öğreti, soyut ve oldukça sistematik nitelikteki siyasi idealler kümesi olarak* tanımlanmaktadır (Heywood, 2003, s. 23).

Gramsci (2014, s. 89) ideolojilerden tarih bakımından organik, belli bir yapı için zorunlu olan ideolojilerle keyfi, rasyonalist, "kasıtlı" ideolojiler arasında ayrım yapma gereğinin olduğunu söylemektedir. İdeolojilerin tarih bakımından zorunlu olmaları nedeniyle bunların bir geçerliği olduğunu ve bu geçerliliğin psikolojik bir geçerlik olduğunu söyler. Ve eklemektedir: *ideolojiler insan yığınlarını "örgütler", insanların üzerinde geçecekleri, durumlarının bilincine erecekleri, savaşacakları vb. zemini hazırlar; keyfi olanlar ise bireysel hareketlerden, polemilerden, vb. başka bir şey meydana getirmez (bunlar büsbütün yararsız değildir, çünkü hakikate karşı çıkan ve onu pekiştiren bir hata rolünü oynarlar),* demektedir.

İdeolojinin sosyolojik açıdan ele alınmasının esas konusu ise fikir ile toplumsal eylem arasındaki bağ olmaktadır (Mardin, 1982, s. 186). İdeolojilerin bir özelliği de etkin oldukları insan gruplarında inatla savunulan, kan dökme pahasına da olsa vazgeçilmeyen inançlar olarak yerleşmişlerdir. İdeoloji insanın tüm duygularını harekete geçirmektedir, onu seferber (mobilised) duruma getirmektedir (Mardin, 1982, s. 172).

Eagleton (2011, s. 17), ideolojinin tek ve yeterli bir tanımının olmadığını söylemektedir. Farklı kavramsal liflerle bir doku halinde örülmüş bir metin olarak

[12] http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.561a63c7ad7a88.38944612. (Erişim tarihi:11.10.2015)

tanımlanabilecek ideoloji kavramının anlam çeşitliliğini gösteren bazı tanımlamalar yapılabilmektedir (Eagleton, 2011, s. 18):

- Toplumsal yaşamda anlam, gösterge ve değerlerin üretim süreci
- Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya yarayan fikirler
- Bir egemen siyasi iktidarı meşrulaştırmaya hizmet eden yanlış fikirler
- Sistematik şekilde çarpıtılan iletişim
- Özneye belirli bir konum sunan şey
- Toplumsal çıkarlar tarafından güdülenen düşünce biçimleri
- Özdeşlik düşüncesi
- Toplumsal olarak zorunlu yanılsama
- Söylem ve iktidar konjonktürü
- Bilinçli toplumsal aktörlerin kendi dünyalarına anlam verdikleri ortam
- Eylem amaçlı inançlar kümesi
- Dilsel ve olgusal gerçekliğin birbirine karıştırılması
- Anlamsal (semiyotik) kapanım
- İçinde, bireylerin, toplumsal yapıyla olan ilişkilerini yaşadıkları vazgeçilmez ortam
- Toplumsal yaşamın doğal gerçekliğe dönüştürüldüğü süreç

Dil ve bilinç, yeni bir kimlik yaratır. Bu açıdan ideoloji bir kimlik yaratma süreci olarak da tanımlanabilmektedir. Bu çatı altında bulunan herkes, kendi kimliklerinin doğruluğundan o kadar emindir ki; başka kimliğe sahip kişilere, kendi idealarını kabul ettirmek adeta bir görevdir. Onlar, (kendi kimliklerinden olmayanlar) eninde sonunda, bu kimliğe dâhil olacaktır. Çünkü onlar, yanlış yoldadır. İnsanlığın kurtuluşu ise buradadır, kendi ideolojilerinde (Sucu, 2012, s. 37). Dolayısıyla, her bir ideoloji çatısı altındakiler diğerlerini kurtarılacak olanlar olarak değerlendirir ve onları kendi ideolojilerine ikna etmeye çabalamaktadırlar.

Foucault ideolojinin özneler tarafından nesnel/sınıfsal çıkarlarına göre ürettiklerini böylece önceden oluşmuş ve çıkarlarının tekabül ettiği ideolojik temsillerin farkında olan bir öznenin veri koşullarına dayanan bir ideoloji kavramından bahsetmektedir. Bu demektir ki insanlar ideolojiyi kendi gereksinimlerine göre üretmektedirler. Ayrıca Foucault da Althusser gibi sözlem ile iktidarın kuruluş sürecinin aynılığını belirtmekte ve söylemin kendisinin bir iktidar olduğunu ve iktidar etkisi olmayan bir söylemin söz konusu olmadığını eklemektedir (Sancar, 2008, s. 126).

3.1.1 Ürün kavramının zaman içerisindeki anlamsal değişimi

Geleneksel/ortadoks pazarlama anlayışından modern pazarlama anlayışına giden pazarlama teorisinde ürün kavramının ifade ettiği anlamlar da değişmiştir.

Oluç (2006, s. 67-69) pazarlama sözcüğünün anlatmak istediği olgunun davranış biçimi olduğunu ve bu biçimi gereksinimini ancak 1910-1930'lu yıllarda kendisini gösterdiğini 1910'lu yıllarda ABD'de verilen derslerde pazarlama (marketing) sözcüğünün kullanılmaya başladığını söylemektedir. 1930'lu yıllarda pazarlama terimi mal ve hizmetlerin üretildiği noktadan tüketiciye ulaşıncaya kadar geçtiği kanallar ile bu geçişle ilgili olarak yapılan eylemlerin bir uyum ve bütünlük içinde ele alınmasıdır.

Geleneksel pazarlama anlayışından modern pazarlama anlayışını takip eden süreç içerisinde ürün kavramı da somut olma algısından soyut olma; hem somut hem de soyut olabilme algısına evirilmiştir.

Nitekim ürün yalnızca somut olan nesneleri ifade etmez. Cemalcılar (1999, s. 81) ürünü *"...belirli bir ihtiyacı ve isteği doyurma özelliği bulunan ve değişime konu olan her şey"* olarak tanımlamaktadır. Bu durumda ürün, herhangi bir değer veya bir fikir olabilir.

Bununla beraber, Wensley'in pazarlamanın her yerde var olan bir olgu olduğunu söylemesinden (Baker, 2002, s. 62) yola çıkarak ürünün de her yerde bulunan herhangi bir şey olabileceğini öne sürebiliriz. Kotler (1972, s. 49) bu durumu, insanın kendi kendisi ve insan olmayan bir şey ile yaptığı şeylerin pazarlama olmadığını söyleyerek sınırlandırmaktadır. Pazarlama yemek yemek, araç kullanmak ve üretim yapmak değildir. Pazarlamadan bahsedebilmek için bir ya da birden fazla insanın bulunduğu bir ya da daha fazla sosyal birimin olması gerekir (Kotler, 1972, s. 49). Bu çalışmada da müzik, onu icra edenden başka insanlara ulaşan anlamıyla ele alınacaktır. Yani banyoda kendi kendine şarkı söylemenin pazarlama olmadığının ön kabulüyle ele alınacaktır. Ayrıca, müziği icra edenin iletişim analizi sonucunda ortaya konulan özellikleri de bu çabanın bir pazarlama çabası olup olmadığı üzerinde belirleyici olacaktır.

Pazarlama anlayışı somut olan ürünlerden bahsederken genellikle ticari malları ve soyut olan ürünlerden bahsederken ise genellikle hizmetleri ele almaktadır. Ürün kavramı -Kotler'in anlayışıyla- bunun ötesinde daha geniş bir anlamlandırmaya tabi tutulmaktadır.

Kotler (1972, s. 51) sosyal pazarlamanın konseptinin bileşenlerinden biri olarak ürün tipolojisinden bahsederken pazarlanan ürünlerin ticari mallar ve hizmetlerle sınırlı olmadığını belirtmektedir. Bunların ötesinde; örgütlerin, insanların, yerlerin ve fikirlerin

de pazarlanan ürünler olduğunu vurgulamaktadır. Çalışmanın problemi ve önemi başlığı altında da bahsedildiği üzere, lobicilik, propaganda ve müzakere yapmayı pazarlama olarak ele almaktadır. Lobicilik yapmayı, karşılığında alınanın desteği bilginin, oyların ve dostluk gibi şeylerin olduğu, hükümet-güdümlü bir pazarlama süreci olarak tanımlamaktadır. Propaganda yapmayı ise politik ya da sosyal bir fikri kitlelere pazarlama, pazarlama çabaları karşılığında da hedef kitleden destek almanın bu mübadelenin sonucu olduğunu söylemektedir. Müzakerenin de yüz yüze gerçekleştirilen bir pazarlama süreci olduğunu belirtmektedir. Nitekim pazarlama, tüm sosyal aktörler arasında gerçekleşen tüm değer değişimleri/mübadeleleri olarak tanımlanmaktadır (Kotler ve Levy, 1969; Kotler, 1972'den akt. Webster, 2002, s. 67). Bu bağlamda önerilen araştırma sosyal pazarlamanın ideolojilerin de çeşitli yollarla pazarlanabildiğini ve pazarlandığını öngörmektedir. Bu yollardan biri olarak müzik ve müzisyenlerin kullandığı ürünler olarak belirtilmektedir.

Ürün kavramını bu şekilde ele alan bir bakış açısıyla;

Kotler ve Zaltman (1971) sosyal pazarlamayı sosyal olayların kabul edilebilirliğini hesaplayan programların tasarımı, donatımı ve kontrolü ve ürün tasarımı, baskı, iletişim ve pazarlama araştırması hususlarını içeren bir şey olarak tanımlamaktadırlar. Bu tanım tüketici davranışlarını –sigarayı bırakmaktan AIDS'in önlenmesine, çevre bilincine- geniş bir yelpazede ele almaktadır (Malafarina ve Loken, 1993, s. 397). Nitekim sosyal pazarlama, genel olarak pazarlama tekniklerinin sosyal olayları biçimlendirmek üzere kullanılması olarak tanımlanabilir (Kurtoğlu, 2007, s. 126).

Sosyal olayları biçimlendiren temel şeylerden biri ideoloji olarak görülebilir. Bu durumun anlaşılırlığı sağlamak için doğu toplumlarının ilk sosyal bilimcilerinden biri olarak kabul edilen İbni Haldun ve batı toplumlarında ekol olarak kabul edilen Durkheim ve diğerlerinin tanımlamaları incelenmiştir.

İbni Haldun bunu "dayanışma kuramı" ile açıklamaktadır. Mukaddime esrinde toplumsal yaşamda insanları bir araya getiren, aralarında sıkı bağlılık yaratan bazı durumların varlığını önemle vurgular. Söz konusu durumlarda, insanlar arsında güçlü bir dayanışma doğmaktadır. Öyle ki, bu dayanışma sayesinde, insanlar birbirlerini korumaya, savunmaya, ekonomik, sosyal ve siyasal konularda tavır almaya, ortak eylemlerde

bulunmaya yönelir (:34). İbni Haldun dayanışma biçimlerini üç kategoriye ayırır: 1) soy dayanışması, 2) dinsel dayanışma, 3) ideolojik dayanışma (Uygun, 2008, s. 39).

Soy dayanışması kavramı Mukaddime'de"el asabiyye" olarak kullanılmıştır. Bu kavram Türkçe'de "yakınlık bağı veya asabiyyet" olarak kullanılmıştır. Yabancı yazarlarda da buna karşılık olarak group feeling – grup duygusu, esprit de corps – zümre ruhu, esprit de clan – kabile ruhu, feeling of solidarity – grup dayanışması, group of solidarity – grup dayanışması, communal spirit – cemaat ruhu, Solidarity – dayanışma, Social solidarity – sosyal dayanışma olarak kullanılmıştır. İbni Haldun o dönemim toplumsal yapısına bağlı olarak bu durumu aynı soydan gelenler ve o soya sonradan katılanları kastetmektedir. Burada yatan temel düşünce; dayanışmaya yol açan olay, bir gruba ait olma duygusunun yarattığı savunma ve birlikte hareket etme coşkusudur (: 40-44).

Dinsel dayanışma, aynı dinsel inancın paylaşılmasından kaynaklarınız. Din birliği, insanlar arasında sıkı bir bağlılık yaratır. İbni Haldun dinsel dayanışmayı şöyle açıklar (Uygun, 2008, s. 46):

> *"...Dinsel boya (dinsel bir inancı benimseme) kabile halkındaki yarışmaları, kıskançlıkları giderir, yönelişleri hak doğrultusunda birleştirir. Dinsel boyaya girmiş olanların, yapacakları işlerde, girişimlerinde bilinçli olmalarını sağlar bu boya. Böyle bir niteliği almış olan kabile halkını, artık hiçbir şey durduramaz. Çünkü o halktaki bireylerin yönelişleri birdir, istekleri, amaçları birdir. Onlar amaçları için ölebilirler..."*

İdeolojik dayanışma, yöneticilere duyulan bağlılıktan kaynaklanır. İbni Haldun, iyice yerleştikten ve oturduktan sonra, devlet egemenliğinin sürdürülmesi için soy bağına gerek kalmadığını belirtir. Aynı soydan gelmeyen kişiler arasında da güçlü bir dayanışma olabilir. İdeolojik dayanışma, dinsel dayanışma kadar güçlü olabilir. Zaten düşünürün de belirttiği gibi, insanlar yöneticiye duyulan bu bağlılığı, bir süre sonra dinsel bir gerekliliği gibi algılamaya başlar (:46).

İbni Haldun, yaşadığı coğrafyada soy dayanışmasının sosyal ve siyasal olaylar bakımından belirleyici etkisini görmüş ama başka dayanıma biçimlerini de -din ve ideoloji- gözden kaçırmamıştır (:48).

Durkheim (2014, s. 99, 143) toplumu bir arada tutan, toplumun üyelerinin kendilerini bir bütünün parçası olarak nasıl gördüklerini iki dayanışma tipinden

bahsederek açıklamaktadır: mekanik ve organik dayanışma. Mekanik dayanışmanın nitelendirdiği bir toplum genellemeci olduğundan birlik oluşturur. Bu bağ benzer özellikler yerine benzer sorumluluklar sebebiyle oluşur. Bunun aksi biçimde, organik dayanışmanın nitelendirdiği toplumu insanlar arasındaki farklılıklar, tümünün farklı görevler ve sorumlulukların olması bir arada tutar. Ayrıca, ilkel toplumlarda güçlü bir kolektif bilincin olduğunu, yani paylaşılan anlayışların, normların ve inançların daha çok olduğunu ve modern toplumun ise, artan iş bölümü ve uzmanlaşma sebebiyle, kolektif bilicinin az/azalmış olduğu belirtilmektedir (Ritzer ve Stepnisky, 2014, s. 85-88). Aslında denmek istenen burada iş bölümünün toplumu bir arada tuttuğudur. Yani herkes bir diğerinin yaptığı işe gereksinim duymaktadır.

Bu tanımlamalardan yola çıkarak denilebilir ki, bir müzik icracısının dinleyicileri bir grup olarak organik dayanışmanın hâkim olduğu modern topluluklardır. Bu nedenle müzik aracılığıyla iletilen mesajın bu gruplarda yarattığı etki kolektif coşkudur. Durkheim (2014, s. 103) kolektif coşkuyu en temel ahlaki ve bilişsel kategorilerin değiştiği veya yeniden oluştuğu zamanlar olarak tanımlamaktadır.[13]

Durkheim'ın Kolektif bilinci ile Gramsci'nin hegemonya kavramı ile Herman ve Chomsky'nin (Herman ve Chomsky, 2017) rızanın imalatı dediği şey birbiriyle bağlantılıdır. Durkheim (2014) ilkel toplulukların bireylerinin birbiriyle ortaklık kurmasını sağlayan şeyden bahsederken Herman ve Chomsky (2017) bunun ötesinde medyanın iktidarlar tarafından ideolojilerine uygun bir şekilde örtük bir propaganda aracı olarak kullanımını kastetmektedir. Böylece medya yoluyla yapılan propaganda Althusser'in (2003) de bahsini ettiği şekilde toplumu iktidarın ideolojisine uygun olarak bir araya getirir, şekillendirir. Herman ve Chomsky (2014), *Rızanın İmalatı kitaplarında* ABD'nin ana-akım medyasına odaklanarak, medyanın objektif bir şekilde olayları yansıtması gerekirken, aslında yönetimin ve onlara finansal kaynak sağlayan iş dünyasının çıkarları doğrultusunda hakaret ettiğini anlatmaktadır. Herman ve Chomsky (2014), medyanın kendini denetleyen ve finanse eden güçlü toplumsal grupların çıkarlarına hizmet ettiğini ve onların lehine propaganda yaptığını savunmaktadırlar. Propaganda ve medya kelimeleri yan yana kullanıldığında, öncelikle baskıcı rejimlerin kendi fikir ve görüşlerini halka dayatması akla gelmektedir. Bunun tarihteki en iyi örneklerini Bolşevik basını ve Nazi Almanya'nın kitle iletişim araçlarını kullanış şekli

[13] Durkheim'ın bu tanımlamaları ışığında kolektif coşkuları klan üyelerinin totemizmi yarattığı dönemler olduğu ve grupları bir arada tutan ve ileriye götüren değişimlerin kolektif bilinci yarattığı söylenebilir.

oluşturmaktadır. Ancak Herman ve Chomsky, "Propaganda Modeli" ile özellikle araştırma yaptıkları ABD'deki "özgür ve bağımsız" ana-akım medyanın, örneğin Sovyetler Birliği medyasından daha fazla devlet propagandası yaptığını örnekleri ile ortaya koymaktadır (Gadimov, 2015, s. 217-218). Demokratik ülkelerde medyanın bir propaganda aracı olduğunu görmek resmi sansürün bulunduğu ülkelere göre daha zordur. Bu tür ülkelerde medyanın sistemi ve kurumları dönemsel olarak eleştirmesi, zaman zaman çeşitli medya organlarının oldukça farklı görüşleri savunması medyanın propaganda aracı olma rolünü gizler ve bu rolü daha inandırıcı şekilde yerine getirmesini sağlar (Argın, 1999; Şenyapılı, 1981; Canetti, 2014).

Kolektif bilinci harekete geçiren, değiştiren şey olarak ideolojiyi medyalar aracılığıyla iletildiğine göre bu anlamda çalışmada sadece devlet ve onun yürütücüsü iktidar/lar değil belli bir gücü elinde tutan örgütler kastedilmektedir (Sancar, 2008, s. 144). Örgütlü güç ideolojisini diğerlerine propaganda yolu ile iletmeye çabalar. Ancak bu çalışmada iktidar ve muhalefet ilişkisi içerisinde müziğin araç olarak kullanımı çerçevesinde iktidarların yatığı şeyi *propaganda*, muhalefetin yaptığı şeyi *protesto* olarak değerlendirmeye alarak bu kavramlar üzerinde bir anlam daraltması yaratarak anlatım kolaylığı oluşturulacaktır.

3.1.2 Sosyal alış-veriş kuramı ve ürün yerleştirme fenomeni açısından değerlendirme

Aslında pazarlamanın Kotler ve Levy (1969) tarafından yapılan tanımlamaları onu sosyolojinin Sosyal Alışveriş Kuramıyla yakından ilgili hale getirmektedir.

Simmel (1991) alışveriş ilişkileri hakkında bunun etkileşimin en saf ve en gelişmiş türü olarak görmüş ve tüm etkileşim biçimlerinin bir derece fedakarlıkta bulmayı gerektirdiğini ve bunun en güçlü şekilde alışverişle görüldüğünü ve bununla beraber tüm toplumsal alışverişlerin bir kar-zarar işi olduğunu söylemektedir. Burada Simmel kâr zarardan kastı genel değer açısından bir değerlendirmedir. Yani Simmel kendi başına parayla değil, paranın eyleyenlerinin iç dünyası gibi ve bir bütün olarak nesnel kültür gibi geniş ölçekli fenomenler üzerindeki etkisiyle ilgilenmiştir (aktaran Ritzer ve stepnisky, 2014, s. 174).

Blau (1964) kişilerarası alışverişten toplumsal yapıya ve toplumsal değişime yol açan birbirlerini izleyen dört aşamalı bir süreçten bahseder: (1) İnsanlar arasındaki kişisel alışveriş işlemleri (2) Statü ve iktidarın farklılaşmasına neden olur, bu da (3)

Meşrulaştırma ve örgütlenmeye yol açar, bu da (4) Muhalefet ve değişimin tohumunu eker (aktaran Ritzer ve stepnisky, 2014, s. 417).

Cook, O'Brien ve Kollock (1990) ise alışveriş kuramının daha kapsayıcı ve bütünleştirici bir tanımını yaparak; birbiriyle bağlantılı bireyler, kurumlar ve ulus-devletler arasındaki alışverişleri ele alırlar.

Alışveriş yalnızca ekonomik pazarlarla sınırlanmış değildir: sosyal alışveriş, her zaman ve her yerde var olmuştur. Komşular günlük işlerdeki yardımlarıyla; tartışmacılar fikirleriyle, çocuklar oyuncaklarıyla, arkadaşlar sosyal destekleriyle, politikacılar farklı fikirleriyle (concessions) birbirleriyle alışverişte bulunurlar. Aynı meslek grubunun üyeleri bilgi alışverişinde bulunurlar; eğer bir kimsenin yeteneği meslektaşlarının ona karşılık öğüt verebilmelerini engelleyecek derecede üstün ise, o zaman meslektaşları onun yeteneklerine saygı göstermek ve grup içinde bu kişinin statüsünü yükseltmekle ona karşı zorunluluklarını giderirler. Tek amacı kız arkadaşını memnun etmek olan bir aşık bile, kendi aşkına karşılık kızın sevgisini kazanmak ister. Gruplar ve örgütlenmiş topluluklar da sosyal alışveriş içindedirler. Örneğin, tıp mesleği, tıp uygulamalarında topluluğun sağlık gereksinimlerini yerine getirme zorunluluğu karşılığında özel bir ehliyete sahip olur, ya da bir siyasi parti, programlarında, seçim sandığında destek sağlamak karşılığında ilgi grubuna ayrıcalıklar tanır (Akan, 1990, s. 11).

Geleneksel ürün yerleştirme kuramına göre, mal üreticileri ve hizmet sağlayıcıları ürünlerinin yer alması için filmlere ve televizyon programlarına ücret ödeyerek ürünlerinin tanınırlığını arttırmaktadırlar (Galician, 2004; Kretchmer, 2004; Turner, 2004; Blasubramanian, Karrh ve Patrawardhan, 2006). Bazen bu durum bir müzik parçasında bir marka adının geçmesi olarak da gerçekleşebilmektedir (Craig, Flynn ve Holody, 2017, s. 259).

Bu çalışmanın konusunu oluşturan ideolojinin iletimini ise pazarlama disiplini açısından ürün yerleştirme kuramıyla bağdaştırmak yerinde olacaktır. Bu bağlamda, müzik parçasına iletilmek istenilen fikir, düşünce, ideoloji, mesaj yerleştirilir ve bu yolla iletilir.

Bir fikrin ya da ideolojinin müzik parçasına yerleştirilmesi durumunda, sosyal alışveriş kuramının destekleyeceği biçimde, ekonomik bir pazardan bahsetmekten öte soyut olanın paylaşımı söz konusudur. Bu durum bazen örgütlü güçler, devlet ve devlet kurumları, partiler, plak şirketleri, çeşitli topum inisiyatifleri gibi, bazen de bireyler,

sanatçı, müzisyen ve çeşitli kişiler gibi, tarafından gerçekleştirilmektedir (Bohlman, 2002; Adorno, 2009; Köse, 2014; Kutluk, 2018). Bu da pazarlama literatürü açısından Kotler ve Levy'nin (1969) teorisini de destekleyici niteliktedir.

3.2 Pazarlama, İletişim ve Müzik İlişkisi

İletişimin sanatta, sanatın ise iletişimde bir araç olarak kullanılmasını sağlayan insan, bu sayede hem sanatsal ürünlerini hem de iletişim araçlarını çeşitlendirmiş ve geliştirmiştir.

İçerisinde barındırdığı özelliklerden iletişim bağlamında sanatın amacını ise; *Kendimizce güzel olduğuna inandığımız beğenilerimizin, istemlerimizin duyuş ve düşüncelerimizin ürünleri olan yaratı ve gösterimlerin diğer kişilere iletişimi olarak tanımlayabiliriz* (Cemalcılar, 1988, s. 3).

İletişim, seslerden oluşan sanat eseri olarak ele alındığında ise müziksel iletişim *Duygu, düşünce, izlenim veya tasarımları veya bunları içeren davranışları belirli güzellik anlayışına göre birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bütünlerle kurulan belli ilişkiler yoluyla ortaklaşma ve paylaşma süreci* olarak belirtilmektedir (Uçan, 1996, s. 76).

En yalın tanımıyla müzik, malzemesi "ses" olan bir sanat olarak tanımlanmaktadır. Seslerle gerçekleştirilen bu sanatın ortaya çıkabilmesi için ses ve insan olmak üzere iki ön koşul gerekmiştir. Sesleri birleştiren, seslere düzen veren ve sesleri bir anlatım sanatına dönüştüren insandır. "Ses" ile "insan" arasındaki ilişki, "müzik" adlı evrensel bir sentezi, "müzik sanatını" yaratmıştır. Say (2013, s. 15) müziksiz insan, müziksiz toplum olamaz demektedir. İnsanoğlunun bir ses evreninin içine doğduğunu, onunla iç içe yaşdığını, algıladığı seslerle etkileşim içinde bulunduğunu vurgulamaktadır. Tarih öncesi çağlardan başlayarak insanoğlu, işittiği sesleri çözümlemeye, değerlendirmeye çalıştığını, çağlar içinde sesleri düzenlemekte ustalaşarak bir anlatım biçimi yarattığını eklemektedir. Aslında müzik, insanın duygularını, düşüncelerini seslerle anlatma olanağı veren bir "dil"dir demekte, bu dilin anlaşılır olması için birbirini izleyerek akıp giden seslerin anlam taşıması gereğinden bahsetmektedir. Müziğin anlamı, insanın hayat karşısındaki davranışları olduğunu söylemektedir. "Müzikal anlatım", birçok yönüyle insanın duygu ve düşüncelerini, izlenim, tasarım ve dileklerini seslerle anlatması, içini dökmesi olduğunu belirtmekte, bundan ötürü de müziğin "ortak bir dil" özelliği kazanmış olduğu sonucunu çıkarmaktadır. Değişik kıtalardaki değişik toplumların insanları bu nedenle müzik dilinde buluşabilmiş, müzikle anlaşabilmiştir demektedir (Say, 2013, s. 15).

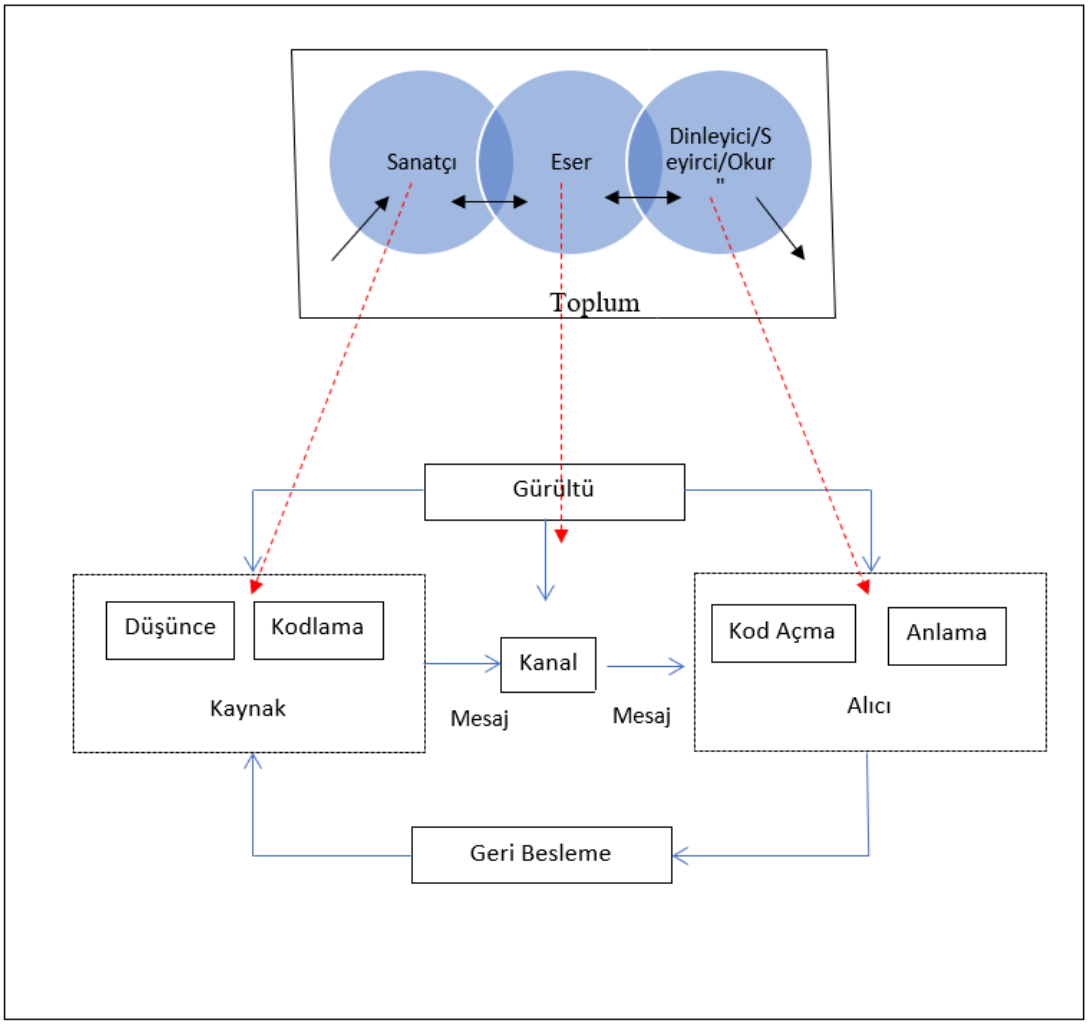
Günümüz modern iletişim sistemlerinden çok zaman önce insanoğlu deniz kabuklarından yapılan bir tür trompet ile sesin kilometrelerce uzağa taşınabileceğini keşfetmiştir. Oluşturulan trompet serileriyle ve bunlar aracılığıyla çıkarılan ıslık sesleriyle haberciler, köyler ve kabileler arasında çok detaylı mesajları açık ve anlaşılır bir biçimde iletebilmişlerdir[14]. Müzik ayrıca duygusal iletişimde önemli ve güvenilir bir yöntem olarak değerlendirilmektedir. Çoğu zaman sosyal bir durumu ve bir grubu seremonik (cenaze ve evlenme törenleri gibi) amaçlar doğrultusunda ya da genel sosyal etkileşimlerde duygulanım[15] yaratmak için başvurulan güvenilir bir yöntem olarak kabul edilmektedir[16]. *Müzik yaşamdaki duygusal gidip-gelmeleri, zayıflıkları, yenilgileri, başarıları, kutlamaları ve çatışmaları, özel olarak yaşanabilen ya da diğer insanlarla paylaşılabilen hipnotik ve reflektif tempolara dönüştürür ve böylece hem yaratıcılarına hem de dinleyicilerine aykırı deneyimler yaşatır* (Lull, 2000, s. 11).

Stefani'ye göre müzik, bir kültürel aktivite olarak, bir iletişim aktivitesi olarak kabul edilmektedir. Zaten "punk-rock'ın ne demek istediğini anlamıyorum, Rolling Stones kendini tekrar ediyor, Beatles bir kuşağın hislerine tercüman oluyor" gibi sıklıkla duyulan ifadeler de, müziğin bir iletişim aktivitesi olma özelliğiyle ilgilidir. Bu ifadeler, dil ile müzik arasında kurulmuş analojilerin de bilinen örneklerini oluşturur. Dilden hareketle yapılan açıklamalar kısmen iş görür niteliktedir. Dildeki göstergebilimsel kavramlar, kelime kökenli dilden sağladıklarıyla müziği göstergebilimsel bir alana taşır. Bu savlar, sembolizmle bağlantılı bir müziksel "dil ve duygulanımın" var olduğunu savunur (Middleton, 1997'den akt. Cerezcioğlu, 2010, s. 250).

Şekil 2'de bir sanat olayındaki ilişkilerin genel iletişim modeliyle denkleştiği ortaya konulmaktadır. Şekilde sanatçı, genel iletişim modelinde mesajın kaynağı; eser iletilmek istenen mesaj için kullanılan iletişim kanalı; dinleyici/seyirci/okur ise mesaj alıcısı olarak denkleştirilmiştir.

[14] http://www.manandmollusc.net/advanced_uses/music.html. (Erişim tarihi: 01.08.2015)
[15] Duygulanım: kelimelerin tam olarak yakalayamadığı bir şeyi düşünmenin bir yolu (http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/4913/duygulanim-ve-duygulanimsal-emek-uzerine-notlar#.Vm7CD0qLTDc. (Erişim tarihi:14.12.2015)
[16] http://journal.frontiersin.org/researchtopic/941/expression-of-emotion-in-music-and-vocal-communication. (Erişim tarihi: 01.08.2015)

Şekil 3.1. *Bir sanat olayındaki ilişkiler ile genel iletişim modelinin karşılaştırılması* (Moran, 1999, s. 10; Odabaşı ve Oyman, 2002, s. 16'dan yazar tarafından uyarlanmıştır.)



Pazarlama iletişiminden bahsederken genel iletişim modeli üzerine Odabaşı ve Oyman (2002, s. 16-18) iletişimin; bir düşüncenin hem kaynak hem de alıcı tarafından anlaşılır bir biçimde kodlanmasıyla –kodlama mesajın sembolik hale getirilmesidir- başladığını, mesajın bir kanal vasıtasıyla –bunlar kişisel iletişim ya da kitle iletişim araçlarıdır- ulaştığını belirtmektedirler. Kodlanan mesajın anlaşılabilmesi için kod alıcı – bir kişi/kişiler ya da kuruluş olabilir- tarafından açılır. Kod açma eylemi için hazır durumda bulunan alıcı kod açma eylemi ile sembolleri yeniden düşünceye dönüştürür. Yani kod açma eylemini gerçekleştiren alıcı mesaja son şeklini verendir. Geri besleme, işte tam da burada alıcının mesajı nasıl yorumladığını ve nasıl tepkide bulunduğunu mesajı kaynağın öğrenmesine olanak sağlar.

Şekilde görüldüğü üzere bu tanımla genel iletişim modelinin ve bir sanat olayının birbirinden pek de faklı olmayan iki süreç olduğu söylenebilir.

3.2.1 Fikirlerin ve ideolojilerin pazarlanmasında müziğin ve icracılarının araçsal rolü

Çevresindeki müzikle etkileşim içinde olan insan, süreç içinde müzikal davranışlar kazanır: Dinleme, benzetme, oynama, mırıldanma, tempo tutma, ıslık çalma, tıngırdatma, şarkı söyleme, beğenme, eleştirme, çalgı çalma, besteleme gibi... Bu davranış biçimlerinin ortak paydası "müzikle anlaşma"dır. Müzik insana kendini tanıma, kedini ifade etme, kendini gerçekleştirme ve kendini aşma olanağını verir (Say, 2013, s. 16).

Örneğin Arapların Tarab müziğinde, "tarab" şarkı sözleri farklı seviyelerde anlamlar taşıdığı için farklı toplumsal ve politik amaçlara hizmet edecek şekilde kullanılmıştır. Yüce otoriteden söz eden ve hem seküler hem de mistik yan anlamlar ya da hem bu dünyanın hem de öte dünyanın veçhelerini (Andrews 1985'ten aktaran Racy, 2003, s. 243-244) içeren tasavvuf aşk şiirlerini tarab şarkıcıları siyasi figürleri övmek için kullanmışlardır. Güftelerin edebi çekiciliğine katkıda bulunan cinaslar çift anlamlı sözler ve sözcük değiştirmeler, aynı zamanda protestoları dile getirme araçları olarak da kullanılabilir (Racy, 2003, s. 243-244).

Bu bağlamda bir fikrin ve ideolojinin müzik aracılığıyla aktarıldığı bir şarkı üzerine bahsetmek uygun olacaktır. Bu dinleyicide mırıldanma, tempo tutmanın ötesinde bir mesaja maruz kalma ve bu mesajın onda yarattığı değişimin/dönüşümün ifadesi olarak değerlendirilebilir. Bob Marley bu anlamda en tanıdık (Eldem, 1985; Denselow, 1993) ve ideolojisini müziğine yansıtan ya da daha iddialı bir deyimle ideolojisini dile getirmek için müzik yapan dünya sanatçılardan biri olarak uygun bir örnek olacaktır. Bu nedenle aşağıda Bob Marley ve grubu The Wailers tarafından söylenen Zimbabwe şarkısı incelenmiştir.

Bob Marley ve The Wailers tarafından 1979 yılında "hayatta kalma, kurtulma" anlamına gelen "Survival" isimli, birlik ve direniş temalı şarkılardan oluşan bir Pan-Afrika koleksiyonu olduğu söylenebilecek, albümde yer alan "Zimbabwe" şarkısı Bob Marley tarafından Amandla Birlik Festivalinde[17] ilk kez söylenmiştir. Bu şarkı Bob

[17] Amandla müzik festivali Boston, Massachussets'de 21 Temmuz 1979 yılında yapılan bir dünya müzik festivalidir. Festivalim amacı, Güney Afrika'nın bağımsılığını desteklemek ve kutlamak olmakla beraber

Marley tarafından Marksist-Leninist ve Maoist gerillaların Bush Savaşında Rhodesia (şimdiki Zimbabwe) hükümetine karşı savaşlarını desteklemek amacıyla yazılmıştır. Bu şarkı açık bir şekilde Zimbabwe hakkında olmakla beraber yaklaşık on yıl süren Bush savaşının sarsıcı etkilerine karşı birlik ve direnişi destekleyen bir mesajı vardır[18]. Şarkının klibi[19] Nisan 17 1980 tarihinde Zimbabwe'nin Kurtuluş günü görüntüleri ve o gün Bob Marleyin verdiği konser alanından görüntülerden oluşmaktadır. Şarkının sözleri şu şekildedir[20]:

Every man gotta right to decide his own destiny,
And in this judgement there is no partiality.
So arm in arms, with arms, we'll fight this little struggle,
'Cause that's the only way we can overcome our little trouble.

Herkes kendi kaderini belirleme hakkına sahiptir
Ve bu kararda tarafcılık/particilik yoktur
Bu nedenle kol kola, silahlarla, savaşacağız bu küçük mücadeleyi
Çünkü bu tek yoludur küçük sorunumuzun üstesinden gelmenin

NAKARAT

Brother, you're right, you're right,
You're right, you're right, you're so right!
We gon' fight (we gon' fight), we'll have to fight (we gon' fight),
We gonna fight (we gon' fight), fight for our rights!

Kardeşim, sen haklısın, haklısın
Haklısın, haklısın, çok haklısın!
Savaşacağız (savaşacağız), savaşmalıyız (savaşacağız),
Savaşacağız (savaşacağız), haklarımız için savaşacağız!

Natty Dread it in-a (Zimbabwe);

Boston'da yaşayan insanların hayatlarını her alanında olan ırkçılığa karşı mücadelesini desteklemekti (http://www.bobmarley.com/amandla-festival-of-unity-1979/ Erişim tarihi: 03.12.2017).
[18] http://www.hiphopmyway.com/g/zimbabwe-the-song-that-fueled-a-revolution/ erişim tarihi: 01.12.2017
[19] https://www.youtube.com/watch?v=JnpBtRlfdjc erişim tarihi: 03.12.2017
[20] Sözlerin Türkçe'ye çevirisi yazar tarafından yapılmıştır.

Set it up in (Zimbabwe);

Mash it up-a in-a Zimbabwe (Zimbabwe);

Africans a-liberate (Zimbabwe), yeah.

Natty Dread[21] *yap (Zimbabwe) içinde;*

Kurun (Zimbabwe)'de;

Zimbabwe'de bir tane daha toplayın (Zimbabwe);

Afrikalılar özgürleşti (Zimbabwe), evet.

No more internal power struggle;

We come together to overcome the little trouble.

Soon we'll find out who is the real revolutionary,

'Cause I don't want my people to be contrary.

Artık dahili bir iktidar mücadelesi yok;

Küçük problemin üstesinden gelebilmek için bir araya geliriz.

Yakında kimin gerçek devrimci olduğunu öğreneceğiz,

Çünkü halkımın karşıt olmasını istemiyorum.

NAKARAT

To divide and rule could only tear us apart;

In everyman chest, mm- there beats a heart.

So soon we'll find out who is the real revolutionaries;

And I don't want my people to be tricked by mercenaries.

Bölmek ve Yönetmek ancak bizi parçalar;

Her göğüste atan bir kalp vardır.

Çok yakında kimlerin gerçek devrimci olduğunu öğreneceğiz;

Ve Halkımın paralı askerler tarafından kandırılmasını istemem.

NAKARAT

[21] Rastafariyan anlamına gelmektedir. Ayrıca "Bob Marley ve The Wailers" olarak piyasaya çıkan ilk albümlerinin adıdır. Bu albüme kadar The Wailers olarak albüm çıkarmışlardır.

Şakının sözleri incelendiğinde Zimbabwe'nin bağımsızlığının kutlanışına dair sözler olduğu ve bunla beraber bu kurtuluşun parçalanmadan bir bütün olarak gerçekleştirilmesi gerçek devrimcilik olarak nitelendirildiği söylenebilir.

Ayrıca bu şarkı ve konser üzerine Reebee Garofalo, Amandla Festivalini düzenleyen Amandla Prodüksiyon grubunu altı üyesinden biri olarak şovu gerçekleştirmek için bir yıldan fazla çalışmıştır, Marley'in konser esnasında kendisine önceden apartheid ve maruyana konularında hali hazırda sansür yapılmış olduğu halde sitemi ve iktidarı güçlü bir şekilde eleştiren ve acil olarak Afrika'nın bağımsızlığını ve birliğini istediğini söylediğini ve meydan okurcasına "Free Africa now cuz Africa nah free (Özgür Afrika, çünkü şimdi Afrika özgür)" diye bağırdığını söylemektedir. Garofalo ekleyerek, Marley'in performansının bu anlamda dahice olduğunu ve hayatının en iyi performanslarından biri olduğunu belirtmektedir[22]. Seyircilerin kendisinin yanına geldiklerini ve bu performansın hayatlarını değiştiren bir etkisinin olduğunu belirtmişlerdir[23]. Bu durum bir şarkının ve şarkıcının dinleyicileri üzerinde ne kadar büyük bir etki bırakabileceğinin göstergesi olarak değerlendirilebilir. İşte tam da burada sanatçı/şarkıcı dinleyicilerine vermek istediği mesajı ulaştırmış ve onlarda bir değişim/dönüşüm yaratmıştır diyebiliriz.

Bob Marley örneği sadece politik değil ayrıca dini bir müzik örneğidir de. Bu din Rastafari olarak adlandırılan ve *tek tanrı, tek amaç, tek yazgı* ilkesi ile siyahlara özgürlük arayan dış görünümleri ve giyimleri sade ve bazı simgelere -örneğin saçlarını kesmez ve taramazlar. Bu dağınık saçlara *dreadlocks* denilir ve rastayı uyanık tutan ve benliğini koruyan bir olgudur. *Tam* denilen berelerde ya da başka giysilerde ise dökülen kanı temsil eden kırmızı, sahip olunan zenginliği temsil eden sarı ve yeryüzünün verimliliğini temsil eden yeşil şeritler halindedir- sahip olanların inandığı bir dindir. Bunlar siyahların ezilmişliklerinin bilincinde olduklarını ve bunu reddettiklerinin göstergeleridir (Eldem, 1985, s. 55-62).

Çarpıcı başka bir örnek olarak *Sar Oomad Zemestoon / Kış bitti – Kış bir sona ulaştı* / The Winter Has Come to an End şarkısı 1979 yılında İran Devrimi sırasında

[22] http://www.bobmarley.com/amandla-festival-of-unity-1979/ (Erişim tarihi: 03.12.2017)

[23] Performans tek kelimeyle sihirliydi. Boston'daki insanlar hala dahi bana gelip şahit oldukları bu performansın hayatlarını değiştirdiğini söylemekteler. Bu şaka değil. Sadece sihirli. Onun (Marley'i kastediyor) etrafındaki insanlar bunu biliyordu ve biliyorlardı "The performance was just magic. People in Boston come up to me even today and tell me that witnessing that performance was life-changing for them. This is not a joke. It was just magical. The people around him knew it, and we knew it." (http://www.bobmarley.com/amandla-festival-of-unity-1979/ Erişim tarihi: 03.12.2017).

öncelikle Marksist bir grup olan *İnsanların Fedakarlıkları* (Fedayeen Khalgh/The People's Sacrifices) arasında popülerleşmiş ve sonrasında tüm devrim tarafından benimsenen bir şarkı olmuştur. Şarkının sözleri Farsçadır. Burada İngilizce[24] ve Türkçe olarak verilmiştir ve şöyledir[25]:

The winter has come to an end, the spring has blossomed.
The red flower of the sun has risen once again, the night has escaped.
The mountains are covered with tulips, the tulips are awake.
They are planting sunshine in the moutains, flower by flower by flower.
In the mountains, his heart is awake, he is bringing flowers and bread and will defend
In his heart, he has a forest of stars.
His lips wear a smile of light.
His heart is filled with the flames of emotion.
His voice is like a spring.
His memory is like a deer in the forest of light.

Kış bitti, bahar tomurcuklandı.

Güneşin çiçeği bir kez daha büyüdü, gece kaçtı.

Dağlar lalelerle kaplandı, laleler uyanık.

Onlar dağlarda günışığı ekiyorlar, çiçek çiçek, çiçek çiçek.

Dağlarda onun kalbi uyanıktır, çiçek ve ekmek getiriyor ve koruyacaktır.

Dudakları bir ışık gülüşü taşıyor.

Kalbi duygunun ateşiyle doludur.

Sesi bir kaynak gibidir.

Hatırası ışık ormanındaki bir ceylan gibidir.

İlginç olan bu şarkının Mir Hossein Mousavi'nin Ahmedinejat'a karşı yarıştığı 2009 İran Cumhurbaşkanlığı seçimlerinde kullanmış olmasıdır[26]. Mousavi bu seçimlerde

[24] Şarkının Farsça'dan İngilizce'ye yapılmış çevirisi https://mattsteinglass.wordpress.com/2009/06/23/sar-oomad-zemestoon/ sayfasından alınmış olup Türkçe çeviri bunun üzerinden tez yazarı tarafından yapılmıştır.
[25] https://mattsteinglass.wordpress.com/2009/06/23/sar-oomad-zemestoon/. (Erişim tarihi: 02.01.2018)
[26] http://www.network54.com/Forum/149359/thread/1245529383/last-1245529383/MOUSAVI'S+ELECTION+SONG+IS+AN+ARMENIAN+SONG+..Son-of-a-gun. (Erişim tarihi: 07.01.2018)

yürüttüğü kampanyada 1979 devriminin ideallerine atıfta bulunarak "Umudun Yeşil Yolu" hareketinin yapabileceklerini ön plana çıkarmıştır[27]

Tarihte ilahi/dini müzik üzerine verilebilecek en çarpıcı örneklerden biri olarak önceki adı Cat Stevens ve İslam dinini kabul ettikten sonraki adıyla Yusuf İslam ve müziği kullanma biçimine bakıldığında onun zaman içerisinde müziği insan doğasını anlatma çabasından İslam dinini anlatma ve anlaşılmasını sağlaması çabasına dönüşümü görülmektedir. Bu konuda Başman (2013:50) Cat Stevens'ın Müslüman olmadan önce müziğinin, her şarkısının hayatın içinden bir şeyler taşıdığını ve kendi hikayelerini, dertlerini, aşklarını anlattığını söylemektedir. Cat Stevens da müziğini *"Ben bir ayna gibiyim ve siz kendinizi bende görürsünüz"* sözleriyle bu durumu desteklemektedir.

Cat Stevens'ın Müslüman olması ise dünyada büyük bir gündem yaratmış insanlarda hayret ve merak uyandırmıştır. Müslüman oluşuyla beraber hayır işlerine ağırlık veren sanatçı kültür festivallerine ve yardım konserlerine -özellikle de yoksullukla boğuşan ve savaştan etkilenen İslam ülkeleri için- çıkmaya başlamıştır. Her ne kadar önceleri İslam ile müziğin uyuşmadığını düşünse de sonraları İslam'a hizmet edecek bir müzik anlayışı benimseyerek yaptığı müziğe İslam dinini anlatma -Özellikle 11 Eylül olayından sonra ABD başta olmak üzere batı dünyası genelinde İslam'ın terörizmle bağdaştırılmasına karşın- çabasında olmuştur. *A is for Allah* ile başlayan ve Arap alfabesinin her bir harfi için birer şarkı yazmış ayrıca *Nur Dağı* adı altında çoğunluğu çocuklar için olan sekiz albüm yapmıştır. Ayrıca İslam Okulları Vakfı kurarak okullar açmış ve yine İslam dininin öğretilmesi için çalışmıştır (Başman, 2013, s. 68-82). Başman (2013, s. 89-93)'a göre, Yusuf İslam, Nur Dağı isimli çalışmalarında müzikten çok söz ağırlıklı parçalarıyla Hz. Muhammed'in (sav) hayatını insanlara anlatmayı amaçlamıştır. Yani Yusuf İslam müziğiyle hem dinini anlatmış hem insanları bu anlamda eğitmiş hem de işinin geliri ile yardımlar yapmış ve denilebilir ki Müzik yeteneğini insanlığın yararına kullanmayı amaçlamıştır.

Müzik icracılarının müzik eserlerini sözler ve müzik bütünü ile bir mesaj vermenin yanında önemli festivaller, müzik ödülleri vb. organizasyonlarda önemli görülen bir konuya dikkat çekmek için kullandıkları da sıklıkla görülmektedir. Yusuf

[27]Mousavi bu kampanyada İslamın çarpıtıldığı ve anayasanın ihlal edildiğini, toplum ahlakının yok edildiğini ve 1979 Devrim ideallerinin unutulduğunu söylemektedir (Muhammed Sahimi, 2009 "Mousavi on the Green Path of Hope", https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/tehranbureau/2009/09/mousavi-on-the-green-path-of-hope.html. (Erişim tarihi: 06.01.2018)

İslam'ın defalarca yardım konserleri vermiş olması (Başman, 2013, s. 95) örnek olarak gösterilebilir. Diğer bir örnek olarak Logic adlı grubun 1-800-273-8255 isimli, intihar konusunu işleyen şarkısını icra ederken MTV ödüllerinde de sahnede intihar girişimlerinden kurtulan insanların bulunduğu bir performans sergilemişlerdir.

Logic'in 2017 MTV konuşması şöyledir[28]:

Sadece bir dakikanızı alıp bana anaakım medyanın medyanın bahsetmek istemediği şeyle hakkında konuşmak içib bir platform verdiğiniz için çok teşekkür etmek istiyorum. Akıl sağlığı, kaygılar, depresyon ve bu albümde bahsettiğim şeylerin çok daha fazlası: ırkçılıktan, imtiyaza, cinsiyet ayrımcılığına, aile içi şiddete, cinsel saldırıya ve çok daha fazlasına. Beyaz, siyah ya da bu iki renk arasında bir renkte olmanızı umursamıyorum. Eşcinsel, heteroseksüel, Hristiyan ya da Müslüman olmanızı umursamıyorum. Ben burada eşitliğinizi savunmak için bulunuyorum. Çünkü ben inanıyorum ki hepimiz eşit olarak doğduk fakat eşit olarak muamele görmedik ve işte bu yüzden de savaşmamız gerekiyor. Her adamın, kadının, çocuğun ırk, din, ten rengi, mezhep ve cinsel yönelimi gözetmeden eşitliği için savaşmak zorundayız. Bu nedenle diyorum ki burada ve şimdi, eğer bu mesaja ve hepimiz için barış, sevgi, pozitiflik ve eşitlik hakkında söylediklerime inanıyorsanız, o halde ayağa kalkmanızı ve alkışlamanızı rica ediyorum. Sadece kendiniz için değil, aynı zamanda çocuklarımıza uzattığımız bu vakıf için.

Grammy (2018) ödüllerinin altmışıncı yılında ise bir grup olarak görülebilecek müzik endüstrisi üyelerinin Çoğunlukla yakalara takılan beyaz güllerle cinsiyet eşitliğine destek verdiklerini göstermek amacıyla bir eylem yapmışlardır.[29][30]

ABD tarihindeki en önemli televizyon ve müzik olaylarından biri ise 1968 yılında beyaz bir kadın şarkıcı olan Petula Clark ile siyah bir erkek şarkıcı olan Herry Belafonte'nin birlikte seslendirdikleri *on the path of glory* (zafer yolunda) isimli şarkıyı

---

[28] Logic'in 2017 MTV ödüllerindeki performansı ve konuşması, https://www.youtube.com/watch?v=_Ju6Q8Azcmg. (Erişim tarihi: 28.01.2018)

[29] http://time.com/5119499/white-rose-grammys-red-carpet/?utm_campaign=time&utm_source=facebook.com&utm_medium=social&xid=time_socialflow_facebook. (Erişim tarihi: 29.01. 2018); https://www.gofundme.com/timesup (Erişim tarihi: 29.01.2018); http://time.com/money/5107657/times-up-go-fund-me-donations/. (Erişim tarihi: 29.01.2018)

[30] Bu aslında TimesUp tarafından 2017 yılının son zamanlarında çoğunlukla kadın aktörler olmak üzere kadın sanatçıların sektör içerisinde erkek yönetmen ve diğer sanatçılar tarafından taciz edildiklerini açıklamaları üzerine başlatılan kadına yönelik cinsiyet ayrımcılığı, cinsel taciz ve saldırılara karşın bir kampanyanın uzantısı olmuştur.

birlikte söylerken beyaz kadın sanatçının siyah erkek sanatçının koluna dokunması olmuştur. Bu televizyon tarihinde bir ilk olmuş ve kamuoyunda büyük yankı uyandırmıştır[31]. İlginç olan taraf ise söylenilen şarkı sözlerinde vatan uğruna savaşacak ve bedel ödeyecek erkeklerin renginin veya dış görüntüsünün ne olduğunun önemli olmadığı önemli olanın birlikte düşmanı alt etmek ve vatanı korumak olduğu anlatılmaktadır. Sözlerin sonlarında ise bir tür savaşa karşıtlık, savaşmak zorunda kalınmış olmaya isyan söz konusudur. Bu şarkının ritmi ise marş niteliğindedir denilebilir. Petula Clark ve Herry Belafonte şarkıyı yorumlarken hüzünleri de hissedilebilmektedir. Şarkının sözleri aşağıdaki gibidir:

Blessed are the meek they say / Kutsanmış olanlar ezilmiştir derler
They shall win where others lose / Diğelerinin kaybettiği yerde kazanırlar
But when man is forced to slay / Ama insan öldürmek zorunda kaldığında
He is never asked to choose / Asla seçim yapması istenmez

He must fight for his country / Ülkesi için savaşmalı
Fight for what he thinks is right / Doğru olduğuu düşündüğün şey için savaş
He'll defend his wife and children / Karısını ve çocuklarını savunacak
On the path of glory / Zafer yolunda

Red or yellow, white or Brown / Kırmızı ya da sarı, beyaz ya da kahverengi
All alike, one thought in mind / hepsi aynı, akıldaki tek düşünce
Who will wear the victor's crown / Kim giyecek kazancın tacını giyecek
Never mind the lame and blind / Topal ve kör olanı boşver

In the pride of their country / Ülkelerinin gururunda
Good will triumph in the end / Sonunda iyi niyet kazanır
Evil will be brought to justice / Kötülük adalete teslim edilir
On the path of glory / Zafer yolunda

Big or little, fat or thin / Büyük ya da küçük, şişman ya da zayıf
All are heroes in the end / Hepsi kahramandır sonunda

[31] Olayın anlatıldığı video ve haber sayfaları, https://www.youtube.com/watch?v=gQXVjY1oqRo. (Erişim tarihi: 10.02.2018); http://www.pophistorydig.com/topics/petula-belefonte-1968/. (Erişim tarihi: 10.02.2018)

Unforgivable the sin / Affedilmez günah
To submit, they don't pretend / Göndermek için, numara yapmıyorlar
They will die for their country / Ülkeleri için ölecekler
They will die for you and me / Senin için ve benim için ölecekler
Amid the pungent smell of death / Keskin ölüm kokusu aarasında
That's on the path of glory / Zafer yolunda
Why should man be forced to kill / Neden insan öldürmek zorunda kalmalı
Why should they be made to die / Neden ölsünler ki
Shattered on some peaceful hill / Aynı huzurlu tepede
Torn and bleeding where they lie / Parçalanmış ve kanarken yattıkları yerde
Far away from their country / Ülkelerinden çok uzakta
Ask yourself the question now / Şimdi kendine soruyu sor
Why should they be forced to set out / Neden uzağa yollanmak zorundalar
On the path of glory? / Zaferin yolunda mı?

Siyah erkeklerin beyaz kadınlar için büyük tehdit olarak görüldüğü bir dönemde bu durum önemli bir niteliktedir. Yalnız olayın kahramanlarından erkek siyah sarkıcı Jamaikalı-Amerikalı bir müzisyen ve aktör olarak o döneme kadar insan haklarını savunan olaylara doğrudan destek veren biri olmanın yanında Martin Luther King'e ilk destek verenlerden biri olmanın yanında ailesine ve kendisine de zor durumlarında maddi ve manevi destek vermiş biridir[32].

The Guardian gazetesi (2017) çeşitli sanatçılarla underground müzik üzerine yaptığı röportajların birinde gitarist Thurston Moore (Sonic Youth'un kurucularından) underground müziğin neden ortaya çıktığı ve iletmesi gereken mesajların bir tanımlamasını yaparak aslında bu tür müziğin ideolojisinin ne olması gerektiğini tanımlamaktadır[33].

> *"Bir tür olarak Underground müzik ticari hırslardan farklı olarak sanatçıları özgün ve modern sanatçılar olarak ayırt etmenin bir yoludur. Underground müziği ilk olarak 1960'larda* ***International Times***, ***OZ***, ***Rolling***

[32] http://www.pophistorydig.com/topics/petula-belefonte-1968/. (Erişim tarihi: 10.02.2018)
[33] http://www.sanatatak.com/view/the-guardiandan-2017-underground-muzik-sorusturmasi. (Erişim tarihi: 01.03.2018)

***Stone** vb. underground basınıyla bağlantılı olarak işittik. Underground basın kapitalizme, ırkçılığa, cinsiyetçiliğe ve özellikle Vietnam savaşının dehşetlerine karşı çıkıyordu. Underground müzik de aynısını yaptı her ne kadar çıkar çatışmalarına neredeyse hiç değinmese de. "Underground" olarak bilinen pek çok sanatçı **EMI**, **Warner Bros** ve **Atlantik** gibi anaakım şirketlerden plak çıkardı ve görünüşte yasaklandılar ve potansiyel olarak daha önceki, daha az ilerici nesiller boyu süregelen toplumsal gelenekler tarafından sansürlendiler. Bütünüyle ifade özgürlüğü isteyen sanatçılar da ya plaklarını kendileri çıkarıyorlar ya da kendileri gibi düşünen ve bağımsız plak markalarıyla çalışıyorlardı.*

Underground müziğin çerçevesi içinde çalışan herhangi birini lanetlemek için "ruhunu sattı" deyimi kullanılıyordu- yönetim ve terfi bölümlerinin doğruluğunu sorguladığı öz kimliklerinin yerine kayda değer miktarda parayı ve rekabetçi ortamın içinden sıyrılıp ünlenme vaadini koyanlar. Gerçek underground müzik bu tür boş ve değersiz şeylere ihtiyaç duymaz ve bu biçimde ayakta kalır.

*Çağdaş sanatçılar tarihin ayrıcalıklarına sahiptirler –hangi müzik prodüksiyonu bağlamında çalışıyor olurlarsa olsunlar, ister bütünüyle bağımsız ister anaakım yapılanma ile pazarlık halinde olursa olsun, "ruhunu satmadan" varolması bütünüyle mümkün. Grubuma underground müziğin sembolü olması için **Sonic Youth**adını koydum. Burada anaakım ile oyunbaz bir diyalog geliştirilebilir. Fikir geniş kapsamlı olmalı ama kararlılıkla faşizme karşı, cinsiyetçilik karşıtı, ırkçılık karşıtı, savaş karşıtı, şiddet karşıtı, nükleer enerji karşıtı, silah karşıtı ve insanlığının yıkımının egemen demogoglarının mevcut foseptikleri tarafından kişiselleştirilmiş her şeye karşı olmalı."*

Sanat dünyası bir tür duygu dünyasıdır. Bu durum yani sanat ve özelde müzik aracılığıyla O'Shaughneesy'nin (2003) deyimiyle duyguların gücü kullanılarak fikirler pazarlanmaktadır.

3.2.1.1 Fikirlerin ve ideolojilerin pazarlanmasında müziği icra edenlerin toplumsal konumu

Alian de Botton Statü Endişesi isimli kitabında "statü"yü dar anlamıyla "kişinin bir gruptaki resmi ya da mesleki duruşunu belirten" geniş anlamıyla da "kişinin dünyanın gözündeki değerini, önemini" ifade eden bir kavram olarak tanımlamaktadır. Statü, kişinin toplumsal konumudur (Botton, 2005, s. 7).

Müziğin bir iletişim aracı ve biçimi olduğu varsayımıyla mesajın kaynağı olarak kabul edilecek olan müzisyenin ya da müziği icra edenin toplumsal rolünün onun taşıdığı özelliklerle bağdaştırmak ve mesajın kaynağında bulunması gereken özelliklere vurgu yapmak yerinde olacaktır. Genel olarak, kaynağın taşıması gereken üç özellik; inanılırlık, çekicilik ve güç olarak belirtilmektedir (Odabaşı ve Oyman, 2002, s. 46).

Politik müzik tarihinde Bob Marley'in cenazesi büyük bir olay kabul edilmektedir. Cenaze alayının geçişini izleyebilmek için Jamaika yollarını dolduran bir kalabalık vardı. Marley raggea ile Jamaika'yı müzik dünyasının ve dış dünyanın bir parçası haline getirmişti. Bunun da ötesinde, şarkıları, Afrika'ya dönüş hayaline sığınanlar, mülksüzler ve getto halkı adına konuşuyordu. Bu şarkılar, Afrika'da özgürlüklerini henüz kazanmış olanlar ve bunun için hala mücadele edenler adına da konuşuyordu. Marley, raggea'yi popüler hale getirmişti (Denselow, 1993, s. 7). Marley'in bu başarısında ve durumunda onun görüntüsünden (rasta saçları, kullandığı renkli beresi, kıyafetleri gibi) yaşam biçimine (uyuşturucu kullanımı, futbol sevdası gibi) dek çizmiş olduğu imajın etkisi yadsınamaz. Görüntüsünden dolayı çekici olarak kabul edebileceğimiz Bob Marley, müziğinin ritminin de çekiciliğinin ötesinde şarkıyı söyleyiş tarzı, sahnedeki duruşu (Şarkılarını söylerken gözlerini kapatır, bir sağ bir sol elini havaya kaldırarak dinleyicilere yöneltir, kendinden geçer.) ile dinleyicisini, seyircisini o sözleri ima ettiğine inandırır. Jamaikalı olmaktan dolayı da söylemlerinde Jamaika'yı referans verirken güçlü bir duruş sergiler. Diğer taraftan döngüsel olarak hayranlarından güç alır, güçlenir ve güçlü biri olarak sahnede tekrar yer alır. Bu güç ayrıca çeşitli otoritelerin ilgisini çekmesinden dolayı çeşitli organizasyonlara davet edilir[34] ve bu onun gücünü meşrulaştırır.

Sanatçı statüsü, sanat stilleri ve formları, sosyolojik bağlamsal koşullar içerisinde sosyo estetik kodlamalar olup bir sanat eseri nitelemesi, belli sosyal gruplara ilişkin varsayımlar içindeki özgün yargıları da taşımaktadır. Yani toplumsal ilişki formları sanat formlarının oluşmasına ve değerlendirilmesine kaynaklık etmektedir (Ulusoy, 2005, s. 11).

[34] Denselow, R. (1993). Kitabın çeşitli bölümlerinde Bob Marley ve benzeri sanatçıların hayran kitleleri üzerindeki dönüştürücü gücünden bahseder. Bu dönüştürücü gücün farkında olan çeşitli otoriteler ise düzenledikleri etkinliklerinde bu sanatçıların yer almasını sağlayarak etkinliklerin politik amaçlarına ulaşması için onların bu gücünden faydalanmıştır.

3.3 Cumhuriyet'in Kuruluşundan Önceki Dönemde Halk Şiirinde Eleştiri Geleneği

Türkiye'deki müziğin anlamsal bağlamını çözümleyebilmek için Selçuklular döneminden günümüze değin bahsi geçen halk türkülerindeki toplumsal konuları işleme ve protesto geleneği gözden geçirilmelidir.

Selçuklulardan Osmanlı'nın son dönemlerine kadar gerçekleştirilen isyanların dile getirilen sorunların temelinde; ekonomik alandaki eşitsizlikler, din olgusunun yöneticiler tarafından bir el altında tutma ya da insanları savaşa gönderme aracı olarak kullanılması, saray ve çevresi ile halk arasındaki kopukluklar, ağır vergi yükleri, ülkenin çok uzağındaki coğrafyalarda yaşanan ve geri dönüşü olmayan savaşlar bulunmakta ve bunlar halk şiirlerinde ve türkülerinde işlenen temel temalar olarak görülmektedir (Gündoğar, 2005, s. 28). Gündoğar (:27) bu anlam da kimi zaman bireyi bazen de toplu halde halkı protesto etmeye, dağa çıkmaya çağıran bu şiirleri ve türküleri *halkın pulsuz dilekçeleri* olarak adlandırmaktadır.

Celali isyanı reisi, Türkmen Ağası Abaza Hasan Paşa ile ilgili türkü buna örnek olarak verilebilir:

Hasan Paşa eydür ey Tatar Ahmet
Celal olduk gel gidelim dağlara
Bir zaman adillik beylik eyledik
Bir zaman da kul olalım dağlara

Bu dizeler ayaklanmaya çağrı niteliğindedir. Aynı şekilde Osmanlı döneminde gerçekleşen ve dini motifli bir ayaklanma olarak tanımlanabilecek her şeyin eşit dağıtıldığı ortak bir yaşamı oluşturmaya çalışan Şeyh Bedrettin olayı din olgusunu da içerisinde barındırmaktadır. Bu olayın çok sonralarında Dedemoğlu tarafından onun üzerine şu dizeler yazılmıştır:

Erenlerin evliyanın yoluna
Derviş oldun erdim, kudret sırrına
Hüseyinden aldılar senin yerine
Güzelsin Serez'in şahı güzelsin
Güzelsin pirimin nuru güzelsin
Şahlar içinde Serez'in Şahısın

İsmin Şah Bedrettin, İlim varısın

Müminler kâbesi dostun nurusun

...

Bu dizeler Şah Bedrettin olayının ve bu olayın düşüncelerinin özellikle günümüze kadar gelmesi sebebiyle denilebilir ki halkı etkilemiştir ve halk tarafından benimsenmiştir (Gündoğar, 2005, s. 29).

Din olgusunu ele alan şiirler ve türküler baskın inanç ve mezhep biçiminin diğer inanç ve mezhepler üzerinde kurduğu tahakküme eleştiri niteliği taşıdığı söylenebilir. Tasavvuf düşüncesinden Alevilik öğretisine kadar faklı niteliklere sahip Hatayî'nin şiirleri (Gündoğar, 2005, s. 29) bu anlamda değerlendirmeye alınabilir. Şah İsmail'in Yavuz Sultan Selim'e yenilmesinden sonra Sünnilik dışındaki kimi inançlara baskının yaşanması üzerine yazdığı dizeler şöyledir (Gündoğar, 2005, s. 29-30):

Al İsmail'im geldim

Alemi seyran eylerim

Zulfikar durmaz kınında

Günde yüzbin kan eylerim

Görürüm düzen düzeni

Kırarım yoldan azanı

Yeni baştan bu düzeni

Bir kavim erkân eylerim

...

Şah Hatayî emrim kanı

Yoktur leşkerime sanı

Kayırmaz sefiller canı

Sırrı cana can eylerim

Yine Pir Sultan'ın birçok şiirinde tasavvufi terimlerin ve Ali, Muhammed sevgisi görülmektedir. Bu durum devlet dini olarak kabul edilen baskın inanca karşı çıkışla ilgilidir. Pir Sultan yazdığı dizelerde Alevi öğretisi ile başkaldırı temalarını işlemektedir (Gündoğar, 2005, s. 31-33). Aşağıdaki dizeler buna örnektir (Gündoğar, 2005, s. 31).

Padişah katlime ferman dilese

Yine geçmem ala gözlü Şah'ımdan

Cellatlar karşımda satır bilese

Yine geçmem ala gözlü Şah'ımdan

Pir Sultan'ın dizelerinde çokça karşımıza çıkan Şah'ın Şah İsmail ya da Hz.Ali olduğu söylenmektedir (Gündoğar, 2005, s. 31) . Bu şahsiyetlerden hangisi olursa olsun ikisi de baskın inancın dışındaki öğretileri temsil etmesinden dolayı Pir Sultan'ın bu şiirlerini protest nitelikli kılmaktadır.

Şiirlerinin protest nitelikli olduğu çıkarımını destekleyecek şekilde Pir Sultan Osmanlı-İran savaşlarında halkı ayaklanmaya sevk ettiği gerekçesiyle 1589 ya da 1590 yılında asılmıştır (:33).

Pir Sultan'ın aşağıdaki dizeleri ise padişahı ve yönetimi direkt olarak hedef almaktadır (:31):

Yürü bre Hızır Paşa

Senin de çarkın kırılır

Güvendiğin padişahın

O da bir gün devrilir

Şah'ı sevmek suç mu bana

Kem bildirdin beni bana

Can için yalvarmam sana

Şehinşah bana darılır

Ben Musa'yım sen Firavun

İkrarsız şeytanı lain

Bu üçüncü ölmem hain

Pir Sultan ölür dirilir

Bu dizelerde *zulüm* eleştirisi yapılırken yine *Şah sevgisi* işlenmektedir. Zulme karşı dini bir temsil olan Şah sevgisinin konulması o dönemde dini inançlar açısından bir baskı ortamı olduğunun göstergesi olarak görülebilir (Gündoğar, 2005, s. 31).

Pir Sultan, Alevilik dışında ise *insan, yaşam ve ölüm, doğa, aşk, ayrılık ve özlem* gibi temaları da işlemektedir. Yine Osmanlıdaki haksızlıklara, baskılara boyun eğmeyen

bu şair şiirlerinde *kavga ve umut* temasını sıkça işlemektedir. Şiirlerinde toplumun kurtuluşunu sağlayacak, huzursuzlukları ve haksızlıkları ortadan kaldıracak bir kahraman/kurtarıcı olarak da *Mehdi* ya da *Şah* olarak adlandırılmaktadır. 1960'lı ve 70'li yıllarda Pir Sultan türküleri yeniden popülerleşmiş ve radikal sol platformu içinde Alevi kökenli aşık geleneğinden gelen ustalar çokça yer almıştır. Bu durum halkın olumsuz koşullardan çıkış yolu olarak bir kurtarıcı ihtiyacında olmasıyla ve bu türkülerin işlediği toplumsal konular ve verdikleri mesajlarla bağdaştırılabilir (Kahyaoğlu, 2003, s. 51; Gündoğar, 2005, s. 33).

3.4 Cumhuriyet'in İlk Yıllarında Müzik

Türkiye'deki müzik politikalarını Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki tek parti dönemi ve 1946'da başlayan ve 1950'de Demokrat Parti'nin yönetime gelmesini izleyen dönem olarak iki evrede incelemek yerinde olacaktır.

Tek Partili dönemde yönetime muhalefet edecek türküler ya da halk şiirlerine pek rastlanmamakta ve bu durumun halk şairlerinin yeni kurulan cumhuriyete duydukları güven ve geleceğe karşı besledikleri umut sebebiyle olduğu düşünülebilir. Aşık Veysel'in aşağıdaki dizleri bu düşünceyi destekleyici niteliktedir (Gündoğar, 2005, s. 75-76):

Irahat yok Londra'da Lozan'da
Avrupa Asıya hep kızıl kanda
Hamdolsun çok şükür şöyle zamanda
Her taraftan Türk'e rahat deniyor

Cumhuriyet'in ilanıyla beraber Türkiye'de hızlı bir değişim ve geçiş süreci yaşanmaya başlamış buna paralel olarak da yoğun bir kültürel sanatsal etkinlik içine girilmiştir. Ancak modernleşme programı kapsamı içerisinde ortay çıkan kültürel sanatsal etkinlikler sanki çok önceden üzerinde iyice düşünülerek hazırlanmış, tutarlı bir modernleşme programının parçasıymış gibi sunulsa da ortada ciddi bir proje olmayıp daha çok dönemin anlayışlarını ülkeye yansıtmak ve o doğrultuda değişim yaratmak hedeflenmiştir. Kendisine toplum mühendisliği yapma misyonu biçen bir grup bürokratik seçkin tarafından biçimlendirilmeye çalışan değişimde, tüm değişim faaliyetleri bu grup tarafından yoğun bir biçimde yönlendirilmeye çalışılmıştır. Nitekim daha sonraki dönemlerde sanatın bir çatışma alanı haline gelmesinde, büyük oranda Tanzimat'tan bu yana gelişen yeni tür seçkinci eğilimin yattığı düşünülebilir. Cumhuriyet'le birlikte yapılan yenilikler Osmanlı döneminde yapılan yeniliklerin bir uzantısı gibi görünse de

aslında birçok yönden farklılaşmanın da göstergesidir. 1923 yenilikleri düalist bir karakterde değil bütünselci ve kararlı bir devrim anlayışındadır. Öyle bütünselci bir anlayış ki insan ve toplum hayatının bütün yönlerini, değerlerini, safhalarını kapsayan bir uygarlık projesi hazırlanmış ve uygulanmıştır. Dönemin anlayışı ve beklentileri uygarlaşmanın ve çağdaşlaşmanın hayatın tüm yönlerini kapsayan bir proje ve bu projenin katı bir şekilde uygulanması ile sağlanabileceğine dayanmıştır. Bu anlamda da kültür ve sanat alanına büyük bir işlev yüklenmiştir (Durgun, 2010, s. 13-15; Stokes, 2012, 32-35; Lüleci, 2015, s. 177-180).

Duyarlı bir dil olarak görülen sanat bu bağlamda o dönemin otoriter rejimi için kitleleri harekete geçirmede ve uygulanacak politikaların topluma benimsetilmesinde önemli bir enstrüman/araç olarak görülmüş ve kullanılmıştır. Güç erkleri, sanatın toplumu dönüştürme gücünden dolayı sanatı toplumsal ve siyasal dönüşümleri gerçekleştirmek için kullanmışlardır (Lüleci, 2015, s. 93). Diğer bir taraftan da sanatın bu işlevselliğinin otoriter rejimin projesine karşıtlığı rahatsızlık yaratmıştır. Bu nedenledir ki otoriter rejimlerde rejimin politikaları doğrultusu dışındaki sanatsal faaliyetler yaşam alanı bulunmamakta ve faaliyetlerine kısıtlama getirilmektedir (Yetkin, 1970; Kahyaoğlu, 2003). Kısacası sanatçının özgürce sanatını icra etmesi mümkün olmamaktadır. Nitekim bu rejimler sanatın insanlığı etkileme ve biçimlendirme gücünü bildiklerinden dolayı sanatsal faaliyetleri daima kontrolleri altında tutmaya ve kendi siyasal meşruiyetleri için bir araç olarak kullanma anlayışı içinde olmuş ve sanata düzenleyici bir rol vermeye çalışmışlardır (Kutluk, 2018). Durgun (2010, s. 13-15) bu durumu yani iktidarın bu konudaki hassasiyetini halkın toplumsal konuları ve toplumsal gerçekleri daha iyi algılamasını engellemek için olduğunu söylemektedir. Çünkü halk gerçekleri daha iyi algılarsa karşı bir uyanış oluşacak ve bu karşı uyanış karşı hareketleri de beraberinde getirecektir.

Cumhuriyetin erken dönem devlet idarecileri olan Nitekim Mustafa Kemal Atatürk ve İsmet İnönü'nün sanata dair görüşleri dönemin sanat politikasında etkili olmuştur. Mustafa Kemal, 1933 yılındaki *Onuncu Yıl Söylevi*nde "… yüksek bir insan cemiyeti olan Türk millet inin tarihi bir vasfı da güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki milletimizin yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, fıtrî zekasını, ilme bağlılığını, güzel sanatlara sevgisini, milli birlik duygusunu mütemadiyen ve her türlü vasıta ve tedbirle besleyerek inkişaf ettirmek milli ülkümüzdür." Demiş ve daha sonraları da "yaptığı devrimlerin iletilmesinde sanata

yüklediği misyonu daha açık bir biçimde ifade edecek şekilde "Fikirler ve inkılaplar sanatla yayılır" demiştir. Atatürk sanata atfettiği bu misyonla beraber sanatçıyı onurlandıran söylemlerde de bulunmuştur. Örneğin bir konuşmasında "Hepimiz günün birinde mebus, müsteşar, vekil, başvekil, hatta reisicumhur olabilirsiniz. Fakat ben bir artist olamam. Çünkü bu Allah vergisidir. Ne tesadüfle ne de yıllarca dirsek çürüterek sanatçı olunmaz. Bu Allah'ın ender kullarına verdiği bir nimettir" demiştir. 1938-1950 yılları arasında cumhurbaşkanlığı yapmış olan İsmet İnönü de sanat konusunda benzer görüşler dile getirmiştir. Örneğin, 1935 yılında Halkevlerinin açılışı esnasında "Halkevlerinde güzel sanatlara sarf edilen bütün emekler çok verimlidir. Bu hususta emek sarf edenler vatana hizmet etmeye çalışan adamlar gibi saygı ile muamele görmelidir" demiştir. Yine 1939 tarihli Ülkü dergisi İsmet İnönü'nün şu sözlerine yer vermiştir: "İnkılabın bütün bünyesini besleyip büyütecek inkılabı maksadına yetiştirecek, inkılabın maksadındaki asaleti kitleler üzerinde müessir kılacak yegâne manevi kuvvet güzel sanatlardır". İnönü, halkevlerinin üçüncü açılış yılı söylevinde de "Halkevleri Türk cemiyetini yükseltmek, inceltmek, moralini arttırmak, verimini çoğaltmak için açılmıştır. Yalnız moral yolunda değil, maddi ihtiyaç yolunda da kudretli, takatli, cevherli, çok daha cevherli bir hale getirmek için güzel sanatları başlıca bir vasıta olarak görmelidir" diyerek sanatın bir araç olarak kullanılacağını söylemektedir. Sanatın devlet himayesine alınması gereği ve halka bu yolla kültür götürülmesi o dönemin seçkinleri, başta Ziya Gökalp, tarafından dile getirilmiştir. Bu durum tek parti döneminde halk için halka rağmen şeklinde tanımlanan kültürel ideolojik seferberliktir (Durgun, 2010, s. 13-15; Stokes, 2012, 32-35; Lüleci, 2015, s. 163-176). Tam da burada devlet bekası ideolojisiyle devlet egemenliği her türlü toplumsal oluşumdan üstün, tartışılmaz, sürekli olarak korunması ve güçlendirilmesi gereken bir olgu olup bununla beraber toplumsal muhalefetin hem söylemsel sınırını çizen hem de toplumsal muhalefetin hangi aktörler tarafından yapılacağını ya da yapılamayacağı, hangi temelde meşruluk kazanacağı ya da kazanamayacağı ve hangi toplumsal sorunları içereceği ya da içeremeyeceğini üst belirleyen bir kurum olarak hem tarih boyunca hem günümüzde gerçekleştirmektedir (Keyman, 2001'den aktaran Durgun, 2010, s. 44).

Müzikte yaşanılan değişimlerin bir çatışma alanı haline gelmesi Tanzimat'tan sonra gelişen yeni tür seçkinleşme eğiliminin önemli bir ağırlığı olduğundan önceden bahsedilmişti. Bahsi geçen bu seçkinlerle beraber kendini güçlü bir şekilde var etmek için yeniden yapılanmaya giderek oluşan geleneksel seçkincilerin yerine geçen bürokratik

aygıt kendini toplumsal alanın her tarafına dayatmış ve kültür üretimi üzerinde söz sahibi olmanın kendi varlıkları ve meşruiyetleri için önemli olduğunu görmüşlerdir (Durgun, 2010: 17). Tek parti iktidarı bu anlamda Osmanlı'ya ait olandan kaçınma/uzaklaşma ve çok sesli bir Türk musikisi oluşturmayı hedeflemiştir. Bu ideolojinin temel düşüncesini ortaya koyan Ziya Gökalp, 1923 yılında yayınladığı *Türkçülüğün Esasları* adlı kitabında müzik konusunda şöyle der (Gökalp, 1968, s. 29, 30, 91; Durgun, 2010, s. 82; Lüleci, 2015, s. 267; Stokes, 2016, s. 61-62):

> *Bugün üç çeşit müzikle karşı karşıyayız. Doğu musikisi, Batı musikisi ve Halk musikisi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Doğu musikisinin hem hasta hem de gayri milli olduğunu gördük. Halk musikisi harsımızın, batı musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir.*

Ziya Gökalp bu söylemle Platonvari bir şekilde iyi müzik-kötü müzik ayrımı yaparak iyi müzik olarak adlandırdığı Batı müziği ile Halk müziğinin kaynaştırılmasıyla doğacak müziği *milli müzik* olarak tanımlamaktadır (Gökalp, 1968, s. 91; Lüleci, 2015, s. 267; Stokes, 2016, s. 61-62).

Milli müzik tanımıyla Gökalp Cumhuriyet'in müzik politikasını belirlemiştir denilebilir. Böylece halk müziğinin Batı tarzı müzik ile kaynaştırılması için devlet tarafından bazı kararlar alınır ve uygulamaya konulur. Aslında tüm girişimlerin temel amacı yeni kurulan devlete uygun bir toplumun oluşturulması olduğu için toplum düzenini düşünsel planda kuran ideolojinin toplum bilincine yerleştirilmesi gerekmekteydi. Bu da sanata didaktik bir işlev ve devrim ideolojisini yayma görevi yüklemektedir. Böylece estetik kaygılardan ziyade siyasal bir amaçla halk kitleleri sanatla buluşturulmaya çalışılmıştır. Bahsi geçen sanat anlayışıyla üretilen eserlerin değeri bu ideolojiyle örtüşüp örtüşmemesine göre verilmekteydi. Bu eserlerin memleketin dününü, bugününü ve yarınını konu alması gerekliydi. Elbette sanata okuma oranı düşük olan bir toplumda göze ve kulağa hitap etmesi ve bireyi daha kolay etkileme gücü olmasından dolayı bu işlev yüklenmiştir (Durgun, 2010, s. 83-85). Örneğin, yeni harflerin kabulü ile harflerin tanıtılması için Osman Zeki Üngör'e bir marş ısmarlandı ve 23 Eylül 1928'de bu marş yayınlandı. Denilebilir ki Cumhuriyet döneminde yapılan tüm yenilikler halka marşlarla tanıtılıyordu; yani müzik bunların yayılması için bir araçtı (Meriç, 2016, s. 21). Devletin müziğe müdahaleleri bu yöndeyken TKP Merkez Komitesi'nin 1928 yılında

yayınlanan ihtilal marşı ise dönemin sosyalist yönelimlerini temsil eden ilk politik parça olması açısından önem teşkil etmektedir. Marş şu şekildedir (Gündoğar, 2005, s. 76-77):

Fırtınalar koptu gökler karardı
Yangınlı şimşekler zulmetti yardı
Kitleler saf oldu saflar sıkıştı
Kıpkızıl kıyamet dünyayı sardı
Haydi işçi, çiftçi ey çekiç orak kalk
Marş marş ileriye mahkûm fakir halk
Gündüz ateş renkli bayrağımızda
Gece yol gösteren kızıl yıldızla
Dağ uçurum vız gelir işkence hiçtir
Ölüm önümüzden kaçar bu hızla
Haydi işçi, çiftçi ey çekiç orak kalk
Marş marş ileriye mahkûm fakir halk

Dizelerde işçi kitlelerinin harekete geçtiğinde haklarını mutlaka alacağı yönünde bir mesaj iletilirken çekiç ve orak simgelerinin temsil ettiği komünist-sosyalist ideoloji benimsenmektedir.

Diğer taraftan milli müzik anlayışı ile radyodan yayınların yasaklanmasına karşılık halk kendisine yakın bulduğu Arap müziğini ve radyolarını dinlemeye başlar ve 1936^dan 1948 yılına değin Türkiye'ye giren Mısır filmleri halkın müzik ihtiyacını giderme aracı olmuşlardır. Bu filmlerin çok ilgi görmesi karşısında ise filmlerin Arapça sözlü müzik ile gösterimi yasaklanmış ancak yasağa karşılık yine bir çıkış yol bulunmuş ve Türkçe söz yazılan Arap ezgileri deyim yerindeyse Türkiye'yi baştan başa sarmıştır (Durgun, 2010, s. 93).

3.5 1950'li Yıllar ve Sonrasında Müzikte Demokratikleşme

Özbek (2013)'e göre 1930'lu yılların sonundan başlayarak Arap şarkıların popüler olmasının nedenlerinin başında, Türkiye'de Türk müziğinin eğitim ve yayılma koşulların engellenmesi önemli bir yer tutarken, Arap şarkı nağmelerinin özellikle 40 ve 50'li yılların popüler hissiyatına hitap eden bir niteliğinin olması da önemlidir (Özbek, 2013, s. 154). Yine Mısır filmlerinin adlarının ve melodram geleneğinin gösterdiği gibi, bir tür "kırılganlık" (yetim, garip, berduş, avare) hissiyatının destek verdiği söylenebilir (Özön,

1962'den aktaran Özbek, 2013, s. 154). Ve bu sürecin devamında "40'lardan sonra radyonun yaygınlaşmaya başlamasıyla resmî müzik politikasıyla onun dışında kalan ve o dönemde özellikle kentlerin popüler kesimlerinin eğlencesi olan müzik tarzı, radyo ile film/ plak/ gazino karşıtlığı ekseninde ortaya koymaktadır (Özbek, 2013, s. 152).

1950'li yıllarda çok partili sistemle beraber siyasal alanda başlayan çoğulculuk, başka alanlara da yansımış ve devletçi sıkı uygulamalar yavaş yavaş gevşemiştir. Bu durum müzik alanında da kendini müzisyenin bireysel tarzına izin veren yani kendi yorumunu ortaya koyabildiği *serbest icra* akımının ortaya çıkması için ortam hazırlamıştır. Oysa Osmanlı geleneğinde beste orijinal hali ile okunmasına sadık kalınır. 1950'li yıllar özellikle Türkiye'nin dışa açıldığı ve hedefinin bölgede küçük bir Amerika olduğu NATO üyeliği, Marshall yardımı ve Hollywood filmleri eşliğinde iç göçe maruz kaldığı bir şehir hayatının hâkim olduğu bir dönemdir. Amerikan müzik örneklerinin radyolarda çaldığı ve yerli gruplar tarafından taklit edildiği bu dönemde bir taraftan da müziğin popüler yıldızları serbest icracılar olmuş ve yeni şehir hayatında her iki müzik türü de dinlenilmekte ve beğenilmektedir (Durgun, 2010, s. 95).

Elbette ortamın demokratikleşmesi her ne kadar müzik alanında da bir demokratikleşme getirmiş olsa da Ziya Gökalp'in düşünüş biçimine yakın düşünceler ve önerileri de yine bu dönemde görmek mümkündür. Örneğin Muammer Sun 1969 yılında AjansTürk Kültür yayını olarak Türkiye'nin Kültür, Müzik ve Tiyatro Sorunları olarak yayınladığı kitabında söyle der (1969, s. 39-40):

Kültürel sorunumuz nedir? Toplumumuzun "yalnızca eski değerleri yaşaması" mıdır? Yoksa "Yalnızca aktarılan değerleri yaşaması" mıdır? Bugün Türkiye yüzeyindeki insanlar başlıca iki tür kültür içinde yaşamaktadırlar. Bunlardan biri toplumsal kısırlığımızın, öteki de aktarmacılığımızın simgesidir. Konuya açıklık sağlamak için yaşanan müzikler örnek verilebilir: Bir uçta halk müziklerimiz, divan ve eğlence müziklerimiz yaşanmakta, öteki uçta da batı uluslarının eğlence müzikleri ve sanat müzikleri yaşanmaktadır. Birinciler Türk müziği olmakla birlikte çağal ölçülerde ve evrensel nitelikte değillerdir; çağı geçmiş ölçülerde ve yerel niteliktedirler. İkincilerse çağal ölçülerde ve evrensel nitelikte olmakla birlikte yaratmamız değillerdir. ... Kültürel sorunumuz: Batı anlamında çağdaş kültürün yaratılması; tüm yurt düzeyinde sürekli olarak yorumlanması ve halk çoğunluğunun temelde bunu yaşar duruma ulaşmasıdır; eski değerlerimiz ve başka ulusların yarattığı değerlerin de bununla dengeli olarak yaşanmasıdır.

Yalnız Muammer Sun (1969)'un düşünceleri 1960 askeri darbesi sonrasına tekabül ettiğinde bu düşünceleri olayla bağdaştırmak mümkündür. Stokes (2012, s. 33) darbenin ordunun Atatürkçü siyasette bir bozulmanın görülmesi sebebiyle gerçekleşmiş olduğunu söylemekte ve bu görüşü desteklemektedir.

Gerçekleşen askeri müdahale, tüm olumsu imajına rağmen yeni anayasa o güne kadar alışık olunmayan çeşitli demokratik ve toplumsal hakların önünü açacaktır. Köyden kente göçlerle sermaye birikiminin oluşması ve görece olarak sanayileşmenin artması ile ilk defa gerçek anlamda bir işçi sınıfı oluşmuş ve u sınıf elbette hak taleplerinde bulunmuş, örgütlü topluluklar oluşturmuş, sendikalaşmıştır. Bir taraftan da Aydınlar ve üniversiteli gençlerin öncü rol aldığı toplumsal adalet duygusunun somut bir politik örgütlenme oluşmuştur. Bu kesimin en önemli sembollerinden biri 1961 yılında kurulan Türkiye İşçi Partisi'dir. 1960'ların radikal sol platformu içinde sosyalist ve devrimci kimliğiyle ilk ortaya çıkmaya başlayan isimler çoğunlukla Alevi aşık geleneğinin ustalarıdır. Bu aşıklar çoğunlukla da TİP bünyesinde toplumcu ve gerçekçi ürünleriyle mesaj veren bir kimlikte yazdıkları türküler ve değişlerle Anadolu'nun dört bir yanında mücadelede yerlerini almışlardır. Bu devrimci sanat algısının kökleri aslında 1940'lı yıllarda özellikle Ruhi Su'ya dayanır. Bu sanatçı Türkiye'deki sol müzik geleneğinde öncü bir rol üstlenmiştir. Sazıyla söylediği deyişler onu devlet nezdinde potansiyel bir komünist yapmıştır. Nitekim 60'lı yıllarda yükselen ve 12 Eylül darbesine kadar süren süreçte devrimci müzik geleneği Alevi aşıklar büyük rol oynamış ve TİP bünyesinde, partinin çoğu kurucusu da bunlardır, partinin propaganda sürecinde ciddi rol üstlenirler. Parti adına düzenlenen gecelerin yanı sıra albümlerinde ve konserlerinde sol kesimin büyük ilgi odağı olarak politik uğraş içerisinde olmuşlardır. Bunlardan öne çıkanlardan bazıları Ali İzzet, Aşık İhsani, Aşık Mahzuni, Aşık Ali İzzet, Aşık Nesimi Çimen ve Mehmet Koç'tur. Bunlardan Mehmet Koç Alevi olmadığından daha ziyade kent ozanı olarak anılmıştır. Yalnız yine belirtmek gerekir ki gerek sanatsal gerek politik gerekse de etik bağlamda Türkiye'deki devrimci müzik geleneğinin ilk öncüsü Ruhi Su olarak görülmektedir. Sol müzik geleneğinde birçok ilkin sahibi olan sanatçı yine Nazım Hikmet'in şiirini ilk besteleyen kişidir ve bu parçanın adı Süvari Türküsü 'dür. Ruhi Su, o dönemde Bitmeyen Yol isimli bir filmde türkü söylemiş ve türkünün toplumcu, solcu söylemi o dönemin ünlü fıkra yazarı Bedii Faik tarafından Su'ya karşı bir kampanya açmasına neden olmuştur. Bu türküyle Su, Bedii Faik'e göre, komünizm propagandası

yapmaktaydı. Ruhi Su'nun müziği bir başkaldırı müziği olarak değerlendirildiğinden tehlikeli görülmüş ve durdurulmaya çalışılmıştır (Kahyaoğlu, 2003, s. 48-58).

3.5.1 Türkiye'de sansürün ve yasakların uygulanması

Türkiye'de de tek parti döneminde Türk Milli Musikisinin *çağdaş ölçütlerde evrensel değerlere ulaştırılması* için *milliyetçi duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamanın ve bir an önce çağdaş musiki kaidelerine göre işlenmesi gereği* belirtilmektedir (Doruk 1985'ten aktaran Ulusoy, 2005, s. 35). Bu bakış açısını temel alan politikaların bir sonucu olarak Türkiye'de çeşitli dönemlerde çeşitli yasaklarla karşılaşılmıştır.

Türkiye'de özellikle 1970'lerdevermiş olduğu TRT sansür kararı ve öncesinde 1930-40'lı yıllarda batılılaşma çabaları sebebiyle müziğin ne şekilde icra edileceği karara bağlanmıştır. 1980 darbesiyle ise muhalif görülen müziklere yasaklar getirilmiştir. Aşağıdaki tabloda bahsi geçen dönemlerde sansürlenen, yayın yasağı getirilen şarkılardan bazı örnekler bulunmaktadır.

Tablo 3.1. *Türkiye'de sansürlenen ya da yasaklanan bazı şarkılar ve nedenleri (http://www.cnnturk.com/fotogaleri/magazin/bir-zamanlar-yasaklanan-sarkilar?page=12 (Erişim tarihi: 20.02.2016); http://www.uzmanportal.com/yasakli-olan-sarkilar-eskiden-yasak-olan-sarkilar.html/ (Erişim tarihi: 21.02.2016)'den faydalanılarak yazar tarafından oluşturulmuştur.)*

Tarihi	**Şarkı ve İcra Eden(ler)**	**Sansürlenme/Yasaklanma Sebebi**	**Alınan Önlem**
…	Yolun Sonu Görünüyor, Musa Eroğlu	Sözlerinin intiharı çağrıştırması ve özendirmesi	Yasaklanmıştır.
…	Şarkışla Türküsü, Zülfü Livaneli	Şarkı sözlerinin Deniz Gezmiş'i konu alması	Yasaklanmıştır.
…	Ormancı, Anonim Türkü	Şarkının Devlet memurunu yermesi	Yasaklanmıştır.
…	Ada Sahillerinde Bekliyorum, İstanbul Türküsü	Yassıada'yı çağrıştırması	Yasaklanmıştır.

1968	Namus Belası, Cem Karaca	Sözlerinin kötü örnek oluşturması	Yasaklanmıştır.
1968	Tamirci Çırağı, Cem Karaca	Şarkı sözlerinin sol söylem içermesi ve sınıfçılık yapması	Yasaklanmıştır.
1971	Lambaya Püf De, Barış Manço	Erotik içerikli bulunması	Yayınlanma yasağı getirilmiştir.
1972	Ölüm Allah'ın Emri, Barış Manço'nun	Şarkının girişinde zurna çalınması	yasaklanmıştır.
1973	Batsın Bu Dünya, Orhan Gencebay	Mevcut düzene isyan, insanların ruh halini bozma	Yasaklanmıştır.
1974	Hayat Bahar Olsa, Şenay	Komünist propagandası yaptığı iddiası	"İnsanlar el ele tutuşsa, birlik olsa" sözleri komünist propagandası olarak nitelendirilmiştir ve yasaklanmıştır.
1974	Arkadaş, Melike Demirağ	Şarkı sözlerinin üstü kapalı komünizm propogandası yaptığı ve besteci ve söz yazarının Şanar Yurdatapan[35] olması	Yasaklanmıştır.
1977	1 Mayıs, Cem Karaca	Şarkının adı	
1980	Arkadaşım Eşek, Barış Manço	İnsanın arkadaşının eşek olamayacağı	Şarkı bir süre yasaklanmış ve eşek yerine "kuzu" kullanılması istenmiştir.
1986	Güneye Giderken Solda Güneş Yükseliyordu, Bulutsuzluk Özlemi[36]	Solculuk imasının sezilmesi	Yasaklanmıştır.

[35] Hafif Müzik Derneği'nin kurucusudur (Şevki, 2009: 9).
[36] http://www.aydinlikgazete.com/mansetler/trtde-yasaklanan-sarkilar-ve-gercekler-tamami-h24250.html (Erişim tarihi: 23.02.2016)

1987	İkinci Bahar, Özdemir Erdoğan	Türk aile yapısına ters olması ve ahlaka aykırılık	Yasaklanmıştır.
1988	Sarışınım, Sezen Aksu	Bestecisinin (Ara Dinkjian) Ermeni olması	Yasaklanmıştır.
1989	Adı Bahtiyar, Ahmet Kaya	Bahtiyar bir militanın kod adı olarak kullanıldığı gerekçesi	Yasaklanmıştır.
1992	Güneş Doğmayacak Üstüme, İbrahim Tatlıses	İntiharı özendirmesi	Yasaklanmıştır.
1992	Anladım, Leman Sam	"Türk kadının tanımadığı hiçbir erkeğe selam vermeyeceği, şarkının Türk kadının ahlakını bozduğu"	"Dün gece hiç tanımadığım bir erkeğe, sırf sana benziyor diye, usulca sokulup 'Merhaba' dedim" sözleri nedeniyle TRT denetimi tarafından onay görmemiştir.
1993	Doldur Meyhaneci, Adnan Şenses	İnsanları alkol kullanımına teşvik etmesi	Yasaklanmıştır.
1993	Bir Bahar Akşamı, Barış Manço	Bir pop müzik şarkıcısı, Türk sanat müziği okuyamaz gerekçesi	Yasaklanmıştır.
1994	Korku, Yaşar Kurt[37]	Siyasi içeriği	Yasaklanmıştır. Mahkeme sonuçlanana dek şarkıya klip çekilememiştir. Şarkının klipi 2000'li yıllarda çekilebilmiştir.
1998	Dersim Türküsü, Arif Sağ[38]	Şarkının adında ve sözlerinde "Dersim" sözcüğünün olması	Yasaklanmıştır.

[37] http://www.agos.com.tr/tr/yazi/570/yasar-kurt-ermeni-kimligini-acikladiktan-sonra-yasananlari-anlatiyor (Erişim tarihi: 23.02.2016)
[38] http://m.on5yirmi5.com/bu-sarkilar-bir-zamanlar-yasakti-55081.html (Erişim tarihi: 23.02.2016)

2005	Güldünya, Aylin Aslım	Şarkının sözleri halkı küçük düşürmekte (Şarkı töre cinayetini konu almaktadır.)	Yasaklanmıştır.

Müzik icracılarının bir nevi kendine görev edinerek bir ideolojiyi yayma, savunma girişimleri karşısında o dönemin dinamikleri, siyasal iktidarların tutumu karşısında sansür ve yasaklarla karşılaşılabilmektedir. Diğer taraftan iktidarların şarkılara, türkülere, müzik parçalarına, müzik icracılarına, konserlerine, albüm satışlarına sansür getirmesi veya yasaklaması, sözün değiştirme gücü ile bağdaştırılabilir[39].

3.6 Türkiye'de Farklı Müzik Türlerinde İdeolojik Anlamlandırmaları

Aslında her müzik türünün bir ideolojisi vardır. Hatta ve hatta sürekli eleştirilere maruz kalan pop kültür olarak adlandırılan müzik türü de tüketim toplumumun ideolojisini temsil eden bu ideolojiyi besleyen bir tür olarak değerlendirilebilir. Baudrillard (2015) tüketim toplumunu bolluk toplumu ve bu bolluk içerisinde bireyin her şeyi bir tüketim nesnesi olarak tüketmesi hatta tüketimin dahi bir tüketim nesnesi olduğunu söylemektedir. Çünkü tüketim toplumu artık söylem üretmemektedir ve kendi kendisinin söylemi haline gelmiştir demektedir.

Bu durum her müzik türünün bir anlamlandırma bütünü olduğu ve sanatçının bu anlam bütünü içerisinde belirli mesajlar vermesidir. Denilebilir ki her bir anlam bir tüketim nesnesidir. Dinleyici de bu tüketim nesnesini tüketmektedir.

Müzikte anlamlandırmanın, estetik anlam, simgesel anlam ve pragmatik anlam olmak üzere üç şekilde oluştuğu daha önce belirtilmişti. Bu üç anlamlandırma pratiği pazarlamada değişim türleri ile bağdaştırılırsa müzikteki estetik ve simgesel anlamın sembolik değişimle, pragmatik anlamın ise faydacı değişimle ilişkilendirilmesi mümkün olmaktadır. Bu durum Türkiye'de de farklı müzik türlerinde yerini bulmaktadır. Angı (2005) Türkiye'de dinlenilen bazı müzik türlerini arabesk müzik, blues/caz müzik, hiphop/rap müzik, klasik müzik, pop müzik, rock/metal müzik, tasavvuf müzik, Türk halk müziği ve Türk sanat müziği olarak sıralamıştır. Bu türler arasında üzerine yapılan çalışmaların yoğunluğu düşünülürse arabesk müzik özel bir ilgi görmüştür. Meral

[39] Bu durum ayrıntılı olarak *müziğin toplumsal işlevleri ve siyasal alandaki yeri* başlığı altında işlenmiştir.

Özbek'in Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski 1989 yılında kabul edilen doktora tezi ve 1992'de Oxford yayınlarından çıkan Stokes'in The Arabesk Debate: Müzik and Müzician in Modern Turkey (Türkiye'de Arabesk Olayı) isimli kitabı ilk çalışmalardandır. Bu çalışmalarda Arabesk müziğin toplumdaki yansımaları ve anlamları tartışılmaktadır. Ayrıca rock, pop ve Anadolu rock müzik türleri üzerine yapılan çalışmalara da rastlanmaktadır (Kınık, 2011; Ongur ve Develi, 2013; Satır ve Karahasanoğlu, 2015; Güler, 2016; Eren, 2017; Gürses, 2017).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4 METADOLOJİK YÖNTEM VE ARAŞTIMA BULGULARI

4.1 Araştırmanın Genel Kaygısı

Nitel araştırmanın antropoloji, sosyoloji psikoloji, felsefe, dilbilim gibi çeşitli disiplinlere dayanan güçlü kuramsal temelleri bulunmaktadır. Çeşitli disiplinler arasında kurulan bu bağ ile karmaşık olan insan davranışı esnek ve bütüncül bir yaklaşımla araştırılabilir hale getirebilmesi açısından önemlidir (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 35). Nitel araştırmada ölçümden ziyade keşfetme, anlama ve açıklama öne çıkmaktadır (: 55). Yani olay ve olgulara bütüncül bir yaklaşım geliştirmek için değişkenleri ölçme yerine onların birbirine göre durum ve konumlarını anlamaya çalışır (: 54). Nitel araştırmada tümevarım ilkesi hâkim olup incelenilen probleme ilişkin ana temalar ortaya çıkarılma ve toplanılan veriler anlamlı bir yapıya kavuşturulma kaygısı vardır.

4.2 Araştırma Deseni

Bu araştırma ideoloji pazarlaması fenomeni ile ilgili yaşanmış deneyimlerin ortak anlamını tanımlamaktadır. Yani araştırma deseni fenomenolojik araştırma desenidir. Kullanılan analiz yöntemi ise betimleme analizidir.

4.2.1 Fenomenolojik araştırma deseni

Creswell (2018, s. 77) fenomolojik çalışmayı birkaç kişinin bir fenomen ya da kavramla ilgili yaşanmış deneyimlerinin ortak anlamını tanımlaması olarak özetlemektedir. Fenomenoloji ya da olgubilim deseni farkında olduğumuz fakat derinlemesine ve ayrıntılı bir anlayışa sahip olmadığımız olgulara odaklanmaktır. Olgular, yaşadığımız dünyada olaylar, deneyimler, algılar, yönelimler, kavramlar ve durumlar gibi çeşitli biçimlerde karşımıza çıkabilmektedir. Bu olgularla günlük yaşantımızda çeşitli biçimlerde karşılaşabiliriz. Bize yabancı olmayan aynı zamanda da tam anlamını kavramadığımız olguları araştırmayı amaçlayan çalışmalar için olgubilim/fenomenoloji uygun bir araştırma zemini oluşturur (Yıldırım ve Şimşek, 2013, s. 72).

4.2.2 Fenomenolojinin veri kaynakları ve örneklem seçimi

Fenomenoloji araştırmalarında veri kaynakları araştırmanın odaklandığı olguyu yaşayan ve bu olguyu dışa vurabilecek veya yansıtabilecek bireyler ya da gruplardır. Fenomenoloji araştırmalarında başlıca veri toplama aracı görüşmelerdir. Olgulara ilişkin

yaşantıları ve anlamları ortaya çıkarmak için görüşmenin araştırmacılara sunduğu etkileşim, esneklik önem arz etmektedir. Diğer taraftan fenomenolojide gözlem genellikle görüşmelere temel oluşturma ya da destekleme amacıyla bir veri toplama aracı olarak kullanılabilir.

Çalışmada amaçlı örneklem çeşitlerinden ölçüt örneklem kullanılmıştır.

4.2.3 Betimleme analizi ve Türkiye'deki müziğin anlamlandırılması

Bu çalışma bir betimleme analizi çalışmasıdır. Betimleme kişi, nesne ve olaylara ilişkin temel özelliklerin yazılı olarak ifade edilmesi olarak tanımlanmaktadır. Nitel analiz sürecinde üzerinde çalışılan olgunun eksiksiz ve kapsamlı bir biçimde betimlenmesi büyük önem taşımaktadır. Betimleme, gözlenen davranışa yol açan temel gerekçelerin ve bu davranışın ardındaki niyetin ortaya çıkartılmasını da kapsayan bir süreçtir. Diğer yandan incelenen davranışın ortaya çıktığı daha geniş toplumsal ve tarihsel bağlam da (context) betimleme sürecinin önemli parametreleridir. Toplumsal bağlam grup, örgüt, kurum ve kültür bileşenlerini kapsamaktadır (Dey, 1993). Betimleme sürecinin tamamlanmasının ardından toplanan veriler belirli temalar çerçevesinde sınıflandırılır. Böylece araştırmacı veriler arasında bir karşılaştırma yapabilme olanağına kavuşmuş olur. Araştırmacı geliştirmiş olduğu temaları birbirleri ile ilişkilendirerek veri seti içerisinde yer alan değişkenler arasındaki ilişkileri ve farklılıkları inceler. Son aşamada ise araştırmacı bu değişkenler arasında bağlantılar kurmaya çalışır (Dey, 1993). Böylece araştırma konusu olay açıklanmaya çalışılır.

Bir şeyi görünür kılmak, onu, yerleştirildiği arka plandan, yerleştirildiği zeminden ayırt edilir kılmak demektir. Bu durumda bir şeyi görünür kılabilmek için öncelikle bahsi geçen arka planı görünür kılmak, tanımlamak gerekecektir. Özellikle radikal toplumsal hareketlerin karşısına çıkan temel sorunlardan biri bu düşünceyle arka planın görünür kılınması sorunudur. Bu çalışmada bu düşünceyle, ele alınan verdiği mesajların tespiti için öncelikle dünya ve Türkiye'deki müzik ve bu müziklerin ortaya çıktığı bağlamlar ele alınmıştır.

"*Bir kelimenin, bir sembolün, işaretin, anlatımın, kuramın vb. taşıdığı bilişsel (cognitive) veya duygusal içerik olarak anlam, iletişim açısından okur/izleyici/dinleyici vb. ile mesaj/ileti arasındaki dinamik etkileşimi dile getirir. Anlamlılığın deneysel olarak kavranabilen yönünü ortaya koyan, tek olmasa da başlıca ortam iletişimdir. Anlam dediğimiz şey, iletişim sürecinde anlamı taşıdığı öne sürülen kimi nesne, durum ya da*

olaylara belli bir tutarlılık içinde bağlanır. Bir şeyin anlamlı olması diye betimlediğimiz durumun en önemli yönünü bu bağlantı oluşturur" (Erol, 2009, s. 145). Bu bağlamda çalışmada, müzisyenlerin ürünlerinin aktardığı konuların ve özelliklerinin incelemesi yapılmıştır.

Müzikte anlamlandırmanın, estetik anlam, simgesel anlam ve pragmatik anlam olmak üzere üç şekilde oluştuğu (Erol, 2009, s. 158-198) göz önünde bulundurulursa, müzik aracılığıyla öğretilerde bulunmak ve tezin konusunu teşkil edecek olan ideoloji aktarımı/pazarlaması, bu bağlamda pragmatik anlam çerçevesinde değerlendirilmektedir.

Diğer taraftan mesajın kaynağının incelenmesi çalışmanın daha sağlıklı sonuçlar vermesi açısından göz önünde bulundurulmalıdır. Bu için, çalışmada bir diğer yönüyle müziği icra eden veya edenlerin kim olduğu üzerinde durarak mesajın kaynağının incelenmesi yapılmıştır. Nitekim Odabaşı ve Oyman'nın (2002, s. 46) da belirttiği, kaynağın taşıması gereken genel kabul görmüş üç özelliğin; inanırlılık, çekicilik ve güç olgularının incelenen kaynakta var olup olmadığı, varsa ne şekilde kendini gösterdiği ortaya konulmaktadır.

4.3 Katılımcıların Seçimi

Nitel araştırmalarda her bir durumun amaçlı olarak seçilmesinden dolayı amaçlı örneklem yöntemi kullanılır. Patton (2002) amaçlı örneklemin mantığı ve gücü çerçevesinde derinlikli çalışmalar için bilgi açısından zengin durumlar seçilmesini sağladığını söylemektedir. Bilgi açısından zengin durumlar da araştırma amacı için önem taşıyan konular hakkında araştırmacının büyük miktarda bilgi edinebileceği durumlar olarak değerlendirilir (Glesne, 2012, s. 59-60). Araştırmanın katılımcıları, müzik ile ideolojinin pazarlanması konusunda zengin veri kaynakları olan Türkiye'deki farklı tarzda müzik icra eden kişiler arasından seçilmiştir.

Tablo 4.1. *Katılımcılar Tablosu*

No	Yer	Tarih	Görüşme Süresi	İsim	Cinsiyet	Yaş	Meslek	Yaptığı Müzik Türü
1	Van	08.03.2018	00:32:58	Ferec (Fuat Taş; Cemal Kaya)	Erkek	39;37	Müzisyen	Kürtçe Heavy Metal
2	İstanbul	17.04.2018	00:47:37	Ülker Uncu	Kadın	38	Müzisyen, Menajer	Anadolu Halk Müziği
3	İstanbul	18.04.2018	00:28:35	Edip Akbayram	Erkek	68	Müzisyen	Anadolu rock
4	İstanbul	19.04.2018	00:35:57	Belkıs Akkale	Kadın	64	Müzisyen	Türk Halk Müziği
5	İstanbul	19.04.2018	00:58:15	Diler Özer	Kadın	35	Müzisyen, Akademisyen	Anadolu Halk Müziği
6	Ankara	21.04.2018	00:35:52	Tutsak (Alper Kaya)	Erkek	27	Müzisyen, Çevre Mühendisi	Türkçe Rap
7	Ankara	22.04.2018	01:04:49	Ador Hooyar	Erkek	40	Müzisyen, Müzik Eğitmeni	Yarsan Müziği
8	Telefon	12.06.2018		Atilla Yılmaz	Erkek	43	Müzisyen	Anadolu Rock/Milliyetçi-Ülkücü Sanatçı
9	Mail	23.07.2018-01.07.2018		Ozan Arif	Erkek	63	Öğretmen, Müzisyen	Ozan/Milliyetçi-Ülkücü Sanatçı

Yukarıdaki tablo incelendiğinde katılımcıların seçiminde maksimum çeşitliliği yakalama çabası dolayısıyla farklı müzik türleri icra eden sanatçılar ile görüşmeler yapıldığı görülmektedir. Bu sanatçıların genel olarak albüm sayıları ve Türkiye'deki bilinirliği ile ilgili bilgileri gösteren tablo aşağıdaki gibidir. Sanatçıların albüm sayılarının fazla olması sebebiyle albüm isimleri tek tek yazılmamıştır. Yalnız bu albümlerde yer alan şarkılar/türküler ve bu şarkıların/türkülerin barındırdığı anlamlar eklerde yer almaktadır.

Tablo 4.2. *Katılımcıların müzik icracısı olarak bilinirlikleri*

No	İsim	Albümleri/Şarkıları	Bilinirliği
1	Ferec (Fuat Taş, Cemal Kaya)	Helikopter (2009) Bu albüm dokuz şarkıdan oluşmakta olup en şarkıları albüm ile aynı adı taşıyan Helikopter parçasıdır. Albümdeki şarkılar ve bu şarkıların işlediği temalar eklerde yer almaktadır.	Ferec grubu Kürt Heavy meatl yapan bir müzik grubu olarak ulusal ve uluslararası basında *İlk Kürt Metal Gurubu*[40] olarak ilgi gösterilmiş ve bu şekilde tanımlanmışlardır. Van'da geçirilen zaman süresince dinleyicilerinden Helikopter parçasının sevilerek dinlenildiği ve övgüyle bahsedildiği görülmüştür. İlk albümlerinden sonra ikinci bir albüm çıkarma girişiminde bulunsalar da maddi olanaksızlıklar sebebiyle başaramamışlardır. Van'da bilinen kafe ve barlarda konser vermektedirler.

[40]Sexen, Ferec, Vortex of Clutter (https://bianet.org/biamag/kultur/131671-sexen-ferec-vortex-of-clutter. (Erişim tarihi: 23.07.2011)
İşte İlk Kürt Heavy Metal Grubunun Klibi (https://odatv.com/ilk-kurt-heavy-metal-grubu-1512091200.html. (Erişim tarihi: 15.12.2009)
Barşın Notasına Basan Grup: Ferec (https://www.birgun.net/haber-detay/barisin-notasina-basan-grup-ferec-68567.html. (Erişim tarihi: 15.09.2014)

2	Kardeş Türküler (Ülker Uncu, Diler Özer)	Sekiz albümleri vardır. Bu albümlerden ilki kendi adlarını taşımaktadır. Bunlarda ikisi film müzikleridir. Bir tanesi ise tek bir protesto şarkısı içeren single niteliğindedir.	Türküye'de BGST (Boğaziçi Görsel Sanatlar Topluluğu)'nin müzik grubu olarak 1999'dan itibaren bilinirlik kazanmış ve albüm çıkarmışlardır. Vizontele ve Vizontele Tuuba film müzikleriyle bilinirlikleri ve popülariteleri artmıştır. Türkiye'de ve Avrupa'da çokça konser vermekte ve çeşitli organizasyonlarda destek amacıyla yer almaktadırlar.
3	Edip Akbayram	Plak ve albümlerinin toplamı en az kırktır. Yıllar içerisinde bazı plak ve albümleri yeniden basılmıştır.	Türkiye'nin en bilinen sanatçılarından biridir. Anadolu Rock Tarzında müzik icra etmekte olup Pir Sultan Abdal, Karacaoğlan, Aşık Veysel geleneği ile Fikret Kızılok ve Cem Karaca Örnek aldığı söylenmektedir. Yalnız kendi üslubu ve özel sesiyle ünlenmiştir. Siyah Örümcekler-Gaziantep Orkestrası, Edip Akbayram ve Siyah Örümcekler İsimleriyle plakları vardır. Aldırma Gönül ve Eşkıya Dünyaya Hükümdar Olmaz şarkıları en ünlü şarkılarındandır. Altın mikrofon, Altın Plak ödülleri dahil yaklaşık 250 ödül almıştır. Çeşitli filmlerde Edip Akbayram şarkıları soundtrack olarak kullanılmıştır. Anadolu rock müziğinin önde gelen isimlerinden biridir.
4	Belkıs Akkale	Yirminin üzerinde albümü bulunmaktadır.	Türkiye'nin en bilinen Türk Halk Müziği sanatçılarından biridir. Çeşitli filmlerde de oynamış ve bu filmlerde kendisinin seslendirdiği Türküler film müziği/soundtrack olarak kullanılmıştır.

			Film sahnelerinde kendisinin Türkü seslendirdiği görülmektedir. Bu filmler genellikle köy, kırsal mekanlarında çekilmiştir. Ankara Radyosunda kurum dışı sanatçı olarak 1980 yılına kadar program yapmıştır. 1980 yılında TRT kadrolu sanatçısı olmaya hak kazanmıştır. Defalarca "Yılın Sanatçısı" ödülü almıştır. 1990 yılında Kültür Bakanlığında "Devlet Solist Sanatçı" olarak göreve başlamıştır. Arif Sağ, Zafer Gündoğdu, Musa Eroğlu ve Zafer Dalkılıç gibi ünlü müzik yönetmenleriyle çalışmıştır.
5	Tutsak (Alper Kaya)	Bir albümü bulunmaktadır.	Küçük yaşlarda kendi mahallesinde müzik yapmaya başlamıştır. Şimdilerde Ankara'da müzik yapmaktadır. Rap yapan müzisyenler arasından en bilinenlerinden biri olarak tanımlanmaktadır. Türkiye'deki ünlü rapçilerle çalışmış ve aynı sahnelerde yer almışlardır. Ankara'da bilinen kafe ve barlarda konserler vermektedir.
6	Ador Hooyar	Youtube kanalında çaldığı müzikler ve klipleri bulunmaktadır[41].	Resmi adı Suhayel Gazeranci'dir. İran'da bilinen bir sanatçı olduğu söylenmektedir. Sığınmacı statüsünde bulunduğu Türkiye'de de başta Ankara'da bilinen kafe ve barlarda konserler vermektedir. Yarsan Dinine mensup olup bu dini temsil eden tambur (Cura) ve def çalmaktadır.

[41] Ador Hooyar'in youtube kanalının adresi şudur: https://www.youtube.com/channel/UCrYhoksUTQy8tPUACH34yXw. (Erişim tarihi: 02.10.2018)

			Ahmet Aslan ve Mikail Aslan gibi Türkiye'deki ünlü bazı sanatçılarla beraber konserler vermiştir. TRT-6 kanalında da "dengbejler" isimli programda yer almaktadır.
7	Atilla Yılmaz	On iki albümü bulunmaktadır. Bu albümlerden bir tanesi single niteliğindedir. Ayrıca albümlerden bir diğeri yine single niteliğindedir ve içeriğinde Milliyetçi Hareket Partisi 50. Yıl Marşı isimli parça yer almaktadır.	Türkiye'de bir ülkücü bir sanatçı olarak bilinmektedir. Türkiye'de konserler vermektedir.
8	Ozan Arif	On sekiz albümü bulunmaktadır.	Tam adı Arif Şirin'dir. Türkiye'de bir ülkücü sanatçı, şair ve ozan olarak bilinmektedir. On bir yıllık bir sürgün hayatı yaşamıştır. Bu Yazdığı şiirlerde bu dönemi sıkça konu almıştır. 13 Şubat 2019'da Samsun'da vefat etmiştir.

4.4 Görüşme Sorularının Belirlenmesi

Literatürde çok çeşitli görüşme türleri yapılmıştır. Çalışmanın hedefi gereği görüşmecileri çok konuşturmak ve araştırmanın sınırları içerisinde tutabilmek için yarı yapılandırışmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Görüşmeler sohbet tarzı görüşme şeklinde sürdürülmüştür.

Yarı yapılandırılmış formda yer alan sorular aşağıdaki gibidir:

1. Kendinizi biraz tanıtabilir misiniz? Müzik hayatınıza nasıl başladınız?
2. Yaptığınız müziği nasıl tanımlıyorsunuz? Kendi müziğinizi hangi kategoriye ait görüyorsunuz?
3. Bir sanatçının sanatı/müziğini icra ederken topluma mesaj verme kaygısı var mıdır? Sizin böyle bir kaygınız var mı?

4. Müziğinizle dinleyici kitlenize vermek istediğiniz mesajlar nelerdir?
5. Sanatçı-toplum-kültür ilişkisini nasıl yorumluyorsunuz?
6. Müziğin ideolojiyle ilişkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?
7. Müziğinizin toplumu yansıttığını düşünüyor musunuz?
8. Müziğin ait olduğu toplumu yönlendirme gibi bir misyonu var mıdır?
9. Müzik bir ideoloji pazarlaması aracı olabilir mi?
10. Müziğinizin kaynağı nedir?
11. Sizin sanatçı tanımınız nedir?
12. Geçmişten günümüze Türkiye'de müzik piyasasındaki yasak ve sansürler konusundan bahsedersek sizler neler yaşadınız? Nelere tanık oldunuz?
13. Sizin hangi şarkılarınız yasaklandı?
14. Günümüzde de yasak ve sansürün devam ettiğini düşünüyor musunuz? Eğer varsa kişisel deneyimlerinizi paylaşır mısınız?
15. Türkülerinizde/şarkılarınızda işlenen temaların seçiminde etkili olan kriterler nelerdir?
16. Söylediklerinizin dinleyiciye ulaştığını düşünüyor musunuz? Ne tür geri dönüşler alıyorsunuz?

Bu sorularla görüşme yapılan sanatçının müziğinde/sanatında bir fikri ve/veya ideolojiyi aktarma kaygısının olup olmadığını, müziğin mesaj iletme aracı olarak tanımlayıp tanımlamadığı, aktarmaya çalıştığı fikirleri ve/veya ideolojileri nasıl tanımladığını, Türkiye'deki durum üzerine gözlemlerini ve fikirlerini açığa çıkarmak amaç edinilmiştir.

4.5 Araştırmada Güvenilirlik ve Geçerliliğin Oluşturulması

Nitel araştırmalarda, nicel araştırmalarda belirtilen güvenilirlik ve geçerlilik kavramları yerine inandırıcılık kavramı kullanılmaktadır. İnandırıcılığı arttırmanın ise nicel araştırmalarda sayısal olarak gösterilebilir. Yalnız nitel araştırmalarda bu durum daha soyut bir hal aldığından nicel araştırmalarda yapılabilirliğine göre daha zor olduğu iddiasından bulunulabilir.

Yin (2011, s. 19-20) güvenilirlik ve geçerliliğin oluşturulmasında, araştırmanın kamu tarafından ulaşılabilir bir biçimde yapılmasının birincil erek olduğunu söylemektedir. Yani transparanlığın esas alınması gereğini vurgulamaktadır. İkincil olarak ise araştırma metodolojisine bağlılığının sağlanması ve son olarak da toplanan

verilerin olduğu gibi -katılımcıların kullandığı dil değiştirilmeden- aktarılması gereğini belirtmektedir.

Bu bağlamda çalışmada veri toplanması için seçilen örneklemdeki kişilerle görüşmeler kayıt altına alınmıştır. Yapılan görüşmelerin transkriptleri olduğu gibi dökülmüş ve bu transkriptlerden yapılan alıntılar da herhangi bir düzenleme yapılmadan direkt olarak aktarılmıştır.

Sonrasında bu görüşmeler ışığında her bir sanatçının icra ettiği müzik türü ve şarkıları incelenmiştir. Yani görüşmelerde söylenilenlerin, iddia edilenlerin icra edilen esere ne kadar yansıdığı, bu durumun tutarlılığı ve yıllar boyunca sürekliliği tespit edilmiştir. Örneğin Belkıs Akkale görüşmeler sırasında elinden geldiğince her yöreden müzik icra ederek müziği araçsallaştırdığını söylemiştir. Bu nedenle Belkıs Akkale'nin icra etmiş olduğu şarkıların/türkülerin yörelerine de bakılmıştır. Ya da Kardeş Türkülerin çok dilli olmayı öncelik olarak görmesi ve sözleri dinleyici tarafından anlaşılmasa dahi farklı bir kültüre aitliğini algılamasını amaç edinmiş olması gibi. Bu nedenle de onların kullandığı diller göz önünde bulundurulmuştur. Böylece icracının söylemleri ile icra ettiği müziğin bu söylemlerle tutarlı olup olmadığı ortaya konulmuştur.

Yani, çalışmada bu şekilde çoklu veri toplama yöntemleri kullanılarak hem müzisyenlerin ve grupların yorumladığı şarkı sözleri incelemeye alınmış hem de müzisyenlerle ve grup üyeleriyle görüşmeler yapılmıştır. Böylece tek bir yöntemle elde edilebilecek veri diğer yöntemlerle elde edilen veri ile karşılaştırılabilmiş ve elde edilen verilerin güvenilir ve geçerli veriler olması sağlanmıştır.

4.6 Araştırmacının Rolü

Strauss ve Corbin (1990), nitel araştırmanın insanların yaşam tarzlarını, öykülerini, davranışlarını, örgütsel yapıları ve toplumsal değişmeyi anlamaya dönük bilgi üretme süreçlerinden biri olarak tanımlamıştır. Araştırmacı giriş bölümünde de anlatılan kişisel yaşamında kapladığı alan dolayısı ile ve öznel gözlemlerinden yola çıkarak müziğin ve müzik icracısının müziğinde, şarkılarında taşıdığı mesajlar yoluyla değişimi sağlama durumunu merak etmiştir. Bu değişim nitel araştırma paradigmasının konusu olması sebebiyle de bu paradigmanın araştırma desenleri ve analiz yöntemleri kullanılmıştır.

Nitel araştırmanın kendine has teorik bir çerçevesi vardır ve bu çerçeve çoğu zaman değişik eylemleri (veri toplama ve analiz süreçlerini) gerektirmektedir. Çalışmada

farkı yaratan araştırmacının kimliği, algısı, anlam çatısı ve diğer bir deyişle dünyayı ve varoluşu yorumlama şeklidir denilebilir. Araştırmanın önemi de bu yorumlama, anlamlandırma süreçleriyle belirlenmektedir. Bu algı ve anlam arayışı araştırmacıda sonu gelmez bir sorgulama ve değerlendirme çabasını da beraberinde getirmektedir. Araştırmayı şekillendiren bu çabanın niteliği ve özellikle araştırmacının dünyayı yorumlama ve anlamlandırma biçimidir. Araştırmacının *öteki* ile olan ilişkisi ve bu ilişkiyle beraber dünyayı daha iyi, yaşanılır bir yer haline getirme arzusu şekillenmektedir. Nitel araştırmacıyı sadece bir teorisyen olarak düşünmek onu kendi öz içeriğinden soyutlamak demektir. Nitel yöntemlerde araştırmacı bir edim ağı içerisinde çoğu zaman katılımcı rolünü de üstlenerek araştırmanın odağında oturan bir unsur olmaktadır. Bu, onu eylemin ve olay örüntüsünün içine hapsetmemelidir. Eylemin içinde olmak, ona dışarıdan bakmaktan çok farklıdır. Araştırmacı kendi değer sistemini, yanılsamalarını, önyargılarını ve kabullerini fark ederek ve buna uygun bir araştırma şeması geliştirir (Aydınalp, 2015). Bu çalışmada da araştırmacı etnik kökeni ve Kürt diline hakimiyeti sebebiyle örnekleminde yer alan sanatçıların bazılarının şarkılarını kendisi Kürtçe'den Türkçe'ye çevirmiştir. Ayrıca Kürtçe olan parçaların incelenmesiyle elde edilen temaların tanımlanmasında kolaylık sağlamıştır. Diğer taraftan araştırmacı günlük yaşam pratikleri içerisinde en çok İngilizce dilinde müzik dinlemektedir. Bu durum dünyadaki farklı müzik türleri ile Türkiye'deki müzik türleri arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri irdeleme çabasında yardımcı olmuştur. Çalışma süresince İngilizce dilinden de çeşitli şarkılar çevirmiştir.

4.7 Araştırmanın Bulguları

Araştırma çerçevesinde görüşmeler yapılan müzik icracılarının/ müzisyenlerin her birini söylemlerinin genel çerçevesi ve şarkılarında değindikleri temalar bakımından tek tek ele aldıktan sonra müziğin bir araç olarak bu müzisyenler tarafından hangi işlevleri yerine getirdiğini belirttikleri söylem ayrıntıları çerçevesinde araştırmanın bulguları sıralanmıştır.

Ferec:

Ferec Kürtçe'de gün batımında son parlayan yıldız, karanlığın ardından gelen ilk ışık anlamlarına gelmektedir.

Ferec grubu ilk Kürt Heavy Metal grubu olarak adlandırılan bir müzik grubudur. Maddi yetersizliklerden dolayı sadece bir albümleri vardır. Albümde bulunan 9 parçadan

3 tanesinde savaş karşıtlığı, özgürlük istenci, isyan, hak ihlallerine eleştiri yapılmakta, gelecek güzel günlerin umudundan bahsedilmektedir. Helikopter isimli parçanın konusu ise 12 Eylül darbesidir. Bu parçanın Kürtçe sizleri ile beraber Türkçe çevirisi aşağıdaki gibidir.

Helikopter

Hatin, hatin, hatin!
Bi kincén xaki postalén reş
Bi rüye reş serleşkér
Dike géri
Rahat! hazrol! nişan al! rahat! hazrol! nişan al!
Rahat! hazrol! nişan al! rahat! hazrol! nişan al!

Geldiler geldiler geldiler
Hâkî elbiseler, siyah postallarla
Yüzü kara başkomutanlarıyla bağırıyor
Rahat! hazrol! nişan al! rahat! hazrol! nişan al!
Rahat! hazrol! nişan al! rahat! hazrol! nişan al!

Em hé zar bun, ne fahma bun
Em hé zar bun, ne fahma bun
Me di list em bi hev re yar bun
Me di list em bi hev re yar bun

Biz henüz çocuktuk anlayamıyorduk
Biz henüz çocuktuk anlayamıyorduk
Oynuyorduk birlikte dosttuk
Oynuyorduk birlikte dosttuk

(Li) jér helikoptér, (li) jor helikoptér
Bi ev ta béjin helikoptér, helikoptér, helikoptér!

Hep beraber söyleyin Helikopter helikopter
Aşağıda helikopter yukarıda helikopter

Desté şewqet ket ser welat
Tanq u panzer ket ser welat

Xort u ciwan kom bun zindan.

Ketin daré! ketin daré!

Ketin daré! ketin daré!

Zarok séwi ketin daré, zarok séwi ketin daré

Zarok séwi ketin daré, ketin daré, daré!

Çardeh sali xistin daré

Seré beraz dike qéri

Şefkatli eller kondu memleket üstüne

Tank ve panzerler çöktü ülkeye

Genç ve delikanlılar doldurulduldular zindanlara

Asıldılar, asıldılar

Asıldılar, asıldılar

Çoluk çocuklar asıldılar

Çoluk çocuklar asıldılar

14 yaşında astılar

Domuzların başı bağırdı

Rahat! hazrol! nişan al!

Rahat! hazrol! nişan al!

Rahat! hazrol! nişan al!

Rahat! hazrol! nişan al!

Şarkının sözleri incelendiğinde 12 Eylül darbesinin nasıl başladığı, yargılamalar sonucu verilen cezalara eleştiri, çocuk gözüyle helikopterlere oyun olarak bakıldığı, çocukların masum bakış açısı ve algısına vurgu yapılmaktadır.

Albümde yer alan diğer parçaların bir tanesi çoban bir babanın çocuğu gözünden köy yaşamı ve aile kurumu konu edilmiştir. Bir parçada da yoksulluk ve yaşamın iniş çıkışlı olduğu konusu işlenmiştir. Bir parçada da göçebe yaşam ile beraber aşk ve cinsellik konu edilmiştir. Bir parçada da aşk, bekleyiş, umut, diğer bir parçada da bir kadına olan hayranlık ve cinsellik konuları işlenmiştir.

Ferec grubu bu albüm ile büyük ilgi odağı olmayı başarmışlardır ve çeşitli yayın organları tarafından röportajları yayınlanmıştır[42]. Fakat bu albüm başarısından sonra başlanılan yeni bir albüm çalışması girişimleri başarısız olmuştur.

Edip Akbayram:

Edip Akbayram'ın 1970 ile 2012 yılları içerisinde çıkarmış olduğu toplam 40 albüm'de yer alan 191 parçası tek tek dinlenilmiş ve sözlerinin içerdiği temalar, söz/şiir yazarlarının kim olduklarına bakılmıştır.

191 parçanın 78'inde aşk konusu işlenmiştir. Bu parçalardaki aşk duygusundan bahsedilirken, bu duygunun oluştuğu yaşam koşulları hakkında bilgiler veren sözcükler, söylemler bulunmaktadır. Örneğin 14 parçada gurbet olgusu açık bir biçimde bahis konusu olurken 34 parçada da ayrılık konusu işlenmiştir. Yine 14 parçada sosyal sınıf farklılıklarına ve sosyal statü kavramına direkt olarak değinilmiş ve genel olarak bu farklılıklara isyan edilmiştir. 11 Parçasında da özgürlük konusu işlenmiştir. Özgür bir yaşamın gereği, fikir özgürlükleri ve iktidarlara/ağalara bir başkaldırı biçimindeki özgürlük ve özgür yaşamın gereği olarak bu konunun çerçevesinin oluşturulduğu görülmektedir.

Konular aynı parçalarda iç içe geçmiş durumda işlenmiş olabilmektedir. Yani aynı parçada birden fazla konu işlenmiş olabilmekte yalnız temel olarak verilmek istenilen mesaj belli bir toplumsal sorunu işaret etmektedir. Örneğin aşk ve gurbet temaları aslında temelde o dönemin çeşitli toplumsal problemlerinden -geçim sıkıntısı, ağaya-iktidara başkaldırı, kan davası gibi- kaynaklı bir mekân değiştirme sorununu beraberinde getirmiş ve bu temalar bu durumla ortaya çıkmışlardır.

Konuların dağılımı yıllara göre pek bir değişiklik göstermemektedir. Bu durumun sebepleri;

1. Yıllar boyunca çok fazla şarkının farklı albümlerinde tekrar yorumlanması
2. Şarkıların seçildiği aşıkların, şairlerin ve ozanların aynı kişiler olması.
3. Yorumlamak için seçtiği aşık, ozan ve şairlerin benzer görüşleri savunan kişiler olması

[42] Sabah, 2009; Radikal, 2009; Milliyet 2009; Aknews , 2009; İzle haber, 2009; Hürriyet, 2009; Hürriyet Daily News and Economic Review , 2010; Günlük, 2010; Aktüel Türkiye, …

4. Sanatçının kendisine bazı temel konuları anlatmayı bir duruş sergileme ve tutarlılık olarak görmesi

Ayrıca, Eren (2017:135) Edip Akbayram'ın Türkiye'de protest müziğin gelişiminde Anadolu Pop akımı öncü rol üstlendiğini belirtmiştir.

Edip Akbayram Türkiye'de 1970'li yıllarda, Kahyaoğlu'nun (2003: 89) söylemiyle, rock müzik ile *aşıkların deyiş ve türkülerini yepyeni bir yorumla* gündeme getirmiştir. Yoksul Anadolu'nun ezilmişliğine dışlanmışlığına karşı bir protestocu tavrı işletiyordu şarkılarında 12 Mart darbesinin hemen ardından gelen baskılara karşı yükselen devrimci müzik platformu içerisinde yıllar boyunca yer almıştır. Dönemin devrimci aşığı Mahsuni Şerif'in şarkılarını en çok yorumlayan rockçu olarak değerlendirilmektedir ve bu anlamada bu Aşığın geniş kitlelerce tanınması Edip Akbayram ile oldu denilebilir. İlk 45'liğinde Mahsuni Şerif'in "Boşu Boşuna"sı ve Aşık Veysel'in "Kükredi Çimenler"i söylemiştir. Sanatçı, aşık türküleri ile dönemin, gündemdeki toplumcu şairlerinin şiirleri üzerine yazılan besteleri de yorumlamıştır: Nazım Hikmet, Ahmet Arif, Kerem Güney gibi (:89-90).

Şarkıların söz/şiir yazarlarının genellikle devrimci, protest, siyasi iktidarlarla çatışmalar yaşamış şairler, ozanlar ya da söz yazarları olduğu görülmüştür. İncelenen 191 şarkının yazarları şunlardır: Neşet Ertaş, Aşık Veysel Şatıroğlu, Aşık Mahsuni Şerif, Fikret Kızılok, S. Kudret Aksal, Aşık İhsani, Sabahattin Ali, Karacaoğlan, Hasan Hüseyin Demirel, Nazım Hikmet Ran, Ahmet Arif, Aşık Kerem, Murat Kalaycıoğlu, Fuat Kanalan, Adnan Ergil, Resul Rıza, Zülfü Livaneli, Aşık Ruhsati, Orhan Veli Kanık, Fazıl Hüsnü Dağlarca, Tahsin Saraç, Yalçın Tura, Cahit Irgat, Ahmet Kaya, Alp Murat Alper, Mehmet Özdemir-Erdoğan Aslan, Ülkü Tamer, Nevzat Çelik, Özdemir Asaf, Ayten Akbayram, Ataol Behramoğlu, Ahmet Çuhacı, Gültekin Akın, Tarık Uygun, Uğur Yayla, Muzaffer Özdemir, Bülent Ecevit, Ümit Yaşar Oğuzcan, Casar FLAİSCHLEN, Can Yücel, Eda Özülkü, Suavi, Vedat Türkali, Edip Akbayram, Oktay Rıfat Horozcu, Vahdet Başar-Ayten Akbaryam, Mazlum Çimen, Gürkan Peker, Ali Rıza Töğüren, Gülbahar, Metin Özülkü, Yusuf Hayaloğlu, Ahmet Özdemir, Yusuf Fani Yurtsuzoğlu, Meluli, Murat Kalaycıoğlu, Alaaddin Us, Ali Ercan, Yılmaz Odabaşı, Doğan Ceren, Dilber Saka, Ahmet Can Akyol, Kamberi, Aşık Yorguni, Cevdet Bağca, Servet Kocakaya, Bülent Gümüş, Ruhi Su, Hakan Kanbay, Hakkı Balamir, Ese Ese, İlhan Şeşen, Özer Şenay,

Mehmet Koç, Sarper Özsan, Gökhan Örs, Rafet Ünsal, A.Kadir (İbrahim Abdülkadir Meriçboyu).

1960'ların sonlarında görünürlük elden eden bu müzik akımı -hem müzikal olarak hem de eyleyicilerin tavır, tutum ve eğilimleri bağlamında- daha önce hâkim müzik türü olan aranjman müzik türüne karşı kesin bir karşı duruş olarak protest bir müzik türüdür (Eren, 2017: 135-136). Nitekim Edip Akbayram bu durumu aranjman müziği ve kendi müziğini kıyasladığı söylemlerinde yukarıdaki çıkarsamaları da doğrulamaktadır. Edip Akbayram bu konu hakkında şöyle demektedir:

> *Şimdi ben, benden önce baktığım zaman mesela, 70'li yıllardan önceki yıllarda Türkiye'de aranjman modası vardı. Dünyada hit olmuş parçalara Türkiye'de Türkçe sözler adı altında bir şeyler yazılırdı. İşte o günün şarkıcıları o şarkıları aranjman olarak söylüyorlardı. Ama bunu dünyada patlatan şarkıcıların modası geçtiği zaman (Türkiye'de) bunu seslendiren şarkıcının da modası geçiyordu. Şimdi ben yaşadığım kültüre baktığım zaman benim kültürüm, ülkemin içerisinde çeşitli kültürler yaşamış, bu çeşitli kültürlerin medeniyetleri oluşmuş. Ben bu ülkede yaşıyorsam, bu ülkenin ozanlarını, bu ülkenin bozlaklarını, bu ülkenin ağıtlarını, bu ülkenin çile çekerken her türlü sanatsal işlevlerini yaşadığım toplumla paylaşmak zorundayım düşüncesiyle kendi çizgimi ve formatımı ifade etmeye çalıştım. Ve bundan da çok onur duyuyorum. Çünkü sokağa çıktığınız zaman sizi her düşünceden, her siyasetten insanların sevgiyle yaklaşması kadar bir sanatçıya verilen onur ölçülemez.*

Belkıs Akkale:

Yapılan görüşmelerde Belkıs Akkale kendisini bir Halk Müziği Sanatçısı olarak tanımlamıştır.

Belkıs Akkale'nin 1987 ile 2009 yılları arasındaki albümlerinde yer alan 187 türküsü incelenmiştir. Türkülerdeki temalar, türkülerin söz yazarları ile beraber kendisinin görüşmeler sırasında vurguladığı yöre sanatçısı olma ve her yöreden türkü söyleyebilme misyonu göz önünde bulundurularak yorumladığı türkülerin yöreleri tespit edilmiştir. Belirtilen yıllar arasında türkücü tarafından yorumlanan türkülerde; aşk, pişmanlık, yurt özlemi, sınıf farklılıkları, yoksulluk, yaşam zorlukları, vatan sevgisi, dünya hayatının faniliği, toplumsal dayanışma, kadere isyan, zorluklar karşısında güçlü durmaya çağrı, başa gelen zorluluklara isyan etmeme, ölüm, sisteme isyan, zamanın

geçiciliği, vefasızlık, dostluğun önemi, ilahi aşk, dine bağlılık, toplum değerlerine bağlılık, toplum ve aile baskısı, vefasızlık gibi çok çeşitli, birbiriyle paralel ve aynı zamanda birbiriyle karşıt temaların işlendiği görülmektedir.

Türkülerin; Sivas, Yozgat, Kırıkkale, Erzincan, Ankara, Şanlıurfa, Tunceli, Tokat, Aydın, Malatya, Erzurum, Aksaray, Adıyaman, Çorum, Elazığ, Tarsus, Kars, Ardahan, Hatay, Gaziantep, Malatya, Adana, Nevşehir, Kahramanmaraş, Eskişehir, Kırşehir, Kastamonu, Diyarbakır, Mersin, Orta Anadolu, Azerbaycan, Kekük gibi Türkiye içinde çokça ve çok farklı yörelerden olmakla beraber Türkiye dışından da bir iki yerden türkülerin yorumlandığı görülmüştür. Sanatçı bu anlamda söyleminde belirttiği gibi çok farklı yörelerin türkülerini yorumlamıştır.

Ayrıca, sanatçının yer aldığı on adet sinema filmi ve bir televizyon dizisi bulunmaktadır. Bu filmlerin genel olarak köy yaşamını ele aldığı, ağalık düzeni, zulüm, töre, kan davası, yoksulluk, yaşam kavgası, aşk, sadakat, sevgi konularını işlemektedir. Ayrıca kadınların toplumdaki yeri, annelik kurumunu (çocuğu olmayan bir kadının dramı, toplumsal baskı, kuma getirilme tehdidi) konu almıştır. Filminde ayrıca batıl inanç eleştirisi yapılmaktadır.

Kardeş Türküler:

Araştırma kapsamında bir müzik topluluğu olarak da Kardeş Türküler'in perküsyonisti Diler Özer ve topluluğun menajeri Ülker Uncu ile görüşmeler yapılmıştır. Görüşmelerde Kardeş Türküler'in farklı dillerde şarkı ve türküleri çok sesli bir müzik altyapısı ile yeniden yorumlayarak farklılıkları birleştirme misyonuna vurgu yapılmıştır. Bu nedenle yorumlanan şarkı ve türkülerin dikkat çekici temaların tespitiyle beraber bu albümlerde yer alan şarkı ve türkülerin hangi dillerde ve söylenmek sıklıkları kullanılan temaların önüne geçtiğinden incelemeye alınmış ve aşağıdaki tablo oluşturulmuştur.

Kardeş Türküler'in 1999 ile 2008 yılları arasında 8 albümü bulunmakta ve bu albümlerde Türkçe, Kürtçe, Ermenice, Gürcüce, Lazca, Arapça, Süryanice, Çingenece, Rumca, Makedonca, Çeçence dilleri olmak üzere 11 ayrı dil kullanılmıştır.

İlk albüm grup ile aynı ismi taşımaktadır. İkinci Albüm *Doğu* ismini taşımaktadır ve içeriği albüm isminin temsil ettiği gibi, Türkçe ve Kürtçe yoğunluklu olarak, doğu dillerindeki parçalardan oluşmaktadır. Üçüncü ve beşinci albümler sırasıyla *Vizontele* ve *Vizontele Tuuba* müziklerinin bulunduğu albümlerdir ve yoğunluklu olarak filmden konuşma kesitleri ile başlayan film müzikleridir. Dördüncü albüm *Hemavaz* adını

taşımaktadır. *Hemavaz* Kürtçe ve Osmanlıca bir sözcüktür. Birlikte veya karşılıklı olarak şarkı söylemek anlamına gelmektedir. Altıncı albüm *Bahar*, yedinci albüm ise *Çocuk Haklı* olarak isim almıştır. Son ve sekizinci albümleri ise tek şarkılık bir *single* niteliğindedir ve *Tencere Tava Havası* ismini taşımaktadır. Albüm içeriğinde bulunan ve albüm ile aynı ismi taşıyan şarkı ise cam, tencere, tava gibi nesnelerden çıkarılan seslerle tutturulan ritme dayanmakta olan bir protesto şarkısı niteliğindedir.

Tablo 4.3. *Kardeş Türküler'in kullandığı etnik dillerin albümlere göre dağılımı (Yazar tarafından oluşturulmuştur.)*

Albüm / **Dil**	Kardeş Türküler	Doğu	Vizontele	Hemavaz	Vizontele Tuuba	Bahar	Çocuk Haklı	Tencere Tava Havası
Türkçe	3	4[43]	3	6[44]	3[45]	5[46]	6[47]	1
Kürtçe	4	3	4	6[48]	4	3	5[49]	
Ermenice	3	1		1	1	2	1	
Gürcüce	1							
Arapça		1				1	1	
Süryanice		1						
Çingenece				1		1[50]		
Rumca				1				
Lazca	1						1	
Makedonca							1	
Çeçence							1	
Şiir[51]		1[52]		1			1[53]	

[43] Kara Üzün Habbesi isimli parça Türkçe ve Kürtçe olarak yorumlanmıştır. Şukar Şukar isimli parça Türkçe ve Çingenece olarak yorumlanmıştır. Ayrıca, albümde yer alan Rum Halk şarkısının ardından Türkçe bir şarkı bağlantılı olarak yorumlanmıştır. Rumca parçanın içerisinde de Türkçe olarak bir şiir okunmaktadır. Bu nedenle bu parçalarda kullanılan her dil kendi kategorisinde sayısal olarak temsil edilmiştir.

[44] Parçalardan biri Türkçe ve Kürtçe dilleri kullanılarak yorumlanmıştır. Bu nedenle her iki dil kategorisine de sayısal olarak eklenmiştir.

[45] Dilgeş isimli parça hem Türkçe hem de Kürtçe yorumlandığı için her iki dil kategorisinde de sayısal olarak temsil edilmiştir.

[46] Parçalardan biri hem Türkçe hem de Ermenice yorumlanmıştır. Bu nedenle bu parça her iki dil kategorisinde de sayısal olarak temsil edilmiştir.

[47] Lazca, Arapça ve Makedonca olan parçalar hem bu diller hem de Türkçe kullanılarak yorumlanmıştır. Bu nedenle bu parçalar kullanılan her bir dil ailesinde sayısal olarak temsil edilmiştir.

[48] Parçalardan biri Türkçe ve Kürtçe dilleri, diğer bir parçada da Kürtçe ve Ermenice dilleri birlikte kullanılarak yorumlanmıştır. Bu nedenle ikili dil ile yorumlanan bu parçalar her bir dil kategorisinde sayısal olarak ayrı ayrı temsil edilmiştir.

[49] Kürtçe yorumlanan parçalardan biri Ezidilerin yemek duasıyla başlamaktadır ve bir ilahi niteliği taşımaktadır.

[50] Bu parça hem Çingenece hem de Türkçe dilleri kullanılarak yorumlanmıştır. Bu nedenle bu parça her iki dil kategorisinde de sayısal olarak temsil edilmiştir.

[51] Okunan tüm şiirler Türkçedir.

[52] Bu parçadaki okunan şiir Ezidi inancını tanıtıcı bir metin niteliğindedir.

[53] Kürtçe olan "1-0" parçasının sonunda Türkçe bir şiir okunmaktadır. Bu nedenle Parça her iki kategoride de sayısal olarak temsil edilmiştir.

Enstrümantal[54]			6[55]		6[56]		1	
Alevi	2[57]			2[58]				

Vizontele ve Vizontele Tuuba albümleri film müziklerinden oluştuğu halde bu albümler de dahil olmak üzere tüm albümlerin çok kültürlülük ve çük dilliliği esas aldığı görülmektedir. Albümlerde genel olarak toplumsal konuları işleyen, göndermelerde bulunan veya direkt olarak esas konuyu eleştiren parçalar bulunmaktadır. Özellikle ilk albümdeki parçaların büyük geneli, eğlenceli geleneksel şarkılar gibi görünseler de, toplumsal bir konuya/olaya değinmektedir. Bu durumun Kardeş Türküler grubunun resmileştirilirken (Öncesinde BGST olarak etkinlikler yapmışlardır. Yine BGST çatısı altında bir müzik projesi olarak geliştirilmiştir.) Örneğin; ilk albümün ilk parçası olan *Burçak Tarlası* eğlenceli ritmi ile bilinen bir şarkı olmasının ötesinde kadınların günlük yaşamda yaşadığı zorlukları dile getiren feminist bir şarkı olduğu sözleri incelendiğinde görülmektedir. Sözleri şöyledir:

Burçak Tarlası

Sabahınan kalktım sütü pişirdim
Sütün kaymağını yar yar yere daşırdım
Kaynanamdan korktum aklım şaşırdım

Aman da kızlar ne zor imiş burçak yolması
Burçak tarlasında yar yar gelin olması.
Eğdirme fesini yavrum, kalkar giderim
Evini başına yandım yıkar da giderim.

Sabahınan kalktım ezan da sesi var
Ezan sesi değil de yar yar burçak yası var

[54] Vizontele ve Vizontele Tuuba filmlerinden alıntılanan tüm konuşmalar Türkçedir.
[55] Hepsi sözsüz müzik şeklindeki geleneksel Kürt ezgileridirler.
[56] Bu albüm bir film müzikleri albümü olmasından kaynaklı olarak bu parçaların başlangıcı bu filmde yer alan konuşma kesitleriyle başlamakta ve müzik ile devam etmektedirler.
[57] Bu parçalardan biri birbirini takip eden bir Kürtçe ve bir Tükçe şarkıdan oluşmaktadır. Bu nedenle bu parça her bir kategoride sayısal olarak temsil edilmiştir. Ayrıca birbirini takip eden şarkıların ikisi de alevi şarkılarıdır fakat bu kategoride 1 parça olarak temsil edilmiştir. Diğer parça Türkçedir ve hem Alevi hem de Türkçe kategorilerinde sayısal olarak temsil edilmiştir.
[58] Bu parçalardan biri birbirini takip eden bir Kürtçe ve bir Türkçe şarkıdan oluşmaktadır. Bu nedenle bu parça her bir kategoride (Türkçe, Kürtçe ve Alevi kategorileri) sayısal olarak temsil edilmiştir. Ayrıca birbirini takip eden şarkıların ikisi de alevi şarkılarıdır fakat bu kategoride 1 parça olarak temsil edilmiştir.

Sorun şu deyusa yar yar, kaç tarlası var

Aman da kızlar ne zor imiş burçak yolması
Burçak tarlasında yar yar gelin olması.
Eğdirme fesini yavrum, kalkar giderim
Evini başına yandım yıkar da giderim.

Elimi salladım değdi dikene
İlahi kaynana ömrün tükene
İntizar ederim burçak ekene

Aman da kızlar ne zor imiş burçak yolması
Burçak tarlasında yar yar gelin olması.
Eğdirme fesini yavrum, kalkar giderim
Evini başına yandım yıkar da giderim.

Elimin kınasın ezdirmediler
Gözümün sürmesin süzdürmediler
Burçak tarlasında gezdirmediler.

Yine Aynı albümün Demmê[59]/Ala Gözlü Nazlı Pirim isimli ikinci parçası iki ayrı çarkının art arda söylenmesiyle oluşturulmuştur. İlk şarkı Kürtçe, ikinci şarkı ise Türkçe söylenmiştir. Sözleri şöyledir:

Demmê demmê demmê / Dem dem dem
Ci xweş e demmê / Ne güzeldir dem
Werin hev ra bigrin / Gelin birlikte tutalım
He meşk û sem ê / Meşk ile semayı

Cema me şûna ehl-î beytâne / Cemimiz Ehl-î Beytlerin yerinedir
Sema meye têra çend qible rane / Semamız kaç kıbleye bedeldir

[59] Parçanın Kurmanci Kürtçesi olan kısmı yazar tarafından http://www.allthelyrics.com/lyrics/kardes_turkuler/demme_ala_gtczli_nazlee_pirim-lyrics-1201151.html. (Erişim tarihi: 22.02.2017) 'den de faydalanılarak Türkçe'ye çevirilmiştir.

Rîya me rîya dewdu îmamane / Yolumuz Oniki imamın yoludur
Xizir hazir nazir li ser riya ne / Hızır hazır nazır yoldadırlar

Emê biratî bikin rê tevdîr / Kardeşliği yol yordam yapacağız
Em nabin hesîrê ber zulumên mîr / Mirin zulmünün esiri olmayacağız
E bên zemanên bêqeyd û binûr / Gelecek prangazır ve aydınlık zamanlar
E rabe zemanên tarî û zuxur / Kalkacak karanlık ve zuhur zamanlar

———————-

Ala gözlü nazlı pirim
Gönül senin pervendedir
Ben severim sen kaçarsın
İman senin nerendedir

Sultanım Ali lokmanım Ali
Mihmanım Ali yetiş ya Ali

Derviş Alim der övdüğüm
Aşkın hayalin kurduğum
Suç benim değil sevdiğim
Sana meyil verendedir

Sultanım Ali lokmanım Ali
Rehberim Ali yetiş ya Ali

Bu ikili yapının oluşumunun kardeş türkülerin vermek istediği mesajın yani kardeşlik mesajının yer aldığı söylenebilir. Ayrıca parçacın her iki bölümü de Alevilerin ibadet edişini konu almaktadır. Parçanın genel ritmi de Alevilerin sema yaparken kullandığı ritimi taşımaktadır. Parçanın birinci bölümünde Kürtçe olarak birlik olmaktan ve kardeşlikten bahsetmektedir (Werin hev ra bigrin / Gelin birlikte tutalım, Emê biratî bikin rê tevdîr / Kardeşliği yol yordam yapacağız). Diğer taraftan bir başkaldırı -Beylerin/Mirlerin zulmüne karşı bir başkaldırı- ve isyanı da konu almaktadır (Em nabin hesîrê ber zulumên mîr / Mirin zulmünün esiri olmayacağız). Bununla beraber güzel ve aydınlık günlerin geleceği müjdelenmektedir.

Şarkının ikinci bölümüne geçildiğinde ritim artmakta ve zikir çekme ritmi hissedilmektedir. Bu bölüm Hozatlı Ahmet Dede tarafından yazılmış daha uzun bir Alevi

Türküsünden düzenlenmiş bir bölümdür. Daha ziyade Ali'ye övgülerin olduğu bir Alevi ibadeti söz konusudur.

Parça bir bütün olarak ele alındığında Türkiye'de azınlık konumunda bulunan Alevilerin müziği ve onların isteklerini bildiren sözler içeren bir parça olarak değerlendirilebilir. Kardeş Türkülerin misyonuna uygun olarak bu azınlığa ait bir parçanın icrası bu bağlamda politik bir nitelik taşıyan bir davranış olarak değerlendirilebilir. Yine bu ve diğer albümlerde yer alan Alevi ezgileri ve şarkıları buna benzer mesajlar vermekte ve bahsi geçen misyonu yüklenerek albümlerde yer almaktadır denilebilir.

Aynı albümde toplumsal konulara yönelik olması açısından en göze çarpan parça ise çocuk gelinleri konu alan *Fadîkê* parçasının sözleri şöyledir:

Fadîkê
Zeveç ciko nezonena / Evlenmek nedir bilmiyor
Domanande kaykena / Hala çocuklarla oynuyor
Hona zeveç nezonena / Biri bir şey dese
Domanande kaykena / Hemen oturuyor ağlıyor
Kamke çira ci vaço / …
Nisenaro berbena / …

Oy fadike fadike / Oy Fadike Fadike
Ewro biya veyvike / bugün gelin olyor
Wastiye xwo dusra niyo / İsteyeni dengi değil
Guneka na ceneke / Bu günahsız kızın

Kesk u surra xemeliya / Yeşil ve kırmızı kuşanmış
Binde beli nebena / Kaybolmuş içinde
Mawa xwo ama teber / Annesi dışarı çıkmış
Ewro çire berbena / Bugün niye ağlıyor

Hurdi hurdi berbena / İçin için ağlıyor
Wez waci zerriya xwo cina / Belli ki gönlü yoktur
Guna na fadike le min / Fadike'nin günahı
Roçe mara pers bena / Bir gün bizden sorulur

Kürtçe'nin Zazaki lehçesinde olan Fadikê parçası çocuk gelinleri konu almaktadır. Bu bağlamda Aysel Gürel tarafından yazılan ve Sezen Aksu tarafından yorumlanan Ünzile parçasını hatırlatmaktadır.

Bu parça ayrıca Selda Bağcan tarafından 1994 yılında söylenmiştir. Selda Bağcan politik duruşu ile bilinen, **protest müzik** diye adlandırılan türde şarkılar besteleyip yorumlamış ve aynı zamanda bilinen halk müziklerini de değişik biçimde yorumlamakla ün kazanmış bir sanatçıdır[60].

Tutsak (Alper Kaya):

Tutsak sahne ismiyle Türkçe rap yapan Alper Kaya 13 yaşında rap ile kendi değimiyle "konuşur gibi müzik yapanlar"la tanışıyor ve Türkçe rap yapan ünlü isimleri dinleyerek kendisi de rap yapaya başlıyor. Kendisini protest ve muhalif bir kişilik olarak tanımlarken yaptığı müziği de bu şekilde tanımlamaktadır:

Araştırmacı: Peki bir dünya derdin var mıydı? Rapte bir dünya derdi vardır böyle.

Alper: Evet. İlgimi çeken oydu zaten. O yaşlarda bile şuna bakıyordum. Genel olarak Türkçe şarkılardan yola çıkıyim. Türkçe şarkılarda ben hep şeyi görüyordum. İşte "caddede gezerim, seni sevmem, sen beni nasıl terkedersin ha ha ha" falan. "Allah belanı versin" tüm şarkılar böyleydi, ama orda onu dinlediğimde böyle kitap okur gibi, film izler gibi. Her şarkıda. Adam İstanbul'u anlatıyor, biri birine olan kinini anlatıyor, biri yemeği ne kadar sevdiğini anlatıyor. Abi dedim ne kadar güzel bir şey ya. Müzik demek ki böyle bir şeymiş dedim. Ondan sonra e tabi onun sonucunda da böyle şey oldu böyle a bu protest, aslında protest daha güzel bir şeymiş. Aslında bunun ortak amacı buymuş. Zamanla sonradan araştırarak ve gerçek çıkış noktasının da bu olduğunu anladım.

Araştırmacı: Senin derdin ne?

Alper: Senin derdinin aynısı. Aynısı, zaten aynı coğrafyadaki insanların, farkındalık seviyesi olan insanların dertleri aynıdır hemen hemen. Çok aşırı zengin bir insan rapi dinler, sanmıyorum işte şu mikrofon çalsın, anladın mı?

[60] https://tr.wikipedia.org/wiki/Selda_Ba%C4%9Fcan. (Erişim tarihi: 27.02.2017)

Anlatır, işte coşmuşluk, yaptığını anlatır. Bizim derdimiz haberleri açınca ortak zaten. Bu coğrafyanın derdi belli.

Tutsak'ın single ve albüm biçiminde piyasaya sürülmüş 20 parçası incelenmiş ve bu rap/hip-hop tarzı parçalarda genellikle rapçinin kendisine ve iyi rap yapanlara övgü ile karşıt, genç ve iyi müzik icra edemeyenlere yergilerde bulunduğu görülmüştür. Bunu yaparken de müzik piyasasına eleştiriler getirdiği görülmektedir. Ayrıca sözlerde hip-hop kültürüne ait tüketim eşyaları ve yaşam biçimiyle ilgili bilgiler de verilmektedir. Özgürlük istenci, sisteme başkaldırı, adaletsiz gelir dağılımı, işçi ve emekçinin geçim sıkıntısı, alt tabakanın ezilmişliğine veryansın, cehalete ve bilgisizliğe eleştiri, okumanın önemi, polis şiddeti ile yanlı medya eleştirisi, kültürel yozlaşma, savaş karşıtlığı, düşünce suçu kavramına eleştiri ve başka birçok toplumsal konuyla beraber bir rapçinin mesaj verme misyonuna vurgu yapan sözler bulunmaktadır. Diğer taraftan bazı şarkılarda Dünya sorunlarına atıfta bulunulurken bazılarında da Ankara yerelindeki çevre kirliliğine ve yerel yönetimlere direkt eleştiriler konu edilmiştir. Bazı şarkılarında da para hırsı ve şöhret olma sevdasına eleştiriler getirilirken doğrudan bazı medya yapımcıları ve sunulan yarışma programları eleştirilmektedir.

Rap parçaların hızlı okunan şiirler ve doğrudan söylenen fikir ve düşüncelerin ifadesi olmasından dolayı tek bir parçada birden çok önemli konu görülebilmekte ve mesaj yoğunluğu fazla ve çarpıcı olmaktadır. Ayrıca parçalarda çokça argo sözcük, yerele ait değimler ile beraber azınlıklara dikkat çekmek için başka dilde sözcüklerin kullanımına da rastlanmaktadır. Örneğin, Kafanda Kur parçasında ve Dinleme parçasında Kürtçe sözcükler kullandığı görülmektedir. Diğer taraftan parçalarında İngilizce sözcükler kullandığı ve dünya genelinde rap yapan icracılara atıfta bulunduğu görülmektedir. Türk rapçilere ve Türkçe rape övgüde de bulunmaktadır.

Ador Hooyar (Suhayel Gazeranci):

Ador Hooyar Tahran, İran doğumlu bir Yarsan'dır. Türkiye'de sığınmacı statüsünde bulunmaktadır.

Yarsan inancında yaratılış, madde, doğa, hayat, yaşam ve inanışa ait kuralların ve vecizelerin toplandığı kitaba "Serencam" denir. Bu bir anlamda inanışın "kutsal kitabı" olarak kabul edilmektedir. Kürtçe'nin Gorani lehçesinde yazılmış olan Serencam, Yarsan

inanışının geçmişte yaşamış önemli din adamlarının ve velilerinin söz, beyit ve vecizelerinden oluşur (Telci, 2017, s. 439).

Özünde politik olmayan Yarsan ilahi müziğini icra ederken bu müziğin bağlam içerisinde politikleşmesi söz konusu olmuştur. Bu bağlam İran rejiminin farklı etnik ve dinlere olan tutumu olarak tanımlanabilir. Sanatçı inancının bir pratiği olarak bu müziği icra etmektedir. Yalnız bahsi geçen inanç, İslam'ın Şii mezhebini merkeze alarak şekillenmiş olan İran yönetimi tarafından tanınmamaktadır. Ayrıca Şiilikle çatışan taraflarının olması sebebiyle "şeytanperest" olarak kabul etmektedir (Telci, 2017, s. 439-445). Bu baskı, dışlama ve yasaklama durumu, Özdemir'in (2016, s. 14) belirttiği şekilde ritüelin bir direniş, karşı hegemonya aracı ve kimlik mücadelesi ve inşa süreci haline dönüşmesi durumu olarak değerlendirilebilir.

Gümüş (2017) Ador hakkında yazdığı yazısında onu *hayata geldiği günden itibaren yaşama, insana, aşka ve hakikate ilişkin görüşlerini bu topluluktan beslenerek oluşturmuş* biri olarak tanımlamaktadır. Onun, daha beş yaşındayken tanıştığı müzik aletinin tellerini bir araç olarak kullandığını, onun için müziğin -parasal kazanca açılan- bir kapı olmaktan uzak olduğunu ve müziğin Ador'un ruhundaki mesajı aktarmak için kullandığı "dil" olarak vurgulamaktadır. İnsanlara bu dili kullanarak vermek istediği mesajın ise "*aşk*" olduğunu belirtmektedir. Bu aşkın tüketilebilir hale gelen bireyler arasındaki aşktan öte; daha çok Sofizm ve Zen öğretilerine benzeyen *"iyi insan"* olma ve hakikate ulaşma yolunda kendini kaybederek ve kendinden uzaklaşarak yaşanan *"aşk"* olarak tanımamaktadır. Yani hayatı yaşanılır kılan bütün iyi eylemlerin özündeki *"aşk"* demektedir.

Youtube kanlında 4 Nisan 2016 - 20 Ekim 2018 tarihleri arasında yayınlan 26 videosu bulunmaktadır. Bu videolarda sokakta, çeşitli kafe ve barlarda verdiği konserlerden görüntüler bulunmaktadır. Bu görüntülerde tambur veya def çalmakta ve ilahi söylemektedir. Söylediği ilahilerden bazıları Türkiye'deki Alevi ilahileri gibi olup Ali ve Muhammed'e övgüler yer almaktadır.

Videoların birinde İran'dayken hazırlanmış olan bir stüdyo kaydı, kendisinin belirttiği üzere İran yönetimi tarafından imha edilen albümünden bir parça, bulunmaktadır. Bu kayıt Ermeni kilisesi korosuyla beraber "peace of religions" yani

“dinlerin barışı” isimli bir ilahi söylemektedirler. Videonun altında bu parçayı tüm insanlığa adadığını belirterek “aşk, aşk, aşk ve aşk” diye yazmıştır.

Diğer bir videoda Türkiye’de Sarı Gelin olarak yorumlanan Daman Keshan isimli parçayı kendi dilinde söylemektedir.

Başka bir videoda da Fethiye’de bulunan tarihi Yunan Ortodoks Kilisesinde “the breath of Jesus (Dam Dam e İsa)” ismini verdiği bir parçayı tambur ile yorumlamaktadır.

Kahl e Dust isimli parçası ise bir meditasyon müziği olup tambur ve saz sesiyle beraber yağmur, kui ve rüzgar sesleri kullanılmıştır.

Ayrıca New Cahnnel TV tarafından Ador Hooyar’ı tanıtan bir video yapılmıştır. Hooyar’ın etnik kökeni, dini, kültürü ve müziği sebebiyle İran’da baskı ve işkenceye uğradığı ve henüz 16 yaşındayken bir daha tambur çalamaması için parmaklarının kırıldığından bahsetmektedir. Yapılan görüşmelerde Ador Hooyar bahsi geçen bilgileri araştırmacıya aktarmış ve saçı, sakalı ve bıyığının da bu baskı ve işkencelerin nedeni olarak gösterildiğini eklemiştir. Bu kanalın da belirttiği üzere sanatçı kendisini “hakikat yolcusu” olarak tanımlamaktadır. “Bana sorarsanız ben sadece bir insanım. Benim tanrım *aşk*tır. Yolum *kendini bil, kendini tanı, kendi yolunu bul ve hakikatine ulaş, onun peşinden git* yoludur, demektedir.

Sanatçı 80 yıllık bir tambur çalmaktadır ve bu tamburu kutsal olarak tanımlamaktadır. Yarsan inancının kutsal enstrümanı olmasının yanında 80 yıl boyunca bu tamburu çalan kişileri, sanatçıların da kutsallığının tamburunu özel kıldığını söylemektedir.

Atilla Yılmaz:

ülkücüsarkilar.com isimli web sitesinde yapılan bir ankete göre Atilla Yılmaz Türkiye’deki en sevilen Ülkücü Sanatçı olarak tanımlanmıştır. Ankete İstanbul’da 143, Ankara’dan 131, ersinden 97 ve Antalya’dan 64 kişi atılmış ve anket sonuçlarına göre Atilla Yılmaz %48 oyla en sevilen ülkücü sanatçı olurken Mustafa Yıldızdoğan %21 oy ile ikinci, Ahmet şafak %11 oy ile üçüncü, Osman Öztunç %10 ile dördüncü ve Ali Kınık

%9 oy ile beşinci olmuştur. Ayrıca, bu sitede ülkücü sanatçının kim olduğu ve bu anlamda popüler sanaçıların kimler olduğu da belirtilmiştir. Sitede yer alan bilgi şöyledir[61]:

> *ulkucusarkilar.com derlemesi olan bu yazımız kanaatimizce en iyi ülkücü şarkıcının kim olduğunu belirten içeriketedir.*
>
> *Ülkücü sanatçılar genellikle vatansever, milliyetçi duyguları yoğun, MHP destekçisi şarkıcılar olarak bilinir ya da düşünülür. Bu sanatçılarımız albümlerini ve şarkılarını da bu yönde ülkücü içerikli yaparlar. Hepsinin benimsediği müzik tarzı birbirinden farklı ve kendine özgüdür. Örnek olarak Atilla Yılmaz Anadolu Rock söyler, Mustafa Yıldızdoğan Fantezi müzik yapar misal.*
>
> *Popüler olan ülkücü sanatçıları da yani en yoğun kitleye sahip olanları şöyle sıralanabilir:*
>
> *Atilla Yılmaz*
> *Mustafa Yıldızdoğan*
> *Osman Öztunç*
> *Ahmet Şafak*
> *Zara*
> *Ali Kınık*

Atilla Yılmaz ayrıca 2007'de *Kutlu Dilek*, 2011'de *Kutlu Dilek* ve *Canım Türkiyem*, 2014'te *Gelin Saflarımıza* isimli MHP seçim şarkılarını yorumlamıştır[62].

Bu Ülkücü sanatçıların müzik icracıları oldukları ve bu müziği icra ederken de belli bir siyasal partiyi destekledikleri ve milliyetçi, vatansever oldukları, şarkılarında da bunları destekleyen unsurlar kullandıkları belirtilmiştir. Atilla Yılmaz ile yapılan görüşmelerde de yaptığı müziği protest, kendisini de milliyetçi, ülkücü sanatçı olarak tanımlamıştır.

> *Araştırmacı: Peki siz kendi müziğinizi tanımlamanız gerekirse hangi sözcükle tanımlamayı tercih edersiniz?*
>
> *Atilla Yılmaz: Protest bir müzik ama tarz olarak baktığınızda Anadolu Rock tarzı gibi duruyor.*

[61] http://ulkucusarkilar.com/en-iyi-ulkucu-sarkici/ erişim tarihi: 04.06.2018
[62] http://www.mhp.org.tr/htmldocs/mhp/2877/mhp/index.html. (Erişim tarihi: 30.12.2018)

Araştırmacı: O zaman siz kendi müziğinizi bu sözcük ile tanımlamıyorsunuz diyebilir miyiz?

Atilla Yılmaz: Yani ben bir milliyetçi sanatçıyım, ülkücü sanatçıyım. …

Atilla Yılmaz, Grup Ötüken ile 2 ve kendisi de 6 olmak üzere 8 albümde yer alan -farklı albümlerde tekrar eden şarkılar bir defa sayılarak- toplam 79 şarkısı incelenmiştir. Bu şarkıların ritimleri, sanatçının da görüşmelerde belirttiği gibi, Anadolu Rock tarzını temsil eden elektro-saz, elektronik gitar gibi enstrümanlarla desteklenmiş bir müzik eşliğinde genellikle marş veya slogan biçiminde söylenen sözleri olduğu görülmüştür. Sözler genellikle Türklük ve Turancılık, Ülkü uğruna savaşmaya çağrıları barındırırken, bu uğurda çekilen çileler, maruz kalınan zulüme isyan, şehitliğin kutsallığına vurgu, Anavatan ve dışındaki Türk topraklarının hangileri olduğu ve vatanın kutsallığı, gibi konuları işlemektedir. Sizlerde düşmandan öç almaya ve mücadele etmeye, savaşmaya çağrılar direkt olarak yapılmaktadır. Bununla beraber verilen mücadelenin zafere ulaşacağına dair umut ve müjde verilmektedir. Bu mücadeledeki liderler ve örnek şahsiyetlerin -Başbuğlarının Alparslan Türkeş, Mehmet Onbaşının örnek bir kahraman olduğu gibi- kimler olduğu da belirtilmiştir. Ayrıca aşk, özlem, geçim sıkıntısı, sosyal sınıf farklılıkları gibi konuların da işlendiği görülmektedir.

Ozan Arif:

Tam ismi Arif Şirin olan ozan kendisini müzisyen olarak değil "halk ozanı" olarak tanımlamaktadır. Küçük yaşlarda şiir yazmaya ve saz çalmaya başlamış yalnız sazı söylemek istediği sözlerin etkisini arttırmak için kullandığını belirtmektedir. Yani müziği tamamen bir söz söyleme aracı olarak kullandığını söylemektedir.

Ozan Arif 1991-2011 yılları arasında çıkardığı albümlerinde yer alan 148 parça incelenmiştir. Bunlar genel olarak vatan sevgisi teması etrafında şekillenen o kendi dönemlerinin güncel konularını ele alan, siyaset insanlarını doğrudan hicveden parçalar/türküler ve şiirlerdir. Bu türkülerin ve şiirlerin yoğunlukla kedisinin sürgün yıllarında deneyimledikleri ve memleketine olan özlemini dile getiren parçalardan oluştuğu ve dönüş yıllarında da memlekette gözlemlediği ve olumsuz olarak değerlendirdiği gelişmeleri, dönüşümleri konu aldığı görülmektedir. Özellikle 12 Eylül darbesini işlediği, eleştirdiği, yapılan haksızlıklara isyan ettiği, Türklüğe, Ülkücülüğe, Turancılığa övgülerde bulunduğu parçaları yoğunluktadır. Ayrıca, ülkücülüğün çocuklara öğretilmesi gereken bir erdem olduğu, gençliğin nasıl olması gerektiği üzerinde duran

parçaları bulunmaktadır. Toplumsal yozlaşma, yolsuzluk, rüşvet, geçim sıkıntısı, sosyal sınıflar arasındaki eşitsizlik, adaletsizlik gibi konulara da değinmiştir.

4.7.1 Müziğin toplumsal ve siyasal alandaki işlevleri açısından bulgular

Şarkıların kendisine -sözleri kadar melodisi, tınısı, ritmi ve hızını da göz önünde bulundurarak- ya da şarkı yazarının, şarkıyı söyleyenin, aktivistin ve analistin şarkı hakkında ve kendi performansları hakkında ne söylediğine bakarsak müziğin toplumsal mücadele içerisinde birçok işlevi olduğu iddiasına ulaşılmaktadır (Roshenthal, 2001, s. 11). Bunlar; kamu pedagojisi (eğitimi) üst başlığının altında çeşitlenmektedir. Bunlar; toplumsal sorunları dile getirmek, tarihsel bellek oluşturmak, sanatçının rol model olması, umut olması, kültürel çeşitliliğin varlığını bildirmek ve bunu yaşatmak, politik olaylar başta olmak üzere çeşitli sorunsallar karşısında isyan etmek, ezilenin yanında olmak ve sistem karşıtlığı ile ilerici olma gibi işlevlerdir.

Müziğin bir araç olarak kullanılması üzerine yapılan çalışmaların genellikle protest müzik ve işlevleri üzerinden yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmada da görüşmecilerin farklı ideolojik anlamlar taşıyan sanatçılar olmalarına rağmen genel olarak kendilerini protest olarak tanımladıkları görülmektedir. Bu durum protest sözcüğünün aslında günlük yaşamda sadece sol veya siyasal iktidar karşıtlığı olarak tanımlanmasının ötesinde bu çalışmada daha önce de tanımı yapılan iktidar kavramına karşı bir protest durumdan bahsedilmiş olmaktadır.

Protest şarkıların işlevleri de aşağıdaki tabloda sıralanmaktadır.

Tablo 4.4. *Protest şarkıların işlevleri ve bu işlevleri iddia eden yazarlar (Bloodgood ve Deane, 2005, s. 7)*

Şarkıda işlenen tema	**Literatürdeki savunucuları**	
Bir hikaye anlatma/Bir şikayeti dile getirme	Oluktun Russell	Taffett Viljoen
Bir sosyal hareketin mesajını anlatma/sorunun çözülmesi için tanımlama	Almeida and Urbizagastegui Avelar Eyerman ve Jamison	Rolston Roscigno ve diğerleri Trapp

Bir politik ya da sosyal sorun konusunda farkındalığı arttırmak/Dışardakileri eğitme	Adams Berger Kranjc	Olukotun Rolston Trapp
Davaya yeni destekçiler çekmek (Hareketi büyütmek)	Almeida ve Urbizagastegui	Eyerman Krajnc
Kimlik/Topluluk oluşumu	Avelar Chye ve Kong Eyerman Eyerman ve Jamison O'Connor	Roscigno ve diğ. Russell Sanger Taffett Trapp Viljoen
İnançları üyeler ve destekleyenlere yeniden onaylatmak	Adams Berger Denisoff	Eyerman ve Jamison Qualter Sanger
Grup birliğini arttırma – Amaçlara bağlılığı arttırma, Grubun moralini arttırma, birlikteliği arttırma, hareketlendirme (hareketi sürdürme)	Adams Almeida ve Urbizagastegui Berger Denisoff Eyerman	Hillsman O'Connor Qualter Roscigno ve diğ. Russell Sanger
İnançları değiştirme (Yeni ideolojilerin propagandasını yapma)	Berger Chye ve Kong Eyerman	Sanger Taffett Trapp
Harekete çağırma/eylem araçları – şiddet içermeyen yüzleşme araçları, Sosyal soruna çözüm bulma	Almeida Avelar Eyerman ve Jamison O'Connor	Olukotun Roscigno ve diğ. Sanger Taffett Trapp

Protest şarkıların işlevleri ve bu işlevleri iddia eden yazarlar (Bloodgood ve Deane, 2005, s. 7) tablosunda yapılan çalışmaların şarkılarda ele aldığı temaları bir konu, fikir ve

ideoloji etrafında insanları toplama, destekçi sayısını arttırma, farkındalık yaratma, topluluk haline getirme, grup birliğini güçlendirme, onları harekete geçirme, inançlarını değiştirme ve sosyal soruna çözüm bulma olarak tespit etmiştir.

Bununla beraber konuyu kapsayıcı bir kavram olarak kamu pedagojisi, medya ve popüler kültür, duvar resmi, tiyatro ve müzik gibi kamu sanatları kamu mekanlarında gerçekleşen öğretme, öğrenme ve eğitimin, formal eğitim mekanlarında gerçekleşene göre daha çok gerçekleştiği yönünde beyanda bulunan çalışmalar olarak tanımlanmakta ve her yerde gerçekleşen bir şey olarak değerlendirilmektedir (Zorilla ve Tisdell, 2016, s. 273; Hochtritt, Ahlschwede ve ark., 2018, s. 287). Kamu pedagojisi insan birlikteliklerinin kalitesini dert edinmektedir (Ripatti-Torniainen, 2017, s. 1016). Müzik ile de toplumsal değişim yaratmak, yetişkin öğrenimi ve eğitim ya da kamu pedagojisi olarak tanımlanmaktadır (Haycock, 2015, s. 426). Bu bağlamda hem iktidarların da muhaliflerin de sanat ve özelde müziği kullanarak kamuda istenilen değişimleri yaratma çabası kamu pedagojisi alanında değerlendirilebilir.

Kamu pedagojisi açısından sanatın kamuyla paylaşımının sağlandığı mekanlarda ve siyasetle iç içe ortaya konulması kurumsal kapitalizme alternatiflerin oluşturulması açısından bazı yazarlar tarafından önemli görülmektedir (Desai ve Dart, 2016, s. 193). Yalnız yetişkin eğitimi alanında baskın ideolojilere meydan okuma ya da toplumsal olaylarla ilgilenme şeklinde daha çok protest veya muhalif olarak tasarlanan kamu pedagojisi, eleştirel kamu pedagojisi olarak değerlendirilmektedir (Zorilla ve Tisdell, 2016, s. 276).

Kısacası müziğin enformel bir eğitim aracı olarak kullanılması, müziğin kamu pedagojisi işlevini ifade etmektedir.

Müziğin kimlik üzerindeki yaratma ve koruma işlevi de bu çalışmanın ana bulgularından biridir. Kimlik Toplumsal bir varlık olarak insana özgü olan belirti, nitelik ve özelliklerle, birinin belirli bir kimse olmasını sağlayan şartların bütünü olarak tanımlanmaktadır.[63] Bu işlev müzik icracısının, sanatçının kendisini tanımladığı değerler ile diğerlerini bu değerler çerçevesinde temsil etmesidir.

63 http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c8910b0a61d33.76380567. (Erişim tarihi: 13.02.2019)

Kimlik kavramı, kişinin içine dönerek, kendi tabiatı hakkında iletişim ve dil yoluyla sosyal yaşam üzerine düşünmesini sağlayan benlik tartışmaları ile kendimizi ve başkalarını görerek sosyal ben ile kendimizi anlamlandırma ve sosyal olarak oluşmuş kategorilere kendimizi yerleştirme süreci olarak tanımlanmaktadır. Böylece kimliğin yaşanılan kültür üzerinden inşa edildiği söylenmektedir (Özdemir, 2016, s. 19-20). Kimlik tanımlaması aslında karmaşık bir konu olmakla beraber çeşitli kaynaklarda *kendi-olma* ve *diğeri olmama*, *aynılık* ya da *kendine özgü olma* olarak görülebilmektedir (Çıplak, 2011: 4). Rice (2007), topluluk kimliğinin çeşitli karakteristiklerin -içerisinde müziğin de olduğu kültürel aktiviteler, gelenekler, ritüeller gibi- kolektif bir kendi-kimlik olarak bir araya gelmesinden ortaya çıktığını söylemektedir (Çıplak, 2011, s. 5; Özdemir, 2017, s. 15).

Müzik temelde kültürel bir olgu olduğundan, kültürün oluşmasını ve gelişmesini doğrudan etkilemekte, geçmiş ile gelecek arasında bağlar kurmaktadır. Müzik kültürün hem nedeni hem de sonucu olan insan değerlerini dile getirmektedir (Kabataş, 2017, s. 24). Bu işlev müziğin kültür yaratımı ile beraber o toplumun kimliğinin de yaratımı anlamına gelmektedir. Bu durum ulusal bir kimlik yaratma kaygısıyla baskın ideolojiler tarafından yapay bir biçimde kullanılabilir ya da özellikle de azınlıkların kimliklerini ifade etme biçimlerinden biri olarak kendini gösterebilir. Bu durum dini bir kimlik olarak Alevi kimliği ya da İslami kimlik, ulusal kimlik olarak Türk kimliği ya da Alman kimliği, azınlık kimliği olarak Kürt kimliği gibi kastedebilir.

Sanatla halk yığınları arasında kopmaz bir bağ bulunmaktadır. Sanatın temel konularından biri hiç kuşkusuz bütün çeşitliliğiyle yaşamdır. Artistik imgelerin yaratılması, sanatçının yaşam üstündeki bilgisine dayanır. Sanat, insanların estetik gereksinmelerini karşılar, duygulandırıcı ve eğitici bir rol oynar (Hançerlioğlu, 1993'den aktaran Yılmaz, 2010, s. 337).

Şeriati, sanayi ile sanat arasındaki ilişkiyi şöyle kurmaktadır: *Var olana karşı duyulan aşk üretim/sanayi, var olandan nefret etmek ise sanattır* (Şeriati, 1997, s. 88). "İnsan sanatını yapıyor, üretiyor; ama ortaya çıkan sanat, dönüyor, kendini üreten insanı etkisi altına alıyor" demektedir (Şeriati, 1997, s. 9). Sanat etkinliği en geniş anlamıyla benliğin kişiliğe dönüştürülmesi eylemi olup dışımızdaki dünyalara duyulan ilgi ve bilinmeyenlerin çekiciliği de bu eylemimizi besleyen ana damarlarıdır. Var olanla var olmayan arasında bir yerlerde bulunan sanatsal süreç, bu iki alanı bir araya getirmeye çalışır (Bozkurt, 1992'den aktaran Yılmaz, 2010, s. 338).

Eyerman (2002, s. 452) müziğin üst kültür için bir bellek ve birey olmanın üstünde bir topluluğa ait olmanın deneyimini yaşattığını söylemektedir. Alt kültürler için ise müziğin işlevselliğini bir üniforma gibi aşırı sağdan aşırı sola kadar uzanan bir bağlam içerisinde yayıldığını söylemektedir. Ayrıca, ırkçılık sorunu açısından dönemin de koşullarıyla beraber özellikle genç nesiller üzerinde değişim yaratma gücüne sahip olduğunu belirtmektedir (:456-457).

Rosenthal (2001, s. 11-15) müziğin toplumsal hareketler açısından kitleleri bir görüş etrafında bir araya getirme (bir harekete bağlılık sağlama), bireylerin fikirlerini ve hatta davranışlarını değiştirme (eğitme), biri bir toplumsal olay konusunda entelektüel farkındalık ya da duygusal sempati yaratarak bir fikri desteklemeleri için bireyleri ikna etme veya bir toplumsal olayı destekleyen bir kimlik edinme ve toplumsal olay için harekete geçirme gibi işlevleri olduğunu söylemektedir.

Grossberg (1922) müziğin ayrılmaz bir şekilde kültürel kimlik ile bağlı olduğunu söylemekte ve Andsager, Austin ve Pinkleton,, (2002), Blair ve Shimp (19992), Hung (2000), Murry ve Murry (1996) her türlü iknanın etkili olabilmesi için bu kimliğin içine dokunabilmesi gerektiğini söylemektedir (Hubbard ve Crawford, 2008, s. 170). Örneğin, Collin (2013, s. 451) ekolojistlerin hareketlerinde müziği ve özellikle de sözlerini grup kimliğinin inşasında, tarih yaratmada (bir geçmiş, şimdi ve gelecek anlatımı) ve çeşitli toplumsal ilişkiler geliştirmede kullanıldığını söylemektedir.

Street (2007, s. 323) müziği siyasetin şifresi olarak tanımlamakta ve bu nedenle müziğe sansür ve yasakların uygulandığını söylemektedir. Eylül 1996'da Taliban Afganistan'da iktidar olduğunda yaptığı ilk şeylerde biri müziği yasaklamak olmuştur.

İsyan Pazarlanıyor isimli çalışmalarında Heath ve Potter (2012 s. 45) karşı kültürel isyancıların baskın ideoloji olarak görülene karşı yıkıcı müziği, yıkıcı resmi, yıkıcı edebiyatı, yıkıcı giyim kuşamı yaymaya çalıştığını belirtmektedirler. Burada var olan duruma bir isyan ve sistemi değiştirme derdi yatmaktadır.

Örneğin endüstriyel medeniyetin alametleri altında tüketim toplumunun hızlı yaşam ve tatlı maddi zevkleri dayatmasına karşılık olarak yavaş hareketi -örneğin; *Fast* (hızlı) olana karşıt olarak *Slow Food* (yavaş yemek), *Slow Music* (yavaş müzik) hareketi- benimsemeyi öğütler ve bunun hızlı yaşama verilecek gerçek ilerici cevap olduğu vurgulanır (Heath and Potter, 2013, s. 310). Bu durum dayatılan yaşam tarzı ve ideolojiye

karşı çıkma, isyan etme ve var olan sistemin, inanılan alternatifle yıkılması ve yerine geçilmesi çabasıdır.

Tarih boyunca, alt kültür müziklerinin pek çoğu daha çok sosyo-ekonomik sınıflaşma sonucu baskıya maruz kalan ve ezilen gruplardan çıkmıştır. Örneğin Amerikalı işçilerin maruz kaldığı koşullar alt kültürel protesto müziğinde sık sık dile getirilmiştir. Woody Guthirie ve Pete Seeger gibi folk sanatçıları bu anlamdaki şarkıları ve yorumlarıyla ünlü olmuşlardır. Bu müzik icracıları yoksul sınıfın çıkarlarını yansıtan şarkılar yazarak, yorumlayarak ve kaydederek, yoksul ve ezilen insanların, işçilerin ve baskı altında yaşayanların yanında yer almışlardır. Siyahların yaşadıkları da blues, caz, soul, funk, gospel ve rap dahil olmak üzere müzikte yansımalarını bulmuştur. Siyahların yarattığı en son popüler müzik tarzı olan rap hem şarkı sözlerinin hem de tonlamanın çok önemli bir rol oynadığı bilhassa organize kültürel, sosyal ve müziksel bir olgudur (lul, 2000, s. 19-20).

Temmuz 2005'te başta Bob Gelf ve Bono olmak üzere popüler müziğin starları *Liv 8*'e, *G8 zirvesi*ne baskı yapmak için eşzamanlı düzenlenen bir konser serisi, katılarak azgelişmiş ülkelerin borçlarının düşürülmesi ve "yoksulluğu tarihe gömmek" için baskı yaptılar. Geldof'a göre *Live8* amaçlarına ulaştı ve pop starlar dünya liderlerinin fikirlerini değiştirebildi. Tam da bu zamanlara denk gelecek şekilde Afrika'nın kendisinde Simon Bikindi işimli müzisyen Kenya'da Uluslararası Ceza Mahkemesinde Ruanda için yargılanmayı bekliyordu. Bikindi, müziğini, 1994'de Hutu'da yapılan soykırım konusunda insanları bilinçlendirmek için kullandığı için yargılanıyordu. İşte bu iki farklı örnek müziğin ve müzisyenin müziği kullanarak insanların fikirlerini değiştirebileceğini göstermektedir (Street, 2007, s. 321).

Müziğin işlevsel rollerinden biri de tarihin belli dönemlerinde savaş karşıtlığı için kullanılmış olması olarak değerlendirilmektedir. Özellikle ABD'de ve diğer yerlerde 1960'larda ve 1970'lerin başlarında yaşanan savaş karşıtı hareketin ideolojik dayanakları – kurulu düzenin değerlerinden ve yaşam tarzından sapmalar gösteren hippy kültürü olarak adlandırılan akım- özellikle Vietnam savaşının olumsuz etkileri üzerinde durmaktadır (Heath ve Potter, 2012, s. 45-47).

Bader'a göre (2005) müzik duyguları manipüle ederek onların oy verme davranışını etkileyebilmektedir. Bader, duygusal olarak hatırlatıcı veya çağrıştırıcı reklamların oy verenleri direkt değiştirmediğini yalnız onların karar verme süreçlerini

değiştirdiklerini söylemektedir. Negatif mesajlar, korku çağrıştıran resimler ve müzik çağdaş değişimler temelinde sistematik akıl yürütmeyi teşvik eder. Coşku-yaratan resimler ve müzik pozitif mesajlara eklendiğinde önceki inançlara sadakat göstermeye cesaretlendirir (Hubbard ve Crawford, 2008, s. 172).

Street (2007), siyaset ve müziğin birbiriyle ilişkilendiren yazarların, Plato ve Aristotle, Jean-Jaques Rousseau, Theodor Adorno ve Jane Bennet, görüşlerini özetlerken, müziğin ilişkiler kurmada rolü olduğunu ve ahlak ve değerler babında anlamlar taşıyan bir araç olduğunu söylemektedir. İlişkiler kurmadan kastı insanların toplumsal bir varlık olarak sosyal ilişkiler geliştirmesi ve bir başka bakış açıyla da politik değerlerin ortaya konulması ve farklı alanlarda farklı politik alanlar yaratmak için kullanıldığıdır. Ahlak ve değerler anlamında da yine politik değerler ve toplumun ahlaki yargılarının yaratılmasındaki rolü kastedilmektedir.

Müziğin toplumsal işlevlerinin tanımlandığı çalışmalardan da hareket edilerek bu çalışmada ulaşılabilecek işlevlerin tespiti açısından öncelikle yapılan görüşmelerdeki ve şarkı/türkü sözlerindeki temaların belirlenmiştir. Bu temalar aşağıdaki gibidir.

1. Adalet
2. Adaletsiz gelir dağılımı
3. Ağalık düzeni
4. Aile
5. Amaç birliği sağlama
6. Aşk, Sevgi
7. Barışa çağrı, barış istenci
8. Bölücülük karşıtlığı
9. Cehalet eleştirisi
10. Cinsiyet rolleri
11. Çevre kirliliği
12. Çile çekme
13. Çocuk gelinler
14. Devrimci olma
15. Dine bağlılık
16. Dini farklılıklara hoşgörü
17. Dinsel anlamlandırma
18. Ekonomik mücadele,
19. Eşitlik
20. Ezilenin yanında olma
21. Faşizm
22. Fikir özgürlüğü
23. Fikir, düşünce suçu
24. Gerçeği dile getirme
25. Gurbet olgusu
26. Gurbet olgusu
27. Hakikati arayış
28. Haksızlık
29. Halka ait olma
30. Hayat tarzı
31. Hüzün
32. Irk/etnik kimlik

33. İktidar eleştirisi
34. İlahi aşk
35. İslam dinine övgü
36. İsyankârlık
37. Kadercilik
38. Kadının Toplumdaki yeri
39. Kimlik tanımı, inşası
40. Köy ve kırsal yaşam
41. Kültürel çeşitlilik
42. Kültürü yaşatma
43. Memleket özlemi
44. Militarizm karşıtlığı
45. Moral verme
46. Mücadele
47. Okumanın önemi
48. Öç alma
49. Ölüm
50. Örnek insan olma
51. Öteki karşıtlığı
52. Öz kimliğini ortaya koyma
53. Özgürlük
54. Pişmanlık
55. Polis şiddeti
56. Protestoya çağrı
57. Rutinin dışına çıkma
58. Sadakat
59. Savaşa çağrı
60. Savaş karşıtlığı
61. Sermaye/Kapitalizm karşıtlığı
62. Sevgiliye özlem, hasret
63. Sistem içerisinde var olma mücadelesi
64. Sistem karşıtlığı
65. Sivil haklar mücadelesi
66. Sivil itaatsizlik
67. Siyasetçilere övgü
68. Siyasetçilere yergi
69. Siyasi çatışmalar)
70. Siyasi olma arzusu
71. Siyasi parti desteği
72. Sorunları dile getirme
73. Sömürü
74. Sürgün olma
75. Şehitliğin kutsallığı
76. Tarih eleştirisi
77. Tarihsel Bellek oluşturma
78. Terör karşıtlığı
79. Toplum ve aile baskısı
80. Toplumsal değerlere bağlılık, muhafazakârlık
81. Toplumsal hareketleri destekleme
82. Toplumsal mutabakata çağrı
83. Töre
84. Turancılık
85. Tutarlılık/Sistematiklik
86. Türklük
87. Umut
88. Ülkücülük
89. Vatan sevgisi
90. Vefasızlık
91. Yasak ve sansür
92. Yeni toplum tipi yaratma
93. Yoksulluk, geçim sıkıntısı
94. Yurt özlemi
95. Zorla evlendirme

Müzisyenlerin/Sanatçıların işlediği temalar ise özetlendiğinde aşağıdaki tablo elde edilmiştir.

Tablo 4.5. *Müzik icracılarının/sanatçıların eserlerinde işledikleri temaların özeti*

Müzik İcracısı/Sanatçı	**Özetlenmiş ana temalar**
Ferec	Savaş karşıtlığı, özgürlük istenci, darbe karşıtlığı, yoksulluk, düzene başkaldırı, isyan, ezilenin sesi olma, aşk, cinsellik
Edip Akbayram	Göç, gurbet, memleket hasreti, vatan sevgisi, düzen eleştirisi, isyan, iktidar, sistem ve sömürü eleştirisi, yoksulluk, dünya hayatının faniliği, dürüst bir yaşamın erdemliliği, özgürlük istenci, eşitlik, dini ayrımcılık karşıtlığı, ezilenin yanında olma, sosyal sınıflar arası eşitsizliğe eleştiri, zorluklar karşısında güçlü durma, hapis yaşamı çaresizlik, vefasızlık, aşk, özlem, umut
Belkıs Akkale	Aşk, ayrılık, pişmanlık, özlem, memleket hasreti, vatan sevgisi, yaşam zorlukları, yoksulluk, sosyal sınıflar arası eşitsizliğe eleştiri, isyan, zorluklar karşısında güçlü duruş, azim, dost ihaneti, toplumsal barış çağrısı, kadere isyan, çaresizlik, dine bağlılık, kadere boyun eğme, iyi insan olmanın önemi, düzen/sistem karşıtlığı, güzellikleri görmenin önemi, toplumsal baskı, dünya hayatının faniliği
Kardeş Türküler	Farklılıkları birleştirme, çeşitliliği koruma, toplumsal sorunlara çözüm arama, toplumsal mutabakatı sağlama, ezilenin yanında durma, umut olma, özgürlük, adalet, eşitlik, demokrasi
Tutsak	Kendine övgü, piyasa, düzen/sistem eleştirisi, popüler kültür eleştirisi, isyan, özgürlük istenci, sermaye/kapitalizm karşıtlığı, sosyal sınıf farklılıklarına eleştiri, ezilenin yanında durma, adaletsiz gelir dağılımına eleştiri, cehalete eleştiri, boyun eğmemek, pes etmemek, hip-hop kültürü ve tüketim unsurları, müziğin bir amacı olması gereği, rapçinin toplum sorunlarını anlatma misyonu, kaliteli müziğe övgü, faşizm, polis şiddeti, ana akım medya eleştirisi, siyasal iktidar eleştirisi, geçmişe özlem, kültürel yozlaşma, kültürün korunması gereği, yoksulluk, çevre kirliliği
Ador Hooyar	İlahi aşk, iç huzura erme, ibadet, öz arayışı, kendini bulma, dinlerin kardeşliği, barış
Atilla Yılmaz	Vatan sevgisi, ülküye bağlılık, Türklük, Türklüğün yüceliği, dünyanın çeşitli yerlerindeki Türklere destek ve birlik kurma çağrısı, şehitliğin kutsallığı, ülkü uğruna şehitlik/şehit olanlar, bayrak ve devlet sevgisi, tarihi öğrenmeye, düşmeni tanımaya çağrı, savaşmaya çağrı, ihanete uğradıkları ve faşist olarak tanımlanmaya isyan, dine bağlılık, Allah ve ezana saygı, inanç ve ülkü ile başarıya ulaşılacağına dair umut, Türklerin dünya hakimiyeti kurması isteği, Başbuğ Türkeş'e övgü, tarihi zaferlerle övünme, kahramanlık, özgürlük istenci, öç almaya çağrı, isyan, mücadele, Amerika karşıtlığı, farklı etniklerin birleşmesine çağrı, yaşamın geçiciliği, yoksulluk, geçim sıkıntısı, dürüstlüğün önemi, kadercilik, aşk, özlem, gelecek umudu

Ozan Arif	Vatan sevgisi, vatan özlemi, sürgün olma ve zorlukları, Allah'a sığınma, İslam dinine bağlılık, ülküye bağlılık, şehitlik, haksızlığa, zulme isyan, yoksulluk, sosyal sınıf farklılıklarına eleştiri, bozuk düzen ve yozlaşmış toplum eleştirisi, düşmanı tanıma gereği, ilimde ilerleme gereği, millet sevgisi, millete hizmet etme gereği, gurbetteki ile Türkiye'deki yaşam farklılıkları, sabır ve şükür, ülkücülere yapılan haksızlıklara isyan, vatan hainlerine karşı duruş, siyasi iktidar eleştirisi, yolsuzluk, torpil, rüşvet, haksız kazanç eleştirisi, farklılıkları hoş görme, din, Türklük ve Turan ülküsü için savaşmaya, kan akıtılmaya çağrı, sabretmekten bıkkınlık, milleti zor duruma düşürenlere argo kelimeler, Nazım Hikmet'in bile dönebildiği memleketine dönememeye isyan, Türk lirasının döviz karşısında değersizleşmesine isyan, memleketin batısı ile doğusu arasında kopukluk olmasına isyan, çocuklara vatan uğrunda şehit olmanın kutsallığının öğretilmesi, sol ve sağ siyaset adamlarına eleştiri, Başbuğ Türkeş'e övgü, Kürt, Laz, Çerkez'in aynı şey olduğu e hepsinin Türkoğlu olduğu, memleketin hepimizin olduğu, farklılıkları birleştirme, Alevi ile Sünni olunsa da barış için birlik olunması çağrısı, bölücülüğe karşıtlık, medyanın susturulması isteği, darbe karşıtlığı, bir geleceğe dair umut, Türk gencinin nasıl olması gerektiği tasviri, bozkurt ve ülkücülük sevgisi, Türklerin dünya hakimiyetini elde edeceklerine dair inanç ve umut, polis güçlerine övgü, komünizm karşıtlığı, Müslüman halkların olumsuz yaşam koşulları, ülküye adanmışlık, aile özlemi, liderine bağlılık, adaletsizliğe isyan, İslam'ı yaşamayanlara isyan. Teknoloji kullanımının insanları birbirinden uzaklaştırdığı ve aile olgusunu zedelediği eleştirisi, milli birliğe çağrı

Yapılan görüşmelerde sanatçıların kendi amaçlarını tanımlama söylemlerinde bu temaların yeri ile Türkiye'ye özgü temaların varlığı ortaya konulmuştur. Yalnız literatürde konuların yapılan görüşmelerde ne şekilde dile getirildiği oluşturulan derlenmiş kategoriler altında sınıflandırılmıştır. Temaların belirlenmesinden sonra bu temalar gruplandırılarak şu başlıklar altında toplanmıştır.

4.7.1.1 Kamu pedagojisi işlevi

Yapılan görüşmelerde de Edip Akbayram *"Sanatçının temel görevi zaten toplumsal, toplum içinde olan bir insandır. Sanatçı, topluma yön verendir."* diyerek bir müzisyen olarak müziğini toplum pedagojisi için kullandığını belirtmiştir. Belkıs Akkale de eşin Alevi oluşuyla beraber karşılaştığı bu kültürün müziğinin eğitici yönünden dolayı yorumlamayı tercih ettiğini şu sözlerle aktarmaktadır:

Benim eşim Alevi. Ben Sünni geleneğinden gelen ama aydınlık bir anne babanın yetiştirdiği bir çocuğum. ... eşime aşık oldum ve evlendik…. Bilhassa eşimden sonra deyişlere çok ağırlık verdim. Deyişler o kadar önemli ki çocuğum. Çünkü bir deyiş bile… Bakın tüylerim diken diken oluyor onlardan bahsettim. Bir deyiş insanı eğitebilecek sözler ifadeler zaten...

Tutsak, *bunu jazz ya da blues şarkıların ilk girişlerinde sadece drammer enstrümanların olduğu sadece 5 saniyelik bir kısım vardır. İki tane aynı plaktan alıp bir ondan o beş saniyeyi, bir ondan o beş saniyeyi, bir ondan o beş saniyeyi, bir ondan o beş saniyeyi alıp çalmıştır. Üç dakikalık bir dım dım tıs döngüsü olmuştur ama üstünde sözlerle, sözleri de enstrüman olarak kullanmıştır bu insanlar. Rap müzik d*enilen bu. Rap *anlatma müziği ya. Tabi son zamanlarda evrildi. Evrilmesi hoşuma da gitti. O müziği de güzel. Yani Hande Yener dinlemektense o Amerika'daki ezen ezilen dertleri olmayan adamların müziği bir nebze de olsa daha iyi, d*iyerek rapin bir olayı, olguyu anlatmak için kullanılan sözlerin ön planda olduğu bir müzik türü olarak tanımlamaktadır.

Ozan Arif:

> *Ben bir müzisyen değilim, ben bir halk ozanıyım. Yani ben nota bilen, makamlara vakıf olan, bestekarlık iddiasında olan bir birikimin sahibi değilim. Ben kendince söz söyleyen, şiir yazan, destan söyleyen birisiyim. Benim için müzik amaç değil bir araçtır. Yani söylediklerimi, şiirlerimi, destanlarımı halka daha iyi ulaştırmak için kullandığım bir araçtır. Tabii ki bunu yaparken Türkülerden, halk melodilerinden faydalandığım olur. Bir halk ozanı dinlediği müziklerden etkilenir,*

onlardan kafasında uçuşan melodiler kalır o melodiler birbirine karışır… İşte halk ozanları türkülerinin melodilerini o karışımdan çıkarırlar, bazen o karışımlar yepyeni bedenlere bürünür yeni türkü olurlar, halk tarafından beğenilir, tutulursa nesilden nesile taşınırlar, nesiller arasında köprü olurlar…

Ozan Arif mektubunun başka bir kısmında da *"Ancak bir halk ozanı olarak yine de inandığım doğruları topluma anlatmakla mükellefim diye düşünüyorum."* diyerek yine kamuyu aydınlatmayı kendisine görev biçtiğini belirtmektedir.

4.7.1.2 İcracısının/sanatçının rol model olması

Belkıs Akkale yine sanatçının ve özelde de şarkıcının rol model olduğu ve bu anlamda da sosyal sorumluluk taşıdığını belirtmiştir:

Böyle dik durarak kendi yasalarımı, kurallarımı kabul ettirdim. Ondan sonra bir Allah'ın kulu, hiçbir Patron, benim karşımda şu da şöyle olsun diyemedi. Nereye geliyorum dik duruşa geleceğim. Şimdi her sanatçının bir duruşu olmalı. Bilhassa biz sanatçıların. Çünkü bizler toplumun aynası, hatta toplumun önderleriyiz. Bizim arkamızda çok ciddi kitleler var. Bizim yaptığımız her şeyi bilip bize yöneltecek gençler var. Bunları da düşünmek zorundayız. O dik duruş her zaman lazım. Şu anda da mesela sen varsın karşımda.

Kardeş Türküler'den Diler Özer, müzisyenin ayrıca dinleyicisinin de beklentileri çerçevesinde şekillenen bir şahsiyet olduğunu şu şekilde dile getirmektedir:

Ama sen ona söylersin söylersin, ha bire aşk şarkıları söylersin, bir kere kitle senden bekler, eee senin sözün ne? Bir yerde, yani o iş öyle olmuyor her zaman. Sen bir yerde öyle bir yere oturuyorsun, bir an oturuyorsun onun içinde, ama sonra kitle senden eee… Mesela diyor ki şu geceme gel, bu geceme gel. O geceye gelirsen politik oluyorsun, gelmezsen olmuyorsun. Veyahut da bir yerde oturup senden bir çift laf bekliyor. Yani onu sözle de ifade etmeyi… O sadece aşk şarkısı söylemek yetmiyor. O tavrını ortaya koymanı bekliyor. Yani onu yapıyorsa yani hani hakketten… Bahsettin ya az önce müzisyenin kişiliği… O müzisyenin kişiliği o yerlerde şekilleniyor. Yani ona ilk önce o kimlikten dolayı verili bir şey oluyor o. Ama sonra onu göstermesi ifade etmesi, bir anlamda pay-back, yani geri

ödemesi bekleniyor yani kitle tarafından. Hani ödersen varsın yoksan yoksun yani, anlatabiliyor muyum? E o kadarda şey de bir şey değil.

4.7.1.3 Kimliğini ortaya koyma ve temsiliyet işlevi

Ferec (Cemal Kaya); *"Yani yaşadığımız bölge coğrafya toplum itibarıyla doğal olarak bir ideolojik yaklaşım gelişmeli mesela."* diyerek bu konuda öncelikle coğrafi bir bölgenin temsiliyetini üstlendiklerini belirtmektedir. *"Müziğimiz yazdığımız sözler tabi her şeyden var yani böyle yaklaşım olarak toplumda yaşamış olduğumuz durumlardan kaynaklı gerekse aşkı, rock ettirmek gerekse, yaşanılan eziklik ya da sömürüyü dile getirmek amacıyla var tabi sözlerde."* Diyerek de hem kendi duygu ve düşüncelerinin hem de başkalarının durumunu temsil ettiklerini söylemektedir.

Ozan Arif:

Benim kullandığım, şiirlerime nakış olarak seçtiğim müziğe Türk Halk Müziği denebilir diye düşünüyorum. Zira ben ya halk müziği ya da Türk sanat müziğinin türkü formunda olanları çok dinlerim. Dolayısıyla benim müziğimin kaynağı olsa olsa onlar olur. Baştan söyledim benim için müzik mesaj vermek için bir araçtır. Müziği amaç edinecek kadar müziğe hakim değilim maalesef. Ama mesajlarımı verecek kadar söze hakim olduğumu düşünüyorum. Ben bana kalsa türkülerimle sadece yaşadığım toplumu değil bütün dünyayı etkilemek güzellik adına değiştirmek isterim. Ama güzellik iyilik bile göreceli kavramlar haline geldi, bana göre güzel olan bir başkasına göre çirkin olabiliyor. …

Ozan Arif ayrıca *"Benim destanlarımda bir milletin hayatıyla ilgili her şeyi bulmanız mümkün. Siyasi, ekonomik, kültürel, tarihi hatta aktüel her şeye rastlamanız mümkün."* diyerek toplumun temsil ettiğini belirtmektedir.

Ferec (Fuat Taş) O ses Türkiye'ye katılmama sebeplerinin kimliklerini ortaya koyamayacakları olduğunu belirtmektedir:

Bunu Cemal ile de paylaştım Rusya'nın o sesi de katılma şeyinde bulunabilir, ama Rusya da.

Araştırmacı: Neden Rusya?

Rusya'da kendi dilimizde okuyabileceğimiz için.

Araştırmacı:Neden Amerika'daki değil?

Olabilir neden olmasın eğer ileride düşünürsek geçen günlerde Cemalle paylaştım olabilir yani. Bizi en fazla şeye göndermek istiyorlar O Ses Türkiye'ye kesin finale kadar gidersiniz diye bir söylenti var. Bir değil iki değil bir sürü söylem var.

4.7.1.4 Müziğin kültürel kimlik ve tarihsel bellek oluşturma işlevi

Edip Akbayram da bu konudaki görüşlerini ve yaptıklarını şu şekilde dile getirmektedir:

Sanatçının tutarlı olması gerekiyor. Dik durması, omurgalı olması. Bu bir sanatçıda, benim için bir paye değil, her sanatçıda olması gereken bu. … Mesela şarkı söylersiniz ama sosyal yaşantınız kötüdür. Bu, zincirin halkalarının kırılması demektir. Zincirin halkaları kırılmayacak. Sosyal yaşantınızla, sanatsal yaşantınızla, duruşunuzla …

Edip Akbayram bu konuda *"Ben bu ülkede yaşıyorsam, bu ülkenin ozanlarını, bu ülkenin bozlaklarını, bu ülkenin ağıtlarını, bu ülkenin çile çekerken her türlü sanatsal işlevlerini yaşadığım toplumla paylaşmak zorundayım düşüncesiyle kendi çizgimi ve formatımı ifade etmeye çalıştım"* diyerek bulunduğu toplumun tarihsel belleğinin oluşması ve gelecek nesillere aktarılması hassasiyetini belirtmiştir. Bunu yaparken de bir sanatçı hassasiyeti gösterdiğini ve bu uğurda yaptığı fedakarlıkları şu sözlerle dile getirmektedir:

"Biz müzik yaparken zaten şuradan şunu yapacağız şu kadar para kazanacağız diye bir düşüncemiz olmadı. Biz hep yıllarca söylenebilecek raflarda klasik olabilecek albümleri… Yani baştan da söylediğim gibi ben bu topluma elimden geldiğince güzel şeyleri sunmaya çalıştım. Popülist kültürün içerisine hiçbir zaman girmedim ve girmeyi de düşünmüyorum."

Belkıs Akkale ise okuduğu türkülerin aslının bozulmadan icra edilmesinin toplumun kültürel belleğinin korunması ve gelecek nesillere doğru aktarılması açısından önemini vurgulamaktadır. Bunu da şu sözlerle dile getirmiştir:

Türkünün aslını bozmadan orda icra edilme mecburiyeti var ve benim en hassas olduğum konu budur. Bak sana çok önemli şeylerden bahsediyorum. Müzik de var içinde. Müzik çok önemlidir, halk müziği bizim kültürümüz. Ona sahip çıkmamız lazım. Ben her zaman şunu söylerim, türkülerde yapılacak küçücük bir değişiklik onun yıllar yıllar

sonra farklı bir şeye bürünmesine neden olur. Her gelen, gençlerimiz bilhassa, bazı gençlerimiz yapıyor, her gelen kendince bir şeyler eklemeye çalışırsa tanınmayacak hale gelir. Oysa, bunlar bizim öz kültürümüz ve saklanması gereken, korunması gereken çok önemli bir kültür. Bir notasına bile zarar vermemek lazım. Onları okurken de ben gençlere röportajlarda söylüyorum, çok dikkatli olunmalı, çok hassas davranılmalı.

Tutsak'da her müzisyenin yaşadığı yerden, coğrafyadan etkilenerek müziğinde yer edindirttiğini söyleyerek müziğin bu işlevini destekler nitelikte bir söylemde bulunmuştur.

Tutsak: Evet, Ankarayla ilgili, insan ister istemez etkileniyor. Yaptığım prodüksiyonlarda falan onu kullanıyorum oyun havalarını da. Bir saniye alıyorum, Oğuz Yılmaz'ın sesini alıyorum eviriyorum çeviriyorum. İster istemez etkileniliyor. Dünyada da böyledir. Ditroit'teki adamın müziğinde Ditroit'ten esintiler vardır.

Kardeş Türküler'den Diler Özer de*; Türkiye'de daha 90'larda sonra gelen bir hikaye bu. İlk önce etnik aidiyet üzerinden ya da onun etrafında şekillenen bir kimlik mücadelesi. Ee.. bu, zaman içerisinde sadece etnisite üzerinden, etnik kimlik üzerinden ya da ulusal aidiyet üzerinden falan değil, farklılıklar üzerinden ya da işte dil, din ,ırk, cinsiyet, cinsel yönelim, sınıf, şu bu vesaire vesaire. Yani farklılıklar üzerinden aslında bir kimliksel mücadele biçimine dönüştü. Yani kendiliğinden böyle ifade ediyor, kendi kimliğimi ben burdan ifade ediyorum. Ve bunun etrafından yine mesela baktığın zaman Türkiye'ye bak 90'larda geldi. Yani bu kimlik mücadelesiyle beraber ne oldu? Yine bu dönem bir toplumsal hareketlilik var. Ama ne vardı 80'lerde PKK'nin başlattığı zaten bir savaş var. Burda 90'lar ile beraber aslında mücadele sıçradı ve bir kimlik hareketine dönüştü. Dolayısı ile burada daha net bir şey ifade edebiliyoruz. Bizim, bizler gibi tüm yurtların da bak yine ben halk müziğini geleneksel müzikler içerisinde şekillenen dolayısıyla. Kimisi bizimki gibi oldu. Kimisi atıyorum Topaloğlu gibi daha otantik bir tırnak içerisinde kaldı. Yani kaldı demiyeyim de tercih bunlar. Kimisi ne bileyim Zuhal işte daha böyle ondan sonra rock müzik falan filan. Ama gelenek üzerine yine inşa ediliyor. Yine türkülerin geri dönüşü falan filan benzer hikayeler aslında analiz ettiğinde.* Diyerek hem alt kültürlerin kendini ifade etmesinden hem de tarihsel süreç içerisinde nostaljik hareketlerle tarihin bugün ve gelecek üzerinde yeniden inşaya katkı sağlayacak biçimde adapte edilmesinden bahsetmektedir.

Ozan Arif:

> *"Bütün sanatlar icra edildikleri dönemlerde toplumun aynası olmuşlardır. Mimari eserlerden müziğe kadar bütün sanatlar o toplumun o milletin sosyal hayatıyla, yükselişleriyle, düşüşleriyle ilgili ip uçları verirler. Mesela ben müzik ve söz ile ilgili bir örnek verecek olsam, türkülerle örneklendirebilirim. Çok ihtişamlı olduğumuz dönemlerdeki müzik eserlerimizle yani türkü ve şarkılarımızla ihtişamımızı kayıp ettiğimiz dönemlerde verilen eserler sanki dönemlerinin aynası gibidirler. Çok iyi dönemlerde çok güzel türküler söylenmiş! Şimdi düşünün (;)*
>
> *" Gafil gezme şaşkın bir gün ölürsün, Dünya kadar malın olsa ne fayda…" diyen veya "Gel ha gönül havalanma, Engin ol gönül engin ol…" diyen bir türkünün söylendiği bir dönem veya bir sosyal yapı ile, Müzik adına "Hey Corc, versene borç" denilen veya "Onun adı asker, canı neler ister…" "Yakalarsam cup cup cup" gibi saçmalıkların icra edildiği sosyal yapılar bir olabilir mi? Birinde her açıdan yükselişi birinde de her açıdan hatta ekonomik ve ahlaki açıdan çöküşü görmek mümkün. Kısacası bütün sanatlar toplum hayatında çok önemlidir hele müzik daha önce söylediğim gibi icra edildiği dönemlerin adeta aynasıdır.*

4.7.1.5 Farklılıkları ve çeşitliliği barındırma, birleştirme ve koruma işlevi

Edip Akbayram Türkiye'deki kültürel çeşitliliğin bir zenginlik olarak değerlendirilmesi ve yaşatılması gereğini şu sözlerle aktarmaktadır:

> *Bu ülkede, baştan da söylediğim gibi, bu bayrağın altında yaşayan bütün insanlar TC vatandaşıdır. Bu Kürdü de Türkü de Alevi'si de Sünni'si de Ermeni'si de efendim, Abaza'sı da Çerkez'i de hepsi burada yaşıyorsa, bu bayrağın altında hepsi eşittir.*

Aynı konudaki isyanını şöyle anlatmaktadır:

> *Ama siz bu ülkede bu insanları etnik kimlikleriyle böldünüz. Seni benden ayırdı, Kürt'müşsün. Ya ben Kürt kardeşimden kız aldım, evlendim, akrabayım, kan bağım var. Bizi niye ötekileştiriyorsun. Bu sahneleri yaşamak bu ülkede bir sanatçı olarak her dakika ve her saniye çok üzüyor.*

Belkıs Akkale ise Anadolu kültürünün çeşitli oluşundan beslendiğini ve bu çeşitliliği yaşatmak için yaptıklarını şöyle anlatmaktadır:

Ben Anadolu kültürüne aşığım. Film çektim mesela, dokuz tane. Tek şartım benim Anadolu hep köylerde olacak. Ben Malatya kökenliyim. İstanbul doğumluyum. Hep merak ederdim her yörenin köylerini. Çünkü her köyü, aynı memleketin, farklı köylerinde halk müziği. O kadar derin bir kültürdür ki… Ağız değişiyor, tavır değişiyor köy köy. Bir de fark ediyor. Onun için çok derin bir kültür çok büyük bir kültür. İyi ki ben bir halk müziği sanatçısıyım.

Kardeş Türküler'in Menajeri Ülker Uncu, Kardeş Türküler'in farklılıkları birleştiren bir proje olduğundan bahsederek şunları söylemektedir:

Kardeş Türküler konserleri oluşturduğu bir atmosfer var aslında farklı kesimden pek çok insan geliyor ve bizim değer verdiğimiz bir şey bu, günlük hayatta çok karşıt kutuplarda Duran insanların beraber halay çekildikleri konserler oluyor, Kardeş Türküler konseri Aslında farklı bir şey hatırlatan bir konser. Ama hala konserler belirli konuları gündeme getirmek için bu dönem mesela toplumsal barışı gündeme getirmek için Kardeş Türküler doğru bir tercih gibi gelebiliyor bazı gruplar.

Evet sonuç itibariyle gerçekten Anadolu'daki çok farklı kesimleri müziklerini yapıyoruz herkesin müziği söyleniyor. Bunların içinde Medet gibi örneğin, çok İslami tarikatların müzikleri de olması söz konusu dolayısıyla da bizim için güzel bir şey konserlerde çok seküler insanlarında, inancı kuvvetli insanların da olması, bize doğru geliyor Bu çok göz ettiğimiz bir şey.

Mesela çok Daha politik bir ortam bulacağınız zannederek gelenler çok oluyor ama aslında Kardeş Türküler baktığınızda Elbette bir duruşu var ama yapılan işe baktığınızda gayet geleneksel müziklerin çalındığı ama Türkiye'deki politik Ortam yüzünden farklı dinlerin farklı dillerin inanışlarını söyleyen karma bir görüntü var ortada o yüzden ha gelindiğinde sahneden dertleşen bir ortamdan çok herkesin aynı anda slogan attı etkinlik bekleyenler ama şaşıranlar oluyor. Bunları görmek kadınlara bakarak daha kolay, tadına bakarak o kesimin politikliğini ölçmek daha kolay oluyor. Aynı konserde başörtülü ve mini etekli iki kadının yan yana halay çektiğini gördüğümüz çok oluyor. Bu buna

bakarak bu ortamda Bazı şeylerin açılabileceğini görmemize yarıyor bunu görmek kolay bir şey değil. Çünkü bir yandan da hani şunu söylemek çok mümkün mü Yani direkt örnek gelmedi aklıma o derece net bir değişiklik yaşayan insanlara denk gelmedim. Mesela biz geleneksel müzik dinlemez dik sizin konserlerden sonra Neşet Ertaş'ı dinlemeye başladık gibi geri dönüşler oluyor.

Oturup Rumca müzikleri dinlemeye başlıyorlar Ermenice müzikleri dinlemeye başlıyorlar.

Ferec (Cemal Kaya); "*Onun dışında dili çok zenginde tutuyor. Mesela biz de çalışmalarımızı yaptığımızda Kürt dilinde çalışmalarımızda ki zenginliği bu türde elde ettik. Yani acaba nasıl yapılıyor diye sürekli dinliyorduk. Hala da dinliyoruz*."

4.7.1.6 Yasak ve sansüre başkaldırı niteliği taşıması işlevi

Görüşme yapılan müzisyenlerin çoğu sansür ve yasaklar görmüş sanatçılardır. TRT yasakları döneminde hem Edip Akbayram hem de Balkıs Akkale yasak ve sansürlemeye mağruz kalmıştır. Yalnız ilginç bir örnek olarak Belkıs Akkale 2017 yılında da bir sansüre maruz kalmış ve durumu şu şekilde anlatmıştır:

Son dönemde de yasaklarla karşılaştım. Ben ve şu anda tepki gösteriyorum. Hiçbir tekliflerini kabul etmiyorum, gitmiyorum. Şimdi TRT Türkü diye bir radyo kanalı var biliyorsunuz. Orada türküler söylenecek bana teklif geldi. Ben de radyoculuğu çok severim. Kabul ettim. Listemi yaptım, konuk listemi yaptım, konuk ne olacak. Ondan sonra benim en yakın arkadaşlarım, önce bu masadan başladım. Yönetim kurulunda bizim çok güzel ve özel bir ekibimiz var. Hüseyin Turan, Tolga Sağ, ondan sonra Özlem Özdil, Erdal Erzincan ve Zara. Zara'yı da koydum çünkü Zara benim kiracım. Onu çok uzun 10 senedir tanıyorum. Dünya tatlısı bir kızdır. Onu hep yanlış anladılar maalesef. Repertuarımı yaptım tarihlerini belirledim. Haftada bir gün olacak. Gönderdim, istediler gönderdim. Ondan sonra Ankara'ya göndermişler. Ankara'dan Erdal'ın, Hüseyin'in adını, Zara'nın adını da silmişler. Bir Özlem kalmış. Yani silmişler. Bir de bana dedi ki yönetmen: Belkıs Hanım ne olursunuz biz sizle devam etmek istiyoruz bunların yerini başka birilerini alsak... Dedim ki: siz kiminle konuşuyorsunuz? Ben yapar mıyım böyle bir şey? Asla. Ben dedim, bizim

ömrümüz yasaklara karşı direnmekle geçti. Ben dedim, o zaman ne durumu düşüneyim. Hayır dedim. Ben bunu kabul etmiyorum. Siz gidin lütfen Ankara'ya telefonunuzu açın onlar zihniyetlerini değiştirsinler, ben kadromu değiştirmiyorum. Gireceksem böyle gireceğim, girmeyeceksem Allah'a ısmarladık, radyonuz sizin olsun. Kabul etmedim. Şimdi ben… Bu dik duruştur. Bu bir dik duruştur. Ben bunu kabul etseydim… Sonra bütün arkadaşların hepsini tek tek tek tek telefon açtım, konu anlatım. Hepsi de bana şunu söyledi: ya Belkıs abla türkülere hizmet edelim, sen kabul etseydin. Ben hayır dedim. Bu da bir hizmet. Çünkü bu da bir duruş. Sen kabul et, o kabul et, bunlar istedikleri gibi halkı oynatacak.

Ülker Uncu ayrıca konserlerde karşılaşılan bazı tepkilerden şu şekilde bahsetmektedir:

Daha ulusalcı bir kesimden çok az insan yani 34 kişi belki ama Kürtçe söyleniyor diye tepki gösterip konseri terk edenlere oldu Az kişiydi ama oldu Bodrum'daki bir konserde. geçen yıl oldu. Sizi ilk defa dinledik ve çok beğendik diye çıkan pek çok insan da oldu. biz buna da çok değer veriyoruz. Elbette ki bir Sendikanın grubun vesaire yaptığı organizasyonlar çok değerli ama oradakiler zaten az çok bu farklı kültürlere birlikteliğe daha açık insanlar Diğeri ise insanların Kafasında bir soru işareti oluşturabilmek için önemli bir şey. Bazen arkadaşı çağırdığı için gelenler de oluyor bilmeden gelenler ya da işte fazla bilet çıkıyor Onun üzerinden gelenler de oluyor beklemedikleri bir konserle karşılaşır biliyorlar onun pozitif bir yanı oluyor bence.

Ülker Uncu bazı medya organlarının ve Türkiye'deki politik koşulların çeşitli hassasiyetleri olduğu dönemlerde de yaşadıkları sansür ve yasaklamaları şu şekilde anlatmakta ve yorumlamaktadır:

Bazı dönemlerde de mesela Bazı yerlerde de şey oluyor; Türkçe ve Kürtçe tamam ama Ermenice istemiyorlar mesela. Bazen televizyon programlarında şöyle oluyor 200 senedir yok, ama mesela CNN Türk'ün yılbaşını Kardeş Türküler ile kutladığı bir yılda var. Öyle bir döneme

gelindi bir dönem ama ilk tanındığımız yıllarda 2000'lerin başında Kardeş Türküler'in kültür-sanat programları çıkartmak isteyen ama mümkünse Ermenice ya da Kürtçe söylemeyin diyen, o durumda da gidilemeyen gitmediğimiz pek çok organizasyon oldu.

Atıyorum Neşet Ertaş ile ilgili bir etkinlik bir araya Kürtçeyi sokmak istemezsin. Çünkü konu Neşet Ertaş'tır. Ama onun dışında biz zaten farklı dilleri temsilen farklı kültürleri temsilen ortaya çıkmış bir grubuz.

Kara Üzüm Habbesi yapıldığında Mirkut'un klibi yapıldığında şunları oldu o videoları haber bülteninde veri, ama mesela hani bir takım müzik kanallarında yayın atamadık bir türlü. Kürtçe olduğu için yayınlamak istemiyorlar. Bundan dolayı bir sorun yaşayacaklarını bilmiyorlar ama Kanuni olduğu için yaşamayacak var Muhtemelen ama başka bir yerden bir sorun açılır mı başımıza diye yayınlamıyorlar. İzleyiciden hükümetten tepki görmekten korkuyorlar. Ne Diyarbakır'da bir radyoda Kürtçe çalınmaması ne kadar anormal ise bu da onun gibi bir şey.

Ortalık çok gergin acaba konserde bir sorun çıkar mı diye yapmak istemeyenler oluyor. Hani yayınlarım ama son anda Türkiye'de bir gerginlik olur, o zaman konseri iptal etmekte bir problem etmemekte bir problem, o zaman hiç giriş miyim diyenler de oluyor. Sadece sansürden kaynaklanan şeyler değil pratik ortamın getirdiği getirebileceği mali sorunlardan da kaçırmak için bu işe girişmemelerine neden oluyor. Dolayısıyla bu kardeş türkülerin konser sayılarını gidebildiği yerleri etkiliyor. Daha stabil gözüken dönemlerde, bombaların patlamadığı dönemlerde, kişilerin konsere gelişi ve katılımı da artıyor son 2 aydır mesela biz Urfa Mardin Diyarbakır konserleri yaptık. OHAL nedeniyle engellendiği salon alınamadığı durumlarda oluyor. Ama genelde örtük engellemeler yazı ile usul ile olan engellemeler değil. O tür durumlarda var döneme göre çok değişebiliyor hem organizatörlerin hem de seyircinin tavrı. Özellikle Reina saldırısı çok etkili oldu. Konserlere giden seyirci sayısı bileti satış işleri çok azaldı. İnsanlar kalabalığa gitmek istemiyor. Sosyal medya üzerinden bize bunların dönüşleri çok oluyor. Seyirci sayısında ciddi bir azalma oldu. Son 3 aydır ise çok coşkulu konserler olmaya başladı, bu neye bağlanır bilmiyorum.

Ozan Arif:

Ben 80 darbesiyle yurt dışına çıkmış ve 11 sene vatanına gelememiş bir halk ozanıyım. Bu zaman zarfı içinde birçok şiirim, türküm takibata uğradı kasetlerim yasaklandı. 12 Eylül'cülerin yasaklarını ben de yaşadım. Yasağa karşıyım. Ancak serbestliğin de bir sınırı olmalıdır tabi. Yani hiç kimse serbestlikten yararlanarak Milletimizin birlik ve bütünlüğüne, devletimizin bekasına, vatan topraklarımızın geleceğine kastedici bir tutuma girmemelidir. Keyfi yasakların karşısındayım, ancak sanat adına keyfi soysuzlukların da karşısındayım.

4.7.1.7 İktidar/güç erki karşıtlığı ve taraf olma işlevi

Bahsi geçen bu yasağın sebebini ise adı geçen sanatçılardan bazılarının 2017 yılında gerçekleştirilen başkanlık sistemine geçiş konusunda bu sanatçıların iktidar karşıtı oy kullanımı kampanyasına destek vermeleri olarak açıklamıştır:

Şimdi şöyle size de Zara'nın belki özel bir sebebi vardır, onu bilmiyorum. Ama diğer Tolga, Hüseyin ve Erdal için hayırla ilgili. Bir hayır oyuyla ilgili. Herkes bir kampanya yürütüyor cumhurbaşkanlığı seçimlerinde miydi? Onlar öyle bir klip yapmışlar bir parça yapmışlar ya yapacaklar Tabii ki evetçilere bir kimse bir şey diyor mu? Dedik mi? Demokratik bir ortamda herkes belli kurallar içinde görüşünü belli edebilir. Bu demokrasinin gereğidir. Seninki orada bağıracak, ben evetçiyim diyecek, bilmem ne. Bu tarafta hayırcı olabilir. Bu çok doğal olacak. Olması gereken bir şey. Sen beni niye yasaklıyorsun? Onları oradan neden yasaklandı? Velhasıl böyle şeylere karşı ben de protesto ediyorum. Bu zihniyet değişene kadar…

Belkıs Akkale'nin bahsettiği müzisyenler Berger'in bu söylediklerinin uygulamadaki karşılıkları olarak görülebilir. Yani Türkiye'deki bir referandum ortamında oy verecek olanların oy verme davranışlarını etkilemek amacıyla müziklerini kullanmışlardır. Bunla beraber Edip Akbayram da sansür ve yasakları eleştirmiş bu durumun Türkiye açısından gerici olduğunu ifade eden sözler kullanmıştır:

Kitapları yasaklama. Sinemayı sansürleme. Senin ülken gelişsin. Ama bunların hepsine engel ve setler koydular. Şu ülkenin gelişimizi ülkenin başına gelen bütün politikacılar engellemiştir. Zaten Türkiye'de

baktığınız zaman siyasal konjonktüre hiçbir zaman tek başına bir sol hükümet ya da ilerici yurtsever bir hükümet iktidara gelmemiştir. En karlı tarafı ortak ittifakla gelmiş birkaç yönetim vardır. Bunun dışında bu ülkeyi hep sağcılar ve din ögeli yöneticiler yönetmiştir. Bana bir devrimcinin, bir ilericinin, bir yurtseverin, bir Atatürkçünün banka soyduğunu söyleyebilir misiniz, zimmetine para geçirdiğini söyleyebilir misiniz, sekiz yaşında bir çocuğa tecavüz ettiğini söyleyebilir misiniz, dokuz yaşında bir kızla evlenebilir denen bir profesörü söyleyebilir misiniz?

Kardeş Türküler'den Ülker Uncu, siyasal iktidar karşıtı ya da muhalif olarak görüldükleri için, karşıt görünmeyenlere göre farklı muameleye maruz kaldıklarını şu şekilde anlatmaktadır:

Türkiye'de şu an var olan şey ya hükümete çok yakınsınız ve önünüzde daha devlet destekli salonların çok açabiliyor, açık olabiliyor. Mesela Emel Sayın her ay Cemal Reşit Rey de konser veriyor, onun dışındakiler içinde kanallar çok kapalı. Biz Diyarbakır'da geçen ay ilk defa şunu yaptık; çok küçücük bir salonda yaptık konserimizi. Çünkü bütün salon var, neredeyse Kayyum Belediyesi'nin, ve o salonları bize vermiyorlar. Dolayısıyla da kendiliğinden orada tersi bir şey var. Ama ortalığın çok rahat olduğu dönemde de müzisyenlere altyapı sağlanan çok dönemler olmadı.

Diler Özer farklı dönemler bağlamında müzisyenin muhalif olma durumunu şu şekilde anlatmaktadır:

Türkiye'deki bambaşka bir hikâye değil. Ortada ne varmış, tabi ki toplumsal dönüşüm ve bir kimlik mücadelesi vardı. Yani bunu biraz algılayabildiğimiz zaman, yani ha nasıl bir dönem içerisinde, nasıl bir hareketlilik, bizzat o hareketin varlığı ya da aslında hareket bittiğinde de onun uzantılarında da sen bunu bulmaya başlıyorsun uzantıların içerisinde. Çünkü onun yarattığı dediğim gibi bir toplumsal iklim ortaya çıkıyor. E bunun içinden sen artık konuşmaya başlıyorsun. Ve sorunun içinden konuşmaya başlıyor ve bir şeyler yaratmaya başlıyorsun. İşte o bağlamda zaten bazen çok basit bir aşk şarkısı söylenmesi o konjonktür içerisinde gerçekten muhalif bir yere oturabiliyor. Ama, dinleyici ondan şunu da yani kitle ondan şunu da bekler, öyle yani bir yere kadar işte. Atıyorum Kürt bir müzisyen o kimliğinden ötürü bazı şarkıları söylerse,

Kürtçe söyleminin kendisi politik bir eylemdir, politik bir tavırdır. Yani çekinmez tavrını ortaya koyar, söyler. Kürt olmasına da gerek yoktur. Yani Kürtçedir esas, Ermenice söyler. Yani O dildir o mücadele içerisinde, bir yerde bir tavırdır.

Ferec (Cemal Kaya): *"Söz tabi ki etkilidir yani bir ideolojik derken zaten bir taraf tutmak gerekliliği duyuyor. Doğal olarak bir taraf tutuyoruz tabi ki. Muhakkak tarafsız değildir yani. Çünkü sömürüye karşı az önce dediğim gibi biraz nasıl söyleyeyim belli bir kitle var, yani sömürüye karşı başkaldıran dünyada yani. Her ne kadar kendini gösteremezsin medyaya ya da iktidarların elinde de olsa sürekli onların onları yansıtsa da yine de buna karşı onurlu bir duruş sergileyen kitleler var dünyanın her yerinde. Bu tabi orta Doğu'da daha bariz belirgin görünebilir, çok az bir kitle çok büyük bir sömürü var."*

Ferec (Cemal Kaya) ayrıca klasik müziğin erkek taraflı bir üretim olarak eleştirmektedirler:

> *Biraz öyle bir durum var kendilerini soyutlamışlar. Bu şeyden de kaynaklıyor, toplumun da müziğe bakış açısı. Ya da toplum dediğimiz 5 bin yıldır bir erkek zihniyet ile devam eden bir şey. Yani erkek zihniyeti ile devam ettiği için. Yani toplum diye bir şey yok 5 bin yıldır, yok. Yani biz bunu tam nasıl diyelim toplum bunu kavrayamıyor. Kadın kendine biçilen görevi kabul etmiş ve yerinde oturmuş, bitmiş. Yani erkek hem kadının hem çocuğun hem arabanın, evin sahibi, erkektir. Böyle bir durumda kadın eşitlikçi bir toplum olmadığı zaman müziğe de yansıyor ve klasik müziği o şeyi görebilirdi. Yani toplumda, ama şu an erkek zihniyetinden kaynaklı muazzam bir cehalet ve bilememezlik var. Yani hiç kimse hiçbir şey bilmiyor çünkü erkek her şeyi sunmuş, ki her şeyi yaratmış sunmuş, böyle yaşayacağız, böyle öleceğiz gibisinden. Ee şimdi bu durumda, yani bence, yani eşitlikçi bir zihniyet olsaydı, klasik müzik topluma inanılmaz bir şey görebilirdi yani.*

4.7.1.8 Ezilen sınıfların yanında olma ve haklarını dile getirme işlevi

Türkiye'de de müzisyenler ezilmişlerin haklarını yaptıkları müzik ile dile getirmeye çalışmıştır. Edip Akbayram yaptığı müziği bu anlamda anlatırken şöyle demiştir:

Bu şarkılar toplumun eksikliklerini vurgulayan şarkılar. Bir Çift Öküz Yeter mi Aha Mehmet Emmi, kırsal kesimin sesi olmaya çalıştık ezilen insanların melodik sesi olmaya çalıştık.

Atilla Yılmaz ise;

Topluma işte millete zülüm edildiği veya yanlış gördüğümüz şekilleri haykırmak adına evet parçalar yapıyorum. Bu da protesto protest müzik diye adlandırılıyor. Evet tabi bunları ben toplumum sesiyim. Bu yani ne diyelim ozan değiliz belki ama çağımızın Ozan tarzı diyebiliriz örneklendirmede. Pir sultan Abdalı zamanında, şimdi şu dönemde değerlendirirseniz, yaptığımız aynı şeyler hemen hemen.

Söylemiyle bir müzisyen olarak genel olarak toplumun ezilen kesimlerinin sesi olduğunu ve bu durumun da tarihsel süreç içerisinde o günün koşullarıyla yani bağlamıyla şekillenen bir biçim aldığını dile getirmektedir. Tutsak da rap müziğin misyonunun bu olduğu yönünde söylemlerde bulunmakta ve bu müzik türünün bir başkaldırı müziği olduğunu söylemektedir.

Tutsak: Aslında şu şekilde. Solu sağı yok. Rap müzik demek şu demek, muhalif olmak demek. En başta senin görüşündeki bir adamsa bile onun sana yanlış anlattıklarına muhalif olman gerekiyor. Yani sol, sağ diye ayıracaksak sola muhalif diyorsak sol müziğidir, ama muhalif olmak. Yani bir insan güçlünün yanındaysa rapçi değildir bence. Rap başkaldırı müziğidir. He eğlenceli rapler de yapılıyor. Ama fiftycent'in şu an hepimizin bildiği inda Clup falan böyle kadınları metalaştırdığı, uyuşturucuyu övdüğü falan şarkıları olan bir adam ama o adamın underground şarkıları var, o adamı ilk rap e başlatan şarkıları var, o adam da bu yolla girmiş. Bu budur yani. Her zaman ezilenin yanında. Dünyada var olduğu sürece her zaman ezilen de olacak. Var yani. En baştaki adam senin görüşünde biri bile olsa o da birini eziyor. Öyle yani. … Aynen öyle. Gerektiğinde kendine muhalif olmalı. Biri güçlünün yanındaysa rapçilik olmuyor o. Çünkü rap müziğini ayıran aslında şey o diğer müziklerden.

Kardeş Türküler'in menajeri Ülker Uncu ise farklı bir bakış açsıyla çeşitli dernek ve organizasyonlara destek amacıyla sahne aldıklarını şu şekilde belirtmiştir:

Yani genel olarak Kardeş Türküler konserlerinin yapıldığı çok geniş bir skala var diyelim bir yandan Harbiye Açıkhava da yıllarca yapıldı bu gösteriler ve hem çok profesyonel gösteriler. Bir yandan organizasyon anlamında ama bir yandan da buyur kardeş türkülerini öne çıkartmak istediği isimlere göre konuk sanatçılar vesilesiyle bir şekilde yapılıyordu. Okulların organizasyonu ne kadar bir yandan çok fazla sunuyor ama bir yandan da çok klasik bir organizasyon. Çalışmasının çok dışında işlerde bir yandan çok profesyonel bir yanı var. Ama bir yandan da kaç senedir alevi derneklerinin yaptığı etkinliklere de gidildi. Bunlar birçok yerde çok amatör organizasyonlarda oluyordu Ama mesela eğitim-sen gibi çeşitli sendikaların yaptığı organizasyonlarda oluyordu. Oradaki çalışma biçimi çok farklı oluyordu. Her bir ayrıntıyı kontrol etmek zorunda kalıyorsun çünkü işi bu olan insanlarla çalışıyorsun. Bu yüzden de gidilecek yere göre sürekli farklı çalışma biçimleri gerekiyor. İkincisi nereye gidilir nereye gidilmez konusunda belirleyicisi piyasadaki bir sürü yerde bütçe olabilir seyirci olabilir. Ama Kardeş Türküler için öyle değil. Çoğu kez dayanışma çerçevesi içerisinde gidiliyor.

4.7.1.9 Sistem/düzen/piyasa eleştirisi yapma ve kapitalizm karşıtlığı işlevi

Edip Akbayram, sistem karşıtı ve özellikle de kapitalizm karşıtı olduğunu şu sözlerle dile getirmiştir:

Şimdi dünya da eşkıyadan adam olur mu? Eşkıya dünyaya hükümdar olmaz. ...İnce İnce Bir Kar Yağar Fakirlerin Üstüne dedik, kapitalistin üstüne kar yağar mı yağmur yağar mı;

Ferec (Cemal Kaya): "*Az önce söyledim zaten, çıkış noktası çok iyi, isyan var. Yani sonradan bu bir normal müzik tarzı olarak artık kişiler ya da gruplar tarafından artık özerklik ya da farklı şekilde dile getirip parçalandı aslında. Yani evet o şeyini korudu bazı gruplarla, bazı çalışmalarla şeyleri korudu. Onun dışına çıkıp işte lay lay lom yapan bir sürü grupta oldu yani. Tüketime yönlendiren, yönelen de oldu. Yani sadece tüketim üzerinden o yüzden hep eski grupları dinliyoruz. Yani yeni çıkan gruplardan, yani pek fazla haz almıyoruz. Her tarzda dünyanın her yerinde çok böyle bir sıradanlaşma oldu. Yani naylon müzik modeli bir şey var. Popüler müziğe karşı bir şey aslında. İşte bir şeyler yapalım, belli bir süre parlayalım sonra sönelim. Ben, bir popüler olma derdinde. İşte o da şey aslında şeyden kaynaklanıyor kendisini yetiştirme yetersizliğinden kaynaklanıyor.*

Kendini yetiştirmiyorsun, belli bir bilinç düzeyine sahip değil, toplumsal konulara şey değiller. Eskilere bakıyorsun taa 1970'lerden gelen 60'lardan gelen rock roll'dan gelen..... heavy metal e gelen derken buralardaki, bu aslında muazzam mükemmel, bir işkenceye karşı başkaldıran tipler var. Siyahilerden doğan bir grup müzikle roock rolla geçiş, beyazların siyahların ayrı ayrı konseri dinlemeleri sonra bunların birbirine karışmaları, sonra bunun, işte ne bileyim, heavy metala dönüşmesi gibisinden. Yani muazzam mükemmel bir isyan ve emek var. Ama işte sonradan bu da her şey gibi, parlayan bir şey zaten, kapitalizm içerisinde hemen kapılır, pazarlanır. Yani piyasaya bundan da işte plastik naylon müzik doğuyor."

Ferec (Cemal Kaya):

"Yani öylede kalabilirdi ya da sözlü müzikte olabilirdi. Ama sözlü ile yine aynı şeyde olabilirdi, insanların hepsi bunları dinleyebilirdi. Belki dinleyemedikleri için yoktur. O kadar problem yüklenmiş ki… Dünyada 7 milyar insan var. Bunun 100 milyonu güzel yaşıyor. 7 milyar insanın içerisinde 6,5 milyar insan köle olarak yaşıyor. Yani şimdi bu kölelik durumunda sen sadece klasik müzik değil yani hiçbir müzikle ilgilenemezsin ki. Çünkü 6,5 milyar insan farkında olmadan köle olarak yaşıyor. Cebinde bir kartla senin bütün hayatın bu kadarla sınırlı. Bu kart, ayda 3.000 lira ile geçineceksin. Artık hesap kitabını yap, banane yani, gibisinden bir durum çıkıyor. Şimdi insanlar sadece bu klasik müzik için değil, kültür, sanat, edebiyat, felsefe, yani bütün dünya toplumları için diyelim, hani gelişmiş ülkeler de var. Bir sürü gelişmiş ülke var. İsveç, İsviçre, Norveç, Kanada ya da Amerika sömürü yaparak aslında kendi refah seviyelerini yükseltiyorlar. Şimdi sen diğer toplumlara baktığında yok ki. Yani müzik diye bir şey yok. Topluma bakıyorsun, şu anda yani adam kalkıp ne diyor ya nerdesin aşkım burdayım aşkım. Yani böyle bir saçmalık mı olur yani? Ve toplum dediğimiz şey bunu dinliyor. Niye çünkü yaratılan, erkek zihniyeti tarafından yaratılan sistem, bunu uygun görüyor. Ve bunun daha ne kadar aşağılarında bir nesil yetiştiriliyor. Yani şu an söylediğim belki şu an ki nesile göre daha üst seviye yani evet nerdesin aşkım burdayım aşkımı dinliyor, ama bunun bile en aşağısında bir nesil yetişiyor. Yani Ortadoğu'da, bu yaşadığımız coğrafyayla, özelikle bunun üzerinden ilgilenip üretime geçtik. Yaşadığımız olayları burda yaşadık sonuçta. Diğer olayları sonradan araştırıp öğrendik. Aslında aynıymış hiçbir farkı yok. Ortadoğu'da. Amerika'da da Rusya'da da dökülüyor. 5 bin yıldır aynı sistem

devam ediyor. Biraz bu birikimler sonucunda eğer çalışmalar yapılırsa tutulur. Niye tutulmasın. Mihemed Arif de, Metalica da ölümsüzleşmiş. Adamlar bizim tarihimizi alıp getirdiler. Binlerce yıl öncesinin tarihi devretti devretti ve sözlü olarak bize bugüne kadar geldi. Yani bugün taa belki 500 yıl önce Feqîye Teyran mesela, o dönemin meselelerin bile biliyoruz. Bunu nasıl biliyoruz, işte dengbejlik kültürüyle bugün baktığımızda, heavy metal bir isyan müziği doğdu, şöyle oldu böyle oldu, falan, bunların da temellerini kim attı, işte Metalica. Bugün baktığımızda işte siyahilerin müziğini yansıtan Mihemed Arif modeli gibi bir şey, ya da işte az önce bahsettiğimiz Anadolu müzikleriyle uğraşan işte Cem Karaca ya da Aşık Mahsuni gibi. Yani hep aynı model bunlar. Aynı Rusya'da, İrlanda'da geçerli yani."

5 SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

Çoklu doğruların olduğu sosyal bilimlerde amaç bilginin sistematik hale getirilmesi ve ulaşılabilecek genel teorilere dönüştürülmesidir.

Sosyal bilimlerin bir alt dalı olarak pazarlama disiplini; ekonomi, sosyoloji, antropoloji, siyaset bilimleri ve psikolojiden beslenir. Çağımızın düşünürlerinden Jean Baudrillard (2015) *Tüketim Toplumu* üzerine, dilbilimci Noam Chomsky (2012) *Rızanın İmalatı* çalışmasında bir medya incelemesi çeşitli toplumsal konuların analiziyle beraber tüketim olgusuna soyut bir boyutta odaklanmaktadır. Yine sosyolog Zygmunt Bauman (2012) *Akışkan Aşk* isimli çalışmasında aile, insan ilişkileri ve duyguların tüketimine odaklanılmış ve her şeyin hızlıca tüketildiği yeni bir dünyanın çeşitli çözümlemeleri yapılmıştır.

Bu çalışmada da sosyoloji, antropoloji, siyaset bilimleri, müzikoloji ve müzik sosyolojisinden beslenen bir pazarlama sorunsalı üzerinde durulmuştur. Bu sorunsala cevap ararken de bu disiplinlerin çeşitli düşünüş biçimlerinden -başta dilbilimcilerin söz ve sözün nüfuz etme ve değiştirme gücü, Althusser'in iktidarların toplumu şekillendirmek (toplum mühendisliği) ve söze, söyleme hakimiyet kurmak için kullandığını söylediği DİA kavramı, bir sanat dalı olarak müziğin tarihsel dönüşümleri, toplumu temsiliyeti, değiştirme gücü ve siyasal alandaki kullanımı gibi- ve bunların çeşitli tezahürlerinden faydalanılmıştır.

Oluşturulan kavramsal çerçeve ile ilk araştırma sorusuna olumlu cevap verilebilir. Yalnız bu olumlu cevabın da kısıtları ve genel çerçevesi çizilmelidir. Böylece gelecekte yapılabilecek çalışmalara -çok geniş bir çerçevede ele alınan bu konu- daha belirgin hatlar içerisinde araştırma yapılabilme kolaylığı sağlayacaktır.

Çalışmada ilk araştırma sorusu müzik aracılığı ile fikir ve/veya ideolojilerin pazarlanıp pazarlanmadığıdır. İlk bakışta herkesin evet diyebileceği bu soruya bilimsel yöntemlerle cevap aranmıştır. Denilebilir ki her müzik parçası bir fikir taşır, iletir. Bu fikir aşk, sevgi, hasret, öfke, mutluluk, hüzün gibi duyguların ifadesi için yazılan bir müzik parçası ya da şarkıdan, politik, siyasi bir durumu eleştiren ya da öven bir parçaya, marşlardan çocuk şarkılarına, iş şarkılarından ilahilere kadar her türlü eserde bir mesaj olduğu söylenilebilir. Hatta ve hatta hiç mesaj yokmuş gibi görünen bir eserde dahi o dönemin dinamikleri, toplum değerleri, müzik piyasası, tüketim davranışları gibi konular

üzerine çözümlemeler yapılabilir. Ne de olsa her bir üretim nesnesi üretildiği dönemin koşulları ve dinamiklerin hakkında ipuçları taşır.

İlk soruya cevap vermek üzere sanat olayı, sanat olayı içerisinde müziğin konumu ve bunların pazarlama iletişimi açısından değerlendirilmesi yapılmıştır.

Bu soruya ilkin iktidarlar yani güç erkleri açısından cevap vermek yerinde olacaktır. İktidarların müzik üzerinde düzenleyici rolü üstlendikleri, direkt olarak müziği kullanarak hâkim ideolojiyi güçlendirme çabalarına girdikleri ve müzik üzerinde baskı unsuru yaratarak kontrol altına almaya çalıştıkları görülmektedir. Bu durum müziğin özellikle de söz ile birleşerek etkili bir değiştirme, dönüştürme, harekete geçirme, bir olay etrafında destekleyici topluluklar oluşturma ve harekete yeni üyeler kazandırarak durumu sürdürme gücüyle doğrudan ilişkilidir. Bu nedenle, müzik iktidarlar açısından bir fikir ve ideoloji iletme ve güçlendirerek sürdürme aracıdır denilebilir.

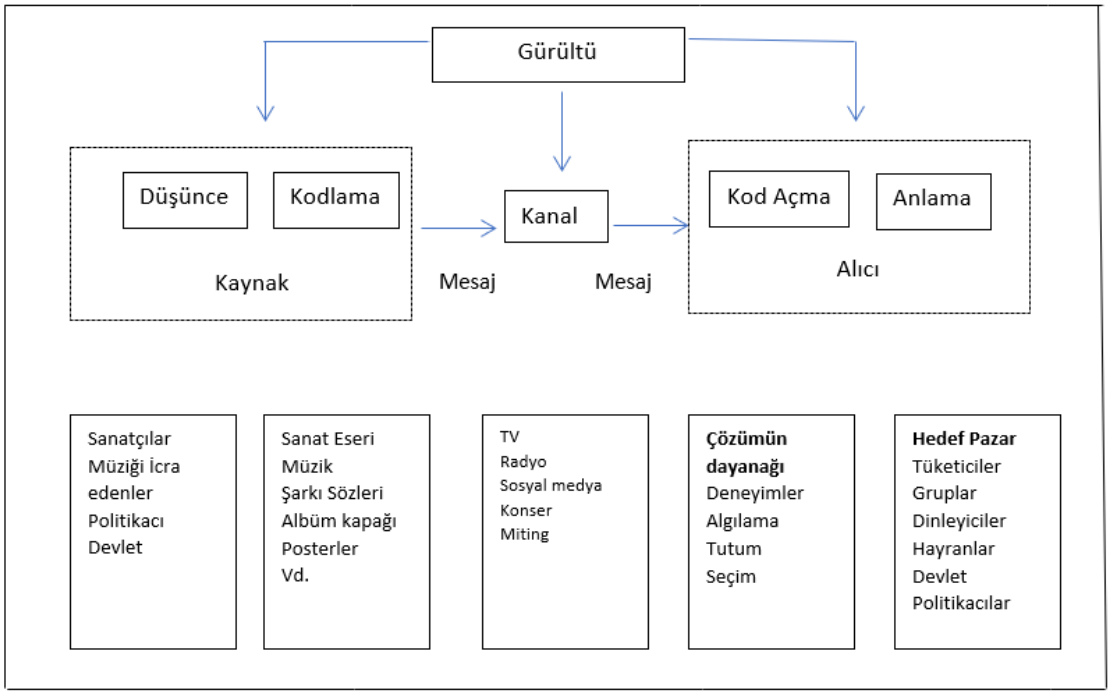
Soruya bir de sanatçılar/müzik icracıları yani sözün karşı taraftaki üreticileri açısından cevap verilmelidir.

Çalışmanın örneklemi açısından bir değerlendirme yapılırsa, görüşme yapılan sanatçıların/müzisyenlerin/türkücülerin üzerinde durduğu önemli bir olgu olarak kendilerinin yani sanatçıların/müzik icracılarının baskılara -ekonomik, siyasi vb. baskılar- karşı dik bir duruş sergileyen kişiler olması gereği yani bir nevi rol model olabilecek erdeme sahip, kendi içinde tutarlı bir mesaj verme gereğini vurguladıkları görülmektedir. Öncesinde Müzik aracılığı ile fikir ve/veya ideolojilerin pazarlama iletişimi modeline uyarlanarak nasıl iletildiği üzerinde tartışılmaktadır.

Yalnız müzik aracılığı ile yapılan iletişim sanatçı tarafından bilinçli bir biçimde bir fikri ve/veya ideolojiyi aktarmak ve benimsetmek için yapılıyorsa bu durum tam anlamıyla bir pazarlama süreci olarak değerlendirilmelidir. Sanatçının bu istekliliği onun iletmek istediği ideoloji çerçevesinde tutarlılık ve süreklilik arz etmelidir.

Kavramsal çerçeve içerisinde bir sanat olayı ile genel iletişim modelinin uyumundan bahsedilmişti. Bu uyuma dayanarak, müziğin/şarkının/türkünün bir mesaj verme aracı olarak pazarlama iletişimi modeline uyarlanması durumunda da ilk soruya tüm tarafların kaynak, fikir ve ideolojilerin söz ve nota ile kodlanarak dinleyiciye, topluma iletildiği bir model ortaya çıkmaktadır. Bu model aşağıdaki gibidir:

Şekil 5.1. *Pazarlama iletişim sürecinin müzik konusuna uyarlanması (Odabaşı ve Oyman, 2002, s. 47'den yazar tarafından uyarlanmıştır.)*



İletişimin kullanıldığı her alanın kendine has ögeleri olabildiği gibi müziksel iletişiminde kendi iç dinamikleri doğrultusunda ögeleri vardır. Bunlar; besteci ya da kaynak kişi, müzik eseri ve içerdiği mesaj, müzik eserini seslendiren ya da yorumlayan kişi ya da kişiler, müzik eserini sunma yolu ya da iletim kaynağı ve dinleyicidir. Müziksel iletişimin temelinde estetik ve sanatsal bir ifade biçimi vardır. Bu yönüyle de sanatsal iletişimin ya da sanatla iletişimin önemli boyutlarından biridir.

Sanatın alt basamakları arasında yer alan müzik, türü ne olursa olsun dünyanın her yerinde güçlü bir iletişim aracı olarak kullanılmaktadır. Türkiye'de de müziğin iletişim aracı olarak kullanılmasında, geleneksel unsurları içerisinde barındırması ve işlemesi yönüyle Türk Halk Müziğinin katkısı büyüktür. Müziğin iletişim aracı olarak kullanılmasında, kuşkusuz kitle iletişim araçlarından radyo ve televizyonun, kaset ve CD'lerin, konserlerin ve sanal dünya olarak adlandırılan internetin önemli rolü vardır.

İletişim modelindeki unsurlar müzik açısından şu şekilde açıklanabilirler:

Kaynak: Sanatçının kedisi ve kullandığı enstrüman

Düşünce: Fikir ve/veya İdeoloji

Kodlama: Müzik ve Sözler

Kanal: Kullandığı medya, kitle iletişim araçları, konser alanı, konser salonu, sosyal medya

Destekleyici unsurlar: Müzik ritmi, sanatçının duruşu, albüm kapakları, konser alanı dizaynı, posterler, afişler…

Bir müzik icracısı ve dinleyenleri arasında gerçekleşen iletişim sürecini berraklaştırmak amacıyla kavramsal çerçeve içerisinde değinilen genel iletişim modelinin burada nasıl işlediği şu şekilde açıklanabilir:

Genel İletişim modelinde: Kaynak düşüncesini kendinin ve alıcının anlayabileceği biçimde kodlar. *Kaynağın görevi, gönderilecek mesajın önceden belirlenmesini ve anlaşılır nitelikte oluşturulmasını sağlamaktır (Odabaşı ve Oyman,2002: 16-17)*

Müzisyen ve Dinleyicileri Arasında: Müzisyen müzik eşliğinde şarkı sözleriyle mesajı kodlar ve bazen de çok açık bir şekilde mesajı sadece söz şeklinde kodlanmış bir şekilde iletir. Tarihsel süreç içerisinde şarkıyı dinleyicilere iletme medyaları çeşitlenmiş ve değişmiştir. Çünkü teknoloji, toplumsal yapı, dinleyici profili ve algılama biçimleri değişmiştir.

Genel İletişim modelinde: Kaynaktan alıcıya gönderilen bir uyarı, bilgi, görüş ya da davranışın kaynak tarafından ortak semboller kullanılarak kodlanması *mesaj olarak adlandırılır (Gürgen,1990'dan aktaran Odabaşı ve Oyman, 2002, s. 17).*

Müzisyen ve Dinleyicileri Arasında: ortak semboller artmıştır. Eskiden Fransızcayla İspanyolcayı birbirinden ayırt edebilen az işi varken şimdilerde çok kişi bunu yapabilir. En basitinden internet kullanarak duyduğu parçanın kod açımı için gereken ve kendisinde eksik olan bilgiye ulaşabilir.

Hem kodlama hem de kod açma birer zihinsel süreçtir. Mesajın anlamı taşıyabilmesi alıcının kod açma sürecini işletmesine bağlıdır. Mesajın hiçbir yanlış anlamaya ve yoruma yol açmayacak bir biçimde aktarılması gerekir. Alıcının özelliklerine uygun içerikte mesajlarına hazırlanması, iletişimin başarısını arttıracaktır (:17).

Kanal, mesajın kaynaktan alıcıya doğru gittiği yol ya da araçlardır. Bu araçlar kitle iletişim ya da kişilerarası iletişim araçları olabilir. Mesaj, kitle iletişim araçları (TV, radyo,gazete,dergi vb.)ile iletilirse kitle iletişimi söz konusu olur. Mesajın kanaldan alıcıya düzgün ve doğru biçimde gidebilmesi için gürültüden arındırılmış bir kanal gereklidir (:17-18).

Alıcı, mesajın gönderildiği kişi ya da kuruluştur. Alıcı kod açma eylemi ile sembolleri yeniden düşünceye dönüştürür. Bunu gerçekleştirebilmesi için alıcının hazır durumda bulunması gerekir.

Geri besleme, alıcının mesajı nasıl yorumladığını ve nasıl tepkide bulunduğunu kaynağın öğrenmesine olanak sağlar. Böyle bir durumda, alıcı kaynak, kaynak ise alıcı durumuna geçer ve iki yönlü iletişim kavramı ortaya çıkar. İletişim, sadece mesajın alıcıya gönderilmesi olarak ele alınmamalıdır. İki kesimin de birbirinden sürekli etkilendiğini kabul etmek gerekir (:18).

Kısacası, ideoloji müzik aracılığı ile pazarlanıyor mu, pazarlanır mı? Sorusuna şu şekilde cevap verilmiştir:

İdeoloji veya bir fikir müzik ve sözler aracılığı ile iletilmektedir. Bu iletim işi belli bir fikir veya ideoloji merkeze alınarak bu fikir veya ideolojinin yayılması, benimsenmesi, değişim yaratması için sistematik olarak yapıldığında, bu durum pazarlama disiplini çerçevesinde ele alınabilir. Bu durumun hâkim ideolojiye karşıt görünmesi durumunda da iktidarların, güç erkinin müdahalesi ile karşılaşması söz konusu olmaktadır. Bu karşılaşma ise anlamın yeniden üretimi sonucunu doğurmaktadır. Başka bir deyişle, müzik/şarkılar/ türküler Kotler'in bahsini ettiği biçimde birer propaganda ve protesto sürecinin mesaj veren araçları haline gelebilmektedir. Bu durumda, iktidarlar/güç erkleri, sanatçılar/müzisyenler ve toplum/dinleyiciler olmak üzere üç taraflı bir etkileşimden söz edilebilir.

İkinci araştırma sorusu ise Türkiye'deki fikir ve ideoloji pazarlamasının yeri üzerinedir.

Farklı dillerin, dinlerin, kültürlerin, etniklerin bir arada yaşadığı Türkiye coğrafyasında kendine has özellikler barındıran ve kendi sorunlarını dile getiren bir müzik çeşitliliğinden ve mesajlarından bahsedilebilir.

Farklı kültürler zaman zaman diğerleriyle çatışarak zaman zaman da birbirinden beslenerek bugüne gelmiştir. Türkiye'de tarihsel süreç içerisinde belli dönemlerde daha baskın bir şekilde sanatçıya ve eserlerine çeşitli müdahalelerin yapıldığı görülmektedir. Cumhuriyet öncesi ozanlık geleneğinden, Cumhuriyet sonrasında gerçekleştirilmek istenilen müzik alanındaki devrimlere ve müdahalelere, bu müdahalelere tepkisel olarak ortaya çıkan çeşitli türlere ve dönemsel toplumsal olaylar etrafında şekillenen müzik

akımlarına kadar Türkiye'de müzik aracılığı ile çeşitli fikirler, ideolojiler iletilmiştir ve iletilmektedir.

Nitekim görüşme yapılan sanatçıların/müzisyenlerin/türkücülerin incelenilen şarkılarında/türkülerinde yüze yakın tema çıkarılmıştır. Diğer taraftan müziğin işlevleri acısından ortaya çıkan bulguların tamamı ve analiz edilen müzikler/şarkılar/türküler aracılığı ile iletilen mesajlar, anlamlar toplumun her tarafına nüfuz edecek biçimde çeşitlilik göstermektedir. Bu anlamların Türkiye örneğine özgünlükleri ise ikinci araştırma sorusunun yanıtını oluşturmaktadır. Bu çeşitlilik Türkiye'nin etnik yapısı sebebiyle artmakta ve birbirine karşıt unsurları da bir arada barındırabilmektedir.

Müzik icracılarıyla/sanatçılarla yapılan görüşmeler sırasında ilgisini çeken önemli bir nokta görüşülen kişilerin tezin konusunu müzik ve ideoloji olarak algılayıp müzik ve ideoloji olgusunu öncelikle tamamen iktidarla bağdaştırarak iktidarın müzik ve icracısı üzerindeki baskısı olarak değerlendirmişlerdir. Bu durum Türkiye'de özellikle 80 darbesi sonrası müzik/şarkı, müzisyen/sanatçı üzerinde yapılan baskıların bıraktığı bir imajın bugüne yansımaları olarak değerlendirilebilir.

İdeoloji kavramı geniş çerçevesi sebebiyle aslında yaşam bicini şekillendiren şeydir. Yaşam biçimi ise tüketim unsurlarıyla ilgilidir. Yani neyi tüketip tüketmeyeceğimizi, nasıl tüketeceğimizi aslında ideolojimiz belirler. Bu anlamda ideoloji pazarlanarak aslında o ideolojiye bağlı olarak neleri nasıl tüketeceğimiz de belirlenir. Yani önce ideoloji pazarlanır ve ardından o ideolojiye uygun olarak diğer ürünler o ideolojinin benimseyicilerine pazarlanır.

Bu durum Bourdieu'nün sanatsal üretim alanını otonom ve heteronom kutupları olarak anlatmak istediği "sanatsal üretim alanını ekonomik ve politik olarak ekonomik olarak hakimiyet altına alanların benimsediği heteronom ilke ve geçici başarısızlığı bir dahil edilme işareti, ticari başarıya da taviz vermek olarak gören özel bir sermaye türü ile donanmış olanların benimsediği, ekonomiden bağımsız olma derecesi ile otonom ilke üzerinden tartışılabilir. Heteronom olan Burjuva sanatı iken otonom olan sanat sanat içindir anlayışı olmaktadır. Heteronom olanı güç erklerinin sanata olan müdahalesi, sanatın sadece sanatçı tarafından ortaya konanı ise otonom olmaktadır (Eren, 2017). Yapılan görüşmelerde sanatçıların *sanatçı duruşu* diyerek anlatmaya çalıştıkları şey aslında sanatçının bu güç erklerinden ne kadar bağımsız bir şekilde sanatlarını icra edebildikleri ile ilgilidir. Buradaki güç erkleri iktidar ya da piyasa olabilmektedir.

Bourdieu bu erkleri sanat eleştirmenleri, jüriler, editörler gibi üretimi destekleyici eyleyiciler ve çeşitli kurumları da hesaba katmayı gerektirdiğini söylemektedir. Bu işleyiş yasasında eyleyiciler ve kurumlar arasındaki rekabet hiç kuşkusuz oyunun sorgusuz sualsiz kabul edilen kurallarından elde edilecek çıkarlar doğrultusunda oyuna yapılan yatırımlardan bağımsız değildir demektedir.

Müziğin türü, verdiği mesajlar hedef kitlesinin içinde bulunduğu sınıfa dair de bilgiler vermektedir. Yüksek müzik olarak tanımlanan klasik müziğin dinleyicileri ile Türkiye'de bir alt kültür ve hatta varoş müziği olarak tanımlanan arabesk müzik dinleyicisinin farklı özelliklere sahip iki kitle olduğu kanısı yine bu türlerin sosyal sınıflar, toplumsal tabakalar açısından konumlandırılması sebebiyledir. Bourdieu (2006, s. 21) bu durumu habitus kavramıyla açıklamaktadır. Bunu, bir konunun içkin bağlantısal özelliklerini bütünleşik bir hayat tarzında -insanlar, mekanlar ve pratiklerle ilgili bütünleşik bir tercih dizisini- dile getiren can verici ve birleştirici köken olarak tanımlamaktadır. Yani aslında bir eyleyenin kendi ortamında anlam kazandığı ve ortamın ona anlam kazandırdığı söylenmektedir. Görüşme yapılan sanatçıların müzikleri ya da icraları da konu aldıkları dönem ve dinamikleri çerçevesinde değerlendirmeye alınmaktadır. Bu bağlam değiştiğinde anlam da değişecektir. Nitekim Kardeş Türküler örneğinde de bu görülmektedir. Kardeş Türkülerin ortaya çıktığı bağlam çeşitliliğin güzelliği, farklı etniklerin bir arada yaşaması mesajını verebileceği bir bağlamdır.

Müzik bu anlamda geçmişten günümüze tarihi akışı anlatan ve şekillendiren bir unsur olarak önemlidir. Yani müziğin ve müzisyenin geçmişte kullandığı tarzlar gelecekte kullanılabilecek tarz için bir ipucu verebilir. Bu Türkiye'de icra edilen müziğin ana akımdan uzaklaşarak kendi öz kimliğini, kültürünü idame ettirmesi için önem arz etmektedir. Yani Türkiye'de icra edilen müzik Türkiye'nin güncel hali, toplumsal her türlü konuyu ele almayan toplumdan kopuk bir tarzda olursa gelecekte meydana gelecek tarihsel olayların yönünü belirleme yani değiştirme ve dönüştürme işlevini yitirecektir denilebilir.

Çalışmanın çeşitli kısıtları -zaman, mekân, ulaşılabilirlik, çalışmanın ana kurgusu gibi- nedeniyle konuya dahil edilemeyen fakat ileride yapılabilecek çalışmalara konu olabilecek ve ideoloji pazarlaması fenomeninin çerçevesini keskinleştirebilecek unsurlar ve cevap aranması gereği duyulan sorunsallar bulunmaktadır. Bu nedenle gelecekte yapılabilecek çalışmalar için şu önerilerde bulunulmaktadır:

1. Yapılan çalışma üreticiden tüketiciye doğru kurgulanan bir çalışma olamsı sebebiyle dinleyiciler, hayran kitleleri ile görüşmeler yapılmamıştır. İleride tüketiciden üreticiye doğru kurgulanan bir çalışma yapılarak müzik/şarkı dinleyicilerinin verilen mesajları algılama biçimleri ve dinleyiciler üzerindeki etkileri araştırılabilir.
2. Türkiye'deki müzik aracılığı ile fikir ve ideolojilerin pazarlanması çerçevesinde konunun birincil aktörleri olan sanatçılar/müzisyenler ve iktidarlar üzerinde durulmuştur. İleriki çalışmalarda piyasadaki plak şirketleri, medya şirketleri, sermayedarlar, müzik endüstrisi vb. açısından bir ilişki ağı kurgulanarak araştırmalar yapılabilir.
3. Türkiye'de siyasi partilerin seçim müzikleri ve verdikleri mesajlar ile bunların politik pazarlama açısından etkileri araştırılabilir.
4. Farklı müzik türlerini dinleyenlerin tüketim alışkanlıkları belirlenebilir ve karşılaştırılabilir. İnsanların dünya görüşleri neyi tüketip neyi tüketmeyeceklerini belirler. Amerika'da zenci müziği ile beraber oluşan hip-hop bir kültür olup bu kültürü benimseyenlerin kıyafetlerinden, kullandıkları arabaya, konuşma biçiminden, yürüyüş şekline, her ayrıntıya yansır. Bu bir ideolojidir artık ve müziğin üretimiyle o da üretilir, yayılır, yani pazarlanır.
5. İlahiler, çocuk şarkıları, iş şarkıları, marşlar, ağıtlar gibi kategorilere ayrılmış müzikler/şarkılar inceleme konusu olarak ele alınabilir. Bu kategorilerin kendi içinde barındırdığı anlamlar ve etkililikleri üzerine çalışmalar yapılabilir.
6. Dünya'da ve Türkiye'de hayran/dinleyici kitlesinde klan toplulukların oluşumları araştırılabilir. Örneğin, Koreli bir erkek müzik grubu olan BTS hayranları kendilerini *Army* yani *Ordu* olarak tanımlamakta ve dünyanın her yerindeki Army üyeleriyle iletişim halinde olup çeşitli toplumsal konularda birlikte hareket etmektedirler. Ayrıca bu müzik grubunun üyelerinin -saçları, kıyafetleri, takıları vs. – feminen erkek algısını yarattıkları söylenilebilir. Bu durumun bu grubun hayranlarının tüketim biçimlere nasıl yansıdığı konu edilebilir.
7. Teknolojik gelişmeler ve yeniliklerle beraber yeni iletişim kanallarının kullanımı ve sanatçının/müzisyenin üretim olanakları ve etkileri araştırılabilir.
8. Sanatçıların/müzisyenlerin toplumsal cinsiyet rolleri açısından verdikleri mesajlar arasında bir farklılık olup olmadığı ve vermek istedikleri mesajların etkililiğinde bu rollerin bir etkisi olup olmadığı araştırılabilir.

9. Müzik festivali olgusunun fikir ve ideolojilerin pazarlanması ve tüketim unsurları, tüketim ağı üzerine araştırmalar yapılabilir.

KAYNAKÇA

Adorno, T. W. (2009). *Kültür endüstrisi.* (Çev: N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Akan, V. (1990). Çağdaş Sosyolojide bir kuram: Sosyal Alışveriş. egitimvebilim.ted.org.tr/index.php/EB/article/download/5986/2118 (Erişim tarihi: 25.04.2018)

Althusser, L.(2010).*İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları.* (Çev: A. Türmertekin). (4. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.

Amed, N. (2016). *Kavramsal ve kuramsal olarak sanat*. Diyarbakır: AramAraştırma.

Argın, Ş. (1999). Modern zamanlarda sözün statüsü, *Birikim Dergisi Arşivi*, 124, http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/4733/modern-zamanlarda-sozun-statusu#.Vt61tPmLTDc (Erişim tarihi: 12.12.2015)

Artun, A. (2011). *Çağdaş sanatın örgütlenmesi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Aydınalp, E. B. (2015). Nitel Araştırma Yöntemlerinde Araştırmacı Rol ve Sorumlulukları. https://www.researchgate.net/publication/319101497_Nitel_Arastirmada_Arastirmaci_Rol_ve_Sorumluluklari (Erişim Tarihi: 09.02.2019)

Başman, S. (2013). *Yusuf İslam, Cat Stevens* (Örnek İnsanlar Dizisi-2), İlkgençlik Yayınları: İstanbul.

Baudrillard, J. (2005). *Şeytan'a satılan ruh ya da kötülüğün egemenliği.* (Çev: O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2015). *Tüketim toplumu.* (Çev: A. Şenel). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bauman, Z. (2012). *Akışkan Aşk.* (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Versus Kitap

Becker, H. (2014). *Mesleğin incelikleri: Sosyal bilimlerde araştırma nasıl yürütlür?,* Ankara: Heretik Yayıncılık.

Bilir, O. (2012). Bir güç alanları sistemi olarak müzik toplum ilişkisi. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 15 (62), 183-195.

Blasubramanian, S. K., Karrh, J. A. ve Patwardhan, H. (2006). Audience responce to product placement: An integrative Framework and future research agenda, *Journal of Advertising*, 35 (3), 115-141.

Bohlman, P. V. (2002). *Dünya müziği.* (Çev: H. Gür). Ankara: Dost Kitabevi.

Briain, L. O. (2012). Singing as social life: Three perspectives on Kwv Txhiaj from Vietnam, *Hmong Studies Journal,* 13 (1), 1-27.

Bulut, M. H. (2001). Müziğin Toplumsal İşlevinin Niteliği, *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* 21 (1): 173-175.

Canetti, E. (2014). *Kitle ve iktidar.* (Çev: G. Aygen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Çağatay Şahin, Türkiye'de Arabesk Müzik Kültürü ve TRT Sansür Kararlarının Etkisi: "Sen Benim İçimde Bir Korkulu Rüya.." http://www.umut.org.tr/UserFiles/Files/Document/document_3a6af37d21fe4153b28872d7b54f2982.pdf. (Erişim tarihi: 12.10.2017)

Clark, T.(2011). *Sanat ve propaganda: Kitle kültürü çağında politik imge*. (Çev: E. Hoşcusu). (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Craig, C., Flynn, M. A. ve Holody, K. J. (2017). Name dropping and product mentions: Branding in popular music lyrics, *Journal of Promotion Management,* 23 (2), 258-276.

Creswell, J. W. (2018). *Nitel Araştırma Yöntemleri: Bes yaklaşıma göre nitel araştırma ve araştırma deseni*, (Çeviri editörleri Mesut Bütün, Selçuk Beşir Demir). Siyasal Kitabevi: Ankara.

Çerezcioğlu, A. (2010). Bülent Ortaçgil örneğinde popüler müzik şarkılarında yan anlam, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(2), 249-262.

Çıplak, S.C. (2011). *Music and identity in Atma Tribe,* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İştanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Demirkaya, M. (2008). Güzel İstanbul'un 34 Yıllık Esareti. http://www.milliyet.com.tr/default.aspx?ArticleID=517050&Date=15.04.2008&Kategori=yasam&aType=HaberDetay (Erişim tarihi: 04.03.2016)

Denselow, R. (1993). *Müzik bittiği zaman popüler popun öyküsü*. (Çev: D. Oktay). İstanbul: Alan Yayıncılık.

Dıjk, T. V. (2015). Söylem ve ideoloji: Çok alanlı bir yaklaşım, B. Çoban ve Z. Özarslan (Ed.), *Söylem ve İdeoloji* içinde (15-100). İstanbul: Su Yayınevi.

Durgun, Ş. (2010). *Türkiye'de Devletçi Gelenek ve Müzik* (2. Baskı), Ankara: Binyıl Yayınevi.

Eagleton, T. (2011). *İdeoloji*. (Çev: M. Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eldem, B. (1985). *Güçsüzlerin tarihi biçimlendirme savaşımı ve Jamaika'da evrensel bir müzik olgusu: Bob Marley Reggae*, İmge Yayınları: İstanbul.

Erdoğan, İ. (2000), Müziğin ve toplumsalın üretimi: Müziğin siyasal ekonomisi, kültürü ve ideolojisi üzerinde araştırma gereği, *Ve Müzik*, 6, 8-17.

Erdoğan, Z. (2014). Pazarlamanın konusu, kapsamı, gelişimi ve diğer sosyal bilimlerle ilişkisi. Z. Erdoğan (Ed.), *Pazarlama ilkeler ve yönetim* içinde (1-23). Bursa: Ekin Yayın Dağıtım.

Eren, O. (2017). Türkiye'de 1960'larda Müzik Alanı ve Protest Müziğin İlk Nüverleri: Anadolu Pop Akımı, *İstanbul Ünversitesi Yayınevi Sosyoloji Dergisi*, 38 (1), 131-162.

Ergun, D. (1982). *Sosyoloji ve tarih: Sosyolojide yöntem sorunu* (2. Baskı), İstanbul: Der Yayınları.

Ergüven, A. R. (2004). *Sanat ve erotizm: Sanat ve insan*. İstanbul: Berfin Yayınları.

Erinç, S. M. (2009). *Sanat sosyolojisine giriş*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Erkan, B. (2016). Ana akım (ortodoks-neoklasik) iktisat öğretisi eleştirisi: Heteredoks yaklaşım ihtiyacı, *Akademik Araştırmalar ve Çalışmalar Dergisi*, 8 (14), 25-40.

Erol, A. (2009). *Popüler müziği anlamak kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Erol, A. (2009). *Popüler müziği anlamak kültürel kimlik bağlamında popüler müzikte anlam*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Erol, A. (2015). *Müzik üzerine düşünmek*. (2. Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Erzen, J. N. (2011). *Çoğul estetik*. İstanbul: Metis Yayıncılık

Esgin, A. (2012). Bir müzik sosyolojisi var mıdır?. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 15 (62), 153-182.

Foucault, M. (2000). *Özne ve iktidar*. (Çev: I. Ergüden, O. Akınhay, 3. Basım). Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Foucault, M. (2006). *Kelimeler ve şeyler: İnsan bilimlerinin bir arkeolojisi*. (Çev: M. A. Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.

Gadimov, J. (2015). Herman ve Chomsky'nin Propaganda Modeli: Rızanın İmalatı: Kitle Medyasının Ekonomi Politiği, *Ankara Üniversitesi ilef dergisi*, 2 (2), 215-226.

Galician, M. L. (2004). Product placement in 21st century, *Journal of Promotion Management*, 10 (1-2), 241-258.

Gökalp, Z. (1968). *Türkçülüğün Esasları* (7. Baskı), İstanbul: Varlık Yayınları.

Gramsci, A. (2014). *Hapishane defterleri.* (Çev: A. Cengiz). İstanbul: Belge Yayınları.

Güler, M. A. (2016). 1970'li yıllarda Türkiye işçi sınıfını Cem Karaca ile okumak. *Çalışma ve Toplum*, 2, 725-755.

Gümüş, Ö. (2017). İran'dan Ankara'ya bir tamburi: Ador Hooyar. https://lavarla.com/irandan-ankaraya-bir-tamburi-ador-hooyar/ (Erişim tarihi: 09.02.2019).

Gündoğar, S. (2005*). Halk Şiirindeki Protesto Geleneğinden Günümüz Politik Şarkılarına Muhalif Müzik*. İstanbul: Devin Yayıncılık.

Gürses, F. (2017). Müzikte siyasal söylem ve Türkiye'de Anadolu rock: "Cem Karaca ve Barış Manço" örneği (1960-1980), *The Journal of Academic Social Science Studies*, 56, 325-350.

Herman, E. S. Ve Chomsky, N. (2012). *Rızanın imalatı: kitle medyasının ekonomi politiği*. (Çev. E. Abadoğlu). İstanbul: bgst Yayınları.

Hodges, D. A. (2000). Implications of music and brain research. *Music Educators Journal Special Focus Issue: Music and the Brain*, 87 (2), 17-22.

Kahyaoğlu, O. (2003). *And dağlarından Anadolu'ya devrimci müzik geleneği ve sıyrılıp gelen Grup Yorum.* İstanbul: neKitaplar.

Kınık, M. (2011). Bir iletişim aracı olarak Türk Halk Müziği ve türküler. *Erciyes İletişim Dergisi*, 2 (1), 136-150.

Kotler, P. (1972). A geneic consept of marketing. *Journal of Marketing*, 36(2), 46-54.

Köse, H. (2014). *Şovenist inşa.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.Kretchmer, S. B. (2004). Advertainment: The evolution of product placement as a mass media marketing strategy. *Journal of Promotion Management*, 10: (1-2), 37-54.

Kurtuluş, A. (1996). *Politika ve sanat: Ekim devrimi (1917-1932).* İstanbul: Avesta Yayınları.

Kutluk, F. (2018). *Müzik ve politika.* İstanbul: H2O Kitap.

Leppert, R. (2009). *Sanatta anlamın görüntüsü*. (Çev: İ. Türkmen). İstanbul: Ayrıntı

Yayınları.

Levy, L. (2016). Imagining the given and beyond on joseph margolis' phenomenology of imagination. *Contamporary Pragmatism*, 13, 70-87.

Lull, J. (2000). Giriş. *Popüler müzik ve iletişim*. (Çev:T. İlbağ) (Ed: J. Lull). İstanbul: 11-47.

Lüleci, Y. (2015). *Tek Parti Döneminde İktidar ve Sanat*. İstanbul: İskenderiye Kitap.

Meriç, M. (2016). *100 Şarkıda Memleket Tarihi*. İstanbul: Ağaçkakan Yayınları.

Michaels, S. (2011). Lady Gaga's Born This Way banned in Lebanon. http://www.theguardian.com/music/2011/jun/07/lady-gaga-born-this-way-banned-lebanon (Erişim tarihi: 22.02.2016)

Moran, B. (1999). *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Morrison, O. (2015) Turn that down! 40 banned and censored songs. http://ncac.org/blog/turn-that-down-40-banned-and-censored-songs (Erişim tarihi: 16.02.2016)

O'Shaughnessy, J. ve O'Shaughnessy, N. J. (2003). The Marketing Power of Emotion, New York: Oxford University Press.

Odabaşı, Y. ve Oyman, G. (2010). *Tüketici Davranışı*. (9. Baskı). İstanbul: MediaCat Akademi.

Oluç, M. (2006). *Temel Pazarlama Kavramları*. Istanbul: Beta Yayıncılık.

Ongur, H. Ö. ve Develi, T. O. (2013). Bir alt kültür olarak Türkiye'de rock müzik ve toplumsal muhalefet ilişkisi, *7. Ulusal Sosyoloji Kongresi*, Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, s. 155.

Özbek, M. (2008). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özdemir, U. (2016). *Kimlik, ritüel, müzik icracısı: İstanbul Cemevlerinde zakirlik hizmeti*. İstanbul: Kolektif Kitap.

Petkova, S. (2009). Mikhail Bakhtin: edebiyatın gerekçelendirilmesi (Çev: M. Çakmakçı), *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(6), 98-109.

Platon (2014). *Devlet*. (Çev: S. Eyüboğlu ve M. A. Cingöz). (9906. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Rowe, D. (1996). *Popüler kültürler: Rock ve sporda haz politikası.* (Çev: M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Sancar, S. (2008). *İdeolojinin serüveni: Yanlış bilinç ve hegemonyadan söyleme.* (2. Baskı). Ankara: İmge Kitabevi.

Satır, Ö. C. ve Karahasanoğlu, S. (2015). Küresel kültürel akış bağlamında yeni Ankaralı müzik anlayışı, *Journal of Ankara Studies*, 3 (2), 145-164.

Saussure, F. D. (1998). *Genel dilbilim dersleri.* (Çev: B. Vardar). İstanbul: Multilingual.

Say, A. (2013). *Müzik nedir, nasıl bir sanattır?*. (3. Baskı). İstanbul: Doğa Basın Yayın.Shklovsky, V. (2009). *Theory of prose*. (Çev: B. Sher). United States of Amerika: Dalkery Archive Press.

Sönmez, B. (2003). Sanatta konu ve anlam. *Ayvakti Düşünce-Kültür ve Edebiyat Dergisi* http://www.ayvakti.net/ayvakti-gezi/item/sanatta-konu-ve-anlam (Erişim tarihi: 11.02.2015)

Stokes, M. (2011). *Aşk cumhuriyeti: Türk popüler müziğinde kültürel mahrem*. (Çev: H. Doğrul). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Stokes, M. (2016). *Türkiye'de arabesk olayı*. (Çev: H. Eryılmaz). İstanbul: İletişim Yayınları.

Sun, M. (1969). *Tükiye'nin kültür, müzik, tiyatro sorunları*. Ankara: Ajans Türk Matbaacılık Sanayii.

Şenyapılı, Ö. (1981). *Toplum ve iletişim*. Ankara: Turan Kitabevi.

Şevki, O. (2009). *Gölge adam: Bir menajerin anıları*. İstanbul: Heyamola Yayınları.

Telci, İ. N. (2017). Bir etno-dini inanış olarak İran'daki Yarsan inancı: Tarihi, esasları ve bugünkü durumu. *Mezhep Araştırmaları Dergisi*, 10 (2), 435-454.

Tepebaşlı, F. (2006). Edebiyat öğretiminde Waldmann modeli. *VI. Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu*, Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi, 605-617.

Trueman, C.N. (2015). Music in Nazi Germany. http://www.historylearningsite.co.uk/nazi-germany/music-in-nazi-germany/ (Erişim tarihi: 04.12.2016)

Turino, T. (2008). *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Turner, K. J. (2004). Insinuating the product into the message, *Journal of Promotion Management,* 10 (1-2), 9-14.

Ulusoy, M. D. (2005). *Sanatın sosyal sınırları*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Uygun, O. (2008). *İbni Haldun'un toplum ve devlet kuramı*. İstanbul: On İki Levha Yayıncılık.

Wicke, P. (2006). *Mozart'tan Madonna'ya popüler müziğin bir kültür tarihi.* (Çev: S. Dalaman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yetkin, Ç. (1970). *Siyasal iktidar sanata karşı*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Yıldırım, Y. (2012). Sanat, yaşam ve Mikhail Bakhtin arasındaki "büyük diyalog". *Muhafazakâr Düşünce,* 9 (33-34), 29-44.

http-1: http://time.com/3181644/beyonce-reclaim-feminism-pop-star/. (Erişim tarihi: 03.03.2019)

http-2: http://m.on5yirmi5.com/bu-sarkilar-bir-zamanlar-yasakti-55081.html. (Erişim tarihi: 23.02.2016)

http-3: http://ncac.org/resource/music-censorship-in-america-an-interactive-timeline. (Erişim Tarihi:20.02.2016)

http-4: http://wzlx.cbslocal.com/2014/11/07/1968-the-doors-were-banned-from-arizona-for-almost-causing-a-riot/. (Erişim tarihi: 22.02.2016)

http-5: https://en.wikipedia.org/wiki/Sailing_(Sutherland_Brothers_song). (Erişim tarihi: 22.02.2016)

http-6: https://www.youtube.com/watch?v=KSSvzCNBvlQ. (Erişim tarihi: 22.02.2016)

http-7: http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.561a63c7ad7a88.38944612, Erişim tarihi:11.10.2015.

http-8: http://www.manandmollusc.net/advanced_uses/music.html. (Erişim tarihi: 01.08.2015)

http- 9: http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/4913/duygulanim-ve-duygulanimsal-emek-uzerine-notlar#.Vm7CD0qLTDc. (Erişim tarihi:14.12.2015)

http-10: http://journal.frontiersin.org/researchtopic/941/expression-of-emotion-in-music-and-vocal-communication. (Erişim tarihi: 01.08.2015)

http-11: http://www.bobmarley.com/amandla-festival-of-unity-1979/. (Erişim tarihi:03.12.2017)

http-12: http://www.hiphopmyway.com/g/zimbabwe-the-song-that-fueled-a-revolution/. (Erişim tarihi: 01.12.2017)

http-13: https://www.youtube.com/watch?v=JnpBtRlfdjc. (Erişim tarihi: 03.12.2017)

http-14:https://mattsteinglass.wordpress.com/2009/06/23/sar-oomad-zemestoon/. (Erişim tarihi: 02.01.2018)

http-15: http://www.network54.com/Forum/149359/thread/1245529383/last-1245529383/MOUSAVI'S+ELECTION+SONG+IS+AN+ARMENIAN+SONG+..Son-of-a-gun, (Erişim tarihi: 07.01.2018)

http-16: https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/tehranbureau/2009/09/mousavi-on-the-green-path-of-hope.html, (Erişim tarihi: 06.01.2018)

http-17: https://www.youtube.com/watch?v=_Ju6Q8Azcmg. (Erişim tarihi: 28.01.2018)

http-18: http://time.com/5119499/white-rose-grammys-red-carpet/?utm_campaign=time&utm_source=facebook.com&utm_medium=social&xid=time_socialflow_facebook. (Erişim tarihi: 29.01.2018)

http-19: https://www.gofundme.com/timesup. (Erişim tarihi: 29.01.2018)

http-20: http://time.com/money/5107657/times-up-go-fund-me-donations/. (Erişim tarihi: 29.01.2018)

http-21: https://www.youtube.com/watch?v=gQXVjY1oqRo. (Erişim tarihi: 10.02.2018)

http-22: http://www.pophistorydig.com/topics/petula-belefonte-1968/. (Erişim tarihi: 10.02.2018)

http-23: http://www.pophistorydig.com/topics/petula-belefonte-1968/. (Erişim tarihi: 10.02.2018)

http-24: http://www.sanatatak.com/view/the-guardiandan-2017-underground-muzik-sorusturmasi. (Erişim tarihi: 01.03.2018)

http-25:http://www.cnnturk.com/fotogaleri/magazin/bir-zamanlar-yasaklanan-sarkilar?page=12. (Erişim tarihi: 20.02.2016)

http-26:http://www.uzmanportal.com/yasakli-olan-sarkilar-eskiden-yasak-olan-sarkilar.html/ (Erişim tarihi: 21.02.2016)

http-27: http://www.aydinlikgazete.com/mansetler/trtde-yasaklanan-sarkilar-ve-gercekler-tamami-h24250.html (Erişim tarihi: 23.02.2016)

http-28:http://www.agos.com.tr/tr/yazi/570/yasar-kurt-ermeni-kimligini-acikladiktan-sonra-yasananlari-anlatiyor (Erişim tarihi: 23.02.2016)

http-29: https://bianet.org/biamag/kultur/131671-sexen-ferec-vortex-of-clutter. (Erişi tarihi: 23.07.2011)

http-30: https://odatv.com/ilk-kurt-heavy-metal-grubu-1512091200.html. (Erişim tarihi: 15.12.2009)

http-31: https://www.birgun.net/haber-detay/barisin-notasina-basan-grup-ferec-68567.html. (Erişim tarihi: 15.09.2014)

http-32: https://www.youtube.com/channel/UCrYhoksUTQy8tPUACH34yXw. (Erişim tarihi: 02.10.2018)

http-33: http://www.allthelyrics.com/lyrics/kardes_turkuler/demme_ala_gtczli_nazlee_pirim-lyrics-1201151.html. (Erişim tarihi: 22.02.2017)

http-34: https://tr.wikipedia.org/wiki/Selda_Ba%C4%9Fcan. (Erişim tarihi: 27.02.2017)

http-35: http://ulkucusarkilar.com/en-iyi-ulkucu-sarkici/ erişim tarihi: 04.06.2018

http-36: http://www.mhp.org.tr/htmldocs/mhp/2877/mhp/index.html. (Erişim tarihi: 30.12.2018)

http-37: http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5c8910b0a61d33.76380567. (Erişim tarihi: 13.02.2019)

i-Tunes ve Spotify

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı ve Soyadı **:** Gazal Cengiz

Doğum Tarihi **:** 01.10.1986

E-mail **:** gazalcengiz @sirnak.edu.tr / gazalcengiz@gmail.com

Eğitim

Doktora	Anadolu Üniversitesi; İşletme Anabilim Dalı, Pazarlama Bilim Dalı Doktora Programı
Yüksek Lisans	Adana, Çukurova Üniversitesi; İşletme Tezli Yüksek Lisans
Lisans	İstanbul, Marmara Üniversitesi; İ.İ.B.F. İşletme Bölümü
Lise	Adana, ÇEAŞ Seyhan Anadolu Lisesi

Yabancı Dil Bilgisi

İngilizce (İleri düzeyde)

Yayınlar

Sökmen F. ve Cengiz, G. (2017). Şırnak'ta Ticaret ve Sanayi, İ. Baz (Ed.) *Şırnak 2023 Vizyon Çalıştayı* içinde (131-151). Şırnak: Şırnak Üniversitesi Yayınları

Baz, İ., Şarman, N., Cengiz, G. ve Ölgen, Ş. (2015). Şırnak Aşiretleri ve Kültürü, Şırnak: Şırnak Ticaret Odası Yayınları

Basci, E., Yılmaz, C., ve Cengiz, G. (2015). Micro social engineering: introduction of a new business concept and its review from a multidisciplinary perspective. *International Journal of Humanities and Social Science, 5*(1).