



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

**POPÜLER MÜZİKLERDE BEĞENİ FARKLILIKLARININ KÜLTÜREL
ÇÖZÜMLEMESİ:**

TÜRKÇE POP ÖRNEĞİ

Caner BEKTAŞ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

POPÜLER MÜZİKLERDE BEĞENİ FARKLILIKLARININ KÜLTÜREL
ÇÖZÜMLEMESİ:
TÜRKÇE POP ÖRNEĞİ

Caner BEKTAŞ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2023

POPÜLER MÜZİKLERDE BEĞENİ FARKLILIKLARININ KÜLTÜREL ÇÖZÜMLEMESİ: TÜRKÇE POP ÖRNEĞİ

Danışman: Prof. Dr. Fatma Gülay Mirzaoğlu Sıvacı

Yazar: Caner Bektaş

ÖZ

Gündelik yaşantımızdaki tercihler, anlık duygu ve düşüncelerimizin yanı sıra kültürel deneyimimizle yakından ilişkilidir. Böylece müzik dinleme pratiklerimiz ve tercih ettiğimiz müzik türleri rastgele meydana gelmez. Aile, eğitim, sosyal çevre ve medya gibi birçok kültürel faktör müzik tercihlerimizde etken rol oynar. Böylece tercih ettiğimiz müzikler, kültürel dünyamızı yansıtan bir kimlik göstergesi haline gelir. Bu bağlamda kamusal alandaki yaygınlığının yanı sıra işlevsel ve anlamsal yönüyle de ele alınan popüler müzikler, kültür ve müzik ilişkisini açığa çıkarmak üzere değerlendirilmeye açık bir alandır. Bu çalışma da Türkçe sözlü popüler müzikler özelinde müzik tercihlerinin kültürel arka planını açığa çıkarıp çözümlenmeye odaklıdır. Çalışmanın kuramsal altyapısı kültür, popüler kültür, popüler müzikler ve müzikte beğeni alanlarında kaleme alınan kuramlar üzerine inşa edilmiştir. Bunun haricinde anket ve kişisel görüşmelerle; aile, eğitim, medya ve sosyal çevre gibi kültürel unsurların Türkçe sözlü popüler müzik tercihleri üzerinde etki edip etmediği soruşturulmuştur. Elde edilen veriler SPSS programı ile analiz edilip, çalışmanın kuramsal altyapısından faydalanılarak yorumlanmıştır. Dolayısıyla bu tez çalışması Türkçe sözlü popüler müzikler bağlamında, müzik tercih ve beğenilerinin kültürel deneyimlerle ilişkisi tartışmaya açmak üzerinedir.

Anahtar sözcükler: Türkçe pop, popüler müzikler, kültür ve müzik, müzik beğenisi, müzik tercihi

CULTURAL ANALYSIS OF DIFFERENCES OF PREFERENCE IN POPULAR MUSIC: THE EXAMPLE OF TURKISH POP

Supervisor: Prof. Dr. Fatma Gülay Mirzaoğlu Sivacı

Author: Caner Bektaş

ABSTRACT

The preferences in our daily life are closely related to our cultural experience as well as our instant feelings and thoughts. Thus, our music listening practices and the music genres we prefer do not occur randomly. Many cultural factors such as family, education, social environment and media play an active role in our music preferences. Thus, the music we choose becomes an identity indicator that reflects our cultural world. In this context, popular music, which is discussed in terms of its functional and semantic aspects as well as its prevalence in the public sphere, is an area open to evaluation in order to reveal the relationship between culture and music. This study focuses on revealing and analyzing the cultural background of music preferences in Turkish oral popular music. The theoretical background of the study is built on the theories written in the fields of culture, popular culture, popular music and taste in music. Apart from this, with surveys and personal interviews; It was investigated whether cultural factors such as family, education, media and social environment affect Turkish oral popular music preferences. The data obtained were analyzed with the SPSS program and interpreted by utilizing the theoretical infrastructure of the study. Therefore, in this thesis, the relationship between musical preferences and tastes and cultural experiences in the context of Turkish oral popular music has been discussed.

Keywords: Turkish pop, popular music, culture and music, music taste, music preference

TEŞEKKÜR

Tez çalışması süresince desteğini esirgemeyip kültür ve müzik ilişkisine dair farklı yaklaşımlar sunan değerli danışman hocam Prof. Dr. F. Gülay Mirzaoğlu Sıvacı'ya; üniversite hayatımın her evresinde yanımda olup bana yol gösteren ve bu çalışmanın veri analizine doğrudan katkı sağlayan değerli hocam Prof. Dr. Cenk Güray'a; değerli jüri üyesi Prof. M. Ertuğrul Bayraktarkatal hocama; popüler müzikler üzerine araştırma yapmamda cesaret verip destek olan ve bu çalışmanın kuramsal altyapısının şekillenmesine katkı sağlayan değerli hocam Uğur Küçükkaplan'a; çalışmanın ilk aşamasındaki yardımlarından dolayı Dr. Öğr. Üyesi Nevin Şahin'e; Dr. Öğr. Üyesi Barış Gürkan'a; müzikoloji ile tanışmama vesile olan Taylan Şakalakoğlu, Dr. Öğr. Üyesi İsmet Karadeniz ve Dr. Öğr. Üyesi Ferhat Çaylı'ya; Hacettepe Üniversitesi Müzikoloji Anabilim Dalı ve Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı'ndaki hocalarıma; dostlarım İlker, Aylin, Gırgır, Serkan abi ve müzik öğretmenim Prof. Dr. Oğuz Başokçu'ya teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ.....	iv
TABLolar DİZİNİ.....	vi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ.....	viii
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: KÜLTÜR VE POPÜLER KÜLTÜR KAVRAMLARI	6
1. 1. Kültür Terimi ve Tarihsel Arka Planı.....	6
1. 2. Kitle ve Halk Terimleri.....	10
1.3. Popüler Kültür	14
BÖLÜM 2: POPÜLER KÜLTÜRE DAİR ÇEŞİTLİ YAKLAŞIMLAR.....	17
2.1. Yüksek Kültür ve Olumsuz Yaklaşımlar.....	17
2.2. Frankfurt Okulu	18
2.3. Olumlu Yaklaşımlar ve Birmingham Okulu	20
BÖLÜM 3: POPÜLER MÜZİK.....	24
3.1. Müziğin Tarihi.....	24
3.2. Popüler Müziğin Tanımı.....	27
3.3. Negatif Diyalektikten Popüler Müzik Eleştirisine: Adorno	32
BÖLÜM 4: POPÜLER MÜZİKLERDE BEĞENİ	39
4.1. İşlevsellik ve Anlam	39
4.2. Müzikte Beğeni	51
BÖLÜM 5: ARAŞTIRMA BULGULARI.....	60
5.1. Sosyo-Demografik Özellikler.....	60
5.2. Türkçe Sözlü Popüler Müzik Tercihleri	61
5.3. Türkçe Sözlü Popüler Müzikleri Tercih Etmeyenler.....	61

5.4. Türkçe Sözlü Popüler Müzikleri Tercih Edenler.....	66
BÖLÜM 6: TÜRKÇE SÖZLÜ POPÜLER MÜZİKLERDE BEĞENİ FARKLILIKLARININ KÜLTÜREL ÇÖZÜMLEMESİ.....	73
6.1. T.S.P.M'i Tercih Etmeyenlere İlişkin Yorum ve Çözümler.....	73
6.2. T.S.P.M'i Tercih Edenlere İlişkin Yorum ve Çözümler.....	77
SONUÇ	84
KAYNAKLAR.....	89
EKLER	97
ETİK KOMİSYON ONAY BİLDİRİMİ.....	111
ETİK BEYANI.....	112
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	113
MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT.....	114
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	115

TABLULAR DİZİNİ

Tablo 1. Katılımcıların Cinsiyet Dağılımı	60
Tablo 2. Katılımcıların Yaş Dağılımı	60
Tablo 3. Katılımcıların ‘‘Herhangi bir müzik eğitimi aldınız mı?’’ sorusuna verdikleri cevaplar.....	60
Tablo 4. Katılımcıların ‘‘Türkçe sözlü popüler müzikleri ne sıklıkla dinlersiniz?’’ sorusuna verdikleri cevaplar	61
Tablo 5. T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin dinledikleri tarz/türler	61
Tablo 6. T.S.P.M’i tercih etmeyen katılımcıların ailelerinde dinlenen müzik türleri	62
Tablo 7. ‘‘T.S.P.M dinlemeyi tercih etmeyişinizde ailenizin etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?’’ sorusuna verilen cevaplar	62
Tablo 8. ‘‘T.S.P.M dinlemeyi tercih etmeyişinizde aldığımız eğitiminin etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?’’ sorusuna verilen cevaplar	63
Tablo 9. ‘‘T.S.P.M dinlemeyi tercih etmeyişinizde sosyal çevrenizin (iş, okul, yaşanılan semt/şehir/ülke, arkadaş ilişkileri) ve içinde yetiştiğiniz kültürün etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?’’ sorusuna verilen cevaplar	63
Tablo 10. ‘‘ T.S.P.M’i tercih etmeyişinizde video kliplerin etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?’’ sorusuna verilen cevaplar.....	63
Tablo 11. ‘‘Film, dizi ve reklamlarda kullanılan müziklerin T.S.P.M’i tercih etmeyişinizde yönlendiren bir etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?’’ sorusuna verilen cevaplar.....	64
Tablo 12. ‘‘T.S.P.M’e çoğunlukla hangi kitle iletişim araçları üzerinden maruz kalırsınız?’’ sorusuna verilen cevaplar	64
Tablo 13. ‘‘T.S.P.M sizin için ne ifade eder?’’ sorusuna verilen cevaplar.....	64
Tablo 14. ‘‘T.S.P.M’e hangi durum ve ortamlarda maruz kalırsınız?’’ sorusuna verilen cevaplar.....	65
Tablo 15. ‘‘T.S.P.M’i dinlemeyi tercih etmeyişinizde aşağıdaki müzikal unsurlardan hangisi/hangileri etkilidir?’’ sorusuna verilen cevaplar	65
Tablo 16. ‘‘T.S.P.M’i dinlemeyi tercih etmeyişinizde aşağıdaki müzik dışı unsurlardan hangisi/hangileri etkilidir?’’ sorusuna verilen cevaplar	65
Tablo 17. ‘‘T.S.P.M’ de şarkıların genelinde müzik (armoni, makam, ritim, form vb.) ve söz (konusu/teması/anlamı vb.) yapılarını birbirine benzer buluyor musunuz?’’ sorusuna verilen cevaplar	66

Tablo 18. “En çok hangi müzik tarz/türünü dinlemektesiniz?” sorusuna verilen cevaplar	66
Tablo 19. “Ailenizde çoğunlukla hangi müzik türü dinlenir?” sorusuna verilen cevaplar	67
Tablo 20. “T.S.P.M’i dinlemeyi tercih etmenizde ailenizin etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplar	67
Tablo 21. “T.S.P.M’i dinlemeyi tercih etmenizde aldığınız eğitiminin etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplar	68
Tablo 22. “T.S.P.M’i dinlemeyi tercih etmenizde sosyal çevrenizin (iş, okul, yaşanılan semt/şehir/ülke, arkadaş ilişkileri) ve içinde yetiştiğiniz kültürün etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplar	68
Tablo 23. “T.S.P.M’i tercih etmenizde video kliplerin etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplar	68
Tablo 24. “Film, dizi ve reklamlarda kullanılan müziklerin, T.S.P.M’i dinlemeye yönlendiren bir etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?” soruna verilen cevaplar	69
Tablo 25. “T.S.P.M’i çoğunlukla hangi kitle iletişim araçları üzerinden dinlersiniz?” sorusuna verilen cevaplar	69
Tablo 26. “T.S.P.M’in canlı olarak icra edildiği hangi mekânlara gidersiniz?” sorusuna verilen cevaplar	69
Tablo 27. “T.S.P.M gündelik yaşantınızda çoğunlukla nasıl bir işleve sahiptir?” sorusuna verilen cevaplar	70
Tablo 28. “T.S.P.M çoğunlukla hangi aktiviteleriniz sırasında dinlersiniz?” sorusuna verilen cevaplar	70
Tablo 29. “T.S.P.M dinlemeyi tercih etmenizde çoğunlukla aşağıdaki müzikal unsurlardan hangisi/hangileri etkilidir?” sorusuna verilen cevaplar	71
Tablo 30. “T.S.P.M dinlemeyi tercih etmenizde aşağıdaki müzik dışı unsurlardan hangisi/hangileri etkilidir?” sorusuna verilen cevaplar	71
Tablo 31. “T.S.P.M’deki şarkıların genelinde müzik (armoni, makam, ritim, form vb.) ve söz (konusu/teması/anlamı vb.) yapılarını birbirine benzer buluyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplar	71

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

akt. : Aktaran

bkz. : Bakınız

G : Görüşmeci

K1 : Katılımcı 1

K2 : Katılımcı 2

K3 : Katılımcı 3

TDK: Türk Dil Kurumu

T.S.P.M : Türkçe sözlü popüler müzikler

GİRİŞ

Gündelik yaşantımızdaki beğeni ve tercihlerimizin çoğu zaman kendiliğinden meydana geldiğini düşünürüz. Örneğin ilk kez duyduğumuz bir şarkıyı beğenir, defalarca dinlemek isteriz ya da hoşumuza gitmediği için bir daha duymak dahi istemeyiz. Diğer yandan aynı şarkıyı başka durum ve koşullarda işittiğimizde tam tersi bir tavır da sergileyebiliriz. İlk bakışta, bu davranış farklılığının anlık duygusal değişikliğimizden kaynakladığını düşünür ve üzerinde çok durmayız. Ancak durum sandığımız gibi değildir. Elbette anlık hislerimiz tercih ve beğenilerimiz üzerinde etkilidir fakat burada geçmişin azımsanmayacak rolünü de unutmamak gerekir. Aslında burada geçmişten kastedilen şey kültürel deneyimimizdir. Çocukluktan yaşlılık dönemine kadar gündelik pratiklerin işlev gördüğü her yaşamsal evrede, şimdi ve geçmiş birlikte hareket eder. Başka bir deyişle anlık verdiğimiz her karar, ardında geçmişi ve kültürel deneyimlerimizi barındırır. Yani tecrübelerimiz, gündelik pratiklerimizin şimdiki zamanda şekillenmesiyle doğrudan ilişkilidir. Biz de popüler müzikler özelinde bu hususu tartışmak istedik.

Popüler müzikler ile beğeni ve tercih kavramlarını yan yana getirmek istememizin temel nedeni, tarihsel süreçte popüler kültüre dair farklı yaklaşımlardan kaynaklanmaktadır. Öyle ki popüler kültür, aydınlanma etkisiyle birlikte modernitenin üvey evladı, postmodernitenin ise sığınıp kendi anlamlarını ürettiği bir alandır. Günümüz için böylesi bir çıkarsama yapmak pek mümkün olmasa da yakın tarihe kadar popüler kültüre dair pek çok olumsuz tutum sergilenmiştir. Haliyle her popüler ürün gibi popüler müziklerin de olumlu veya olumsuz tavrılardan nasiplendiğini söylemek gerekir. Popüler müzikler kimilerine göre endüstriyel dünyanın toplumu manipüle etmek için kullandığı bir kontrol mekanizması, kimilerine göre de işlevsel olmayan “yüce sanatın” azılı düşmanı olarak yorumlandı. Kimileri için ise egemen kültür ile mücadele edilen bir alan olarak değerlendirildi. Biz de bu düşünceleri temel alarak, popüler müzik tercihlerinde etkili olan toplumsal ve kültürel koşulları çözümlene çabasına giriştik.

Bu doğrultuda çalışmanın ilk aşamasında popüler müziklere dair kaynakları inceledik. Gördük ki birçok çalışma, popüler ve müzik kavramlarını yan yana getirmeden evvel, popüler ve kültür kavramlarını ayrı ayrı inceleme gereğinde bulunmuş.¹ Bu yüzden

¹ Özbek (1991) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, Erol (2017) *Popüler Müziği Anlamak*, Küçükkaplan (2019) *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz* ve Ayas (2019) *Müzik Sosyolojisi Kuramsal Bir Giriş* adlı eserler, çalışmanın kuramsal çerçevesinin oluşumunda faydalanılan, yaklaşım açısından önem arz ettiğimiz başlıca kaynaklar arasındadır.

çalışmanın ilk kısmında ‘‘Kültür ve Popüler Kültür Kavramlarına Genel Bakış’’ başlığıyla popüler ve kültür kavramlarını ayrı ayrı açıklamaya çalıştık. Burada kültür kavramının kullanımındaki tarihsel sürece ve ideolojik tutuma dikkat çekmek istedik. Çünkü literatür araştırmasında incelediğimiz çalışmalar, kültür kavramına dair yaklaşım biçiminin popüler müziklere de yansıdağını göstermişti. Dolayısıyla kültür kavramı bizim için artık bir sorun teşkil etmekteydi. Bu sorunu Eagleton, Williams, Burke ve Gökalp gibi birçok kültür kuramcısının görüşlerinden faydalanarak çözmeye çalıştık.

Popüler kültür bir direniş mi, yoksa bir kabullenme biçimi mi? Ya da bir takım gler tarafından üretilen ve toplumu yönlendiren bir kontrol mekanizması mı? İşte tüm bu sorulara ‘‘Popüler Kültüre Dair eşitli Yaklaşımlar’’ başlığı altında cevap aradık. Bu başlıkta popüler kültüre dair olumlu ve olumsuz görüşlere değindik. Eleştirel Teori, diğer adıyla Frankfurt Okulunun görüşlerine Adorno, Horkheimer ve Benjamin gibi kuramcılarının düşünceleri aracılığıyla açıklamaya çalıştık. Bunun dışında popüler kültürü, kitleleri güdüp yöneten bir kontrol mekanizması olmaktan ziyade bütüncül bir yaşam tarzını yansıtan ve popüler kültürün özgül niteliğine değinen Birmingham Okulu’nun görüşlerine de yer verdik. Hall’un popüler kültür tanımına yaslanarak, popüler kültür ve gündelik pratikler arasındaki ilişkinin antropolojik yönüne değindik.

Müziğin tarihsel süreçteki değişimine ve popüler müziklerin nasıl ortaya çıktığına odaklandığımız ‘‘Popüler Müzik’’ bölümü, popüler müziğin tanımı ve niteliklerini içermesinin yanında Adorno’nun popüler müzikler üzerine düşüncelerine ve bu düşüncelerin eleştirel yönlerini de sunmaktadır. Erol, Ayas ve Küçükkaplan’ın çalışmalarından aldığımız ilham ile popüler müziklerin niteliklerine dair bir takım örneklere de yine bu bölümde yer verdik.

Çalışmanın kuramsal çerçevesinin son bölümünü oluşturana ‘‘Popüler Müziklerde Beğeni’’ başlığı altında toplumsal ve bireysel kimliğin oluşumunda popüler müziğin anlamsal ve işlevsel yönünü ele aldık. Buradaki amacımız, popüler müziklerdeki işlevsellik ve anlamın, müzik tercih ve beğenisine olan etkisini açığa çıkarmak üzerinedir. Bu etkiyi Türkçe sözlü popüler müzik örnekleriyle açıklamaya çalıştık. Müzikte beğeni alt başlığında ise toplumsal kategorilerin nasıl şekillendiğine ve sosyo-ekonomik koşulların popüler müzik tercihlerindeki rolüne değindik. Bourdieu’nun müzik tercihlerine dair yaptığı çalışmaya değinerek, yaptığı saptamaların bugün geçerli olup olmağını örnekler ve farklı yaklaşımlar ile açıklamaya çalıştık.

Yaptığımız kişisel görüşmeler ve anket çalışması kapsamında elde ettiğimiz bulgulara değinerek ‘‘Türkçe Sözlü Popüler Müziklerde Beğeni Farklılıklarının Kültürel Çözümlemesi’’ başlığı altında yorumlamaya giriştik. Bu kısımda çalışmanın kuramsal perspektifinin yanı sıra kişisel görüşmelerden de faydalanarak derinlemesine bir analiz yöntemi benimseyerek, ‘‘Sonuç’’ bölümüyle de Türkçe Sözlü Popüler Müziklerin tercih edilmesindeki sosyo-kültürel dünyayı açıklığa kavuşturduk.

Amaç, Kapsam ve Yöntem

Popüler Müziklerde Beğeni Farklılıklarının Kültürel Çözümlemesi: Türkçe Pop Örneği başlıklı tez çalışması, bireylerin popüler müzik tercihlerinin ardındaki sosyo-kültürel etkenleri açığa çıkarmayı amaç edinmiştir. Bireyin popüler müzik tercihlerindeki farklılığına dair eğitim, aile, sosyal çevre ve medya gibi müzik dışı unsurların yanında melodi, ritim, armoni ve şarkı sözü gibi müzikal unsurları da gözeten bu çalışma, her iki değişkenin de (müzikal ve müzik dışı) müzik beğenisi ve tercihinde etken olduğu ön kabulüne dayalıdır. Türkiye’de müzik beğenisi üzerine yapılan az sayıdaki çalışmanın büyük çoğunluğu müzik eğitimi alanında ele alınsa da, bu çalışmada müzik eğitimi alan bireylerle birlikte, müzik eğitimi almamış bireylerin de popüler müzik tercihlerine ve dinleme pratiklerine odaklanılmıştır.

Bu tez, müzik tercihlerindeki heterojen yelpazenin oluşum nedenlerini, Türkçe sözlü popüler müzikler örneği ile açıklamaya çalışmaktadır. Bu çalışmada popüler müzik örneğinin tercih edilmesinin temel sebebi, tarihsel süreç içerisinde popüler müzik ve kültüre dair birçok olumlu ve olumsuz yaklaşımdan kaynaklanmaktadır. Bu olumlu ve olumsuz yaklaşımların gündelik pratiklere ve müzik tercihlerine etkisini de sınavacak olan bu araştırma, Türkiye’de üniversite eğitimine devam eden veya tamamlayan çeşitli yaş gruplarını kapsamaktadır. Araştırma için Hacettepe Üniversitesi Etik Komisyonu tarafından gerekli izinler alınmıştır. Bu çalışmada, yukarıda belirttiğimiz amaçlar ve müzik tercihlerinin şekillenmesinde önem arz ettiğini ön gördüğümüz etkenler doğrultusunda 247 kişinin katıldığı bir anket çalışması yapılmıştır. Anket yönteminin tercih edilmesinde hızlı veri elde edilebilmesinin yanı sıra katılımcıların kişisel hak ve özgürlüklerini gözeterek gizliliğinin korunması (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2015, s. 12) gibi unsurlar da gözetilmiştir. Anket formu ‘‘google formlar’’ üzerinden hazırlanmış ve elektronik ortamda (e-mail veya diğer iletişim platformları) dağıtılmıştır. Anket formunda araştırmanın amacı, kapsamı ve kriterlerinin yanı sıra sorumlu ve yardımcı araştırmacıya ait iletişim bilgileri

açık şekilde belirtilmiştir. Ayrıca araştırmaya katılımın gönüllülük esasına dayalı olduğu belirtilerek, katılımcının kişisel hak ve özgürlükleri koruma altına alınmıştır.

Anket; yaş, cinsiyet, eğitim, alışkanlık, davranış, eğilim ve kültürel yapıyı gösteren kapalı uçlu (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2015, s. 15) ve çoktan seçmeli sorulardan oluşmaktadır. Ayrıca bazı sorularda “evet, hayır, biraz, hiç” benzeri seçenekler mevcut olup, sıralamalı ölçek (matriks) (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2015, s. 16; Karasar, 2012, s. 141) yöntemi kullanılmıştır. Anket soruları hazırlandıktan sonra pilot çalışma yapılmış ve katılımcıların olumlu/olumsuz geri dönüşlerine göre anket formu yeniden düzenlenmiştir. Anket formunun yeniden düzenlenmesi, biri halkbilimci diğeri müzikolog olmak üzere iki uzman denetiminde yapılmıştır.

Anket formu üç aşamadan meydana gelmektedir. İlk aşamada katılımcıların cinsiyet, yaş, eğitim ve popüler müzikleri tercih edip etmediği sorgulanmıştır. Anket formunda katılımcıların ilk aşamadaki popüler müzik tercihlerine göre, “popüler müzikleri tercih edenler” ve “tercih etmeyenler” olmak üzere iki ayrı sorular alanı mevcuttur. Her iki alanda da eğitim, aile, sosyal çevre ve medya gibi müzik dışı unsurların yanı sıra melodi, ritim, söz ve armoni gibi müzikal unsurların, Türkçe sözlü popüler müziklerin tercih edilmesindeki rolü sorgulanmıştır.

Elektronik ortamda yapılan anketlerde anketi yürüten araştırmacı etkisinin ortadan kalkması, katılımcıların soruları ve talimatları tam olarak anlamaması ihtimaline (Karahasanoğlu ve Yavuz, 2015, s. 14) karşılık bu tez çalışmasında harici olarak kişisel görüşme yöntemi de uygulanmıştır. Yarı yapılandırılmış bir görüşme cetvelinden oluşan sorular 3 ayrı katılımcıya yöneltilmiştir. Bu yöntemdeki temel amacımız, araştırma konusunu detaylandırmak, görüşme kişisini kavram tanımlaması yapmaya yönelmek ve araştırmayı samimi bir konuşma niteliğine büründürüp (Özer, 2002, s. 50) görüşme kişisinden derinlemesine bilgi edinmektir.

Anket çalışmasının veri analizi SPSS adlı program ile desteklenmiştir. Anket yöntemi istatistiksel verilere dayandığından çalışmanın ilk ayağı nicel ve niteldir. Anket çalışmasındaki dezavantajları gözeterik görüşme yöntemini de uyguladığımız bu çalışmanın ikinci ayağı niteldir. Hem görüşmelerden hem de anket çalışmasından elde edilen veriler çalışmanın kuramsal içeriği gözetilerek, tarafımızca yorumlanmıştır.

Bu tez çalışmasının iki ana problemiğe odaklanmaktadır.

1. Eğitim, aile, sosyal evre ve medyanın popüler müzik tercihlerinde ne tür bir rol oynadığıdır.
2. Popüler müziklerde anlam ve işlevin beğeni/tercihlere etki edip etmediği,

Buradan hareketle anket çalışmasında Türkçe sözlü popüler müziklerin tercih oranları için katılımcıların cinsiyet, yaş ve eğitim dağılımı korelasyon yöntemi ile analiz edilmiştir. Bu yöntem ile iki ya da daha fazla değişkenin birbirine etkisi sınanmıştır. Bunun haricinde diğer sorular, çalışmanın kuramsal perspektifinden yararlanılarak analiz edilip, yorumlanmıştır.

BÖLÜM 1: KÜLTÜR VE POPÜLER KÜLTÜR KAVRAMLARI

Bu bölümde kültür ve popüler kavramlarının tarihsel süreç içerisinde kullanım alanlarına ve anlam yelpazesine değineceğiz. Ayrıca kültür kavramının yerine kullanılan veya kültür kavramıyla ortaya çıkan terimlerin farklı ve benzer yönlerini çok boyutlu ve disiplinlerarası bir yaklaşımla açıklamaya çalışacağız. Öyle ki alt başlıklar halinde sunduğumuz “kitle”, “halk” ve “popüler kültür” gibi kavramların ne anlama geldikleri ve nasıl kullanıldıklarının tam olarak anlaşılmasının böylesi bir perspektif ile mümkün olabileceği kanaatindeyiz.

1. 1. Kültür Terimi ve Tarihsel Arka Planı

Kültür; insan davranışının ve bu davranışın yansımalarının arkasında yatan dünyanın soyut değerleri, inançları ve algılarından ibarettir (Haviland 2002, s. 63). Haviland’ın bu tanımı bütüncül bir yaşam biçimini tarif etmekle birlikte “insan davranışının yansımalarının arkasında yatan dünya” tabiriyle bir kültür analizinin olanağını da ortaya koymaktadır. Başka bir deyişle, insana dair olan birçok şeyin ardında yatan kalıtsal veya sonradan edinilmiş davranışların, tercihlerin, dinsel dünyanın ve sanatsal yaratı gibi iç içe girmiş ilişkiler ağının çözümlenmesinden bahsetmek mümkündür. Yani kastedilen, buz dağının görünmeyen kısmıdır. Fakat tarihsel süreç içerisinde kültür kavramının farklı alanlardaki kullanım çeşitliliği, herhangi bir konuda kültürel çözümleme yapmanın zor olmasının yanında disiplinlerarası perspektife de ihtiyaç olduğunun göstergesidir. Öyle ki bilimsel araştırmaları bir kenara bırakalım, gündelik yaşantımız içerisinde kültür terimini bizler bile birbirinden farklı (yemek kültürü, müzik kültürü, alışveriş kültürü, kültür mantarı, kültürlü birey gibi) durumlarda kullanıyoruz. Elbette bu örnekler çoğaltılabilir. Ancak buradaki temel mesele kültür kavramının kullanımındaki ve tanımındaki çok boyutluluktur. İrlandalı kültür eleştirmeni Terry Eagleton, “*Kültür çok yönlü bir kavram, bu yüzden kültür üzerine bütün halinde bir sav ortaya koymak oldukça güç*” diyerek kültüre dair “bütünlüklü” bir tanım yapmaktan kaçındığını ve kültür tanımına farklı bakış açılarından yaklaştığını ifade etmiştir (2021, s. 13). Öyle ki TDK’nın güncel sözlüğündeki kültür tanımları da bu durumu kanıtlar niteliktedir:

1. Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin.
2. Bir topluma veya halk topluluğuna özgü düşünce ve sanat eserlerinin bütünü
3. Muhakeme, zevk ve eleştirme yeteneklerinin öğrenim ve yaşantılar yoluyla geliştirilmiş olan yaşam biçimi

4. Bireyin kazandığı bilgi
5. Tarım
6. Uygun biyolojik şartlarda bir mikrop türünü üretme (TDK, 2022)

Yukarıdaki tanımlarda da görüldüğü gibi kültür terimi, birden fazla anlamda kullanılagelmiştir.² Bu olgu, tarihsel süreç içerisinde kültür terimindeki değişiklikleri ve anlayış farklılıklarını inceleme gerekliliğini gösterir.

Kroeber ve Kluchohn göre, kültür terimi antropolojik anlamda ilk olarak 1871 yılında E. Tylor tarafından kullanılmıştır (1951, s. 12-15). İlk olarak ürün ve hayvan yetiştirme olarak karşımıza çıkan kültür terimi tarihsel süreç içerisinde belirli bir halkın “bütün bir yaşam” biçimi anlamında kullanılmıştır (Williams, 1993, s. 8, 9). 19. yüzyılda ise Britanya ve Almanya’da sıklıkla kullanılan “culture/kültür” terimi yerine Fransızlar tarafından “civilisation” yani “uygarlık” terimini kullanmayı tercih edilmiştir (Burke, 2021, s. 17).

Gökalp (1990) de kültür teriminin anlamsal farklılığını “hars” ve “tehzib” olmak üzere iki şekilde ele almıştır. Hars (milli kültür) diye tabir edilen anlamı; gelenek, dil, edebiyat, müzik, ekonomi, din gibi insanı ilgilendiren birçok alanı kapsamaktadır. Tehzib terimi ise yüksek tahsil görmüş ve aydın kesimi tarif etmektedir. Gökalp’e göre tehzib ve hars terimlerinin bir diğer farklılığı;

...Birincisinin milli (hars), ikincisinin milletlerarası (tehzib) olmasıdır. Bir insan, milli kültürün tesiri ile belki de yalnız kendi milletinin kültürüne kıymet verir. Fakat tehzib görmüşse, başka milletlerin kültürünü de sever ve onların lezzetlerini de tatmaya çalışır. Buna göre, tehzib, temas ettiği insanları biraz insanıyetçi, biraz müsamahalı, her ferde, her millete karşı iyilik ister ve “eclectique” yapar (1990, s. 104, 105)

Kültür teriminin tanımındaki karmaşıklık, Avrupa dilindeki girift tarihsel gelişimin yanında birden fazla entelektüel disiplin içerisinde birbiriyle bağdaşamaz kavramları da ifade etmek için kullanılmasındadır. Williams’a göre kültür, Latince “cultura” sözcüğünün de kökeni olan; ikamet etmek, yetiştirmek, korumak, ibadetle onurlandırmak anlamına gelen “colere” sözcüğünden gelir. Ürün yetiştirme (çiftçilik, tarım gibi) anlamının dışında; 16. yüzyılın başlarından itibaren insan gelişimi sürecini de ifade eden kültür terimi, 18 ve 19. yüzyılın başlarına kadar bu anlamda kullanılmıştır. Ancak bağımsız bir isim olarak, “civilization” (uygarlık, medeniyet)³ teriminin de kullanılmaya

² Özellikle 5. ve 6. tanım diğer dört tanımdan da bağımsızdır. Buna karşın ilk dört tanım doğrudan bireyi ve toplumu esas aldığından birbirleriyle nispeten ilişkili sayılabilir.

³ İngilizce’de uygarlık sözcüğünden önce *civilize* (uygarlaştırmak) sözcüğü görülür ve bu sözcük 16. ve 17.yüzyılın başlarında kullanılan *civiliser*’den türemiştir. Bu kelime de orta Latince *civilizare*’den türemiştir. Buradaki *yurttaş* anlamına gelen kök sözcük *civis* kelimesi de *civil*’den gelmektedir. 17 ve 18. yüzyıllarda bilinçli tarihsel ve kültürel karşıtlığı barındıran ve gitgide daha yaygın olarak kullanılacak olan *barbarity* (*barbarlık*)’in zıt anlamlısı *civility* (*kibarlık*) anlamı yerleşmeye başladı (Williams, 2007, s. 70).

başlanmasıyla kültür terimi ile uygarlık teriminin ilişkisi karmaşıklaşmaya başlamıştır (2007, s. 105). Bu kavram karmaşasının tarihsel arka planını inceleyecek olursak, 18. yüzyıl'da Avrupa'da meydana gelen fen ve sosyal bilimler arasındaki çatışmayı ele almak gerekir.

1700'lerin ikinci yarısı, Avrupa kültüründe sosyal bilimlerin yükselmeye başladığı bir dönemdir. Fen ve sosyal bilimlerin niceliksel açıdan farklı araştırma konularıyla ilgilenmesi, bu iki araştırma alanının birbirleriyle çatışmasına neden olmuştur. Fen bilimlerindeki gözlem ve deneye dayanan bilimsel araştırma yönteminin sosyal bilimlere de uygulanmak istenmesi çatışmanın temel nedenidir. Fen bilimlerinin her konuya ve vakaya evrenselci bir perspektiften yaklaşmasını sorgulayan sosyal bilimler, bu süreçte meşruiyet kazandırmıştır. Diğer yandan sosyal bilimlerin yükselmeye başlaması Almanya özelinde Avrupalıların entelektüel dünyasında da keskin bir dönüşüme neden olmuştur. Bu dönem ayrıca rasyonalist aydınlanmadan, rasyonalizm karşıtı erken romantizme, 'Sturm und Drang'⁴ (Fırtına ve Coşku)' dönemine geçişi simgelemektedir (Skirbekk ve Gilje, 2013, s. 377-380).

18. yüzyıl aydınlanmasının "akıl gelişmesini" kültürün ideali sayan bir tarih ve kültür anlayışına yaslı olmasının altını çizen Gökberk'e göre (2007), aydınlanma döneminde kültür dünyasına akıl aracılığıyla yönelme şekli fen bilimlerinin araştırma yöntemine bağlanmaktan ileri gelmektedir.⁵ Ancak her şeyin akıl tarafından düzenlenmesine karşı çıkan Fransız düşünür Rousseau, kültürün çıkmaza girişini ve kısırlılığını, rasyonalizmin; doğal bir varlık olarak bireyin üzerinde tek taraflı ve otoriter bir baskı kurmasından kaynaklı olduğu iddiasıyla aydınlanma idealine ciddi bir eleştiri geliştirmiştir. Rousseau'nun yanı sıra aydınlanma idealini ve fen bilimlerinin kültür dünyasına yaklaşımını eleştiren İtalyan düşünür Vico da; töreler, devlet biçimi ve dil gibi kültürün çeşitli yönlerinin birbirleriyle bağlantılı olduğunu, bu dinamiklerin tarihsel dönemin anlayışına bağlı olduklarını ve zamanının ruhunu yansıttıklarını ifade etmiştir. Başka bir deyişle Vico, tarihsel olgu ve olayları tek bir ölçü bağlamında değerlendirmemiş,

⁴ Düşünsel bakımdan bu hareket, Aydınlanma Çağı'nın akıl egemenliğine bir tepki olarak ortaya çıkar. Ancak bu tepki, Aydınlanma düşüncesini tamamen ortadan kaldırmak istemez, aksine daha köklü biçimde gelişmesini ve yaygınlaşmasını ister. Fransız düşünür Rousseau'nun düşüncelerini temel alır. Rousseau'ya göre bilim ve sanattaki ilerlemeler ile gelişen uygarlık, toplumda zengin, fakir, efendi, köle gibi toplumsal tabakalaşmalara neden olmuştur ve insan "doğal insan" niteliğini kaybetmiştir. Bu ifadeden yola çıkarak Rousseau, sarayın geleneklerinden arındırılmış, doğal bir insanlık düzenine olan özlemini dile getirmeye çalışır (Salihoğlu, 1988, s. 200, 201).

⁵ Araştırma yöntemi için "Bilim Anlayışları" başlığı: pozitivizm, realizm, konvansiyonalizm (bkz. Keat ve Urry, 2016, s. 15-22).

insanlığın içinden geçtiği çağların her birini, özgül bir insan faaliyeti olarak ele almıştır. Bununla birlikte Herder'in; "*Kültür ne rastlantılı olan buluşların, ne de Tanrı'nın bir takdirinin ürünüdür; kültür, doğal bir bağlantının gitgide gelişmesinin bir sonucudur; ne bulunmuş, ne de buyrulmuş, sadece oluşmuştur*" (2007, s. 342-344) ifadesi aydınlanmanın tek yönlü kültür anlayışına karşı geliştirilmiş önemli bir eleştiridir. İnsan ruhu ve toprak arasındaki ilişkiden yola çıkan Herder, evrensel geçerliliğe sahip hiçbir değer olmadığını savunmuştur⁶ (Larrain, 1995, s. 45). Tarihsel ürünlerin halkların gündelik hayatlarının birer simgesi olduğunu ifade etmesi (Salihoğlu, 1988, s. 203) ve Aydınlanma ideali yerine kültürel çoğulculuğa yönelmesiyle Herder, folklor araştırmaları için büyük önem taşıyan belirli bir topluma özgü 'halk' ve 'halk ruhu' kavramlarını kuramsal olarak derinleştirmiştir (Zengin, 2020, s. 25).

Eagleton'a göre (2021), "bütün bir yaşam biçimi olarak" kültür kavramı, modern toplumlardan ziyade, modern öncesi ve kabile hayatını açıklamaya yatkındır. Öyle ki modern öncesi diye tabir edilen toplumlar üzerine yapılan çalışmalar kültür kavramını ortaya çıkarmıştır. Çünkü böylesi toplumlarda simgesel pratikler ile toplumsal ve ekonomik faaliyetler arasında keskin bir çizgi çizmek zordur. Dolayısıyla modern öncesi diye tabir edilen toplumların pratiklerini anlayabilmek için daha bütüncül bir perspektiften değerlendirme yapılmalıdır. Eagleton bu savını şöyle örnekler: Herhangi bir kabile manevi ve geleneksel inançlarından bağımsız olarak ekonomi adında ayrı bir alan oluşturmaz. Ancak modern toplumda çalışan ve işveren ilişkisi manevi yükümlülüğü ya da geleneksel bir ritüeli yerine getirmek için değil, hayatta kalmak ya da para kazanmak içindir (2021, s. 19, 20).

O halde uygarlık ve kültür arasında bir çizgi çizecek olursak; uygarlık yeni bir yaşamın görüntüsüdür. Yani doğal olanın karşıtı olarak kullanılmaktadır. Uygarlık bu anlamıyla; tarih öncesinde yaşayan insanı, İsa'dan önce yaşayan Atinalıları veya bugün Afrika'da yaşayan herhangi bir kabileyi açıklamaya girişmez (Tanilli, 1994, s. 11, 13). Kültür; tek bir tarafı, tek bir tarihi ya da ideal bir toplum/birey ilişkisini değil aksine -18. yüzyıl Avrupa'sında rasyonalizm ve aydınlanma eleştirisi geliştiren düşünce insanların da ifade ettiği gibi- tarihsel süreç içerisinde doğal bir varlık olan insanın her evresinin bütüncül bir şekilde açıklamaya çalışır. Öyle ki insanlığın tarihi bir bakıma kültür tarihinin serüvenidir.

⁶ Williams'a göre Herder, kültür kavramıyla anlamlı bir çoğulluğu yani "kültürleri" kastetmektedir. 18. yüzyılda antropolojinin gelişmesiyle kültür kavramı geniş, bütüncül bir yaşam biçimini ifade etmek üzere kullanılmıştır (1993, s. 9).

Barbarlıktan modern döneme kadar uzanan insan pratikleri ve değerlerinin tümü kültürün konusudur (Takış, 2004, s. 7).

Kültür teriminin bu denli kapsayıcı ve çok çeşitli kullanımının temel sebebi antropolojinin gündelik yaşamla ilgisinden kaynaklıdır (Burke, 2021, s. 44). Antropologlara göre kültür, insanı hayvanlardan ayıran bir özelliktir. Öyle ki ilk dönem antropologları insan kültürünü; insanın alet yapabilme becerisi üzerinden ele almıştır. Ancak sonradan yapılan araştırmalarda bazı büyük maymun türlerinin de alet kullanma yeteneğinin varolduğunun ortaya çıkmasıyla kültür teriminin kullanım alanı daraltılmıştır. Özbudun ve Uysal'ın (2012) değindiği bu husustan kaynaklı antropoloji alanında kültür terimine dair kesin bir tanım yapılamamaktadır. Ancak kültürü olmayan ve kültürsüz bir birey olmadığına dair fikir birliği vardır. En küçüğünden en geniş ölçeklisine her toplum, fiziksel ve toplumsal çevresiyle baş etmesini ve sürekliliğini sağlamaya yönelik donanımlarını biçimlendirmiştir (2012, s. 171-173).

Buraya kadar kültür ve uygarlık terimine dair bahsi geçen görüşlerden yola çıkarak uygarlık teriminin, rasyonel düşünme yöntemiyle kural koyucu olduğunu söylemek mümkündür. Ayrıca uygarlık, aklın ölçüsüne dayanan kurallarla insan faaliyetinin tarihsel serüvenindeki özgül niteliği kendince biçimlendirmeye, sınırlandırmaya veya yeniden yaratmaya çalışır. Böylece insan eliyle kurgulanmış bir dünya yaratır ve o dünyayı biçimlendirmeye girişir. Kültür ise insan faaliyetleriyle oluşmakla birlikte, organik bir büyümeyi de temsil eder. Başka bir deyişle uygarlığın biçimlendirme girişiminin aksine biçimlendirme ve kendiliğindenlik kavramlarını bir araya getirir (Eagleton, 2021, s. 33, 34).

1. 2. Kitle ve Halk Terimleri

Tıpkı kültür teriminde olduğu gibi "kitle" teriminde de geniş bir tarihsel arka plana ve kavram karmaşıklığına rastlarız. "Kitle kültürü" teriminin bazı kuramcılar tarafından "popüler kültür" terimiyle eşanlamda kullanılması bu karmaşıklığın örneklerinden bir tanesidir (Alemdar ve Erdoğan, 1994, s. 122; MacDonald, 1953, s. 12). Ayrıca terimin etimolojik sürecini ele alan Williams kitlenin teriminin, bazı toplumsal ve ideolojik grupları da ifade etmek için kullanıldığını altını çizer. "Base" (alt), "low" (aşağı) ve "vulgar" (halka ilişkin, bayağı) gibi kitle teriminin anlam dünyasında daha birçok kelimeyle karşılaşabiliriz. Ancak kitle teriminin kökenine dair bir araştırmaya başlandığında, terimin en yaygın biçimi olan "mass" ile karşılaşmak mümkündür.

Fransızca ‘‘masse’’ ve Latince ‘‘massa’’dan türeyen bu terim; yoğrulabilen ya da kalıba dökülebilen anlamına gelmektedir. Ayrıca ‘‘biçimsiz’’ ve ‘‘ayırt edilemeyen şey’’ ve ‘‘yoğun bir kütle’’ gibi birbirine alternatif iki anlama da gelebilmektedir. Kitle terimine ek olarak ‘‘mob’’ (ayak takımı) teriminin de kullanıldığına rastlanmaktadır. (Williams, 2007, s. 231-233; 2021, s. 440, 441). Bu doğrultuda kitle; yoksul ve eğitimsiz sınıfları tanımlamak için kullanılan; güdülüp sürüye katılan, beğeni ve alışkanlıklarında basitlik ve sıradanlık belirtisi gösteren insan topluluklarını ifade etmek için kullanılmıştır (Gans, 2020, s. 21; Williams, 2021, s. 441; Erol, 2017, s. 23).

Yukarıdaki tabirlerde görüldüğü gibi kitle terimine olumsuz şekilde yaklaşıldığı aşikârdır. Bu yaklaşımın nedenlerini ve kitle kültürüne dair farklı yaklaşımları da ele alabilmemiz için kitle toplumu ve kitle kültürü kavramlarından yola çıkmak gerekir. Öyle ki bu iki kavram, kitle terimini olumsuz anlamlarından kurtarmasıyla ve kitle kültürü tabirinin tarihsel süreçte popüler kültür deyimine evirilmesinde büyük rol oynamıştır. Örneğin; Gans (1999) gibi bazı araştırmacılar kitle terimine yakıştırılan olumsuz anlamlardan dolayı çalışmalarında popüler kültür terimini kullanmayı tercih etmiştir.

Kitle toplumu, kitle iletişim ve kitle kültürü terimlerinin ortaya çıkışında, çalışmanın başında ele aldığımız kültür ve uygarlık terimleri arasındaki karşıtlığa benzer bir çatışma kendini göstermektedir. Nasıl ki aydınlanmacı görüş uygarlık terimini benimseyip kültür terimini ötekileştirmişse, egemen kültür de kitle toplumunu ve kültürünü aşağı düzeyde görmüştür. Bu tepeden bakışın nedeni, toplumdaki herhangi bir grubun kendinden olmayan kültürel faaliyetleri ötekileştirici bakış açısından kaynaklanmaktadır (Erol, 2017, s. 27). Öyle ki Williams’ın ‘‘Aslında kitleler yoktur. İnsanları kitleler olarak görme şekilleri vardır’’ (2021, s. 443) söylemi de bu refleksi vurgulamaktadır.

Ortega, kitle kavramını görsel bir deneyime gönderme yaparak bir kümelenme olgusu, doluluk olarak adlandırır. Bu doluluk kalabalıklardan meydana gelir. Kalabalık, nicel ve görsel bir kavramdır; kitle toplumunu meydana getirir. Toplum ise nitelikli bireyler ya da birey grupları olarak ifade edilen azınlıklar ve özel nitelikte olmayan ‘‘vasat adam’’ların nicel bir kalabalığa dönüşmesiyle meydana gelen kitlelerden oluşur. Bu kitleleri bir araya getiren şey, ortak düşünceleri ve idealleridir. Azınlıklar için de durum benzerdir. Ancak azınlık oluşturmak için ilk olarak, bireysel veya özel nedenler ile kalabalıktan sıyrılmak gerekir. İkinci olarak ise azınlık, kendisi gibi kalabalıktan sıyrılan bireylerle yan yana gelir. Az sayıda kişinin doğrudan doğruya çoğunluktan ayrılmak için bir araya gelmeleri, her

türlü azınlığın oluşumunda her zaman mevcut bir etmendir. Ancak kitlenin nicel ve görsel niteliğinin dışında bir kişi de kendisini kitle olarak hissedebilir. Kendisini herkes gibi hisseden, başkalarıyla aynı beğeni ve tercihlere sahip olup bu durumdan rahatsız olmayanlar da kitledir. Bu yüzden Ortega'ya göre toplum iki yönlüdür. Bir kısmı kendi kendine bir takım görevler yükler ve bu görevleri gerçekleştirme çabası gösterir, diğer kısmı ise kendini mükemmelleştirme girişiminde bulunmaksızın, olduğu gibi yaşar. Böylece Ortega, toplumun sınıfsal katmanlarından ziyade, toplumun insan türlerine bölündüğünden bahseder (2010, s. 64-72).

Peki Ortega'nın tabiriyle "vasat adam" veya niteliksiz bireyler diye tabir ettiği kitle toplumunun nitelikleri nelerdir? Bu nitelikleri ve kitle toplumunun isteklerini George Gissing *New Grub Street* (1891) adlı yapıtında kitle demokrasisi ve kitle yarı-okuryazarlığı üzerinden şöyle ifade etmektedir:

Gazetem çeyrek-aydınlara, yatılı okullar tarafından devşirilen büyük yeni kuşağa, yalnızca okuyabilen fakat dikkatlerini uzun süre toplayamayan genç bay ve bayanlara hitap edecek. Bu gibi kişiler trenlerde, otobüs ve tramvaylarda kendilerini meşgul edecek bir şeyler ister. İstedikleri, dedikodu türü malûmatın en hafif ve boş olanıdır—biraz hikâye, biraz tasvir, biraz skandal, biraz nükte, biraz istatistik. Her şey çok kısa olmalıdır, azami! beş santimetre; dikkatlerini beş santimetreden fazla toplayamazlar. Dedikodu bile onlar için çok uzundur, boş gevezelik isterler! (1968, s. 496, 497; akt: Swingewood, 1996, s. 15, 16)

Gissing'in bu ifadelerinde dikkat çekilmesi gereken bazı noktalar vardır. Bunlardan ilki; kitle toplumunun "boş" bireylerden meydana geldiğini ifade etmesidir (çeyrek-aydınlara, boş gevezelik ve bu kimselerin sürekli bir şey ile meşgul olmak istemeleri gibi). İkincisi ise bir kitle iletişim aracı olan gazete üzerinden sergilenen satış politikası veya stratejisidir. İkinci nokta üzerinde duracak olursak, kitle toplumunun ve kültürünün oluşumunda iletişim araçlarının varlığını da sorgulamak gerekir. Öyle ki "common" (ortak, yaygın), "communication" (iletişim), "community" (topluluk) terimlerinin açıklamalarında genellikle common sözcüğünün kök terim olarak referans kabul edilmesi (Williams, 2007, s. 86-91) de bu noktaya dikkat çekilmesi gerektiğini göstermektedir. Ancak burada şimdilik iletişim terimi üzerine eğileceğiz.

Williams'a göre iletişim terimi, 15. yüzyıldan itibaren yaygın olarak kullanılmıştır. Ortaklık ve paylaşım anlamlarına gelen bu terim, 15. yüzyıl sonrasında iletişim araçlarını ifade etmek üzere kullanılmıştır. 20. yüzyıl itibariyle ise bilgiyi aktaran, toplumsal bağlantıyı sürdüren (kitle iletişim) araçların da gelişmesiyle, basın ve yayın terimlerini de kapsayan medya kavramının da içerisine girmiştir (2007, s. 88). Bu anlamda kitle iletişim araçlarının sanatsal ve bilimsel ürünlerin yayılmasında büyük rol oynadığı

söyleyebiliriz. Ancak Gissing'in yapıtındaki ifadelerle dönecek olursak; toplumsal düzenin, kitle iletişim araçlarını kontrolünü sağlayan ve bu araçların iktidar kanadının ideolojik hegemonyası ile güçlendirilmesi sonucu (Swingewood, 1996, s. 118, 119) oluştuğu çıkarımına varmak mümkündür. Başka bir deyişle kitle iletişim araçlarının, toplumu veya kitleyi yönlendiren bir kontrol mekanizması haline geldiği çıkarımında da bulunabiliriz.⁷ Bu varsayımlar doğrultusunda halk terimine değinmek gerekir.

Çalışmanın kültür başlığı altında halk (folk) teriminin kuramsallaşmasında Herder'in öneminden bahsetmiştik. Bunun yanında Alan Dundes'in "Who are the folk?" adlı yapıtı da halk teriminin kullanım biçimi ve anlam yelpazesine dair önemli bilgiler içeren kaynaklardan bir tanesidir. Dundes'a göre, 19. yüzyıl ile birlikte halk teriminin bağımsız bir yapıdan ziyade, bağımlı bir yapı olarak tarif edilmesi, halk teriminin kullanımındaki sorun teşkil etmektedir. Bu duruma paralel olarak halk; toplumun seçkin (elit) kesimine tezat oluşturan, aşağı tabaka, sürü, bayağı ve kaba niteliklere sahip insan toplulukları olarak tarif edilmiştir. Köylü kavramıyla eş değerde görülen halk kavramı, ne tam olarak medeniyetten uzak ne de tam olarak medeni olan ve bu iki grup arasında orta yer işgal eden insan topluluklarını ifade etmek için kullanılmıştır. Başka bir deyişle bu gruh, ilkel toplum (primitive society) ile gelişmiş toplum (developed society) arasında kalmıştır. Bu tabirlere ek olarak gelişmemiş, gelişmekte olan ve batılı olmayan gibi terimler de halk terimiyle eş değer kabul edilmiştir (1998, s. 139, 140). Tylor'ın Primitive Culture (1871) yapıtında ise halk terimi, "survivals" (artakalanlar) anlamıyla kullanılmıştır. Bu bağlamda eskiyle özdeşleşen bu terim, 20. yüzyıl ile birlikte halk şarkılarını aynı üslupta üretme gayesi güden "folksong hareketi" ile; popüler ve halk terimlerinin ilişkisi hem oldukça değişken hem de karmaşık bir hal almıştır (Williams, 2007, s. 164, 165). Bu bilgiler haricinde insan grubunun ortaklığına dayanan Dundes'in halk tanımı;

Halk terimi en azından ortak bir faktörü paylaşan herhangi bir insan grubunu ifade eder. Bu grubu birbirine bağlayan faktörün -ortak bir meslek, dil veya din olabilir- ne olduğu önemli değildir. Bundan daha önemli olan ise, herhangi bir sebebe bağlı olarak oluşan grubun kendisine ait olduğunu kabul ettiği bazı geleneklere sahip olmasıdır (2003, s. 143).

Dundes'in bu tanımı, hem gelişmiş ve ilkel toplum arasında kalan halk tabirinin; hem de bayağı, sürü ya da belli bir ulustan, ırktan olmayan insan topluluğunu anlatmak üzere kullanılan halk tabirinin oldukça ötesinde kalan, son derece bilimsel bir kavrayıştır. Bununla birlikte Dundes'in halk tanımında bahsettiği aidiyet kavramı kolektiflik

⁷ Buradaki çıkarsamayı tamamen mevcut metindeki (Gissing'in yapıtı) ifadeler üzerinden yapmaktayız. Bu çıkarsamanın tam karşısında duran isimlerden ileride bahsedeceğiz.

doğrultusunda da ele alınabilecek bir ifadedir. Zira halk terimi sınıf, ırk, yaş, din ya da benzeri dışsal sosyolojik etkenlerden çok, hissedilen kolektiflik doğrultusunda daha iyi betimlenen ve durmadan değişen bağılıklar dizisini de ifade etmektedir. Bu değişkenlik birbirleriyle birlikte olma duygusunun yanında mücadele etme ve karşı koyma duygusunu da meydana getirir. Öyle ki kültür, yaşayan organik bir süreci betimler ve her ne kadar dışarıdan veya tepeden dayatıldığı düşünülse de kendi içerisinde gelişip boy gösterebilir (Fiske, 2018, s. 109, 110).

Sonuç olarak, kitle ve halk kavramları birbirine oldukça benzer biçimlerde kullanılmıştır. Bir topluluktan meydana gelmeleri, ortak niteliklere sahip olmaları ve belli bir ortaklığı paylaşmaları yönünden bu iki kavram, benzer nitelikler taşımaktadır. Bunların yanı sıra her iki kavramın da tarihsel süreç içerisinde belirli bir insan grubunu veya topluluğunu ötekileştirmek, aşağılamak üzere kullanıldığını söylemek gerekir. Özellikle vulgar (halka ilişkin, bayağı) tabiri iki kavram arasındaki bağlantıyı güçlü kılmaktadır. 19. yüzyıl sonundan itibaren sanayileşmiş ülkelerde kitlesel üretim koşullarının ortaya çıkması (Özbek, 1991, s. 85), kitle ve iletişim kavramları arasındaki ilişkinin gelişmesine olanak sağlamıştır. Real'in "*Kitle kültürü standart bir ürün ve kitle davranışı ile karakterize edilen, farklılaşmayan bir tüketicinin ortalama zevkini tatmin etmek için kitle pazarına yönelik üretilmiş kültürdür.*" söylemi "kitle iletişim araçlarıyla yayılan kültür" tabiriyle özdeşleşmektedir (Jay, 1973; akt: Özbek, 1991, s. 85). Burada kastedilen şey, kitle iletişim araçları ile sunulan bir kültürel ürünün, zaman zaman kitle kavramının yerine kullanılan görece "halk" diye tabir edilen insan topluluğu arasında yayılmasıdır. Bu yüzden "halkın" ve "birçok kişi tarafından sevilen" anlamlarıyla (Alemdar ve Erdoğan, 1994, s. 99) sıklıkla kullanılan popüler kavramına değinerek çalışmayı derinleştirelim.

1.3. Popüler Kültür

Özbek'e göre (1991), popüler kültürün tanımlamasında, onu oluşturan iki terime, yani "popüler" ve "kültür"e ayrı ayrı nasıl anlam verildiği önem taşımaktadır; ancak popüler teriminin tanımı daha belirleyici olduğundan ve popüler terimine dair iki tanım ortaya çıkmaktadır. İlki, yaygın olarak beğenilen ve tüketilen; ikincisi, Herder'in de ifade ettiği gibi halka ait olan antropolojik bir anlama denk düşmektedir (1991, s. 83). Bu durumda popüler kültür ve halk kültürü kavramları arasında da farklılıklar olduğunu ifade etmek gerekir. Öyle ki yukarıda ifade edilen popülerin antropolojik anlamına yaslanarak, gelişmiş toplumların popüler kültürünü araştırmaya kalkışmak ve popüler kültürü halk kültürünün

bir ürünü olarak ele almak, popüler kültürün çatışmacı öğelerini göz ardı etmemize neden olabilir. Bu bağlamda Fiske (2018) popüler kültürün, halk kültürünün aksine sanayileşmiş, gelişmiş toplumlar tarafından üretildiğini savunur. Böylece endüstriyel ürünlerden meydana gelen popüler kültürün, varlığını sürdürebilmesi için bir dizi kültürel potansiyel sunması gerekir. Ancak halk kültürü, kendisini var eden toplumsal oluşumların dışına çıktığında bile hala ‘egzotik’ veya ‘otantik’ anlamını korumaya devam eder (2018, s. 286, 287). Fiske’in tabir ettiği egzotikliğe dair bir örnek verecek olursak; bir halk türküsünün popüler bir şarkıcı tarafından farklı bir üslûpla yorumlanması, türküsünün geleneksel ifadesinin bozulduğu anlamına gelmez. Başka bir deyişle bu halk türküsü ne ölçüde popüler olursa olsun, kendisini var eden topluluk tarafından bir ritüel esnasında çalınıp söylenmeye devam edecektir.

Popüler teriminin kullanım alanına bakıldığında tarihsel süreç içerisinde ilk olarak, politik ve hukuki bir terim olarak karşımıza çıkmaktadır. 16. yüzyıldan sonra insanlar tarafından oluşturulan siyasi bir sistemi de ifade eden popüler terimi, aynı zamanda ‘alt’, ‘aşağı’ gibi anlamları ifade etmek için de kullanılmıştır.⁸ ‘Fazlaca beğenilen’ ve ‘çok tutulan’ anlamları daha çok 18. yüzyıldan sonra kullanılmaya başlamıştır (Williams, 2007, s. 285-287). Bu iki anlamıyla popüler terimi, kitle terimiyle benzerlik göstermektedir. Öyle ki popüler kültür, kitle kültürünün somut şekillerinden birisidir. Bu durumda popüler kültür terimi, kitle kültürü ürünlerinin en popüler olanlarını ve geniş kitleler tarafından tüketilen biçimlerini ifade etmek için kullanılır (Erdoğan, 2001; aktaran, Korkmaz ve Yaylagül, 2008, s. 129).

Popüler kültür tartışmaları 1950’li yıllara kadar uzanmaktadır. Geniş anlamıyla gündelik pratiklerin tümünü, dar anlamda ise; eğlence ve iş dışı faaliyetleri ifade etmek üzere kullanılmıştır. Böylece popüler kültür, elit ile halk arasında kalmış ve gündelik yaşantının sözlü ve görsel olarak tekrar üretilmesini olanaklı kılan kitle kültürüdür (Batmaz, 1981; akt: Korkmaz ve Yaylagül, 2008, s. 130). Ancak bu tabirin dışında, iki farklı toplumsal kesimin arasında sıkışan popüler kültür, kendisini farklı toplumsal kategorilerde de inşa edebilir. Fiske’nin popüler kültürü açıklarken ‘kot pantolonları’ örnek göstermesi bu hususu daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir. Fiske göre birçoğu beyaz, iyi eğitilmiş ve orta sınıftan öğrencilerin kot pantolon giymeyi tercih etmesinin ilk anlamı toplumsal

⁸ Bu ifade 1. 2 numaralı başlıkta Dundes’in halk teriminin kullanımındaki problemleri işaret ettiği anlamlarla da benzerlik gösterir. Öyle ki halk terimi de -tıpkı popüler teriminin buradaki anlamı gibi- batılı olmayan, alt, aşağı, gelişmemiş ve gelişmekte olan grupları ifade etmek için kullanılmaktaydı.

farklılıkları reddetmek üzerinedir. Bir anlamda kot pantolon giymenin gayri resmi niteliği, toplumsal kategorilerin dayattığı davranış ve kimlik sınırlamalarının ötesine geçebilme anlamı taşır. Ancak bu durum ciddi bir çelişkiyi de beraberinde getirir. Kendilerini özgürleştirmek adına kot pantolon giyen bireyler, herkesle aynı kıyafetleri giyen tek tiplleşmiş bir birey haline dönüşür. Bu paradoks kişinin kendisi olmasının değil, bireysel farklılıklarını toplumsal bağlılık içerisinde ifade etme yönelimidir. Bunun yanında günümüze dönecek olursak yırtık kot pantolon veya taşlanmış kot pantolonlara da rastlamaktayız. Bu durum ise kot pantolonun kendisine karşı bir direnişi ifade eder. Bu doğrultuda popüler kültür herhangi bir toplumsal kategoriyi egemenlik altına almanın yanında egemen olandan sıyrılma ve direnme belirtileri de gösterir. Dolayısıyla popüler kültürün çelişkili anlamlar taşıdığını söylemek yanlış olmaz (2018, s. 85-90). Ayrıca Fiske'nin kot pantolon örneğinden, popüler kültürün yeniden üretebilme ve sürekli olarak kendi içerisinde de değişkenlik gösterebilme niteliği taşıdığını da söyleyebiliriz.

BÖLÜM 2: POPÜLER KÜLTÜRE DAİR ÇEŞİTLİ YAKLAŞIMLAR

Popüler kültür kavramı, olumlu ve olumsuz değerlendirmelere tabi tutulmuştur. Popüler kültürü olumlayan kesim, Hall'ın da ifadesiyle popüler kültürü; "baskı altında olan" ve "ötekileştirilen kültürün" (Hall, 1981; aktaran, Özbek, 1991, s. 59) bir direniş hali olarak ele alır. Bu durum modernizm ve popüler kültür arasındaki çatışmaya da kapı aralar.⁹ Popüler kültüre olumsuz tavır alanlar ise popüler kültürün "alt" ve "aşağı" anlamlarına sığınarak popüler ve yüksek kültür karşıtlığını gözetir. Bununla birlikte popüler kültürün - tıpkı kitle kültüründe olduğu gibi- kurumsal bir aracın toplumu güdüp yöneterek, istediği doğrultuda biçimlendirme gücü olduğunu ifade eden görüşler de mevcuttur (Özbek, 1991, s. 59, 63-65). Bu bağlamda eleştirilerin temelinde bazı düşünürlere ve onların bağlı oldukları okul/ekollere rastlamaktayız. Biz de bölümde popüler kültüre dair olumlu/olumsuz görüşleri ve nedenlerini açıklamaya çalışacağız.

2.1. Yüksek Kültür ve Olumsuz Yaklaşımlar

Popüler kültüre olumsuz yaklaşımların temelinde, ticari bir ürüne dönüştüğü ve popüler kültürün kitleleri uyuşturan bir dünya yarattığı fikri yatar. Böylece popüler kültür, var olan kültürü yıkmakla kalmaz, toplumda eğlence ihtiyacı yaratarak kitlelerin kültürel seviyesini düşürür. Popüler kültüre olumsuz yaklaşanların resim, edebiyat ve müzik gibi sanatları seçkin yaratılar olarak kabul etmeleri; kitle kültürü ürünlerini estetik olamamakla itham etmelerinden dolayıdır. Böylece popüler kültür ve yüksek kültür birbirlerinin karşısında konumlanır. Başka bir deyişle popüler kültür ürünlerinin yaygınlaşması, yüksek kültür ile popüler kültür arasındaki duvarı yıkmakla birlikte seçkin kültürün değerini de düşürmektedir (Wilson, 1992 akt: Korkmaz ve Yaylagül, 2008, s. 135).

Sanat¹⁰ ve popüler kültür ikilemi her ne kadar modern döneme atfedilen bir tartışma olarak ele alınsa da modern öncesi dönemde de benzer bir ayrıma rastlanır. Aristoteles'in yüksek-alçak sanat ayırımında bu tartışma kendisini göstermektedir. Ancak Aristoteles'in ayırımı ile günümüz tartışmaları arasındaki temel farklılık; vatandaş ve köle ayırımına dayanan bir ayırımdır. Modern çağdaki tartışma ise sanayileşmiş toplum ekseninde döner ve tüketici pazar ekonomisine gönderme yapar (Radnoti, 1981 akt: Özbek, 1991, s. 63-64, dipnot 27).

⁹ 1.1 numaralı başlıkta ele aldığımız rasyonalizm ve rasyonalizm karşıtı görüşler bu çatışmanın temelinde yatar. Burada uygarlık ve kültür arasındaki çatışmaya benzer bir durum söz konusudur.

¹⁰ Burada sanattan kastedilen şey "yüksek kültüre ait" olan, "elit" ve "modernist" yaratılardır.

Yüksek kültür bağlamında modern/elit sanat söylemini bir mit olarak da adlandırmak mümkündür. Zira modern sanat, sanatın kutsal niteliğini tarihsel ve sosyolojik açıdan irdeleyip tartışmaya açmayı kabul etmez (Ayas, 2019, s. 35). Roland Barthes'ın mit kavramına bakışı da bu doğrultudadır. Barthes'e göre mit kavramı egemen sınıfın değerlerini genelleyen ve meşrulaştıran ideolojik bir işleve sahiptir. Bu durumda mit, kendi işleyişini ve organikliğinin üstünü örtüp kutsallaştırarak, toplumsal statünün korunmasına aracılık eder (Sepetçi, 2016, s. 6). Bu bağlamda kitle veya popüler kültürün varlığı modern/elit kültürün kutsallığına karşı saldırı niteliği taşımaktadır.

Elitist düşüncenin popüler kültüre dair olumsuz tutumunun bir diğer sebebi ise kültür kavramına yaklaşımlarıyla ilgilidir. Muhafazakâr yazar Matthew Arnold'ın kültürü, "dünyada düşünülenlerin ve söylenenlerin en iyileri" diye idealize ederek; bir tarafa toplumsal düzenin temelini oluşturan "hakiki" kültürü, diğer tarafta ise hakiki olmayan, popüler kültürü koyar. Uzun bir süre Batı dünyasına egemen olan bu anlayış, elitist dünya görüşünün otantik bir kültüre dayandığı iddiasıyla, halk kültürü ile popüler kültürü yana getirip, özdeşleştirilmesine izin vermez. Arnold dışında F. R. Leavis, Ortega Gasset ve T. S. Eliot gibi düşünürler de demokratik sistemlerin, vasat kimselere fayda sağlayıp yüksek sanat dışında kalan ürünleri yücelttiğinden yakınırlar. Ancak buradaki temel kaygı seçkin yapıtların popüler kültür sayesinde alternatiflerinin oluşması ve elitistlerin sanat ve kültür alanındaki güç kaybının altında yatar (Ayas, 2019, s. 210-211).

Görüldüğü üzere elitist düşüncenin popüler kültüre yönelik olumsuz tavrının, estetik kaygıdan ziyade ideolojik bir eleştiri ekseninde döndüğünü söylemek yanlış olmaz. Şimdi ise Aydınlanma düşüncesi üzerinden popüler kültüre olumsuzluk atfeden Frankfurt Okulu'nun görüşlerine yer vererek elitist düşünce ile arasındaki farkları görelim.

2.2. Frankfurt Okulu

Frankfurt Okulu'nun temeli Felix Weil adlı doktora öğrencisinin, üniversite yönetimini yarı özerk bir araştırma enstitüsü kurulmasına ikna etmesiyle atılmıştır (Koçak, 1998, s. 7-8)¹¹. 1920'li yılların başlarında kurulan Frankfurt Okulu, Frankfurt'taki Toplumsal Araştırma Enstitüsü ile kurumsal bir temel edinen, Almanca konuşan bir grup entelektüele verilen isimdir (Smith, 2007, s. 66). Enstitünün ilk yöneticisi olan tarihçi Carl Grünberg'den sonra Max Horkheimer'in göreve gelmesiyle birlikte okulun ilgilendiği konularda bir takım değişimler meydana gelmiştir. Bu doğrultuda okul, herhangi bir

¹¹ Bu ifadeler Horkheimer'in *Akıl Tutulması* (1998) adlı eserinin önsözünden alınmıştır.

konuyu bilimsel metotlarla incelemenin yanı sıra disiplinlerarası ortak çalışmaların da önemini vurgulamıştır. Frankfurt Okulu, pozitif ve sistematik bir felsefe yaratmaktan kaçınmakla birlikte, kendisinden önceki felsefi geleneğe de eleştiriler yöneltmiştir. Okulun yayın organı *Zeitschrift für Sozialforschung* (Sosyal Araştırmalar Dergisi)'nin ilk sayısında kapitalizm, marksizm, edebiyat ve müzik sosyolojisi, tarih, psikoloji ve psikanaliz üzerine yapılan çalışmaların yer alması, disiplinlerarası anlayışa değer verildiğini göstermektedir (Jay, 2014, akt; Ergün, 2018, s. 70).

İlerleyen süreçte Nazi Almanya'sının yükselişi ile birlikte Frankfurt Okulu dağılmış ve birçoğu Amerika'ya yerleşmiştir. Bu durumda "Frankfurt Okulu" tabirinin coğrafi bir çağrışım yaptığını söylemek pek doğru olmaz. Ancak derinlemesine incelendiğinde bu grubu ortak paydada birleştiren şeyin rasyonaliteye karşı tavırları olduğunu söylemek mümkündür. Böylece Weber ve Marx'ın kültüre yönelik eleştirilerinden faydalanan Frankfurt Okulu mensupları, formal rasyonalite anlayışının toplumda sinsi bir güç olduğunu iddia etmişlerdir (Smith, 2007, s. 66). Eleştirel Kuram olarak da bilinen bu okul, doğaya üstünlük atfetmesi ve işlevsel akıl kavramını eleştirmesiyle Aydınlamaya düşüncesine de olumsuz bir eleştiri getirmiştir (Larrain, 1995, s. 80). Smith (2007), Frankfurt Okulunun ilgi alanlarını şöyle sıralar:

1. Popüler kültürün yeniden üretiminde, teknolojinin toplum üzerindeki etkisi,
2. Popüler kültürün halk üzerindeki etkisi,
3. Cinsellik ve kimlik oluşumu
4. İnsan bilincinin ya parçalı olduğu ya da bütünlüklü kavrayabildiği koşulların tanımlanmasına ilgi (2007, s. 66).

Ancak biz bu dört maddenin ilk ikisiyle ilgileneceğiz. Zira bu iki madde Frankfurt Okulu'nun kitle kültürüne yönelik eleştirilerini anlamamıza yardımcı olacaktır.

Frankfurt Okuluna göre kitle kültürü toplumu ve bireyi kontrol edip onları itaatkar yapan bir vasfa sahiptir. Bu görüşe göre kitle kültürü, sanayi üretimi mantığının kültürel düzlemdeki ifadesidir. Bu bağlamda gelişen gösteri ve eğlence sektörü, sanatsal ve kültürel ürünleri standartlaştırıp, endüstriyel nitelik kazandırarak bireyin boş zamanını, sisteme hizmet eden bir araç haline dönüştürmektedir. Film, radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçları bireyleri birer tüketici yaparak, kitlelere sistematik mesajlar vermektedir. Buradan hareketle Frankfurt Okulunun önemli düşünürlerinden Adorno ve Horkheimer, teknoloji ve

Aydınlanma düşüncesinin, bireyleri bağımlı kitleler haline dönüştürdüğü fikrini savunur. (Larrain, 1995, s. 82-83). Horkheimer'ın:

Halkın çeşitli kısmi çıkarları kontrolü altına girdikçe, çoğunluk da kültürel hayatın hakemi olarak sunulmaya başlar. Popüler sanat ve edebiyatın kitleleri aldatmaya yarayan ürünlerine kadar her dalda kültürün yerine konulan sözde-kültür öğeleri, çoğunluk yargısı adına savunulur ve aklanır (1986, s. 74)

ifadesiyle doğrudan popüler kültürü hedef aldığını söylemek mümkündür.

Frankfurt Okulu kitle kültürüne¹² karşı iki temel düşünce üzerinde durmuştur;

1. İktisadi ve teknolojik gelişmeler karşısında zedelenen geleneksel toplum yapıları,
2. İnsanlar tarafından meydana gelmiş ürünlerin insan kontrolünün dışında somutlaşması (Swingewood, 1996, s. 32)

Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği* adlı eserde “kültür endüstrisi” kavramına başvurarak, yukarıdaki iki maddeyi açıklamaya çalışır. İki düşünür de kültür endüstrisi kavramını, standartlaşma ve seri üretim kavramlarıyla ilişkilendirmiştir (2014, s. 164). Öyle ki popüler ürünlere yapılan yatırımın ekonomik anlamda geri dönmesine dayanan ihtiyaç; sanat eserinin kendi içsel mantığını zedelemesine ve niteliksel özelliğini kaybetmesine neden olur. Böylece nicel ve endüstriyel statüye bürünen popüler ürünler, toplumu güdüp yönetme aracı haline dönüşür (Özbek, 1991, s. 67, 68). Adorno da endüstriyel ve sanatsal ürünler için kullanılan “teknik” kavramını, özgünlük ve mekanik bağlamında ele alarak farklılıklarını belirtmeye çalışır:

Sanat eserlerindeki teknik, bizzat nesnenin iç örgütlenmesi, özgün içsel mantığıyla örgütlenmesiyle ilgilidir. Kültür endüstrisindeki teknik ise tam aksine, başlangıçtan itibaren dağıtım ve mekanik yeniden üretimle ilgilidir ve bu yüzden daima nesnesine dışsal kalır (2003, s. 79).

Bunun yanında kültür endüstrisinin kültür üretme girişimi; geleneksel toplumsallaşma kurumlarını zayıflattığı gibi kültürel ürünlerin özgün yanlarını da yok ederek ve kitlelere sunduğu standartlaşmış ürünlerle yapay tercihler oluşturup, bireyin bağımsız yargıda ve tercihte bulunması engellemiştir (Ayas, 2019, s. 212).

2.3. Olumlu Yaklaşımlar ve Birmingham Okulu

Popüler kültüre olumlu yaklaşımların¹³ birçoğunda Gramsci ve Benjamin gibi düşünürlerin izlerini sürmek mümkündür (Ayas, 2019, s. 219). Gramsci'ye göre popüler kültür alanı,

¹² Frankfurt Okulu ve özellikle Adorno, popüler kültür ile kitle kültürünü aynı anlamda kullanır (Ayas, 2019, s. 209).

güç kazanmak için egemen sınıfın atılımı ve bu atılıma karşı olan karşıtlık biçimleri olarak inşa edilir. Popüler kültürün kendisi basit bir biçimde, egemen sınıfla çatışan ve dikte edilmiş bir kitle kültürü değildir. Öyle ki popüler kültür, hem egemen sınıfın hem de ona karşı olan sınıfın sentezinden meydana gelir ve tarihsel süreç içerisinde bu karşıt yapılar yer değiştirebilir¹⁴ (Alemdar ve Erdoğan, 1994, s. 105).

Gramsci'ye göre hakim sınıfın iktidarı fiziksel güç ya da zor kullanmaktan ziyade fikir kontrolüne, rızaya dayanmak zorundadır. Bu konuda "hegemonya" kavramına başvuran Gramsci'ye göre, hegemonyanın olduğu yerde bir karşı duruş meydana geleceğinden, bağımlı sınıflar tam olarak teslim alınıp, kontrol edilemez. Böylece hegemonya mücadelesi içerisindeki bağımlı sınıflar kendi anlamlarını üretebilirler (Ayas, 2019, s. 219).

Walter Benjamin'in *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* (1939) adlı denemesi, popüler kültüre dair olumlu yaklaşımların teorik temelinde sıklıkla rastlanan kaynaklardan birisidir (Erol, 2017, s. 44). Benjamin'in "Uzun tarihsel dönemler boyunca, insan topluluklarının varoluş biçimi nasıl değiştiyse, algı biçimi de aynı şekilde değişmiştir." (2015, s. 17) ifadesi teknoloji ile birlikte sanat yapıtının niteliğindeki değişikliğe gönderme yapmaktadır. Sanat eserinin teknolojik araçlar sayesinde yeniden üretilebilir hale gelmesi, kutsal sanat mitinin "biricik olma" niteliğini ortadan kaldırmaktadır. Sanat eseriyle özdeşleştirilmiş kutsallık ve geleneksel anlamların zedelenmesiyle birlikte, bireylerin kendi kültürel anlamlarını üretebilmesi olanaklı hale gelir (Ayas, 2019, s. 219). Benjamin'e göre, sanat eserindeki biricik olma halinin ortadan kalkmasıyla, sanat-ritüel ilişkisi de birbirinden kopar. Böylece yeniden üretilen sanat eseri, gün geçtikçe artan miktarda, yeniden üretim için tasarlanan bir yapıtın çoğaltılmış haline gelir (2015, s. 20-21). Bu bağlamda Benjamin sanat eserinin mekaniksel üretimini, Adorno'nun ele aldığı gibi

¹³ Popüler kültür ya da kitle kültüründeki "eğlence" ve "halk için sanat" mottosuna yöneltilen ilgi, Avrupa'da 19. yüzyıl sonu, 20. yüzyıl başına denk düşer. Yüksek sanatın kurumsal yapısına karşı çıkan Avangard hareketi; modernist sanatın "sanat-hayat" paradoksuna bir tepki olarak, sanat ve gündelik pratikleri ayrılmaz bir bütün olarak benimsemiştir (Özbek, 1991, s. 69, 70).

¹⁴ Gramsci bu doğrultuda yapısalcılar ve kültürelcileri birleştirir. Yapısalcılar için popüler kültür incelemelerindeki en önemli işlevi, popüler kültür ürünlerindeki siyasi yapıyı açığa çıkarmaktır. Kültürelciler ise popüler kültürü alt sınıfların kültürü ile eşleştirerek, egemen ideolojiye karşı yükselen halkın sesine odaklanırlar. Bu bağlamda Gramsci, hegemoni anlayışı ile kültürel mücadelenin tek bir alanda olmadığını savunarak, mücadele alanlarının bir diğerini içine almadan veya bir diğeri tarafından içerisine alınmadan verimli bir şekilde tartışılmasını sağlamıştır (Alemdar ve Erdoğan, 1994, s. 104-106).

bayağılaşmadan ziyade demokratikleşme olarak görür.¹⁵ Çünkü sanat kitleler tarafından kolektif zevk almayı kolaylaştıran bir yapıdadır ve kimlik inşa aracıdır (Erol, 2017, s. 46).

Popüler kültürün demokratikleştirici ve özgürleştirici potansiyeline gösterilen ilgi, Birmingham (Kültürel Çalışmalar) Okulu ile birlikte popüler müzik tartışmaların birincil odağı haline gelmiştir. Birmingham Okulu popüler kültürü olumlamak yerine, Gramsci'den etkilenerek popüler kültürü bir mücadele alanı olarak görür ve popüler kültüre dair iki zıt anlayışı sentezler (Ayas, 2019, s. 220). Bu anlayıştan bahsetmeden önce Birmingham Okulu'nun ilgi alanlarına değinelim.

1960'lı yıllarda Hoggart'ın yöneticiliğinde kurulan Birmingham Okulu, Hall'ın yönetime gelmesiyle daha tanınır hale gelmiştir. Birmingham Okulunun ilgi alanına baktığımızda çalışmamız için önem arz eden iki temel konuya rastlamaktayız.

1. Kitle iletişim araçlarının hegemonya ve ideolojiyi yeniden üretmeye yönelik kullanım biçimleri
2. Alt kültürlerin etnografik incelemeleri özelinde gündelik yaşam (Smith, 2007, s. 211)

Birmingham Okulunun en güçlü temsilcilerinden biri olan Stuart Hall, yukarıdaki iki maddeden hareketle popüler kültüre dair iki zıt anlayışı sentezler. Kitle iletişim araçları tarafından yayılan popüler kültür ürünlerinin ideolojik tahakküm gücü ile halk tarafından üretilen her türlü faaliyeti konu alan antropolojik anlamına yaslanarak yeni bir popüler kültür tanımını geliştirir (Ayas, 2019, s. 220; Özbek, 1991, s. 89). Hall'a göre popüler kültür; belirli nesnelere, öznelliklerin ve kurumların bir kolektif katılım ile faillik alanı olarak popüler olanın oluşumunda birbirine bağlı olduğu iktidar ilişkileri tarafından tanımlanır. Başka bir deyişle Hall, popüler kültürde sosyal oluşumlar, kültürel ifadeler ve siyasi ilişkiler arasındaki bağların izini sürer (Harsin ve Hayward, 2013, s. 202).

Stuart Hall'un 1981 yılında yayınlanan *Popüler Olanın Yapıbozumu Üzerine Notlar* adlı çalışmasında bilinen, hepsi kullanışlı olmayan ve farklı anlamlara gelebilecek iki tanım verdikten sonra üçüncü bir popüler kültür tanımı yapar:

¹⁵ Demokratikleştirme ve özgür bir toplum idealinde, yeni kitlesel sanat ürünlerini olumlayan Benjamin'in görüşleri, postmodernizm ile de benzerlik göstermektedir. Jameson'ın ifadesiyle endüstri sonrası postmodernist kültürün en belirgin özelliklerinden birisi, popüler kültür ile modernist sanat ürünlerinin arasındaki sınırın ortadan kalkmasıdır (Özbek, 1991, s. 71).

1. Halk kitlelerinin satın aldığı, tükettiği ve azami derecede hoşlanır görüldüğü şeylere popüler denir.
2. Popüler kültür halkın yapmakta olduğu bütün şeylerdir.
3. Popüler kültür, güçlünün kültürüne karşı ve güçlüye karşı verilen mücadelenin iç içe geçtiği yerdir. Bir rıza ve direnme alanıdır.

Erol'a göre (2017) ilk tanım, Frankfurt Okulunun güdüp yönetme kuramıyla ilişkilidir ve popüler kültür ürünlerinin endüstriyel yönüne gönderme yapar. Ancak bu tanımda Hall, halkı edilgen bir varlık olarak görmemektedir. Bunun yanında popüler kültürün hegemoni ve iktidar ilişkileri açısından da hafife almamıştır (2017, s. 63).

İkinci tanım ise kökleri Herder'e kadar dayanan antropoloji kaynaklı, etnografik bir yaklaşıma dikkat çekmektedir. Bu tanımda popüler kültürden ziyade kültür kavramının "bütüncül bir yaşam tarzı olarak kültür" anlamına gönderme yapılmaktadır. Raymond Williams'ın ifadesiyle kültür;

...Yalnızca sanat ve öğretimde değil ama aynı zamanda kurumlarda ve sıradan günlük davranışta belli anlam ve değerler ifade eden belirli bir yaşam tarzına işaret ediyor. Bu tanıma göre kültür analizi, belirli bir yaşam tarzı, yani belirli bir kültürdeki açık ya da örtük anlam ve değerlerin ortaya çıkarılması oluyor.¹⁶ (Hedbigge, 1986; akt: Özbek, 1991, s. 78)

Üçüncü tanımda Hall, popüler kültürün hakim güçlerle gerilim ilişkisinden bahis açar. Kültürel pratik ve faaliyetleri sürekli olarak değişim ve dönüşüm alanı içerisinde ele alan bu yaklaşım, kültürel faaliyetlerin egemen ve boyun eğen oluşumlarla biçimlendirilen ilişkilerini inceler. Dolayısıyla Hall, toplumsal ilişkilerde "süreç"e odaklanır. Kültürel sembolün anlamı kısmen, kültürel pratikler ve içine dahil edildiği toplumsal alan tarafından oluşturulur (Erol, 2017, s. 65).

¹⁶ İngiltere'de Althusser'in ve Gramsci'nin etkisi altında yapılan kültürel incelemeler Williams, Thomson ve Hoggart tarafından başlatılmış ve yayılmıştır. Hall'a göre bu yaklaşım kültürel atfedilen "artık" (artakalan) ve sadece yansıtan role karşıdır. Böylece Hall, kültürü bütün sosyal pratikler ile iç içe görür ve toplumu anlamlı bir bütünlük olarak kavramaya çalışır (Alemdar ve Erdoğan, s. 219, 1994). Biz de burada Williams'ın kültür tanımını kullanarak Gramsci, Williams ve Hall'ın görüşlerindeki paralellığe dikkat çekmek istedik.

BÖLÜM 3: POPÜLER MÜZİK

Buraya kadar öğrendiklerimizden yola çıkarak, popüler müziğin, popüler kültürün bir ürünü olduğu söylemek mümkündür. Nasıl ki popüler kültüre dair olumlu veya olumsuz birçok yaklaşımdan bahsettiysek, popüler müzikler için de durum benzerdir. Ancak biz bu yaklaşımlara değinmeden önce, popüler ve müzik kavramlarını yan yana getirmeye çalışacağız. Popüler kavramını çalışmanın ilk bölümünde yeterince ifade ettiğimizi düşündüğümüzden, burada müzik kavramı üzerine daha çok eğilmeye çalışacağız.

3.1. Müziğin Tarihi

Müziğin tarihi, “serüvenlerle dolu bir yolculuk, yoksunluklar macerasıdır.” Kuşları çağıran ilk insanların şarkısı, ilk çobanların flütü, ilk avcılarının yayı, ilk gök gürültülerinde duyulan tanrıların ruhları, ilkel çokseslilik, klasik kontrpuan, tonal armoni, on iki sesli müzik, caz, rap, elektronik müzik ve bugünün sampling’i arasındaki tek benzerlik, gürültüleri şekillendirme, güzel olanı kaostan çıkarma hayalidir (Attali, 2017, s. 22)

Müziğin işlevselliğinden, anlam dünyasına ve estetik yapısına kadar tarihsel süreçte, müziğe dair birçok düşünceye rastlarız. Ancak bu düşüncelerin hiçbiri kesin bir kanıya varamaz. Kimisi müziğin; davranışlarımız üzerinde etki eden, duygularımızı etkileyip yansıtan bir sanat olduğunu savunur. Bir başka görüşe göre ise müzik; her şeyden önce bir haz ve ses üretme sanatıdır (Fubini, 2006, s. 29). Yani, kendisi dışında herhangi bir duruma veya olaya gönderme yapmayan, içkin ve salt bir yapıdadır. Oransay da müziği: “*Belirli bir güzellik anlayışına göre seçilip, birleştirilmiş selenlerden oluşma bir bütündür.*” diye tanımlayarak estetik bağlamın yanına, ses fiziğini de yerleştirir. Ancak şöyle devam eder:

Bu güzellik anlayışları ülkeden ülkeye ve çağdan çağa değiştiği için belirli bir yerde, belirli bir zamanda güzel sayılmış bir musiki bir başka yerde ya da bir başka çağda güzel sayılmayabilir. Sözelimi bir zeybek havası Trabzonluyu, bir horon havası da Ödemişliyi coşturamayacağı gibi bu havaları bir İngiliz ya da Çinli acayip bulur (1977, s. 29).

Oransay’ın bu ifadeleri kültürel farklılıkların önemini vurgulamaktadır. Dolayısıyla müzik, farklı, değişen ve özgül bir yapıya sahiptir.

Müziğin üretim ve tüketimini, kültürel bağlam dışında ele almak şüphesiz olanaksızdır. Yani müzik kültürel bir ifade biçimidir. O halde duymaya alışkın olduğumuz “müzik evrensel” önermesi de bir bakıma çürümüş oluyor. Çünkü müziğin evrensel olduğunu söylemek, çalışmamızın başında uzunca tartıştığımız kültür-uygarlık çatışmasını görmezden gelmek demektir. Nasıl ki kültür kavramı özgül ve kendiliğindenlik niteliği taşıyorsa, kültürel ifade biçimi olarak müzik de aynı nitelikleri taşımaktadır. Bu yüzden müziğin ifade biçimi, anlamı ve işlevselliği evrensel olamaz. Müziğin temel bileşenleri

evrensel olabilir: ses, süre, hız ve yoğunluk.¹⁷ Dolayısıyla insanlar, müziğin malzemelerini biçimlendirerek herhangi bir ifade biçimi ortaya koyarlar. Bu doğrultuda kültürün sürekli değişen ve dönüşen yapısından kaynaklı, aynı coğrafyada bile müziksel ifade biçimleri çeşitlilik gösterir diyebiliriz. Bu çeşitlilik bize, müziğin tarihsel süreç içerisinde değişen ve dönüşen yapısını tasnif etme olanağı sağlar. Müziğin tarihini dört ayrı dönemde ele almak gerekirse¹⁸;

1. Müziğin, ilkel toplumlarda ritüellere bağlı ve gündelik pratiklerin ayrılmaz parçası olduğu dönem,
2. Ortaçağ ile birlikte ortaya çıkan halk ozanlarının, halk müziğinin köklerini oluşturma çabalarıyla, müziğin kendi kimliğini bulduğu dönem,
3. Sanat ve zanaat arasında sınırların belirginleşmeye başladığı dönem,
4. Teknolojik araçların gelişmesiyle, kayıt cihazlarının ortaya çıktığı ve müziğin kitle iletişim araçları üzerinden sunulduğu dönem.

Elbette yukarıdaki dört tarihsel devir kendi içerisinde birçok alt başlığa bölünebilir. Ancak çalışmanın maksadını aşmak istemediğimizden, müziğin tarihsel serüvenine genel-geçer bir tavır ile yaklaşmaktayız.

İlk yaklaşım, ilkel müzik dönemi olarak adlandırılır ve müziğin ritim, dans ve söz (şiir) ile ilişkisini ele alır. Müzik bu süreçte ortaklaşa düzenlenir¹⁹ ve dolaysız bir işleve sahiptir.²⁰ Bu özelliklerinden dolayı müzik, kutsal bir niteliğe sahiptir. İnsanın doğa ile mücadelesinde yardım dilediği, şükranlarını sunduğu, sığındığı ve doğaüstü güçler ile iletişime geçtiği, toplumsal yaşamı kuşatan bir araçtır (Çelikcan, 1996, s. 28, 29). Dolayısıyla ilkel toplumlarda, kendi başına bir ‘‘sanat’’ kimliği kazanmamış olan müzik, daha çok toplumsal durumların bir ögesidir (Oransay, 1977, s. 51).

¹⁷ Müziğin temel bileşenleri için bkz: Göktepe, *Müzikte Ses Süre Hız Yoğunluk (Müziğin Temel Öğeleri)* (2014).

¹⁸ Müziğin tarihini dönemlere ayırmada, Attali *Gürültüden Müziğe* (2017), Goodall *Müziğin Öyküsü* (2018) ve Finkelstein *Müziği Neyi Anlatır* (1996) adlı eserlerden faydalandık.

¹⁹ Fischer’e göre müzik başlangıçta ortak duyguları uyarma amacı güdüyor, insanları çalışmaya, esrikliğe ve savaşa iten bir kışkırtıcı işlev görmekteydi. Müzik etkileyip, harekete geçirmenin yanında, insanları farklı ruh hallerine sokmaya çalışıyordu. Davul veya tahta takırtısının, madeni bir alet şingirdamasının anlamı, müziğin insanlar üzerinde yarattığı ses etkisidir. Ancak müziğin toplumsal görevi belirli bir gerçeği yansıtmak değil, insanlar arasında etkileşim sağlamaktır. Sesler ve ritimlerin, insanlar arasında duygusal bütünlük sağlama gücü, askeri ve dinsel kurumlar tarafından kullanılmıştır (2005, s. 184).

²⁰ ‘‘Kullanım’’ müziğin insan eylemlerinde kullanıldığı durumu ifade eder; ‘‘işlev’’ ise kullanılmasının nedenleriyle ve özellikle hizmet ettiği geniş amaçla ilgilidir (Merriam, 1964, s. 210).

İkinci yaklaşım, folk (halk) müziğini temel alır. Bu dönemde her ne kadar ilkel dönemden kalma ritüeller varlığını sürdürse de, köylülere ait bağımsız bir kültürden söz etmek mümkündür. Öyle ki köylüler, feodal yaşama karşı bir mücadele aracı olarak müziğe ihtiyaç duymaktaydılar. Bunun sonucunda, dönüşüme uğrayarak yeni bir biçim kazanan ilkel sanat (müzik), ortaçağ köylülerinin gündelik pratiklerini, karakterlerini ve mücadelelerini ifade etmeye başlamıştır. Bu dönemde ballad, şarkı, ninni gibi müzikal formların ve folk müziğinin beşeri simgeleri ortaya çıkmaya başlamıştır (Finkelstein, 1996, s. 22).

Üçüncü yaklaşım, ironik bir ifadeyle “sanatın icat edildiği” dönemle ilgilidir. İlk zamanlarda batı medeniyetinin kaynağı kabul edilen Grek kültüründe “sanat” diye bir sözcüğe rastlanmamaktadır. Daha doğrusu sanat ve zanaat kavramları birbirlerinden ayrılmamıştır. Bu iki kavramın birbirinden ayrılması ve zanaatçı-sanatçı arasındaki farkın belirginleşmesi sanatın bütün toplumsal işlevlerinden ve bağlamlarından kopmasıyla mümkün olmuştur. Shiner, bu süreci üç döneme ayırır. 1680-1750: Modern sanat sisteminin oluştuğu dönem, 1750-1800: Estetik anlayışın diğer deneyim türlerinden ayrılması, sanat ve zanaat farkının belirginleşmesi ve 1800-1830: Sanatın bağımsız bir tinsel alana sahip olması ve estetik kavramının beğenin yerini almadığı süreç (Ayas, 2017, s. 38, 39).

Müziğin değişimi ve gelişimi de Shiner’ın yukarıda ele aldığı dönemler ile paralellik gösterir. Öyle ki 18. yüzyıla kadar müzik yapıtları genellikle ısmarlama esasına göre bestelenmekteydi. Elbette bu süreçte ısmarlama olmadan bestelenen eserler de mevcuttur fakat bu eserlerin orta sınıftan, kilise, şenlik ve dans eğlencilerinin dışında duyulması pek mümkün değildir. Bu anlamda müzik, 18. yüzyıla kadar işlevsel bir sanat türü olarak belirmiştir. Ancak *Collegia musica*²¹ adındaki bir topluluğun halk için verilen konserlere olanak sağlaması, orta sınıfa ait bir müzik yaşamının oluşumuna katkı sağladı ve böylece müzisyenlerin para karşılığında konserler vermesiyle bir müzik pazarı oluşmaya başladı. Müzik artık belirli bir amaca hizmet etmek yerine yalnızca duyguları ifade etmek üzere bestelendiğinden, sanatçı (besteci) belirli olayları veya bir görevi yerine getirmek için yazılmış eserlerden uzaklaştı. Orta sınıftan oluşan konser dinleyicilerinin ortaya çıkmasıyla besteciler, bireysel olanın özel bir anlamı olduğuna inanıp, ısmarlanan ve bir kez dinlemek

²¹ 18. yüzyılın ortalarında Avrupa’da yaygınlaşmaya başlayan halk konserlerine ve müzik sanatına yardım etmeyi amaç edinmiş sivil topluluk (Bacciagaluppi, 2017, s. 124, 125).

üzere yazılmış eserler yerine, ‘ölümsüz’ yapıtlar yaratmaya girişmişlerdir²² (Hauser, 1984, s. 81-83).

Dördüncü yaklaşım, bugünü de kapsayan ve müziğin evrim zincirindeki ‘şimdilik’ son halkadır. 19. yüzyılın sonlarında gramofonun icadı ve müzik piyasasının daha da genişlemesi, dinleyici kitlesinin müzik dinlemek için konser salonlarına gitme zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Çünkü kayıt teknolojisiyle birlikte kişiselleşen müzik dinleme pratiği, müziğin seri biçimde üretilmesini sağlamıştır (Attali, 2017, s. 27). Bununla birlikte kitle iletişim araçlarının ortaya çıkması (radyo, televizyon vb.) müziğin yayılımında birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Dünya genelinde insanların, tek bir anten ile bedavaya müzik dinleme olanağı nereden bakılırsa bakılsın büyük bir değişimi habercisidir. Diğer yandan teknolojinin gelişmesiyle birlikte, yeni üsluplar ve tınılar ortaya çıkmaya başlamıştır. Kısa sürede Pop Müzik Çağı olarak nitelendirilmeye başlayan bu dönem, insanlığa hayalini bile kuramayacağı birçok yenilik hediye etmiştir (Goodwall, 2018, s. 280).

3.2. Popüler Müziğin Tanımı

Popüler kültüre dair olumlu ve olumsuz yaklaşımlar incelendiğinde; bir şekilde, popüler kültür kavramının kitle veya teknolojik araçlar ile yan yana geldiğini söylemek mümkündür. Bu ilişki popüler kültür ürünlerinin tüketimi ve üretiminde şüphesiz önemli bir yerde durmaktadır.²³ Jones’a göre; teknoloji olmadan popüler müzikler var olamaz. Çünkü teknolojik araçların varlığı, müziğin kitlelere ulaşmasına olanak sağlar. Popüler müzikler kitle iletişim araçları üzerinden film, dizi ve reklam gibi birçok medya etkinliğinde alt metin olarak yer alır. Dolayısıyla gündelik yaşantının içerisinde yer edinir. Bu yüzden popüler müziklerin ticari veya sosyal bir güç olarak nitelendirilmesi, yaygınlık kazanmasından kaynaklıdır (1992, s. 1, 2).

²² Bu bilgiler, batı müziği tarihinin gelişim ve değişim evrelerini açıklar nitelikte olsa da Osmanlı/Türk müziğindeki değişim süreciyle de benzerlik gösterir. Elbette Osmanlı’nın idari ve sınıfsal yapısında, belirli bir orta sınıftan bahsetmek mümkün değildir. Ancak bu durum bestekârların belirli bir dinleyici kitlesine yönelmesinde engel teşkil etmemiştir. Çünkü Osmanlı müziğinde köklü değişimlerin yaşandığı Tanzimat dönemiyle birlikte sarayın dışına çıkan müzik, halkın zevklerine hitap eden bir niteliğe bürünmüştür. Bu süreçte bestekârlar, büyük formlardaki eserler yerine, kişisel duygu ve düşüncelerin anlatıldığı daha küçük müzikal formları (şarkı gibi) tercih etmeye başlamıştır (Küçükkaplan, 2013, s. 40, 41). Bu durum yukarıda da ifade edilen bir müzik pazarının oluşumuna katkı sağlamakla birlikte, sanatçının (bestekârın) özgül niteliğinin bir göstergesidir.

²³ Ancak popüler müzikleri üreten, dinleyen, beğenen ve beğenmeyenlerin anlam dünyalarının incelenmesine dair teknoloji, medya ve iletişim kuramları dışında, sosyo-kültürel ve psikolojik yaklaşımların var olduğunu da unutmamak gerekir.

Bugün tüm dünyada bilgisayarlar, akıllı telefonlar ve internet sayesinde birçok müzik türünü dinleme imkânımız var. Online müzik platformlarının hangisine bakarsak bakalım, birçok müzik türü ve kategorisiyle karşılaşırız. Ancak bu kategorilerin ve türlerin nasıl oluştuğuna ve kimler tarafından belirlendiğine dair sorgulayıcı bir tutumuz olup olmadığı belirgin değildir. Bazen bir şarkıyı elektronik altyapısından, şarkı sözlerine, makamsal ve armonik yapısından, form öğelerine kadar belli bir kategori ile eşleştirme ihtiyacı duyarız. Örneğin; bir şarkıda distortion veya overdrive benzeri efektlerin kullanıldığı gitar solosu duyduğumuzda, o şarkıyı rock, metal, blues gibi müzik türleri ile ilişkilendirme ihtiyacı duyarız. Ancak Jones popüler müziği ifade ederken; ‘‘teknolojik araçlar sayesinde yayılan ve kitlelere ulaşan müzik’’ tabirleri dışında, örnekte belirttiğimiz gibi bir kategorize etme girişiminde bulunmamıştır. Bu durumda, ‘‘Popüler müzikleri diğer tür ve kategorilerinden ayıran özellik nedir? Popüler müzikleri, müziksel unsurlarla mı, müzik dışı unsurlarla mı tanımlamak gerekir? Ya da bir popüler müzik tanımı mevcut mudur?’’ gibi soruların cevaplanması gerektiğine inanıyoruz.

Ayas’a göre, bir şeyin popüler olması ‘‘kültürel ürünün tüketilme süreciyle’’ ilgilidir. Dolayısıyla popüler müzik diye bir kategoriden bahsedecek olursak, birbirinden çok farklı müzik türlerini ve dinleyicilerini tek bir kategoriye indirgemiş oluruz. Bu durum hem popüler müzik dinleyici profillerini hem de popüler müzik kategorisine aldığımız müzik türlerini incelemenin açmazlığını ve çelişkili yanlarını ortaya çıkarır. Ancak popüler müziği tanımlarken önemli olan, popüler müzikten neyi kastettiğimizi açık ve bir biçimde ifade etmektir (2019, s. 206, 207).

Middleton’un aktardığına göre (1990), Birrer popüler müziği dört biçimde tanımlar²⁴:

1. Popüler müziği kalitesiz, bayağı olarak gören kuralcı tanım
2. Popüler müziği sanat veya halk müziği olarak görmeyen olumsuz tanım
3. Popüler müziğin toplumsal bir grubu ifade ettiği (onlar tarafından üretildiği) sosyolojik tanım
4. Popüler müziğin medya ve teknolojiyle ilişkili olduğu ticari tanım

Ancak Middleton yukarıdaki tanımları eleştirir ve birinci tanımın keyfi bir tanım olduğunun altını çizer. İkinci tanımı ise sanat müziği, folk müziği ve popüler müzik arasındaki ayrımın net olmamasından kaynaklı sorunlu görür. Bu anlayışa göre sanat

²⁴ Middleton’ın ifadelerini birincil kaynaktan çevirirken Erol’un *Popüler Müziği Anlamak* (2017) adlı çalışmasındaki özgün yorumlarından ve yaklaşımlarından faydalandık.

müziğinin karmaşık yapısının yanında popüler müzikler kolay dinlenilebilir ve erişilebilir nitelikte yerini alır. Ancak çoksesli batı müziği repertuarında da popüler müzikler ile aynı niteliği taşıyan eserler mevcuttur (1990, s. 4). Middleton'un Schubert, Verdi ve Handel örneklerinin dışında bir saptama yapacak olursak; bugün Türkiye'de etkinlik gösteren senfoni orkestralarının icra ettiği repertuara göz atmak istesek, herkes tarafından bilinen bir müzik repertuarıyla karşılaşmak mümkündür.²⁵ Başka bir deyişle, Haydn, Mozart, Beethoven gibi bestecilerin eserlerinin, Schönberg, Webern ve Berg'in eserlerinden daha fazla icra edildiğine tanık oluruz. Hatta Beethoven'un "3, 5, 7 ve 9." senfonilerin de diğer senfonilerine oranla daha çok icra edildiğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla ikinci tanım kendi içerisinde ciddi çelişkiler barındırır.

Üçüncü tanımda ise Middleton, popüler müzikleri herhangi bir toplumsal katmana indirgemenin, sosyal grupların ve sınıfların hareketliliğinden dolayı sorunlu olarak görür (1990, s. 4). Bu duruma Türkiye'den bir örnek verecek olursak, Arabesk müziğin tarihsel süreç içerisindeki üretim ve tüketimindeki değişikliğe göz atmak gerekir. İlk olarak 1960'larda ortaya çıkan Arabesk müziğin (Küçükkaplan, 2013, s. 149) ilk zamanlardaki dinleyicileri gecekonduya yaşayan kimselerdir. Ancak giderek genişleyen dinleyici kitlesi sayesinde arabesk müzik, hem kentte hem de kırsal alanda sevilen bir müzik türü haline gelmiştir. Arabesk müziğin farklı toplumsal kategoriler arasında yayılmasının yanında bir başka değişim ise "ideolojik" konumunda meydana gelmiştir. Kimi kaynaklara göre 1968-1979 yılları arasında ezilenlerin ve başkaldıranların müziği olan arabesk, 1980 sonrasında "yeni muhafazakâr" Anavatan Partisi ile özdeşleştirilmeye başlamıştır²⁶ (Özbek, 1991, s. 122). Bu hususla ilişkili bir diğer örnek ise Müslüm Gürses'in müziğindeki değişimdir. Gürses'in şarkı söyleme üslûbuna dair ciddi bir değişik gözlemlemesek de repertuarı ve sahne aldığı mekânlara dair değişiklikler meydana geldiğini söylemek mümkündür. Hatta arabesk müziğin has dinleyicileri "Müslümcüler", Gürses'teki bu değişimi uzunca süre kabul edememiş ve Müslüm babalarına kıyamadıkları için sitemlerini, Gürses'in değişiminde rol oynayan yapımcılara, medya patronlarına ve yeni dinleyici kitlesine yöneltmişlerdir (Küçükkaplan, 2020, s. 71, 72). Dolayısıyla arabesk

²⁵ Bkz. <https://www.sanattanyansimalar.com/yeni-sezon-programi-nda-neler-ve-kimler-var/6965/> Bu programdan da görüleceği gibi II. Viyana Ekolü'ne (Schönberg, Webern ve Berg) dair herhangi bir esere yer verilmemesi dikkat çekici bir durumdur.

²⁶ 1960'lardan günümüze değin üslûbunda ve ideolojik konumunda farklılık gösteren arabesk müziğin değişim ve dönüşüm süreci günümüzde de sürmektedir. Arabesk müziğin en önemli figürlerinden biri olarak kabul edilen Orhan Gencebay'ın müzikal kimliğindeki değişim bu duruma örnek gösterilebilir. Detaylı bilgi için bkz: Ergur (2022), *Ezilmişlerin Sesinden Muktedirlerin Sofrasına Arabesk Müzik* <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/ezilmislerin-sesinden-muktedirlerin-sofrasina-arabesk-muzik/2774/>

ve Müslüm Gürses örneğinde görüldüğü gibi popüler müziğin üretim ve tüketimini tamamen belirli bir sosyal sınıf ile ilişkilendirmek sorunlu bir tanımdır. Çünkü toplumsal kategoriler sabit değildir ve sürekli hareket halindedir.

Middleton popüler müziğe dair son tanımını da eleştirir ve popüler müziğin yalnızca kitle iletişim araçlarıyla yayıldığı görüşüne karşı çıkar. Çünkü teknolojinin gelişmesi yalnızca popüler müzikleri değil, müziğin bütün tür ve biçimlerinin yayılmasına olanak sağlamıştır. Örneğin Çaykovski'nin senfonik bir kaydı da kitle iletişim araçları sayesinde yayılabilir. Bu yüzden bu tanım sorun teşkil eder. Aynı zamanda, genellikle popüler müzik olarak kabul edilen tüm formlar kitle iletişim araçları dışında yüz yüze yayılabilir (konserler), ücretsiz olarak sunulabilir ve yapılandırılabilir. Burada müziğin yayılımı, metalaşmadan ziyade kolektif katılıma odaklıdır (1990, s. 4, 5). Örneğin; 2000'li yılların başından itibaren yurtiçi ve yurtdışında çoğalan Alevi müziği çalışmaları kapsamında sayısız albümün yayınlandığı ve festival, dinleti, konser gibi birçok etkinliğin düzenlendiği görülür. Ayrıca pek çok Alevi radyo ve televizyonların yayına başlaması da aynı döneme rastlar. Fakat dönemin en önemli olgusu "türkü bar"lardır. Öyle ki türkü barlarda Alevi müziğinin icra edilmesi, Alevi müzik kimliğinin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Alevi aşıkların yerini popüler Alevi müziği icracılarının alması, ritüel bağlamı dışında (türkü barlar, konserler) Alevi düşüncesini dışa vurması ve sosyal dayanışmayı sağlaması (Özdemir, 2016, s. 38-40), Middleton'un ifade ettiği popüler müziğin, "yüz yüze yayılabilir", "yapılandırılabilir" ve "kolektif katılım" niteliği ile ilişkilidir.

Middleton bu tespitler ve eleştiriler dışında iki sentez kavramdan bahseder. İlki popüler müziklerin niceliğiyle, kitle medyasıyla ve en çok dinlenen popüler müzik eserlerine odaklanan "pozitivist" yaklaşımdır. Bu yaklaşım Birrer'in popüler müzik tanımlarında çoğunlukla dördüncü, belirli bir seviyeye kadar da ikinci ve üçüncü tanımlara dayanır. (1990, s. 5). Ancak bu yaklaşımın -en azından günümüz için- doğruluğuna şüphe ile bakmak lazım. Hepimizin malûmu olduğu üzere hangi türde veya kategoride olursa olsun, müzik eserlerinin yayılımında sosyal medya uygulamaları şüphesiz önemli bir yer tutmaktadır. Bu durumu fırsat bilen kimseler sosyal medya uygulamalarında reklam, takipçi arttırma veya satın alma ve paylaşılan içeriği ön plana çıkarma gibi bazı taktiklere başvurmaktadır.²⁷ Dolayısıyla pozitivist yaklaşımın niceliksel bağlamına şüphe ile

²⁷ Bkz. <https://moddworks.com/youtube-abone-sayisi-arttirma/> bu kaynakta da görüleceği gibi abone sayısını arttırmaya dair birçok yöntem göze çarpmaktadır. Bu durum popülere müziklere dair nicel yaklaşımı sorgulamak gerektiğini gösterir.

yaklaşmakta fayda var. Çünkü bir müzik eserinin ya da şarkıcının kaç kişi tarafından dinlendiğini, yukarıda bahsettiğimiz taktiklerden kaynaklı tespit etmek oldukça zordur.

Pozitivist yaklaşımdaki bir diğer problem ise müzik eserinin popülerliğini değil, ne kadar sattığını ölçmesidir. Bu doğrultuda popüler müziğin şeyleşmesiyle, gündelik ve kültürel pratiklerdeki rolü ihmal edilmektedir (Middleton, 1990, s. 6). Halbuki bazı toplumlarda bırakın müzik dinleme veya satış oranlarını, müzik diye ayrı bir kategoriden bahsetmek mümkün değildir. Müzik bu gibi toplumlarda, ayinlerden ve toplumsal faaliyetlerden ayrılması mümkün olmayan bir unsur olarak karşımıza çıkar (Ayas, 2019, s. 35). O halde herkes tarafından dinlenen, belki de toplumun büyük bir kısmı tarafından topluca icra edilen müziklerin ne kadar sattığını gösteren bir grafikten ziyade, popüler müziklerin gündelik ve kültürel pratikleri ifade etmesinden kaynaklı kolektiflik hâkimdir. Pozitivist yaklaşımın buradaki problemi yine, popüler müziği yalnızca ticaret ve teknolojiyle ilişkilendirmesinden kaynaklanır. Oysa ‘‘Uluslararası İletişim ve Gençlik Konsorsiyumu’’ tarafından oluşturulmuş ve yerel popüler müzik eserlerini konu edinen *Music at Margins* adlı çalışmada popüler müziğin tanımlanması ‘‘halkın’’ ve ‘‘halka ait’’ anlamlarına gelmektedir. Hatta biri Jamaikalı iki yerel popüler müzik sanatçısının kendi toplumlarında kabul edilme biçimi de popüler olarak ele alınmıştır (Erol, 2017, s. 76). Bu yüzden popüler müziği yalnızca teknolojik ve ticari yanıyla değerlendirmek pek doğru olmaz.

Middleton’un sentezlediği ikinci kavram sosyolojik-toplumbilimsel (essentialism) özcülüktür. Bu kavram, Birrer’in popüler müzik tanımlarından çoğunlukla üçüncü, belirli bir seviyeye kadar da birinci ve dördüncü tanımlarla ilişkilidir. Toplumbilimsel özcülük, pozitivist yaklaşımdaki gibi niceliğe değil, niteliğe odaklanır (1990, s. 6). Middleton, bu yaklaşımın ideolojik temelini destekleyen anlayışın, kültürel ilişkilerdeki niteliksel yer değiştirmeler olduğuna değinir. Burada popülerlerin tepeden mi dikte edildiği yoksa alttan mı türetildiğinin açık olmamasının yanında, insanların etken mi edilgen bir ‘‘topluluk’’ olarak mı görüldüğü de belirsizdir. Özcü yaklaşımda iki durum söz konusudur: yukarı ve aşağı. İlk durumda (yukarıdan) popüler müziğin değeri manipülasyon, standartlaşma, kitle ve ticari eksenslidir. İkinci durumda ise (aşağıdan) halk kavramına dayanan kendiliğindenlik (spontaneity), sahicilik (authenticity) ve köken (grassroots) anlamları ortaya çıkar (Erol, 2017, s. 99, 100). Middleton’ın popüler müziği tanımlama girişiminden ve sentez tanımlarından hareketle Adorno’nun popüler müzikler hakkındaki görüşlerine yer vermek gerekir.

3. 3. Negatif Diyalektikten Popüler Müzik Eleştirisine: Adorno

Adorno ve Horkheimer'ın popüler kültür üzerine düşüncelerini Frankfurt Okulu ya da diğer adıyla Eleştirel Teori başlığı altında daha önceden açıklamıştık. Bu kısımdaki yine Eleştirel Teori çerçevesinde Adorno'nun popüler müzik üzerine görüşlerine değineceğiz. Ayas'ın aktardığına göre Tom Bottomore, Eleştirel Teori'de dört temel temaya odaklanır:

1. Olguyla değer birbirinden eşitlenmesi ve mevcut gerçekliğin pasif bir şekilde onaylanması anlamında pozitivizm ve ampirizm eleştirisi,
2. Kapitalist toplumdaki yeni egemenlik biçimleri,
3. Kültür endüstrisi analizi,
4. Modern toplumda bireyselliğin azalacağı korkusu

Yukarıdaki dört temanın hepsini en gelişkin biçimiyle Adorno'da görmek mümkündür (Ayas, 2019, s. 148). Adorno bu temalardan hareketle Negatif Diyalektik kavramına başvurur. Negatif Diyalektik'ten neyi kastettiğini konusunda şu ifadelere yer verir:

Tarihin bu aşamasında felsefenin esas ilgisi, Hegel'in geleneğe ayak uydurarak ilgilenmediğini beyan ettiği şeye: kavramsal olmayan, bireysel ve özgül olan, Platon'dan bu yana süresiz ve önemsiz olduğu gerekçesiyle baştan savılan ve Hegel'in "tembel varoluş" damgasını bastığı şeye yönelmelidir. (Öztürk, 2009; aktaran: Şimşon, 2020, s. 187)

Adorno'nun negatif diyalektik kavramıyla otoriter düşünce yapısını eleştirmeye girişir. Adorno'ya göre maddi gerçeklik onu açıklamaya çalışan fikir ve kavramlardan daha karmaşıktır. Dolayısıyla teori ve pratiği birbirine eşitlemek, akıl ile mevcut gerçekliği bir araya getireceğinden ve eleştirel yanı törpülenen akli otoriter kılar. Akıl kavramsallaştırıcı niteliği ve öznenin ancak kavramlar ile açıklanabileceği kabulü, bilimsel olana tapınmaya ve bilim tarafından sunulan her şeyi sorgulamadan kabul etmemize neden olur. Bu saptamalar şüphesiz ki pozitivizm eleştirisidir. Çünkü Adorno'ya göre pozitivizm nesnelleştirici yaklaşımı, kavramlar ve gerçekleri bir araya getirerek tartışmaya yer bırakmayacak biçimde somutlaştırır. Adorno'nun negatif diyalektik kavramı, bir anlamda kökleşmiş alışkanlıklara dayanan ön kabulleri ortadan kaldırmak üzerine kuruludur. Adorno bu eleştiriler ve görüşlerden hareketle müzik-toplum ilişkisini irdeler. Adorno'ya göre müzik toplumsal yapıları yansıtan edilgen bir ürün değil, bu yapıları dönüştürme gücü sayesinde etken bir potansiyeline sahiptir. Bu durumda müzik tercihlerimiz ve dinleme pratiklerimiz önemli bir konuma yerleşir (Ayas, 2019, s. 148, 149).

Adorno'ya göre 18. yüzyılın sonlarından itibaren müzik, mutlak kullanım olanağını yitirmiştir. Müziğin bu süreçte ticari bir niteliğe bürünür ve müziğin değeri "pazar" ile sınırlıdır. Bu bağlamda 19. yüzyıl sonrasındaki aile içi müzik yapımını dahi kontrol altına alan teknolojik ilerlemeler, müziğin bireysel üretimine ket vurmuştur. Adorno'ya göre

müziğin mutlak kullanım olanağını yitirmesi, onu kültürel pratiklerden ayırmış ve müziği gelip geçici sesler topluluğu halinde bir emtiaya dönüştürerek, hem kendisine hem de insana yabancılaşmasına neden olmuştur. Böylece müziğin üretim ve tüketimi şeyleşip ve rasyonelleşmiştir²⁸ (Oskay, 1982, s. 29-36). Piyasada satılmak amacıyla meta olarak üretilen müzikler, tıpkı endüstriyel bir ürün gibi birbirlerinin yerine kullanılabilir hale gelmiştir. Böylesi üretim-tüketim sürecinde meydana gelen; kontrast barındırmayan, standartlaşmış, tahmin edilebilen ve dinleyicide “güvenlik hissi” uyandıran müzikler dinleyiciyi edilgen kılmaktadır. Kültür endüstrisinin ürünü olan bu tür müzikler bir yandan insanlara özgürlük sunarken diğer yandan da manipülasyon niteliği taşımaktadır (Ayas, 2019, s. 152, 153).

Adorno, 1941 yılında kaleme aldığı *On Popular Music* (Popüler Müzik Üzerine) adlı çalışmasında, “popüler müzik” ile “ciddi müzik” arasında ayırım yapmaktadır.²⁹ Bu ayırımı hem müzikal hem de sosyal kavramlara ile dönüştürebilmenin önemini vurgulayan Adorno, popüler müziklerde standartlaşma vurgusunda bulunur. O’na göre, popüler müziğin yapısı standartlaşmadan kurtulma girişiminde dahi standartlaşmış bir hâl alır. O’nun için genellikle popüler müziklerde eserleri otuz iki ölçüden meydana gelir ve ses malzemesi tek oktav ve tek nota ile sınırlıdır. Ayrıca en beğenilen eserlerin armonik yapılarının başı ve sonu belirli bir kalıp üzerine kuruludur³⁰ (1999, s. 69). Adorno standartlaşmadan kapitalist endüstriyel sistemi kasteder. Bu yüzden endüstrileşme ile birlikte ortaya çıkan iki özelliğe yönelir: parçaların birbirinin yerini tutabilirliği ve sahte bireyselleşme. Bu iki özellikten ilki endüstriyel ürünlerin iç dinamiğini kasteder ve ürünlerin ortak ve benzer yönlerini açıklamaya çalışır. İkincisi ise dış görünüşü kastederek,

²⁸ Ayrıca bakınız: Öztürk, Ş. (2019). *Theodor W. Adorno Müzik Yazıları*. Kitap içinde: Müziğin Toplumsal Konumu Üzerine s. 48-99.

²⁹ Popüler müzikleri diğer türlerden ve kategorilerden ayırma girişiminde “ciddi” ve “popüler” müzik ayırımına sıkça rastlarız. Bu ayırımın temelinde popüler müziğin “fayda” amacı güttüğü, belirli bir toplumsal durum veya durumlara hizmet ettiği; ciddi müziğin ise toplumsallıktan öte, yalnızca estetik yargılara dayandığı ön kabulü vardır. Bu durumda popüler müzik sadece toplumsal işlevselliği yansıtan bir alandır (Frith, 1996, s. 133). Aydınlatma felsefesinin önemli düşünürlerinden Kant’ın estetik beğeni ve güzel kavramlarını ele alma biçimi bu hususta oldukça önemlidir. İlk kez Kant, İlkçağ’dan beri birlikte ele alınan güzel, iyi ve doğru kavramlarını benzer biçimde değerlendirmemiş ve güzeli, salt estetik bir kavram olarak diğerlerinden ayırmıştır. Kant’a göre beğeni yargısı, bilgi yargısı değil, estetik bir yargıdır. Bilgi ya da mantık yargısı nesnel iken, beğeni yargısı öznelidir. Estetik yargının temelinde, herhangi bir yarardan yahut çıkardan uzak durması yatar. Yarar (işlevsellik), her zaman nesneye karşı duyulan ilgiyi, isteği gösterir. Dolayısıyla Kant’a göre güzel olan şey bize, yarar veya çıkar sağlamayan bir haz vermektedir (Bozkurt, 2020, s. 144-145).

³⁰ Bu hususu küreselleşme ile birlikte toplumların tek tipleşmesi açısından ele alacak olursak müzik, tek ve hızlı bir tüketim kültürünün oluşmasına katkı sağlamaktadır. Özellikle Ritzer’in “McDonalddlaştırma” kavramıyla müziğin bir fast food ürünü niteliği taşıdığı iddiası (Kuyucu, 2016, s. 190) bu fikri destekler niteliktedir.

yanıltıcı farklılıklarıyla ilgilenir. Parçaların değiştirebilme özelliği üretim maliyetini azaltma sahte bireyselleşme ise satışları artırma gerekliliğinden kaynaklanır (Erol, 2017, s. 111). Tam bu noktadan hareketle Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisi kavramına rastlarız. Adorno'ya göre sahte bireyselleşme, esasen kültür endüstrisinde var olan, sürekli olarak yenilik gibi sunulan ancak eski olanın farklı bir kılığa bürünmüş halidir. Başka bir deyişle kültür endüstrisi tarafından yaratılan ürünler, herkesin aşına olduğu birçok şeyi yeni bir ürün gibi pazarlar. Tüketilmeye uygun olan bu ürünler, kitlelerin tüketmesi için bilinçli ve planlı bir şekilde sunulurlar (2007, s. 109-110). Bu durum kültür endüstrisi ürünlerinin standartlaşmasına ve onu tüketenlerin edilgenleşmesine neden olur. Held'in ifadesiyle, "kültür endüstrisi aynı anda hem ilgiyi ayakta tutabilmeli hem de çektiği dikkatin ürünün itibarsızlaşmasına neden olmamalıdır". Bu yüzden ticari eğlence; edilgen, ve eleştiri yönü törpülenmiş bir alımlama stratejisi ortaya koyar (Kuyucu, 2016, s. 191).

Adorno, kültür endüstrisinde "parçaların yer değiştirebilirliği" ve "sahte bireyselleşme" diye ifade ettiği iki temel özelliği popüler müziğe de uygular. Yukarıda ifade ettiğimiz ciddi ve popüler müzik ayrımında ciddi müziği Beethoven'ın müziği üzerinden anlatmaya girişir. Adorno'nun burada temel gayesi, popüler müziğin standartlaşmış yapısını açıklamak üzerinedir. Böylece popüler ve ciddi müziğin parça-bütün ilişkisine dikkat çekmeye çalışır. Örneğin Beethoven'ın 7. senfonisinden bir bölümü çıkartılması veya yerine başka bir form (Sonat Allegro vb.) koyulması bütünü ve müzikal duyumu etkiler. Çünkü burada ayrıntı bütüne (çevre) bağlıdır. Dolayısıyla parça ve bütün birbirini tamamlar niteliktedir. Ancak popüler müzikte böylesi bir aksaklık ya da eksiklik hissedilmez. Yani popüler müzik eserinin formundaki altyapı elemanlarından (kısm, cümle, periyot, tema gibi) biri çıkarılsa dahi o boşluğu dinleyici tamamlar³¹ (Adorno, 1999, s. 70, 71) Popüler müzikte biçimi tanımak bütünü anlamak için yeterlidir. Ciddi müzikte ise biçimi tanımak bütünü tanımak için sadece bir adımdır. Başka bir deyişle popüler müzik önceden hazmedildiği için tahmin edilebilir ancak ciddi müzik tahmin edilemez (Alemdar ve Erdoğan, 1994, s. 40). Bu anlamda Adorno, "parçaların yer değiştirebilirliği" tabiriyle popüler müziklerin standartlaşma ve tahmin edilebilir özelliklerini ifade eder.

Popüler müzikteki standartlaşmanın özelliklerinden biri de sahte-bireyselleşmedir. Adorno bu kavramla "serbest seçim" veya "serbest piyasa" kisvesiyle sunulan kültürel seri

³¹ Adorno burada popüler müzik yazısının (müzikal metin) tahmin edilebilir olduğundan ve dinleyicinin herhangi bir tematik veya kısmısal boşluğu kolaylıkla ve uyumlu bir şekilde doldurabileceğini ima etmeye çalışmaktadır.

üretimi kastetmektedir (1999, s. 72). Burada Adorno negatif diyalektiğindeki, gerçek ile görüntü arasındaki çelişkiye müzik aracılığıyla değinmeye çalışır. Öyle ki özgürlük, bireysellik, yaratıcılık ve yenilik hissiyatı veren kapitalist toplum, aslında bireyin toplum tarafından bastırılmasına neden olur. Böylece standartlaşmış ürünlerdeki ufak değişiklikleri önemli bir farklılık gibi pazarlar. Örneğin hitleşmiş popüler şarkılar kısa süreliğine de olsa yenilik hissi yaratır. Böylece popüler müzik beğenisi bireysel tercihlerin bir sonucu olarak görülür. Ancak bu bir yanılsamadır. Nasıl ki imajını değiştiren birey kendisini farklı birisi zannediyorsa, dinleyici de yeni bir eser dinlediğini zanneder (Ayas, 2019, s. 155, 156).

Adorno popüler müzikler kategorisi altında ele aldığı caz müziğine dair de birçok eleştiri geliştirmiştir. Adorno'ya göre siyahi değerler ile bağı kalmayan caz müziği, kısa süreli stiller ortaya çıkarmakta ve popüler kültür kisvesi altında farklı bir şey gibi insanlara sunulmaktadır. Yani tıpkı diğer popüler müziklerde olduğu gibi caz müzik de standartlaşmış ve sahte bir yapıya sahiptir. Caz müziği, sanat müziği olma çabasıyla klasik müziğe ait izlenimci yapıyı taklit etmektedir. Bunun yanında cazı metalaşmış bir müzik olarak ele alan Adorno, bu müziğin üretimini tümüyle onun pazarlanabilirliğine bağlar. Onun için caz müziği özünden kopmuş ve Tin Pan Alley³² tarzı endüstriyel bir müziğe dönüşmüştür (Aydın ve Sam, 2018, s. 167).

Adorno'nun popüler müzik eleştirisi, popüler müziklerin üretim safhasını açıklamaya yöneliktir. Üretim aşamasından tüketim aşamasına geçildiğinde ise Adorno, her popüler müzik eserinin sahte bireyselleşmiş unsurlarının sıradanlığını ve diğer eserler ile arasındaki yer değişilebilir özelliği gizlemesi gerektiğinden bahseder. Ancak bu durum popüler müziğin "kendine özgü özelliğinden de kaynaklanmaktadır. Öyle ki Jameson'a göre kitle kültürü birçok yeni tür, biçim ve üslûb geliştirerek kendi özgünlüğünü yaratmaya çalışır. Burada kültürel ürünün yinelenmesi başat rol oynar. Örneğin ilk dinleyişte hoşumuza gitmeyen bir pop şarkısı tekrarlanma yoluyla, farkedilmeden hayatımıza girebilir. Burada kastedilen popüler şarkıların yinelenebilme ve tekrarlanabilme özelliği, özellikle canlı

³² 19. yüzyılın son çeyreğinde New York popüler müziğin merkezi konumundadır. Bu dönemde yeni bir nota yayıncı kuşağı gelişmekte ve ne tür şarkıların iş yapabileceği konusunda araştırmalar yapmaktadır. Bu yayıncıların çoğu 28. cadde olarak da bilinen ve Tin Pan Alley adıyla anılan caddede yaşamaktadır. Popüler müzik literatüründe Tin Pan Alley dönemi olarak nitelendirilen bu süreçte birçok şarkı üretilmiştir. Bu şarkılarda, A.B.D'nin barışçıl, mutlu ve verimli bir ülke olduğun dair sözler yer almaktadır. Köy yaşantısından kent yaşantısına geçişi de anlatan bu şarkıların sözleri, A.B.D'nin en sorunsuz döneminin 1900ler olduğu görüşünün temelindedir. Bir bakıma böylesi şarkıların üretilmesindeki temel neden, halka yaşamın olumsuz ve tatsız yönlerinden arınmış şarkıları sunma çabasıdır. Dolayısıyla şarkıların müzikal yapıları dinleyicinin aklında kalabilmesi için oldukça yalındır. Şarkılar 16 ya da 32 ölçülük kalıplarda yazılır. (Kutluk, 1993, s. 3). Bu durum, Adorno'nun "caz müziğinin, sanat müziğini taklit etme çabasıyla meydana geldiği" iddiasıyla benzerlik göstermektedir.

müzik icralarında dinleyiciler ve icracılar arasındaki iletişimsel bütünlüğü sağlamaya yarar (Erol, 2017, s. 117-118). Dolayısıyla müzik eserinin standartlaşması ya da yinelenebilmesi, iletişimin de standartlaşması anlamına gelmektedir. Örneğin 1827’de Fransız bir mühendis olan François Sudre, bir müzik dilinin oluşmasına katkı sağlamak amacıyla önce yedi notalık sonra da üç notalık bir yöntem sunar. Bu yöntemin temel amacı, bir çalgı sesiyle önceden belirlenmiş mesajları iletmeektir. Bu mesajları iletmede elbette standartlaşma önemli bir rol oynar (Attali, 2017, s. 105-106). Öyle ki iletişim terimi; bir sosyal grubun dinamik ve standart etkileşimi ile ilgilidir. Dolayısıyla iletişim, çeşitli duyuşal modalitelerin öğrenilmiş ve kalıplaşmış kullanımından meydana gelir (Lomax, 1968, s. 172-173). Bu yüzden modern öncesi toplumlarda inanç ve ritüellerdeki kalıplaşmış figürleri müzik ve dans ilişkisinde de gözlemek mümkündür. Örneğin modern öncesi toplumlardaki hasat zamanını ele alalım. Üretimin dönmekte olan bir daire gibi sürekli olarak yinelenmesi ve her yıl aynı zamanda yapılması, icra edilen müzik ve dans ilişkisine yansıyarak belirli standartlaşmaları meydana getirir. Danslar genellikle yarım halka şeklinde oynanırken, müzik de bu özelliği ifade eden tekrarlara dayanır; aynı ezgi birçok defa yinelenebilir (Mirzaoğlu, 2001, s. 82).

Adorno’nun tekrar ve standartlaşma bağlamında popüler müziklere yönelttiği eleştirilere cevap verecek olursak; ister tek sesli ister çok sesli olsun tüm müzikal örgünün ya da cümlelerin meydana gelmesi doğrudan tekrara dayanan bir standartlaşma meydana getirmektedir. Adorno’nun ciddi müzik diye ifade ettiği klasik batı müziğinde de durum böyledir. Tekrara dayalı olan müzik biçimleri ya da formları çoğu müzik türü için standartlaşmıştır. Bu durumda Adorno’nun popüler müzikler için ‘‘parçaların yer değiştirebilirliği’’ diye ifade ettiği özelliği Klasik Batı müziğine de uygulanabilir. Başka bir deyişle Haydn’ın kimi senfonilerindeki bir bölüm, Mozart’ın senfonilerindeki bir bölüm ile tonal, modal veya diğer dinamikleri sağlamak kaydıyla yer değiştirebilir. Burada bir örnek de eserlerini tamamlamadan ölen bestecilerin eserlerinin başka besteciler tarafından tamamlaması da gösterilebilir. Bu durumda her müzikal dönemin kendine ait standartlaşmış bir üslubu olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bununla birlikte dönemsal üslûptan hariç bestecilerin de eserlerinde kendi standartlarını oluşturduğunu söylemek mümkündür. Vivaldi’nin konçerto besteleme biçimine dair ‘‘Vivaldi bir konçertoyu 450 kez yeniden yazmıştır’’ diye bir söz vardır. Hatta bu söz Vivaldi’yi karalamak için bile kullanılır (Erol, 2017, s. 121-127).

Adorno'nun standartlaşma ve parçaların yer değiştirebilirliği ilkesine karşıt olarak öne sürülebilecek bir diğer örnek de tarihsel süreçte sıklıkla kullanılmış bir Batı müziği biçemi olan tema varyasyondur.³³ Bu biçemin temel özelliği aynı temayı armonik, ezgisel ve polifonik bakımdan değişik görünüşler altında birçok kez işittirmektir (Hodeir, 2016, s. 30). Dolayısıyla tekrara dayalı olan bu biçem, Adorno'nun popüler müziklere yönelttiği eleştirel nitelikten pek farklı değildir. Bunun haricinde bu biçemdeki herhangi bir çeşitlemenin yeri de kolaylıkla yer değiştirebilir. Örneğin Paganini'nin Caprice Nr. 24 künyeli eserindeki çeşitlemeler birbirleri yerine kullanılabilir. Zira hepsi aynı tonda ve aynı moddadır. Yine bir orkestral çeşitleme örneği olarak Ravel'in Bolerosu'nda da tema, on yedi kez tekrar etmiştir (Hodeir, 2016, s. 29). Dolayısıyla örneklerde de görüldüğü gibi tekrarın ve parçaların yer değiştirebilirliğinin popüler müziklere has olduğunu söylemek yanlış olur.

Adorno'nun müzik sosyolojisi yaklaşımı genellikle elisit olmakla ve sadece üst sınıfların müzik beğenisini ciddiye almakla suçlanmıştır (Ayas, 2019, s. 165). *Introduction to the Sociology of Music* (1976) adlı eserinde dinleyici tipleri üzerinden yaptığı tespitlere bakıldığında Adorno, uzman ve iyi dinleyici diye ele aldığı kategori dışındaki dinleyici tiplerine dair bir dizi olumsuz düşünceyi sıralar. Bunun haricinde özellikle uzman ve iyi dinleyici tiplerini tanımlarken Klasik Batı müziği bestecilerinden (Chopin, Webern gibi) ve eserlerinden örnekler vermesi (1976, s. 1-21), Avrupalı bir etnosentrik bakış açısı sergilendiğinin belirgin bir şekilde gösterir (Ayas, 2019, s. 167). Adorno'nun Avrupa merkezilik ve seçkinciliğinin dayanak noktası popüler müzikteki değişimi popüler müziğin içerisinde aramamaktan kaynaklanır. Tin Pan Alley şarkılarından tutun da günümüz müzik endüstrisi tarafından üretilen müziklere kadar çoğu popüler müzik eserinde, Batı müziğindeki çalgı, ezgi, armoni ve orkestrasyon gibi birçok tekniği kullanmıştır ve kullanmaktadır. Dolayısıyla Adorno ve onun görüşünü benimseyenler Batı müziğindeki gelişim ve değişimin, popüler müziklerde de paralellik göstermesi gerektiğini düşünmektedir. Ancak bir müzik türündeki yerleşik unsurlardan yola çıkarak başka bir müzik geleneğinde de aynı gelişim ve değişimi beklemek bir nevi kültür bağımlılığıdır. Örneğin Türk müziği geleneğindeki makamsal çeşitliliği ile Avrupa çoksesli müziğiyle kıyaslamak ya da Türk müziği geleneğini bu özelliğinden dolayı üstün görmek seçkinci ve merkezietçi bir yaklaşımdır. O halde popüler müziğin kendi dinamikleri içerisinde

³³ Tema varyasyon bir biçim ve tür de olabilir ya da bir yöntem (Hodeir, 2016, s. 29).

aranması gereken değişim ve gelişimi başka müzik gelenekleri ile kıyaslamak doğru değildir (Erol, 2017, s. 129-131).

Sonuç olarak Middleton'tan Adorno'ya kadar ele aldığımız popüler müziğe dair yaklaşımlarda görüyoruz ki, popüler müziğe dair net bir tanım yapmak oldukça zordur. Ancak bu zorluk popülerden ziyade müziği tanımlamanın zorluğundan kaynaklanmaktadır. Çünkü müzik, yalnızca insanın duygu ve düşüncelerini seslerle anlatma olanağı veren bir dil ya da soyut bir anlatım biçimi değil, ayrıca toplumsallığı temsil eden, tarihsel, ideolojik ve kültürel içeriği bulunan sosyolojik bir olgudur (Esgin, 2012, s. 156). Bu yüzden müziği araştıran, icra eden veya dinleyen kimselerin yaptığı tanım ve yaklaşım çeşitliliği kültürden kaynaklıdır. Müziğin çeşitli kültürlerde farklı biçimde anlamlandırılması veya kavramlaştırılması, müziğin tanımının nitelik ve nicelik bakımından sınırlandırılmayacağını ispatıdır. Dolayısıyla müziğin 'ne' olduğunu anlamaya çalışan her disiplinin, müziğe farklı bir soruyla ya da farklı bir perspektifle yaklaşması gayet doğaldır (Erol, 2017, s. 72, 73).

BÖLÜM 4: POPÜLER MÜZİKLERDE BEĞENİ

Genel kanıya göre estetik beğeniler doğrudan bireysel tercihlerle ilgilidir ve bilimsel açıdan tartışılması mümkün değildir. Öyle ki insanların müzik tercihlerini sorgulamaya kalkıştığımızda net bir cevap alamayız. Bu yüzden ‘zevkler ve renkler tartışılmaz’ sözüne hepimiz aşınayızdır. Çünkü bir sanat eserinden aldığımız haz doğrudan tecrübeye dayalıdır ve sizinle ortak arka plana sahip olmayan birisine aldığımız hazzı aktarmanız mümkün değildir. Estetik beğeni, kişi tarafından bir amaç olarak tecrübe edilmesinden dolayı onun doğruluğu veya yanlışlığı ancak aynı tecrübeye sahip başka insanlar tarafından ölçülebilir. Yani zevkler tartışılmasa da toplumsal etkileşim aracılığıyla ve çeşitli toplumsal gruplar içerisinde nasıl meydana geldikleri tartışılabilir (Ayas, 2019, s. 176). Biz de çalışmanın bu kısmında popüler müziğin işlevselliği, anlamı ve bu iki unsurun müzik tercihlerine ve beğenisine etki edip etmediğini açıklamaya çalışacağız.

4.1. İşlevsellik ve Anlam

Simon Frith *Toward an Aesthetic of Popular Music* (1996) adlı eserinde popüler müziğin işlevini, beğeni ve haz kavramları çerçevesinde dört kısımda değerlendirir.

Bunlardan ilki doğrudan müzik beğenisi ile ilgilidir ki popüler müzikleri beğenip tercih etmemizin o türden hoşlandığımızı gösterdiğini ifade eden görüştür. Ancak böylesi bir hoşlanma, popüler müzik eserlerinin bireyin kendi öz kimliğinin oluşmasına katkı sağlaması ve toplumda belirli bir yer edinmesiyle ilgilidir. Bu durumda popüler müziğin ürettiği haz; sevdiğimiz müzikle, o müziği icra edenlerle ve o müziği dinleyenler ile özdeşleşmenin hazzıdır. Ayrıca popüler müzik beğenisi üzerinden oluşan kimlik üretimi, kimlik olamamamın da üretimini temsil eder. Bu yüzden insanların neyi sevdiklerinin yanında neyi sevmedikleri de oldukça önemli bir husustur. Çünkü popüler müzik dinleyicileri üzerine yapılan sosyolojik çalışmaların da gösterdiği gibi, dinleyiciler kendilerini müzik tercihleri üzerinden tanımlamaktadırlar.

Popüler müziğin ikinci sosyal fonksiyonu ise kamusal ve duygusal dünyamızdaki ilişkileri yönetme fırsatı sunmasıdır. Örneğin gündelik dilde sıkça kullandığımız ‘seni seviyorum’ veya ‘senden nefret ediyorum’ gibi sıradan ifadelerin yoğun bir duygusallıkla, daha zengin bir şekilde ifade edilmesine olanak sağlar. Ayrıca popüler müziğin bu biçimde kullanılması, duyguların nasıl ifade edileceği ve biçimlendirileceğini de bireye öğretir.

Popüler müziğin üçüncü işlevi, popüler hafızayı şekillendirmek ve zaman algımızı düzenlemek üzerinedir. Hatta sadece popüler müziğin değil diğer tüm müziklerin etkilerinden biri şimdiki zamana odaklanma üzerinedir. Daha önce ne yaşadığımızı dair hiçbir deneyime sahip olmamamıza rağmen, müziğin zamanı durdurma yeteneği bize anı yaşatmaktadır. Ayrıca bu durum müziğe bedensel bir katılım sağlayarak dans, disko ve kulüpler aracılığıyla, gerçek zamandan kaçan bir ortam da sağlar. Bundan hariç müzik, geçmişini hatırlamamızın da anahtarıdır. Şarkılar ve ezgiler en canlı biçimde zamanın deneyimlenmesini olanaklı kılar. Bu işlev şüphesiz bir nostalji duygusuyla ilişkilidir.

Popüler müziğin son işlevi o müziğe sahip olmamızdır. İcracısına, bestecisine ve şarkının kendisine sahip olduğumuzu hissederiz. Sahiplendiğimiz müzik ile kendi kimliğimizi ve duygularımızı inşa ederiz. Örneğin; hayran olunan bir pop yıldızının müziğini veya icrasını eleştirdiğimizde, bir hayranı sanki onu eleştiriyormuşuz gibi savunmaya geçebilir. Bu durumu ‘müzikal mülkiyet’ diye ifade edebiliriz. Ancak burada müziğin meta biçimini de unutmamak gerekir. Öyle ki sahip olduğumuz plaklar, kasetler vb. gereçler de bir müziği sahiplenme duygumuza aracılık etmektedir (1996, s. 140-144).

Görüldüğü üzere popüler müziklerin sosyal fonksiyonlarının temelinde beğeni ve anlamlandırma yatmaktadır. Erol (2017) da popüler müziklerde anlam ve anlamlandırma hususunu üç başlık altında inceler: Estetik, Simgesel ve Pragmatik anlam.

Estetik anlam; genellikle güzelin felsefesi ya da incelemesi olarak tanımlanan ve elitistlerin meşru bulduğu estetik kavramıyla ilişkilidir. Müzik estetiği; müziğin tınısındaki güzelliği ve müziğin neyi ifade ettiği ile alakalıdır ve müziğin doğrudan bir anlam içerdiği ön kabulüne dayanır. Bu durumda meşru (toplumsal) ve estetik olan müzik diye iki ayrı alan meydana gelir³⁴ (2017, s. 158-162). Bu iki alanı beğeni üzerinden değerlendirmek son derece önemlidir. Çünkü burada estetik olan müzik diye tabir edilenin konusu, klasik antropolojideki tek tipleştirici bir müzik beğenisini değerli bulup ve gerçekte var olan müzik beğenisinin incelenmesini olanaksız kılar (Özmenteş, 2019, s. 151). Fiske (2021) burada sözü edilen ayrımı popüler ve estetik olmak üzere iki ayrı alan olarak ele alır. Fiske’ye göre estetik beğenin temelinde, okulların/ekollerin ya da üniversitelerin sanatsal

³⁴ Bu konuya daha önceki sayfalarda değinmiştik. Simon Frith’in *Toward an Aesthetic of Popular Music* (1996) adlı yapıtında ciddi ve popüler müzik ayrımı tartışması buradan hareketle incelenebilir. Adorno’nun popüler müzik eleştirilerine de yaslanan bu görüş, esasen Kantçı estetiğin temelini oluşturur. Tıpkı burada ele alındığı gibi meşru (toplumsal) olan müzik, sosyal fonksiyonları ön planda olan ve dolaylı bir müziksel anlama tabii tutulur. Bunun aksine estetik olan -ki burada ciddi müzik diye de adlandırılabilir- müzik yalnızca müziğin içsel dinamikleriyle ele alınır.

ve düşünsel metinlerini değerlendirmek adına geliştirdikleri eğitim vardır. Estetik, metnin anlamlarını ortaya çıkaracak eleştirmenlere ve ‘‘mükemmel’’ sanatın ne şekilde değerlendirilebileceğine dair sabitlenmiş eğitim süreçlerine odaklanır. Estetik beğeni işlevsellik ve gündelik yaşamla ilgilenmez. Gündelik yaşam, sürekli değişen toplumsal bağluluklar nedeniyle akışkan bir biçimde deneyimlendiği için metinselden³⁵ çok toplumsal belirlenimlere açıktır. Estetik ise disipline sokucu bir sistemdir ve bir kültürel iktidarın göstergesidir. Bu durum, Bourdieu’ya göre insanlığın tekelleştirilmesinden başka bir şey değildir (2021, s. 235, 236).

Müziğin içkin mi keyfi mi olduğu tartışmasında da estetik anlama değinmek gerekir. Çünkü müziğin kendisi dışında başka bir şeye gönderme yapıp yapmadığı ve taklide dayalı olup olmadığı müzik estetiği için oldukça önemlidir. Estetik yaklaşım, müziğin taklide dayalı olmadığını ve kendisi dışında başka bir şeye gönderme yapamayacağını, dolayısıyla ‘‘esasın’’ sanatın/müziğin biçimsel nitelikleri olduğunu savunur. Kant³⁶’ın yarar gözetmezlik ilkesinden hareket eden bu görüşe göre müzik, yalnızca biçimden meydana gelir. Bu tür müziklere mutlak/salt müzik denir (Ayas, 2019, s. 79-80). Müzik dışı bir konunun, örneğin bir resmin veya bir öykünün etkisinde kalınarak yazılan müziklere ise programlı müzik denir. Programlı müzik yazan bir bestecinin temel amacı, müzik dışı bir fikri olabildiği ölçüde, müziksel unsurlarla ele alıp açıklamaya çalışmaktır. Debussy’nin *Bir Pan’ın Öğleden Sonrasına Prelüd*, Berlioz’un *Fantastik Senfosinisi* gibi eserler programlı müziğe örnek gösterilebilir (Karolyi, 1995, s. 131). Ancak dinlediğimiz bir program müziğinin gerçekte iddia edilen hikâyeye örtüşüp örtüşmediği konusunda şüpheye düşebiliriz. Dahası dinleyici, bestecinin anlatmak istediğinden başka anlamlar da çıkarabilir. Dinleyicinin esere yüklediği anlam ile bestecinininki örtüşmeyebilir (Ayas, 2019, s. 80).

Yukarıdaki program ve mutlak/salt müzik ayrımına Eco’nun *Açık Yapıt* (1992) adlı eseri üzerinden yaklaşmak da mümkündür. Eco’ya göre:

Estetik nesnenin "tüketimi" sırasında olup bitenleri aydınlatılmak için, estetikçiler kimi zaman sanat yapıtının "tamamlanmışlığı" ile "açılışından" söz ederler. Sanat yapıtı bir bakıma nesnedir de: nitekim, yaratıcının düşünmüş olduğu ilk biçimi, tüketicinin zekâsı ve duyarlılığı üzerinde yaptığı etkilerin bir

³⁵ Fiske kastettiği metni, okurcul ve yazarlı olmak üzere ikiye ayırır. Okurcul metin, önceden yapılanmış anlamları benimseme eğiliminde olan, kolay kabullenen, edilgen bir okuru çağırır. Yazarlı metinde ise anlam apaçık değildir. Yazarlı metin, okuru metni sürekli yeniden yazmaya, yeni anlamlar çıkarmaya zorlar. Fiske okurcul metinleri popüler ve kolay erişilebilir, yazarlı metinleri ise daha zor ve avangard olarak niteler (2021, s. 205-206).

³⁶ Burada Kant’ın yalnızca estetik hakkındaki görüşleri irdelenmiştir.

aradılığıyla (configuration) yeniden bulunabilir: Çünkü, yaratıcı, kendi dilediği yolda tadılıp anlaşılabilmesi için, tamamlanmış bir biçim ortaya koyar. Ama öte yandan, her tüketici de uyarıcıların oluşturduğu burca karşı bir tepki göstererek, bunlar arasındaki bağıntıları görmeye çalışarak, kişisel bir duyarlık, diyeceğim belirli bir kültür, beğeniler, eğilimler, kendine özgü bir bakış açısından sanattan haz almayı yönlendiren önyargılar ortaya koyar. Aslında bir biçim, birçok bakış açısına göre düşünülüp anlaşılabilirdi; kendisi olmaktan asla geri kalmaksızın, büyük bir görünüm ve çeşitli titreşimler (resonances) ortaya koyabildiği ölçüde geçerlidir estetik bağlamda. (Örneğin, buna karşılık bir yol trafik levhası ancak tek bir görünüm altında düşünülebilir; onu fantezist bir yoruma bağlamak, tanımına değin içini boşaltmak demektir.) İşte bu anlamda her sanat yapıtı, sağın bir tarzda ölçülü tartılı (calibre) bir örgenlik yetkinliği içinde tamamlanmış ve "kapalı" bir biçim olsa bile, en azından, o biricik tekilliği asla bozulmaksızın değişik yollarla yorumlanabilmesiyle, yine "açık" bir yapıttır. Bir sanat yapıtından haz almak, onun bir yorumunu yapmak, onu söyleyip çalmak, özgün bir bakış açısından onu yeniden yaşamak demektir. (1992, s. 13)

Eco'nun aksine, bir sanat eserinin anlaşılıp yorumlanabilmesini belirli bir insani yeteneğe indirgeyen Ortega'nın görüşünü³⁷ Bourdieu "soyluların, aristokratik sanatının esinlendiği aşağılama ve küçümseme hissiyle, sanatsal bir kutsama biçimi" olarak görür. Bununla birlikte şekillenen estetik algı, skolastik bir anlayışla, sanat nesnesini işlevinden çok biçimiyle tanımlar. Bourdieu, işlevsellik ve biçimsellik haricinde sanat eserindeki maksat/amaç³⁸ kavramı üzerine de eğilir. Herhangi bir sanat ve teknik bir üretim arasındaki ayrımın, yaratıcının maksadına ilişkin olmadığını irdeleyen Bourdieu, yapıtın anlaşılmasının ve değerlendirilmesinin belli tarihsel ve toplumsal koşullarla birlikte, izleyicinin maksadına ve sanatsal biçimlendirmesine bağlı olduğunu öne sürer (Bourdieu, 2015, s. 51, 52). Kuşkusuz Bourdieu'nun ifade ettikleri dinleyicinin kültürel arka planıyla ilgilidir.

Batı toplumlarında müziksel yapı ile müziksel estetik kavramları arasındaki bağ, Grek uygarlığına kadar uzanır (Erol, 2017, s. 162). Bu anlamda "müzik, evrenle fizik ötesi bağlantı kuran bir maneviyat ya da duygu unsuru olarak mı, yoksa matematik ve fiziğe dair ilişkilerden oluşan doğaya dayalı bir tasarım olarak mı anlaşılmalıdır?" sorusuyla karşılarız. İkinci soru şüphesiz tüm müziksel ilişkilerin matematiksel açıdan formüleleştirilebileceğine dayanan bir dizi kuralla ilgilidir. İlk soru ise yine matematiğe dair olmakla birlikte, bu matematiksel ilişkinin yansıttığı müziğin idealist yanıyla ilgilidir.

³⁷ Ortega'ya göre: "Bazılarının diğerlerinden men edilen bir anlama organına sahip oldukları ve insan türünün birbirinden ayrı iki farklı çeşidi olduğu anlamına gelir. Yeni sanat, romantik sanat gibi herkes için değildir ama özel olarak yetenekli bir azınlığa yöneliktir." (Bourdieu, 2015, s. 54). Bu anlayış sınıf temelli estetik beğeni hiyerarşilerine ilişkilidir. Ortega'nın da ifadesinden; gelişmiş bir müziği anlamak için gelişmiş bir zihne gerek olduğu, yüksek müziklerin algılanamamasında zihinsel kapasitesinin yetersizliğinin rol oynadığı (Ayas, 2019, s. 85) görüşü çıkarılabilir.

³⁸ Panofsky de işlenmiş bir nesnenin hangi aşamada sanat yapıtına dönüştüğünün saptanmasının imkansız olduğuna şu örnekle değinir: "Bir arkadaşıma bir yemek daveti notu yazdığım anda, bir kaligrafi yapıtına dönüşme eğilimindedir, kullandığım dilin biçimine gösterdiğim özen arttığında ise edebi veya şiirsel bir yapıta dönüşme eğilimi taşır" (Bourdieu, 2015, s. 51, 52).

Buradan hareketle Grek uygarlığında Platon ve Aristoteles olmak üzere birçok düşünür, müzik eğitimi çerçevesinde ortak bir toplumsal müzik idealine dair düşüncelerini ifade edip ahlâki açıdan hangi müziğin iyi, hangisinin kötü olduğuna dair tartışmaya girişmişlerdir (Güray, 2017, s. 22-29). Bu tartışmaların günümüze kadar geldiğini söylemek yanlış olmaz. Öyle ki müzikbilimciler tarafından popüler müzikler kategorisi altında incelenen Arabesk müziğe karşı geliştirilen ön yargının ardında bu estetikçi bakış açısı yatar. Arabeskin kurlsız veya yukarıda ifade edildiği gibi formüleştirelmemiş bir müzik türü olduğuna dair yaygın kanı bunun ispatıdır. Ayrıca 1983 yılında Suna Kan ve Gürer Aykal'ın konuk olduğu bir radyo programında arabesk müziğin "dolmuş plakları", "korkunç müzik" ve "yozlaşmış" gibi niteliklere tabî tutulması da bir başka örnek teşkil eder. Aynı programda arabesk müzikten kurtulmak ve onun bertaraf edilmesine dair olan öneride "müzik eğitimi ve müzik derslerinde Mozart, Beethoven gibi bestecilerin tanıtılması" gerektiğine dair olan tutum hiç de şaşkırtıcı değildir.³⁹ Bu durum etnosentrik bir ifade olmaktan ziyade estetikçi anlayışın müzik beğenisini tekelleştirme girişimi olarak da yorumlanabilir. Ayrıca Bourdieu'nun ifade ettiği skolastik anlayışın, "estetik olan sanatı" kutsama biçiminin bir tezahürüdür.

Estetikçi anlayış, popüler müziklerden kalıcı etki yaratmamasından dolayı hoşnut değildir. Toplumsal düzendeki dönüşüm nedeniyle bugüne uygun olan sanatın yarına uygun olmayacağı düşüncesini reddeder. İnsanların kendilerini toplumsal yapıda çeşitli biçimlerde konumlandığına ve bu farklılığın kültürel çeşitlilik üretebileceği görüşüne karşı çıkar. Dolayısıyla popüler müziğin eleştirisi, üründen kaynaklı olmayıp ideolojik ya da toplumsal işlevine odaklanır. Başka bir deyişle popüler müzik eleştirisi, müziğin ne olduğundan çok ne yaptığı ve ne yapabileceğiyle ilgilenir. Böylece popüler müzik beğenisi içkin karakterinden çok müzik ve gündelik yaşam arasındaki ilişkinin belirlenmesi ve seçilmesi çerçevesinde işler. Fiske'ye göre de popüler beğenide sanatsal/müziksel ürün ile toplumsal deneyim birbirini etkiler ve biçimlendirir. Popüler ürünleri tercih edenler popülerin dünyasına kendi istekleriyle girerler, anlamlarını ve hazlarını kendilerinde saklarlar (2021, s. 236-240).

Bu bilgilerden yola çıkarak estetikçi yaklaşımın popüler müziği, işlevsel ve meşru (toplumsal) olarak konumlandığını söylemek yanlış olmaz. Ancak bu, popüler müzik

³⁹ Bkz. https://www.youtube.com/watch?v=jJ5lrOjigsA&ab_channel=BBCNewsT%C3%BCrk%C3%A7e
Ancak bu röportajın 1983 yılında gerçekleştiği unutulmamalıdır. Öyle ki dönemin siyasi ikliminin de böylesi bir söylem gelişmesine olanak sağlayıp sağlamadığı tartışmaya açıktır.

estetikliğinin olmayacağı ya da olmadığı anlamına gelmez. Başka bir deyişle nasıl ki estetikçi yaklaşım müziği içsel dinamikleriyle ele alabiliyorsa, popüler müziği de aynı biçimde değerlendirmek mümkündür. Popüler müzikler uluslararası bir fenomen olarak incelendiğinde, halk şarkılarından punk'a kadar tüm ülkelerin popüler müziklerinin küresel pop normları ve değerleri tarafından şekillendiğini görürüz (Frith, 1989, s. 2-3). Bu duruma Türkiye'den bir örnek verecek olursak, bağlama kayıtlarında Çetin Akdeniz'in veya bas gitar kayıtlarında ise İsmail Soyberk'in tercih edilmesi estetik tutumun göstergesidir (Erol, 2017, s. 168). Ayrıca Türkçe Rap'in son zamanlarında ortaya çıkan "auto-tune" kullanımının rapçiler ve rap takipçileri arasında tartışmalara yol açması da benzer bir nedenden kaynaklanmaktadır. Auto-tune kullanımıyla birlikte ortaya çıkan "sesi dijitalize etmek rape ne kadar içkindir?" kaygısı⁴⁰ hem rapçiler hem de dinleyiciler tarafından bir takım estetik ölçütlerden kaynaklanmaktadır. Bunun haricinde şarkıcı Umay Umay'ın 1998 yılında yayınlanan bir röportajda "Albüm üretim sürecinde plak şirketlerinin bir takım dayatmaları oluyor mu?" sorusuna verdiği cevap da popüler müziklerdeki estetik kaygının varlığına işaret etmektedir. Umay Umay bu soruya:

"Tabi tabi. Asla kafanıza göre bir albüm yapmanıza izin vermezler. Ben meselâ atıyorum; bir şarkı yapıyorum, keman koyuyorum, bas koyuyorum çekip gidiyorum. Yapımcı 'olmaz' diyor. 'Buna şunu da koyacaksın, bunu da koyacaksın, yoksa ben şarkıyı satamam.' diyor..." (akt: Bayraklı, 1998, s. 52).

Bu sözlerden her ne kadar yapımcının kâr amacı güttüğü sonucu çıkarılsa da diğer taraftan ortak bir beğeni kaygısı güdüldüğü aşikârdır. Bu örnekler özelinde de görüldüğü üzere popüler müziklerde beğenin estetik bir kaygının sonucunda ortaya çıktığını da söylemek yanlış olmaz.

Melih Kibar'ın Hababam Sınıfı filminde çalan bestesini birçoğumuzun malûmudur. Hızlı çalındığından neşe ile yavaş çalındığında hüznün ile özdeşleştirilen bu eser, tempo farklılığından kaynaklı iki farklı duyguyu çağırabilir. Aynı durum ağıt mı yoksa oyun havası mı olduğu halâ belirsiz olan Hey Onbeşli türküsü için de geçerlidir. Bu bağlamda dil bile kendi içerisinde birden fazla anlam ifade eden sözcükler ve ifadeler barındırabilir. Ancak konuşan kişi bu anlam çeşitliliğinden neyi kastettiğinin farkındadır. Dolayısıyla dinleyici de bu varsayımı kabul ederse o eseri anlayabilir. Ancak müziğin anlamı muğlaktır ve bir müzik cümlesinin başka şekillerde anlamlandırılması olasıdır. Bu durumda müziğin

⁴⁰ Ayrıca bakınız <https://www.politikyol.com/soylesi-sosyolog-tunca-aricanla-turkce-rap-uzerine-rap-sokaktan-cekilmedi-sokak-form-degistirdi/> Türkçe Rap'te auto-tune kullanımının Rap'in devamı olup olmadığı tartışması.

anlamından çok, müziği anlamaktan bahsetmek daha doğru olacaktır (Ayas, 2019, s. 87-89). O halde yukarıda ele aldığımız estetik anlamın çok daha ötesinden bahsetmek mümkündür.

Fiske (2019) iletişim çalışmalarında, iletişimi süreç olarak değil, “anlam oluşması” olarak inceleyen bir bakış açısından bahseder. Örneğin; havadaki sesleri ve kağıt üzerindeki işaretleri bir mesaj haline getirenin ne olduğunu irdeler (2019, s. 121, 122). Fiske burada şüphesiz göstergebilimi konu almaktadır. Göstergebilim:

İnsanlar birbirleriyle iletişim kurmak için dil, vücut hareketleri, mimik, yazınsal ögeler gibi bütünsel ve çeşitli imgelerden oluşan dizgelere sahiptirler. Bu dizgeler gösterge olarak adlandırılmaktadır. En anlaşılır haliyle gösterge, başka anlamları içerisinde barındıran özellikler taşıdığından kendi dışında bir nesne, olgu ya da varlık belirtebilen ögedir. Bir iletişim doğrultusunda göstergeler ikinci bir imgeyi canlandırmaktadırlar. Göstergebilim geniş açılımlara sahip olma özelliği nedeniyle birçok bilim dalını kapsamakta ve araştırma kapsamına girmektedir. (Karaman, 2017, s. 26)

Nitekim ARABA sözcüğü kendisine bağlı zihinsel bir kavramı ifade etmektedir. Bireysel farklılıklara rağmen aynı dili konuşan insanlar için araba sözcüğünün anlamı bir taşıttan öteye gitmeyecektir. Ancak yeşil ve mavi sözcükleri, aynı dili konuşan veya aynı gerçekliğe bakan insanlarda bireysel farklılıklara neden olabilir. Çünkü bu durum, sözcüklerimizi bu gerçekliğe aracı yapan mavilik ya da yeşillik kavramlarının farklı olmasından dolayıdır. Böylece iletişimde alıcı, edilgen değil etkin bir role sahiptir. Hatta göstergebilim, alıcı terimi yerine okur terimini tercih eder. Çünkü okur, kültürel deneyimlerini, tutumlarını ve duygularını metne taşıyarak metnin anlamlandırılmasına doğrudan katkı sağlar (Fiske, s. 122-124).

Romain Rolland Beethoven’ın dokuzuncu senfonisini insanlığa dair hümanist bir övgü olarak tanımlar. Fakat aynı eser 1938’de Nazi müzik festivalinin en önemli eseri olarak icra edilmiş ve Hitler’in doğum günü kutlamalarında kullanılmıştır. Bununla birlikte, Maocular tarafından sınıf mücadelesinin simgesi olarak da nitelendirilmiştir. Avrupa Birliği’nin milli marşı olarak da kabul edilen eser, 28 Şubat sürecinde de “çağdaş ve laik Türkiye’nin timsali” olmuştur (Ayas, 2019, s. 87, 88). Bu duruma Türkiye’deki popüler müziklerden bir örnek veren Erol, 1993 yazında Yonca Evcimik’in *Bandıra Bandıra Ye Beni* adlı şarkısının sözlerinde barındırdığı erotik anlama dikkat çekmiştir. Yine aynı şarkıya çekilen erotik temalı klip de bu anlamı desteklese de Evcimik, şarkısının söz konusu bir anlam ifade ettiğini her fırsatta reddetmiştir. Hatta şarkının bestecisi Mustafa Sandal, şarkıdaki erotik anlamı doğrulayıp ve bunu bilinçli bir şekilde tasarladığını

belirtmiş olmasına rağmen Evcimik, “*O Mustafa Sandal’ın fikri*”⁴¹ diyerek bu durumu geçiştirmiştir. Evcimik örneğindeki simgesellik, popüler müziklerdeki çokanlamlılığın ve göreliliğın göstergesidir. Diğeryandan anlamlandırma açısında bir muğlaklık da barındıran bu örnekler Erol’un (2017) ifadesiyle “tanımazlık” kavramıyla açıklanabilir. Popüler müziklerdeki muğlak anlam, yaratıcıdan (besteci) ziyade dinleyici/izleyicinin kültürel deneyiminin çeşitliliğinden kaynaklanır. Bu örnekleri destekleyecek ve tanımazlık ilkesiyle ele alınabilecek davranışlardan birisi de anlamını veya dilini bilmediğimiz şarkıları dinlemektir. Böylesi bir dinleme biçiminde şarkının sözlerinden değıl, müziksel dinamiklerinden haz alınmaktadır. Bunun haricinde bir şarkıda sözler, doğrudan ve belirgin bir anlam taşısa dahi tanımazlık meydana gelebilir (Erol, 2017, s. 174-179). Erotik sözlerden oluşan bazı Osmanlı-Türk müziğı eserinin, konserlerde uhrevi bir ağırbaşlılık ve huşu ile söylenmesi ve erotik içeriğey dikkat çeken yorumların şiddetle susturulmaya çalışılması bu duruma örnektir⁴² (Ayas, 2019, s. 79).

Popüler müzikler simgesel oldukları gibi pragmatik anlam da taşıyabilir. Bilginin pratik değıeri üzerine eğilen bu anlamlandırma biçimine göre; bilginin ne olduğundan çok ne işe yaradığı önemlidir. Dolayısıyla pragmatik anlam, müziğın ne yaptığıyla ilgili olur (Erol, 2017, s. 182, 183).

Frith’in bu başlık altında değıindiğimiz, popüler müziğın işlevselliğı kapsamında ele aldığı müzik-kimlik ilişkisine dikkat çekmek gerekir. Özellikle gündelik yaşam bağlamında müziğın gücü yadsınamaz. Müzik, insanların bedenlerini nasıl düzenledikleri, zamanın geçişini nasıl deneyimlediklerini ve kendileri, başkaları ve durumlar hakkında ne hissettiklerini etkileyebilir. Bu anlamda müzik, ilişkili davranış tarzlarını ima edebilir (DeNora, 2000, s. 16-17). Örneğın Türkiye’nin popüler rock gruplarından Mor ve Ötesi’nin 2003 yılında piyasaya sürdüğü “Savaş’a Gerek Yok” adlı teklisi, ABD-Irak savaşının öncesinde meydana gelen uluslararası protestoların Türkiye çapındaki bir

⁴¹ Sandal’ın buradaki görüşü Barthes’in “düz anlam” kavramıyla örtüşür. Saussure düz anlamı, göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle açıklar. Barthes’in “düz anlam” diye ifade ettiğı bu anlamlandırma düzeyi, göstergenin ortak duyusal, aşıkâr anlamına gönderme yapar (Fiske, 2021, s. 181-182).

⁴² Barthes’in “yan anlam” diye ifade ettiğı bu anlamlandırma biçimi, dinleyicinin duygularıyla, heyecanlarıyla veya kültürel değıerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimler. Burada anlam özeldir (Fiske, 2021, s. 182). Örneğın; Hacı Sadullah Ağıa’nın “Nideyim sahn-ı çemen seyrini cananım yok” dizesiyle başlayan eserindeki “emdirir gerçi lebin vaslına canlar erene” mısra, sevgilisini dudaklarından öpmek isteyen bir kimseden bahseder (Ayas, 2019, s. 79). Fakat, eseri icra eden topluluğın kullandığıını enstrümanlardan tutun da söyleme üslubuna kadar birçok değıişken, dinleyiciye uhrevi bir havanın yansıtılmasına olanak sağılayabilir. Bunun yanında dinleyicilerin bu dile hakim olup olmadığı da anlamlandırmayı değıiştirebilir. Başka bir deyişle, yukarıdaki mısranın ne anlama geldiğini bilen dinleyiciler için eser uhrevi bir anlam ifade etmeye de bilir.

yansımasıdır (Ongur ve Develi, 2013, s. 161). Dolayısıyla bu durum, dinleyicinin savaş karşıtı bir tutum sergilemesine etki edebilir ya da savaş karşıtı dinleyicilerin grubu veya şarkıyı tercih etmelerinde önemli bir etken olabilir. Yani benimsenen müzik tarzları aracılığıyla kurulan ortaklıklar sayesinde çeşitli topluluklar ve toplumsal gruplar arasında ilişkilenmelerin ortaya çıkmasına vesile olabilir (Straw, aktaran: Bennett, 2020, s. 194). Böylece pragmatik kullanımda müzik, iletişimi güçlendirme yoluyla grup kimliği oluşturma ve sürdürme biçimi haline gelir (Erol, 2017, s. 183). Kendimizi ve başkalarını görerek, sosyal benliğimizle, kendimizi adlandırma ve sosyal olarak oluşturulmuş kategorilere yerleştirme (Özdemir, 2016, s. 20,21) çabamız, kimlik inşası açısından önemli bir süreçtir. Burada kişisel kimlik ve kültürel kimlik kavramlarına dikkat çekmek gerekir. Her iki kavram da birbirleriyle ilişkili olmakla beraber, kültürel kimlik; kişinin veya grubun ait olduğu kültüre dair kimlik sürecini ifade eder (Özdemir, 2016, s. 20). Larrain bu ilişkiyi şöyle ifade eder:

Kültürel kimlik konusu iki anlamda kişisel kimlik konusuyla yakından ilişkilidir. Bir yandan kültürün kişisel kimliğin belirlenmesinde en önemli unsur olduğu varsayılır, fakat diğer yandan kültür genel olarak o kadar çok çeşitli yaşam tarzına yol açar ki, toplumsal ilişkilerin böylesi zengin çeşitliliğe sahip olduğu bir alanda, kişi ancak kişisel kimlikle analogi kurarak süreklilik, birlik ve kendini tanıma konularında söz sahibi olabilir. Bu analogi ciddi sorunlardan kurtulmuş değildir ve örneğin çeşitliliği, farklılığı gizleyen ve önemli kültürel temsil bileşenlerinden yoksun olan dışlayıcı kültürel kimlik türleri oluşturmak için kullanıldığında ideolojik olabilir. (1995, s. 197-198)

Bireysel kimlik, sosyal kimlik, etnik kimlik, milli kimlik ve müzikal kimlik gibi tanımlamalar ile kişinin ait olduğu ya da tercih ettiği seçimler üzerinden kimlik oluşumu meydana gelmektedir. Müzik de, türlere veya kategorilere ayrıldığında, müzikal kimlik süreci oluşmakta ve dinleyicinin tercih ettiği türler ile bireysel kimliği ilişkiye girmektedir. Öyle ki yapılan araştırmalarda “Dinlediğiniz müzik sizin için ne kadar önemli?” sorusu bireysel kimlik çerçevesinde değerlendirilir. “Dinlediğim müzik, bir grubun üyesi olarak ne kadar önemli?” sorusu ise sosyal/kültürel kimlik için oldukça önemlidir (Çak, 2021, s. 206). İkinci sorudan yola çıkarak müzikte pragmatik anlamın, futbol-müzik ilişkisinde nasıl şekillendiğini bir örnek ile açıklamaya çalışalım.

Alemdar ve Erdoğan (1994) sporu, popüler kültürün bir ürünü olarak ele almıştır. Sporun basit kişisel bir dürtü olarak lanse edildiğini ve yalnızca “dinlenme” kavramı içerisinde hapsedildiğini ifade etmişlerdir. Oysaki spor da tıpkı müzik gibi yerel ve bölgesel kimliklerin yanında milliyetçilik duygusunun şekillenip inşa edilmesinde önemli rol oynamaktadır. Spor, belli yerel ve bölgesel özellikler ile birlikte karşıtlıkları vurgulayarak, “birlik beraberlik” duygusunu ön plana çıkarır. Yerel ve bölgesel birlikteliğin ötesinde,

sporla yaşatılıp tutulan bir diğer özdeşlik ise milliyetçiliktir. Uluslararası spor müsabakaları bunun en önemli örneğidir. Bu yüzden spor sunucularının kullandığı deyimleri, terimleri incelemekte fayda vardır (1994, s. 76-82). Öyle ki sunucular, ait oldukları milliyetin uluslararası müsabakalarında “top x takımında” veya “y takımı korner kullanacak” gibi sözler yerine, “top bizde”, “bizim takım korner kullanacak” gibi ifadelerle başvurur.

Türkiye A Milli Futbol Takımının, 2002 Dünya Kupasındaki başarısında oynanan futbolla birlikte, birlik ve beraberlik duygusunun da büyük payı vardır. Ancak bu duygunun perçinlenmesinde müziğe de değinmek gerekir. Çünkü popüler müzik şarkıcısı Tarkan’ın “Bir Oluruz Yolunda” adlı şarkısı taraftar ve takım oyuncularına büyük bir motivasyon kaynağı olmuştur. Bu durumu dönemin milli takım teknik direktörü Şenol Güneş:

2002 Dünya Kupası zamanında Tarkan’ın, ‘Bir Oluruz Yolunda’ şarkısı Milli Takım’la özdeşleşmişti... Şimdiki Milli Takımımız için de Avrupa Futbol Şampiyonası öncesinde böyle bir şarkı yapılmasını istiyorum. Tarkan bize daha önce Dünya Kupası’ndaki şarkısıyla çok katkı yaptı. Yenisini bekliyoruz. Maçımıza da gelmişti. Taksim’deki kutlamada da vardı (2021)

demeci ile⁴³ ifade etmektedir. Bu anlamda isminden de anlaşılacağı gibi Tarkan’ın şarkısının, birlik çağrısında bulunarak hiçbir toplumsal statü veya kategori gözetmeksizin bir grup kimliği oluşturduğunu söyleyebiliriz. Hatta 2021 yılında düzenlenen Avrupa Futbol Şampiyonasını için Kıraç tarafından bestelenen marşın rağbet görmemesi, dinleyiciler tarafından anlamsız bulunması ve 2002 Dünya Kupası’nda milli takımı desteklemek için Tarkan’ın bestelediği şarkısından bugüne gelinen noktaya dikkat çekmeleri⁴⁴, “Bir Oluruz Yolunda” adlı şarkının futbolseverleri ne derece etkilediğinin bir başka kanıtıdır. Bunun haricinde şarkının orkestrasyonuna bakacak olursak; Türkiye toplumuyla özdeşleşmiş çalgıların kullanımını dikkat çekmektedir. Bağlama ve darbukanın şarkının her safhasında kullanılması ve şarkının son kısmında Hüseyini-Uşşak tipi bir makam yapısının davul-zurna eşliğinde duyulması, müziksel unsurların da sosyal/kültürel kimlik inşasına katkısındaki rolüne bir kanıttır. Sonuç olarak popüler müziklerin böylesi bir pragmatik anlam çerçevesinde kullanılması, şarkıyı dinleyen kitlenin farklılıklarından, statülerinden kurtulmalarına ve kendilerini diğerleriyle eşit hissetmelerine (Canetti, aktaran; Abdürrezzak, 2015, s. 55) olanak sağladığını söylemek mümkündür.

⁴³ Bkz. <https://www.ntv.com.tr/yasam/milli-takim-teknik-direktoru-senol-gunestarkandan-yeni-sarki-bekliyoruz.IjeV1XET70m8AYPIIn9aGfg>

⁴⁴ Bkz. <https://www.diken.com.tr/kiracin-milli-takim-sarkisina-tepki-yagdi-sakin-ol-savasa-gitmiyoruz/>

Popüler müzikler insanların kendilerine ait anlamlar üretebilmelerine olanak verdiği için ağırlıklı olarak pragmatiktir. Bu yüzden popüler müzikler siyasi veya kültürel egemen güçlere karşı gelip, direnerek kendi kültürel kimliklerini oluşturabilir (Erol, 2017, s. 187). Örneğin çıkış noktası ve kullandığı müzikal malzemenin yanı sıra uzun yıllar devletin müzik politikalarının dışında gelişen arabesk müziğe gösterilen ilginin temelinde, 1950'lerden itibaren devam eden göçle birlikte geçkondulu kesimin, hakim kültürle çatışması vardır. Ancak ideolojik nedenlerle reddedilen ve dışlanan arabesk müzik, bünyesinde kent kültürünü de barındırmaktadır (Küçükkaplan, 2013, s. 161-163). Bu anlamda Hall'un tabir ettiği gibi tarımsal ve endüstriyel kapitalizmin gelişmesi sürecinde, çalışan halka, emekçilere ve yoksullara dair bir mücadele alanı oluşmaktadır. Bu mücadele popüler kültürün bizatihi kendisi olmakla birlikte, popüler olanın dönüşümüne de olanak sağlamaktadır (Özbek, 1991, s. 213). Dolayısıyla arabesk müziğin klasik ve halk diye tabir edilen geleneksel müziklerin söylem ve toplumsal işlevi çerçevesinde şekillenmesi (Küçükkaplan, 2013, s. 162) ve bünyesinde modernleşme tecrübelerini ve onun çelişkilerini barındırması; hem direnme hem de kabullenme öğelerini taşıdığını gösterir (Özbek, 1991, s. 213-214). Bu yüzden arabesk müzik, dönüştürücü ve direnişçi temasıyla dinleyicilerin kendilerine ait anlam üretebilmesini olanaklı kılar. Benzer bir durum diğer popüler kültür ürünü olan rock'n roll için de geçerlidir. Grossberg'in ifadesiyle:

Rock müzik, gençlerin gündelik hayat alanındaki duygusal yabancılaşmanın altında yatan belirli yapıları açığa çıkardı ve yine gençlerin toplumsal olarak tanımlanmış farklılıklarının birer toplumsal kimlik biçimi olarak ifade edilmesini sağladı. Rock, belirli türden bir yalnızlığa ve belirsizliğe verilen tepkiydi: onun aracılığıyla gençliğin kendisine yeni özdeşleşme ve aidiyet kavramları/imkanları sunabildiği yeni bir araçtı. Zira gençlik, başkalarının çizdiği çerçevelerin, başkalarının kurduğu hayallerin, başkalarının belirlediği rotaların oluşturduğu toplumsal düzenin talepleri doğrultusunda yaşıyordu (1992: aktaran: Bennet, 2020, s. 198, 199).

Müziğin pragmatik anlamında dikkat çekilmesi gereken bir başka alan da müziğin reklamcılık alanındaki kullanım biçimidir. Müziğin reklamcılık alanındaki kullanım biçimi ve retro pazarının son yirmi yıldaki büyümesiyle müzik ve gündelik yaşantı arasındaki ilişkinin boyutlarını değişkenlik göstermektedir. Tıpkı moda gibi müzik de modern toplumdaki gündelik yaşam pratiklerinin açığa çıkmasında etkili bir araç haline dönüşmüştür. Klasik müzikten, rock müziğe kadar uzanan müzik çeşitliliği, reklamcılık alanında kendine yer edinmiştir (Bennet, 2020, s. 191, 213, 214).

Baudrillard'a göre, medyanın dolaylı kullanımıyla kendi anlamlarını imgelere ilişkilendiren bireyler, göstergeyle gösterilen arasındaki ilişkiyi kendi bakış açılarıyla inşa etmeye yönelebilir (Bennet, 2020, s. 215). Diğer yandan reklamın kitlesel işlevi, gerçek bir

nesneye veya dünyaya değil, bir göstergeden bir diğerine, bir nesneden diğerine ve bir tüketiciden diğerine mesaj niteliği taşıyan bir araçtır. Bu anlamda reklam, imgeler yoluyla tüketicileri bütünselleştirir (Baudrillard, 2013, s. 144).

Klasik rock şarkılarının veya popülerleşmiş şarkıların reklamlarda kullanılmasını Frith:

Reklamcıların müziği kullanımında şaşırtıcı olan şey seçtikleri parçaların birer hit olarak zamanında gençlik kültürü, ruhu, duygusu ya da ‘sanat’ı açısından en ‘anamlı’ parçalar olması. Ajanslar rock şarkılarını basitçe ‘popüler’ dinleyiciye ulaşmak için kullanmıyorlar; şarkılar temsil ettikleri şey yüzünden tercih ediyorlar. (1990; akt: Bennet, 2020, s. 215)

Buradan hareketle Türkiye’nin popüler pop-rock gruplarından biri olan Mazhar Fuat Özkan’ın (MFÖ) reklam yolculuğuna dikkat çekmek gerekir. Grup içinde Fuat Güner ile başlayan ve ‘‘en tatlı sabahlar’’ mottosuyla Ülker reklamında vücut bulan reklam furçası, 90’lı yıllarda ‘‘Ali Desidero’’ adlı şarkının kullanıldığı traş bıçağı reklamıyla devam etmiştir. 2000’li yıllarda ise grubun ‘‘Mazeretim Var Asabiyim Ben’’ şarkısı Turkcell’in anneler günü reklamı için ‘‘Mazeretim var annesiyim ben’’ sloganına dönüşmüş ve grubun, bir prezervatif reklamında ürünün geciktirici etkisini ifade etmek amacıyla ‘‘Sakın Gelme’’ adlı şarkısı kullanılmıştır.⁴⁵

Reklamlarda nostaljik öğelerin kullanımı da üzerinde durulması gereken başka bir husustur. Nostalji ve reklamın birlikteliği, geçmişi tüketim yoluyla yeniden canlandırabilme olanağı sağlamaktadır. Böylece birey geçmişte kendisini ilişkilendirebileceği nostaljik özlemi kavuşup ve yeniden deneyimleyebilir. 2012 yılında üretken emeklilik konulu Şeker Bank reklamı bunun örneğidir. Bir dönem herkes tarafından bilinen Kaynanalar dizi müziği cıngılıının bir banka reklamında kullanılması bu konuda örnek teşkil eder. Buradaki nostaljik unsur, reklama dikkat çekilmesine neden olmaktadır (Taşkaya, 2013, s. 25-26).

Sonuç olarak müziğin estetik, simgesel ve pragmatik anlamlarını açıklamaya çalıştık. Her üç anlamlandırma biçimi de birbirleriyle ilişki kurabilen ve işlevsel nitelik taşıyan alanlardır. Şimdi bu üç anlamlandırma biçiminden hariç müzik tercihleri ve beğeni hiyerarşilerinin nasıl kurulduğunu açıklamaya çalışacağız.

⁴⁵ Bkz. <https://t24.com.tr/yazarlar/memetcan-demiray/ali-desidero-dan-prezervatife-mfo-nun-reklam-yolculugu,22630>

4.2. Müzikte Beğeni⁴⁶

Sanat ve beğeni arasındaki ilişkiyi irdeleyen Gans (2020), tüm insanların estetik kaygılarının olduğunu, her toplumun üyeleri için sanatın, hem eğlence hem de bilgi sağlaması gerektiği görüşünü savunur. Gans'a göre sanat, toplumun değerlerinden meydana gelen biçim ve içerik ölçülerine, toplumun üyelerinin ihtiyaç ve özelliklerine uyum sağlamak zorundadır. Bu yüzden sanat biçimlerinin çeşitliliği, toplumun heterojen veya homojen yapısıyla ilişkilidir. Homojen toplumlarda tek bir güzellik kavramı ya da tek bir sanat biçimi varken, heterojen toplumlarda yaygın iş bölümünden kaynaklı birçok sanat biçimi meydana gelebilir (2020, s. 101-102). Ayas (2019), homojen toplumlarda beğeni hiyerarşisinin ortaya çıkamayacağını altını çizerek şu ifadeleri kullanır:

Tek bir müzik türünün tüm kabileyi birleştirdiği, hatta kabilenin gündelik faaliyetlerinden bağımsız bir müzik kategorisinin dahi düşünülmediği şartlarda beğeni farklılaşmasının ortaya çıkması mümkün olmadığı için beğeni hiyerarşisinden de söz etmek zordur. Aynı durum iletişim araçlarının ve farklı insan gruplarının birbiriyle temas etmesini sağlayacak imkânların yeterince gelişmemiş olduğu kompartımanlaşmış toplumlar için de geçerlidir (2019, s. 178)

Dolayısıyla farklı beğeniler veya beğeni hiyerarşileri ancak farklılaşmış bir toplumlarda meydana gelebilir. Bu çalışma da beğeni farklılıklarının ardındaki kültürel yapıyı açığa çıkarmayı amaç edindiğinden, heterojen toplumun yapısı bizim için önemli bir yerde durmaktadır. Bu sebeple heterojen toplum yapısının nasıl meydana geldiğini inceleyelim.

Gans'a göre beğeniler veya tercihler kendiliğinden şekillenmez. Müzik, sinema, spor ve yemek gibi birçok konu ve alanda yaptığımız tercihler birbiriyle ilişkilidir (2020, s. 102). Müzik de kültürel bir ürün olmasından kaynaklı, üretim sürecinde kişisel duygu ve düşüncelerin yanı sıra toplumsal yapı ve koşullarla da ilişkilidir. Bu yüzden dinleyiciye nasıl ulaştığını ve ne şekilde karşılık bulduğunu (Güven, 2017, s. 138) irdelemek, müzik tercihlerinin toplumsal ve kültürel arka planını ortaya çıkarmaya yardımcı olacaktır.

Gans, beğeni kültürleri ve kamularını ele alırken popüler ve yüksek kültür karşıtlığından yola çıkar ve beş beğeni kamusundan bahseder. Bunlar; yüksek kültür, üst-orta kültür, alt-orta kültür, aşağı kültür, sözde halk-orta kültürüdür. Beş beğeni kamusu da belirli bir toplumsal sınıfa ifade ettiğinden (2020, s. 109-128) biz de sınıf kavramının ne olduğu ve

⁴⁶ 13. yüzyıldan itibaren İngilizce'de kullanılan *taste* (beğeni; tat), dokunma ve hissetme kavramlarıyla benzer anlamda kullanılmıştır. Zamanla *discrimination* (ayırım, ayırt etme) anlamıyla eş değerde kullanılmaya başlayan kavram; iyiyi, kötüyü ve bunları ayırt edebilme yetisini vurgulamak için kullanıldı. Son olarak da beğeni sözcüğü, *consumer* (tüketici) sözcüğünden hareketle sanat ve edebiyat gibi alanlar ile ilişkilendirilmiştir (Williams, 2007, s. 380-382).

nasıl oluştuğunu açıklamaya çalışacağız. Öyle ki sınıflı bir toplum yapısı farklılaşmıştır ve orada beğeni ve tercihlerde hiyerarşik bir sistem meydana gelmiştir.

Sınıf kavramı, ilk olarak mülkiyet sahibi kesimi ifade etmekle beraber, zamanla toplumdaki her türlü tabakayı açıklamak üzere kullanılmıştır. Oldukça geniş bir anlam yelpazesine sahip olan bu kavram, 17. yüzyılda tıpkı Gans'ın beş beğeni kamusunda ele aldığı biçimde de (alt, orta, yüksek) kullanılmıştır. Sınıf kavramı, halkın çoğunluğunu veya ayrıcalıklı toplumsal statüleri, belirli meslek ya da gruplarla özdeşleştirerek; eğitim, siyaset ve ekonomik ilişkileri de açıklamaya çalışır. Bu yüzden çeşitli düzeylerde meydana gelen ekonomik, toplumsal, siyasal ve kültürel kategoriler gibi birçok anlama sahiptir (Williams, 2007, s. 73-84). Özellikle burada son tanımdan hareket ederek Marx ve Weber'in sınıf kuramlarını açıklamaya çalışalım.

Marx için sınıf, insanların yaşamlarını sürdürdükleri üretim araçlarıyla ilgili olan ve insanlar tarafından oluşturulmuş bir kavramdır. Kavramın tarihsel gelişimine dikkat çeken Marx'a göre sanayi devriminden önceki üretim araçları, hayvancılık ve tarım araçlarından oluşuyordu. Bu yüzden böylesi toplumlarda toprak sahipleri (aristokratlar) ve bu topraklarda üretim yapanlar (köylüler) olmak üzere iki farklı sınıf oluşmaktaydı. Ancak sanayi devrimiyle birlikte endüstriyel üretim süreci; üretim araçlarına sahip olanlar (sermayedarlar) ve yaşamlarını emekleriyle kazananlar (emekçi/işçi) diye iki sınıf meydana getirmekteydi. Weber de Marx gibi toplumu; üretim ve güç ilişkilerindeki çatışmalar üzerinden açıklamaya çalışır. Ancak Marx'tan farklı olarak, toplumsal ayrımların nedenini açıklamada ekonomik ve sınıf temelli bir yaklaşım yerine çok boyutlu bir kuram ortaya atmıştır. Yani Weber'e göre, sınıfın biçimlenmesinde ekonomi dinamiğinin dışında başka etkenler de vardır. Örneğin idareciler, mavi yakalı işlerde çalışanlardan daha fazla para kazanmaktadır ve daha elverişli bir iş ortamına sahiptirler. Ancak onları ayrıcalıklı kılan mülkiyet değil, diplomaları ve yetenekleridir. Aynı durum mavi yakalılardan daha düşük düzeyde çalışanlar için de geçerlidir. Ustalar kalfalardan, kalfalar da çıraklardan daha fazla ücret alırlar. Dolayısıyla Weber, toplumsal gruplar arasındaki farklılığının, insanların yaşam tarzları üzerinden biçimlendiğini düşünür. Böylece mülkiyetin yanında giyim kuşamdan konuşma biçimine kadar birçok simgesi, toplumsal konumun şekillenmesinde büyük rol oynar (Giddens, 2013, s. 345-347).

Weber, *The Rational and Social Foundations of Music* adlı eserinde notasyon sisteminin gelişmesi, çalgıların standartlaşması veya çeşitlenmesinin toplumsal değişimin bir sonucu

olduğunu iddia eder. Weber'e göre ekonomik, teknolojik ve kültürel değişimler çalgıların çeşitlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Çello ve viyola gibi çalgıların ortaya çıkışının toplumsal bağlantılarını sorgulayan Weber, özellikle piyanonun icat edilmesi ve yaygınlık kazanmasını Batı müziğinin rasyonelleşmesi üzerinden açıklamaya çalışır. Ona göre piyanonun kullanılmasında ve yaygınlaşmasında toplumsal tabakalaşma ve iklim koşulları oldukça önemlidir. İlk zamanlarda piyano, Güney Avrupa'da icat edilmesine rağmen Kuzey Avrupa'da daha çok kullanılmıştır. Çünkü İskandinav ülkelerinde yaşayan insanlar iklim sebebiyle kapalı ve ev merkezli bir hayat sürmektedir. Böylece piyano bu bölgede yayılarak orta sınıf ailelerin kültürel göstergesi hatta ev aksesuarı haline gelmiştir (Esgin, 2012, s. 162). Görüldüğü üzere Weber'in sınıf kuramı, Gans'ın bahsettiği heterojen toplumdaki çeşitlilik hususuyla benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla farklı veya çeşitli toplumsal tabakalar/sınıflar, farklı beğeni kamularını meydana getirmektedir.

Müziğin diğer toplumsal faaliyetlerden veya diğer müzik türlerinden ayrılması toplumsal yapıdaki çeşitliliğin belirtisidir. Yani müzik beğenilerindeki farklılaşma toplumsal farklılaşmadan kaynaklıdır. Özellikle modern toplumun heterojen yapısındaki sınıf, etnik köken, cinsiyet, yaş, coğrafi konum veya bireysel tecrübeler gibi birçok değişken müzik tercih ve türlerini biçimlendirir. Ancak farklı müzik türleri yalnızca teknik olarak bir değişimi beraberinden getirmez. Ayrıca farklı beklentileri ve anlamları da oluşturur (Ayas, 2019, s. 179).

Modern çağdaki müziğin farklılaşmasında üç temel gelişme vardır. Bunlardan ilki emperyalist yayılma ve küreselleşmedir. Batı müziğinin küresel kapitalist sistem tarafından dünya geneline yayılması; Batı müziğindeki tür ve üsluplarda çeşitlenmeye neden olmakla birlikte, tanıştığı diğer müzik kültürlerinde de farklılaşmalara yol açmıştır.⁴⁷ İkincisi, Batı'da sanayileşme karşılığı neo-romantik tepkidir. Bu tepki sonucunda halk müziği, şehir kültürü içerisinde yer edinmeye başlamış ve yeni tür ve üslupların oluşmasına neden olmuştur. Son gelişme ise şüphesiz kayıt teknolojisinin gelişmesidir. Kayıt teknolojisi sayesinde birçok müzik türü meydana gelmiş ve bir kişi sayısız müzik türünü dinleme olanağına erişmiştir. Bugün Spotify'dan Youtube'a kadar birçok müzik platformu

⁴⁷ 1930'larda Doğu müziğiyle tanışan Batı müziğinin akışında değişiklikler meydana gelir. Debussy'nin Java müziğinden, Korsakov'un ve Ravel'in Arap ve Asya müziğinden etkilenmesi bu duruma örnek gösterilebilir. Bu etkileşim Batı müziği bestecilerinin armoni, ritim ve orkestrasyon anlayışını da çeşitlenmiştir. Detaylı bilgi için bkz. Egzotizm başlığı (İlyasoğlu, 1995, s. 198). Benzer bir durum Osmanlı-Türk müziği için geçerlidir. Özellikle 18 ve 19. yüzyıllarda sosyal, siyasi ve kültürel alanda Batılılaşma hareketi, Osmanlı-Türk müziğinde daha da hissedilir hale gelmiş ve Avrupa müziğinin etkisi gelenek içerisinde kabul edilebilir konuma oturmuştur. Özellikle II. Mahmud ve III. Selim zamanında Batı etkisindeki Osmanlı-Türk müziğinde üslup farklılaşması oldukça belirgindir (Behar, 2015, s. 40).

sayesinde yüzyıl önce kaydedilmiş müzikleri bile dinleyebiliyoruz. Müzikte zamansal sınırları aşan bu durum, bireyin müzik beğeni yelpazesinin genişlemesini sağlamıştır. Bu gelişmelerin müzikte beğeni farklılaşmasına neden olduğu aşikârdır. Ancak herhangi bir beğenin diğer beğeniden üstün olduğunu söylemek, farklılaşmanın yanında hiyerarşi ile ilgilidir (Ayas, 2019, s. 179-181).

Bu doğrultuda Bourdieu, gündelik yaşam, toplumsal sınıflar ve beğeniler arasındaki ilişkiyi, *Distinction* (1979) adlı yapıtında Fransa özelinde araştırmaya girişmiştir. Bourdieu çalışmasında, yemek kültüründen, giyim kuşama kadar birçok gündelik pratiğin nasıl somutlaştığını ortaya koymak için (Ünal, 2017, s. 380), 1217 kişilik bir örneklem grubuyla çalışır. Burada farklı sınıfların kültürel beğeni ve tüketim yatkınlıklarını “kültürel sermaye, habitus ve alan” kavramlarıyla ifade eder (Çeğin ve Göker, 2015, s. 13-17).

Bir yatkınlıklar sistemi olarak habitus, failerin (bireylerin) eyleme, değerlendirme ve algılama biçimlerine etki ederek, beğenilerine ve beklentilerini meydana getirir (Kurt, 2020, s. 23). Bourdieu için burada önem arz eden husus, birey ve toplum arasındaki ilişkidir. Çünkü Bourdieu, birey ve toplumu iki ayrı varlık olarak düşünmez ve aralarındaki ilişki boyuta odaklanır (Swartz, 2018, s. 138, 139). Böylece toplumsal koşullar ve gündelik pratikler arasındaki ilişki, ayırt edici işaretler sistemi olarak beğeni yargılarını açıklamayı mümkün kılar. Farklı koşulları, farklı habitusları bir anlamda da farklı beğeni kamularını meydana getirir (Bourdieu, 2015, s. 254). Bu anlamda Bourdieu, habitusu “toplumsallaşmış bir öznellik” olarak ele alır. Bourdieu, toplumsal olarak inşa edilen, pratikle edinilmiş ve pratik işlevlerle yapılanmış habitus kavramıyla (2014, s.111, 116) “zevkler ve renkler tartışılmaz” mitine karşı çıkararak, bireysel tercih ve beğenilerde toplumsallığın tesiri olduğunu işaret etmiştir (Kurt, 2020, s. 25).

Bourdieu için önem arz eden bir diğer kavram da “alan”dır. Alan, habitusun işlev gördüğü toplumsal ortamın yapısını belirler. Bourdieu alan kavramıyla toplumsal sınıflara özgü gündelik pratikleri, yüksek öğrenim kurumlarını ve din gibi birçok konuyu ele alır (Swartz, 2018, s. 167, 168). Bu anlamda alan terimi diğer disiplinler ile ilişki düşünmeye olanak sağlar. Alan kavramı Bourdieu için toplumsal konumlar ile nesnel bağlantıları ortaya çıkarmaya yarar (2014, s. 80-81). Ayrıca alan, toplumsal karşıtlıklar üzerinden yapılanan bir kavramdır ki toplumsal birimler ancak zıtlıklar üzerinden konumlanır (Swartz, 2018, s. 396). Bourdieu bu durumu sanat eserinin toplumsal niteliğinde arar:

Sanat, kendi bilincine varmasından bu yana, örneğin Alberti'nin eserinde, Gombrich'in de gösterdiği gibi, cahillerin avam beğenisinin kapıldığı altın ve süslemelerin yüzeysel çekiciliği ile duyuların basit hazzına olan mesafenin kendini ortaya koyduğu incelmeliğin temelinde yer alan bir reddediş, olumsuzlama veya feragat üzerinden tanımlanır. "16. ve 17. yüzyılların keskin bir biçimde hiyerarşilenmiş toplumundaki 'avam' ve 'soylu' zıtlaşması, bazı biçim ve üsluplar alt tabakadan insanları cezbediği için 'gerçekten de' avam, diğerlerinin ise, ancak gelişmiş bir beğeni tarafından takdir edilebildiğinden, 'kendiliğinden soylu' olduğuna inanan eleştirmenlerin temel uğraşlarından birini oluşturmuştur (2015, s. 333).

Bourdieu ‘oyun’ metaforundan faydalanarak alan kavramını daha anlaşılır kılmaya çalışır. Bu oyun metaforunda kazanılacaklar ve kaybedilecekler vardır. Oyun bir tür bahistir (2014, s. 81, 82). Ev sahipleri ve dışarıdan katılan oyuncular mücadele alanının, mücadele etmeye değer olduğuna dair ‘doxa’ diye tabir edilen örtük bir kurallar akdine tabidir. Mücadele etmeye dair olan inanca ise ‘illusio’ denir ve oyuncuların çıkarına dayalıdır (Swartz, 2018, s.177, 178). Bourdieu oyuncuların kullandığı kozları sermaye biçimleri olarak adlandırır. Bunlar; iktisadî, toplumsal, kültürel ve sembolik sermaye biçimleridir (2014, s. 82).

Bourdieu ‘toplumların biriktirilmiş tarihi’ diye tabir ettiği sermaye kavramını:

Sermaye, ya materyal şeklinde ya da içselleştirilmiş 'katılmış' şekilde biriktirilmiş iştir. Her bir aktör ya da grup tarafından sermaye şahsen ve özel olarak öğrenilir ki bu şekilde metalaştırılmış ya da canlı iş şeklinde sosyal enerjinin sahiplenilmesi de mümkündür.

şekliyle açıklar (Yarçıl, 2011, s. 130). Kültürel sermaye sözel beceri, genel kültür, estetik ve eğitim gibi birçok alanı içerisine alır. Böylece Bourdieu, kültürel sermaye kavramıyla, kültürün bir iktidar kaynağı olabileceğini kastetmektedir. Bu kavram üç şekilde tezahür eder. İlk olarak bireyin sosyalleşme yoluyla elde ettiği veya kültürel yatkınlıklarıyla orta çıkan *içselleştirilmiş* biçimidir. İçselleştirilmiş kültürel sermaye biçiminin oluşumu çocukluk yıllarında başlar. Aile üyeleri veya bakıcılar, çocuğu diğer kültürler ile ayırıştırır ve farklılığa duyarlı hale getirir. Bu durum, esasen ekonomiyle bağlantılı sınıf temelli bir ayrışımı, kültürel farklılıklara dönüştürme şeklindedir. Aileden miras alınan kültürel sermaye, okul döneminde çocuğun diğer öğrencilerden farklı kılındığı sonucuyla geri dönüş sağlar. Bu doğrultuda Bourdie'nun Fransız eğitim sistemiyle ilgili yaptığı araştırmada; ayrıcalıklı ailelere mensup çocukların öğretmenleri tarafından kayırılıp ödüllendirildiğini saptamıştır (Swartz, 2018, s. 111, 112). Örneğin; şarkı söyleme konusunda maharetli bir müzisyen, bazı durumlarda kendisi kadar yetenekli olmayan bir diğer müzisyenden daha çok rağbet görebilir. Bu ilgi, daha az yetenekli olan müzisyenin içselleştirilmiş kültürel sermayesi daha yüksek olmasından kaynaklıdır. Konuşma tarzından tutun da diğer gündelik pratiklerine kadar birçok değişken, daha az yetenekli olan müzisyenin şansını arttırabilir.

Öyle ki bir takım müzik otoritelerinin klasik Türk müziği icrası olmak için birkaç kuşak İstanbullu olmayı şart koşmaları içselleştirilmiş kültürel sermayeye örnek teşkil eder. (Ayas, 2019, s. 188). Gazimihal'in 1953 yılında Çingene müzisyenler hakkındaki yakıştırmaları içselleştirilmiş kültürel sermayeye dair gösterilebilecek önemli bir örnektir. Gazimihal yazısında Çingenelerin düşük kaliteli piyasa müziği yaptığını ifade etmektedir. Hatta böylesi bir müzik icra etmelerine rağmen nasıl dinleyici bulup para kazandıklarına da oldukça şaşırmıştır. Öyle ki bu durumu "koyunun bulunmadığı yerde keçiye Abdurrahman Çelebi derler" sözü ile tabir etmiştir. Çingenelerin klasik Türk müziğini layıkıyla icra etmediğinden yakınan Gazimihal'e göre bunun sebebi, onların serâzâd (başı boş) ruhlu olmalarından kaynaklanır. Gazimihal Çingeneleri, sanatın disiplinine uymayan, eğitimsiz kimseler olarak ve hatta sanatın ilerleyişine ayak uyduramadıklarında mesleklerini bırakmak zorunda kalacak bir grup olarak nitelendirmiştir (1998, s.46, 47). Böylece belki de birçok klasik Türk müziği icracısından daha yetenekli olan Çingeneler, içselleştirilmiş kültürel sermayelerinin düşük olmasından kaynaklı ötekileştirilmiştir (Ayas, 2019, s. 189).

Bourdieu'ya göre kültürel sermaye ikinci olarak *nesnelleşmiş* biçimde var olur ve kitaplar, sanat eserleri, bilimsel araçlar gibi kullanılmaları için uzmanlaşmış kültürel beceriler gerektiren nesnelere işaret eder (Swartz, 2018, s.112). Bu sermaye biçimine ulaşılması zor bazı müzik materyallerine (plak gibi) sahip olan kimseler örnek gösterilebilir.

Kültürel sermayenin üçüncü hali *kurumsallaşmış* kültürel sermayedir. Bu sermaye tipi eğitimle ilgilidir. Bourdieu'ya göre üniversite eğitiminin yaygınlaşması toplumsal statünün belirlenmesinde önemli rol oynamaktadır (Swartz, 2018, s.112). Bu bir anlamda bireyin, belli bir beceriye sahip olduğunu belli eden resmi belgelere işaret eder. Müzik alanında çokça rastladığımız mektepli-alaylı ayrımı bu hususa örnek gösterilebilir. Bir meyhanede icracılık yapan müzisyen ile radyoda veya başka bir kurumda kadrolu olarak çalışan bir müzisyen arasındaki farklılık "çalgıcı", "sanatçı" ayrılığından ileri gelmektedir. Bu kültürel sermayenin kurumsal biçimidir. Örneğin; Orhan Gencebay'ın müziği son derece sofistike ve disiplinli orkestralarla icra edilmesine rağmen radyocular tarafından hor görülmesi de bu anlayıştan kaynaklanır (Ayas, 2019, s. 189).

Bourdieu *Distinction* (2015) adlı yapıtında müzik tercihlerini üç beğeni türü üzerinden açıklar. 1217 katılımcıdan oluşan çalışmada "meşru beğeni"yi, eğitim seviyesiyle doğru orantılı olarak artan, egemen sınıfın en üst kısmını temsil eden beğeni türü olarak adlandırır. Meşru beğeniye J. S. Bach'ın "Well Tempered Clavier" ve "Sol El İçin Piyano

Konçertosu’’ adlı eserleriyle örneklemiş ve üst sınıfa mensup katılımcıların bu iki eseri tercih ettiğini göstermiştir. ‘‘Ortalama beğeni’’yi orta sınıf ile ilişkilendiren Bourdieu, Gershwin’in ‘‘Rhapsody in Blue’’ ve Liszt’in ‘‘Macar Rapsodisi’’ adlı eserlerini tercih edenlerin bu sınıfa mensup olduğunu belirtmiştir. Son olarak da ‘‘popüler beğeni’’den bahseden Bourdieu, bu türün halk sınıflarında daha yaygın ve eğitim sermayesiyle ters orantılı olduğunu ifade etmiştir. Popüler beğeniye ise Strauss’un ‘‘Mavi Tuna’’ ve Verdi’nin ‘‘La Traviata’’ adlı eserleriyle örneklemiştir⁴⁸ (2015, s. 31-33).

Görüldüğü üzere Bourdieu’nun araştırması beğenin temelde bir ayrışma, sınıflandırma ya da kategorize etme niteliklerini ön plana çıkarır. Başka bir deyişle Bourdieu, kişilerin beğenileri ve tercihlerinin bir hüviyet niteliği taşıdığı öngörüsüyle hareket eder. Bu anlamda bireyin müzik beğenisi ve müziğe biçtiği değerde kültür, eğitim, medya gibi kurumsal etkenlerin belirleyici olduğunu söylemek gerekir. Ancak eleştirel bir göz ile bakıldığında, Bourdieu’nun çalışmasında olduğu gibi her ne kadar üst sınıflara mensup bireylerin Bach’ın eserlerini tercih ettiğini tespit edilse de bu kişilerin Bach’tan başka bir şey dinlemeyeceği sonucu çıkarılamaz. Öyle ki Bourdieu’nun çalışması Fransa özelinde yapılmıştır. Örneğin Fransa’daki toplumsal sınıfların ya da kategorilerin Türkiye’de karşılık bulmasını da beklememek gerekir. Yani Türkiye’deki hakimlerin ya da cerrahların Bach dinlediğini varsaymak oldukça ütöpik olacaktır. Dolayısıyla belli meslek gruplarıyla müzik türleri arasında ilişki kurmak son derece yanlıştır. Çünkü Bourdieu’nun ele aldığı meslek gruplarının bugün ne dinlediğini bilemeyiz (Özmenteş, 2019, s. 144, 146, 152).

Burada Özmenteş’in meslek grupları ile müzik türlerini ilişkilendirme üzerinden yaptığı eleştiri kritik bir öneme sahiptir. Hatırlayacak olursak çalışmamızın önceki bölümlerinde Middleton, popüler müziklerin belli bir toplumsal kategori ile ilişkilendirmesinin, toplumsal sınıfların ya da kategorilerin hareketliliğinden kaynaklı sorunlu olduğunu ifade etmişti (1990, s. 20). Özmenteş de bu ilişkiyi sorunlu bulmakla beraber böylesi bir indirgemeci bakışın pozitivist psikoloji/sosyolojinin metodolojisi olduğunu ifade etmektedir. Kantçı kategorik bakışın etkisiyle ‘‘A kişilik yapısındaki kişiler B müziğini dinler’’ gibi bir takım kalıplaşmış iddialar, bireylerin gündelik hayat pratiklerinde diğer tercih ve yönelimleri görmezden gelerek, dinleyicinin tek bir müzik türüne odaklandığını varsaymaktadır (2019, s. 145).

⁴⁸ Bourdieu’nun örneklendirdiği müzik yapıtlarını tercih eden meslek gruplarını ve sayısal verilerini daha detaylı incelemek için bkz. (Bourdieu, 2015, s. 31-33). Buradaki iki grafik de Bourdieu’nun meslek gruplarına ve müzik yapıtlarına dair ilişkiyi ortaya koymaktadır.

Middleton'un ifade ettiği "toplumsal hareketlilik" olgusu, beğeni hiyerarşilerinin de sabit olmadığı anlamı taşır. Bu yüzden Bourdieu'nun "meşru", "ortalama" ve "popüler" beğeni türlerinin günümüz beğeni ve tercihleriyle ilişkilendirmek yanlış olacaktır. Hatta bu durum Bourdieu'nun yanı sıra Adorno'nun dinleyici teorisini⁴⁹ de (1999, s. 73,74) anlamsız kılar. Peterson ve Simkus (1992)' un *How Musical Tastes Mark Occupational Status Grup* adıyla kaleme aldıkları çalışma, Bourdieu'nun müzik tercihleri ve meslek grupları arasında kurduğu ilişkiyi eleştirir niteliktedir. Öyle ki yaptıkları araştırmada⁵⁰ yüksek kültüre mensup ve ekonomik geliri yüksek olan bireylerin klasik müzik dışında başka türleri de dinlediği ortaya çıkmıştır. Hatta sıklıkla elit kesim ile ilişkilendirilen opera türü bile yüksek gelirli bireyler tarafından düşük oranda tercih edilmiştir. Sonuç olarak yüksek statüli grupların estetik sanat beğenisi ile ilişkisinin eskisi kadar sağlam olmadığı ortaya çıkmaktadır. Artık yüksek sanat beğenisinin yanında her türlü sanat formunu benimsemek statünün bir göstergesi haline gelmiştir. Peterson ve Simkus beğeni ve tercih yelpazesinin genişlemesi diye ifade ettiği bu duruma "omnivor" yani "kültürel hepçillik" kavramını yakıştırmıştır (1992, s. 152-170). Bu kavram ile birlikte önceden kabul edilen beğeni hiyerarşilerinin varlığını sorgulamanın yanında beğeni ve sosyo-ekonomik unsurlar arasındaki ilişki de tartışmaya açılmıştır. Beğeni hiyerarşilerinde bu denli bir dönüşümün sebebi sanat, toplum ve değer sistemlerindeki değişimden kaynaklandığı düşünülmüştür. Ayrıca artan eğitim seviyesiyle birlikte seçkin sanat ürünlerine erişim kolaylaşmış, coğrafi ve sınıfsal hareketlilik de farklı beğenileri olan insanları yakınlıştırmıştır. Böylece 19. yüzyıldan beri hüküm süren seçkinciliğin yerini yeni, avangard ve egzotik ürünler almaya başlamıştır (Hazır ve Purhonen, 2017, s. 34).

Stewart'a göre, Peterson ve Simkus'un çalışması her ne kadar Bourdieu'nun beğeni modelinin eskidiğini gösterse de beğeni hiyerarşilerinin oluşumunda sosyal konum hala önemlidir. Stewart, Peterson ve Kern'in (1996) *Changing Highbrow Taste: From Snob To Omnivore* çalışmasını referans göstererek, elitistlerin Amerikan halk müziğine yönelimini irdelemiş ve halk müziğinin elitistler tarafından tüketiminin estetik ve bilimsel olduğunu ifade etmiştir (2013, s. 92). Ayas da tıpkı Stewart gibi bu hususu irdeler ve Neşet Ertaş'ın toplumun farklı kesimleri tarafından dinleme biçimlerine dair bir örnek verir:

⁴⁹ Bkz. Adorno'nun dinleyici teorisi ve sınıflandırmasının eleştirildiği kısım (Ayas, 2019, s. 162-164).

⁵⁰ Peterson ve Simkus'un araştırması, yüksek-düşük gelir, üst-alt kültür gibi birçok değişkeni barındırmaktadır. Ayrıca birçok meslek gruplarının sanat ve müzik tercihlerini tablolar halinde göstermişlerdir. (1992, s. 156, 157, 158, 162, 165).

...Neşet Ertaş çalınca kalkıp oynamak ile onun tezene vuruşları veya üslup değişimi üzerine düşünmek arasındaki farkta olduğu gibi. Nitekim Kalan Müzik'in Neşet Ertaş arşivini evinin en kıymetli köşesinde saklayıp bu kayıtlardaki oyun havalarını derin bir saygıyla dinleyen bir "beyaz yakalı", bir akrabasının düğününde çalan Orta Anadolu havalarını duyunca yüzünü ekşitebilir (2019, s. 197).

Dolayısıyla Bourdieu'nun bağlamından ve işlevinden koparılmış olarak tarif ettiği meşru beğeni yeniden karşımıza çıkar. Böylece hepçil beğenin alt sınıflarla ilişkilendirilen müziklere yönelme biçiminde (Ayas, 2019, s. 197) hala bir ayırım olduğu açıktır. Başka bir deyişle hepçil beğeni, her ne kadar kültürel ürünlere karşı "açıklık" gösterse de tüketim kültürü farklılığından kaynaklı tabakalaşma veya beğeni hiyerarşisi oluşmaktadır.

Sonuç olarak uzunca bir süre müzikologlar ve sosyologlar tarafından göz ardı edilen popüler müzikler, dinleyicinin müzikle en tutkulu ilişkiyi kurduğu alandır. 1980 öncesinde "kaba", "bayağı" olarak yaftalanan popüler müzik, günümüzde müzik sosyolojisi alanında en fazla çalışılan konular arasındadır. Bu durum popüler müziklere bakış açısındaki köklü değişimin önemli bir göstergesidir. Öyle ki Türkiye'de de müzik beğenisi üzerine yapılan çalışmalarda yüksek kültür beğenisine sanıldığı kadar rastlanmadığı aşikârdır. Bu durum popüler müziklerin her türlü toplumsal kategoriyi kapsayıcı yönünü ortaya koymaktadır (Ayas, 2019, s. 198, 203). Ancak kültürel alanda bunca gelişim ve dönüşüme rağmen, Türkiye'de popüler müzikler üzerine yapılan çalışmalarda halâ seçkin bir perspektif olduğunu söylemek gerekir. Türkiye'de müzik beğenisi üzerine yapılan bu tarz çalışmaları eleştiren Özmenteş⁵¹, bu yönelimi evrenselleştirici tekelleştirme veya evreselleştirici emperyalizm olarak tabir etmektedir (2019, s. 160). Ancak bizim bu çalışmadaki popüler müzik beğenisine yaklaşımımız, Williams'ın kültüre dair "bütün bir yaşam biçimi" (1993, s. 8, 9) tabirinden ileri gelmektedir. Bu yüzden bu çalışma, popüler müzik tercihlerine dair estetik bir kaygı gütmemekle beraber kültürel, toplumsal veya sınıfsal yapılara tepeden bakmayan, kültürel bir ürünün veya tercihin özgün yapılarını kavramaya çalışan bir anlayış üzerine kuruludur.

⁵¹ Bkz. *Müzikal Yargının Yargılayıcısı Olarak Türkiye'de Müzik Eğitimi ve Moral Paniği* başlığı (Özmenteş, 2019, s. 154-165).

BÖLÜM 5: ARAŞTIRMA BULGULARI

Çalışmanın bu kısmında anket çalışmasından elde edilen verileri yorumlayacağız. Anket yönteminin üç kısımdan oluştuğuna “Amaç, kapsam ve yöntem” başlığında değinmiştik. İlk olarak katılımcıların genel görünümüne dair bilgiler içeren, anket çalışmasının ilk kısmını inceleyeceğiz. Ardından anket çalışmasını, T.S.P.M’leri tercih edenler ve etmeyenler olmak üzere iki kısımda ele alacağız.

5.1. Sosyo-Demografik Özellikler

Cinsiyet	Frekans	%
Kadın	129	52,2
Erkek	117	47,4
Diğer	1	0,4
Toplam	247	100

Tablo 1. Katılımcıların Cinsiyet Dağılımı

Tablo 1’de görüldüğü üzere, katılımcıların %52,2’si (*f* 129) kadın, %47’si (*f* 117) erkek, %0,4’ü (*f* 1) diğer olmak üzere dağılım göstermektedir. Diğer hariç, kadın ve erkek katılım oranı birbirine yakındır.

Yaş Aralığı	Frekans	%
18-24	48	19,4
25-34	124	50,2
35-44	62	25,1
45-54	7	2,8
55-64	6	2,4
65 yaş ve üzeri	0	0
Toplam	247	100

Tablo 2. Katılımcıların Yaş Dağılımı

Tablo 2’deki yaş dağılımına göre, katılımcıların %50,2’si (*f* 124) 25-34 yaş aralığındadır ve bu yaş grubu örneklemin çoğunluğunu oluşturmaktadır. Bu grubu %25,1 (*f* 62) oranıyla 25-44, %19,4 (*f* 48) 18-24, %2,8 (*f* 7) 45-54, %2,4 (*f* 6) 55-64 yaş grupları takip etmektedir. Görüldüğü üzere 65 yaş ve üzeri ankete katılım göstermemiştir.

	Frekans	%
Evet	128	51,8
Hayır	119	48,2
Toplam	247	100

Tablo 3. Katılımcıların “Herhangi bir müzik eğitimi aldınız mı?” sorusuna verdikleri cevaplar

Tablo 3’de katılımcıların %51, 8’si (*f* 128) müziği eğitimi aldığını, %48,2’lik (*f* 119) bölümü ise almadığını belirtmiştir. Katılımcıların tercih oranları birbirine yakındır.

5.2. Türkçe Sözlü Popüler Müzik Tercihleri

T.S.P.M Tercihleri	Frekans	%
Hiç dinlemiyorum	14	5,7
Çok sık dinlerim	74	30
Ara sıra dinlerim	111	44,9
Bazı ortamlarda maruz kaldığımda dinlerim	48	19,4
Toplam	247	100

Tablo 4. Katılımcıların ‘‘Türkçe sözlü popüler müzikleri ne sıklıkla dinlersiniz?’’ sorusuna verdikleri cevaplar

Tablo 4’de de görüldüğü üzere T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin oranı %5,7 (*f* 14)’dir. Sıklıkla tercih edenlerin oranı ise %30 (*f* 74)’dür. Ara sıra tercih edenler %44,9 (*f* 111), T.S.P.M’ye maruz kalanların oranı %19,4 (*f* 48)’dir.

5.3. Türkçe Sözlü Popüler Müzikleri Tercih Etmeyenler

Anketin bu aşamasında T.S.P.M’in tercih edilmeme sebeplerini anlamak üzere bir takım sorular mevcuttur. T.S.P.M’i tercih etmeyenler grubuna dahil ettiğimiz katılımcıları, Tablo 4’deki verilen cevaplara göre belirledik. Buradan hareketle T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin oranı 25,3 (*f* 62)’tür.⁵²

Tür/Tarz	Frekans	%
Rock/Metal	38	61,3
Rap	11	17,7
Blues/Jazz	34	54,8
Klasik Batı Müziği	28	45,2
Arabesk	8	12,9
Türk Halk Müziği	33	53,2
Türk Sanat Müziği	22	35,5
Etnik Müzikler	31	50
Elektronik Müzikler	20	32,3
Diğer	15	24,2
Toplam	240	387,1

Tablo 5. T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin dinledikleri tarz/türler⁵³

⁵² Bu oran ve frekans sayısı Tablo 4’deki soruya ‘‘Hiç Dinlemiyorum’’ ve ‘‘Bazı Ortamlarda Maruz Kaldığımda Dinlerim’’ cevabı veren katılımcıların toplamıdır. ‘‘Bazı Ortamlarda Maruz Kaldığımda Dinlerim’’ cevabını veren katılımcılar doğrudan dinleme ve tercih etme eğilimi göstermediğinden, bu katılımcıları da T.S.P.M’i tercih etmeyenler grubuna dahil ettik. Öyle ki Tablo 4’de kullandığımız sıralama ölçek yöntemi de böylesi bir tercih yapma olanağı sağladı.

⁵³ Bu tablodaki veriler %100’ü geçmektedir. Katılımcılar birden fazla seçeneği işaretlemiştir.

Tablo 5’de görüldüğü üzere Rock/Metal %61,3 (f 38) oranıyla en fazla tercih edilen türdür. Sırasıyla Blues/Jazz %54,8 (f 34), Türk Halk Müziği %53,2 (f 33), Etnik Müzikler %50 (f 31), Klasik Batı Müziği %45,2 (f 28), Türk Sanat Müziği %35,5 (f 22), Elektronik Müzikler %32,3 (f 20), Diğer %24,2 (f 15), Rap %17,7 (f 11) ve Arabesk %12,9 (f 8) tercih edilen türlerdir.

Türler/Tarzlar	Frekans	%
Pop	16	25,8
Blues/Jazz	8	12,9
Rock/Metal	9	14,5
Rap	1	1,6
Arabesk	4	6,5
Türk Halk Müziği	47	75,8
Türk Sanat Müziği	31	50
Klasik Batı Müziği	9	14,5
Elektronik Müzikler	0	0
Etnik Müzikler	12	19,4
K-pop ⁵⁴	1	1,6
Toplam	138	222.6

Tablo 6. T.S.P.M’i tercih etmeyen katılımcıların ailelerinde dinlenen müzik türleri⁵⁵

Tablo 6’ya göre Türk Halk Müziği %75,8 (f 47) oranıyla en çok tercih edilen türdür. Ardından Türk Sanat Müziği %50 (f 31), Pop %25,8 (f 16), Etnik Müzikler %19,4 (f 12), Klasik Batı Müziği ve Rock/Metal %14,5 (f 9), Blues/Jazz %12,9 (f 8), Arabesk %6,5 (f 4), Rap ve K-Pop %1,6 (f 1), Elektronik Müzikler %0 (f 0) oranlarıyla tercih edilen diğer türlerdir.

	Frekans	%
Hayır etkisi olduğunu düşünmüyorum	41	66,1
Evet çok büyük etkisi olduğunu düşünüyorum	5	8,1
Biraz etkisi olduğunu düşünüyorum	14	22,6
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	2	3,2
Toplam	62	100

Tablo 7. ‘‘T.S.P.M dinlemeyi tercih etmeyişinizde ailenizin etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?’’ sorusuna verilen cevaplar

Tablo 7’ye göre, T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin %66,1’lik (f 41) kısmı, ailelerinin müzik tercihleri üzerinde etkisi olduğunu düşünmemektedir. Etkisi olduğunu düşünenler %8,1 (f 5) oranındadır. Biraz etkisi olduğunu düşünenler %22,6 (f 14), bu konu hakkında fikri olmayanlar ise %3,2 (f 2) oranındadır.

⁵⁴ Bu soru tipinde ‘‘Diğer’’ seçeneği yerine, katılımcıya dinlediği türü yazabilme olanağı sağlanmıştır. ‘‘K-pop’’ türü katılımcı tarafından yazılmıştır.

⁵⁵ Bu tablodaki veriler %100’ü geçmektedir. Katılımcılar birden fazla seçeneği işaretlemiştir.

	Frekans	%
Hayır etkisi olduğunu düşünmüyorum	25	40,3
Evet çok büyük etkisi olduğunu düşünüyorum	14	22,6
Biraz etkisi olduğunu düşünüyorum	22	35,5
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	1	1,6
Toplam	62	100

Tablo 8. “T.S.P.M dinlemeyi tercih etmeyişinizde aldığınız eğitiminin etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplar

Tablo 8’e göre T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin %40,3’lük (*f* 25) kısmı, aldıkları eğitimin müzik tercihleri üzerinde etkisi olduğunu düşünmemektedir. Etkisi olduğunu düşünenler %22,6 (*f* 14) oranındadır. Biraz etkisi olduğunu düşünenler %35,5 (*f* 22), bu konuya dair fikri olmayanların oranı ise %1,6 (*f* 1) oranındadır.

	Frekans	%
Hayır etkisi olduğunu düşünmüyorum	14	22,6
Evet çok büyük etkisi olduğunu düşünüyorum	20	32,3
Biraz etkisi olduğunu düşünüyorum	28	45,2
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	0	0
Toplam	62	100

Tablo 9. “T.S.P.M dinlemeyi tercih etmeyişinizde sosyal çevrenizin (iş, okul, yaşanılan semt/şehir/ülke, arkadaş ilişkileri) ve içinde yetiştiğiniz kültürün etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplar

Tablo 9’a göre %22,6’lık (*f* 14) kesim, T.S.P.M tercih edilmemesinde sosyal çevrenin etkisi olduğunu düşünmemektedir. Etkisi olduğunu düşünenler %32,3 (*f* 20), biraz etkisi olduğunu düşünenler %45,2 (*f* 28) oranındadır.

	Frekans	%
Hayır etkisi olduğunu düşünmüyorum	31	50
Evet çok büyük etkisi olduğunu düşünüyorum	9	14,5
Biraz etkisi olduğunu düşünüyorum	21	33,9
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	1	1,6
Toplam	62	100

Tablo 10. “ T.S.P.M’i tercih etmeyişinizde video kliplerin etkisi olduğunu düşüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplar

Tablo 10’a göre, T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin yarısı (*f* 31) video kliplerin tercihleri üzerinde etki yaratmadığını düşünmektedir. Etkisi olduğunu düşünenler %14,5 (*f* 9), biraz etkisi olduğunu düşünenler %33,9 (*f* 21) ve bu konuya dair fikri olmayanların oranı %1 (*f* 1)’dir.

	Frekans	%
Hayır etkisi olduğunu düşünmüyorum	27	43,5
Evet çok büyük etkisi olduğunu düşünüyorum	9	14,5
Biraz etkisi olduğunu düşünüyorum	17	27,4
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	9	14,5
Toplam	62	100

Tablo 11. “Film, dizi ve reklamlarda kullanılan müziklerin T.S.P.M’i tercih etmeyişinizde yönlendiren bir etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplar

Tablo 11’e göre, T.S.P.M’i tercih etmeyenlerde film, dizi ve reklamlarda kullanılan müziklerin etkisi olmadığını düşünenler %43,5 (*f* 27) oranındadır. Etkisi olduğunu düşünenlerin oranı %14,5 (*f* 9)’dir. Biraz etkisi olduğunu düşünenler %27,4 (*f* 17), fikri olmayanlar ise %14,5 (*f* 9) oranındadır.

	Frekans	%
Akıllı Telefon	20	32,3
Bilgisayar	4	6,5
Radyo	14	22,6
Televizyon	24	38,7
Toplam	62	100

Tablo 12. “T.S.P.M’e çoğunlukla hangi kitle iletişim araçları üzerinden maruz kalırsınız?” sorusuna verilen cevaplar

Tablo 12’de T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin %38,7 (*f* 24)’sinin televizyon aracılığıyla T.S.P.M’e maruz kaldığı görülmektedir. İkinci sırada %32,3 (*f* 20)’lük oranıyla akıllı telefonlar gelmektedir. Ardından radyo %22,6 (*f* 14) ve en az tercih edilen araç bilgisayar %6,5 (*f* 4) oranındadır.

	Frekans	%
Gürültüden ibarettir	10	16,1
Herhangi bir anlam ifade etmiyor.	52	83,9
Toplam	62	100

Tablo 13. “T.S.P.M sizin için ne ifade eder?” sorusuna verilen cevaplar

Tablo 13’de görüldüğü üzere T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin %83,9 (*f* 52)’luk kesmi için T.S.P.M herhangi bir anlam ifade etmiyor. Buna karşın %16,1 (*f* 10)’lik kesim için T.S.P.M gürültü niteliği taşımaktadır.

	Frekans	%
Spor salonunda	3	4,8
Kafe ve benzeri mekanlarda	48	77,4
Yolculuk sırasında	5	8,1
Diğer ⁵⁶	6	9,6
Toplam	62	100

Tablo 14. ‘‘T.S.P.M’e hangi durum ve ortamlarda maruz kalırsınız?’’ sorusuna verilen cevaplar

Tablo 14’de görüldüğü üzere, T.S.P.M’e %77,4 (*f* 48)’lük oranla, en çok kafe ve benzeri mekanlarda maruz kalınmıştır. %9,6 (*f* 6)’lık kesim diğer seçeneğini, %8,1 (*f* 5)’lik kesim yolculuk esnasında ve %4,8 (*f* 3)’lik kesim ise spor salonunda maruz kaldığını belirtmiştir.

	Frekans	%
Melodik yapı	35	56,5
Ritmik yapı	33	53,2
Makamsal yapı	14	22,6
Armonik yapı	24	38,7
Elektronik altyapı	31	50
Şarkı sözleri	56	90,3
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	2	3,2
Toplam	195	314,5

Tablo 15. ‘‘T.S.P.M’i dinlemeyi tercih etmeyişinizde aşağıdaki müzikal unsurlardan hangisi/hangileri etkilidir?’’ sorusuna verilen cevaplar⁵⁷

Tablo 15’e göre, %90,3 (*f* 56) oranıyla şarkı sözleri, T.S.P.M’in tercih edilmemesinde başat rol oynamaktadır. Bunun yanında melodik yapı %56,5 (*f* 35), ritmik yapı %53,2 (*f* 33), elektronik altyapı %50 (*f* 31), armonik yapı %38,7 (*f* 24), makamsal yapı %22,6 (*f* 14) ve bu konu hakkında fikri olmayanlar %3,2 (*f* 2) oranındadır.

	Frekans	%
Ticarileşmiş bir müzik türü olması	45	72,6
Çoğunluk tarafından dinleniyor olması	14	22,6
Kolay tüketilebilir olması	37	59,7
Olumsuz duygular veya mesajlar barındırıyor olması	28	29
Eğlenceye yönelik olması	17	27,4
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	5	8,1
Toplam	146	219,4

Tablo 16. ‘‘T.S.P.M’i dinlemeyi tercih etmeyişinizde aşağıdaki müzik dışı unsurlardan hangisi/hangileri etkilidir?’’ sorusuna verilen cevaplar⁵⁸

⁵⁶ Her biri %1,6 (*f* 6) oranı olmak üzere katılımcılar ‘‘hepsi, sahne, güzellik salonları, iş yeri, radyo ve televizyon aracılığıyla ve arkadaş vasıtasıyla’’ cevaplarını vermiştir.

⁵⁷ Bu tablodaki veriler %100’ü geçmektedir. Katılımcılar birden fazla seçeneği işaretlemiştir.

⁵⁸ Bu tablodaki veriler %100’ü geçmektedir. Katılımcılar birden fazla seçeneği işaretlemiştir.

Tablo 16'ya göre, T.S.P.M'in tercih edilmemesinde %72,6 (f 45) oranıyla "ticarileşmiş bir tür olması" seçeneği ilk sıradadır. Bunun yanında kolay tüketilebilir olması %59,7 (f 37), olumsuz duygular veya mesajlar barındırıyor olması %29 (f 28), eğlenceye yönelik olması %27,4 (f 17), çoğunluk tarafından dinleniyor olması %22,6 (f 14), bu konu hakkında fikri olmayanlar ise %8,1 (f 5) oranındadır.

	Frekans	%
Hayır benzer olduğunu düşünmüyorum	1	1,6
Evet çok benzer olduğunu düşünüyorum	53	85,5
Biraz benzer olduğunu düşünüyorum	7	11,3
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	1	1,6
Toplam	62	100

Tablo 17. "T.S.P.M' de şarkıların genelinde müzik (armoni, makam, ritim, form vb.) ve söz (konusu/teması/anlamı vb.) yapılarını birbirine benzer buluyor musunuz?" sorusuna verilen cevaplar

Tablo 17'ye göre T.S.P.M'de edebi ve müzikal unsurların benzer olduğunu belirten kesimin %85,5 (f 53) oranındadır. Biraz benzer olduğunu düşünenler %11,3 (f 7), benzer olmadığını düşünenler ve fikri olmayanların oranı %1,6 (f 1) oranındadır.

5.4. Türkçe Sözlü Popüler Müzikleri Tercih Edenler

247 katılımcıdan oluşan ankette T.S.P.M'i tercih edenler %74,9 (f 185) oranındadır. Bu oran örneklemin yaklaşık olarak üçte ikisini oluşturmaktadır. Bu kısımda da T.S.P.M'i tercih edenlere müzik ve müzik dışı unsurları barındıran sorular yönelttik.

Türler/Tarzlar	Frekans	%
Pop	90	48,6
Blues/Jazz	67	36,2
Rock/Metal	76	41,1
Rap	47	25,4
Arabesk	28	15,1
Türk Halk Müziği	88	47,6
Türk Sanat Müziği	54	29,2
Klasik Batı Müziği	56	30,3
Elektronik Müzikler	39	21,1
Etnik Müzikler	79	42,7
Diğer	30	16,2
Toplam	654	353,5

Tablo 18. "En çok hangi müzik tarz/türünü dinlemektesiniz?" sorusuna verilen cevaplar⁵⁹

Tablo 18'de görüldüğü üzere, pop %48,6 (f 90) en çok tercih edilen türdür. Bunun yanında Türk halk müziği %47,6 (f 88) oranıyla ikinci sıradadır. Bunun yanında etnik müzikler

⁵⁹ Bu tablodaki veriler %100'ü geçmektedir. Katılımcılar birden fazla seçeneği işaretlemiştir.

%42,7 (*f* 79), rock/metal %41,1 (*f* 76), blues/jazz %36,2 (*f* 67), klasik batı müziği %30,3 (*f* 56), Türk sanat müziği %29,2 (*f* 54), rap %25,4 (*f* 47), elektronik müzikler %21,1 (*f* 39), diğer %16,2 (*f* 30), arabesk %15,1 (*f* 28) oranındadır.

Türler/Tarzlar	Frekans	%
Pop	72	38,9
Blues/Jazz	16	8,6
Rock/Metal	18	9,7
Rap	5	2,7
Arabesk	28	15,1
Türk Halk Müziği	126	68,1
Türk Sanat Müziği	67	36,2
Klasik Batı Müziği	28	15,1
Elektronik Müzikler	4	2,2
Etnik Müzikler	29	15,7
Diğer	0	0
Toplam	393	212,3

Tablo 19. “Ailenizde çoğunlukla hangi müzik türü dinlenir?” sorusuna verilen cevaplar⁶⁰

Tablo 19’da görüldüğü üzere, Türk halk müziği %68,1 (*f* 126) oranıyla en çok tercih edilen türdür. İkinci sırada %38,9 (*f* 72) oranıyla pop türü gelmektedir. Bunun yanında Türk sanat müziği %36,2 (*f* 67), etnik müzikler %15,7 (*f* 29), arabesk ve klasik batı müziği %15,1 (*f* 28), rock/metal %9,7 (*f* 18), blues/jazz %8,6 (*f* 16), rap %2,7 (*f* 5) ve elektronik müzikler %2,2 (*f* 4) oranındadır.

	Frekans	%
Hayır etkisi olduğunu düşünmüyorum	94	50,8
Evet çok büyük etkisi olduğunu düşünüyorum	23	12,4
Biraz etkisi olduğunu düşünüyorum	55	29,7
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	13	7
Toplam	185	100

Tablo 20. “T.S.P.M’i dinlemeyi tercih etmenizden ailenizin etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna verilen cevaplar

Tablo 20’de T.S.P.M’i tercih edenlerin %50,8’i (*f* 94) popüler müzik tercihlerinde aile etkisi olmadığını bildirmiştir. Biraz etkisi olduğunu düşünenlerin oranı %29,7 (*f* 55), etkisi olduğunu düşünenler %12,4 (*f* 23) ve bu konuya dair fikri olmayanlar %7 (*f* 12) oranındadır.

⁶⁰ Bu tablodaki veriler %100’ü geçmektedir. Katılımcılar birden fazla seçeneği işaretlemiştir.

	Frekans	%
Hayır etkisi olduğunu düşünmüyorum	114	61,6
Evet çok büyük etkisi olduğunu düşünüyorum	12	6,5
Biraz etkisi olduğunu düşünüyorum	47	25,4
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	12	6,5
Toplam	185	100

Tablo 21. ‘‘T.S.P.M’i dinlemeyi tercih etmeniz de aldığınız eğitiminin etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?’’ sorusuna verilen cevaplar

Tablo 21’de T.S.P.M’i tercih edenlerin %61,6’sı (*f* 114) tercihlerinde eğitim etkisi olduğunu düşünmemektedir. Etkisi olduğunu düşünenler %6,5 (*f* 12), biraz etkisi olduğunu düşünenler %25,4 (*f* 47) ve bu konu hakkında fikri olmayanlar %6,5 (*f* 12) oranındadır.

	Frekans	%
Hayır etkisi olduğunu düşünmüyorum	21	11,4
Evet çok büyük etkisi olduğunu düşünüyorum	94	50,8
Biraz etkisi olduğunu düşünüyorum	65	35,1
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	5	2,7
Toplam	185	100

Tablo 22. ‘‘T.S.P.M’i dinlemeyi tercih etmeniz de sosyal çevrenizin (iş, okul, yaşanılan semt/şehir/ülke, arkadaş ilişkileri) ve içinde yetiştiğiniz kültürün etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?’’ sorusuna verilen cevaplar

Tablo 22’de T.S.P.M’in tercih edilmesinde sosyal çevrenin etkili olduğunu düşünenler %50,8 (*f* 94) oranındadır. Etkisi olmadığı düşünenler %11,4 (*f* 21), biraz etkisi olduğunu düşünenler %35,1 (*f* 65) ve bu konu hakkında fikri olmayanlar %2,7 (*f* 5) oranındadır.

	Frekans	%
Hayır etkisi olduğunu düşünmüyorum	80	43,2
Evet çok büyük etkisi olduğunu düşünüyorum	31	16,8
Biraz etkisi olduğunu düşünüyorum	67	36,2
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	7	3,8
Toplam	185	100

Tablo 23. ‘‘T.S.P.M’i tercih etmeniz de video kliplerin etkisi olduğunu düşünüyor musunuz?’’ sorusuna verilen cevaplar

Tablo 23’te %43,2’lik (*f* 80) kesim video kliplerin tercihleri üzerinde etki yaratmadığını düşünmektedir. Buna karşın etkisi olduğunu düşünenler %16,8 (*f* 31), biraz etkisi olduğunu düşünenler %36,2 (*f* 67) ve bu konu hakkında fikri olmayanlar %3,8 (*f* 7) oranındadır.

	Frekans	%
Hayır etkisi olduğunu düşünmüyorum	27	14,6
Evet çok büyük etkisi olduğunu düşünüyorum	91	49,2
Biraz etkisi olduğunu düşünüyorum	64	34,6
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	3	1,6
Toplam	185	100

Tablo 24. “Film, dizi ve reklamlarda kullanılan müziklerin, T.S.P.M’i dinlemeye yönlendiren bir etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?” soruna verilen cevaplar

Tablo 24’te %49,2’lik (*f* 91) kesim film, dizi ve reklamlarda kullanılan müziklerin tercihleri üzerinde etki yarattığını düşünmektedir. Etkisi olmadığını düşünenler %14,6 (*f* 27), biraz etkisi olduğunu düşünenler %34,6 (*f* 64) ve bu konu hakkında fikri olmayanlar %1,6 (*f* 3) oranındadır.

	Frekans	%
Akıllı Telefon	121	65,4
Bilgisayar	20	10,8
Radyo	34	18,4
Televizyon	10	5,4
Toplam	185	100

Tablo 25. “T.S.P.M’i çoğunlukla hangi kitle iletişim araçları üzerinden dinlersiniz?” sorusuna verilen cevaplar

Tablo 25’e göre akıllı telefonlar, %65,4 (*f* 121) oranıyla T.S.P.M’in dinlenilmesinde en çok tercih edilen araçtır. Radyo %18,4 (*f* 34), bilgisayar %10,8 (*f* 20) ve televizyon %5,4 (*f* 10) oranındadır.

	Frekans	%
Bu tür mekânlara gitmiyorum	66	35,7
Kafe	31	16,8
Bar	68	36,8
Restoran	5	2,7
Gece kulübü	15	8,1
Toplam	185	100

Tablo 26. “T.S.P.M’in canlı olarak icra edildiği hangi mekânlara gidirsiniz?” sorusuna verilen cevaplar

Tablo 26’ya göre katılımcıların %35,7’lik (*f* 66) kısmı bu tür mekânlara gitmemektedir. Diğer kısmın %36,8’i (*f* 68) bara, %16,8’i (*f* 31) kafeye, %8,1’i (*f* 15) gece kulübüne ve %2,7’si (*f* 5) restorana gittiğini belirtmiştir.

	Frekans	%
Herhangi bir işleve sahip değil	32	17,3
Eğlence aracı	102	55,1
Boş zaman etkinliği	49	26,5
Sosyalleşme aracı	25	13,5
Dinlenme aracı	45	24,3
Nostaljik bir araç	53	28,6
Toplam	306	165,3

Tablo 27. “T.S.P.M gündelik yaşantınızda çoğunlukla nasıl bir işleve sahiptir?” sorusuna verilen cevaplar⁶¹

Tablo 27’ye göre, T.S.P.M %17,3’lik (*f* 32) kısma göre gündelik yaşantıda herhangi bir işleve sahip değildir. Buna karşın T.S.P.M; eğlence aracı %55,1 (*f* 102), nostaljik araç %28,6 (*f* 49), boş zaman etkinliği %26,5 (*f* 49), dinlenme aracı %24,3 (*f* 45), sosyalleşme aracı %13,5 (*f* 25) oranlarıyla nitelik göstermektedir.

	Frekans	%
Günlük aktivitelerim sırasında popüler müzik dinlemiyorum	33	17,8
Spor	45	24,3
Ders	18	9,7
Yemek	36	19,5
Yolculuk	98	53
Boş zaman	89	48,1
Yalnızca müzik dinleme etkinliği	27	14,6
Toplam	346	187

Tablo 28. “T.S.P.M çoğunlukla hangi aktiviteleriniz sırasında dinlersiniz?” sorusuna verilen cevaplar

Tablo 28’e göre katılımcıların %53’ü (*f* 98) yolculuk esnasında, %48,1’i (*f* 8) boş zamanlarında T.S.P.M dinlemektedir. Bunların yanında %24,3 (*f* 45) spor, %19,5 (*f* 36) yemek esnasında dinlemektedir. Günlük aktiviteleri esnasında T.S.P.M dinlemeyen kesim %17,8 (*f* 33)’dir. Yalnızca müzik dinleme etkinliği seçeneğini işaretleyen kesim %14,6 (*f* 27), ders esnasında dinleyen kesim ise %9,7 (*f* 18) oranındadır.

⁶¹ Bu tablodaki veriler %100’ü geçmektedir. Katılımcılar birden fazla seçeneği işaretlemiştir.

	Frekans	%
Melodik yapı	135	73
Ritmik yapı	101	54,6
Makamsal yapı	21	11,4
Armonik yapı	40	21,6
Elektronik altyapı	42	22,7
Şarkı sözleri	116	62,7
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	12	6,5
Toplam	467	252,5

Tablo 29. ‘‘T.S.P.M dinlemeyi tercih etmenizde çoğunlukla aşağıdaki müzikal unsurlardan hangisi/hangileri etkilidir?’’ sorusuna verilen cevaplar⁶²

Tablo 29’a göre T.S.P.M’in tercih edilmesinde en çok etkili olan %73’lük (*f* 135) oranıyla melodik yapıdır. İkinci sırada %62,7’lik (116) oranıyla şarkı sözleri gelmektedir. Sırasıyla ritmik yapı %54,6 (*f* 101), elektronik altyapı %22,7 (*f* 42), armonik yapı %21,6 (*f* 40), makamsal yapı %11,4 (*f* 21) diğer değişkenlerdir. Bunun haricinde bu konuya dair fikri olmayanların oranı %6,5 (*f* 12)’dir.

	Frekans	%
Çoğunluk tarafından dinleniyor olması	21	11,4
Kolay tüketilebilir olması	43	23,4
Eğlenceye yönelik olması	99	53,8
Geçmişe dair bazı anı ve olayları canlandırıyor olması (Nostalji)	111	60,3
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	17	9,2
Toplam	291	158.

Tablo 30. ‘‘T.S.P.M dinlemeyi tercih etmenizde aşağıdaki müzik dışı unsurlardan hangisi/hangileri etkilidir?’’ sorusuna verilen cevaplar⁶³

Tablo 30’ a göre T.S.P.M’in tercih edilmesinde en çok %60,3’lük (*f* 111) oranıyla Nostalji niteliği ön plana çıkmaktadır. Ardından eğlence %53,8 (*f* 99) niteliği gelmektedir. Bunların yanında kolay tüketilebilir niteliği %23,4 (*f* 43), çoğunluk tarafından dinleniyor olması %11,4 (*f* 21) ve bu konu hakkında fikri olmayanlar %9,2 (*f* 17) oranındadır.

	Frekans	%
Hayır benzer olduğunu düşünmüyorum	6	3,2
Evet çok benzer olduğunu düşünüyorum	86	46,5
Bazen benzer örneklerle rastlıyorum	86	46,5
Bu konu hakkında daha önce hiç düşünmedim	7	3,8
Toplam	185	100

Tablo 31. ‘‘T.S.P.M’deki şarkıların genelinde müzik (armoni, makam, ritim, form vb.) ve söz (konusu/teması/anlamı vb.) yapılarını birbirine benzer buluyor musunuz?’’ sorusuna verilen cevaplar

⁶² Bu tablodaki veriler %100’ü geçmektedir. Katılımcılar birden fazla seçeneği işaretlemiştir.

⁶³ Bu tablodaki veriler %100’ü geçmektedir. Katılımcılar birden fazla seçeneği işaretlemiştir.

Tablo 31'e göre T.S.P.M'deki müziksel ve edebi unsurların benzer olduğunu bildirenler ile bazen benzer örneklere rastladığını bildirenlerin oranı %46,5 (*f* 86)'dir. Bu konuya dair fikri olmayanlar %3,8 (*f* 7) ve benzer olmadığını düşünenler ise %3,2 (*f* 6) oranındadır.

BÖLÜM 6: TÜRKÇE SÖZLÜ POPÜLER MÜZİKLERDE BEĞENİ FARKLILIKLARININ KÜLTÜREL ÇÖZÜMLEMESİ

Çalışmanın bu aşamasında bulgular bölümünde nicel olarak sunduğumuz anket verilerini niteliksel olarak yorumlamaya çalışacağız. Yorumlarımız, çalışmanın kuramsal altyapısı ve yüz yüze görüşmeler ile birlikte SPSS⁶⁴ analizinden elde ettiğimiz sonuçlarla da desteklenmiştir.

Anket çalışmasına toplamda 247 kişi katılım göstermiştir.

6.1. T.S.P.M’i Tercih Etmeyenlere İlişkin Yorum ve Çözümlenmeler

247 kişiden %25,1 (*f* 62) oranlık kesim T.S.P.M’i tercih etmemektedir. T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin yaklaşık olarak %62’si (*f* 38) erkektir. Geri kalan kesim kadın katılımcılardan oluşmakla birlikte yalnızca bir katılımcı diğer seçeneğini işaretlemiştir.⁶⁵ T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin %43,5’i (*f* 27) müzik eğitimi alan katılımcılardan oluşmaktadır. Geriye kalan %56,5’i (*f* 35) ise müzik eğitimi almış bireylerden meydana gelmektedir.⁶⁶

T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin en çok dinlediği tür %61 (*f* 38) oranıyla Rock/Metal’dır. Ancak bu durum popüler teriminin anlamındaki muğlaklıktan kaynaklı olabilir. Öyle ki yaptığımız mülâkatlarda *“Türkçe Sözlü Popüler Müzikler denildiğinde hangi tür veya tarzları anlıyorsunuz?”* sorusuna K1 rumuzlu katılımcı *“Daha çok pop müzik. Ancak son döneme baktığımız zaman daha çok rap müzik.”* ve K3 rumuzlu katılımcı ise *“Arabesk, pop, rock ve rap.”* yanıtını vermiştir. Görüldüğü üzere tek başına bir tür olarak “pop” haricinde diğer müzik türleri de popüler müzikler kategorisi içerisinde değerlendirilebilmektedir.

T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin müzik tercihlerindeki yelpazenin genişliği dikkat çekicidir.⁶⁷ Bu çeşitlilik Peterson ve Simkus’un beğeni ve tercih yelpazesinin genişlemesi diye ifade ettiği “omnivor” yani “kültürel hepçillik” kavramının (1992, s. 152-170) bir kanıtı olarak yorumlanabilir. Zira dinleyiciler tek bir türe odaklanmaktan ziyade birçok farklı müzik türünü tercih edip dinlemektedir.

⁶⁴ Bu çalışmada faktör analizi yöntemi uygulanmıştır. Analize dair verilerin görsellerine “EKLER” kısmında yer verilmiştir.

⁶⁵ Bu oranlar SPSS analizi ile benzerlik göstermektedir.

⁶⁶ Bu oranlar SPSS analizi ile benzerlik göstermektedir.

⁶⁷ Bkz. Tablo 5.

T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin ailelerinde dinlenen müziklerin çoğunluğu geleneksel Türk müziği türlerinden oluşmaktadır.⁶⁸ Türk halk müziği %75,8 (f 47), Türk sanat müziği %50 (f 31) oranında tercih edilmiştir. Bu tercihler T.S.P.M’i tercih etmeyenler üzerinde doğrudan bir etki yaratmamıştır. Öyle ki katılımcıların %66,1’lik (f 41) kesimi ailelerinin müzik tercihleri üzerinde etkisi olmadığını düşünmektedir. Etkisi olduğunu düşünenlerin oranı ise %8,1 (f 5) oranındadır.⁶⁹ Ancak bu konuya dair K2 rumuzlu katılımcı ‘‘*Sen yedi yaşındayken baban Müslüm Gürses dinliyorsan senin de yüzde yüz ona yakınlığın oluyor.*’’ İfadesiyle, bireylerin müzik tercihlerinde aile faktörünün etken olduğunu vurgulamıştır.

Katılımcıların %40,3’ü (f 25) kesim, aldıkları eğitimin T.S.P.M’i tercih etmemelerinde etkisi olduğunu düşünmemektedir. Ancak etkisi olduğu ve biraz etkisi olduğunu düşünenler %58,1 (f 36) oranındadır.⁷⁰ Öyle ki K3 rumuzlu katılımcı da bu hususta ‘‘*Toplumdan topluma oranları değişse de sosyal ve kültürel faktörler elbette etkilidir.*’’ diyerek görüş bildirmiştir. Yukarıdaki oranları K3’ün ifadesi üzerinden okuyacak olursak, ankete katılım gösteren bireylerin sosyo-kültürel farklılıkları olabileceğini göz ardı etmemek gerekir. Çünkü her iki kesimin oranında görece ciddi bir farklılık yoktur. T.S.P.M’in tercih edilmemesinde sosyal çevrenin etkisi olmadığını düşünenler %22,6 (f 14) oranındadır. Biraz etkisi olduğu ve etkisi olduğunu düşünenler toplamda %77,5 (f 48) oranındadır.⁷¹ K2 rumuzlu katılımcının ‘‘*Herhalde etkiliyor. Eğitim, aile etkiliyor. Yani demek istediğim yaşadığın ortam çok etkiliyor.*’’ ifadesi de bu oranları desteklemektedir.⁷²

T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin %50’si (f 31), video kliplerin müzik tercihleri üzerinde herhangi bir etki yaratmadığını belirtmiştir. Etkili olduğu ve biraz etkisi olduğunu bildirenlerin toplam oranı ise %48,4 (f 30) oranındadır.⁷³ Ayrıca katılımcıların ‘‘Film, dizi ve reklamlarda kullanılan müziklerin T.S.P.M’i tercih etmeyişinizde yönlendiren bir etkisinin olduğunu düşünüyor musunuz?’’ sorusuna verdiği cevaplarda da benzer bir durum ortaya çıkmaktadır.⁷⁴ Buna göre etkisi olduğu ve biraz etkisi olduğunu bildirenlerin toplamı %41,9 (f 26), etkisi olmadığını düşünenler ise %43,5 (f 27) oranındadır. Her iki soruda da oranların birbirine yakınlığı, bu hususa dair net bir çıkarım

⁶⁸ Bkz. Tablo 6.

⁶⁹ Bkz. Tablo 7.

⁷⁰ Bkz. Tablo 8.

⁷¹ Bkz. Tablo 9.

⁷² Bu oranlar SPSS analizi ile desteklenmektedir. Müzik eğitimi ve popüler müzikleri tercih etme konusunda doğrudan bir ilişki saptanamamıştır.

⁷³ Bkz. Tablo 10.

⁷⁴ Bkz. Tablo 11.

yapmamızı zorlaştırmaktadır. Ancak bu oranlara bakarak medya etkisinin belirli bir ölçüde etken olduğunu söylemek mümkündür.

T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin %38,7’si (f 24) T.S.P.M’e televizyon üzerinden maruz kalmaktadır. Akıllı telefonlar %32,3 (f 20), radyo %22,6 (f 14) oranındadır.⁷⁵ Ankete katılım gösterenler T.S.P.M’e her ne kadar televizyon üzerinden maruz kalsa da yaptığımız mülâkatlarda K1 ve K2 rumuzlu katılımcılar, online müzik platformları ve sosyal medyayı işaret ederek popüler müzikleri akıllı telefonlar üzerinden dinleyip, maruz kaldığını belirtmiştir. K1 rumuzlu katılımcı bu durumu *“Herhalde instagram kullandığım için en çok kendim tercih etmeden oradan dinliyorum, denk geliyorum. Anladığım kadarıyla da orada reels videolarının arkalarında –sanırım onlar da tiktok’ta fazlaca ünlü olmuş müzikler- kullanılan müzikler. Bu gibi durumlarda daha çok maruz kalıyorum. Ancak kendim tercih edeceğim zaman youtube ve spotify gibi platformları kullanıyorum.”* ifadesiyle açıklamıştır. Bu görüşler, popüler müziklerin yayılmasında kitle iletişim araçlarının etken olduğunu göstermektedir.

T.S.P.M’i tercih etmeyenlerin %83,9’u (f 52) popüler müziklerin kendileri için herhangi bir anlam ifade etmediğini belirtmiştir.⁷⁶ Geriye kalan kısım için ise popüler müzikler, gürültü niteliği taşımaktadır. %83,9’luk (f 52) kesime popüler müziklerin anlamsız gelmesi müzik veya müzik dışı faktörlerden kaynaklanıyor olabilir. Öyle ki T.S.P.M’i tercih edilmeme sebebi %90,3’ü (f 56) oranıyla şarkı sözlerinden kaynaklıdır.⁷⁷ Buradan şarkı sözlerinin veya metnin, dinleyicinin anlam üretmesinde doğrudan etkili olduğu yorumu çıkarılabilir. Geertz de, bilişsel ve anlamlı simgeler diye ifade ettiği simge dizgelerini *“bir yol haritasına benzetir”* ve bu simgeler dolayısıyla bireyin dünyayı anlamlandırma sürecinin formel veya *“yüksek”* sanatlardan ziyade popüler kültürde meydana geldiğini savunur (2010, s. 245-246). Dolayısıyla şarkı sözleriyle kültürel ve gündelik deneyim arasındaki ilişki, müzik tercih ve beğenisinin şekillenmesinde etken olabilir. Bu etkiyi Geertz’ten yola çıkarak simgesel anlam diye yorumlamak mümkündür. Ayrıca K3 kişisi *“Sözlü geleneğin yaygın olduğu toplumlarda, türü veya tarzı ne olursa olsun tercihteki birincil unsur sözdür. Bu durum Türkçe sözlü popüler müzikler için de geçerli. Müzik çoğu zaman ikinci, hatta üçüncü sırada önem taşır birçok dinleyici için.”* ifadesiyle bu varsayımımızı desteklemektedir.

⁷⁵ Bkz. Tablo 12.

⁷⁶ Bkz. Tablo 13.

⁷⁷ Bkz. Tablo 15.

T.S.P.M’de şarkı sözleri haricinde melodik yapının %56,5 (f 35), ritmik yapının %53,2 (f 33), elektronik altyapının ise %50 (f 31) oranıyla tercih edilmeme sebeplerinden olduğuna da dikkat çekmek gerekir. Bu görüşleri daha iyi anlamak için anket çalışmasındaki başka bir soru ile ilişkilendirmek gerektiği kanısındayız. Bu doğrultuda katılımcıların %85,5’i (f 53), T.S.P.M’deki çoğu eserin edebi ve müzikal yapılarının benzer nitelikte olduğunu bildirmiştir.⁷⁸ K1 rumuzlu kişinin de bu konudaki “...benzer ve basit yapıların daha çok kullanıldığını görüyorum. Bunları dinleyenlerin bu unsurların ne kadar farkında olduğunu bilmiyorum. Kendim dinlediğimde de bu unsurların ne kadar farkında olduğumu da çok bilmiyorum ama uzaktan baktığımda benzer ve basit yapıların, belli tekrarların içerisinde olduğunu görüyorum. Üreten kişi bunların farkında olabilir fakat tüketen kişiler bunların farkında olmuyor olabilir. Ama bir etki var. Çünkü karmaşık yapıda da yapılabilirdi ama çok karşımıza çıkmıyor. En azından günümüzde.” ifadesi yukarıdaki oranları desteklemektedir. O halde şarkılardaki benzer yapıların dinleme tercihlerinde etkili olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca T.S.P.M’deki şarkıların benzer olduğunu düşünenlerin oranı ve K1 kişinin ifadesini, Adorno’nun popüler müziklerdeki standartlaşma kavramları üzerinden okumak da mümkündür. Adorno için popüler müziklerde (genellikle) eser, otuz iki ölçüden (bar) oluşur ve skala, tek oktav ve tek nota ile sınırlıdır. Ayrıca en beğenilen eserlerin armonik yapılarının başlangıcı ve sonu belirli bir standart üzerine kurulu olduğunu ifade etmiştir (1999, s. 69). Bunun dışında Adorno ve Horkheimer’in kültür endüstrisi kavramından hareket edecek olursak, katılımcıların %72,6’sı (f 45) popüler müziklerin ticari bir tür olması, %59,7’si (f 37) ise kolay tüketilebilir niteliklerinden kaynaklı tercih etmediğini bildirmiştir.⁷⁹ K1 kişisi de T.S.P.M’in olumsuz yönlerine dair “Çabuk unutuluyor. Hemen bir sonrakini aramak gibi. Herhangi bir tüketim nesnesiyle kurulan bir ihtiyaç gibi. Aklıma nedense tuvalet kağıdı geldi. Tuvalet kağıdı bittiği zaman yenisini takarsın, ihtiyaç duyarsın. Biraz o tüketim ilişkisi gibi ya da ona dönmüş biçimde.” ifadesini kullanmıştır. Bu anlamda Adorno da popüler müziklerin tüketilmeye uygun ürünler olduğuna ve kitlelerin tüketmesi için bilinçli ve planlı bir şekilde üretildiğine dikkat çekmiştir (2007, s. 109-110). Böylece katılımcıların popüler müziklerdeki benzer yapılar ile popüler müziklerin kolay tüketilebilir ve ticari olduklarına dair görüşleri arasında ilişki olduğunu söylemek yanlış olmaz.

⁷⁸ Bkz. Tablo 17.

⁷⁹ Bkz. Tablo 16.

Son olarak katılımcıların %77,4'si (*f* 48) T.S.P.M'e çoğunlukla kafe ve benzeri mekanlarda maruz kaldığını belirtmiştir.⁸⁰ Dolayısıyla popüler müziklerin kamusal alanda sıkça karşılaşılan, maruz kalınan veya tercih edilen bir müzik türü özelliği taşıdığını söyleyebiliriz.

6.2. T.S.P.M'i Tercih Edenlere İlişkin Yorum ve Çözümlemeler

247 katılımcıdan oluşan ankette T.S.P.M'i tercih edenler %74,9 (*f* 185) oranıyla örneklemin yaklaşık olarak üçte ikisine denk düşmektedir. T.S.P.M'i tercih edenlerin yaklaşık olarak %55'i (*f* 102) kadın, yaklaşık olarak %45'i (*f* 83) ise erkek katılımcılardan oluşmaktadır.⁸¹ Katılımcıların %50,2'si (*f* 93) müzik eğitimi aldığını, %49,8'i (*f* 92) ise müzik eğitimi almadığını bildirmiştir.⁸²

T.S.P.M'i tercih edenler %48,6 (*f* 90) oranıyla en çok pop müzik türünü tercih etmiştir.⁸³ Ancak katılımcılar, kendilerine yöneltilen bu soruda birden fazla müzik türünü işaretlemiştir. T.S.P.M'i tercih etmeyenlerde de karşılaştığımız beğeni yelpazesindeki bu çeşitliliği, "kültürel hepçillik/omnivor beğeni" çerçevesinde değerlendirilmesi gerektiği kanısındayız. Öyle ki K3 kişinin popüler müzikler diye adlandırdığı arabesk, pop, rock ve rap gibi türler dışında geleneksel Türk müziği türlerinin de sıklıkla tercih edildiğini gözlemlemekteyiz. Hatta omnivor beğeni katılımcılar ile sınırlı kalmayıp katılımcıların ailelerinde dinlenen müziklerde de kendisini göstermektedir.⁸⁴ Katılımcıların ailelerinde her ne kadar Türk halk müziği %68,1 (*f* 126) oranıyla çoğunlukla tercih edilse de diğer müzik türlerinin oranları da görece birbirine yakındır. Bu sebeple hem katılımcıların hem de ailelerinin müzik tercihlerinde tek bir müzik türüne odaklanmadığı ortaya çıkmakta ve beğeni yelpazelerinin çeşitli olduğu görülmektedir. Öyle ki T.S.P.M'i tercih edenlerin sadece %14,6'sı (*f* 27) popüler müzikleri yalnızca müzik dinleme etkinliği esnasında tercih etmektedir.⁸⁵ Bu derece az bir oran da katılımcıların tek bir müzik türüne odaklanmadığının bir başka göstergesidir.

Katılımcıların %50,8'si (*f* 94) T.S.P.M tercihleri üzerinde aile etkisi olmadığını bildirmiştir.⁸⁶ Bunun yanında etkisi olduğu ve biraz etkisi olduğunu düşünenlerin toplam

⁸⁰ Bkz. Tablo 14.

⁸¹ Bu oranlar SPSS analizi ile desteklenmiştir.

⁸² Bu oranlar SPSS analizi ile desteklenmiştir.

⁸³ Bkz. Tablo 18.

⁸⁴ Bkz. Tablo 19.

⁸⁵ Bkz. Tablo 28.

⁸⁶ Bkz. Tablo 20.

oranı %42,1 (f 75) oranındadır. Her iki oranın birbirine yakın olması bu konuya dair yorum yapmamızı güçleştirmektedir. Ancak K1 kişinin “...Tabi ki aile yapısı da etkiliyor. İnsanların birbirleriyle ilişkilerini de etkiliyor. Sosyalleşmemizi de etkiliyor. Bizim herhangi bir nesneyle kurduğumuz ilişkiyi de etkiliyor.” ve K2 kişinin “...Sen yedi yaşındayken baban Müslüm Gürses dinliyorsan senin de yüzde yüz ona yatkınlığın oluyor...” ifadeleri tıpkı buradaki oranlar gibi az da olsa aile faktörünün etkili olduğunu göstermektedir.

T.S.P.M’i tercih edenlerin %61,6’sı (f 114) aldıkları eğitimin popüler müzikleri tercih etmelerinde etken bir rol oynamadığını belirtmiştir.⁸⁷ Etkisi olduğu ve biraz etkisi olduğunu düşünenler %31,9 (f 59) oranındadır. Popüler beğeniye tartıştığımız çalışmanın bu kısmında Bourdieu’nun *Distinction* (2015) adlı çalışmasındaki eğitim ve beğeni arasında doğrudan kurduğu ilişkinin bu oranlara göre geçerli olmadığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla Bourdieu’nun eğitim ve beğeni ilişkisine dayalı ‘meşru’, ‘ortalama’ ve ‘popüler’ beğeni kavramları (2015, s. 31-33) günümüz beğeni ve tercihleriyle örtüşmemektedir. Ancak K1 kişi “...Böyle bir kitle de var tabi. Özellikle akademik çevre ya da bu işin içerisinde kendini farklı ifade etme isteği olan kişiler. Bunun altında tabi birçok psikolojik faktör de olabilir...” ve K2 kişinin “...Resim yapıyor mesela klasik müzik dinliyor. Bir üst kesim var yani. Sınıfsal bir durum mevcut. Ancak bu bakış açısı kaybolacak ve şu an kaybolma aşamasında.” ifadeleri beğeni hiyerarşisinin mevcut olduğunu öne sürmektedir. Fakat K2 kişinin popüler beğenideki sınıfsal durumun kaybolacağını ve kaybolma aşamasında olduğunu belirtmesi yukarıdaki savımızı desteklemektedir.

T.S.P.M’i tercih edenlerin %11,4’ü (f 21) sosyal çevrelerinin popüler müzik tercihleri üzerinde etki yaratmadığını belirtmiştir.⁸⁸ Etkisi olduğu ve biraz etkisi olduğunu düşünenler ise %85,9 (f 159) oranındadır. Görüldüğü üzere katılımcıların büyük çoğunluğu T.S.P.M’i tercih etmelerinde sosyal çevrelerinin etkili olduğunu belirtmektedir. Burada karşımıza Bourdieu’nun habitus kavramı çıkmaktadır. Kendisinin yatkınlıklar sistemi diye ifade ettiği habitus kavramı, bireylerin değerlendirme ve anlamlandırma biçimlerine etki ederek bireyin beğeni ve tercihlerini şekillendirmektedir (Kurt, 2020, s. 23). Bourdieu bu kavramla birey ve toplumu ayrı birer varlık olarak düşünmediği ortaya koyar ve aralarındaki ilişki boyuta odaklanır (Swartz, 2018, s. 138, 139). Bu doğrultuda sosyal

⁸⁷ Bkz. Tablo 21.

⁸⁸ Bkz. Tablo 22.

çevrenin, bireyin T.S.P.M tercihlerinde dönüştürücü etkisi olduğunu söylemek mümkündür.

T.S.P.M’i tercih edenlerin %43,2’lik (f 80) kesim video kliplerin tercihleri üzerinde etki yaratmadığını belirtmiştir.⁸⁹ Etkili olduğu ve biraz etkili olduğunu düşünenler toplamda % 53 (f 98) oranındadır. Bu oranlara bakarak, video kliplerin popüler müzik tercihlerinde az da olsa etki yarattığını söylemek mümkündür.

Katılımcıların %14,6’sı (f 27) film, dizi ve reklamlarda kullanılan popüler müziklerin dinlemeye yönlendirici bir etkisi olmadığını belirtmiştir.⁹⁰ Ancak etkisi olduğu ve biraz etkisi olduğunu belirtenlerin toplamı %83,8 (f 155) oranındadır. K2 kişisi dizi, reklam ve film etkisini *“Kesinlikle etkili. Ben ne dizi ne de film izliyorum. Ama etrafımdaki insanlardan biliyorum. Bu da medya etkisi. Kaçınılmaz. Sevdiğin diziyi izliyorsun, orada bir müzik çalıyor, sonra onu dinlemeye başlıyorsun.”* bu sözlerle ifade etmiştir. Benzer biçimde K1 kişisi de reklam etkisine değinmiş ve bir müzik eserinin popüler olma sürecini *“Yani günümüzde düşündüğümüz zaman bence reklam etkisi çok fazla diyebiliriz. Müzik anlamında düşündüğümüzde de bu şekilde. Yani karşılaşma, karşımıza çıkma olasılığı artan şeyler ilk etapta maruz kalmakla beraber, bir süre sonra kitlenin oluşmasıyla –onu (pop müziği) dinleyen bir kitlenin oluşmasıyla- bu sefer ‘Aaa bu çok dinleniliyormuş, bu beğeniliyormuş, benim de beğenmem lazım’ gibi bir etkiyle de daha da kartopu gibi büyüdüğünü düşünüyorum. O yüzden ben biraz daha reklam etkisi, medya etkisi diyebilirim.”* sözleriyle anlatmıştır.

T.S.P.M’i tercih edenlerin %65,4’ü (f 121) popüler müzikleri akıllı telefonlar aracılığıyla dinlemektedir.⁹¹ Bu oran, 1970’li yıllardan günümüze kadar etkisini sürdüren televizyonun (Çelikcan, 1996, s. 101) bugün rağbet görmediğini göstermektedir. Zira televizyon %5,4 (f 10) oranında tercih edilmiştir. Akıllı telefonların böylesi yüksek bir oranda tercih edilmesinin birçok nedeni olabilir. K1 kişisi bu hususta sosyal medyayı işaret etmiş ve medyanın popüler müzikler için önemine dair *“... Fazlasıyla önemli. Medya dediğimizi de artık televizyon üzerinden düşünmüyorum ama insanların çoğunluğunun seyretmeyi ya da ne bileyim dinlemeyi sevdiği alanlarda ya da kullanmayı (sosyal medya mesela) tercih ettiği alanlardaki o maruz kalma noktasının etkili olduğunu düşünüyorum...”* ifadelerini kullanmıştır. K2 kişisine popüler müzikleri hangi araçlar üzerinden dinlediği

⁸⁹ Bkz. Tablo 23.

⁹⁰ Bkz. Tablo 24.

⁹¹ Bkz. Tablo 25.

sorulduğunda: *“Online müzik platformları üzerinden dinliyorum. Akıllı telefonda dinliyorum. Şöyle bir güzelliği var. Bana otomatik mix listesi veriyor. Hayatımda duymadığım şeyleri bana dinletiyor. Hayatıma inanılmaz güzel şarkılar kattım böylece.”* diye cevap vererek, akıllı telefonların sağladığı kolaylıklardan bahsetmektedir. Dolayısıyla T.S.P.M’in dinlenilmesinde büyük oranda akıllı telefonların aracılık ettiği medya-müzik ilişkisi, dikkat çekilmesi gereken bir alandır.

T.S.P.M’i tercih edenlerin %36,8’i (f 68) bar gibi popüler müziklerin icra edildiği mekânlara gitmektedir.⁹² Ancak %35,7 (f 66) kesim bu tür mekanlara gitmediğini belirtmiştir. Yine bu durum popüler müzik ve medya ilişkisinden kaynaklanıyor olabilir. Zira yukarıda K2 kişinin belirttiği *“Bana otomatik mix listesi veriyor”* ifadesinden de anlaşılacağı üzere, sosyal medya ve dijital müzik platformlarının popüler müziklerin dinleme pratiklerinde doğrudan etki yaratıp kolaylık sağlaması, katılımcıların canlı müzik dinleme tercihlerine de etki edebilir. Ayas da bu duruma dikkat çekerek, yeni kayıt teknolojilerinin gelişmesinin, dinleyici ve icracının aynı ortamda bulunma zorunluluğunu ortadan kaldırdığı belirtmiştir (2019, s. 180).

T.S.P.M’in işlevselliği bağlamında katılımcıların %55,1’i (f 102) popüler müziklerin eğlence işlevi gördüğünü belirtmiştir. Burada Frith’in popüler ve ciddi müzik ayrımına değinmek gerekir. Frith, popüler müziklerin işlevsel niteliğinden dolayı ciddi müzikten ayrıldığından bahseder. Böylece fayda amacı güden popüler müzikler belirli durumlara hizmet eder (1996, s. 133). Bu çalışmada da eğlence işlevi dışında boş zaman, sosyalleşme aracı, nostalji niteliği gibi birçok işlev de katılımcılar tarafından tercih edilmiştir.⁹³ Ancak katılımcılar popüler müziklerin işlevselliğini Kant’ın estetik anlayışı üzerinden ele almamak gerekir. Kant’a göre beğeni yargısı, bilgi yargısı değil, estetik bir yargıdır. Bilgi ya da mantık yargısı nesnel iken, beğeni yargısı öznelidir. Estetik yargının temelinde, herhangi bir yarardan yahut çıkardan uzak durması yatar. Yarar (işlevsellik), her zaman nesneye karşı duyulan ilgiyi, isteği gösterir. Dolayısıyla Kant’a göre güzel olan şey bize, yarar veya çıkar sağlamayan bir haz vermektedir. Ancak yaptığımız kişisel görüşmelerden yola çıkarak, günümüzde bu anlayışın geçerli olmadığını söyleyebiliriz. K2 kişisi *“Popüler müziklere yöneltilen eleştirilerde, standart, kolay tüketilebilir, eğlenceye yönelik ve ticari olma gibi faktörlerin, dinleyici kitlesi üzerinde olumsuz etkileri olduğu düşünüyor musunuz?”* sorusuna *“Günümüz için artık böyle bir sorunun geçerliliği olmadığını*

⁹² Bkz. Tablo 26.

⁹³ Bkz. Tablo 27.

düşünüyorum. Geçen sosyal medyada kaygı bozukluğuna iyi gelen en iyi beş şarkı diye bir başlık gördüm. Ben hayatımda hiçbir zaman kendi isteğimle Mozart açıp dinlemedim. Ama eminim ki onu gören birçok kişi de açıp Mozart dinledi. Yani artık o işler eskide kaldı. Bir tane müzik eleştirmenin çıkıp da ‘‘Demet Akalın iyi iğrenç bir şarkı’’ demesi bitti artık.’’ diyerek kimi çevrelerce estetikçi bakış açısıyla değerlendirilen, ‘‘yüksek sanatın’’ büyük bestecisi Mozart’ın müziğinin de fayda amacı güdebileceğini ve işlevsel anlamın popüler müzikler dışında da oluşabileceğine dikkat çekmektedir. Zira K2 kişisi Mozart’ın müziğinin kaygı bozukluğuna iyi geldiğini düşünen birileri tarafından oluşturulan bir müzik listesinden ve kaygı bozukluğu yaşayan bireylerin Mozart dinleyebileceğinden bahsetmektedir.

Katılımcıların %53’ü (f 98) T.S.P.M’i çoğunlukla yolculuk esnasında tercih ettiğini belirtmiştir.⁹⁴ Bunların yanında %24,3 (f 45) spor, %19,5 (f 36) yemek esnasında, ders esnasında dinleyen kesim ise %9,7 (f 18) oranındadır. Bu oranlar yukarıda belirttiğimiz popüler müziğin işlevselliğini gösteren örnekler olarak yorumlanabilir. Katılımcılardan T.S.P.M’i boş zamanlarında tercih ettiğini belirtenler %48,1 (f 89) oranındadır. Bu oranın tesadüfi olmadığı kanısındayız. Öyle ki K2 kişisi bir eserin nasıl popüler olduğuna dair yöneltilen soruya verdiği cevapta sosyal medyadaki kısa videoların işaret ederek ‘‘...günümün üç-dört saatini reel video izleyerek harcıyorum. Tuvaletteyken, dişimi fırçalarken orada çalan müzikleri sürekli dinliyorum...’’ ifadelerini kullanmıştır. Dolayısıyla T.S.P.M’in gündelik pratiklerin yanında boş zamanlarda da sıklıkla tercih edildiğini söylemek mümkündür.

Katılımcıların %73’ü (f 135) T.S.P.M’i, melodik yapıdan kaynaklı tercih ettiğini belirtmiştir. Melodik yapıyı %62,7 (f 116) oranıyla şarkı sözleri ve ritmik yapı %54,6 (f 101) takip etmektedir. K3 kişisi bu konuda ‘‘Sözlü geleneğin yaygın olduğu toplumlarda, türü veya tarzı ne olursa olsun tercihteki birincil unsur sözdür. Bu durum Türkçe sözlü popüler müzikler için de geçerli. Müzik çoğu zaman ikinci, hatta üçüncü sırada önem taşır birçok dinleyici için. Şarkıyı kimin seslendirdiği, varsa video klibi, temposu yüksek bir dans parçasıysa ritminin kıvraklığı gibi unsurlar da peşi sıra gelir. Bir de tabii bu tarz genel ölçütlerin yanında daha kişisel diyebileceğimiz tercih nedenleri olabilir.’’ görüş bildirmiştir. Armoni ve makam gibi değişkenlerin diğer değişkenlere göre daha az tercih edilmesini müzik eğitimi ve uzmanlığı çerçevesinde ele almak gerekir. Yine K3 kişisi bu

⁹⁴ Bkz. Tablo 28.

hususla *“Armoni, form, makam vb. ögeler belli bir bilgi seviyesinde olmayı gerektirdiğinden, tercih açısından çoğunluk için birincil ölçütler olduklarını söyleyemeyiz.”* görüş bildirmiştir. Bu ifadelerden yola çıkarak katılımcıların bu konudaki uzmanlıklarının daha az olduğunu söylemek de mümkündür.⁹⁵

Bunun dışında T.S.P.M’i tercih etmeyenlerde ele aldığımız gibi Geertz’in anlam dizgeleri diye tabir ettiği kavramın şarkı sözleri üzerinden işlerliğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda katılımcıların, şarkı sözleri üzerinden simgesel anlam ürettiği yorumu çıkarılabilir. Benzer bir durumu katılımcıların T.S.P.M’i nostaljik unsurlardan kaynaklı tercih etmesi açısından da ele alabiliriz. Katılımcıların %60,3’ünün (f 111) T.S.P.M’i tercih etmelerinde nostalji unsurun birinci sırada gelmesi, simgesel anlam dışında pragmatik anlam çerçevesinde de değerlendirilebilir.⁹⁶ Erol’un tabir ettiği gibi pragmatik anlamda bilginin ne olduğundan çok ne işe yaradığı önem arz eder. Böylece pragmatik anlamda müziğin işlevselliği ön plana çıkar (2017, s. 182). Popüler müziklerdeki nostalji unsurunun bilinç dışı niteliğine de değinen K1 kişisi *“Günümüzde popüler müziklerin tercih edilmesinde geçmişi hatırlatıcı, nostaljik bir etkisi var mı? Varsa sizin için de durum böyle midir?”* sorusuna *“Bu soruya bu şekilde cevap vermek zor. Çünkü geçmişteki bir olay veya anıyla bağdaştırmadan daha çok tercih ediyorum. İnsanlar da çok da farkında olmadan yönelmiş ve tercih etmiş oluyor. Ama tabii soruyla beraber düşündüğümde bir anıyı veya olayı hatırlatan şarkıları dinlemek istediğim hatta tekrar tekrar dinlediğim şarkılar oluyor.”* diye cevap vermiştir. Ayrıca popüler müziklerdeki pragmatik anlama dair *“Geçmiş hatırlattığı için üzerinde daha çok durulabiliyor ancak aynı yere geliyorum; nostalji söz konusu olduğunda bu tercih çok da bilinçli değil.”* ifadesini kullanmıştır. K1 kişinin yanı sıra K3 kişisi de nostalji unsurunu, *“Nostalji, bugünle geçmiş arasında köprü kurabildiğimiz bir duygu hâli. Bir yandan da çağın şartlarına, popüler kültürün öncelik ve beklentilerine göre şekil verilen kurmaca bir kavram. Nostaljinin özellikle günümüzde popüler müziklerin tercih edilmesinde ve bu müziklere ilişkin anlam dünyasının görünürlük kazanmasında kesinlikle önemli bir işlevi olduğunu söyleyebiliriz.”* diyerek açıklamıştır. Bu anlamda T.S.P.M’in tercih edilip anlam üretilme sürecinde nostalji unsurunun başat rol oynadığını söylemek mümkündür. Ayrıca nostalji unsurunu, Barthes’ın *“yan anlam”* diye tabir ettiği anlamlandırma biçimiyle ilişkilendirmek de mümkündür. Dinleyicinin duygularıyla, heyecanlarıyla veya kültürel değerleriyle

⁹⁵ Bkz. Tablo 29.

⁹⁶ Bkz. Tablo 30.

buluştuğunda meydana gelen etkileşimle müziksel bileşenler (Fiske, 2021, s. 182) farklı çağrışımlara neden olarak başka türlü anlamları meydana getirebilir. Ayas (2019) erotik sözlerden oluşan kimi Osmanlı/Türk müziği eserinin uhrevi bir ağırbaşlılıkla icra edilip, dinlenildiğinden bahseder (2019, s. 79). Başka bir deyişle müziğin sözlerindeki düz veya doğrudan anlam, yerini yan anlama bırakarak; dinleyicinin ya da icracının kültürel deneyimiyle etkileşime geçerek başka bir anlama dönüşmektedir. Böylece dinleyici, müzik veya söz ile doğrudan anlam kurmak yerine dolaylı anlamı inşa eder. Nostalji unsurunda da dinleyici, doğrudan anlamı kendisi için bir şey ifade etmeyen bir müzik eserini, dolaylı olarak geçmişle ilişkilendirip tercih edebilir. Bu durumda nostalji unsuruyla yan anlam inşa edilmiş olur.

T.S.P.M’i tercih edenlerin yalnızca %3,2’si (f 6) T.S.P.M eserlerindeki edebi ve müziksel yapıların benzer olmadığını belirtmiştir.⁹⁷ Çok benzer ve bazen benzer örneklere rastladığını belirtenler %93 (f 172) oranındadır. Bu tespiti Adorno’nun popüler müziklerdeki standartlaşma görüşünün aksine başka bir bağlamda da ele almak mümkündür. Çünkü popüler müziklerdeki benzer ve kalıplaşmış yapılar, dinleyiciler arasında iletişimsel bütünlük sağlaması açısından bilinçli ya da bilinçsiz bir amaçla kullanıldığını söyleyebiliriz. K1 kişisi de bu konuda *“Pek zannetmiyorum ama bunun için çok güzel bir araç popüler müzikler. Fark ettirmeden böyle şeyler eklenebilir şarkılara. Belli bir mesaj niteliği olarak kullanılabilir. Bazı durumlarda kullanılmalıdır da.”* görüş bildirmiştir. Lomax iletişim terimini; bir sosyal grubun dinamik ve standartlaşmış etkileşimi diye ifade eder. Böylece iletişim sürecinde çeşitli duyuşal modaliteler ve kalıplaşmış yapıların ortaya çıkması gayet tabiidir (1968, s. 172-173). Mirzaoğlu da modern öncesi toplumların dans ve müzik ilişkisindeki tekrar ve standartlaşmanın bütünleştirici yanına dikkat çekmiştir (2001, s. 82). Dolayısıyla T.S.P.M’deki standartlaşma veya benzerliğin olumlu bir etki yarattığını söylemek mümkündür.

⁹⁷ Bkz. Tablo 31.

SONUÇ

Bu çalışmada Türkçe sözlü popüler müzikler özelinde, müzik tercihlerinin şekillenmesinde etken olduğu varsayılan sosyo-kültürel unsurlar tartışılmıştır. Bu bağlamda çalışmanın ilk bölümünden beri sürekli olarak değindiğimiz, ‘‘kültür’’ kavramının tarihsel süreçteki değişim ve dönüşüm sürecine dikkat çekmek gerekir. Zira ‘‘kültür’’ kavramındaki dönüşümün, popüler kültürün meşrulaşmasında pay sahibi olduğu görülmektedir. Kültürün, idealize edilmiş yaşam biçimlerinden ziyade insani faaliyetlerin özgün karakterini bütüncül bir perspektiften açıklamaya girişen bir tanıma dönüşmesi; popüler kültürü de kendine has özellikleri ve ürünleriyle değerlendirme olanağı sağlamıştır.

Ardında kültürel deneyimlerin saklı olduğu, edebiyattan spora, modadan müziğe birçok popüler ürün ile karşılaşmaktayız. Kimilerine göre bireyi ve toplumu manipüle etmek üzere, kimilerine göre de egemen kültür ile çatışma işlevi gören popüler kültür ürünlerinin; üretim aşamasının yanı sıra tüketilme ve tercih edilmesinde de kültürel kodların etken olduğunu söylemek mümkündür. Bu tez çalışması da bireylerin Türkçe sözlü popüler müzik tercihlerindeki kültürel kodlarla ilişkisi ve etkisini tartışmaya açmıştır. Bu doğrultuda anket çalışması ve kişisel görüşmelerden elde edilen sonuçlar aşağıda belirtilmiştir:

Bulgular ve yorumlardan hareketle 247 kişilik örnekleme %25,1’i (*f* 62) gibi küçük bir kesimin T.S.P.M’i tercih etmediği görülmektedir. Buna karşın örneklemin %74,9’u (*f* 185) T.S.P.M’i tercih ettiğini belirtmiştir. Bu oranlar Türkçe sözlü popüler müziklerin geniş kitleler tarafından tercih edilip dinlendiğini göstermektedir.

T.S.P.M’i tercih eden ve etmeyen katılımcıların tercih ettikleri müzik türlerinin çeşitliliği omnivor beğenin (hepçil beğeni) varlığını işaret etmektedir. Zira katılımcıların geleneksel müzik türlerinden, etnik ve popüler müziklere kadar birçok müzik türünü dinleyip tercih ettiği saptanmıştır. Hatta omnivor beğeni katılımcılarla sınırlı kalmayıp ailelerinin dinledikleri müzik türlerinde de açığa çıkmaktadır. Dolayısıyla hem katılımcılar hem de ailelerinin tek bir müzik türünü tercih etmekten ziyade birden fazla müzik türünü dinleyip tercih ettiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu çeşitliliğin birçok sebebi olabileceği gibi bu çalışmada müzik, medya ve kitle iletişim araçları üçgeni arasındaki ilişkiye dikkat çekmek gerekir. Öyle ki bu örnekleme göre popüler müziklerin tercih edilmemesinde aile ve eğitim gibi faktörlerin ciddi bir etki yaratmadığı saptanmıştır. Aynı durum T.S.P.M’i tercih edenler için de geçerlidir. Her iki kesimin de ailelerinde Türk halk müziği ve Türk sanat müziği gibi geleneksel müzik türlerinin tercih edildiği saptanmıştır. Aile faktörünün

popüler müzik tercihlerinde doğrudan bir etkisi görülmemekle beraber geleneksel Türk müziği türlerinin tercihlerinde etki yarattığı söylenebilir. Zira T.S.P.M'i tercih eden ve etmeyen katılımcıların müzik tercihlerinde Türk halk müziği ve Türk sanat müziği gibi geleneksel türlerin de çoğunlukla tercih edildiği görülmektedir. Bu bağlamda kişisel görüşmelerdeki katılımcıların her biri aile faktörünün müzik tercihlerinin şekillenmesindeki etkenlerden biri olduğunu belirtmiştir.⁹⁸ Dolayısıyla aile unsuru, T.S.P.M tercihlerinde etken bir unsur olmasa da geleneksel Türk müziği türlerinin tercih edilmesinde önemli rol oynamaktadır. Bu bağlamda kimi çevrelerce popüler müziklerin tercih edilmesinde büyük payı olan aile ve eğitim gibi faktörlerin yerini medya faktörünün aldığını söylemek mümkündür. Zira katılımcılar tarafından akıllı telefonların çoğunlukla tercih edilmesi ve kişisel görüşmelerde sosyal medya faktörünün popüler müziklerin yayılmasında etken olduğunun belirtilmesi, popüler müzik tercihlerinde medya etkisinin yadsınamaz rolüne işaret etmektedir. Hatta medya aracılığıyla birçok müzik türüne ulaşabilme olanağı, omnivor beğeniyi (hepçil beğeni) de meydana getirmektedir. Böylece Weber'in yanı sıra Marx'ın statü ve sınıf teorilerini de içeren Bourdieu'nun "meşru", "ortalama" ve "popüler" diye tabir ettiği beğeni hiyerarşilerinin günümüzde etkisini yitirdiği ve yitirmekte olduğunu söylemek de mümkündür. Diğer yandan bu durum Bourdieu'nun eğitim ve müzik beğenisi arasında kurduğu ilişkinin de zayıfladığını işaret etmektedir. Başka bir deyişle eğitim seviyesi arttıkça beğeni ve tercihlerin rafineleştiği savının bugün geçerli olmadığını söylemek mümkündür. Zira T.S.P.M'i tercih etmeyenlerde müzik eğitimi almayan katılımcıların çoğunluğu dikkat çekmektedir. Benzer bir durum T.S.P.M'i tercih eden katılımcılar için de geçerlidir. Öyle ki T.S.P.M'i tercih eden katılımcıların dağılımında müzik eğitimi alan ve almayan bireylerin oranları birbirine çok yakındır. Sonuç olarak "müzik" eğitiminin T.S.P.M tercihlerinde etken bir faktör olmadığı açıktır.

Bu çalışmada müzik ve medya ilişkisinin T.S.P.M'i tercih edenlerin dinleme pratiklerine etki ettiği saptanmıştır. Böylece medya ve teknolojinin sağladığı olanaklar çerçevesinde dinleyici ve icracının bir arada bulunma zorunluluğunun ortadan kalktığını söylemek mümkündür. Öyle ki T.S.P.M'i tercih edenlerin üçte biri popüler müziklerin canlı olarak icra edildiği mekânlara gitmediğini bildirmesi medya etkisinden kaynaklanmaktadır ve

⁹⁸ Yaptığımız faktör analizinde de aile faktörünün müzik tercihlerinde görece etkisi olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda faktör analizi ile kişisel görüşme verileri arasında paralellik mevcuttur.

tercihler üzerinde etki yaratmaktadır. Özellikle kişisel görüşmelerde medya ve teknolojinin sağladığı olanaklar sayesinde yeni dinleme pratiklerinin ortaya çıktığı saptanmıştır.

Film, dizi, reklam ve video kliplerin T.S.P.M tercihleri üzerinde etki yarattığını söylemek mümkündür. T.S.P.M'i tercih etmeyenlerin bu konudaki görüşleri tam olarak şekillenmemiş de, tercih eden kesim ve kişisel görüşmelerde mutlak etki yarattığı saptanmıştır.

T.S.P.M'i tercih etmeyenlerin birçoğunun popüler müzikleri ticari bir tür olarak değerlendirmesi ve kolay tüketilebilir ürünler olduğu belirtmesi, Adorno'nun popüler müzik eleştirisiyle benzerlik göstermektedir. Ancak T.S.P.M'i tercih etmeyen katılımcıların az sayıda olmasından kaynaklı Adorno'nun popüler müziklere dair yönelttiği ekonomi-politik eleştirel anlayışın azaldığını söylemek mümkündür. Dolayısıyla Adorno veya Frankfurt Okulu'nun popüler müzik eleştirisinin, dinleyicilerin küçük bir kesiminin müzik tercihleriyle benzerlik göstermesi, dikkat çekilmesi gereken bir noktadır. Bu doğrultuda Adorno ve Horkheimer'ın kültür endüstrisi kavramlarının güncellenmesi gerektiği sonucuna varmak mümkündür.

T.S.P.M'in genelinde edebi ve müziksel yapıların birbirine benzer olması yine Adorno'nun popüler müziklerin belirli standartlar yapılarından meydana geldiği görüşüyle örtüşse de, T.S.P.M'i tercih edenler için müziksel ve edebi yapıların benzerliği, iletişimsel bütünlüğü sağlayarak simgesel ve pragmatik anlamı inşa etmesi açısından ele alınmalıdır. Böylece T.S.P.M'deki benzer yapılar dinleyici tercihlerinde etkin bir rol oynamaktadır.

Katılımcıların T.S.P.M'i tercih etmemelerindeki müzikal unsurların başında şarkı sözleri gelmektedir. Bu anlamda katılımcılar, T.S.P.M eserlerinin sözleriyle anlamsal yakınlık kuramamaktadır. Bireylerin tercih ve beğenilerini kültürel deneyimlerinin şekillendirdiği varsayımına göre hareket edecek olursak, T.S.P.M'i tercih etmeyenlerin gündelik ve kültürel pratiklerinin popüler müziklerin anlam dizgeleriyle örtüşmediği aşikârdır. Zira T.S.P.M'i tercih etmeyenlerin büyük çoğunluğu popüler müziklerin kendileri için bir anlam ifade etmediğini belirtmiştir.

T.S.P.M'i tercih edenlerde ise şarkı sözlerinin yanı sıra melodi, ritim gibi unsurların da T.S.P.M'in tercih edilmesinde önemli bir etken olduğu saptanmıştır. Bu hususta Geertz'in de ifade ettiği bilişsel ve anlamlı simgeler dizgesinin (2010, s. 245-246) dinleyiciler tarafından şarkı sözleri, melodi ve ritim gibi müziksel unsurlarda karşılık bulduğunu söylemek gerekir. Dolayısıyla şarkı sözleri, melodi ve ritim gibi değişkenler dinleyicide

simgesel anlamın karşılık bulup üretilmesine katkı sağlamasının yanı sıra T.S.P.M'in tercih edilmesinde de önemli faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk bakışta armoni ve makam gibi değişkenleri belirli bir teorik bilgiye sahip bireylerin tercih edilebileceği görünse de, anket çalışması ve SPSS analizinde müzik tercihleri ve eğitim seviyesi arasındaki ilişkinin ters orantılı olduğu saptanmıştır. Dolayısıyla armoni ve makam gibi müziksel değişkenlerin T.S.P.M tercihlerinde daha az tercih edilmesi müzik tercihleri ve eğitim seviyesi arasındaki ilişkiden değil, bu değişkenlerin popüler müzik tercihlerinde doğrudan bir etki yaratmadığından kaynaklanmaktadır.

Popüler müziklerdeki nostalji unsuru, simgesel anlam ve pragmatik anlam çerçevesinde değerlendirilebilir. Kişisel görüşmeler ve anket çalışmasındaki katılımcıların büyük çoğunluğu nostalji unsurunun T.S.P.M tercihlerinde önemli bir faktör olduğunu bildirmiştir. Böylece geçmişe dair anı veya olayların yeniden canlanmasını isteyen dinleyici, T.S.P.M'i tercih ederek bu ihtiyacını karşılamaktadır. Bu bağlamda nostalji unsuru, pragmatik anlamın yanında geçmişin yeniden üretilmesine olanak sağladığı için simgesel anlam da barındırmaktadır.

Katılımcıların sosyal çevresi ve içerisinde yetiştikleri kültürün T.S.P.M tercihlerinde etkili olduğu saptanmıştır. Bu husus Bourdieu'nun habitus kavramıyla benzerlik göstermektedir. Birey ve toplum birlikteliğine dikkat çeken habitus kavramı; bireylerin değerlendirme ölçütlerinin ve tercihlerinin kültürel unsurlarla şekillendiğini belirtmektedir. Öyle ki T.S.P.M'i tercih etmeyenlerin, popüler müziklere kafe ve benzeri ortamlarda maruz kaldıklarını bildirmesi, T.S.P.M'in kamusal alandaki yaygınlığını işaret etmekle birlikte kamusal alan, sosyal çevre ve müzik tercihleri arasındaki ilişkiye dikkat çekmektedir.

T.S.P.M'in çoğunlukla boş zaman ve yolculuk gibi durumlarda tercih edilmesi, popüler müziklerin işlevsel yönünü ön plana çıkarmaktadır. Dolayısıyla T.S.P.M, gündelik pratiklere eşlik ederek, bireylerin müzik tercihlerinde belirgin bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu tez çalışmasının odaklandığı ana problematikler dair çıkarımlar aşağıda belirtilmiştir. Ayrıca bu tez çalışması, aşağıda bahsi geçen eğitim, aile, sosyal çevre, medya gibi değişkenlerin her birinin farklı biçimlerde ele alınabileceği önerisi sunmaktadır.

1. T.S.P.M tercihlerinde eğitim faktörünün etkisini yitirmekte olduğu aşikârdır. Teknoloji ile birlikte sürekli gelişmekte olan medya araçlarının sunduğu olanaklar; eğitim faktörünün

yerini almıştır. Diğer yandan kültürel hepçillik (omnivor beğeni), bu tez çalışmasında da karşımıza çıkan kavramlardan biridir. Bireylerin tek bir müzik türünden ziyade birçok müzik türünü tercih etmesi, teknoloji ve medyanın sunduğu olanaklar çerçevesinde şekillenmektedir. Eğitimli veya eğitimsiz her bireyin birçok müzik türüne ulaşabilmesi; müzik tercihlerinde çeşitliliğe neden olmaktadır. Bu durum şüphesiz medya etkisinden kaynaklanmaktadır.⁹⁹

Bu tez çalışmasında aile faktörünün, geleneksel Türk müziği türlerinin tercihlerinde etken olduğu belirgin olsa da T.S.P.M tercihlerinde fazlaca etkisi olmadığı saptanmıştır.¹⁰⁰ Bu durum kamusal alanlardan medya araçlarına kadar popüler müziklerin yaygınlığını göstermektedir. Dolayısıyla aile faktörüne ihtiyaç olmadan birçok alanda karşılaşılan T.S.P.M'in tercihlerinde çoğunlukla medya, kamusal alanlar ve sosyal çevre¹⁰¹ etken konumdadır.

2. Yukarıda sıraladığımız faktörler, T.S.P.M'deki anlam ve işlevsellik kavramlarıyla etkin hale gelebilmektedir. Bu tez çalışmasında simgesel ve pragmatik anlam, bireylerin popüler müzik eserleriyle ilişki kurmasına aracılık etmektedir. Bireylerin T.S.P.M'de müziksel ve müzik dışı unsurlarla kurduğu simgesel veya pragmatik anlamlandırma biçimleri, gündelik yaşantı ve kültürel kodların bir uzantısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle nostalji unsuru, simgesel ve pragmatik anlamın göstergesi olmasının yanında geçmişi canlandırma ve hatırlatma biçimi olarak T.S.P.M'in işlevsel yönünü de açığa çıkarmaktadır.

⁹⁹ Faktör analizinde de popüler müzik tercihlerinde medya ve reklam etkisi ikincil bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹⁰⁰ Ancak yaptığımız faktör analizi sonucunda popüler müziklerin tercih edilmemesinde aile ve eğitim görece etken birer faktör olarak görülmektedir. Elde ettiğimiz bir diğer sonuç da popüler müziklerin tercih etmeyen eğitimli kişilerin reklam faktöründen etkilenmediğini ortaya koyuyor. Bu durum kültürel elitizm kavramı çerçevesinde değerlendirilebilir.

¹⁰¹ Faktör analizi sonucunda popüler müzik tercihlerinde sosyal çevrenin etken olduğunu belirten katılımcıların popüler müziklerdeki müziksel veya edebi unsurlardaki benzerliklerin farkında olmayan bir kesimi temsil etmektedir. Bu ilişki sosyal öğrenme kavramıyla açıklanabilir.

KAYNAKLAR

- Abdürrezak, A. O. (2015). Futbolun Gizemli Dünyasının Sosyo-Kültür, Kimlik ve Mitoloji Bağlamında Değerlendirilmesi: İki Kulüp Örneği. *Gazi Türkiyat Dergisi*, 16, s. 51-69.
- Adorno, W. T. ve Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği Felsefi Fragmanlar*. (N, Ülner ve E. Ö. Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Adorno, W. T. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. (E. B. Ashton, Trans.) New York: The Seabury Press.
- Adorno, W. T. (2007). *Kültür Endüstrisi*. (N. Ülner, M. Tüzel ve E. Gen Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T. (2003). Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken. (Bülent O. Doğan, Çev.). *Cogito, Adorno: Kitle, Melankoli, Felsefe*. 36, s. 76-84.
- Adorno, T. (1999). Popüler Müzik Üzerine. (E. Çelik, Çev.). *Toplumbilim Müzik Özel Sayısı*. 9, s.69-77.
- Alemdar, K. ve Erdoğan, İ. (1994). *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Ali Desidero'dan Prezervatife: MFÖ'nün Reklam Yolculuğu. Erişim: 17. 08. 2022. <https://t24.com.tr/yazarlar/memetcan-demiray/ali-desidero-dan-prezervatife-mfo-nun-reklam-yolculugu,22630>
- Attali, J. (2017). *Gürültüden Müziğe*. (G. G. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Ayas, G. (2019). *Müzik Sosyolojisi Kuramsal Bir Giriş*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Aydın E. ve Sam, R. (2018). Adorno'nun Caz Müziği Kuramına Güncel Bir Bakış: New York Jazz Masters Workshop Uygulaması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 2, s. 161-172.
- Bacciagaluppi, C. (2017). *Artistic Disobedience Music and Confession in Switzerland, 1648–1762*. Boston: Brill.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu Söylenceleri Yapıları*. (H. Deliceçaylı ve F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayraklı, F. A. (1998). Umay Umay ile Söyleşi. *Müzikalite*, 6, s. 50-54.

BBC Türkçe, Arşiv Odası, Suna Kan, Gürel Aykal ve Arabesk, 1983. Erişim: 08.07.2022
<https://www.youtube.com/watch?v=jJ5lrOjigsA>

Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2015). *Teknik Olarak Yeniden Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. (G. Sarı, Çev.). İstanbul: Zeplin Kitap.

Bennett, A. (2020). *Kültür ve Gündelik Hayat*. (N. Tokdoğan, B. Şenel ve U. Y. Kara, Çev.). Ankara: Phoneix Yayınları.

Bozkurt, N. (2020). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Sentez Yayınları.

Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (D. F. Şannan ve A. G. Berkkurt, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.

Bourdieu, P. ve Waquant, L. (2014). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*. (N. Ökten, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Burke, P. (2021). *Kültür Tarihi*. (M. Tunçay, Çev.). İstanbul: Isık Yayınları.

Çak, E. Ş. (2021). Popüler Müzik ve Kimlik Bağlamında Hip-Hop Kültürü ve Türkiye’de Rap Müzik. Ö. D. Varlı (Ed.). *Müziğin Kimlikli Halleri İdeoloji, Etnografi, Popüler Kültür*. s. 191-227. İstanbul: Doğu Kitabevi.

Çeğin, G. ve Göker, E. (2015). Araştırmasından 50 Yıl Kitabından 35 Yıl Sonra Ayırım. G. Çeğin (Haz.). *Ayırım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* s. 9-25. Ankara: Heretik.

Çelikcan, P. (1996). *Müziği Seyretmek, Popüler Müzik, Medya İlişkileri Açısından Müzik Videosu ve Müzik Televizyonu*. Ankara: Yansıma Yayınları.

DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dudes, A. (2003). Halk Kimdir? “Who are the folk?” (M. Ekici, Çev.). *Milli Folklor*, 1, s. 139-157.

Eagleton, T. (2021). *Kültür*. (Berrak Göçer, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Eco, U. (1992). *Açık Yapıt*. (Yakup Şahan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

- Ergün, D. (2018). Frankfurt Okulu ve Aydınlanma Eleştirisi. *Karamanoğlu Mehmet Bey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (EFAD)*, 1(1), s. 68-76.
- Ergur, A. (2022). Ezilmişlerin Sesinden Muktedirlerin Sofrasına Arabesk Müzik. Erişim: 03.06.2022 <https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/ezilmislerin-sesinden-muktedirlerin-sofrasina-arabesk-muzik/2774/>
- Erol, A. (2017). *Popüler Müziği Anlamak Kültürel Kimlik Bağlamında Popüler Müzikte Anlam*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Esgin, A. (2012). Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?. *Doğu Batı Önce Müzik Vardı*. 62, s. 153-183.
- Fischer, E. (2005). *Sanatın Gerekliği*. (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Finkelstein S. (1996). *Müzik Neyi Anlatır*. (M. H. Spatar, Çev.). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Fiske, J. (2019). *İletişim Çalışmalarına Giriş*. (S. İrvan, Çev.). Ankara: : Pharmakon Yayınevi.
- Fiske, J. (2018). *Popüler Kültürü Anlamak*. (S. İrvan, Çev.). Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Frith, S. (1996). Towards an Aesthetic of Popular Music. *Music and Society: The Politics of Composition, Performans and Reception*. R. Lepperd and S. McClary. (Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, S. (1989). *World Music, Politics and Social Change*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- Fubini, E. (2006). *Müzikte Estetik*. (F. Genç, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Gans, J. H. (2020). *Popüler Kültür ve Yüksek Kültür*. (E. O. İnciroğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gazimihal, R. M. (1998). Çingene Çalgıcılar. *Müzikalite*. 6, s.46-47.
- Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması*. (H. Gür, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Giddens, A. (2013). *Sosyoloji*. (C. Güzel, Haz.). İstanbul: Kırmızı Yayınları.

- Goodall, H. (2018). *Müziğin Öyküsü*. (S. S. Tokalaç ve E. Tokalaç, Çev.). İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Gökalp, Z. (1990). *Türkçülüğün Esasları*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Gökberk, M. (2007). *Felsefe Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Göktepe, E. M. (2014). *Müzikte Ses Süre Hız Yoğunluk (Müziğin Temel Öğeleri)*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Güray, C. (2017). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güven, U. Z. (2017). Popüler Kültür ve Senfonik Müzik Karşılaşması: 2000’li Yıllarda Bir Sınıfsal Gösterge ve Pazarlama Mekanizması Olarak “Popüler Klasik Müzik”. *Sosyoloji Dergisi*. 36, s. 131-156.
- Harsin J. ve Hayward M. (2013). Stuart Hall’s “Deconstructing the Popular”: Reconsiderations 30 Years Later. *Communication, Culture & Critique*. 6, s. 201-207.
- Hauser, A. (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. (Y. Gölönü, Çev.). Ankara: Remzi Kitabevi
- Haviland, W. A. (2002). *Kültürel Antropoloji*. (H. İnanç, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Hazır, K. I. ve Purhonen S. (2017). Kültürel Açılım, Hepçillik ve Seçkin Sanatın Düşüşü: Türkiye-Avrupa Karşılaştırması. *İlef Dergisi*. 4 (1), s. 29-58.
- Hodeir, A. (2016). *Müzikte Türler ve Biçimler*. (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Pan Yayınları.
- Horkheimer, M. (1998). *Akil Tutulması*. (O. Koçak, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- İlyasoğlu, E. (1995). *Zaman İçinde Müzik: Başlangıcından Günümüze Örneklerle Batı Müziğinin Evrimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Jones, S. (1992). *Rock Formation, Music, Technology and Mass Communication*. California: Sage Publications.
- Kaplan, M. ve Yardımcıoğlu M. (2020). Alan, Habitus ve Sermaye Kavramlarıyla Pierre Bourdieu. *Habitus Toplumbilim Dergisi*. 1, s. 23-38.

Karahasanoğlu, S. ve Yavuz, E. D. (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Yayınları.

Karaman, E. (2017). Roland Barthes Ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması. *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi*. 34, s. 25-36.

Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi Kavramlar- İlkeler- Teknikler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Karolyi, O. (1995). *Müziğe Giriş*. (M. Nemetli, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Keat, R. ve Urry J. (2016). *Bilim Olarak Sosyal Teori*. (N. Çelebi, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Kıraç'ın Milli Takım Şarkısına Tepki Yağdı: Sakin Ol Savaşa Gitmiyoruz. Erişim: 10. 08. 2022. <https://www.diken.com.tr/kiracin-milli-takim-sarkisina-tepki-yagdi-sakin-ol-savasa-gitmiyoruz/>

Kroeber, A. L. ve Kluckhohn C. (1967). *Culture A Critical Review of Concepts and Definitions*. New York: Random House.

Kutluk, F. (1994). *Türkiye'de Pop Müzik Akımlarının Kültürel Çözümlemesi*. (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikbilimleri Anabilim Dalı, İzmir.

Kuyucu, M. (2016). Theodor W. Adorno'nun Perspektifinden Popüler Türk Müziğinde Standartlaşma Sorunsalı. *Trt Akademi Eğlence Endüstrisi Sayısı*. 1 (1), s. 188-208.

Kurt, S. (2020). *Sınıfsal Ayrım ve Kültürel Eşitsizlikler: Üniversite Öğrencilerinin Müzikal Beğenisi ve Toplumsal Temelleri Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma*. Yüksek Lisans Tezi, Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyoloji Anabilim Dalı, Aydın.

Küçükkaplan, U. (2013). *Arabesk Toplumsal ve Müzikal Bir Analiz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Küçükkaplan, U. (2020). Postmodern Çağın İki "Masum Suç Ortağı": Nostalji ve Arabesk. S. Öz ve İ. Afacan (Haz.). *Müzikte, Sinemada ve Edebiyatta 2000 Sonrası Arabesk Yeniden*. s. 57-75. İstanbul: Notabene Yayınları.

- Larrain, J. (1995). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik*. (N. N. Domaniç, Çev.). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Lomax, A. (1968). *Folk Song Style and Culture*. Washington D.C: American Association for the Advancement of Science, Publication No.88.
- MacDonald, D. (1953). A Theory of Mass Culture. *Diogenes*. Vol 1, p. 1-17.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press.
- Milli Takım teknik direktörü Şenol Güneş: Tarkan'dan yeni şarkı bekliyoruz. Erişim: 10. 08. 2022. <https://www.ntv.com.tr/yasam/milli-takim-teknik-direktoru-senol-gunestarkandan-yeni-sarki-bekliyoruz,IjeV1XET70m8AYPIn9aGfg>
- Mirzaoğlu, G. F. (2001). Türkülerin İşlevleri ve Zeybek Türküleri. *Türkbilig*. 2, s.76-91.
- Ongur, Ö. H. ve Develi, O. T. (2013). Bir Altkültür Olarak Türkiye'de Rock Müzik ve Toplumsal Muhalefet İlişkisi. *Uluslararası Katılımlı VII. Ulusal Sosyoloji Kongresi Yeni Toplumsal Yapılanmalar: Geçişler, Kesişmeler, Sapmalar: 2-5 Ekim 2013. Muğla: Bildiriler s. 155-179.*
- Oransay, G. (1977). *Müzik Tarihi*. Ankara: Yaygın Yükseköğretim Kurumu.
- Ortega, Y. G. (2010). *Kitlelerin Ayaklanması*. (N. G. Işık, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Oskay, Ü. (1982). *Müzik ve Yabancılaşma: Aristo, Huizinga ve Adorno Açısından Bir Ön Çalışma*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbudun, S. ve Uysal, G. (2012). *50 Soruda Antropoloji*. İstanbul: 7 Renk Yayıncılık.
- Özdemir, U. (2016). *Kimlik, Ritüel ve Müzik İcrası, İstanbul Cemevlerinde Zakirlik Hizmeti*. İstanbul: Kolektif Kitap.

Özer, Y. (2002). *Müzik Etnografisi Alan Çalışmasında Yöntem ve Teknik*. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Özmenteş, G. (2019). Müzikte Beğeni Hiyerarşilerinin Naifliği: Sosyal Teorilerden Bir Eleştiri. *Etnomüzikoloji Dergisi*. 2 (2), s. 139-178.

Öztürk, Ş. (2019). *Theodor W. Adorno Müzik Yazıları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Peterson, A. R. ve Simkus, A. (1992). How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups. M. Lamont ve M. Fournier (Ed.). *Cultivating Differences : Symbolic Boundaries And The Making Of Inequality*. p. 152-187. Chicago and London: The University Of Chicago Press.

Salihoğlu, H. (1988). Alman Edebiyatında Fırtına ve Tepki. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 3, s. 199-208.

Sepetçi, T. (2016). Levi-Strauss ve Roland Barthes'ın Yaklaşımıyla "God of War III" Oyununun Mitsel Çözümlemesi. *TRT Akademi*. 2, s. 488-507.

Sosyolog Tunca Arıcan'la Türkçe Rap Üzerine: Rap sokaktan çekilmedi sokak form değiştirdi. Erişim: 25. 10. 2022. <https://www.politikyol.com/soylesi-sosyolog-tunca-aricanla-turkce-rap-uzerine-rap-sokaktan-cekilmedi-sokak-form-degistirdi/>

Skirbekk, G. ve Gilje, N. (2013). *Antik Yunan'dan Modern Döneme Felsefe Tarihi*. (E. Akbaş ve Ş. Mutlu, Çev.). İstanbul: Kesit Yayınları.

Smith, P. (2007). *Kültürel Kuram*. (S. Güzelsarı ve İ. Gündoğdu, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.

Stewart, S. (2013). *A Sociology of Culture, Taste and Value*. London: Palgrave Macmillan.

Swartz, D. (2018). *Kültür ve İktidar Pierre Bourdieu'nun Sosyolojisi*. (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Swingewood, A. (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*. (A. Kansu, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Şimşon, E. (2020). Yeni Bir Dinleme Biçimi Olarak Negatif Diyalektik. *Felsefi Düşün, Müzik ve Felsefe*. 15, s. 185-203.

Tan, S. (2022). Katı Olan Her Şey Buharlaştı mı? Müziksel Değerin Batı Kaynaklı Hiyerarşik Sınıflandırmaları Üzerine. *Etnomüzikoloji Dergisi*. 1, s. 11-29.

TDK, Kültür Terimi. Erişim: 04.01.2022. <https://sozluk.gov.tr>

Takış, T. (2004). Gorgon'un Yüzünü Görenler Geri Dönmedi Ya Da Dönenler Tek Bir Söz Söylemedi. *Doğu Batı*. 15, s. 7-8.

Tanilli, S. (1994). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Taşkaya, M. (2013). Reklamlarda Nostaljik Unsurlar: Kimlik Vaadi ve Anlamın Tüketimi. *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*. 6 (1), s. 1-37.

Ünal, Z. A. (2017). Bourdieu'nün Tabakalaşma Teorisi Bağlamında Üst Sınıftan Alt Sınıfa Doğru Hayat Tarzı Tahakkümü. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 49, s. 380-388.

Yarç, S. (2011). Pierre Bourdieu'da Sosyal Sermaye Kavramı. *Akademik İncelemeler Dergisi*. 1, s. 125-135.

Yaylagül, L. ve Korkmaz, N. (2008). *Medya Popüler Kültür ve İdeoloji*. Ankara: Dipnot Yayınları.

Yeni Sezon Programında Neler ve Kimler Var? Erişim: 25.10.2022. <https://www.sanattanyansimalar.com/yeni-sezon-programi-nda-neler-ve-kimler-var/6965/>

Youtube Abone Sayısını Arttırmak İçin 24 Kanıtlanmış Yöntem. Erişim: 21.06.2022. <https://moddworks.com/youtube-abone-sayisi-arttirma/>

Zengin, E. (2020). Herder'in Folklor Tanımlamalarında Halk Kavramının Doğası (The Essence of the Concept of Folk in Herder's Definitions of Folklore). *Milli Folklor*, 126, s. 18-26.

Williams, R. (1993). *Kültür*. (S. Aydın, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Williams, R. (2007). *Anahtar Sözcükler Kültür ve Toplumun Söz Varlığı*. (S. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Williams, R. (2021). *Kültür ve Toplum 1780-1950*. (U. Kocabaşoğlu, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

EKLER

EK-1: SPSS FAKTÖR ANALİZİ VERİLERİ

Total Variance Explained

Component	Initial Eigenvalues			Extraction Sums of Squared Loadings		
	Total	% of Variance	Cumulative %	Total	% of Variance	Cumulative %
1	1,445	28,909	28,909	1,445	28,909	28,909
2	1,193	23,862	52,770	1,193	23,862	52,770
3	,873	17,459	70,229			
4	,833	16,658	86,887			
5	,656	13,113	100,000			

Extraction Method: Principal Component Analysis.

Component Matrix^a

	Component	
	1	2
aile	,681	-,396
eğitim	,606	-,503
sosyalç	,590	,274
klip	,428	,515
reklam	,289	,665

Extraction Method: Principal Component Analysis.

a. 2 components extracted.

Component	Total	% of Variance	Cumulative %	Total	% of Variance	Cumulative %
1	1,540	19,247	19,247	1,540	19,247	19,247
2	1,328	16,601	35,849	1,328	16,601	35,849
3	1,200	14,996	50,845	1,200	14,996	50,845
4	1,016	12,694	63,539	1,016	12,694	63,539
5	,884	11,052	74,590			
6	,733	9,161	83,751			
7	,684	8,552	92,303			
8	,616	7,697	100,000			

Extraction Method: Principal Component Analysis.

Component Matrix^a

	Component			
	1	2	3	4
aile	,567	-,452	,310	-,246
eğitim	,522	-,182	,620	,011
sosyalç	,452	-,329	-,222	,508
klip	,499	,189	-,283	,443
reklam	,441	,242	-,577	-,146
cinsiyet	,140	,622	,406	,379
yaş	,112	,656	,253	-,111
benzerlik	,516	,268	-,171	-,568

Extraction Method: Principal Component Analysis.

a. 4 components extracted.

Total Variance Explained

Component	Initial Eigenvalues			Extraction Sums of Squared Loadings		
	Total	% of Variance	Cumulative %	Total	% of Variance	Cumulative %
1	1,483	24,719	24,719	1,483	24,719	24,719
2	1,420	23,669	48,388	1,420	23,669	48,388
3	1,045	17,419	65,807	1,045	17,419	65,807
4	,943	15,725	81,532			
5	,623	10,377	91,909			
6	,485	8,091	100,000			

Extraction Method: Principal Component Analysis.

Component Matrix^a

	Component		
	1	2	3
aillex	-,137	,615	,578
eğitimx	,828	,060	-,128
sosyalx	,416	,425	-,207
klipx	,291	,633	-,395
reklamx	-,531	,672	-,083
eğitim	,489	,065	,700

Extraction Method: Principal Component Analysis.

a. 3 components extracted.

Communalities

	Initial	Extraction
ailex	1,000	,770
eğitimx	1,000	,734
sosyalx	1,000	,715
klipx	1,000	,782
reklamx	1,000	,758
eğitim	1,000	,767
cinsiyet	1,000	,569
yaş	1,000	,808

Extraction Method: Principal Component Analysis.

Total Variance Explained

Component	Initial Eigenvalues			Extraction Sums of Squared Loadings		
	Total	% of Variance	Cumulative %	Total	% of Variance	Cumulative %
1	2,089	26,117	26,117	2,089	26,117	26,117
2	1,550	19,370	45,487	1,550	19,370	45,487
3	1,225	15,307	60,794	1,225	15,307	60,794
4	1,040	13,005	73,799	1,040	13,005	73,799
5	,766	9,579	83,378			
6	,626	7,820	91,198			
7	,416	5,195	96,393			
8	,289	3,607	100,000			

Extraction Method: Principal Component Analysis.

Component Matrix^a

	Component			
	1	2	3	4
ailex	,284	-,174	,796	,157
eğitimx	,841	,147	-,073	,003
sosyalx	,777	,225	-,159	-,187
klipx	,524	-,337	,103	,619
reklamx	,318	-,798	-,021	-,142
eğitim	,156	,595	-,279	,557
cinsiyet	,545	,152	-,094	-,490
yaş	,009	,565	,680	-,164

Extraction Method: Principal Component Analysis.

a. 4 components extracted.

EK-2: K1 KİŞİSİYLE YAPILAN GÖRÜŞME

(Aylin Özkan, 1993, Psikolog, Görüşme tarihi: Kasım 2022)

G: Türkçe Sözlü Popüler Müzikler denildiğinde hangi tür veya tarzları anlıyorsun?

K1: Daha çok pop müzik. Ancak son döneme baktığımız zaman daha çok rap müzik. Spotify listelerine bakıldığında ve oradaki sayıyı da baz alırsak popülerlik için rap de olabilir. Geçmiş dönemlere baktığımızda pop, şimdi ise rap müziği de katabiliriz. Ancak pop halâ var diye düşünüyorum. Yaz zamanları o kumsallarda çalınan müzikler canlanıyor, radyolarda en çok çalınanlar pop müzik eserleri daha doğrusu şarkıları var. Ancak rap de artık kulağımızda. Bir taksiye bindiğimizde vs. toplu alanlarda çalınan müzikler...

G: Peki sence bir eserin popüler olmasındaki etkenler neler olabilir?

K1: Yani günümüzde düşündüğümüz zaman bence reklam etkisi çok fazla diyebiliriz. Müzik anlamında düşündüğümüzde de bu şekilde. Yani karşılaşma, karşımıza çıkma olasılığı artan şeyler ilk etapta maruz kalmakla beraber, bir süre sonra kitlenin oluşmasıyla –onu (pop müziği) dinleyen bir kitlenin oluşmasıyla- bu sefer ‘‘Aaa bu çok dinleniliyormuş, bu beğeniliyormuş, benim de beğenmem lazım gibi bir etkiyle de daha da kartopu gibi büyüdüğünü düşünüyorum. O yüzden ben biraz daha reklam etkisi, medya etkisi diyebilirim. Orada pompalanan bir şey olduğunu düşünüyorum. Hitap etme açısından da tüketim odaklı da gittiğini düşünüyorum. Kısa süreli, hızlıca bir duyguya anlık olarak girip çıkma, o an kendince bir şeyi hızlıca paylaşabilme gibi olanakları sunan şarkıların popüler olduğunu düşünüyorum.

G: T.S.P.M tercih edilmesinde ne tür etkenler var? Biraz evvel söylediğin gibi medya bunun için önemli mi sence?

K1: Fazlasıyla önemli. Medya dediğimizi de artık televizyon üzerinden düşünmüyorum ama insanların çoğunluğunun seyretmeyi ya da ne bileyim dinlemeyi sevdiği alanlarda ya da kullanmayı (sosyal medya mesela) tercih ettiği alanlardaki o maruz kalma noktasının etkili olduğunu düşünüyorum. Televizyon üzerinden değil de daha çok insanların kullandığı yani popüler olan diğer alanların içerisinde popüler olmak daha kolay olduğunu düşünüyorum.

G: Peki popüler terimin T.S.P.M tercihlerinde olumlu veya olumsuz bir etkisi olduğunu düşünüyor musun?

K1: Değersizleştirmeye neden oluyor. Çabuk unutuluyor. Hemen bir sonrakini aramak gibi. Herhangi bir tüketim nesnesiyle kurulan bir ihtiyaç gibi. Aklıma nedense tuvalet kağıdı geldi. Tuvalet kağıdı bittiği zaman yenisini takarsın, ihtiyaç duyarsın. Biraz o tüketim ilişkisi gibi ya da ona dönmüş biçimde. Zihnimde şey canlanıyor popüler olabilmesi için ürettiğin şarkının ya da videonun değer verdiği bir eserin popüler olması için videolar var. Sık ve fazlaca o kitleye sürekli bir şey üretmek... Bu ancak o kitleyi tutabilir. Bir öncekinin akılda kalması onun değerli olması, onun beğenilmesi ölçüt değil artık. Marka gibi markanın tutması yani.

G: T.S.P.M üretimi ve tüketiminde sosyal ve kültürel faktörler etkili mi sence? Eğitim, aile yapısı, toplumsal statü, yaş grupları, cinsiyet grupları gibi.

K1: Her birinin ayrı etkisi olabilir diye düşünüyorum. Benim aklıma ilk gelen daha çok ekonomik koşullar... Onun getirdiği bir yaşam biçimi. En çok etkileyen bu. Tabi ki aile yapısı da etkiliyor. İnsanların birbirleriyle ilişkilerini de etkiliyor. Sosyalleşmemizi de etkiliyor. Bizim herhangi bir nesneyle kurduğumuz ilişkiyi de etkiliyor.

G: T.S.P.M tercih edilmesinde hangi müzikal unsurlar etkilidir? Ritim, melodi gibi. Bunlar etkili midir sence?

K1: Olabilir çünkü benzer ve basit yapıların daha çok kullanıldığını görüyorum. Bunları dinleyenlerin bu unsurların ne kadar farkında olduğunu bilmiyorum. Kendim dinlediğimde de bu unsurların ne kadar farkında olduğumu da çok bilmiyorum ama uzaktan baktığımda benzer ve basit yapıların, belli tekrarların içerisinde olduğunu görüyorum. Üreten kişi bunların farkında olabilir fakat tüketen kişiler bunların farkında olmuyor olabilir. Ama bir etki var. Çünkü karmaşık yapıda da yapılabiliyordu ama çok karşımıza çıkmıyor. En azından günümüzde.

G: Popüler müziklere bir takım eleştiriler yapılmakta; standart olması gibi, kolay tüketilebilir olması, eğlenceye yönelik olması ya da ticari olması gibi bir takım eleştiriler mevcut. Bu eleştirilerin dinleyici kitlesi üzerinde olumsuz etkileri olduğunu düşünüyor musun?

K1: Böyle bir kitle de var tabi. Özellikle akademik çevre ya da bu işin içerisinde kendini farklı ifade etme isteği olan kişiler. Bunun altında tabi birçok psikolojik faktör de olabilir. Kıskançlık, haset... Bunları düşünmeden de olmaz. Fakat bu konular mülâkatın ana odağı olmadığı için girmiyorum. Ancak sadece müzikler açısından bakmıyorum. Tutan ve

fazlaca göz önünde olan bir şey örneğin; diziler. Mesela çok popülerleşmiş bir diziyi seyretmeme üzerinden (ben hiç Game of Thrones veya Harry Potter seyretmedim gibi) kendini bir yere konumlandıran kişiler vardır. ‘Ben Serdar Ortaç dinlemem’, ‘Ben Ezhel dinlemem’, ‘Aa Ezhel mi?’, ‘O ne ki?’ gibi sözlerle kendilerini o müziği dinlemeyen grubunda konumlandıran kişiler olabilir.

G: Yani farklılaştırmak, ötekileştirmek üzerinden bir kimlik yaratma gibi mi?

K1: Tabi.

G: Hangi kitle iletişim araçları üzerinden popüler müzikleri dinliyorsunuz veya maruz kalıyorsunuz?

K1: Herhalde instagram kullandığım için en çok kendim tercih etmeden oradan dinliyorum, denk geliyorum. Anladığım kadarıyla da orada reels videolarının arkalarında – sanırım onlar da tiktok’ta fazlaca ünlü olmuş müzikler- kullanılan müzikler. Bu gibi durumlarda daha çok maruz kalıyorum. Ancak kendim tercih edeceğim zaman youtube ve spotify gibi platformları kullanıyorum.

G: Kasetten, cd’den veya plaktan dinlemiyorsunuz galiba?

K1: Hayır. Ancak çok fazla dizi izlemesem de orada da duyduğum oluyor.

G: Günümüzde popüler müziklerin tercih edilmesinde geçmişi hatırlatıcı, nostaljik bir etkisi var mı? Varsa sizin için de durum böyle midir?

K1: Bu soruya bu şekilde cevap vermek zor. Çünkü geçmişteki bir olay veya anıyla bağdaştırmadan daha çok tercih ediyorum. İnsanlar da çok da farkında olmadan yönelmiş ve tercih etmiş oluyor. Ama tabi soruyla beraber düşündüğümde bir anıyı veya olayı hatırlatan şarkıları dinlemek istediğim hatta tekrar tekrar dinlediğim şarkılar oluyor.

G: Yani geçmişi hatırlamak adına o müzik eserinden faydalandığınızı söyleyebilir miyiz?

K1: Denilebilir. Geçmişi hatırlattığı için üzerinde daha çok durulabiliyor ancak aynı yere geliyorum; nostalji söz konusu olduğunda bu tercih çok da bilinçli değil.

G: Popüler müziklerin dinleyiciye ulaşmasında kitle iletişim araçlarının rolü nedir?

K1: Fazlaca büyük rol oynamakta. Çünkü bir şeyi popüler yapan şeyin –olduğum yerden düşünüyorum- büyük bir kitlenin kucaklanması olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla kitle

iletişim araçlarının rolü çok büyük. Kitle iletişim araçlarıyla, bir tıklama ile büyük kitlelere ulaşabiliyorsun. Küçük bir yerde konser verdiğinde ya da mahallede icra ettiğinde popülerleşmek pek mümkün değil. Kitle iletişim araçları çok daha kolaylaştırıyor ve popülerleşmeye de etki ediyor bence.

G: Aslında bu soruya cevap verdiniz ama belki biraz daha açmak istersiniz? Popüler müzik tercihlerinde sosyo-kültürel faktörler etkili midir?

K1: Evet ekonomik koşullar. Kaynaklara erişim imkanının artması, bu kaynaklardan beslenip kendini geliştiren bireyler, salt popüler müzik dinleyicisi olmaktan uzaklaşıyor. Ama bu ‘popüler kültürün ürünlerinden uzaklaşmalıyım, onlar tü-kaka’ gibi bir söylem içermiyor. Ancak bu durum farklı bir gruba aitmiş gibi hissettiriyor insanlara. Mesela arkadaş toplantılarında herkesin guilty pleasure’ını (utanç duyulan ama haz da alınan tercihler) paylaşması gibi. Herkes başkasının içinde asla dinlemeyeceği şarkıları orada açmaya başlıyor. Ve bunlar genelde de çok popüler olan şarkılar. Bu durum da statü üzerinden tabi. ‘Siz beni böyle bilmeyin ama benimde böyle bir tercihim var’ gibi. Hatta ünlüler arasında da belirli röportajlarda da guilty pleasure ile ilgili sorular olduğunu görüyorum son zamanlarda.

G: Peki bu durum bir kimlik yaratım süreci mi?

K1: Öyle adlandırabiliriz ama bu kimlik üretim sürecinin bir parçası. Ancak kimliğimiz böyle olduğu için mi biz buraya yöneliyoruz yoksa bunları tercih ettiğimiz için mi kimliğimiz budur. Hangisi? Nasıl bir sebep-sonuç ilişkisi kurarız diye düşünürsek, bence doğrudan bir sebep sonuç ilişkisi yok aralarında. Ancak dolaylı da olsa bir ilişki olduğu açık. Ancak bu ilişki karmaşık.

G: Herkes tarafından tercih edilen popüler müzik eserlerinin, ortak beğenileri yansıttığı ve dinleyiciler arasında iletişimsel bütünlük sağladığını düşünüyor musunuz?

K1: Ortak beğenileri yansıtmak... Çok tercih edildiği için beğeniliyor diye düşünülüyor ama bu beğenilmeli diye sunulan da bir şey en nihayetinde.

G: Güdüp yönetmek gibi mi?

K1: Yani sonuçta çok konforlu bir alan. Neyi beğenip beğenmeyeceğimiz, ne ile vakit geçirip geçirmeyeceğimizin dışarıdan belirlendiği bir alan. Yani güdülme denilebilir bir

nevi fakat çift yönlü bir ilişki gibi düşünüyorum. Ancak orada sağlanan bir ortaklıktan alınan bir haz da vardır diye düşünüyorum.

G : Peki iletişimsel bir bütünlük sağlıyor mu? Ortak duyguları uyandırmak gibi.

K1: Pek zannetmiyorum ama bunun için çok güzel bir araç popüler müzikler. Fark ettirmeden böyle şeyler eklenebilir şarkılara. Belli bir mesaj niteliği olarak kullanılabilir. Bazı durumlarda kullanılmalıdır da.

EK-3: K2 KİŞİSİYLE YAPILAN GÖRÜŞME

(Aysun Kayalı, 1980, Ressam, Görüşme Tarihi: Kasım 2022)

G: Türkçe Sözlü Popüler Müzikler denildiğinde çoğunlukla hangi türleri/tarzları anlamaktasınız?

K2: Popüler denildiğinde ilk aklıma gelen pop müzik oluyor.

G: Peki bu müzik nasıl popüler olmakta ve popüler olmasında ne tür etkenler var?

K2: Eğer günümüzden bahsedeceksek güzel olduğu için etkiliyor bence. Veya çok tanınmış olduğu için. Belki sanatçının dikkat çekici kişiliği de olabilir. Hangi yaş grubuna hitap ettiği de olabilir. Ancak benim için radyo ve televizyon takip etmediğimden sosyal medya derim. Oradan duyduğum bir şeyi youtube üzerinden defalarca dinleyebilirim. Bu yüzden doğrudan medya etkili diyebiliriz. Şu an için yüzde yüz medya. Çünkü ben günümün üç-dört saatini reel video izleyerek harcıyorum. Tuvaletteyken, dişimi fırçalarken orada çalan müzikleri sürekli dinliyorum. Şu an için bence popüler kültürün en mükemmel alanı kısa videolar.

G: Sizce bu popüler teriminin olumlu ya da olumsuz bir işlevi var mı?

K2: Bilmem oluyordur herhalde. Ama benim için olmuyor. Tabi popüler olup öğrendiğim müzikler de var tabi.

G: Türkçe sözlü popüler müziklerin üretiminde ve tüketimde sosyo-kültürel faktörler etkili mi?

K2: Herhalde etkiliyor. Eğitim, aile etkiliyor. Yani demek istediğim yaşadığın ortam çok etkiliyor. Sen yedi yaşındayken baban Müslüm Gürses dinliyorsa senin de yüzde yüz ona yatkınlığın oluyor. Bir yerde ortaya çıkıyor işte.

G: Popüler müziklerin tercih edilmesinde şarkı sözleri, melodi, ritim vb. faktörler etkili midir?

K2: Bence şarkı sözünden ya da ritimden dolayı değil. Bazen çok alakasız bir şeyi o kadar beğeniyorsun ki. Popüler birinin beğenip dinlediği şeyi de beğenebiliyorsun. Özellikle yaş gruplarında daha belirgin oluyor. Örneğin ergenlik çağı. Popüler olan birinin bir şeyini

dinlemek çok etkili. Önceden Müslüm Gürses dinlemezdim, iğrenç gelirdi bana. Ama şimdi popüler oldu ve benim de hoşuma gidiyor, dinliyorum. Bakış açım değişti.

G: Popüler müziklere yöneltilen eleştirilerde, standart, kolay tüketilebilir, eğlenceye yönelik ve ticari olma gibi faktörlerin, dinleyici kitlesi üzerinde olumsuz etkileri olduğu düşünüyor musunuz?

K2: Günümüz için artık böyle bir sorunun geçerliliği olmadığını düşünüyorum. Geçen sosyal medyada kaygı bozukluğuna iyi geçen en iyi beş şarkı diye bir başlık gördüm. Ben hayatımda hiçbir zaman kendi isteğimle Mozart açıp dinlemedim. Ama eminim ki onu gören birçok kişi de açıp Mozart dinledi. Yani artık o işler eskide kaldı. Bir tane müzik eleştirmenin çıkıp da ‘‘Demet Akalın ıy iğrenç bir şarkı’’ demesi bitti artık. Her şey ortada yani.

G: Popüler müzikleri hangi kitle iletişim araçları üzerinden dinliyorsun?

K2: Online müzik platformları üzerinden dinliyorum. Akıllı telefondan dinliyorum. Şöyle bir güzelliği var. Bana otomatik mix listesi veriyor. Hayatımda duymadığım şeyleri bana dinletiyor. Hayatıma inanılmaz güzel şarkılar kattım böylece.

G: Günümüzde popüler müziklerin tercih edilmesinde geçmişe dair bazı olayların, anıların hatırlanması veya nostalji duygusunun etkisi olduğunu düşünüyor musun?

K2: Hatırlatıyor tabi. Geçmiş, anılar. Ancak o anılar canlansın diye dinlemiyorum bunları.

G: Popüler müziklerin dinleyiciye ulaşmasında kitle iletişim araçlarının etkisi nedir?

K2: Direkt. Artık günümüzde böyle.

G: Popüler müziklerin dinleyici kitlelerinin ve bu müzikleri dinlemeyi tercih etmeyenlerin sosyal statüsüne ilişkin çıkarımlar yapmak mümkün müdür?

K2: Bence gizli gizli herkes pop dinliyor. Ama katı kafalar da var. Resim yapıyor mesela klasik müzik dinliyor. Bir üst kesim var yani. Sınıfsal bir durum mevcut. Ancak bu bakış açısı kaybolacak ve şu an kaybolma aşamasında.

G: Herkes tarafından tercih edilen popüler müzik eserlerinin, ortak beğenileri yansıttığı ve dinleyiciler arasında iletişimsel bütünlük sağladığını düşünüyor musunuz?

K2: Kesinlikle. Kitlesele bir durum var. Toplumun bir ortak beğenisini yansıtıyor.

G: Film, dizi veya reklamlarda kullanılan m¼ziklerin etkili olduğunu d¼ş¼n¼yor musunuz?

K2: Kesinlikle etkili. Ben ne dizi ne de film izliyorum. Ama etrafımdaki insanlardan biliyorum. Bu da medya etkisi. Kaçınılmaz. Sevdiğin diziyi izliyorsun, orada bir m¼zik çalıyor, sonra onu dinlemeye başlıyorsun.

EK-4: K3 KİŞİSİYLE YAPILAN GÖRÜŞME

(Uğur Küçük Kaplan, 1983, Müzikolog, Görüşme tarihi: Eylül 2022)

G: Türkçe sözlü popüler müzikler denildiğinde hangi tür/türleri ya da tarzları anlıyorsunuz?

K3: Arabesk, pop, rock ve rap.

G: Bir eserin popüler olmasındaki etkenler nelerdir?

K3: Şartlara göre değişkenlik gösterse de popüler kavramının içini dolduran birçok etken var. Bence en geçerli ve baskın olanı, toplumun büyük bölümünde bir biçimde karşılık bulması. Bu karşılık tümüyle beğeniden ibaret olmak durumunda değil; ürüne yönelik eleştirileri de tanınıp bilinme açısından karşılık bulma sürecine dahil etmek gerekiyor. Bunun yanında çağının estetik anlayışına belli ölçüde hitap etmesi, döneminin ruhunu yansıtması gibi unsurları da ekleyebiliriz.

G: Türkçe sözlü popüler müziklerin tercih edilmesinde ne tür etkenler rol oynar?

K3: Sözlü geleneğin yaygın olduğu toplumlarda, türü veya tarzı ne olursa olsun tercihteki birincil unsur sözdür. Bu durum Türkçe sözlü popüler müzikler için de geçerli. Müzik çoğu zaman ikinci, hatta üçüncü sırada önem taşır birçok dinleyici için. Şarkıyı kimin seslendirdiği, varsa video klibi, temposu yüksek bir dans parçasıysa ritminin kıvraklığı gibi unsurlar da peşi sıra gelir. Bir de tabii bu tarz genel ölçütlerin yanında daha kişisel diyebileceğimiz tercih nedenleri olabilir.

G: Popüler teriminin, popüler müziklerin tercih edilmesinde olumlu/olumsuz herhangi bir işleve sahip olduğunu düşünüyor musunuz?

K3: Müzikleri, ciddi müzik-eğlence müziği şeklinde temel bir hiyerarşik sınıflandırmaya tabi tutanlar için popüler teriminin olumsuz çağrışımlar yaptığını söyleyebiliriz. Bunun dışında tercih açısından doğrudan olumlu bir etkisi olduğunu düşünmüyorum.

G: Türkçe sözlü popüler müziklerin üretimi ve tüketiminde sosyal ve kültürel (eğitim, aile yapısı, toplumsal kategori, yaş) faktörler etkili midir?

K3: Toplumdan topluma oranları değişse de sosyal ve kültürel faktörler elbette etkilidir.

G: Popüler müziklerin tercih edilip edilmemesinde hangi müzikal unsurlar (armoni, form, makam, ritim, şarkı sözleri vb.) etkilidir?

K3: Armoni, form, makam vb. öğeler belli bir bilgi seviyesinde olmayı gerektirdiğinden, tercih açısından çoğunluk için birincil ölçütler olduklarını söyleyemeyiz.

G: Popüler müziklere yöneltilen eleştirilerde, standart, kolay tüketilebilir, eğlenceye yönelik ve ticari olma gibi faktörlerin, dinleyici kitlesi üzerinde olumsuz etkileri olduğu düşünüyor musunuz?

K3: Popüler müzikleri tercih eden insanların büyük bölümünün bu eleştirilerden haberleri dahi olmuyor. Dolayısıyla ancak okuyup araştıran çok kısıtlı bir dinleyici kitlesi için bu eleştirilerin varlığından bahsedilebilir. Bu kişiler de genel veya kişisel bazı ölçütleri baz alarak popüler müzikleri dinlemeye devam ediyorsa bu unsurların belirleyici bir etkisi olduğunu söyleyemeyiz.

G: Popüler müzikleri hangi aygıtlar (plak, kaset, cd, online müzik platformları vb.) üzerinden dinliyorsunuz?

K3: İşim gereği hepsi diyebilirim.

G: Günümüzde popüler müziklerin tercih edilmesinde geçmişe dair bazı olayların, anların hatırlanması veya nostalji duygusunun etkisi olduğunu düşünüyor musun?

K3: Nostalji, bugünle geçmiş arasında köprü kurabildiğimiz bir duygu hâli. Bir yandan da çağın şartlarına, popüler kültürün öncelik ve beklentilerine göre şekil verilen kurmaca bir kavram. Nostaljinin özellikle günümüzde popüler müziklerin tercih edilmesinde ve bu müziklere ilişkin anlam dünyasının görünürlük kazanmasında kesinlikle önemli bir işlevi olduğunu söyleyebiliriz.

G: Popüler müziklerin dinleyiciye ulaşma noktasında kitle iletişim araçlarının etkisi nedir?

K3: Popüler müziklerin dinleyiciye ulaşmasında kitle iletişim araçları kesinlikle başat bir rol oynuyor.

G: Popüler müziklerin dinleyici kitlelerinin ve bu müzikleri dinlemeyi tercih etmeyenlerin sosyal statüsüne ilişkin çıkarımlar yapmak mümkün müdür?

K3: Münferit durumlar olsa da popüler müziklere yönelik tercih üzerinden dinleyicilerin sosyal statüsüne ilişkin çıkarımlar yapılabilir elbette.

G: Herkes tarafından tercih edilen popüler müzik eserlerinin, ortak beğenileri yansıttığı ve dinleyiciler arasında iletişimsel bütünlük sağladığını düşünüyor musunuz?

K3: Burada da münferit örnekler, genel geçer ölçütler dışında kişisel çıkarımlara dayalı tercihler olduğunu unutmamak gerekiyor. Yine de birkaç ölçütün yaygın olarak öne çıkmasına dayanarak birtakım ortak beklenti ve beğenilere hitap ettiğini söyleyebiliriz.

EK-5: ETİK KOMİSYON ONAY BİLDİRİMİ

Tarih: 14/03/2022
Sayı: E-35853172-300-00002085010
00002085010



T.C.
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ REKTÖRLÜĞÜ
Rektörlük

Sayı : E-35853172-300-00002085010
Konu : Caner BEKTAŞ (Etik Komisyon İzni)

14.03.2022

GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

İlgi: 24.02.2022 tarihli ve E-44513094-300-00002054419 sayılı yazınız.

Enstitünüz Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı Öğretim Üyesi **Prof. Dr. Fatma Gülay MİRZAOĞLU SIVACI**'nin danışmanlığında yüksek lisans programı öğrencisi **Caner BEKTAŞ** tarafından yürütülen "**Popüler Müziklerde Beğeni Farklılıklarının Kültürel Çözümü: Türkçe Pop Örneği**" başlıklı tez çalışması Üniversitemiz Senatosu Etik Komisyonunun **08 Mart 2022** tarihinde yapmış olduğu toplantıda incelenmiş olup, etik açıdan uygun bulunmuştur.

Bilgilerinizi ve gereğini rica ederim.

Prof. Dr. Vural GÖKMEN
Rektör Yardımcısı

Bu belge güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.

Belge Doğrulama Kodu: 41EAA906-965D-4BDF-9587-B4DB145D2B38

Belge Doğrulama Adresi: <https://www.turkiye.gov.tr/hu-ebys>

Adres: Hacettepe Üniversitesi Rektörlük 06100 Sıhhiye-Ankara

Bilgi için: Sevdâ TOPAL

E-posta: yazimd@hacettepe.edu.tr İnternet Adresi: www.hacettepe.edu.tr Elektronik

Bilgisayar İşletmeni

Ağ: www.hacettepe.edu.tr

Telefon: 0 (312) 305 3001-3002 Faks: 0 (312) 311 9992

Telefon: 03123051008

Kep: hacettepeuniversitesi@hs01.kep.tr



ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez/Sanat Çalışması Raporunda,

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününi kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu tez çalışmasının herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu olarak sunmadığımı beyan ederim.

16/01/2023

Caner Bektaş

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Popüler Müziklerde Beğeni Farklılıklarının Kültürel Çözümlemesi: Türkçe Pop Örneği

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
15/01/2023	111	202701	22/12/2022	7	1992909742

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar Dahil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (16/01/2023)

Caner Bektaş

Öğrenci No.: N20137448

Anabilim Dalı: Geleneksel Türk Müzikleri

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlilik	Doktora	Bütünleşik Doktora
✓			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. F. Gülay Mirzaoğlu Sıvacı

MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
Institute of Fine Arts

Title: Cultural Analysis Of Differences Of Preference In Popular Music: The Example Of Turkish Pop

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
15/01/2023	111	202701	22/12/2022	7	1992909742

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes Included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (16/01/2023)

Caner Bektaş

Student No.: N20137448

Department: Geleneksel Türk Müzikleri

Program:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint PhD
✓			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Dr. F. Gülay Mirzaoğlu Sivacı

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim. Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)

Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

16/01/2023

Caner Bektaş

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

(1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7. 2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

