
Konfüçyüsçülüğün Sanata Bakış Açısı ve Bir Kültür Üretimi Olarak Popüler Müzik: Konfüçyüs'ün Mesajı Kırmızıgül İle Somutlaşıyor

Yrd.Doç.Dr. Billur ÜLGER*
Trakya Üniversitesi
Tekirdağ Meslek Yüksekokulu

Öz: Çin tarihinin en büyük düşünürü ve siyaset kuramcısı Konfüçyüs'ün, üretilen müzik ile toplumsal refah arasında kurduğu bağ, bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır. 1950'lerdeki sanayileşme hareketleriyle birlikte Türkiye'de birçok kural, değer ve inanç altüst olmuş, yeni olaylar, beğeniler, tüketim biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu anlamda popüler kültür, üst kültür ürünlerinin karşısında vazgeçilmez konumunu almıştır. Türkiye gibi az gelişmişlik örneği gösteren kapitalist toplumlarda halk, hakim sınıflara karşı kendi isyankar duygularını işleyen, toplum içindeki çarpıklıkları barındıran popüler müzik ürünleriyle avunmakta, kendi çaresizliğini, yenilmişliğini anlatan bu ürünlerden ilginç bir haz almaktadır. Oysa sanatın, insanlığın mutluluğa doğru ilerlemesi, insan yaşamının gelişmesi için bir yol olduğu varsayılmaktadır. Dolayısıyla günümüzde, sanat kavramına ait bakış açılarının tümünden değiştiği söylenebilir.

Anahtar sözcükler: Konfüçyüs, Sanat, Müzik, Estetik, İdeoloji, Hakimiyet, Modernizm

Popular Music as a Production of Culture and Confucian View of Art: Confucius's Message Becomes Concrete By Kırmızıgül

Abstract: The connection which Confucius, the greatest philosopher and political theorist in Chinese history, made between social welfare and music production has been taken as the starting point of this paper. Beginning with the industrialization movements in 1950s, many rules, values and beliefs have changed, new pleasures and consumption types have occurred. In this sense, popular culture products have become irresistible in comparison with high culture products. In developing, capitalist countries such as Turkey, people are interestingly consoled and delighted with popular music products which perform their rebelliousness against dominating classes, and which include social injustice. However, art is considered, actually, to be a road taken for people's happiness and development. Therefore it is possible to say that in most of today's societies, the perception of the concept "art" has totally changed.

Key words: Confucius, Art, Music, Aesthetic, Ideology, Hegemony, Modernism

* Trakya Üniversitesi, Tekirdağ Meslek Yüksekokulu, 59030, Tekirdağ
Faks no: 0-282- 293 14 60
Elektronik posta: bilulger @ hotmail.com

1. GİRİŞ

Sanat yönü olan bir ürün ile ilgili geleneksel görüş, bu ürünün, özel yeteneğe sahip, emsaline az rastlanan sanatçıların hayal gücünden çıktığı yönündedir. Günümüzde ise sanatçı kavramına ve bu kavramın taşıdığı misyona ait bakış açıları kökten değişmiştir.

Batıda 19. Yüzyılın sonlarına dek “sanatçı” olarak nitelendirilen kişi, eğitilmiş, ilhamı Tanrının bir armağanı olan, elit sosyal tabakaya ait (ya da en azından orta sınıf), bireysel özellikler açısından ise içekapanık, işini ağırdan alan, egoist, sabit fikirli bir çerçeve çizirken, bu kişi, 19. Yüzyıldan sonra mütevazı tabakaları simgeleyen, nispeten eğitimsiz, ancak teknik bakımdan bazı donanıma sahip bir zanaatçı olarak algılanmaya başlamıştır (Ryan ve Wentworth 1999: 175).

Sanatçının bu şekilde algılanmasının nedeni, modernleşme hareketleriyle birlikte ortaya çıkan yeni beğeniler ve tüketim biçimlerine dayatılabilir. Toplumsal yapı değişim gösterdikçe üretilen kültürel nesnelere de doğru orantılı bir değişim yaşanmış, doğası gereği akışkan, yani izini kolay kaybettiren, geçici bir niteliğe sahip popüler kültür ürünleri rağbet görmeye başlamıştır. Büyük ölçüde kitle üretimini amaçlayan popüler nesnelere, kitle iletişim endüstrilerinin bir arz-talep meselesi olarak değerlendirilmektedir. Durum böyle iken, az gelişmişlik özelliği gösteren kapitalist toplumlarda halk, kendi isyankar duygularını işleyen, böylece geçici bir süre de olsa, bu isyankar duyumsamalar eşliğinde kendini hakim sınıflarla eşit sayma yanılsamasına kavuşturan ürünü talep etmektedir.

Sanata ve sanatçıya dair bakış açılarının kökten değiştiği varsayımından yola çıkan bu çalışmanın başlıca amacı, toplumsal refahtan yoksun olmanın, üretilen müziğe hangi nedenlerle ve ne ölçüde yansıtıldığını ele alıp değerlendirmektir. Bu değerlendirmenin temel yaklaşımı, düşünce tarihinin en önemli şahsiyetlerinden biri, öncü bir eğitimci, sosyal eleştirmen ve siyaset bilimci Konfüçyüs’ün toplumsal düzen, devlet yönetimi ve kültürel nesne üretimi arasında bütünleşik bir ilişki olduğuna dair ifade ettiği deyişi üzerinde odaklanmaktadır. Bu amaç ve yaklaşım çerçevesinde, modernleşme sürecinin zirveye taşıdığı popüler kültür üretimi/tüketiminin, sanatsal yaratıcılık ile düştüğü çelişki üzerinde durulacak ve ardından Mahsun Kırmızıgül’ün “Ülkem Ağlar” adlı şarkısı, modernleşme pratikleri, ideoloji, üretim ve tüketim bağlamlarında hem biçim, hem de içerik açısından irdelenecektir. Şurası bilinmelidir ki, bu çalışmanın bilhassa son bölümü, çizmeyi aşar biçimde neyin sanat ya da kimin sanatçı olduğuna dikkat çekmeyi amaçlamamaktadır. Hiç şüphesiz bu, müzik konusunda uzman kişilerin işidir. Bu çalışmada söz konusu olan, sanat yapısı olarak adlandırılan nesnenin, yaşamı tanımlamadaki üslubunun çağlar boyunca gösterdiği değişimi ortaya koymaktır.

2. KONFÜÇYÜŞÇÜ PERSPEKTİFTE SANAT-POPÜLER MÜZİK ENTEGRASYONU VE BİR GEÇİŞ TOPLUMU OLARAK TÜRKİYE

2.1. Konfüçyüs Felsefesi – Sanat – Popüler Müzik İlişkisi

“Bir insan topluluğunun nasıl yönetildiğini anlamak isterseniz onun müziğine bakın” (Asaf 1989: 59).

Çin tarihinin en büyük düşünürü ve siyaset kuramcısı, düşünceleriyle Asya'nın doğusundaki bütün uygarlıkları derinden etkileyen Konfüçyüs'den (M.Ö. 551-479) devlet yönetimi ile sanatsal yaratıcılık arasında sistemli bir ilişki olduğunu gösteren çarpıcı bir ifade.

Konfüçyüs (Çince Kongfuzi-Üstat Kong), yetiştirdiği öğrencilerin zihinlerini zenginleştirmek ve derinleştirmek için şiir, dans ve müzik öğrenmelerini zorunlu sayacak kadar sanata önem veren bir düşünür olarak karşımıza çıkmaktadır..

Yaşadığı dönemde Çin'in birliğinin zedelenmesi ve çok sayıda feodal devletin güçlü soylular arasında paylaşılmasıyla ülkede kıtlığın sıradan bir olay haline gelmesi, Konfüçyüs'ün ülkeyi sefaletten kurtaracak çözüm yollarına odaklanmasına sebep olmuştur. Konfüçyüs, çözüm yolunun, hükümdarların sefasını değil, halkın mutluluğunu amaç edinecek bir yönetim reformundan geçtiğini öngörmüştür.

Bu anlamda Konfüçyüsçülüğün temeli, hem ahlaki hem de siyasi nitelikli şu soruya dayanmaktadır: “Bir ülkede düzen nasıl egemen kılınır?” Yanıtı ise şöyledir: Erdem, sevgi, iyilik, insancılık gibi anlamlar taşıyan ren ve başkalarının malına saygı duymayı, herkesin toplumsal konumunu göz önünde bulundurmaya sağlayan hakseverliktir (yi) (Dictionnaire Larousse, cilt: 4, 1993). Buna göre devlet yönetimi, ahlakın daha geniş bir alanda uygulanmasıdır. Konfüçyüs'ün pragmatik ahlaksal evreninde, siyasal ve entelektüel liderlerin güven yoluyla halkla bütünleşeceği varsayılmaktadır. Konfüçyüs, bu bağlamda güveni, bir araçla güç kaynağı arasındaki ilişkiye benzeterek güven olgusunu bir ulusun yaşamının temeline yerleştirmiştir (Cleary 2000: 20). En ünlü anekdotlarından biri, kişisel gelişim ve güven verme durumu üzerine bir öğüt yaklaşımı içinde olup, yüzyıllar önce dillendirdiği kaygıların bugüne yansıyan önemini artırmaktadır:

“Bir öğrencisi Konfüçyüs'e eğitimli kişi hakkında sordu.

Konfüçyüs dedi ki: ‘Kendini ciddiyetle eğit.’

Öğrenci sordu, ‘Hepsi bu kadar mı?’

Konfüçyüs dedi ki: ‘Kendini başkalarını güvenli kılmak için eğit.’

Öğrenci sordu, ‘Hepsi bu kadar mı?’

Konfüçyüs dedi ki: ‘Kendini tüm insanları güvenli kılmak için eğit. Bilge-krallar dahi, kendilerini tüm insanları güvenli kılacak kertede eğitimde güçlük çekmişlerdi’” (Aktaran Cleary 2000: 99).

Konfüçyüs, yeterince insanın bu tarzda davranabilmesi durumunda, toplumsal sorunların altından kalkılabilir hale gelineceğine inanmaktadır. Yaşamı boyunca eğitim ve zihinsel gelişime adanmışlığından anlaşılacağı üzere Konfüçyüs, ayrıca, devlet ile okul arasında bir diğer benzetme yaparak yöneticiyi, öğrencilerinin (halkın) daha iyi insanlar olmasına yardım etmeyi amaçlayan bir öğretmen olarak nitelendirmiş (Ana Britannica, cilt: 19, 1994: 226), “ideal kültürlü kişi” (Cleary 2000: 16) adını verdiği örnek bireyin, yönetici sınıf tarafından geliştirilmesi gereğini savunmuştur. Bu anlamda yöneticinin görevi, yalnızca yasal çerçeveyi oluşturmak değil, insan olarak iyi bir örnek teşkil etmek, insanlık, adalet ve nezaket erdemlerine, önemine denk düşen bir ciddiyetle yaklaşmaktan ibarettir. Benzer şekilde, Konfüçyüs düşüncesinin siyasal ve ahlaki öğretilerine uygun yetiştirilişinin bir uzantısı olarak Daoren’in 16. yüzyıl sonlarında kaleme aldığı tefekkürleri de siyasal ve ahlaki bilgeliğin gizlerini sergilemektedir. Sözgelimi yönetici sınıfın insancıl simgesellikteki anlamı Daoren (1996: 69) tarafından şöyle ifade edilmektedir:

“İnsanlar erk konularında olup önemli mevkilerde bulduklarında, davranışları kurallı ve açık, akıl durumları nazik ve rahat olmalı. Küçük bir ayrıcalığın seni benciller kliğinin eşliğine getirmesine izin verme; aşırı yoğunluğun seni alçakların zehrine bulaştırmasına izin verme”.

Konfüçyüs felsefesinin güzel sanatlar ve müziğe bakış açısı da, doğal olarak, aynı çizgidedir. Konfüçyüs’ün, klasik bir şarkı üzerine yorum yaparken, ‘Müstehcen olmadan şen, acı vermeden melankolik’ (Aktaran Cleary 2000: 61) deyişinden ve müziği, bir kuş sürüsü gibi yükselen, ‘...ardından arınma, berraklaşma, süreklilik...’ ve sonuç gelen (Aktaran Cleary 2000: 61) bir icra olarak kavramsallaştırmasından anlaşılacağı üzere, duyguları arıtop uyumlu kılmak, Konfüçyüsçü felsefede sanatın topluma karşı birincil sorumluluklarındandır; çünkü bireysel ve kolektif duygusal ifadenin bir aracı olarak sanat yapıtının toplumsal uyuma katkısı biçim ve içerik ölçütünde daha az ya da çok olur. Ancak sosyal ve ekonomik çatışmaların yarattığı kasvetli havayı solumakta olan bir sanatçının, toplumla ilintili bir yapıtında tamamen optimist bir bakış açısı sergilemesi sanıldığı kadar kolay bir iş değildir. Sanatçı, neyi anlatıyor olursa olsun, her şeyden önce kendi dünyasının koşullarını açığa çıkarır, yorumlar.

Sözgelimi Fransız şairi Charles Baudelaire’in (1821-1867) şiirlerinde, yaşamın iyice karmaşıklaştığı, toplumsal dönüşümlerin yaşandığı sanayi çağının tedirginlikleri göze çarpmaktadır. Tüm Naturalist (Doğalcı) sanatçılar gibi Baudelaire’in eserleri de hayatın kötü ve olumsuz yönleriyle doludur. Bu kötümser bakış açısının altında, 19. Yüzyılda hüküm süren makineleşmenin, insan hayatına uygulanmaya çalışılması yatmaktadır.

Ünlü Yolculuk şiirinde, şairin çaresizliği en çok şu dizelerde kendini göstermektedir (Timuçin 2001: 135):

“Ey ölüm, eski kaptan, vakit tamam, demir al!
Bu ülke sıkı artık, ey ölüm! Kalk gidelim.
Gökle deniz mürekkep gibi karaysa karadır,
Tanıdığın yüreklerimiz ışıkla dolu bizim”

Tek şiir kitabı olan *Kötülük Çiçekleri*'nin (Les Flours du Mal) en başında ise acı kavramının, varoluşun zorunlu koşulu olduğunu ileri süren şair, okuyucusuna şöyle seslenmektedir (Timuçin 2001: 133):

“Her gün cehenneme doğru bir adım atıyoruz.

Korkusuz. Pis kokan karanlıklar arasında”

Benzer şekilde Alman şair ve oyun yazarı Bertolt Brecht'in (1898-1956) Marx'çı bakış açısını yakalayan eserleri, modern kapitalist toplum insanının sorunlarını tartışmakta, İngiliz şair Shelley'nin (1792-1822) yapıtları ise, modern yaşam düzeninin tüm acı ve sevinçlerini yansıtmaktadır. Şiirlerinde aç insanlar, sefil çocuklar, adaletsizlikler vardır (Timuçin 2001: 177, 191).

Fransız, Alman ve İngiliz edebiyatı, düşünce tarihi açısından büyük önem teşkil eden örneklerle sahiptir. Kuşkusuz, bu şekilde daha yüzlerce örnek verilebilir.

O halde sanat-toplum-olaylar etkileşimi zincirinin en temel niteliği, sanatın kaynağının toplum oluşudur. Sanat eserinde bulunan her detay önce toplumda varolmuştur ve o toplumun üyesi olan insanların ortak değerlerini simgelemektedir. Buna göre, bir ressam, heykeltıraş, şair ya da müzisyen, yapıtını somutlaştırırken toplumsal, hatta daha da öte, evrensel bir dil kullanır. Yani Goya veya Velazquez'in bir portresinde, bir Mozart operasında, ya da bir Sheakespeare oyununda yaşanana uygunluk söz konusudur. Çünkü sanat, toplumsal bir üretdir, sanatçının başlıca ilgi alanı da toplumdur. Sanatçı, ilhamını toplumsal olaylardan alır. Böylece sanat bizi dünyaya açan pencere, insanoğlunun ortak sorunlarına bağlayan bir güç haline gelir. Rodin'in, sanatı, insanlığın en yüce görevi, dünyayı anlamaya ve anlatmaya çalışan düşünce temrini olarak nitelemesi (Timuçin 2000b: 8), sanatçıya dünyayı daha yaşanabilir kılmaya yönünde bir misyon yüklemekte, yaratıcı dehanın, yetkin bir bilincin etkinliğini zorunlu kılmaktadır. Çünkü yaratıcı deha, sanat yapıtı yorumlanırken onun görünmez yanlarını görünür hale getirmekten sorumludur. Timuçin'in (2000c: 210) dediği gibi, “...yaratıcılık özel bir bilinç yetkinliğini, özel bir gözle görebilmeyi gerektirir, bir biçimleme alışkanlığını gerektirir”. İnsanları sanatsal açıdan yetkin ya da yetkin olmayan şekilde ikiye ayıran bu yaklaşım akılda tutularak, Wolff'un (2000: 19), şair Mayakovski'nin iyi şiir yazmanın kurallarını anlatan metinleri vasıtasıyla ele aldığı, sanatı kişisel yaratıcılığın mı ürettiği, yoksa sanatın toplumsal bir üretim mi olduğu bağlantısına dair incelemelerine de yer vermekte fayda vardır: Buna göre, bir şiirin ortaya çıkabilmesi için, şairin sahip olması gereken yaratıcılığın yanı sıra, toplum içinde çözüm bekleyen bir sorunun bulunması ve şairin kendi sınıfsal durumunun bilincinde olması gerekmektedir.

Bu bağlam çerçevesinde, modernleşme hareketlerinin yüz yüze bıraktığı sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler değerlendirildiğinde, özellikle sanat alanında baş gösteren dönüşümün nedeni, “formüller ve tekrarlarla” (Erdoğan 2001: 73) standart bir yapı içeren, eğlence ögesine öncelik tanıyan ve Konfüçyüs'ün mesajıyla bağıntılı olarak ideolojik anlamlarla biçimlenen popüler kültürün, yüksek hayal gücü ya da, dile getirildiği üzere, yetkin bir bilinç gerektiren tiyatro, bale, klasik müzik ve güzel sanatlar gibi üst kültür ürünlerinin karşısında vazgeçilmez bir konum almasında aranmalıdır. O halde bu aşamada, modernleşme tecrübesinin yol açtığı toplumsal dönüşümün bir değerlendirilmesine girişmek gerekmektedir.

2.2. Modernlik: Kavramsal Çerçeve

Tarih boyunca modernlik kavramına yönelik klasik yaklaşım, şu genel düşünce ile ifade edilmiştir: Modernlik, “Genel olarak bir uygarlığın kendi gelişim çizgisi içinde görece en son dönemde geliştirdiği, özel olarak da Batı uygarlığının rönesans ve aydınlanma dönüştürme sürecinden sonra kazandığı kültürel değer ve sosyal ilişkilerin özümsemesi ile ortaya çıkan yaşam tarzı”dır (Demir ve Acar 1997: 160).

Bu yaklaşım, modernliği belli bir zaman süreci ve coğrafi konum yönüyle ilişkilendirmektedir- ki bu da buzdağının ancak uç kısmını gözler önüne sermekte, modernliğin temel karakteristiklerini gizlemektedir.

21. yüzyıl toplumsal düşüncesini etkilemeye devam eden klasik sosyolojik bakış açıları, modernliğin doğasını yorumlarken sürecin tek bir yönüne bakmaya eğilim göstermiş, bir kuram diğerini dışlarken çok boyutlu bir bakış açısı sergilenmemiştir. Marksist perspektiflerde, modern dünyayı biçimlendiren ana güç kapitalizm olgusudur. Ortaçağ siyasi düzeni feodalizmin çöküşü ile birlikte yerel tımara bağlı tarımsal üretim küreselleşmiş ve ulusal ve uluslar arası pazarlara da açılmıştır. Bu noktada yalnızca maddi ürünler değil, insan emeği de metalaşmaktadır. Bu bakış açısına göre, “Modernliğin huzursuz ve dinamik karakteri” (Giddens 1998: 20), emekçi sınıf ve tabakaların maddi durumlarının gerilemesi ve burjuvazinin bu kesime yönelik ideolojik saldırıları olarak açıklanabilir.

Kapitalizmi “rasyonel kapitalizm” şeklinde ifade eden Weber’e göre modernlik, teknoloji ve insan faaliyetleri üzerindeki rasyonel denetim anlamını taşımaktadır. Burada ifade edildiği biçimiyle rasyonelleşme, anahtar kavram niteliğinde olup, Marx’ın kapitalizm anlayışından açıkça farklılık sergilemektedir (Giddens 1998: 20).

Durkheim’in karşıt düşünce biçiminde ise sanayileşme olgusu, modernliğin ölçütü bazında ele alınmıştır. Ona göre, modern toplumu belirleyici karakteristik, kapitalizm değil, “Doğanın endüstriyel amaçlı kullanımı yoluyla üretimi insan gereksinimlerine göre biçimlendiren karmaşık işbölümünün canlandırıcı etkisi” (Giddens 1998: 20)dir.

Meral Özbek’in, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* adlı yapıtında atıfta bulunduğu Marshall Berman, modernleşme süreci için ifade ettiği ‘kapitalist endüstrileşme’ kavramı ve yaptığı tanımla, aslında, Marx, Weber ve Durkheim’in kesişme noktası sayılabilecek ölçütedir. Bu anlamda modernleşme, “Sürekli ekonomik gelişme, endüstriyel yayılma, kentsel büyüme, bürokratik yönetim ve rasyonelite, kitle iletişim araçları, siyasette-demokrasinin en azından görüntüsünü veren-kitle katılımı, büyük sürekli toplumsal planlama, geleneksel kültür ve hayat biçiminin parçalanması, üretkenliğin artırılması ve gelişme konusunda sürekli bir ısrar” (Aktaran Özbek 2002: 53), “...aynı anda kurtuluş ve sıkıntı, sevinç ve ümitsizlik, korku ve keyif olarak yaşanan bir deneyim” (Aktaran Anderson t.y.: 26) olarak tanımlanmaktadır.

Bu incelemeden yola çıkılarak, modernliğin iki yönlü bir karakter sergilediği söylenebilir. Modern toplumlar, insanoğlunun rahat ve güvenli bir yaşam sürdürebilmesi için önceki toplumsal biçimlerden çok daha fazla fırsat yaratmış olmasına rağmen, kişiyi kötümserliğe sürükleyen birtakım özellikler de husule getirmiştir.

Özbek'in de, Berman'ın modernizm tartışmasını baz alarak ifade ettiği gibi, modernlik koşullarında sosyoekonomik ve bireysel gelişim söz konusu olmasına rağmen, bu gelişim, birey üzerinde bir nevi "gerilimli tecrübe" yaratmaktadır (Özbek 2002: 54-56).

Yalnızca Berman'a özgü olmayan modernliğin gerilimli yönü, en etkili biçimde sosyoloji biliminin klasik kurucuları tarafından da vurgulanmıştır. Marx ve Durkheim, modern çağı bunalımlı bir dönem olarak görseler de Marx, insan faktörünün ön plana çıktığı, "insancıl bir toplumsal sistem" in ortaya çıkışını, Durkheim ise "endüstriyalizmin daha çok yayılmasının, işbölümü ve ahlaki bireyciliğin birleştirilmesiyle bütünleşmiş, uyumlu ve doyurucu bir toplumsal yaşam" ı düşlemiştir (Giddens 1998: 17). Aralarında en umutsuz bakışı açısına sahip olan Weber, modernliği, "Maddi ilerlemenin, yalnızca bireysel yaratıcılığı ve özerkliği ezen bir bürokrasinin genişlemesi pahasına elde edildiği paradoksal bir ortam" (Giddens 1998: 17), sıkıcı ve tekdüze bir yaşam biçimi olarak nitelendirmiştir.

Modernlik düşüncesinin özünde teknolojinin yattığını, modern insanın da bir "teknolojik nesne" olduğunu ileri süren Bauman (1998: 237), modernizmin büyümesine kapılmış bireyi, "analiz edilmiş (parçalara ayrılmış) ve sonra yeni biçimlerde sentezlenmiş", ancak hiçbir zaman bütünlükle karşılaşmayan bir "özne" konumunda ele almıştır. Bauman'a göre, "Öznenin parçalanmışlığı ve dünyanın parçalanmışlığı birbirine el eder ve birbirine bol bol karşılıklı güvence verir. Özne hiçbir zaman 'bütün bir kişi' olarak hareket etmez, yalnızca yaşamını ikide bir kesen birçok 'sorun'dan birinin anlık taşıyıcısı olarak hareket eder" (Bauman 1998: 240). Öyleyse Bauman'ın eleştirdiği esas nokta, modernizmin problem odaklılığı ve "en göze çarpan kurbanı" (Bauman 1998: 239)nun ahlaki benlik olmasıdır.

Redner'in modernizm gözlemine bakıldığında da yine aynı "gerilimli tecrübe" göze çarpmaktadır. Redner (1982: 5), insanların, her şeyi sistematik olarak kontrolleri altına almak için ilk önce doğaya yönelen, ancak şimdi kendilerine de yöneldiğini anladıkları bir yol keşfettiklerini ifade etmiştir.

Ulrich Beck'in de, modern toplum biçimine "risk toplumu" adını vermesinin belli başlı nedeni, sanayileşmenin, bireyler açısından bir tehdit niteliği taşır hale gelmesi olabilir. İşin ilginç yanı, Beck'e (1992: 27) göre, modernizmin doğasından kaynaklanan tehlikeler çıplak gözle görülemediği gibi fark edilmezler de. Ve en önemlisi, bu tehlikelerin asıl kurbanı olan halk, bu tehlikelerle değil başa çıkmak, farkına bile varamaz. Bu anlamda sanayileşme, "birikerek çoğalan" ve "aleyhe dönen" sonuçlar ("cumulative and boomerang effects") üretmekle suçlanmaktadır (McGuigan 1999: 126). Nihayetinde kimse güvende değildir; hem üreten, hem de tüketen herkes kurban niteliği taşımaktadır. Beck'in (1992: 49), modern toplumların -Beck'e göre sınıflı toplumlar- güdüsünü, "Karnım aç" ve "Korkuyorum" ifadeleriyle dile getirmesi ve bu toplumların, endişe faktörünün yarattığı bir tür dayanışmayla politik bir güç haline gelerek yeni bir sosyal çağ açmış olduklarını söylemesi sebepsiz değildir.

Bu noktada iki husus üzerinde durmak, sonraki tartışmalara bütünlük oluşturacak biçimde bağlanmak açısından önem teşkil etmektedir.

Bunlardan birincisi, Beck, son ifadesinde modern toplumların yeni bir sosyal çağ açmış olduklarından bahsetmektedir. "Yeni bir çağ açmak" ifadesi, bir dönemi tamamıyla kapa-

tıp diğeri açmak, geçmişe bir set çekmek biçiminde algılanabilir. Mantıken bu böyle bile olsa, modernlik kavramı sorgulandığında şu sonuçlara varılabilir: Beck'in ifadesinden yola çıkılacak olursa, kapanan çağ, modern öncesi çağdır. Bu da geleneksel döneme işaret etmektedir. Ancak kültürel düzeyde geleneksel ile modern ayrı parçalar halinde ele alarak modern yaşam tarzının, insanları, geleneksel tarzdan eşi görülmedik bir biçimde söküp çıkardığını düşünmek bir hayli yanıltıcıdır. Özellikle Türkiye'yi saran 1950'lerdeki sanayileşme hareketleriyle birlikte yaşanan sosyal değişimler ve bu değişimlerin ardından üretilen kültürel nesnelere ele alındığında, geleneksel ile modernin ayrı kulvarlarda koşturulamayacağı apaçık ortadadır.

İkincisi, yine Beck'in son ifadesine istinaden, yeni bir çağ açmış oldukları iddia edilen toplumların, giderek "gerilimli tecrübe" tarafından emilmesi ve bu "gerilimli tecrübe"nin neden olduğu tehditkar bir ortama karşı örgütlenip politik bir güç haline gelmesi, protestocu ve ütopyan bir nitelik kazandıkları anlamına gelmektedir. Dolayısıyla bu aşamaya değinirken, Beck'in "sınıflı toplumlar"ının umut ve öfkelerini dile getiren ne tür ürünler verdiğini, bu ürünlerin öz benliği ne ölçüde kuşattığını, birey-ürün özdeşleşmesinin boyutlarını irdelemek gerekmektedir.

2.2.1. Geleneksel-Modern Etkileşimi: Bir Madalyonun İki Yüzü

Modern ile geleneksel toplumsal düzenlerin tamamı arasında genel karşılaştırmalar yapmak, başlı başına riskli bir iştir. Üç ya da dört yüzyıl içinde ortaya çıkan değişikliklerin kapsamlı etkisi, modernliğin getirdiği dönüşümlerin, önceki dönemlere özgü değişim biçimlerinin çoğundan daha yoğun ve karmaşık olduğu gerçeğini ortaya çıkartmakta, bu da geleneksel ile modern keskin hatlarla ayırma gibi bir zorunluluğu duyumsamamıza vesile olmaktadır. Modern ile geleneksel arasındaki tarihsel geçişin belirli olaylarında bu ayırım hakkı görülebilir.

Giddens'in "süreksizlikçi" ("discontinuiist") bakış açısı olarak adlandırdığı ve modern toplumsal yaşamın bazı açılarından benzersiz ve biçim açısından farklı olduğu savına göre, modern çağın, 1. değişim hızı, 2. değişim alanı, 3. doğası gibi üç can alıcı unsur, modern yaşamı gelenekselden bütünüyle koparıp ayırmıştır (Giddens 1998: 15-16). Gerçekten de, modernliğin koşulları içinde, başta teknoloji olmak üzere tüm alanlardaki değişim hızı son derece yüksektir. Bu değişim aynı zamanda küreseldir; "...farklı toplumsal bağlamlar ya da bölgeler arasındaki bağlantı biçimleri bir bütün olarak yerküre düzeyinde şebekeleşir" (Giddens 198: 66). Böylece toplumsal değişimin her boyutu, "yerküre düzeyi" boyunca yayılmıştır. Ayrıca modern toplumlarda ürün ve insan emeğinin tam anlamıyla metalaştırılması, modern toplumsal biçimin doğası olarak ele alınmakta, önceki tarihsel dönemlerde hiç görülmemektedir.

Ancak modernleşme kavramı, Batılı olmayan toplumlar ele alındığında, kapitalizme kendi başına geçemeyen batı dışı toplumların değişme süreçlerini ifade etmektedir. Bu süreç üç aşamada gerçekleşir: 'Geleneksel toplum', 'geçiş toplumu' ve 'modern toplum' (Özbek 2002: 32). Sürecin başında toplum geleneksel, yani modern olmayandır. Modern bir toplumun özünde de, Berman'ın (Aktaran Anderson t.y.: 7) ifade ettiği gibi, gelişme olgusu yer almaktadır. Gelişme kavramıyla, ilk olarak, "...kapitalist dünya pazarının ger-

çekleşmesiyle çözülen toplumun görkemli dışsal dönüşümü” (Anderson t.y.: 7) ne işaret eden ekonomik gelişme vurgulanırken diğer taraftan, “...kendi çatışmalarıyla oluşan bireysel yaşam ve şahsiyetin ciddi içsel dönüşümleri” (Anderson t.y.:7) ne işaret eden bireysel deneyimlerin artışı ve öz gelişim vurgulanmaktadır.

Modernleşmenin ironilerinden biri, gelenekselden moderne geçiş sürecinde, geleneksel yaşam biçimi ve geleneksel yaşam biçiminin terk edilerek Avrupa örneğinde modern bir toplum düzenine geçilmesini amaçlayan batılılaşma eğilimi arasındaki çelişkidir. Dönemin kötümserliğine uygun olarak modernleşme, geçiş toplumlarında, “...geleneksel değer ve kurumların modernleşmeye direndiği ve engel teşkil ettiği” (Özbek 2002: 33) ni varsaymaktadır. Geçiş sürecinde, modernleşme ilerleme kaydettikçe gelenekselin yerine geçmekte, geleneksel olan, “geri” olan olarak ele alınmaktadır.

Bu analiz, modernleşmenin özünde yatan gelişme olgusuyla doğrudan ilişkilendirilebilir. Gelişme koşullarının tam anlamıyla yerine getirilmemiş olması, geleneksel değerlerin henüz ortadan kalkmamış olmasıyla, ya da çeşitli ‘rastlantısal’ faktörlerle açıklanır-ki, bu durumda, ‘kısmi’ modernleşme, modernleşmeden ‘sapma’ ya da ‘çarpık’ modernleşmeden bahsedilmektedir (Özbek 2002: 34). Öyleyse geçiş toplumlarında modernleşmenin esas özelliği olarak, ilerlendikçe geri olanın yerini moderne bırakacak olması tümüyle doğru olmayabilir. Çünkü geleneksel toplum durağan değildir, gelenek bir yandan ilerlemektedir (Özbek 2002: 37). Bu anlamda, modern toplumların en modernleşmişinde bile gelenek varlığını hissettirir. Ama bu gelenek Giddens’a (1998: 42) göre, “iğreti giysiler içinde bir gelenek”tir ve kimliğini modernlik sürecinin aktörlerinden, yani çevresel şartlarına göre kendisi hakkında sürekli düşünce üretip, bu düşünceleri kendi yapısının bir parçası haline getiren bireylerden almaktadır. Bu süreci “düşünümsellik” olarak adlandıran Giddens için, modernliğin çok önemli bir boyutu olan bu kavram, “...toplumsal uygulamaların, bu uygulamalarla ilgili yeni bilgiler ışığında sürekli olarak incelenip reforme edildiği, böylece karakterlerin yapıcı olarak değiştirdikleri gerçeği” (Giddens 1998: 42-43) ne dayanmaktadır. Giddens’ın modern ve geleneksel biçimler arasındaki bağıntıyı kavramsallaştırırken, her ikisi arasında “...asli bağlantı yoktur” (Giddens 1998: 42) demesi bu yüzdendir. Giddens’ın söz ettiği anlamda “asli bağlantı” olmaması, geleneksel olanla-Giddens, bunu “önceden yapılmış olan” olarak adlandırmaktadır- “yeni bilgilerin ışığında ilkeli bir şekilde savunulabilecekler”in çakışmasıdır (Giddens 1998: 42). Bunun bir diğer anlamı da, yapısal olarak geleceğe yönelik olan modernlik konusunda geleneksel toplumların tecrübe ettiği başlıca problemin, “yenilik ve değişime uyma problemi” (Özbek 2002: 37) olduğudur. Bauman’ın yetkin tanımıyla,

“Toplumsal anlamda modernlik, standartlar, cezbeden, ayartan ya da kışkırtan fakat sürekli uzayan, kovalayanlardan daima bir iki adım önde olan ve her halükarda peşindeki avcıdan biraz daha hızlı giden standartlar. Her zaman için yarının bugünden daha iyi olacağını vaat eden standartlar. Yarın, daima sonraki bir gün olacağı için vadini daima canlı ve tertemiz tutan standartlar. Ve (nihayet) vaat edilmiş topraklara ulaşma umudunu her zaman yeterince hızlı koşmama suçuyla birleştiren standartlar” (Bauman 2000: 99).

Modernleşme sürecinin geleneksel-modern diyalektiği bağlamında, Türkiye’de yaşanan modernleşme hareketleri ve popüler müzik ilişkisine geçmeden önce modernizm-post-

modernizm ilişkisi de ele alınacaktır. Çünkü, ileride görüleceği gibi, bugün, 21. yüzyılda, bizi modernliğin de ötesine götüren bir dönemin başında bulunduğumuz iddia edilmektedir. Modernizmin yerine geçiyormuş gibi söz edilen ve bu geçiş dönemini adlandırmak için ileri sürülen terimlerden postmodernizme ilişkin yaklaşımları irdelemek, gelenekselin moderne karşı direndiği, ama öte yandan ilerleme de kaydettiği batılı olmayan toplumları ve onların müziksel tercihlerini anlamak bakımından uygun olacaktır.

2.2.2. Modern-Postmodern Toplum Tartışması

Bugün, 21. yüzyılda yeni bir toplumsal yaşam tarzının başında bulunduğumuz ileri sürülmektedir. Bu yeni yaşam tarzını adlandırmak için sosyal bilimciler tarafından çeşitli terimler ortaya atılmıştır. Bunlardan bazıları, 'bilgi toplumu' ya da 'tüketim toplumu' gibi yeni bir toplumsal sistemden bahsederken, çoğunluğu, 'postmodernlik', 'postmodernizm', 'sanayi sonrası toplumu' gibi, bir önceki dönemin kapanmak üzere olduğu fikrini ön plana çıkartan kavramlardan bahsetmişlerdir (Giddens 1998: 12). Bu noktada şu sorular sorulmalıdır: Günümüz toplumsal düzeninin analizi için postmodernlik ve benzeri terimleri icat etmek yeterli midir? Ve postmodernlik kavramına belirli anlamlar yüklenbilir mi?

Postmodernlik ile ilgili burada geliştirilecek görüşler, çıkış noktalarını, Giddens'in önceki bölümde üzerinde durulan "modernliğin düşünömselliği" kavramından almaktadır. Bununla ifade edilen, bireysel istek ve tercihlerin toplumsal yaşam biçimini oluşturmadaki aktif rolüdür.

Giddens (1998: 13), aslında postmodern bir dönemde değil, modernliğin sonuçlarının "radikalleştiği ve evrenselleştiği" bir dönemde yaşadığımızı söylemektedir. Geleneksel-modern diyalektiğinde olduğu gibi, Giddens için, modernlik ve postmodernlik, birbirini dışlayan bir ikilem düzeyinde ele alınmamıştır. Modernliğin temel parametreleri olan kapitalizm, sanayileşme ve küreselleşme gibi faktörler hala belirleyici rollerine devam etmektedirler. Ancak bu analizin ötesinde Giddens, "aktörler" olarak nitelendirdiği bireylerin etkinliğine -"düşünömsellik"- değinmektedir: "Tüm toplumsal yaşam biçimleri kısmen aktörlerin bunlarla ilgili bilgileriyle oluşur" (Giddens 1998: 43) ve yine tüm toplumsal yaşam biçimleri, kültürden kültüre fark göstermeksizin, "...onları besleyen keşiflerin ışığında sürekli olarak değiştirilirler" (Giddens 1998: 43).

Başka birçok teorisyen gibi modernizm ve postmodernizm arasındaki sınırları kesin hatlarla ayırmanın pek mümkün olmayacağını düşünen Shankar (2000: 30), postmodernizm ile birlikte bireysel kimliklerin ön plana çıkmış olmasına rağmen, kimliğin toplumdan ayrı bir kavram olarak ele alınamayacağı üzerinde durmuştur. Bu tür bir soyutlamanın imkansızlığından dolayı Shankar, "post" modernizm yerine "late" modernizm terimini uygun görmektedir. Bilindiği gibi, "post", İngilizce'de "sonra" anlamına gelen bir önek, "Late" ise "son zamanlarda" anlamını taşıyan bir sözcüktür. Başka bir ifade ile, "modernizm-sonrası" gibi bir kavramı kullanmak, modernizmin izlerinin tamamen silinmiş olduğu izlenimini bıraktığı için Shankar, "modernizmin sonraki dönemleri" gibi bir ifadeyi uygun bulmaktadır.

Shankar'ın “modernizmin sonraki dönemleri” olarak nitelendirdiği bireyselleşmiş, heterojen, dinamik, medya yönelimli postmodern dünyada bireyler, nispeten istikrarlı bir kimlik istemekte, hatta ihtiyaç duymaktadırlar (Shankar 2000: 30). Dolayısıyla tersine bir hareket söz konusudur; postmodern toplumun bireyleri, sosyal bir bağlantı arayışı içindedirler. Bu tartışma, modernleşmenin gerçekleşmesiyle birlikte insanların gittikçe dini inançlarını kaybederek kendi kendileriyle meşgul olmaya başladıklarını varsayan tartışmalara kadar uzatılabilir. Bu, sekülerleşmenin bir sonucudur ve bireysel etkinliklerin, “Tanrısal bir etki” ile değil, toplumsal olarak yaratıldığını varsaymaktadır (Bauman 1998: 15 ve Giddens 1998: 39).

Buraya kadar söylenenlerden şunu çıkarabiliriz: Günümüz yaşam biçimini ifade eden, toplumsal olarak üretilmiş modern ve postmodern gibi kavramlar mevcuttur. Burada Giddens'in postmodernlik tanımı yer almıştır. Giddens, “postmodern” terimini, geçmişten belirgin biçimde farklı bir dönemde yaşanıldığını ima eden genel anlamından farklı olarak kullanmıştır. Bu kullanımın muhteviyatı, bizlerin farklı bir toplumsal düzene doğru yönelişimiz değil, modernliğin sonuçlarını tecrübe etmekte olduğumuz bir düzende yer alışımızdır. Çünkü Giddens (1998: 48) için postmodernizmin anlamı, edebiyat, resim, plastik sanatlar ve mimarideki stil ve akımlarla sınırlıdır.

Şu an yer aldığımız düzende kimliğin, eskisinden daha dinamik ve tartışmalı bir kavram olarak karşımıza çıktığı yadsınamaz bir gerçektir. Kimliğin bazılarınca bir keşif, bireyin kendi öz varlığının kanıtı olarak görülmesi, bazılarınca toplumsal rollerin inşası olarak ele alınması da alışıl gelmiş bir tartışmadır. Ancak bu iki zıt görüş birbirinden ayrı düşünülemez. İşte bu nedenle toplumsal yaşamın, bireyin kaderi üzerindeki kontrolünü, bireyin toplumsal dünyayı kavrayış biçimini, yaşam pratiklerindeki aktifliğini/pasifliğini irdelemek gerekmektedir. Lull'ın, günümüz kültürel şartlarını, “Entelektüel ve popüler, kişisel ve kitlesel, kişiye ve herkese özgü, tanıdık ve alışılmamış birçok ögenin, dünün, bugünün ve yarının bir araya geldiği” (Lull 2000a: 261-262) karmaşık bir bütün olarak betimlemesi, yukarıdaki açıklamalarla ilişkilendirilebilir.

Bu noktada Lull'ın “karmaşık bir bütün” nitelemesini sürdürerek, kültürel bir ürün olan popüler müziğin kimlik oluşumuna katkısını irdelemek uygun olacaktır. Bunu yaparken Shankar'ın (2000), popüler müzik ile ilgili yaklaşımları sınıflandırdığı tablo bizlere rehberlik edecek, yüzyıllardır süregelen bir tartışma maiyetinde olan birey-toplum etkileşimi, tümevarımsal ve tümdengelimsel bir yaklaşımla irdelenecektir. Tümevarımsal yaklaşım, bireyin toplumsal sistem içindeki aktifliğini postmodernist boyutta vurgularken; tümdengelimsel yaklaşım, bireysel gibi görünen her davranışın, özünde toplumsal olduğu inancını savunmaktadır. Bu anlamda birey, toplumsal konumunu dış uyaran olarak kabul etmekte ve tepkilerini buna göre sergilemektedir. Şüphesiz, bu sav, kişinin müziksel tercihlerini de yansıtmakta, hangi müzik türüyle sıkı bir özdeşleşme yaşayacağını belirlemektedir.

2.3. Kimlik Oluşumunun Malzemesi Olarak Popüler Müzik

Latince'de “halkın kültürü” manasına gelen popüler kültür (cultura popular) kavramının, yalnızca “yaygın olarak beğenilen, tüketilen”, “baskın görüş” gibi anlamlar ifade ettiğini düşünmek, onun “halka ait” anlamını gizlemektedir.

Kültürü, sanat/popüler kültür ya da yüksek/alçak kültür gibi bir ikilem içinde analiz edenler, temel olarak popülerin, “yaygın”, “baskın” tanımını baz almakta, belirli toplumsal grupların, kendi yaşam tarzlarıyla örtüşen farklı zevkleri olduğunu ve bu nedenle popüler kültürün estetik ve ahlaki açıdan yüksek kültürle mukayese edilemeyeceğini düşünmektedirler. Bu yaklaşım, görüldüğü gibi, popüleri, “aşağı” ve “değersiz” gibi anlamlara indirgemektedir (Özbek 2002: 81-82). Popüler kültür ile kitle kültürünün aynı anlamda ele alındığı bu yaklaşım, kitle kültürünün, insanları “güdüp yönetme” özelliğine parmak basmaktadır (Özbek 2002: 83). Buna göre, zevk yozlaşmıştır, çünkü popüler ticaridir ve nihai tercihi yapacak olan, eğitilmiş seçkinler değil, eğlence endüstrisidir. Bu anlamda, “Popülerlik, eğlence endüstrisinin insanların ne sevdiğine dair tedariklerinden ibarettir” (Özbek 2002: 65).

Özü itibarıyla bu çalışma, kültürü, popüler kültür/sanat bağlamında ele aldığından dolayı, popülerin yukarıdaki tanımlaması yeterli görülebilir. Ancak “halka ait” anlamına gelen ikinci tanım, entelektüel kesim diye adlandırılan bir azınlığın “statü hobisi” (Özbek 2002: 84) olarak görülen yüksek kültüre karşı halkın çoğunluğunun zevk ve beğenisini konumlandığı için önem teşkil etmektedir. Popüleri salt “çoğunluk” olarak gören bu tanım, “olan” ve “olması gereken” ikilemine de nokta koyarak, popüleri yüksek kültürden daha gerçekçi görmektedir. Lull (2000a: 165), örneğin, popüler kültürü, “Sıradan insanların yaratıcılığıyla ortaya çıkmış ve onların ilgi, tercih ve beğenilerine göre biçimlenmiş, insanlar arasında dolaşan eserler ve insani ifade biçimleri” olarak tarif etmektedir. Dolayısıyla, popüler kültürün üreticileri de, tüketicileri de sıradan insanlardır. Kültür endüstrileriyle, kültürel nesnelere tüketenler arasındaki ayrımı ortadan kaldıran bu bakış açısına göre, popüler sembolik biçimleri kullanan ve yorumlayan herkesin popüler kültür üretimine katkısı bulunmaktadır.

Bu bağlamda Shankar’ın (2000: 28, 37), popüler müzik ile ilgili yaklaşımları sınıflandırdığı tablo, halkın önceden belirlenmiş mesajları kabul eden, bütünüyle edilgen bir kitle olmadığını; aksine, mesaj yaratımında kültür endüstrileriyle müşterek çalışan, aktif bir kitle haline geldiğini ileri sürmektedir (Tablo 1).

Bu tabloda aşağı doğru inildikçe, üzerinde durulması gereken soru, “Müzik endüstrisi halka ne yapıyor?” dan, “Müzik halka ne yapıyor?” ve “Halk müzikle ne yapıyor?”a dönüşmüştür (Shankar 2000: 28). Shankar’ın burada altını çizmek istediği esas nokta, Covala’nın (1996: 18-19) da iddia ettiği gibi, postmodern kültürel değerlerle birlikte toplumsalın parçalanması, bireylerin, kendi varoluş biçimlerini kanıtlama güdüsüyle çeşitli kolektif sınırlamalardan sıyrılarak kendi kişisel eylemlerini uygulamasıdır. Bu anlamda müzik, çoğunluk için kendi bireysel kimliklerini inşa etmede büyük rol oynamaktadır. Ancak daha önce de değinildiği gibi, bireysel kimlik denilen bir olgunun geçerli kılınabilmesi için sosyal etkileşim gerekmektedir. Bu anlamda, bireyin toplumdaki soyutlanması düşünülemez. Lull (2000b: 11), “...sosyal ve kültürel anlamlandırmalardan oluşan ve diğer iletişim biçimlerine benzemeyen bir harmanlama” olarak tanımladığı müziğin, “...yaşamdaki tehlikeli duygusal gidip-gelmeleri, zayıflıkları, yenilgileri, kutlamaları ve çatışmaları, özel olarak yaşanabilen ya da diğer insanlarla paylaşılabilen hipnotik ve reaktif tempolar”a dönüştürdüğünü ve böylece hem üreticilerine, hem de tüketicilerine “aykırı deneyimler” yaşattığını söylemektedir.

Tablo 1. Popüler Müziğe Yönelik Kuramsal Bakış Açıları ve Bunların Odaklandığı Kavramlar

Kuramsal Bakış Açısı	Kavramlar
Politik Ekonomi Kuramı	Odak noktası: Hiyerarşik ilişkiler İdeoloji Kültürel/Sembolik Kapital
Gramsci'nin Yeni Hegemonya Kuramı	Odak Noktası: Organize edici ilişkiler İtaat uygulamaları
Müzikolojik Yaklaşımlar	Odak noktası: Harmoni, tonlama, ritim, ses rengi, işaretler, içerik, analiz
Alt-kültür Kuramı	Odak noktası: Muhafif uygulamalar Anlam yaratımı ve eğlence Aşağılama ve haz
Postmodern Kültürel Kuram	Odak noktası: Parçalanma Üretim ve tüketimin tersine dönmesi (Daimi bir kimlik arayışı)
Öz/Sosyal Kimlik Kuramı	Odak noktası: Toplumsal onaylama Gündelik yaşamı makul kılan sembolik yaratıcılık (Grounded aesthetics) Bağlayıcı değer (Toplumsal bir bağ arayışı)

Kaynak: (Shankar 2000: 37)

Lull'ın "aykırı deneyimler" ifadesine uygun olarak Fiske, Shankar'ın (Tablo 1) daha çok politik ekonomi ve alt kültür kuramlarına istinaden, popüler kültür tartışmasını bir adım öteye taşıyarak popüler kültürün, sosyal bir mücadele alanı olduğunu, insanların, popü-

ler sembolik biçimleri tüketerek politik-ekonomik-kültürel “güç bloğu”ndan gelen “zulümcüler”e yönelik mücadeleleri kazanmak için sembolik bir güç uygulama şansı bulunduğunu iddia etmektedir (Aktaran Lull 2000a: 167-168). O halde Dunaway’ın (2000: 53) Amerikan müziğinde politik iletişimin etkinliğinden yola çıkarak “politik müzik” şeklinde nitelendirdiği müziğin içeriği, bu çalışma ile ilgili olan kısımları itibarıyla şöyle sıralanabilir:

- Sömürü ve baskıya karşı protesto ve yakınma
- Daha iyi bir yaşama, eşitlikçi bir topluma ulaşma arzusu
- Konusu mal-mülk sahipleri, kapitalistler, hükümetler ve politikacılar olan güncel hicivler
- Politik ve ahlaki idealler
- Halk mücadelesinin kutsanması

Böylece sokaktaki birey, “sermaye”, “ideoloji” ya da “ahlak” gibi terimlerin tam bir tanımını veremez ama bu kişi-üretici ya da tüketici bağlamında- sınıf bilincini yansıtan bir şarkıya baş vurmakla, bu kavramlar üzerinde aslında pratik bir egemenliği olduğunu göstermektedir. Şimdi yüz yüze geldiğimiz gerçek, popüler müziğin, aslında alt işlerde çalışanlarla (yönetilenler), yönetenler arasında mevcut bir ayrımı ima ettiği. Dunaway’ın (2000: 54) belirttiği gibi, popüler müzik, sosyal problemleri duygusal ifadelerle betimleyerek taraftarlarını belli bir hareketin içine çekmekte, bir nevi dayanışma ruhu ve moral yaratmaktadır. “Taraftarlık” söz konusu olduğunda kişi, yaptığı müziksel seçimlerle, aslında belli bir eylem biçimini izlemeye karar vermekte, bu seçimler birey tarafından bilinçli olarak değerlendirilmektedir. Zorunlu ve yararlı olmadığını düşündüğü için, müziği boş zaman etkinliklerinin en üstünü sayan Aristo, Politika’da müzik eğitimi sorununu tartışırken yöneten ile yönetilenin aynı kültürel etkinliklerde bulunamayacağına dikkat çekerek şöyle demiştir:

“Tiyatroda iki tür seyirci vardır: Biri iyi eğitilmiş soylu baylardan oluşur; ötekirse aşağı uğraşları olan kimseler, parayla çalışan işçiler gibi avam takımından. Bu ikinci sınıfın dinlenmesi için de yarışmalar ve gösteriler düzenlenmelidir. Fakat bunların zihinleri çarpılmış, doğa durumundan uzaklaşmış olduğu için, uyumlarında kuraldan sapmalar ve melodilerinin tonunda doğaya aykırı abartmalar vardır. Onun için tiyatro yöneticilerinin bu sınıf dinleyicilere çekici gelen müzik türünü kullanmalarına göz yummak gerekir” (Aktaran Oktay 1993: 14).

Aristo’nun yaklaşımı önemlidir ve dikkatimizi sınıflı toplumları anlamak için gerçekleştirilmesi zorunlu bazı kavramsal ayrımlara yöneltmektedir: Birincisi, yüksek kültür tüketicisi, Aristo tarafından, soylu ve iyi eğitilmiş olarak nitelendirilmiştir. Bu da temel olarak, müziksel seçimleri etkileyen olayların, bireyin toplumsal konumu ve entelektüel kapasitesi tarafından yönlendirildiği gerçeğinin kavranmasından ileri gelmektedir. İkincisi ise, Aristo, alt sınıf üyeleri için kolay anlaşılabilir, kavrama yönünden çaba sarf etmeyi gerektirmeyen türden bir müzik üretilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Aristo’nun, bu gerçeklik durumunu vurgularken, “göz yummak” ifadesini kullanması oldukça dikkat çeki-

cidir. Demek ki Aristo'ya göre, bu tür bir müzik öylesine katlanılmazdır ki, bunun üretimi ancak yüksek tolerans göstermekle sağlanabilir.

Müziği her şeyden önce uyum anlamında alan Ortaçağ düşüncüsü Boetius da, işitme duygusunu öbür duygulardan üstün tutmuş, duygu ve düşüncenin, işitme yoluyla ruha daha çabuk yayılıp ele geçireceğini ifade etmiştir. Müzik sanatına bir metafizikçi gözüyle bakan Boetius, müziğin Tanrı'ya kadar yükselme imkanı verdiğine, bunu yaparken de insan ruhunu çalkantılardan, kararsızlıklardan ve heyecanlardan uzak tuttuğuna inanmıştır (Timuçin 2000b: 411).

Burada ilginç bir ironi göze çarpmaktadır: Günümüz koşullarında üretilen popüler müzik, değil ruhu çalkantılardan uzaklaştırmak, ruha daha çabuk yayılıp ele geçirmekte, olağanüstü derin duygular uyandırmaktadır. Böylesi bir durum, bireylerin sevdikleri müzisyenle özdeşleşmelerinin, "...diğer kitle iletişim araçlarında boy gösteren figürlerle olan 'toplumsal etkilenmelerden'" (Lull 2000b: 37) daha farklı olduğuna ilişkin varsayıma inanmak yolunda hevesimizi artırmaktadır. Lull'ın, cinselliğin verdiği uyarım ile eş değerde tuttuğu müzik, "...'uç deneyimlere' zorlayabilen zihinsel ve fiziksel 'coşku' duygulanımlarını" (Lull 2000b: 37) açığa çıkartmaktadır. Bu konuda verilebilecek pek çok örnekten biri, Türkiye'de 60'lı yıllarda kültürel bir hareketliliğin yaşandığı dönemde ortaya çıkan ve muhtevasında politik bir potansiyeli barındıran arabesk müziktir. Ancak burada gelişim ve değişimin çok yoğun yaşandığı, popüler müziği doruğa çıkartan sürece değinmek, kültürel yozlaşmayı kavramak bakımından zorunludur. Bu aşamada modernliğin gereklerini dahi bütünüyle gerçekleştirememiş olan Türkiye'de, popüler müzik tercihlerinin, postmodern kültürel değerlerle-ya da Giddens'a (1998) göre, modernliğin sonuçlarının tecrübe edildiği bir düzenin değerleriyle- boy ölçüşmesinin sergilediği ironi de ortaya koyulacaktır.

2.4. Türkiye'de Modernleşme Hareketleri ve Popüler Müziği Zirveye Taşıyan Uygun Zemin

Türkiye'nin, aslında, Tanzimat hareketleriyle birlikte hız kazanan batılılaşma eğilimleri söz konusudur. Bu dönemin bütün sanat dallarında, hatta sosyal ve kültürel hayatın her boyutunda Avrupa etkisinin izleri görülmektedir. Bu bakımdan o dönemin sosyo-kültürel yapısını, Avrupa etkisi, çağdaşlaşma ve yabancılaşma terimleriyle tanımlamaya çalışmak yanlış olmaz.

Bu sürecin toplumsal boyuttaki etkileri öncelikle ve kısa sürede İstanbul'un yerleşim dokusunu değiştirmiş, İstanbul, özellikle de Pera (Beyoğlu) ve Boğaziçi kıyıları en revaçta yerler olarak tarihsel süreç içindeki yerini konumlandırmıştır. Paris modasının boy gösterdiği Pera'da dolaşmak, süslü, yaldızlı kayıklarla Boğaziçi'nde gezmek, donanma şenliklerine katılmak hayatın gayesi haline gelmiştir. Toplumu bu yeni hayat tarzına özendiren de, giydikleriyle, yaptıklarıyla minyatür bir Avrupa örneği sunan saray çevresi olmuştur.

Bu gelişmeler, bizi tarihsel boyutta yer alan batılılaşma çabalarına götürmekten çok, modernliğin içinde yatan kısır döngününün daha kapsamlı olarak anlaşılmasını öngörmektedir.

Bu tür bir bağlamda kullanıldığında kısır döngü terimi, tarihsel değişimle ilgili döngüsel bir kavramsallaştırmayı ifade etmektedir. Demek ki, yeni toplumsal hareketler, değişim alanları ve yeni siyasal gündemler, günümüzden yaklaşık 200 yıl öncesinde de benzer şekilde yaşanmış ve kısmen aynı eleştirilere maruz kalmıştır. Şöyle ki, o dönemde toplum yine yöneten (saray çevresi, yüksek devlet görevlileri, aydınlar ve basın) ve yönetilen (halk) şeklinde kategorize edilmiş, halk, egemen sınıfların yaşam biçimini model olarak benimsemiştir. Öte yandan, Tanzimat yıllarında geliştirilmeye çalışan sanat ve edebiyat anlayışında da tepki gören pek çok yan vardır. Sözelimi, geleneksel tiyatro, eski değerleri tekrarlayan ve sadece eğlendirmeye yönelik yanıyla eleştirilmiştir. Çeviri ve uyarlamalarla batıya açılan sanat ve edebiyatın, kendi içindeki ikiliği, eski-yeni, Doğu-Batı çatışmasını sürdürmesi, Namık Kemal, Ziya Paşa gibi isimleri çatışmaya sürüklemiştir. Diğer taraftan şiir ise, bu çalışmada da yer alan ve bireyselliğin bir adım öne çıkışına işaret eden tartışmalara benzer olarak, bireyin yeniden doğuşunu müjdelemiştir. Tanpınar'ın deyişiyle, "Sanki zorlandığı kapıları kapalı bulan insan kendi içinde değişimin imkanlarını aramaktadır. Bu, ferdin doğuşudur" (Théma Larousse, cilt: 6, 1994). Son olarak, yine İstanbul, o dönemde toplumun her kesiminde ve kurumlarında görülen köklü değişimlerden nasibini almış, iki asır önce de batılılaşma çabasının odağı haline gelmiş kent özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır.

1950'ler Türkiye'sine bakıldığında, İstanbul'un yabancılaşma ve tanıdıklığın kesiştiği kent olarak coğrafi konumuna yeni bir boyut eklediği görülmektedir.

1950'de yeni kurulan Demokrat Partinin ezici çoğunlukla iktidara gelmesiyle yürürlüğe giren çok partili dönemde ülke, batıdaki konumunu objektif değerlendiremeyen bir politika sonucu krizin içine sürüklenmiş ve kalkınmayı, sanayileşme ve tarımda makineleşme ile gerçekleştirmek isteyen siyasi anlayış ile göç olayı başlamıştır. 1948'de ABD'nin uygulamaya soktuğu Marshall yardım Planı ile, Anadolu'da feodal yapının sürdüğü bir dönemde (traktör vs. araçların tarlaya girmesi ile on ırgatın dokuzunu işsiz bırakan) makineleşme sonucu göçün önü kesilemez olmuş (Gürel 2001: 134), Anadolu insanı, başta İstanbul olmak üzere istihdam olanaklarının fazla olduğuna inandığı büyük kentlere akın etmiştir. İnsanlara güzel yüzünü göstermeyen, aksine, kendine özgü aşığılama biçimiyle onları, dünyanın adaletsizliğine inanan, karamsar, aykırı bireyler haline getiren metropol, varoşlarında "azınlık psikolojisi kökenli bir dayanışma" (Gürel 2001: 135) nın çanak tuttuğu "yeni köylerin" (Gürel 2001: 135) oluşuma sahne olmuş, kırdan göçenler, ikamet ettikleri yeni köylerinde eski yaşamı olabildiğince aktarmak için hayvan ve sebze-meyve türlerini yetiştirmeye başlamışlardır. Bu ayrıntı şu açıdan önemlidir: Göçen halkın çoğu, kendi tanıdık, ancak yapay çevresini kurmakla şehirli olamamıştır. Diğer taraftan kent yerlisinin de dışlayıcı tepkisi eklenince yabancılaşma, bütünleşememe sorunları şehir yaşamına adaptasyonu savaş haline getirmiştir. Giddens'in (1998: 135) tanıdıklığın verdiği güven hissi ile ilgili ifadesi, yukarıda sözü edilen gerçeğe ışık tutmaktadır: "...tanıdık olanın güvencesi, rahat ve yakın olanın aslında uzak olayların bir gösterimi olduğunun ve yerel çevre içinde organik bir gelişim oluşturmaktan çok, 'bu çevrenin içine yerleştirilmiş' bulunduğu anlaşılmasıyla birleştirilir".

Böylelikle, göç eden halkın, kendilerine has tasarımlarla geliştirdiği ortamlar, aslında hiçbir açıdan "rahat ve yakın" değildir; çoğu kez nereye ait olduğunu bilmemenin verdi-

ği ezikliği körükleyici, ancak öte yandan umutlu bir beklentiyle doludur. Varoş sakinlerinin, kendi alanlarında doğal ve doğayı simgeleyen yeşillikler yetiştirmesi, gecekondu- larını bataklık, çöplük gibi yerler başta olmak üzere, gelişigüzel ve gözden irak arazilere inşa etmeleriyle-yaşa dışı bir eylemde bulduklarının farkında olarak- ilginç bir ironi sergilemektedir. Dolayısıyla, şehrin asil üyesi değil de ikinci sınıf vatandaş konumunda kalan bu kitlelerin, hiçbir zaman kendilerini tümüyle güven içinde duyumsama olanağı olmayacaktır.

Göçen halkın ezikliğini Bauman (2000: 102), aşağıdaki ifadelerle dile getirmiştir. Aslında Bauman, modernliğin kurbanları olarak gördüğü göçebelerden, bunların gelir-geçer yaşam biçimlerinden bahsetmektedir. Ancak konumuzla yakından benzerlik taşıdığı için buraya aktarmak faydalı olacaktır:

“Nereye gelirlerse gelsinler ve nerede kalmak isterlerse istesinler göçebeler kendilerini her yerde türedi (parvenu) hissederler. Türedi, *arriviste*; yani, zaten *mekanda* olan fakat *mekandan* olmayan birisi, buraya yerleşmeyi çok isteyen fakat oturma izni olmayan sakin. Eski sakinlere, unutmak istedikleri geçmişi ve kaçmak istedikleri geleceği hatırlatan bir kişi”.

Bauman'ın, göç eden halkın belli bir alanda yerleşebilmek için resmi izin almasını gerektiren ve böylece yerleşim faaliyetini zora koşmayı amaçlayan, “oturma izni olmayan sakin” mecazı, bu halka yönelik ikinci sınıf vatandaş nitelemesinin açtığı yaraya parmak basmaktadır. Bu gözle bakıldığında sanayileşme gerçekten de, daha önce değinildiği gibi, “birikerek çoğalan” ve “aleyhe dönen sonuçlar” üretmiştir. Dolayısıyla Shankar'ın (2000: 37), Postmodern Kültürel Kuram ve Öz/Sosyal Kimlik Kuramı olarak öne sürdüğü bakış açılarındaki kimlik ve toplumsal bir bağ arayışı gerçeği bir kez daha karşımıza çıkmaktadır (Tablo 1). Türkiye bağlamında, kalkınma, sanayileşme ile tam manasıyla gerçekleştirilemezken postmodern kuramdan bahsetmek oldukça şaşırtıcı bir perspektif oluşturmaktadır. Ancak 1960'lar ve 70'ler düşünüldüğünde, yukarıda söz edilen arayış gerçeğini, o dönemin ya da o dönemi anlatan, başta müzik ve sinema filmi gibi kültürel nesnelere görmek mümkündür.

Sözgelimi, 1960'lar ve 70'ler diye bahsedilen dönem, Türkiye'de arabesk müziğin yabancılaşma içindeki insan ile hakim sınıflar arasındaki mesafeyi azaltmak şeklinde işlevini konumlandırmaya başladığı dönemdir. Klişeleşmiş adlarıyla “gecekondu ve varoş müziği”, “minibüs müziği”, “bunalım müzik”, yani arabesk, bir tür olarak yoksulluğun ve/veya ezikliğin sesi, tutunacak bir dal olmuştur. Özellikle de Orhan Gencebay gibi bu hayatın içinden olmayan birinin, yoksulluğun sesini dile getirmesi, yalnız alt sınıfın değil, orta sınıf kentlilerin de dikkatini uyandırmıştır (Kozanoğlu 1993: 39-40). Özbek'in (2002: 210-211), Orhan Gencebay arabeski için, “...kentsel baskılar karmaşası içinde varkalabilmenin buluşu ve ifadesi” ve “...’hem direnme ama aynı zamanda kabullenme’ öğeleri taşıyan...popüler kültür” yakıştırması, gelenekselden kopmak üzere olan, öte yandan kent yaşamına da kendini bırakamayan insanların varoluş biçimini aktarmaktadır.

Gencebay, böylece, bir yandan bu kitlelerin, içinde buldukları sisteme yönelik güven- siz tutumlarına ortak olurken, bir yandan da yarınlardan söz ederek onların geleceğe ilişkin düşlerine katılan bir ikon haline gelmiştir (Güngör 1993: 92).

Ülke içinde bu tür çelişkiler yaşanırken, batı etkisi -Kongar'ın (1997: 116) yetkin nitelemesiyle, "Türk-İslam geçmişi üzerine yapılan Batı uygarlığı aşısı"- daha da fazla hissedilmeye başlanmıştır. Bilhassa özenti yoluyla topluma aktarılan batılı kültür ürünleri, istihdam nedeniyle dış göç olayına katılanların ülkeye taşıdıkları alışkanlık ve değerler ve teknolojiyle birlikte gelen batı etkisi, eldekine bir de "batı aktarması kültürel ürünler" (Güngör 1993: 100) ekleyerek kültürümüzün "kozmpolitleşmesine" (Güngör 1993: 100) sebep olmuştur. Ancak bu ürünler, batının alt ve orta toplumsal sınıfına hitap eden, basit ve niteliksiz olarak tabir edilen ürünlerdir. Bundan arabeske düşen pay ise, batının popüler müzik ürünlerinden olan caz ve rock müzikten alıntılar yapması olmuştur. Bağlamanın yanında piyanonun da ağırlıklı olarak kullanılmaya başlanması buna örnek olarak verilebilir (Güngör 1993: 100). İşte modernlik-postmodernlik tartışması, aslında bu noktada ivme kazanmaktadır. "Yeni"nin ışığında "eski"nin sürekli olarak düzenlenmesine dayanan ve postmodern dönemin -Giddens'a (1998: 131) göre, modernliğin sonuçlarının eskisinden daha çok "radikalleştiği ve evrenselleştiği" bir dönemin- belirgin karakteristiği olarak varsayılan Giddens'ın "düşünümsellik" kavramı, özünde gelişigüzel ve dağınık bir hareketi barındırmaktadır. Aynı geleneksel-modern diyalektiğinde olduğu gibi geçmiş, "geri" ve "yoz" olarak görüldüğünden dolayı yüzler, geleceğin ilerici doğasına çevrilmiştir; öte yandan, eskinin yitip yeninin ortaya çıkmasıyla vaat edilen değişimin gerçekleştiği pek söylenemez. Bu durumda uzamsal ve zamansal (coğrafi ve tarihi) boyutlar arasındaki ilintinin ele alınması kaçınılmazdır. Böylesi bir genel çerçeve içinde bakıldığında, enstrümantal açıdan, bağlamanın yanında piyanonun da kullanıldığı arabesk müzik örneğinde olduğu gibi, uzam ve zaman "...muntazam ve aslen farklılaşmış bir yapıdan yoksun" (Bauman 2000: 134) görünmektedir. Bu yapıyı bir tür "hareketli durgunluk hali" şeklinde niteleyen Bauman'a göre, bu geriye-ileriyle gidiş-geliş durumunu bir mantığa dayatmanın imkanı yoktur ve bu "parçalı değişimler" bir araya gelerek tam bir akım oluşturmazlar (Bauman 2000: 134); böyle olunca da popüler kültür üretimi bağlamında öncü bir güçten bahsedilemez. Giddens'ın (1998: 42), en modern toplumlarda bile kendini gösteren gelenekseli, "iğreti giysiler içinde bir gelenek" olarak betimleyişi gibi, öncü güç anlamını taşıyan "avangard" kavramını sanatsal bağlamda irdeleyen Bauman (2000: 141, 144) da günümüz sanat eserlerine verilen değer, imgenin ya da sesin işitilme gücüyle değil, reproduksiyon ve kopyalama makinelerinin verimliliğiyle ilişkili olduğuna inanarak yeni yaratıların, "...eskiden kalmış olanları avlayarak onların yerlerine geçmek için değil, artık önüne gelenin katıldığı sanat sahnesinde kendilerinin de ayak basabileceği bir yer bularak ötekilerin arasına karışmak için" yapıldığını söylemektedir. Bauman'ın yerinde tespiti, yeterli teknolojik donanıma sahip olan bir kimse-nin, kolaylıkla, kendi zevkini ispat ederek yeni bir ürün yaratabileceğini ve en önemlisi de, her geçen gün hayran kitlesini artırabileceğini gözler önüne sermektir. Bu durumda şu manzara ortaya çıkmaktadır: Alıcı kitlenin dikkatini çekmek, "maksimum etki" (Bauman 2000: 141) yaratma amacı güden tüm kültürel tarz ve türlerin birincil prensibi haline gelmiştir. Nitekim Türkiye'de dışa bağımlı kapitalizmin tırmandığı yıllar olan 1970-90 arası ve sonrasında gelişen müzik endüstrisi, arabeski de kendi içinde türlere (folk arabesk, taverna, sanat müziği ağırlıklı arabesk ve oryantal arabesk) ayırırken, müzik bir eğlence endüstrisine dönüşmüş ve yozlaşma baş göstermiştir. Öte yandan, aynı dönemde bu türlerin asıl alıcı kitlesi konumundaki emekçi sınıf ve tabakalara, tüketim toplumu-

nun yaşam değerleri benimsetilmiştir (Oktay 1993: 89). Bu kitleler, reklam kampanyaları sayesinde muhtemelen hiç satın alamayacakları ürünlere karşı vazgeçilmez bir istek duymuş, tüketimin ne denli prestij sağlayıcı bir eylem olduğuna inanmışlardır. Tüketim dürtüsünün bunca başarısına rağmen alt gelir sınıfın, öncelikle yaşamsal değer taşıyan temel fizyolojik ihtiyaçların tatminine yönelmek zorunda kalışı, bu sınıfın insanlarını hayatın haksızlığına çözüm getirebilecek konular ile yapılan şarkılarda birleştirmiştir. Baudrillard (1997: 69), bu birleşmenin nedenini şöyle açıklamaktadır: “Toplumsal farklılaşma ve statü talebiyle harekete geçirilen ihtiyaçlar ve özelemler genellikle elde bulunan mallardan ve nesnel fırsatlardan daha hızlı gitmeye eğilimlidir”. Önceki sayfalarda sözü edilen, Bauman’ın, modernlik kavramını, “standartlar”, “ümit” ve “suçluluk” kavramlarıyla ilişkilendirdiği tanımına benzer olan yukarıdaki ifade, ucuz kasetlerle pazarlanıp satılan ve büyük miktarlarda üretilen popüler müziğin, alt sınıf insanın ihtiyaçlarına yönelik nasıl bir özendirici vazifesi gördüğüne açıklık getirmektedir. Endüstrileşme ve otomatikleşme süreçlerinin ürünü olan bu büyük ölçekli üretim, Stokes’un (1998: 29) da belirttiği gibi, mevcut popüler biçimleri “yeni kentli proletaryanın” tarzına uyumlu hale getirerek köylü-kentli göçmenleri farklı düzeylerde birbirine bağlamaktadır.

Bu bölümde şimdiye kadar söz edilen açıklamaların tümü, popüler müziğin sanat olup olmadığı sorusunu yanıtlamaktan çok, bu türün, batılılaşma hareketleriyle ilgili olarak nasıl kullanıldığına yöneliktir. Tanzimat’tan günümüze kadar olan süreçte üretilen ürünlerin kullanımı sonucu sosyo-kültürel yapının uğradığı değişimler ele alındığında, Bauman’ın postmodern kültürel bağlamda “hareketli durgunluk” adını verdiği geriye-ileriye gidiş-geliş durumuna bir kez daha atıfta bulunmak gerekmektedir. Her ne kadar Tanzimat dönemi kültürel ürünleri, bugünün popüler kültür kavramıyla aynı yapıyı taşımasa da, bölümün başında değinildiği gibi, tüm bu süreçteki yaratılar benzer eleştirilere maruz kalmıştır. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde ise popüler kültürü, kitle kültürü olarak değerlendiren yaklaşım ölçüt alınarak, gündelik hayatın gerçeği popüler müziğin, “...duyusal zevk, fayda ve ahlaktan bağımsız” (Özbek 2002: 63) olarak yaratılan sanatla ilişkili yönlerine değinilecektir. Burada amaç, popüler müzik ürünlerini ya da üreticilerini karalamak değil, Konfüçyüsçü felsefenin özünü (ren ve yi) ve Konfüçyüs’ün, üretilen müzik ile toplumsal refahı ilişkilendirdiği söylemini göz önünde bulundurarak günümüz popüler müzik ürünlerinin, Konfüçyüsçü anlayışa göre gösterdiği farklılık ve benzerlikleri ortaya koymak olacaktır.

3. POPÜLER MÜZİK VE SANAT İKİLEMİ: SANATA YÖNELİK DEĞİŞEN BAKIŞ AÇILARI

Gündelik yaşamın kültürü olarak ele alınan ve melodileri, ritmi ve sözleriyle “sıradan” insanların beğenilerine göre sürekli yeniden oluşturularak “Belirli bir yaşam tarzının ideolojik olarak yeniden üretilmesinin önkoşullarını sağlayan” (Oktay 1993: 17) popüler kültür, değerlendirilmesi estetik ölçütlere dayanan yüksek kültür ile sanatsal açıdan boy ölçüşebilir mi?

Bu safha, sanatsal estetik ve ideoloji kavramlarının irdelenmesini zorunlu kılmaktadır. Böyle bir sorgulamaya giriş olarak Konfüçyüs’ün, kişisel ve kamusal alandaki etik so-

runlara ilişkin felsefesine tekrar parmak basabiliriz. Konfüçyüs'e göre entelektüel ve siyasi liderleri tanımlayan başlıca nitelik, güven verici olmalarıdır ve bu güven verme hali insani, adil, saygılı ve bilgece bir tavırla işine bağlı olmaktan geçmektedir. Liderler bu niteliklere bağlı oldukları ölçüde yönettikleri kişilerin güvenlerini kazanabilirler. Bu bağlam çerçevesinde, bilhassa ideolojik boyut sorgulanırken değinilecek olan popüler müziğin bir mücadele alanı olarak biçimlenişi, güven verici bir yönetim anlayışından yoksunluk sebebiyle politik anlamda Konfüçyüsçü felsefe ile büyük oranda tutarsızlık yaşarken, kültürel anlamda Konfüçyüs'ün, bu çalışmanın altyapısını hazırlayan söylemiyle paralellik sergilemektedir.

3.1. Popüler Müziğin Estetik Öğe Bakımından Sorgulanması

Bazı aptallar var.

Bir ressama:

- Atölyeniz çok güzel..

Bir müzikçiye:

- Piyanonuz çok güzel..

Bir yazara:

-Kitabınızın baskısı çok güzel..

... Dediklerini ve onları böylelikle yerdiklerini söylüyorlar...

Sanki evin, çalgının, baskının iyisinden anlıyorlarmış gibi...

Özdemir Asaf

Yuvarlağın Köşeleri adlı kitabından (s. 92)

Estetik, sanatı, güzelin sergilendiği bir alan saymaktadır. Her sanat, güzeli oluştururken kendi olanaklarını, kendi yöntemlerini kullanır: kimi ritimle, kimi sözcüklerle oynar, kimi boyaları karıştırır. Amaç, şu ya da bu biçimde güzeli yaratmaktır.

Estetiğin, güzelin bilimi olarak ele alınması, 19. yüzyılın başlarına denk gelmektedir. Estetiği özerk bir alan, bir nitelikler bilimi olarak gören ilk kişi olan Baumgarten (1714-1762), "Mantığın küçük kız kardeşi" şeklinde nitelediği estetiğin misyonunun, güzelin yasalarını ortaya koymak, güzelin ne olup olmadığını belirlemekten ibaret olduğunu söylemektedir (Timuçin 2000c: 135). Çağdaş estetiğe en büyük atılımı kazandıran kişi olarak da, Gotthold Ephraim Lessing'in (1729-1781) adı geçmektedir. Baumgarten ve Lessing ile birlikte estetik, güzelin asıl kaynağı olan sanat yapıtlarına yönelmiştir.

Baumgarten ve Lessing'in çağdaş estetik anlayışı dahilinde öne sürdüğü, "güzel" in kriterlerini saptama zorunluluğu ve bu bağlamda sanat yapıtlarına yönelmeleri ile ilgili olarak Geiger, *Estetik Anlayış*'da, sanat yapıtı karşısındaki yanlış tutumları, yanlış estetik görüşleri çözümleyerek bizi estetik yaşam açısından önem teşkil eden iki yeni kavramla tanıştırmaktadır.

Geiger'in (1985: 32-35) "içe ve dışa yönelik yoğunlaşma"sının özellikleri şöyle sıralanabilir.

1. İçe yönelik yoğunlaşmanın en tipik örneği duygusallıktır. Sanat yapıtı görülür, ama ona içten bakılmaz. Ya da duyulur, ama içten dinlenilmez. Yoğunlaşma, görüntü/ses yönünde değildir, onun uyandırdığı duygular yaşanır. Diğer bir ifade ile, içe yönelik yoğunlaşma için sanat yapıtı, bir zevk uyarıcısı olmaktan ibarettir. Kişi coşar, kendinden geçer, hüzünlenir, gözyaşlarına boğulur. Geiger, bu anlamda, zamanın ünlü sahne oyuncusu Garrick'in girdiği bir bahsi örnek vermektedir. Buna göre Garrick, bir bahse girmiş ve dinleyicilerine şiir yerine "a b c"yi okuyacağını, onların da bu ayrımı fark etmeden kendilerini kaptırıp gideceklerini söylemiş ve bahsi de kazanmıştır. Garrick'in titrek sesi, dinleyicilerin gözyaşlarına boğulmasına yetmiştir (Geiger 1985: 33).
2. Dışa yönelik yoğunlaşmada ise dikkat, sanat yapıtının kendisine yönelir, bütün ayrıntılar keşfedilmeye çalışılır. İlgi yapıta (örneğin bir şiirin sözcüklerinin az ya da çok yerinde kullanılmasına, bir tabloda, çarşıya gerilen İsa'nın kolunun az ya da çok kalkmasına, vs.) odaklanmıştır. Yapıttaki ayrıntılar dışa yönelik durumu değiştirmeden duyguları etkiler.

Bu noktada Geiger, içe ve dışa yönelik yoğunlaşmanın, estetik bakımdan değerlerini sorgulamaktadır. Kendisine göre estetik olan, dışa yönelik yoğunlaşmadır. Çünkü sanatı dışa yönelik bir yoğunlaşma ile yaşayan kişi için yapıttaki her detay ayrı bir önem kazanmakta, kişi kendisini duyguların yoğunluğuna salıvermemektedir. Bu mantığa göre sanatın, yalnızca duyguları harekete geçiren bir şey olamayacağı apaçık ortadadır. Eğer olsaydı, kişiye zevk veren iki nesne olarak çikolata ve sigaranın da sanat diye nitelendirilmesi gerekirdi.

Öte yandan Geiger (1985: 35), sanat yapıtı karşısında içe yönelik yoğunlaşma yaşayan, yani estetik değerden uzaklaşan kimselerin, "amatör" olduğunu ve kendilerini, tüm sanat dalları arasında en çok müzikte belli ettiklerini savunmuştur. Buna göre, "Müzik onlar için bir kendini kaybetme aracı, bir afyondur. Sanat yapıtının kendisi, onun yapısı, temadaki değişimler, harmoninin kuruluşu, onlar için hiç bir anlam taşımaz".

Nitekim 20. Yüzyılın ikinci yarısı ve bunu takip eden -her ne kadar başında da olsak- 21. Yüzyıl müziğinin sanat eğilimi, daha çok içe yönelik bir yoğunlaşma duyarlılığına açıktır. Müziği dinlemek ve onu anlamak özel bir çaba gerektirmez. Oysa estetik kavramı söz konusu olduğunda sanatsal yaratıyla olan ilişkimiz bir düşündürme-aydınlatma ilişkisine dönüşmektedir. Estetik nesne, bir yandan insanı düşünmeye yöneltirken öte yandan "...anlaşılmayı bekleyen, ayrıştırılmayı bekleyen, bilincimizle aydınlatılması gereken bir bütünlük" (Timuçin 2000c: 161) sergilemektedir.

Çalışmanın ilerideki safhasında Konfüçyüs'ün "Bir insan topluluğunun nasıl yönetildiğini anlamak isterseniz onun müziğine bakın" ifadesinden yola çıkarak ele alınacak olan popüler müzik örneği (Mahsun Kırmızıgül'den "Ülkem Ağlar"), gündelik dilin sanatsal anlatımla çelişmesine dair savı doğrulayabilecek niteliktedir. Baudrillard'ın (1997: 140-141) "Ne sanat gündeliğin içinde doğrulayabilir...ne de sanat olduğu haliyle gündeliği kavrayabilir...Kısacası gündeliğin, sıradanın özü ve dolayısıyla gündeliğin sanatı yoktur" deyişine karşıt bu şarkı sözlerinin çoğunda, gündelik yaşamın ezik, adaletsiz, isyankar yönüne işaret eden anlamlar vardır. Hatta bu tür şarkıcılarla kurulan duygusal ilişki, beste

ve sözlerinin hemen hepsinde ağırlıklı olarak eğlenceyi, coşkuyu yansıtan (“Kız hepsi senin mi?”, “Oynama şıkıdım şıkıdım”, “Hüp diye içine çek beni”, “İşte kuzu kuzu geldim”) Tarkan gibi pop-starlarıyla kurulan ilişkiden daha yoğun bir anlam ifade etmektedir. Gerek Tarkan, gerek Kırmızıgül ya da diğerleri, içe yönelik yoğunlaşma açısından homojen bir yapıya sahipse de, duygusal derinlik yönünden heterojendirler. İç huzursuzluk yaşayan, umutsuz kitleler, tercihlerini sosyal gerçekliği açıklayan, kendi hislerine tercüman olandan yana kullanacakları için bu kitlelerin, Tarkan’ı sığmacak bir dal ya da yaslanacak bir omuz olarak anlamlandırması mümkün görünmemektedir.

Frankfurt Okulu, ya da Eleştirel Kuram diye bilinen geleneğin en önemli düşünürlerinden Teodor W. Adorno (1903-1969) için sanat, toplumsal gerçekliği açıklayan, onu yansıtan bir eylem değil, aksine toplumsal gerçeklik için örnek teşkil eden bir rehberdir. Adorno’ya göre sanatın toplumsal gerçekliğin dışında bulunmasının nedeni, sanatın bir “görünüş” olmasından dolayıdır. Bir gerçeklik olarak toplum, içinde çarpıklıkları, çatışmaları, yanlışlıkları barındırır. Oysa, “Sanat, insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki ‘diğer’ toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığımdır”; Sanat, Stendhal’in deyişiyle, “Bir mutluluk vaadi”ni (“une promesse de bonheur”) içinde barındırdığı için sanattır (Dellaloğlu 1995: 47). Bu görüş, Konfüçyüs’ün sanat anlayışıyla da bağdaşmaktadır.

Benzer şekilde Dufrenne, estetik nesnenin, mutlulukla yaratılması ya da yorumlanması gerektiğini ileri sürmektedir. Buna göre, estetik nesnenin, başarısızlığı anlatırken başarısızlığa düşmesi doğru olmaz; mutluluk sanatçının ruhunda değilse bile bedeninde bulunmalıdır (Timuçin 2000b: 19).

Sanatın, insanlığın mutluluğa doğru ilerlemesi için kaçınılmaz bir eylem olduğunu savunan bir başka kişi de çağdaş Rus edebiyatının büyüklerinden Lev Nikolayeviç Tolstoy (1828-1910)dur. Estetik kavramını, Sanat Nedir adlı yapıtında açıklamaya çalışan Tolstoy’a göre, estetiğin tek ölçütü güzellik olamaz. Tolstoy için, sanatın insanlık için rol birinci derecede önemlidir. Sanat bir iletişim aracı olmalı, insan yaşamının gelişmesi için var edilmelidir (Timuçin 2001: 206-207). Tolstoy’un “yararcı-toplumcu” estetik tutumu, güzelin anlamını kavrayamamaya dayanan, yanılığlı bir tutum olmakla suçlansa da sanatı bir haz olarak değil, insanlar arası karşıtlığı önleyen bir birlik aracı olarak görmesi, komumuz açısından önem taşımaktadır.

Ahenk ve birliktelik yönünden Tolstoy’un fikirlerine yaklaşan İngiliz estetikçisi ve eleştirmeni John Ruskin (1819-1900) için ise estetikte toplumsal sorunlar birinci planda yer almalı, halk sevgisi, halk-sanatçı duygudaşlığı, sanatçının esin kaynağı olmalıdır. Ruskin’in estetiği, gizemciliği, doğalcılığı ve özellikle duygusalcılığı içermektedir. Ancak Ruskin’e göre, bu duygusal temel üzerinde “görme yetisi” (“theoria”), yani dikkatli bakabilme, görebilme gücü bulunmaktadır. İşte estetiği, yani güzeli anlamak, ancak bu gözlemci yetisiyle mümkün olmaktadır (Timuçin 2001: 193). Öyleyse Ruskin’in estetiği, bir anlamda, hem içe, hem de dışa yönelik yoğunlaşmayı gerekli kılmaktadır. Bu durumda Ruskin’in, sanat yapıtında toplumsal sorunları birinci planda tutma savı bile popüler müzik anlayışına ters düşmektedir. Ruskin’in estetik anlayışında, en azından, bireyi, sanat yapıtının kendisine götüreceği gözlem yetisi gerekli görülmektedir.

Bu noktada Bayer'in (Aktaran Timuçin 2000c: 26) popülerin, herkesin her gün görebildiği şeylerle bizi oyalamak isteyen yanını eleştirir nitelikteki 'İnsan iki kere görülemeyecek olanı sever' sözü, Adorno'nun, 1941'de yayımlanan "On Popular Music" adlı makalesinde, popüler müzik tüketiminin pasif ve sonsuz tekerrür içinde olduğunu ve dünyayı nasıl olabileceği gibi değil, nasıl olduğu şeklinde ele aldığı ifade edişiyile (Storey 2000: 113) ilişkilendirilebilir. Böylece popüler müzik, kapitalist toplum bireyinin toplumsal sorunlardan kaçma ihtiyacına yanıt vermiş ve özgünü ortaya koymaktan uzak bir sığınak olarak kendisini konumlandırmıştır.

3.2. Popüler Müziğin İdeolojik Boyutu

Her sanat dalı gibi müziğin de bir "görünüş" olması gerektiğini ileri süren Adorno'ya göre her müzik, görünüş değil de gerçekliğin kendisi olunca artık ideoloji halini almaktadır (Dellaloğlu 1995: 70). İdeolojilerle toplumsal yaşam arasında varolan bağ konusunda Marx'ın yaptığı bir tanım, büyümesi yüksek oranda ekonomik etmenlerinin düzelmesine bağlı, az gelişmişlik özelliği gösteren ve özellikle Şubat 2001 krizinden sonra, nüfusun büyük çoğunluğunun, besin gereksinimini dahi zor karşılar hale geldiği ülke Türkiye'de daha fazla değer taşır olmuş, maddi etkinlik ve düşünce arasındaki bağlantı doğrudan ve kuvvetli bir raddeye ulaşmıştır.

Marx'ın ideoloji kuramı, "İnsanların inanç ve düşüncelerinin gündelik yaşam ve varoluşlarının maddi koşulları ile sistemli bir bağlantı içinde olduğunu" (Wolff 2000: 52) varsaymaktadır. Genel anlamıyla bu kuram, bireysel ve toplumsal tüm etkinliklerin iktisadi nedenlerle koşullandırıldığını vurgulamaktadır. Demek ki, Marx'çı bağlamda, iktisadi yaşam, toplumsal yaşamın temelinde yer almaktadır.

Benzer şekilde Gramsci'nin Yeni Hegemonya Kuramı da yöneten sınıfının, toplumun diğer kesimlerine empoze ettiği ideolojik ve kültürel kontrolü kastetmektedir. Tablo 1'de değinildiği gibi, hegemonya kavramı, McGregor'un (2000: 63) tabiriyle "organize edici bir prensip" veya dünya görüşü olarak tanımlanabilir. Bu öyle bir görüştür ki, hakim sınıflar kendi güçlerini, zenginliklerini, statülerini ebedileştirmeye, kendi bakış açılarını, kültürlerini, ahlak değerlerini topluma şırınga etmeye çalışırlar.

Dolayısıyla, Fiske'nin, popüler kültürü bir mücadele alanı olarak tanımlayışının ardında şu gerçek yatmaktadır: Fiske'ye göre bir metnin (müzik, film, roman, vs.) popüler kültür olarak nitelendirilebilmesi için, bu metin, içerisinde hem egemen güçleri, hem de bu güçlere karşı gelme, kaçınma ve sakınma imkanlarını barındırmalıdır. Popüler olmanın yolu, bu metnin, halkın ortak olan hislerine eğilmesinden, böylece mümkün olduğunca çok tüketiciye ulaşmasından geçmektedir. Kapitalist toplumlarda da halkın sahip olduğu egemen ideoloji, yenilmişlik ve boyun eğmedir (Alemdar ve Erdoğan 1994: 248-250). Böylece halk, kendi çaresizliğini, yenilmişliğini anlatan metinlerden garip bir zevk alır. Bundan alınan haz, duyulan tat, aslında hakim sınıflara yönelik başkaldırının sağladığı bir rahatlamamanın, deşarj gereksinimini tatmin etmenin verdiği geçici bir yanılsama, bir tür oyalanma biçimidir. Oktay (1993: 236), *Türkiye'de Popüler Kültür* adlı yapıtında Ünsal Oskay'ın şu ifadesine yer vermiştir:

“Sıradan insanlar, bir popüler müzik konserinde kraliyet ailesine fark atabilirler. Ama konser bittiğinde ya da konser salonunun dışına çıktığımızda, toplumsal hayatın diğer tüm alanlarında kimin kime kaç ‘fark atacağını’ unutmanın yaşatabileceği bir yanılsamadır bu. Gerçek hayata uyumlanmamızı kolaylaştıran bir yanılsamadır”.

İnsanlar, ne yaparlarsa yapsınlar, sosyal konum, mevki, mülkiyet gibi ayrımların yükünü daima sırtlarında taşımışlardır. Sahip olunan ev, araba, giyim tarzı, ulaşılmak istenen mevki gibi unsurların hepsi, sınıflar arası mesafeler yaratmak için ve hatta bu mesafeleri açmak için vardır. Toplumsal yaşamın hiyerarşik düzeni, örneğin alt işlerde çalışan bir işçinin, yöneticisinin seviyesine çıkmasını ve tabii, yöneticinin de, işçinin seviyesine inmesini çoğunlukla engellemektedir. İşte popüler kültür ürünlerinin, geçici de olsa mümkün kıldığı deşarj anı, hiç kimsenin bir değerinden üstün olmadığı, aradaki mesafelerin yerle bir edildiği andır. Canetti (1998: 18), bu anı, “Herkesin farklılıklarından kurtulduğu ve kendilerini diğerleriyle eşit hissettiği an” olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda, kendilerini diğerleriyle eşit hissedenler, kolektiflik ve dayanışma duygusunun hakim olduğu, bir nevi isyankar niteliği taşıyan halktır ve bu dayanışma, beraberinde iki duyguyu getirmektedir: Bunlardan biri “birisine birlikte”, diğeri de “birisine karşı” olma duygusudur ve bu muhaliflik duygusu, popüler kültüre dönüştürülmüş bir metnin en ayırt edici özelliklerinden bir tanesidir (Fiske 1999: 36).

Geiger (1985), bizleri “iç ve dışa yönelik yoğunlaşma” adlı iki yeni kavramla tanıştırdığı Estetik Anlayış’da, içe yönelik yoğunlaşan, yani dünya karşısında duygusal olan, “birisine birlikte” ya da “birisine karşı” olarak duygularını salıveren kimselerin, tamamen kendilerine dönük, kendileriyle dolu olarak yaşayan kişiler olduğunu iddia etmektedir. Buna göre, bu insanların tepkileri, kendi duygularına o kadar bağlıdır ki, bunlar, hislerini, düşünce biçimlerini dile getiren her türlü metne rahatlıkla kendilerini bırakıverirler. Bu, beraberinde hem “güçlü bir boşalma isteği”, hem de “kendi içine kapalı bir iç yoğunlaşmayı” getirmektedir (Geiger 1985: 42). Başka bir deyişle, herhangi bir şarkıyla coşmasının gerçek nedeni, kendi yaşamından kesitler görmek olan kimseler, bu şarkıyı dinlediklerinde aslında hakim sınıflara karşı tahrik edilmeyi, böylece iç yoğunlaşma ile tadılmaya layık şeyleri (öfke, eşitlik, avuntu, oyalanma, vs.) - bir nevi deşarj - tatmayı amaçlamaktadırlar.

4. AĞLA SEVGİLİ YURDUM: SON EKONOMİK KRİZİN ARDINDAN KONFÜÇYÜS’ÜN SÖYLEMİ VE MODEL OLUŞTURAN BİR ÖRNEK - “ÜLKEM AĞLAR”

Bugün, sorunların kökeni, derinliği ve içeriği değişiklik gösterse de problemsiz hiç bir ülke yoktur. Az gelişmişlik sorununu yaşayan Türkiye, kabaca, enflasyon, işsizlik ve gelir dağılımındaki adaletsizlik ile savaşılmaktadır. Bunlar, Türk insanı için her ne kadar alışılmış sorunlar olsa da, Şubat 2001’de yabancı paranın Türk Lirasına oranla yüzde 47 daha fazla değer kazanması, bu yarayı kronikleştirmiş, alt ve üst sınıf arasındaki gelir uçurumunun giderek açılmasıyla yaşam kalitesinde ciddi bir düşüş yaşanmıştır.

Sınıf mücadelesini kapitalist düzen içindeki temel bölünmelerin kaynağı olarak gören Marx'a göre, kapitalizmin himayesindeki modern toplum, bireylerin hayatta kalmasını sağlama sorumluluğunun icrasında yetersiz kalmakta ve ahlaki standartlardan yoksun bulunmaktadır. Ahlaki standartlardan yoksunluk, Marx'ın kullandığı anlamda, Konfüçyüs'ün yi felsefesinin aksi bir anlam teşkil ederek, modern toplumun, insan hayatı için gerekli kaynakların adil dağıtımını sağlamadaki acizliğini vurgulamaktadır. Bu acizlik durumu da temel olarak, insanın yaratıcı gücünün "çarçur" (Bauman 2001: 108) edilmesiyle sonuçlanabilecek üretim tarzlarına işaret etmektedir. Marx'ın, yaratıcılığın "çarçur" edilmesiyle ilgili yaklaşımı önemlidir ve dikkatimizi önceki sayfalardan beri tartışılan popüler kültür ile estetik ölçütlere dayanan yüksek kültür ikilemine yöneltmektedir. Bu tür bir yaklaşımın gönderme yaptığı diğer bir nokta da, Geiger'in, yine önceki sayfalarda değinilen "içe yönelik yoğunlaşma" kavramıdır. İçe yönelik yoğunlaşan bireyin, yaratıcı bir zevk uyarıcısı olarak algılayıp kendisini duyguların yoğunluğuna bırakması eylemi, Marx'ın işaret ettiği, yaratıcılığın boşa harcanması eğilimi ile aynı kefeye konabilir. Çünkü hem üretici hem de tüketici açısından bu, yaşamın, Paul Valery'nin nitelendirmesiyle, bir "yoğun heyecanlar rejimi" (Aktaran Bauman 2001: 105) olmasından kaynaklanmaktadır. Buna göre günümüzün uygarlığı, "enerji ile sarhoş olmayı" cazip kılmaktadır. Enerji ile sarhoş olmak, "Yapılacak herhangi bir iş ya da varılacak herhangi bir hedef ile değil, hareket etme ve eylem yetisi ile sarhoş olmak" (Bauman 2001: 105) olarak açıklanabilir.

Bu açıklama, modernleşmenin, şimdiye kadar sözünü ettiğimiz çeşitli kuramsal boyutlarından her birinin arkasında yatan ve yaşamsal tatminin imkansızlığı olarak ifade edilebilen oldukça temel bir yönüne işaret etmektedir. Böylece yaşamın sonu gelmez istekler, ihtiyaçlar peşinde olduğu söylenebilir. Yaşam, bir nevi, insanoğlunun doyumsuzluklarıyla dopdolu bir süreç olduğundan dolayı uygarlığımız, daha çok "hoşnut olmanın imkansızlığı" (Bauman 2001: 105) ile ilgilidir. Televizyon olmadığı zamanlarda insanların radyoyla veya bir dost sohbetiyle hiç de şikayet etmeden yetinmesi, bugün ise yüzlerce TV kanalı arasında seçim yapmakta zorlanması, bu varsayım için verilebilecek en belirgin örneklerden bir tanesidir.

Öyleyse, Valery'nin "yoğun heyecanlar rejimi"nin hüküm sürdüğü günümüzde, gereksinimlerin tatmini imkansız olduğundan ve tatminin hiçbir derecesi kişiyi hoşnut kılmadığından dolayı mevcut yaşam tarzı, bu gereksinimleri doyuracağına, ürettiği kültürel nesnelere aracılığıyla değerini düşürüp alay etmektedir. Değerini düşürüp alay etmekten kasıt, az gelişmişlik sıfatını taşıyan kapitalist toplumlarca üretilen kültürel malların, bireyleri, "enerji ile sarhoş etme", yani mutluluğun, hazzın imkansızlığına inandırma özelliği taşımasıdır.

Bu noktada, her ne kadar ihtiyaç tatmininin imkansızlığı vurgulansa da, bireysel ve toplumsal yaşamı katlanılabilir kılmaya açısından önem verilmesi gereken bazı amaçlara değinmekte fayda vardır. Kotler ve arkadaşları (2000: 33), bu amaçları iki maddelik bir düzen halinde sıralamışlardır. Bunlar;

1. "Birey açısından, daha iyi sağlık koşulları, daha iyi eğitim, daha çok iş fırsatı, kültürel ve insani değerlere daha çok özen gösterme;
2. "Toplum açısından, sosyal kenetlenme, adalet, temiz bir çevre, güvenlik ve barıştır"

Modernliğin karakteri, yukarıdaki açıklamalar ile ilişkilendirildiğinde ortaya oldukça ironik bir tablo çıkmaktadır. Çünkü çağdaş dünyanın risk profili hakkında sadece Giddens'in (1998: 72-73, 122-125) üzerinde durduğu onlarca tehdit mevcuttur: Savaş, süper güçler arasındaki silahlanma yarışı, ekolojik kaygılar, engellenemeyen nüfus patlaması, ticari güçlerin ellerindeki büyük ekonomik güç nedeniyle siyasaları etkileme kapasitesi, işgücünün metalaşması herkes için cesaret kırıcı bir görünüm yaratmaktadır. Bu bağlamda modern, az gelişmiş toplum insanının, mutluluğun, hazzın olanaklılığına inanması zaten zor görünmektedir. Bu insanın, kendisini "enerji ile sarhoş ederek" popüler nesnelere körü körüne bağlanması şaşırtıcı değildir. Sonuçta ikonların anlam ve değerleri, bunların kendilerinden değil, bunları anlamlandıran insanların kişiliklerinden ve hatta toplumsal yaşamlarından kaynaklanmaktadır (Oskay 1993: 180). Öyleyse, Shankar'ın tablosunda (Tablo 1), aşağıya doğru inildikçe birey kavramının öne çıkışı ve bu kavramın toplumsallıktan soyutlanamayacağı ile ilgili saptama, Oskay'ın ifadesi ile de yakından bağlantılıdır.

Fishwick'in (Aktaran Oskay 1993: 183) günümüz popüler kültür ikonlarına getirdiği açıklık ise, bu ikonların, satın alma gücü daha düşük olan tabakalara hitap etmesinden dolayı ucuz olması, hem de günün birinde modası geçip kenara atıldığında üzüntü yaratmayacak kadar basit bir yapı sergilemesidir.

27 Ocak 2002 tarihli Milliyet Gazetesi'nde yer alan "Bu da varoştaki gençlerin çılgılığı" başlıklı haber, hiç kuşkusuz, toplumsal konum ve bireysel seçimler arasındaki ilişkiyi net biçimde vurgulamaktadır.

Bu habere göre, hiçbir amacı bulunmadığını, nefes almasının yeterli olduğunu söyleyen Emre, devletin, milleti boğmaya çalıştığı inancını taşıyan Kadir, magazin programlarındaki gösterişli kıyafetlere, mekanlara özendiğini söyleyen ve ünlü bir ailenin kızı olmadığı için kadere lanet okuyan Fulya gibi nice genç, dinlediği müzik türü için "damardan" benzetmesini yapmakta, türünü de "klasik" olarak nitelendirmektedir. İşin ilginç yanı, bu "klasik" nitelendirmesinin, bir Mozart ya da Chopen senfonisini değil; Müslüm Gürses ya da Orhan Gencebay müziğini simgelemesidir (Milliyet, 27 Ocak 2002: 16). Diğer bir deyişle, "klasik" kavramı, bu gençlere ayrı bir anlam ifade etmektedir.

Öyleyse, Konfüçyüs'ün "Bir insan topluluğunun nasıl yönetildiğini anlamak isterseniz onun müziğine bakın" olarak ifade ettiği söylemi ile günümüz popüler müzik tüketimi arasındaki bağ, bireylerin toplumsal konumu ile ilgili bir gerçeği bir daha vurgulamaktadır. Bu gerçek, halkın mutluluğunu, refahını amaç edinecek bir yönetim olmadıkça, hatta standartlaşmadıkça, bu halkın, aslında kendi varoluş biçimlerini, çaresizliklerini anlatan müzik türünün müptelası olduğudur. Bu müzik türünün üst kültür özelliği göstermemesi; bilakis, sanatsal açıdan bakıldığında estetik öğelerden yoksun kalması -Marx'a göre yaratıcılığın "çarçur" edilmesi-, halka çekici gelmesinin en baş nedenidir. Çünkü böylece sıradan insanlar, herhangi bir bilgisizlik alanıyla karşılaşmayacak, kendi yaşamlarının fotoğrafını çeken bu ürünlerin yansıttığı anlamları çözme yolunda zorlanmayacaklardır. Yaşamını daim ettirmek için gerekli olan temel ihtiyaçların tatmini bile kimi zaman sorun olan modern, az gelişmiş ülke insanı, bu şarkılarda kendisini duyumsamaktadır.

İşte bu bağlamda Mahsun Kırmızıgül'ün “Ülkem Ağlar” adlı şarkısı, Türk insanının cefakarlığına ve toplumsal yapının hakseverlikten (yi'den) uzaklaşmasına dikkat çekmesinden dolayı tam bir model oluşturmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde, büyük oranda şarkı sözleri üzerinde durulacak olmasının nedeni, “İnsanlar vurucu sözleri, yani kendilerine ya da kodu paylaştıkları kişilere özel anlamlar ifade eden sözleri hatırlar” (Lull 2000b: 36) varsayımının ve “...şarkı sözlerinin kaçınılmaz olarak besteci ve şarkıcının dünya görüşünü yansıttığı” (Lull 2001b: 52) gerçeğinin, çalışmanın içeriği bakımından ağır basmasıdır. Bu nedenle, şarkı sözlerinin, en az ritim ya da sound kadar etkiye sahip olduğu unutulmamalıdır. Nitekim Ankara'da arabesk müzik üzerine yapılan bir araştırmada, dolmuş sürücülerinin, bu müziği çoğunlukla sözleri için dinlediği saptanmıştır (Güngör 1993: 166).

Lull (2000b: 36), sözlerin etkisini daha açık biçimde şöyle dile getirmektedir:

“Kişisel ilintiler taşıyan ya da eğlendirici yönü olan sözler müzik yoluyla iletil-
diğinde, bazen müziğin fiziksel ve duygusal çekiciliğinden de baskın çıkarak,
çoğu zaman dinleyicilerin odak noktası haline gelir. Müzik, sözü dinleyicinin
beyninin içine gönderen bir ritmik söz iletme aracı olarak görülebilir. Sözler
üzerinde yoğunlaşan dinleyici müziği özel şekillerde kullanabilir”

Bu bölümde, ayrıca, Kırmızıgül'ün kısa ancak çarpıcı portresi sunulacak ve “Ülkem Ağ-
lar” adlı şarkısı, bu çalışmanın ele aldığı temel analiz kavramları çerçevesinde, hem biçim
hem de içerik açısından yorumlanacaktır.

4.1. Mahsun Kırmızıgül ve Biçim Açısından “Ülkem Ağlar”

Mahsun Kırmızıgül, 15 kardeşin (14'ü annesinin önceki evliliklerindedir) sonuncusu olarak Diyarbakır'da dünyaya gelir. Dünyaya insanlığın yayıldığı bölge olan Diyarbakır, Kırmızıgül'ün kendi sözleriyle, bir taraftan “Ziya Gökalplerin, Cahit Sıtkı Tarancıların, Ali Emrilerin, Süleyman Naziflerin, Ahmet Ariflerin ve şark bülbülü Celal Güzelsesle-
rin diyarı” (<http://mahsunkirmizigul.com>) olarak tanımlanırken, diğer taraftan da “... yı-
lanlı, akrepli, çileli, kederli ve o kadar da gururlu” (<http://mahsunkirmizigul.com>) yönü-
ne dikkat çekilmiştir. İlin bu şekilde betimlenişi, Kırmızıgül'ün dünya görüşü ve müzik-
sel yapısı hakkında aslında bize ipucu vermektedir:

İlk olarak, Diyarbakır için sıralanan “çileli”, “kederli”, aynı zamanda da “gururlu” sıfat-
ları, sosyal ve ekonomik piramidin alt tabanını oluşturan, ezilmiş insanın karamsarlığı ka-
dar bin bir umutla “adam gibi” bir yaşam hayalini tanımlar gibidir.

Ayrıca Kırmızıgül'ün, sözgelimi, Ziya Gökalp'in adını telaffuz etmiş olması, bu çalışma-
yı doğal olarak Gökalp'in “Türkçü Kültür Teorisi”ne yönlendirmiştir. Kültür ve medeni-
yeti iki ayrı kavram olarak ele alan Gökalp'in müzik felsefesi, ulusal kültürün öğelerin-
den olan müziğin, biçimini medeniyetten, içeriğini ise kendi halkının motiflerinden alma-
sı gerektiğine dayanıyordu. Gökalp, yalnızca bir müziğin Türklerin gerçek ulusal müziği
olabileceğine ve buna da Türk halk müziğiyle batı müziği tekniklerinin birleşimi yolu-
yla ulaşılabileceğine inanıyordu (Stokes 1998: 61).

Gökalp'in bu savından yola çıkanlar, batı müziği çalgılarını Türk halk müziğinin ezgisel yapısıyla sentezleyerek çoksesli ve çağdaş bir müzik yaratma yoluna gitmişlerse de ne halk müziğine, ne de batı müziğine tamamiyle hakim olamadıklarından dolayı müzik üretiminde bir boşluk yaşanmış, getirilen her çözüm yolu, sorun çözmekten çok yeni sorunlar eklemiş ve ne olduğu bütünüyle açıklanamayan karma biçimler ortaya çıkmıştır. Nitekim, doğuşunu büyük oranda kırsal kesimden kente göç nedeniyle yaşanan sosyo-ekonomik krize dayattığımız arabesk müzik de bu karma biçimlerden bir tanesidir.

Her ne kadar Gökalp'in Türk halk-batı müziği sentezine dayanan müzik felsefesi süreç içinde yanlış uygulamalara saptırıldıysa da, Kırmızıgül'ün "Ülkem Ağlar"ı beste yönünden incelendiğinde dikkati çeken belli başlı özellik, insanı içe yönelik yoğunlaştıran doğu ezgilerine batı çalgılarıyla (bas gitar, elektro akustik gitar, keman, viola, çello) eşlik eden karma bir düzen olmasıdır. Burada bir ironi göze çarpmaktadır: Gökalp, doğu ezgileri için, "...hastalıklı bir müzik ve rasyonel değil" (Aktaran Stokes 1998: 61) ifadesini kullanmıştır. Bu bağlamda Kırmızıgül, bir yandan Gökalp'in karma düzen felsefesine uyum sağlama çabasıdayken, diğer taraftan doğu müziğinin duyguları resmeden ve harekete geçiren "yüksek duygusal akımı" (Stokes 1998: 62)-şüphesiz, bu bize Geiger'in içe yönelik yoğunlaşmasını hatırlatmaktadır- nedeniyle Gökalp'in bu türe sıcak bakamayıp görmeyen gelmektedir.

Burada "görmezden gelmek" deyimini, Gökalp'in felsefesiyle çelişik bir müzikal sentezin doğurduğu sonuçları, bu çalışmanın bağlamında yalnızca Kırmızıgül'e yüklenmiş gibi algılanabilir. Ancak kasetçilik sektörü, söz yazarları, yönetmenler, aranjörler, kayıt stüdyoları gibi birbirini tamamlayan değişik birimlerden ibarettir. Müzik endüstrisinin bu karmaşık üretim yapısı Aranjör Turhan Yükseler tarafından şöyle anlatılmaktadır:

"...bu işlerde kasetin arkasına bakarsanız tek bir imzadan çıkmıyor. Yönetmen tabir edilen bir kişi var. Bir de aranjör denen kişi. Çalışma şekli çok basit: O Arabesk parçasının bestecisi, yönetmene kasette parçasını veriyor. Yönetmen baştan aşağı notasını yazıyor.....İşte, aranağmesi, giriş bölümü, nakarat diye trafiği düzenliyor. Bu dünya müzik terminolojisinde 'İnüsön Nota' diye anılıyor. Altında ne armonisi vardır, ne de ritmi belirleyen bir şeyi vardır. Dümdüz, sadece notadır ya da solfejdir. Bu solfej notayı da yönetmen, aranjör denen kişiye verir. Çünkü, o yönetmenin polifoni hakkında, çokseslilik hakkında herhangi bir bilgisi, deneyimi, zevki yoktur. Bu konunun dışındadır.....Stüdyo aşamasında da zaten Arabesk parçaların ritimleri bellidir.....İşte ritim de belirlenip hemen orada tasarlanır. Biz de buna 'anında görüntü' deriz. Bu çok basit ve ucuz bir çalışmadır. Fakat, çok geniş kitlelere hitap eder. Bu ucuz çalışma büyük kazanç getirir.....Görünüşte kalabalık Doğu'nun senfonik müziği gibi bir şey çıkar" (Aktaran Ok 2001: 39-40).

Yükseler'in "Görünüşte kalabalık, Doğu'nun senfonik müziği gibi bir şey" tanımlamasına Moğollar grubunun Tonmaister-Basgitaristi Taner Öngür, "...müziğin altyapısı modernleşiyor" ve "...ister istemez kendiliğinden oluşuyor" ifadeleriyle yaklaşıp müzik piyasasındaki "endüstriyel katkı"yı şu sözlerle açıklamaktadır:

“...müzik stüdyolarında prodüksiyon yapılırken eskiden davulcu gelirdi, başçı gelirdi. Herkes canlı çalardı enstrümanlarını, ama şimdi bir bilgisayar var ve diğer enstrümanların sound’u bilgisayarda yapılıyor. Bu da Arabeskin sound’una bir şey katıyor. Modern bir efekt kazandırıyor. Bu bas ve davulun bilgisayarda kullanımı başladığı sırada bakıldı ki, bilgisayarda enteresan sound’lar var. Bunlar da girdiği zaman müziğin içine bir endüstriyel katkı da oldu. İşler daha ucuz mal oluyor, o zaman müzisyen çağırılmıyorsunuz. Evinde bilgisayarı olan bir keyboardçu altyapıları hazırlayıp disketiyle stüdyoya gelebiliyor.....O zaman müziğin altyapısı modernleşiyor. Böyle bir etki, ister istemez kendiliğinden oluşuyor” (Aktaran Ok 2001: 94).

Bu noktada, geçiş toplumlarında modernleşmenin belirgin karakteristiği olarak öne sürülen, gelenekselin yerini moderne bırakacağı savının tümüyle doğru olmadığını tekrar anımsamakta fayda vardır. Aydın Çubukçu’nun “Batı müziği kalıpları içinde modernize edilmiş halk türküleri” (Aktaran Ok 2001: 211) diye tabir ettiği bu karma biçim, daha çok Giddens’in (1998: 42) “iğreti giysiler içinde bir gelenek” tanımlamasıyla yakından ilişkilidir. Öte yandan Baudrillard’ın (1997: 141), kendini otomatikleşmeye adayın, yaratıcı statüsü taşıyan kimseler için “yapmacık” ifadesini kullanımına da burada ayrıca yer vermek konumuz açısından önem teşkil etmektedir. Çünkü bu “yapmacık”lığın altında yatan, endüstriyel tekniklerin sürekli yeniden ürettiği tarzlar ve sanat bağlantısının çoğu zaman ayırt edici algılanmaktan uzak oluşudur.

Kısacası belki de ancak şimdi, 21. yüzyılı tecrübe ettiğimiz şu günlerde, bu manzaranın ne kadar huzursuz edici olduğunu tam anlamıyla kavramış bulunuyoruz. Çünkü, gelenekselin “geçmiş”liği, modernin “gerilimli tecrübe”si ile birleştiği zaman, önceden yapılmış olanlarla, “yeni bilgilerin ışığında ilkeli bir şekilde savunulabilecekler” (Giddens 1998: 42)in çakışma tehlikesiyle daima karşı karşıya olması şaşırtıcı değildir. Giddens’in söz ettiği anlamda “ilkeli bir şekilde savunulabilecekler”, tüm bilgilerin karmaşık karakterini, “bilme”nin emin olmaktan uzak yapısını (Giddens 1998: 44) vurgulamaktadır. Bu durum, kültürel yaratılar ve yaşamın hem bireysel hem de toplumsal boyutu için eşit derecede geçerlidir. Bu aşamada, göç olgusu ve popüler kültür üretimi ile ilgili olarak daha önce yaptığımız açıklamaları anımsamak gerekmektedir. Modernlik koşullarında kitlelerin, kentteki yaşam ve kültürel yapının doğuracağı adaptasyon sorunlarını hiçe sayarak göç olayına katıldığı, müzik endüstrisinin de Öngür’ün “...müziğin altyapısı modernleşiyor” ve “...ister istemez kendiliğinden oluşuyor”, Yükseler’in ise “Bu çok basit ve ucuz bir çalışmadır. Fakat çok geniş kitlelere hitap eder” sözleriyle bağıntılı olarak öncü değerlerden yoksun çabalar içine girdiği önceden tartışılmıştı.

Bu bağlamda Kırmızıgül’ün Diyarbakır’dan, “Komşunun komşuyu tanımadığı, insanın insanı tanımadığı şehir” (<http://www.mahsunkirmizigul.com>) İstanbul’a yolculuğunu kendi sözleriyle aktaracak olursak:

“Başarmak ve hedefime ulaşmak için 1800 km. mesafe uzakta olan o koca şehre gitmeliydim, sürüyle soru vardı kafamda. Milyonlarca insanı içinde barındıran büyük şehirde kim bilir hayat ne kadar zor olmalıydı. Düşüncelerim ve umutlarım vardı ama yanında korkularım da vardı. Yaşamak ölümüne yaşamak hayatı, aşkı, hüznü, hasreti, gurbeti. Mücadelem 1984 yılında Eylül ayında İstanbul’a gelmemle başlamış oldu” (<http://www.mahsunkirmizigul.com>).

Göç öncesi mühendislik/doktorluk ya da sanatçılık gibi aslında mukayesesi söz konusu olmayan kutuplar arasında bir gel-git yaşayan Kırmızıgül, 1983-84 yıllarında yapılan Diyarbakır Karpuz Festivali ve Mersin Moda ve Tekstil Fuarı Ses Yarışmaları'nda birinci olunca bu işi yapmaya karar verir. 1984 yılında Diyarbakır'da yaptığı amatör kasetin, bir otobüs şoförü tarafından müzik endüstrisinin merkezi Unkapanı'nda yapımcı Mustafa Güneş'e dinletilmesi, Kırmızıgül'ün hayatında bir dönüm noktası olacaktır.

Kırmızıgül'ün kendi eliyle kaleme aldığı hikayesinin ilerleyen bölümlerinde "Komşunun komşuyu tanımadığı, insanın insanı tanımadığı şehir" İstanbul'dan "...hem ürkütücü, hem gizemli, hem de alabildiğine güzel" (<http://www.mahsunkirmizigul.com>) diye bahsedilmektedir. Metropol, gerçekten de güzel yüzünü göstermiştir Kırmızıgül'e.

Kırmızıgül, ilk albümünü -"12'den Vuracağım"- 1984 yılında çıkarır ve ardından yedi albüm daha gelir. 1989 yılında ise İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda müzik eğitime başlayarak müzikal altyapısını ve bilgisini geliştirmeyi amaçlar. Ardından da sahne çalışmaları ve dizi çekimleri gelir. Bu özellikler Kırmızıgül'ün, modernleşme sürecinde kente göçenlerin umut ve arayışlarıyla bütünleşmesi için var olan bağlardır. Kendisi, "öteki"nin büyük kentlerdeki yükselişine simge olmuştur. Yine de uzaklığın ve "öteki"nin yol açtığı yalnızlığın etkisiyle hayatın, kendisi için hiç de kolay olmadığı, Kırmızıgül'ün İstanbul'a geldikten sonraki yaşamı için "...her günü ayrı, her anı ayrı bir hüznün ve mücadelelerle geçen sisli yıllar" (<http://www.mahsunkirmizigul.com>) demesinden anlaşılmaktadır. Muhtemelen, söz konusu İstanbul deneyimi, Kırmızıgül'ün "ilkeli bir şekilde savunabileceği" niteliğe bürünmüştür. Çünkü kendi müzikal yapısı çerçevesinde, şöhretinin dayandığı temel unsur, kendisine ilham verecek en uygun koşul olan geçmişi ve geçmişinin bugünü ile çelişen yanlarıdır. Stokes'un (1998: 229) da ifade ettiği gibi her şarkı, ilhamın geldiği koşulları kapsayan bir öyküye sahiptir. Daha genel bir ifade ile, "...her günü ayrı, her anı ayrı bir hüznün ve mücadelelerle geçen sisli yıllar", Kırmızıgül'ün şarkıları için gerekli unsurlardır. Dolayısıyla şöhretin bedeli, bu "sisli yıllar"ı "ilkeli bir şekilde savunmak" olacaktır. Böylesi bir bakış açısı, Kırmızıgül tarafından 1993 yılında alınan birtakım kararların, "sisli yıllar"ı katlanılabilir kılan, daha mutlu ve güvenli bir düzenin oluşumuna yol açacağına ilişkin varsayıma inanmak yolunda bizi zorlamaktadır. Bu kararları Kırmızıgül, kendi sözleriyle şöyle sıralamaktadır (<http://www.mahsunkirmizigul.com>):

- a. "Barış, dostluk, kardeşlik, sevgi teması işleyen eserler yapmak, birleştirici olmak, din, dil, mezhep, siyasi görüş ayrımı yapmamak
- b. "Çağa ve teknolojiye ayak uydurmak, yenilikçi olmak
- c. "Üreten, yöneten, aranje yapan bir müzisyen olmak
- d. "Müziğe yatırım yapmak
- e. "Topluma örnek sanatçı olmak
- f. "En az 2.5 veya 3 yılda bir albüm yapmak
- g. "Kadınlarla gündeme gelmemek
- h. "İlklere imza atmak
- i. "Ve en önemlisi insana değer vermek"

Bir arada ele alındığında, Kırmızıgül'ün bu prensipleri, sosyal sorunlarla ilintili şarkılarının “halk” arasında ne şekilde birlik, dayanışma ve moral yarattığını açıklayıcı niteliktedir. Genellikle gündelik dilin yalnlığına ve didaktik bir yapıya sahip olan, aynı zamanda kafiyeye kaygısından uzak serbest yapıdaki bu sözlerde insan, halk, dost gibi somut kavramların yoğunluğu dikkat çekmektedir. Bu noktada “Ülkem Ağlar” haricinde birkaç örnek daha sunmak, Kırmızıgül'ün hakseverlikle ilişkili söz yapısını açıklamaya yardımcı olacaktır.

İnsan sevdiğini hiç üzmemeli
Üç beş günlük dünya bu kıymet bilmeli
Azrail tanımaz fakir zengin
Unutma kardeşim ölüm var ölüm
“Ölüm Var” - Söz ve Müzik: M. Kırmızıgül

Çok insan gördüm üstünde elbisesi yok
Çok elbise gördüm içinde insan yok
İnsanların dost veya düşman olduklarını
Nerden Bileceksin
İnsanların alnında kahpe mi yazılı ki insanların
Kahpe olduklarını bileceksin
“Şiir” - Söz ve Müzik: M. Kırmızıgül

Kırmızı akar kanımız
Hep aynıyız yok farkımız
İster bugün ister yarın
Dost olmak zorundayız
“Önce İnsanım” - Söz ve Müzik: M. Kırmızıgül

Bu çalışmanın başlığına adını taşıyan “Ülkem Ağlar”ı ele alacak olursak: Söz ve müziği kadar aranjörlüğü ve yönetmenliği de Kırmızıgül'ün kendisine ait “Ülkem ağlar”ın aynı adlı albümü şarkının değişik versiyonlarından oluşmakta olup, müziksel yapısındaki en belirleyici özellik, önce de değinildiği üzere, karma bir yapıya sahip olması ve beste düzeninin, sözlerin içeriğiyle belirlenmiş olmasıdır. Türk müziğinin ritim ve enstrümanları ile birlikte Batı müziği ritim ve enstrümanlarını kullanan, ritmi öne çıkaran ve yaylı çalgıların önem taşıdığı bir yapı sergilemektedir. Bilhassa yakınmaların, hicivlerin arttığı yerlerde Kırmızıgül'ün sesini yükseltip alçalttığı, ritmi yavaşlatıp hızlandırdığı, sesleri uzatıp kısalttığı görülmektedir. Ritim ve çalgılar, sözlerdeki duygu yüklü mesajların vurgusunu pekiştirir niteliktedir. Bu bağlamda ilk kıtası ve nakarat bölümüyle “Ülkem Ağlar”ı değerlendirebilirsek:

Güzel ülkem olmuş rüşvet yatağı
Devletimi sarmış tuzak yumağı
Adam olan çalmaz yemez haramı
Bu nasıl adalet vay hakim baba

Ağlar ağlar ülkem ağlar
Ne hale düştük anamız ağlar

Şarkı tamamen haksızlık (yi'den yoksunluk) ve adalet temaları üzerine kurulmuştur ve yakınmaların yoğun olduğu sözler uzatılarak ("rüşvet yatağını", "bu nasıl adaleeeet", "ülkem ağlaaaar", "ne hale düştüüüük") duygusal içeriğin üzerine bastırılmaktadır. Acı ve sıkıntıyla yüklü bir içe yönelik yoğunlaşma yaşatan içeriğe rağmen şarkı, batı müziğine daha yakın tarzda söylendiğinden dolayı ritim hızlı ve sürükleyicidir. Karamsarlığın hakimiyeti ise, Kırmızıgül'ün hüznü yorumunda ve bağlamanın, keman, viola gibi yaylı çalgıların ve kaval gibi nefeslilerin çalınışlarında duyumsanmaktadır. Karma bir çalgı düzeninin hakim olduğu bu çelişki, Kırmızıgül'ün "Çağa ve teknolojiye ayak uyduran, yenilikçi" prensibiyle bağdaşsa da, söz konusu karmaşıklık, arabesk müzikte genel kullanım biçimi haline geldiğinden dolayı "İlklere imza atma" prensibi çelişkiye yol açmaktadır.

Bu analiz, daha önceki sayfalarda ele alınan öncülük tartışmasıyla doğrudan ilişkilendirilebilir ve modernliğin "radikalleşmesi"nin ne şekilde bir "hareketli durgunluk hali" sergilediği kolaylıkla görülebilir.

4.2. İçerik Açısından "Ülkem Ağlar"

Lewis (1992: 135), müziği tanımlarken bunun, sembolik bir iletişim olduğunu vurgulayarak şöyle demiştir: "Müzik, tüm zamanları ve yerleri, uzak duyguları, heyecanları, nerede, kimle olduğumuz ile ilgili anıları kolaylıkla hissettirebilir. Müzik, sosyal bir adaletsizliğe karşı sesimizi duyurmak için toplandığımız bir protesto gösterisi, bir haykırış da olabilir. Ayrıca müzik, kimliğin de bir göstergesidir. Müzik sayesinde herkese (ve kendimize), hangi kültürel gruba veya gruplara ait olduğumuzu gösterebiliriz".

Bu yorum, Türkiye'de modernleşme sürecinin en hızlı yaşandığı 1960'lı yılların ürünü olan arabesk müziğin, karamsarlık ve isyan üzerine kurulu yapısının ardındaki temel bir yönüne işaret etmektedir. Arabesk müzikte kimlik kavramı, bireyin kendi fiziksel ve sosyal çevresinde yapayalnız bırakılmasıyla sorgulanmış, bireyi birey yapan unsurlardan olan nereye ait olduğunu bilme duygusundan yoksunluk durumu, müziğin bütün yönlerini dramatik bir biçimde etkilemiştir. Müzik tüketiminin, bir çeşit kendini ifade etme biçimi olarak, içeriğinde muhalif duyguları barındırması, Shankar'ın (2000: 29) "grounded aesthetics" diye adlandırdığı, gündelik yaşamın daha katlanılır ve makul hale getirilmesi çabasıyla ilintilidir.

Bu bağlamda müziksel mesajların iki tür enformasyon içerdiği söylenebilir: Bunlardan birincisi, şarkıda verilmek istenen mesajın dille anlatılabilir yanı olan "anlamla ilgili enformasyon", ikincisi ise, alıcı kitlenin entelektüel kapasitesine ve müzik kültürüne uygun mesajlar içermeye zorunluluğunu varsayan "estetik enformasyon"dur (Güngör 1993: 175-176). Böylece, popüler müziğin sanatsal boyutunun ele alındığı bölümde vurgulandığı gibi, kapitalist düzenin elverdiği ölçüde modernleşmiş, yani geleneksel ile modern arasında bir geçiş dönemi yaşayan toplum insanının müziksel anlatıyı kavrayış biçimi, dışa yönelik yoğunlaşmanın gerekli kıldığı gözlem yetisinden yoksundur. Bu insan, yaşamsal deneyimlerini aşan, kendi dağarcığı dışında bulunan, özgün müzik mesajlarını kavrayamamakta, içe yönelik yoğunlaşma eğilimi göstermektedir. Müzik endüstrisinin, kitlenin talep ettiği vermesini ilke edinen üretim tarzı ile, topluma sanat altyapısı kazandırmayı

isteyen anlayışın çelişkisi bundan dolayıdır. Türkiye'deki arabesk şarkı içeriklerinin temel diyalektiği, besteci-aranjör Özkan Turgay tarafından şöyle açıklanmaktadır (Aktaran Ok 2001: 69):

“Türkiye'deki birçok insanın bir kere ekonomik problemleri var. Bir kere, işsizler belli bir düzende yaşantıyı yakalayamamışlar. Bu insanlar nasıl anlatılabilir? Ancak, Türkiye'de konular aşk, yalnızlık, isyan, senin söylediğin şeyler (Ok'un, arabesk müziğin belirgin karakteristiği olarak öne sürdüğü “karamsarlık” ve “kahır” konularını belirtiyor) ve bu konular olabilir. Başka konular olamaz. ‘Yemyeşil kırlar, yanımda ineğim otlar’ gibi bir parça yapamam. ‘Ne kadar mutluyum bugün, kuşlar yukarıda cıvı cıvı’ böyle bir şarkının yapılması için Türkiye'deki herkesin cebinde belli derecede para olması, dışa borcumuzun olmaması gibi sorunlar yatıyor”.

Bu açıdan bakıldığında, “Ülkem Ağlar”ın kodlanması, dinleyicinin müzik kültürünü aşmayacak boyuttadır. Sözelimi, haram, adalet, anası ağlamak, çile, garip, Allah'tan korkmak, yiyip bitirmek, cehennem etmek, yalan dolan gibi ifadeler, dinde ve günlük yaşamda sıkça kullanılan ve akılda kalıcılığı kolay olan kavramlardır. Bu kavramlar, ayrıca, şarkı sözlerini ön plana çıkartan, kısa ama çarpıcı sloganımsı cümlelerin içinde yer almaktadır:

Güzel ülkem olmuş rüşvet yatağı
Devletimi sarmış tuzak yumağı
Adam olan çalmaz yemez haramı
Bu nasıl adalet vay hakim baba

Ağlar ağlar ülkem ağlar
Ne hale düştük anamız ağlar

İşçi memur esnaf unuttu gülmeyi
Köylü emekli dul çeker çileyi
Hırsızlara gitmiş verdiğimiz vergi
Hesabını sorun sorun vay hakim baba

Ağlar ağlar ülkem ağlar
Ne hale düştük anamız ağlar

Korku telaş almış bu güzel ülkeyi
Yolsuzluklar sarmış dört bir yerini
Hırsız adam olmuş ezer garibi
Şikayetim sana ey benim Atam

Ağlar ağlar ülkem ağlar
Ne hale düştük anamız ağlar

Koltuk sevdasında hep aynı cambazlar
Ekmek kavgasında yoksul insanlar
Hey Allah'tan korkmaz vurdum duymazlar
Şikayetim sana yüce Allah'ım

Ağlar ağlar ülkem ağlar
Ne hale düştük anamız ağlar

Devlet malı deniz yemeyen keriz
Diye diye beyler yiyip bitirdiniz
Bu cennet ülkeyi cehennem ettiniz
Bu nasıl adalet ey hakim baba

Ağlar ağlar ülkem ağlar
Ne hale düştük anamız ağlar

Ey benim insanım ey benim halkım
Daha geç olmadan artık uyanalım
Yalana dolana yeter artık kanmayalım
Yarınlar bizimdir ey benim halkım

Ağlar ağlar ülkem ağlar
Ne hale düştük anamız ağlar

Bir ulusun, ekonomik gelişme vizyonunu, zenginliğin eşit dağılımı ve siyasi liderlerinin tutarlı politikası üzerine inşa etmesi gerektiğine inanan bir düşünce yapısına sahip olan Kırmızıgül, "Ülkem Ağlar"da rüşvet, yolsuzluk, vergi kaçırma ve menfaat yanlısı hükümetler gibi etkin bir toplum ve politik sürece ulaşmayı zora koşan unsurlara sitem ederken, ren ve yi ilkelerini temel alan Konfüçyüsçü felsefe ile de ortak bir zemin yakalamış görünmektedir. Bu siteminde Kırmızıgül, yargıyı, liderliği ve umudu, sırasıyla hakim, Atatürk ve halk kavramlarıyla kişiselleştirmiştir. Ona göre yargı (".... vay hakim baba", "....ey hakim baba"), adil bir toplumu olanaklı kılabilecek birim, Türkiye Cumhuriyeti'nin mimarı Mustafa Kemal Atatürk ("....ey benim Atam"), reformcu gayreti ve yüksek yönetim yetisiyle bugünkü siyasilerin model alması gereken öncü bir karakter, halk ("....ey benim halkım") ise sınıf dayanışmasının yarattığı daha adil bir topluma erişme umudunu temsil eden sadık dinleyicilerdir. Ancak burada üzerinde durulması gereken, arabeskin, 1980'li yıllarda, büyük kentlere göç ederek zenginleşen taşralı kesimlerin de benimsediği bir müzik türü olduğudur. Dolayısıyla kentleşme sürecinde kültürel yabancılaşmanın bireyleri sürüklediği, eski ile yeni arasında gel-git yaşayan "öteki" olma hali, yalnızca alt gelir sınıfına özgü bir kimlik bunalımı değildir.

5. SONUÇ

İnsan ruhunu anlama ve duyumsamada ilk aşama, insan varlığının en somut anlatımı olan sanat yapıtlarının benimsenmesidir. Sanat dalları içinde müzik, insanlığın ruhuna kadar işleyen ve sinen yönüyle, bu anlatımın en karşı konulamaz olanıdır. Ne var ki bu devasa sistem, tam bir çelişki üzerinde durmaktadır. Buna göre, az gelişmiş toplumlarda modernizmin ortaya çıkmasına bağlanan eski-yeni diyalektiğinin yol açtığı kültürel yozlaşma, sanat ile popüler kültürü kesin çizgilerle ayırmak gereğini duyurmaktadır. Bilhassa günümüz toplumsal düzeninin analizi için icat edilen kavramlardan biri olan ve bir zaman tüneli macerası yaşatıyormuşçasına bizi modernliğin de ötesine götürüyormuş yanılısamasına soğan, oysa modernliğin temel parametrelerinin halen rollerine devam ettiği postmodernlik teriminin söylemsel ve retorik özellikleri düşünüldüğünde, yoğun bir tartışmaya konu olabilecek “avangarde”, yani “özgün” üründen yoksunluk, sanat yapıtı ile popüler kültür nesnesi arasındaki uçurumu yeniden ve dramatik biçimde vurgulamaktadır. Çünkü sanatsal çaba, insanoğlunu güzel ve özellikli olana, özgüne, yeni bir yaratıya ulaştırır ; sanat yapıtı derindir, onu yaratmak ve kavramak için yetkin bir bilinç gereklidir.

Bu, popüler kültürün hiçbir zaman sanatın gönderdiği ve aldığı seçkin iletiyi alamayacağı anlamına gelmektedir. Popüler ürünlerin, bireyin kendi gerçekliğini, yaşam tarzını belirleyen, onu bir çeşit duygu seline kapıran yönünün ve bu ürünlerin üretilmesinde kullanılan teknolojik işlemlerin inanılmaz bir hızla çoğalmasının ışığında, Anthony Giddens'dan Zygmunt Bauman'a kadar birçok kültür kuramcısı, yaşadığımız çağın elverişli yapısından dolayı orijinal fikir hakimiyetinin azaldığını saptamış, Giddens ve benzerleri kimlik sorunlarına ilişkin endişeden ve bireyin sağlam ve sürekli bir kimlik inşa etme arzusunun yanı sıra, toplumun bir üyesi olarak, kendi yaşam çizgisini yeterince denetleyememe durumundan bahsederken, postmodernizmi etiksel çerçevede inceleyen Bauman, postmodern sanat diye bir şeyin mümkün olamayacağını savunmuştur. Bu noktada kültür endüstrilerinin, neye dayanarak bireyin gerçekliğini sembolize eden ürünleri ortaya koyduğu sorusuna yanıt aramak için, ekonomi ile ilgili literatürlerin artık klişeleşmiş “arz-talep meselesi” deyimini anmak yeterli olacaktır. Timuçin (2000b: 18), bu arz-talep meselesine şöyle bir açıklık getirmektedir: “İzleyici önemlidir: iktisadi etkinlik gibi sanatsal etkinlik de ancak tüketicisiyle vardır. Üreticisi olmayan bir alanın tüketicisi, tüketicisi olmayan bir alanın üreticisi olmaz. Tüketicinin istemi üreticinin eğilimini belirler. En azından üreticinin istemiyle tüketicinin istemi şu ya da bu ölçüde uyumalıdır”. Bu türden bir tanımlama, kapitalist kültür endüstrilerinin sanatsal yaratıyı tehdit eder nitelikteki varlığına dikkat çekmektedir. Bu tanıma göre, kapitalist kültür endüstrilerinin varlığı, müzik dinlemek, film seyretmek gibi en masum görünen eylemlerin bile sorgulanmasını gerekli kılmaktadır. Dolayısıyla, karşımızda şu gerçek vardır: Hem çağdaşlaşma yarışına girmiş, hem de bir geçiş toplumu olarak adlandırılan Türkiye’de uyumlu, istikrarlı, güvenilir ve adil bir yaşam biçiminden uzaklık, gündelik yaşamın keyif verici bazı aktivitelerine de yansımaktadır. Bu bağlamda arabesk müzik, Türk müziğinin ritim ve enstrümanları ile birlikte, Batı’nın ritim ve enstrümanları kullanılarak “iğreti giysiler içinde bir gelenek” (Giddens 1998: 42) sergileyen ve eski-yeni, doğu-batı çelişmesini aktaran biçim ve içeriğiyle toplumsal ve kültürel sorunların bir dışavurumu olarak nitelenebilir.

İşte “Bir insan topluluğunun nasıl yönetildiğini anlamak isterseniz onun müziğine bakın” sözü, bu bağlamda, çalışmanın özünü oluşturmaktadır. Konfüçyüs’ün bu söylemi, içinde barındırdığı ahlak öğretisi açısından da didaktik bir değer taşımaktadır. Daha açık bir anlatımla, eğer bir toplum, açlık, ezilmişlik, yabancılaşma, hırsızlık, yolsuzluk gibi öğeleri ürettiği metinlerde kullanıyor, zira “halk” da bunu talep ediyor ve bu metinlerde kendi yaşamından kesitler buluyorsa, gocunulması gereken bir durum var demektir. Bu durum, Konfüçyüs’ün mantığıyla hakseverliğin, yani bireylerin sosyal, kültürel ve ekonomik konumunu dikkate almadaki eksikliğin açtığı bir yaraya işaret etmektedir. Bu bireylerin, özgün ve derin bir yaratı olmamasından dolayı algılaması yüksek düşün gücü gerektirmeyen, teknoloji laboratuvarlarında sürekli yeniden ve yeniden üretilen, çok yoğun duygular (öfke, isyan, vs.) yaşatan, toplumsal yaşamın acı veren gerçeklerinden kaçıp sığınabilecek türde müziğe rağbet etmesi gayet doğaldır. Bu bağlamda, Türkiye’nin yaşadığı son ekonomik kriz ile bağımlı olarak, rüşvet, yolsuzluk, vergi kaçırma ve menfaatkar hükümetler gibi etkin bir toplum ve politik sürece ulaşmayı zora koşan unsurlara sitem ettiğinden ve ayrıca Kırmızıgül’ün bizzat kendisi de, büyük kente göç nedeniyle kültürler arası çelişki sürecini tecrübe eden bir kimse olduğundan dolayı Mahsun Kırmızıgül’ün “Ülkem Ağlar” adlı şarkısı, bu çalışmanın irdelemeyi amaçladığı başlıca yapıt olmuştur.

KAYNAKÇA

- Alemdar, K. Ve Erdoğan, İ. (1994). *Popüler Kültür ve İletişim*. Ümit Yayıncılık, Ankara.
- Anderson, P. (t.y.). “Modernlik ve devrim”. *Modernizm Post-Modernizm ya da Kapitalizm*. Der: P. Anderson ve E. M. Wood. Çev: A. T. Erdağı ve Çağla Ünal. Bilim Yayıncılık, İstanbul, 7.
- Asaf, Ö. (1989). *Yalnızlık Paylaşılmaz*. Adam Yayınları, İstanbul.
- Baudrillard, J. (1997). *Tüketim Toplumu*. Çev: H. Deliceçaylı ve F. Keskin. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z. (1998). *Postmodern Etik*. Çev: Alev Türker. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z. (2000). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*. Çev: İsmail Türkmen. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z. (2001). *Parçalanmış Hayat*. Çev: İsmail Türkmen. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Beck, U. (1992). *Risk Society: Towards a New Modernity*. Sage, London and Newbury Park, CA.
- “Bu da Varoştaki Gençlerin Çılgılığı”. *Milliyet*. 27 Ocak 2002 Pazar, 16.
- Canetti, E. (1998). *Kitle ve İktidar*. Çev: Gülşat Aygen. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Cleary, T. (2000). *Konfüçyüs Düşüncesinin Temelleri*. Çev: Sibel Özbudun. Anahtar Kitaplar, İstanbul.

- Cova, B. (1996). "The Postmodern Explained to Managers: Implications for Marketing". *Business Horizons*, 18-19.
- Daoren, H. (1996). *Bilgenin Kanatlı Sözleri*. Çev: Sibel Özbudun. Anahtar Kitaplar, İstanbul.
- Dellaloğlu, B. F. (1995). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. BağlamYayıncılık, İstanbul.
- Demir, Ö. ve Acar, M. (1997). "Modernizm". *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. Vadi Yayınları, Ankara.
- Dunaway, D. K. (2000). "ABD'de Politik İletişim Olarak Müzik". *Popüler Müzik ve İletişim*. der: James Lull. Çev: Turgut İblağ. Çivi Yazıları, İstanbul, 53.
- Erdoğan, İ. (2001). "Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Meşruluğu". *Doğu Batı*. Yıl: 4, sayı: 15, Mayıs-Haziran-Temmuz 2001, 73.
- Fiske, J. (1999). *Popüler Kültürü Anlamak*. Çev: Süleyman İrvan. Ark Yayınevi, Ankara.
- Geiger, M. (1985). *Eстетik Anlayış*. Çev: Tomris Mengüşoğlu. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Giddens, A. (1998). *Modernliğin Sonuçları*. Çev: Ersin Kuşdil. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk-Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. Bilgi Yayınevi, Ankara.
- Gürel, S. (2001). "Türkiye'de Göç ve Bütünleşme Sorunsalı". *21. Yüzyıl Karşısında Kent ve İnsan*. der: Firdevs Gümüšoğlu. Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 134-135.
- <http://www.mahsunkirmizigul.com>
- Kotler, P., Jatusripitak, S. ve Maesincee, S. (2000). *Ulusların Pazarlanması (Ulusal Refahı Oluşturmada Stratejik Bir Yaklaşım)*. Çev: Ahmet Buğdaycı. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Kozanoğlu, C. (1993). *Cilalı İmaj Devri*. İletişim Yayınları, İstanbul.
- "Konfüçyüs", *Ana Britannica* (1994). cilt: 19.
- "Konfüçyüsçülük", *Dictionnaire Larousse* (1993). cilt: 4.
- Kongar, E. (1997). *Kültür Üzerine*. Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Lewis, G. H. (1992). "Who Do You Love? The Dimensions of Musical Taste", *Popular Music and Communication*. Sage Publications, Newbury Park, CA, 135.

- Lull, J. (2000a). *Media, Communication, Culture*. Columbia University Press, New York.
- Lull, J. (2000b). *Popüler Müzik ve İletişim*. Çev: Turgut İblağ. Çivi Yazıları, İstanbul.
- McGregor, C. (2000). *Pop Kültür Oluyor*. Çev: Gürol Özferendeci. Çivi yazıları, İstanbul.
- McGuigan, J. (1999). *Modernity and Postmodern Culture*. Open University Press, Buckingham and Philadelphia.
- Ok, A. (2001). *Anadolu'nun Türküsünden Arabeskin II. Dönemine*. Donkişot Yayınları, İstanbul.
- Okay, A. (1993). *Türkiye'de Popüler Kültür*. YK Yayınları, İstanbul.
- Oskay, Ü. (1993). "Popüler İkonoloji Açıklamaları". *XIX. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri*. Der Yayınları, İstanbul, 180 ve 183.
- Redner, H. (1982). *In The Beginning Was The Deed: Reflections on The Passage of Faust*. University of California Press, USA.
- Ryan, J. ve Wentworth, W. M. (1999). *Media and Society: The Production of Culture in the Mass Media*. A Viacom Company, USA.
- Shankar, A. (2000). "Lost in Music? Subjective Personal Introspection and Popular Music Consumption". *Qualitative Market Research: An International Journal*. V: 3. No: 1, 28-30, 37.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye'de Arabesk Olayı*. Çev: Hale Eryılmaz. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Storey, J. (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları*. Çev: Koray Kardeşahin. Babil Yayınları, İstanbul.
- "Tanzimat Edebiyatı", *Théma Larousse* (1994). cilt: 6.
- Timuçin, A. (2000a). *Düşünce Tarihi 1*. Bulut Yayınları, İstanbul.
- Timuçin, A. (2000b). "Estetik". *Felsefe Sözlüğü*. Bulut Yayınları, İstanbul.
- Timuçin, A. (2000c). *Estetik*. Bulut Yayınları, İstanbul.
- Timuçin, A. (2001). *Düşünce Tarihi 3*. Bulut Yayınları, İstanbul.
- Wolff, J. (2000). *Sanatın Toplumsal Üretimi*. Çev: Ayşegül Demir. Özne Yayınları, İstanbul.