

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM TASARIMI ve BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ
ANABİLİM DALI
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI VE REKLAMCILIK BİLİM
DALI**

**SİSTEMİ MEŞRULAŞTIRMA ARACI OLARAK POPÜLER
MÜZİĞİN KONUMU: POWERTÜRK TOP 40 LİSTESİ
MÜZİKSEL METİNLER ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RAMAZAN ERTEL

KOCAELİ 2018

**T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM TASARIMI ve BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ
ANABİLİM DALI
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI VE REKLAMCILIK BİLİM
DALI**

**SİSTEMİ MEŞRULAŞTIRMA ARACI OLARAK POPÜLER
MÜZİĞİN KONUMU: POWERTÜRK TOP 40 LİSTESİ
MÜZİKSEL METİNLER ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

RAMAZAN ERTEL

DANIŞMAN: PROF. DR. EMEL KARAGÖZ

KOCAELİ 2018

T.C. KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM TASARIMI ve BİLİŞİM TEKNOLOJİLERİ ANABİLİM DALI
GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI VE REKLAMCILIK BİLİM DALI

SİSTEMİ MEŞRULAŞTIRMA ARACI OLARAK POPÜLER MÜZİĞİN
KONUMU: POWERTÜRK TOP 40 LİSTESİ MÜZİKSEL METİNLER
ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Ramazan ERTEL

Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 06.06.2018/15

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Emel Karagöz

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Cem Pelman

Jüri Üyesi: Prof. Dr. Sebnem Göçler

KOCAELİ 2018

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
TABLolar LİSTESİ	iii
ÖNSÖZ	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

STATÜKONUN KATALİZÖRÜ OLARAK SİSTEMİN MEŞRULAŞTIRILMASI

1.1. SİSTEMİN MEŞRULAŞTIRILMASI KURAMI	4
1.1.1. Statükonun Rasyonalizasyonu	7
1.1.2. Stereotiplerin İdeolojik İşlevleri	9
1.2. MODERNİZM İLE POSTMODERNİZM GÖLGESİNDE ŞEKİLLENEN KİMLİK OLGUSU	13
1.2.1. Popüler Kimlik ve Zayıflayan Aidiyet	17
1.2.2. Sosyal Kategorizasyon	19
1.2.3. Popüler Kimliğin Tanımlayıcısı Olarak Tüketim ve Cinsiyet	21
1.3. KENDİNİ NESNELEŞTİRME KURAMI	22
1.3.1. Popülere Eklemlenen Feminizm ve Simgesel Şiddet	33

İKİNCİ BÖLÜM

POPÜLER KÜLTÜR VE SİSTEMİ MEŞRULAŞTIRMA

2.1. KÜLTÜR KAVRAMI	37
2.2. MEŞRULAŞTIRMA PRATİĞİ OLARAK HEGEMONYA VE İDEOLOJİ	39
2.3. KAPİTALİST ÜRETİMİN TEZAHÜRÜ OLARAK KİTLE KÜLTÜRÜ	44
2.4. EGEMENLİK BİÇİMİ OLARAK POPÜLER KÜLTÜR	47
2.5. FRANKFURT OKULU VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ	54
2.6. POPÜLER KÜLTÜR VE SANAT	62
2.6.1. Sanat Ürünü Olarak Müzik	64

İKİNCİ BÖLÜM

POPÜLER MÜZİK VE SİSTEMİ MEŞRULAŞTIRMA

3.1. POPÜLER MÜZİĞİN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ	67
3.2. ENDÜSTRİYE DÖNÜŞEN MÜZİĞİN KONUMU	75

3.3. İDEOLOJİK SİSTEMİN ARACI OLARAK MÜZİK.....	80
3.3.1. Thedor Adorno ve Standartlaşan Müzik.....	84
3.3.2. Max Weber ve Rasyonelleşen Müzik.....	87
3.3.3. Pierre Bourdieu ve Kültürel Sermaye Unsuru Olarak Müzik.....	90
3.4. MÜZİK VE KİMLİK İLİŞKİSİ.....	93
3.4.1. Sınıfsal Kimlik ve Müzik.....	95
3.4.2. Toplumsal Cinsiyet ve Müzik İlişkisi.....	97
3.5. MÜZİĞİN GÖRSEL DÖNÜŞÜMÜ OLARAK VİDEO KLİPLER.....	100

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SİSTEMİ MEŞRULAŞTIRMA ARACI OLARAK POPÜLER MÜZİĞİN KONUMU: POWERTÜRK 17.03.2018 TOP 40 LİSTESİNDEKİ MÜZİKSEL METİNLERİN İÇERİK ANALİZİ

4.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU VE AMACI.....	104
4.2. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI.....	105
4.3. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI.....	105
4.4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ.....	106
4.5. BULGULAR.....	107
4.5.1. Şarkıların Youtube Görüntülenme Analizi.....	107
4.5.2. Şarkıların Müzikal Analizi.....	111
4.5.3. Şarkı Sözlerinin Biçimsel Analizi.....	121
4.5.4. Şarkı Kliplerinin Biçimsel Analizi.....	139
SONUÇ.....	150
KAYNAKÇA.....	157
EKLER.....	157
ÖZGEÇMİŞ.....	184

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1.Top 40 Listesi Şarkıları Youtube Görüntülenme Sayıları	108
Tablo 2. Top 40 Listesi Şarkıları Tempo Türleri Nicel Verileri	111
Tablo 3.Top 40 Listesi Şarkıları Metronom Değerleri.....	112
Tablo 4.Top 40 Listesi Şarkıları Müzikal Karakteristiği	116
Tablo 5.Top 40 Listesi Şarkıları Mesaj İçerikleri	121
Tablo 6. Top 40 Listesi Şarkıları Ritim Olarak Tekrar Eden Sözler	135
Tablo 7. Top 40 Listesi Şarkıları Klip Türleri Nicel Verileri	140
Tablo 8. Top 40 Listesi Şarkılarının Kliplerinde Yer Alan Stereotip Çeşitleri	140
Tablo 9. Top 40 Listesi Şarkılarından Herhangi Stereotipleştirmeye Yer Verilmeyen Klip Türlerinin Nicel Verileri	143
Tablo 10.Top 40 Listesi Şarkıları Klip Türleri	144
Tablo 11.Top 40 Listesi Şarkıları Klip İçerikleri.....	146

ÖNSÖZ

Toplumsal yaşamın her alanına sirayet eden tahakkümcü ideoloji her alanda olduğu gibi kültürel alanda da kendini var etmektedir. Müzik de kültürel bir pratik olarak tahakkümcü ideolojinin en yoğun hissedildiği alanlardan biridir. Erken yaşlardan itibaren klasik Türk Musikisine olan bağlılığım ve içinde bulunduğumuz çağda geniş kitleleri etkisi altına alan popüler müziğe dair gözlemlerim bu akademik çalışmanın düşünsel zeminini hazırlamıştır. Bu süreçte duayen hocamız Prof. Dr. Ünsal Oskay'ın sosyal bilimlere kazandırdığı “müzik ve yabancılaşma” eserini, John Jost ve Mahzarin Banaji' nin geliştirdiği sistemi meşrulaştırma kuramı ile birlikte okumam bu tez çalışmasının ortaya çıkmasına rehberlik etmiştir.

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında lisans dönemlerimden itibaren akademik dehasına hayran olduğum ve feyz aldığım tez danışmanın Prof. Dr. Emel Karagöz hocama sunduğu akademik perspektif ve hoşgörülü tutumu için teşekkürü bir borç bilirim. Sahip oldukları derin musikisi entelektüelitesi ile araştırma kapsamında şarkıların müzikalitesinin yorumlanmasında bilgilerini esirgemeyen Muğla Güzel Sanatlar Lisesi ud öğretmeni Bülent Keklik hocama ve değerli dostum Görkem Tekine ayrı ayrı şükranlarımı sunuyorum. Ve önemlisi çıktığım bu akademik yolculukta her daim yanımda olan ve bu zorlu süreçte bana eşlik eden çok değerli aileme ne kadar teşekkür etsem azdı

ÖZET

Kapitalizmin ortaya çıkması ile birlikte müzik bir duygulanım aracı olmaktan çıkarak, kapitalist ideolojinin taşıyıcısı haline gelmiştir. Popüler müzik de bu amaca hizmet eden ideolojik bir kültürel pratik olarak, kültürel alanda yer almaktadır. Popüler müzik üzerinden başat konumda olan sınıfların bağımlı sınıflar üzerindeki kurduğu tahakküme ilişkin süreçleri incelemeyi kendine problem edinen bu tez çalışmamız, kapitalizmin müzik üzerinden meşrulaştırılmasının müziksel alanda nasıl ve hangi unsurlar üzerinden gerçekleştirildiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Sosyal psikolojinin eleştirel bakış açısına haiz sistemi meşrulaştırma kuramı çerçevesinde kuramsal çerçevesini çizdiğimiz araştırmamızda, örneklem olarak seçtiğimiz Powertürk adlı müzik kanalının 17.03.2018 tarihli top 40 listesindeki şarkılar ve klipleri içerik analizine tabi tutulmuştur. Elde ettiğimiz bulgura göre; popüler kültür aracılığı ile popüler müzik alanında meşrulaştırılmaya çalışılan kapitalist ideoloji, toplumsal yaşamda homojen ve uyutucu bir kültürün oluşmasına sebebiyet verecek şekilde; müziksel, dilsel ve kimliksel unsurlar aracılığı ile meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır. Özellikle video klipler tüketim odaklı kimliklilerin oluşmasına zemin hazırlayan stereotipleştirmeye dayalı rasyonalizasyon, kitlelerin manipülasyonunda kullanılan temel meşrulaştırma stratejisidir. Tüketim odaklı tasarlanan standardize ve rasyonalize edilmiş kalıplar ile denetime tabi tutulan kitlelerin dezavantajlı konumu korunmaya alışılmaktadır.

Anahtar kelimeler: Sistemi meşrulaştırma, popüler kültür, popüler mzik, standartlaşma

ABSTRACT

With the emergence of capitalism, music has been out of being an agent of emotion, and become the bearer of the capitalist ideology. In popular music there is a cultural field as an ideological cultural practice that serves this purpose. This thesis study, which sees itself as a problem in examining the process of domination over the dependent classes by the dominant classes over the popular music, aims to reveal how and what justification of capitalism over music is performed on the musical scene. In our research that we have drawn the theoretical framework within the framework of the theory of justification which is the part of critical perspective of social psychology with a critical perspective. As a sample the songs and clips of the top 40 list dated 17.03.2018 of Powertürk were chosen to analyse the content. According to our findings; the capitalist ideology which is tried to be justified in the field of popular music through popular culture will lead to the formation of a homogeneous and humble culture in social life; musical, linguistic and identity elements in order to be justified. In particular, stereotyping-based rationalization, which sets the stage for the formation of consumption-focused identities in video clips, is the basic justification strategy used in the manipulation of masses. With the standardized and rationalized patterns that is designed consumption oriented, disadvantaged position of the masses are exposed to be controlled has been tried to preserve.

Key words: system justification, popular culture, popular music, standardization

GİRİŞ

Müzik bireylerin muhtevi hislerinin sanatsal bir üslupla dışa vurumunu ifade eden kültürel bir pratik olmasının yanı sıra bireylerin toplumsal yaşamdaki konumunu da belirleyen sosyolojik bir olgu olarak toplumsal hayatta yer almaktadır. Çağlar boyunca çeşitli tür ve tarzda icra edilen müzik, kimi zaman bir toplumun kimliğini tanımlarken, kimi zaman cenk meydanında motivasyon aracı; kimi zaman iktidarı ele geçirerek kitleleri denetim altında tutmak isteyen ideolojik bir topluluğun propaganda aracı, kimi zaman ise sadece sanata hizmet eden bir kültürlenme aracı olarak kullanılmıştır. Müziği bu kadar önemli kılan ise sadece cinsellikten alınabilecek kadar güçlü, haz verici benzersiz bir auraya sahip muhteviyatının olmasıdır. İşte müziğin sahip olduğu bu benzersiz aura, egemen güçler tarafından onun bir manipülasyon aracı olarak kullanılmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda tez çalışmamızın ana konusunu, müziğin egemen güçlerin lehine ilişkin olarak, sistemin meşrulaştırılması sürecindeki konumu oluşturmaktadır.

Günümüzde siyasal, ekonomik ve sosyal olarak egemen konumda olan sınıflar şiddete başvurmaksızın ideolojik hegemonya aracılığı ile bağımlı sınıflar üzerindeki denetimini gerçekleştirmektedirler. Kitlelerin daha iyi yaşam arzusu fantazyalar aracılığı ile diri tutularak, toplumda başat konumda olan sınıfların oluşturduğu hiyerarşik kültür yapısının çelişkilerinin üstü örtülmektedir. Başat konumda olan sınıflar ile bağımlı konumda olan sınıflar arasındaki ilişkiler kültürel düzenlemeler aracılığı ile sürdürülmektedir. Müzik de kültürel bir alan olarak bu düzenlemelerin gerçekleştirildiği bir söylem alanı olarak, başat sınıfın emellerine aracılık etmektedir. Bu bağlamda tezimizin ana kuramsal alt yapısını oluşturan eleştirel sosyal psikoloji alanına ait sistemi meşrulaştırma kuramı perspektifinden başat sınıfların toplumdaki eşitsizliklere dayalı ilişkileri kültürel alan üzerinden nasıl tasarladığı analiz edilmiştir. Sosyal psikolojinin son yıllarda önemi giderek artan kuramı sistemi meşrulaştırma kuramı toplumdaki eşitsizliklere dayalı sistemin kitlelerin aleyhine olmasına rağmen nasıl meşrulaştırıldığına ilişkin süreçler üzerinde durmaktadır. Bu süreçleri incelerken kimi zaman sosyal kimlik kuramı ve kendini nesneleştirme kuramlarını da kapsamına alarak analizlerini gerçekleştirmektedir.

Popüler müzik üzerinden başat konumda olan sınıfların bağımlı sınıflar üzerinde kurduğu tahakküme ilişkin süreçleri incelemeyi kendine problem edinen bu tez çalışmamızın birinci bölümünde sistemi meşrulaştırma kuramı, sosyal kimlik ve kendini nesneleştirme kuramları ana hatları ile açıklanmıştır. Çalışmamızın problemini oluşturan statükonun meşrulaştırması süreci popüler kültürün pratiği olan popüler müzik aracılığı ile gerçekleştiğini varsaymamızdan ötürü birinci bölümdeki kuramlar açıklanırken ikinci bölüm için bir bakış açısı sunmak adına popüler kültür kavramı ile bağlam kurularak açıklanmıştır.

Araştırmamızın ikinci bölümünde ise sistemi meşrulaştırma kuramı ile popüler kültür arasındaki ilişki daha derinlemesine analiz edilerek problemimizin mahiyeti ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu bölümünde tahakkümün meşrulaştırılması sürecindeki ideolojik tasarım süreçleri; popüler kültür, ideoloji, hegemonya ve kültür endüstrisi kavramları ile açıklanarak, üçüncü bölüm için bir kavramsal çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Popüler kültür kapitalizme hizmet eden homojenleştirici ve uyutucu mahiyetiyle kitlelerin pasifize edilmesinde önemli rol oynamaktadır. Popüler kültürün yaydığı yanlış bilinç* ise çoğu zaman kültürel alana konuşturularak kültürel pratikler aracılığı ile kitlelere enjekte edilmektedir. Adorno'nun kültür endüstrisi adını verdiği bu yaklaşım çerçevesinde kitlelerin bilinç yönetimi gerçekleştirilerek, sistemin meşrulaştırılması amaçlanmaktadır. Yukarıda da belirttiğimiz üzere güç kullanımının ikinci plana itilerek, kitlelerin rızasına dayalı olarak meşrulaşan statüko ile egemen sınıfların konumu korunmaktadır. Burada hegemonya ve ideoloji kavramları, popüler kültür aracılığı ile sistemin meşrulaştırıldığı yönündeki problemimizin derinlemesine açıklanmasında araştırmamıza rehberlik etmektedir.

* Bu çalışmada adı geçen yanlış bilinç kavramı kaynağını Marksist teoriden almaktadır. Marks'ın ideoloji tanımında rastladığımız yanlış bilinç, olumsuz bir muhteviyata sahip olmakla birlikte, eşitsizliklerin sürdürülmesine yönelik olarak, kitlelerin dezavantajlı konumda kalmayı kabul ettiği bir düşünce formunu ihtiva etmektedir. Bu bağlamda Marks'ın ideoloji anlayışında adı geçen yanlış bilinç, kitlelerin içinde bulunduğu eşitsizlik içeren sosyal gerçekliğe ilişkin hakikati kavramasını engelleyen bir bilişi ifade etmekte ve egemen güçlerin lehine olan sistemin kitlelerce onaylanmasını sağlamaktadır. Marks burjuvanın tahakkümcü ideolojisinin, proletaryayı yanlış bilinç içinde muhafaza ettiğini ifade etmektedir. (Üşür, 1997:222). Eleştirel teorisyenler ise yanlış bilinci tahakküm ilişkilerini sürdürülebilir kılan bir dünya görüşü olarak tanımlamaktadırlar.

Araştırmamızın üçüncü bölümünde ise birinci ve ikinci bölümde açıkladığımız kuramlar ve kavramlar çerçevesinde popüler müzik olgusu üzerinde statükonun nasıl tasarlandığı ve nasıl popüler müziğin sistemin meşrulaştırılması sürecine aracılık ettiğine ilişkin olarak bir kavramsal çerçeve çizilmeye çalışılmıştır. Popüler müzik olgusunun ideolojik işlevleri bu bölümde açıklanırken yine sistemi meşrulaştırma kuramının sunduğu perspektiften çıkılmamaya özen gösterilmiştir. Rasyonelleşme, standartlaşma ve kültürel sermaye kavramları ise bu bölümde, sistemi meşrulaştırma kuramı perspektifinden ele aldığımız popüler müzik olgusunun açıklanmasında araştırmamıza kaynaklık etmiştir.

Araştırmamızın son bölümünde ise önceki bölümlerde çizdiğimiz kuramsal çerçeve ışığında popüler müzik olgusu içerik analizi yöntemi ile analiz edilmeye çalışılmıştır. Üç aşamalı bir içerik analizinden meydana gelen bu bölümde örneklem olarak ele aldığımız Powertürk adlı müzik kanalında yayınlanan Top 40 listesindeki şarkı ve kliplerinin içerik analizi gerçekleştirilmiştir. Popüler kültürün etkisi altında oluşturulan bu şarkıların muhteviyatında avantajlı sınıflar ile dezavantajlı sınıflar arasındaki statüko merkezli ilişkinin kurulmasına ve devamına yönelik olarak standart kalıplar görmek mümkündür. Bu standart kalıplar video kalıplar aracılığı ile de pekiştirilmektedir. Başka bir ifade ile statükoya dayalı sistemin kültür endüstrisinin ürünleri aracılığı ile meşrulaştırılmaya çalışıldığı bir söylem alanıdır. Bu bağlamda yaptığımız bu tez çalışmasının, popüler müzik olgusunun ideolojik konumunun toplum tarafından farkına varılması için eleştirel bir bakış açısı sunmasını hedefliyorum.

BİRİNCİ BÖLÜM

STATÜKONUN KATALİZÖRÜ OLARAK SİSTEMİN MEŞRULAŞTIRILMASI

Toplumsal bir varlık olarak insan var olduğu günden bu yana toplumsal hayatta çeşitli iktidar mücadeleleri içinde kendini bulmuştur. Bu mücadele sürecinde iktidarı ele geçirenler ise farklı iktidar alanlarında sahip oldukları bu gücü pekiştirmenin yanı sıra sürdürülebilir kılmanın yollarını aramışlardır. İktidar mücadelesini kaybedip dezavantajlı konuma geçenlerden kimileri bu mücadeleye devam ederken, kimileri ise sahip oldukları dezavantajlı konumu olumlu algılayıp, avantajlı konumda olanların iktidarını meşrulaştırmışlardır. Bu bağlamda sistemi meşrulaştırma kuramı ise statükonun nasıl meşrulaştırdığı ve dezavantajlı konumda olan bireylerin aleyhlerine olan sistem içindeki konumlarını nasıl olumlu algıladıklarına ilişkin süreçleri eleştirel bir perspektifle açıklamaya çalışmaktadır. Bu bölüm araştırmamızın ana omurgasını oluşturan sistemi meşrulaştırma kuramı, sosyal kimlik kuramı ve kendini nesneleştirme kuramının ana hatları ile açıklanmasından oluşmaktadır.

1.1. SİSTEMİN MEŞRULAŞTIRILMASI KURAMI

Sistemi meşrulaştırma, bireysel ya da grupsal çıkarların aleyhine olan toplumsal düzenlemelerin statükonun sürdürülmesine yönelik olarak meşrulaştırılması anlamına gelmektedir. Temelleri Jost ve Banjai (1994) tarafından atılan sistemi meşrulaştırma kuramı, egonun ve grubun meşrulaştırılması güdülerine ek olarak ortaya atılmıştır. Egonun meşrulaştırılması, kişinin mevcut konumunu olumlu algılaması ve sahip olduğu bu konumu sürdürmesine aracılık eden kalıpyargıları ifade ederken; grubun meşrulaştırılması ise grubun kendisini olumlu algılaması ve bu konumu sürdürmesine aracılık eden kalıpyargıları açıklar. Sistemin meşrulaştırılması ise bu iki kavramın açıklayamadığı, bireylerin kendisi ya da gruplarına ilişkin aleyhte olan kalıpyargıları neden içselleştirerek meşrulaştırdığına yönelik psikolojik süreçleri açıklamaya çalışmaktadır (Jost ve Banaji, 1994; Jost, Banaji ve Nosek, 2004).

Sistemi Meşrulaştırma Kuramcıları, Marx ve Engels'in (1846), "*maddi üretim araçlarını kontrol eden sınıflar aynı zamanda düşünsel üretim araçlarını da kontrol eder*" (akt. Jost, 1995, s. 397) savını, sosyal ve politik psikoloji alanına dahil ederek, toplumdaki avantajlı grupların statükonun meşrulaştırılmasına yönelik yaydığı sahte

bilincin dezavantajlı gruplar tarafından nasıl içselleştirildiğini açıklamaya çalışmışlardır.

Sistemi meşrulaştırma kuramı statükonun rasyonelleşmesine dair olay ve olguları; sosyal kimlik kuramı, adil dünya inancı kuramı, bilişsel çelişki kuramı, Marksist-feminist kuramlar ve Sosyal başatlık kuramları ile bağdaştırarak sosyal psikolojideki tezahürlerini ortaya koymaya çalışmıştır(Jost ve Hunyady, 2002).

Sistemi meşrulaştırma kuramı, tehdit ve belirsizlikten kaçınma noktasındaki epistemolojik, ontolojik ve ideolojik ihtiyaçları karşılamaktadır(Jost, Glaser, Kruglanski ve Sulloway, 2003; Jost ve Hunyady, 2005; Napier, Mandisodza, Andersen ve Jost, 2006). Epistemolojik, ontolojik ve ideolojik kategorilerdeki muhtelif güdülerin statükonun onaylanması sürecinde oynadıkları rolün analizini yapan kuramcılar, bireylerin bilişsel (bilişsel kapanma ihtiyacı vb.), güdüsel (adil dünya inancı vb.), ideolojik ve yapısal (politik sosyalizasyon, popüler medya, avantajlı grupların maddi ve sembolik kaynaklar üstündeki kontrolü vb.) unsurlar arasındaki karşılıklı iletişim vasıtası ile statükoyu onayladıklarını açıklamışlardır(Jost, Glaser, Kruglanski ve Sulloway, 2003; Jost, Pelham ve Carvallo, 2002).

Sistemi meşrulaştırma düzeyi yüksek olan bireylerin mevcut düzeni daha fazla onaylayıcı ve içselleştirici tutumlara sahip olması beklenirken, meşrulaştırma düzeyi düşük olan bireylerin ise mevcut düzene karşı daha eleştirel tutumlara sahip olması beklenmektedir.

Kapitalist sınıfların kendi toplumsal sistemlerini oluşturması siyasal boyutta başlamış ve ekonomik boyuttaki otoritelerinin artmasına paralel olarak toplumsal ve kültürel alanlarda tahakkümcü ideolojiler geliştirmişleridir. Bir yandan ekonomik verimlilik artarken bir yandan kitleleştirilen modern bireylerin, tahakkümcü ideolojileri içselleştirilmesine göreli bir meşrulaştırma kazandırılmaya çalışılmıştır (Oskay, 1980, s. 203).

Bu noktada bir ideoloji olarak popüler kültür, sistemin meşrulaştırılmasında önemli bir araçtır. Kapitalist sistemin bir ürünü olarak popüler kültür; ekonomik, sosyal ve kültürel alanda burjuvazi sınıfının yasalarına göre hareket ederek, sınıfın ekonomik çıkarlarını savunmayı taahhüt etmiştir (Storey, 2000, s. 29).

Popüler kültür, bütünüyle bir tüketim kültürüdür. Bu süreçte kullanıcıları popülerleştirilmiş tüm ürünleri kullanarak popülerin meşrulaştırılmasına aracılık ederler. Popüler olanı elde edene kadar, alımlayıcı kaygı ve belirsizlik duygusu içindedir. Amacına ulaştığında bu kaygı ve belirsizlik ortadan kalkarak, popülerin sunduğu sahte bireyselleşme afyonunun etkisiyle özgürlüğünü tanımlar(Erdoğan, 2001, s. 12). Popüler olanı kullananın yaşadığı duygular ile ego meşrulaştırılır. Yaşadığı bu duygular karşında tatmin olan birey kendini olumlu algılayarak statükonun devamında rol oynamaktadır.

Antonny Gidenns'a (1999, s. 142) göre sınıfsal boyutta bilincin ortaya çıkması sınıfların birbirlerini tanıması sonucunda ortaya çıkmaktadır. Böylece kendilerini diğerlerinden ayırıcı özelliklerini fark etmektedirler. Sınıfsal bilinç çerçevesinde inançlar meydana gelmekte ve kalıcı bir sınıf içeriği oluşturmaktadır. Sınıf bilincine dair oluşan inançların etkisi ile davranışsal ve sınıfsal etkileşimler şekillenmektedir. Sınıfsal bilinç ekseninde bireylerin tercih ve pratikleri de etkilenmektedir.

Mülkiyet egemenliği üzerine inşa edilen popüler kültür, egemen sınıf ve grupların ekonomik ve kültürel egemenliğini sürdürücü bir karaktere sahiptir. Bu bağlamda özellikle Amerikan tarzı kültürel sunumlarla egemen sınıfın ideolojilerini perçinlemeye çalışır. Sunulan ürünler sadece bir tüketme nesnesi değil egemen sınıfın özelliklerini de ortaya koyan sembolik anlamlar da üretmektedir. Statüsel ve sınıfsal ayrımların sınırlarının çizildiği, burjuva grubunun yüceltildiği ve arzulanır hale getirildiği bir meşrulaştırma pratiğidir de aynı zamanda (Erdoğan,2001, s. 9).

Dezavantajlı sınıfta yer alan bireylerin değişimci ve sorgulayıcı özellikleri bastırılır. Avantajlı grup ve dezavantajlı grup arasındaki etkileşim “popüler biz ve onlar” şeklindeki bir formasyona dönüştürülerek politik bir çekişme yaratılır. Böylece dezavantajlı grubun eşitsizlikler karşısındaki istekleri popülerleştirilmez ve gayri meşru olarak sistemleştirilir. Fakat bu süreçte dezavantajlı grubun bazı özellikleri popüler kültür içinde eğlendiren ve mutluluk veren popüler nesnelere dönüştürülerek, dezavantajlı gruba geri verilir. Seksizm, avantajlı gruba hayranlık, kıskançlık, büyücülük ve hurafecilik gibi bu nitelikler egemen sınıfın dezavantajlı gruplar üzerindeki hakimiyetini kolaylaştıran niteliklerdir(Erdoğan,2001, s. 11). Egemen

sınıfın dezavantajlı gruplar üzerinde gerçekleştirildiği bu rasyonalizasyon[†] dezavantajlı grupların yaşadığı ideolojik çelişki ve belirsizliği azaltarak, popüler kültürün statükocu ideolojisini içselleştirmelerinde rol oynamaktadır.

1.1.1. Statükonun Rasyonalizasyonu

Sistemi meşrulaştırma statükonun rasyonalizasyonu sürecinde çeşitli stratejiler geliştirmektedir. Bu stratejilerin ikisi dış grup kayırmacılığı ve ekşim üzümler rasyonalizasyonudur. Meşrulaştırma sürecinde kullanılan bu iki yöntem bireylerin yaşayacakları ideolojik çelişkilerin etkisini azaltarak, belirsizlik ve kaygıların giderilmesinde rol oynamaktadır.

Ekşi üzümler mekanizması ile kişi gerçekleştiremediği isteği sonucu yaşadığı başarısızlık duygusunu aklileştirerek, hafifleştirici sebepler bulmaktadır. Ve kişi istemediği olayın gerçekleşmesi sonucu meydana gelen sonuçlara uyum sağlamaktadır(Kay, Jiminez ve Jost, 2002). Ekşi üzümler rasyonalizasyonu gerçekleşmesi hedeflenen bir isteğin gerçekleşme olasılığı düştükçe çekiciliğin azalması; tatlı limonlar ise gerçekleşmesi hedeflenen bir isteğin gerçekleşme olasılığı arttıkça çekiciliğin artmasını ifade etmektedir. Kişi bu şekilde davranışını haklı göstererek, hissettiği hayal kırıklığının etkisini hafifletmekte ve sisteme uyum sağlamaktadır.

Popüler kültürün meşrulaştırılması sürecinde ise bu rasyonalizasyon karşıt kültürlerin marjinalleştirilerek hâkim yapıya eklemlenmesi şeklinde ortaya çıkmaktadır. Hall'a göre farklı kültürel formasyonlar hegemonik sistemle olan mücadelesi süresince dirençlerini yitirerek hegemonik sisteme dahil olarak, bu yapıları

* Sistemi meşrulaştırma kuramının statüko süreçlerini açıklamada kullandığı rasyonalizasyon kavramı kaynağını Freud'un "the neuropsychosis of defense" adlı makalesinde ilk defa kullandığı savunma kavramından almaktadır. Freud'a göre savunma kişinin içinde bulunduğu kabul edilemez durumu ait düşünceleri uzaklaştırarak, yaşadığı kaygıyı azaltması olarak ifade edilmektedir. Ancak savunma mekanizmalarını ilk defa kızı Anna Freud "Ego and The Defense Mechanisms" adlı eserinde geliştirmiş ve sistemli hale getirmiştir. Temel savunma mekanizmaları arasında yer alan rasyonalizasyon ise kişinin içinde bulunduğu kabul edilemez durumu akla uygun hale getirerek, yaşadığı kaygıyı azaltması olarak ifade edilmektedir. Başka bir ifade ile kişinin arzulayıp başaramadığı hedefleri karşısında yaşadığı hayal kırıklığından duyduğu kaygıyı hafifletmektedir. Bu süreçte mantıklı nedenler öne süren kişi asıl güdüsünü gizlemektedir (Freud, 2004; Geçtan, 2006).

çoğulcu sistemler haline getirmektedirler. Medya hakim ideolojinin meşrulaştırılmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Bu süreçte medya sistemin istikrar ve meşruluğunu sarsacak oluşumları aşırılıkçı, irrasyonel, anlamsız ve pratik olmadıkları gibi sözde nedenlerle sistem dışına itmektedir (Konyar,2008, s. 64).

Egemen sınıfın kültürel yapısının popüler kültür olarak sunulması sürecinde dezavantajlı sınıf içinde yer alan alt kültürlerin popülere eklenmesini gözlemlemek mümkündür. Bu bağlamda öncelikle medya dezavantajlı sınıflara ait kültürleri sapkın olarak tanımlamaktadır(Konyar, 2008, s. 65). Bağımlı konumda olan sınıfların oluşturduğu kültürel formasyonlar egemen kültüre karşı oldukları için “denetim dışı ya da toplum ahlakını bozucu” olarak tanımlanmaktadır. Egemen kültürün meşruluğunu sarsıcı bu alt kültürler öteki olarak nitelendirilerek çekicilikleri düşürülmektedir (Fiske 1999, s. 102).

Örneğin punk müzisyenlerinin müzik dergilerinde sefaletten zenginliğe uzanan hikayelerine yer verilmektedir. Punkların açık topluma karşı göstermiş oldukları muhalif duruş müzik endüstrisine dahil olmaları ile kaybolarak açık toplum imgesinin güçlendiği bir duruşa dönüşmüştür. Bu süreçte egemen kültür punkları yeniden dönüştürerek evcilleştirmiş ve bir tüketim nesnesine dönüştürmüştür(Konyar, 2008, s. 66). Bu bağlamda popüler kültür sorgulayıcı ve eşitlikçi bir bilinci popülerlik maskesiyle gizleyerek statükonun meşruluğunu korumaktadır.

Sistemin meşrulaştırılması düzeyinin artması sonucu meydana gelen çelişkilerin rasyonalize edilerek, sistemin meşru olarak algılanmasını sağlayan stratejilerden diğeri ise dış grup kayırmacılığıdır. Bu meşrulaştırma pratiği ile düşük statülü gruplar müntesibi olmadıkları grubu daha arzulanır ve ayrıcalıklı olarak algılarlar ve bu pratik sistemin meşru olarak algılanmasında önemli bir katalizör görevi üstlenmektedir (Jost, Pelham ve Carvallo, 2002). Sistemi meşrulaştırma kuramcılarına göre sistemi meşrulaştırma düzeyinin artması düşük statülü gruplarda iç grup taraftarlığının azalarak çift kutuplu tutumların artmasına neden olurken; yüksek statülü gruplarda iç grup taraftarlığının artmasına ve çift kutuplu tutumların azalmasına neden olmaktadır (Jost ve Burgess, 2000).

Kültür nosyonu belirli bir hayat tarzına dair argümanlar sunduğunda, bu argümanları tüketenler diğerlerine farklı tarzda yaklaşmışlardır. Bu yaklaşım

tarzlarından başlıcalarını özenme ve küçümseme oluşturmaktadır. Örneğin farklı coğrafyalarda Amerikan tarzı yaşam kültürü tüketme içsel bir doyum yarattığı için bu kültürün argümanlarını tüketenler üstün olarak tanımlanır. Bu örnekleri sadece Amerikan tarzı kültür için değil kentlinin köylüyü hor görmesi, zenginin fakiri küçümsemesi, Amerikan tarzı müzik hayranlarının Klasik Türk Musikisini bayağı bir kültür olarak nitelendirmesini de gösterebiliriz. Kendini ayrıcalıklı ve üstün görmeye dayalı bir kültürel nitelendirme hem küçük görülene karşı kendini korumak hem de onun üstündeki egemenliğini meşru kılmayı ifade etmektedir (Erdoğan, 2001, s. 7).

Dezavantajlı kesimde yer alan gruplar seçkinleşme arzusu içene girerler. Ancak egemen grupların yaşam tarzlarını tam anlamıyla içselleştirecek sermayeye sahip değildirler. Egemen sınıf kendinin belirlediği kültür alanında özgürce dolaşırken, dezavantajlı grupların bu kültür alanına girme mücadelesi bayağı bir özentilik olarak ortaya çıkar. Bu süreçte egemen sınıf içinde yer alma arzusunun yarattığı gerilimi yaşarlar (Bourdieu, 1979, s. 58).

Popüler kültürün dezavantajlı gruplara dayattığı tüketerek belli bir gruba aitlik vaat eden sahte bilinç, nihayetinde dezavantajlı gruplarda dış grup kayırmacılığına dönüşerek popüler kültürün meşruluğu onaylanmış olur. Popüler kültür egemen sınıfa ait doyumları bağımlı sınıflara sınırlı oranlarda yaşatarak bağımlı sınıfın yaşadığı belirsizlik ve çelişkileri azaltır. Bu süreçte bağımlı sınıftaki bireyler ait oldukları kültürel değerleri reddetme yoluna giderek statükonun devamlılığına aracılık etmiş olurlar.

Statükonun rasyonalizasyonu sürecinde diğer önemli strateji ise stereotipleştirmelere başvurmaktır. Stereotipleştirmeler statükonun kurulması ve devamına ilişkin süreçlerde bilişsel alanın motivasyonunda önemli rol oynamaktadır. Sistemi meşrulaştırma kuramının ayrı bir önem atfettiği bu konuyu, aşağıda ayrı bir başlık altında, ideolojik konumu ve mahiyeti ile birlikte ayrıntılı olarak ele alacağız.

1.1.2. Stereotiplerin İdeolojik İşlevleri

Sistemi meşrulaştırma kuramı statükonun benimsenmesinde stereotiplerin güdüleyici olabileceğini belirtmektedir. Sistemi meşrulaştırma kuramcıları stereotiplerin mevcut toplumsal sistemde sınıfları, rolleri belirlediği gibi bireylerin diğer bireyleri ve grupları anlamlandırmasında da rol oynadığını belirtmektedirler.

Stereotipler, çoğunlukla düz mantık kullanılarak tasarlanan ve toplumda kabul gören tipolojilerdir. Toplumdaki var olan statükocu düzenlemelerin meşru olarak algılanmasına aracılık etmektedirler. Toplumdaki bir takım sınıflar ve gruplara dair stereotip oluşturma, çoğu zaman ideolojik motivasyonların tasarladığı bir rasyonalizasyonun sonucudur. Bu bağlamda nihai amaç statükoyu barındıran sistemin korunarak, sürdürülmesine aracılık eden stereotiplerin meşrulaştırılmasıdır(Jost ve Banaji, 1994).

Sistemi meşrulaştırma yerleşmiş kalıpyargılar sonucunda bireylerin verdiği istemsiz tepkiler şeklinde de tezahür edebilmektedir (Jost vd., 2008). Bireylerin sahip olduğu kalıpsal inanışlar bireylerin tüm bilişsel süreçlerini örtük bir şekilde etkilemektedir(Greenwald ve Banaji, 1995). Bu bağlamda sistemi meşrulaştırma kuramı bireylerin mevcut sistemi meşru olarak algılamalarında rol oynayan statükoyu içselleştirici bir güdünün var olduğunu ileri sürmektedirler. Bu durumunun özellikle dezavantajlı konumda olan gruba mensup bireylerde daha etkili olduğunu belirtmektedirler (Jost vd., 2004).

Dezavantajlı konuma sahip düşük statülü gruplar, daha çok statükoyu meşrulaştırma tutumu içinde olabilmektedirler; sistem içinde yaşadıkları çatışmaların doğurduğu olumsuzlukları rasyonel hale getirerek, beraberindeki kaygı ve belirsizlikleri gidermeye daha çok ihtiyaç duymaktadırlar(Jost vd., 2004). Statüsel fark ve sistem arasındaki ideolojik çelişkinin azaltılması stereotiplerin kullanımı ile rasyonel hale getirilmektedir. Böylece düşük statülü gruplar sistem karşısındaki mevcut konumlarını olumlu algılayarak, stereotipler de sistemin meşrulaştırılmasında rasyonalize edici bir rol oynamış olurlar (Haines ve Jost, 2000; Jost, 2001).

Stereotiplerin sistemi meşrulaştırma sürecindeki diğer bir ideolojik işlevi ise kurbanı değersizleştirme ve kurbanı yüceltmedir. Stereotiplerin değersizleştirme işlevi dezavantajlı bireylerin içinde bulunduğu olumsuz konumu hak ettiğine dair kalıpyargılara gönderme yaparken, kurbanı yüceltme işlevi ise bireylerin içinde bulunduğu olumsuz konumu olumlu algılamasına aracılık eden kalıpyargılara gönderme yapmaktadır(Kay vd., 2005). Böylece bireylerin içinde bulundukları dezavantajlı konumdan bireylerin kişilik özellikleri veya davranışları arasında tutarlı bir ilişki kurularak adil dünya inancına dair sahte bilinç meşrulaştırılmaktadır(Lerner, 1980).

Bireylerin statüleri ile ilişkili özelliklere gönderme yapılırken “fakir ama tembel” gibi söylemlerle kurbanı değersizleştirme, statüleriyle ilişkisiz özelliklere gönderme yapılırken “fakir ama dürüst” gibi söylemlerle kurbanı yüceltme işlevi gerçekleşmektedir. Dezavantajlı grupların genel olarak statüleriyle ilişkili özellikleri değersizleştirilirken, statüleriyle ilişkisiz özellikleri yüceltilmektedir. Avantajlı gruplarda ise statüleriyle ilişkili özellikleri yüceltilirken, statüleriyle ilişkisiz özellikleri değersizleştirilmektedir. Tamamlayıcı stereotipler olarak ifade edilen bu tür stereotipleştirmeler mevcut düzenin adil olarak algılanmasına hizmet ederek, statükonun sürmesinde etkin bir rol oynamaktadır(Jost vd., 2005).

Kültür endüstrisine göre egemen ideoloji sahte bir gerçekliğe dönüşerek, amprik gerçekliği yeniden inşa etmektedir. Böylece bağımlı sınıfların gerçekliği kendisinin dışında var olan ve sosyal denetime tabi tutulmaya uygun bir formasyonda var olduğunu anlamlandırması engellenmektedir. Bireyler popüler kültürün enjekte ettiği sahte bilinç çerçevesinde, dışsal gerçekliği kalıpsal düşünceler ve stereotipler ile anlamlandırmaya çalışmaktadır(Oskay,1980, s. 229).

Marcuse ise modern çağın tek boyutlu düşünme şeklinin hegomonik ideolojiyi projelendirme temeline dayandığını belirtmektedir. Tek boyutlu düşünce alışkanlıklarının meşrulaştırılmasına hizmet eden düşünsel pratiklerin ise bir takım düşünsel kalıp ve kavramları bireylerin bilişsel süreçlerine dahil ederek sistem ile bütünleşmeyen bozguncuları evcilleştirmeyi amaçladığını ifade etmektedir (Marcuse, 1990, s. 12). Hegomonik ideolojinin özgül formuna ait düşünsel kalıplarını ve asimile edilmiş kültürel pozisyonlarını şöyle ifade etmektedir:

“Refah, toplumun mutsuz temeli üzerindeki üretken üstyapı, efendilerle onlara bağımlı olanlar arasında aracılık yapan ‘iletişim araçları’ içerisine yayılmaktadır. Bunların reklam uzmanları tek-boyutlu davranışa kendini anlatma olanağını veren iletişim evrenini şekillendirmektedirler. Bu evrenin dili özdeşleştirme ve birleştirmeye, olumlu düşünme ve yapmanın yöntemli olarak geliştirilmesine, aşkın, eleştirel kavramlar üzerine düzenli saldırılara tanıklık etmektedir. Yürürlükte olan konuşma yollarında, iki boyutlu, diyalektik düşünce kipleri ile teknolojik davranış ya da toplumsal ‘düşünce alışkanlıkları’ arasındaki zıtlıklar görünmektedir” (Marcuse, 1990, s. 76).

Hall ise dezavantajlı grup arasında yer alan siyahi kimliklerin medyadaki konumuna değinerek, stereotipler üzerinden egemen sınıfın nasıl iktidarını rasyonelleştirdiğini örneklendirmiştir. Buna göre İngiltere'deki siyahi kültürün bayağı ve marjinal olarak görülmesinin nedeni söylemsel mecralardaki ideolojik pratiklerin bir sonucudur. Siyahi bireyler söylemsel alanlarda öteki olarak konumlandırılmıştır. Efendisine itaat eden bir temsille popüler kültürün pratiklerinde karikatüze edilerek, popüler bir nesne olarak yer almışlardır (Hall, 1995, ss. 442-443). Dışlanmak istemeyen birey, statükonun değerlerine kendisinin normal olarak algılanması için tabi olmaktadır (Kirel, 2010, s. 336).

Adorno, “Şahane mazlumların yüceltilmesi, sonuçta, onları mazlumlaştıran şahane sistemin yüceltilmesinden başka bir şey değildir” (2005, s. 29) savı ile popüler kültürün pratiklerinin paketlenmiş düşünceler üzerinden bunu nasıl başardığını ortaya koymaktadır. İdeolojik bir kavrama bağlanan kültürel pratiklerin ütopya oluşturma gücü yok edilmiştir. Kavramların özdeşmezliğinden dolayı hakikate ulaşmak güçleşmiştir. Adorno'ya göre sanatın görevi ideolojinin gizlediği bir takım basmakalıp yargıları ortaya çıkarmaktır (Jay, 2001, s. 216). Popüler kültür ürünleri özgürleşimci bir dünya sunma savundayken, aslında statükoyu meşrulaştırarak bireyleri edilgen konuma sokan bir karaktere sahiptir (Adorno, 2005, s. 45).

Küreselleşmenin etkisiyle ortaya çıkan küresel kültür tüm toplumu çevrelemektedir. Öteki olarak görülen yerel kültürler egemen kültür ile etkileşime geçerek özgül formlarını kaybetmektedirler. Bu aşamada küresel kültürün katalizör görevi üstelenen, film, televizyon, müzik, radyo, dergi ve moda gibi kültürel pratikleri küresel kültürün egemenliğini rasyonalize etmektedir (Barnet ve Cavanagh, 1995, s. 5).

Küreselleşmenin getirdiği ticarileşme ile birlikte küresel kültür, yerel kültürleri kendi dil ve içerik özellikleri ile özdeş, tek boyutlu bir formasyona dönüştürmektedir. Böylece küresel kültür kendi değerlerini dezavantajlı konumda olan kültürün içine enjekte etme olanağı bulmaktadır. Medyanın sunduğu olanaklarını da sonuna kadar kullanan küresel kültür, toplumun geleneksel sembol, kod ve yapılarında değişikliğe neden olarak, önyargıları manipüle etmekte ve stereotipleri kullanarak kendi temsilini oluşturmaktadır. Standart bir kültür oluşturma sürecinde medyanın yarattığı stereotipleştirme çerçevesinde tüm kültürler hem farklılıklarını yitirerek standart bir

yapıya dönüşmekte hem de sistemin meşrulaştırılması adına yerellikleri pekiştirilerek stereotiplerin etki alanı genişletilmektedir (Bilis ve Çatalcalı, 2012, ss. 25-26).

Popüler kültür kendini rasyonalize etme sürecinde stereotipleştirmeye dayalı stratejileri kendi kültürel pratikleri üzerinden, bireylerin bilişsel alanlarında inşa etmektedir. Böylece hem kendi egemenliğini korumakta hem de statükonun devamlılığına dair bir ivme kazandırmaktadır.

1.2. MODERNİZM İLE POSTMODERNİZM GÖLGESİNDE ŞEKİLLENEN KİMLİK OLGUSU

Aydınlanma düşüncesinin insan aklının önündeki engelleri kaldırması ile birlikte nesnel/bilimsel düşünce topluma nüfuz etmeye başlamıştır. Bireyin toplumsal olarak varlığı sonsuz ilerleme düşüncesi ile gelişme fırsatı bulmuştur. Bireyin varlık olarak gelişme imkânı bulması ile birlikte modern toplum oluşum sürecine girmiştir. Dinsel ve metafiziksel düşüncelerin kalıpları yıkılarak ilerlemeci sistem ve teorilerle işleyen bir toplum kurulmuştur. Kollektif bir yapıya sahip olmasının yanında bir o kadar da tekilci bir karakteristiği olan modern düşünce, bütünün bilgisine sahip olduğu kadar özel alanın bilgisini görmezden gelmiştir. farklılıklar bütün karşısında ihmal edilerek, aklın egemenliği öncelenmiştir. Aklın egemenliği karşısında kısıtlanan toplumda yabancılaşma tezahür edince ulus, sınıf kollektif yapıları reddeden kültürel ve kimliksel çoğulculuğu savunan postmodern düşünce oluşum sürecine girmiştir. Kimlik olgusu da bu düşünce sistemleri çerçevesinde yeniden açıklanmıştır. Çeşitli kuramsal yaklaşımların kimlik olgusuna getirdiği mevcut açıklamalar, kimlik olgusunda meydana gelen değişimler karşısında kapsamlarını genişletme yoluna gitmiştir. Sosyal kimliğe ve iç grup tarafgirliğine vurgu yapan sosyal kimlik kuramı, sistemi meşrulaştırma ve kendini nesneleştirme kuramlarının getirdiği eleştirilerin katkısı ile kapsamını dış grup tarafgirliği ve bireyselleşme yönünde genişletme imkânı bulmuştur.

Bireylerin belirli bir grubun üyesi olduktan sonra bilişsel süreçlerinde ne gibi değişiklikler meydana gelmiştir? sorusu çerçevesinde grup olgusunu açıklamaya çalışan sosyal kimlik kuramı, bireylerin grup ilişkileri sonucunda kişisel kimliklerinde, algılama ve yargılamalarında ne gibi değişimler meydana geldiğiyle ilgili sorulara yanıt aramaya çalışmıştır. Kuramcılar bu bağlamdaki temel varsayımı ise bireylerin belirli

bir grubun üyesi olduktan sonra benlik değerlendirmelerinin değişerek, kişisel kimliğin yerini sosyal kimliğin aldığı yönündedir(Demirtaş, 2003, s. 129). Sosyal kimlik kuramına göre bireyler, çoğu zaman toplum içinde birey olarak değil belirli bir toplumsal sınıfın müntesipleri olarak var olmaktadır. Böylece bireyler çeşitli toplumsal sınıflara üyelikleri ile hem kendilerini hem de diğerlerinin konumlarını toplumsal yapı içinde anlamlandırır. Başka ifade ile bireyler ben bilincinin çerçevesini toplumsal sınıflara üyelikleri ile çizerler(Mlicki ve Ellemers, 1996, s. 98).

Bireyler kendilerini tanımlarken üye oldukları toplumsal sınıflar çerçevesinde bir sınıflandırmaya giderler(Turner, 1987, s. 30). Sınıflandırma sonucunda bireyler kişisel konumlarını belirler ve grupla özdeşleşme olgusu meydana gelir. Bireylerinin üyesi oldukları grubun statüsel değerlendirmesi diğer gruplar ile yapılan karşılaştırma sonucu açığa çıkar. Yapılan kıyaslama süreci grupların belirli davranışları ve değerleri çerçevesinde gerçekleşir. Bu değerlendirme sonucunda bireylerin toplumsal kimlik tanımları oluşmaktadır (Turner, 1975, s. 30).

Bireysel ve toplumsal olarak bireylerin konumlarını ifade eden kimlik olgusu geleneksel çağdan, postmodern çağa kadar her çağın kendi dinamikleri çerçevesinde yapısal değişikliğe uğramıştır. Dolayısıyla karmaşık bir karaktere sahip olan kimlik kavramı toplumsal üretim formasyonları çerçevesinde yeni bir anlam kazanmıştır.

Aydınlanmayla birlikte ortaya çıkan modernizm; rasyonalizm ve pozitivizm çerçevesinde kendi egemen düşüncesini cisimleştirmeye çalışmıştır. Bu süreçte geleneksellik ve feodaliteye karşı başlattığı mücadele sonucunda da kapitalizm tarzı ilişkiler toplumsal alana hakim olmaya başlamıştır. Ve böylece kendi alt yapısına uygun ideolojik üst yapısını da inşa etmiştir. Modernist düşünce ile birlikte geleneksel grupsal yapılar önemini yitirirken, “biz” kavramının yerini “ben” kavramı almıştır. Başka bir ifade ile modern çağın söylemi bireysellik ve özgürlük söylemleri çerçevesinde şekillenmiştir. Kimlik olgusu da bu yeni ideoloji çerçevesinde değişime uğramıştır. Kapitalist üretim ilişkileri sonucunda ortaya çıkan ekonomik gelişmeler ile birlikte gelişen yeni sosyal ve kültürel atmosfer, bireyin sosyal rollerinin artmasına ve kimlik problemlerine neden olmuştur. Modernizmin sunduğu rollere uyum sağlamada çatışmalar yaşayan birey, kim olduğunu anlamlandırma konusunda zor durumda kalmıştır(Karaduman, 2010, s. 2890).

Sosyal kimliğin tanımlanması kapsamındaki çalışmaların birçoğu sosyal kimlik ve bireysel kimlik arasındaki farkı tanımlayarak çalışmalara başlamışlardır. Bu ayrım noktasında kuramcılar çoğu zaman bir takım değerlendirme, tutum, beğeniler ve kişiliği, bireysel kimliğimiz ile belirlediğimizi ifade etmektedirler (Branthvvaite vd., 1979, s. 150; Brewer ve Miller, 1996, s. 220). Bireysel özelliklerimiz ile gerçekleştirdiğimiz bu değerlendirmeler üyesi olduğumuz sosyal grupta kendini gösterebilmekle birlikte, grupla şiddetli bir çatışma içinde olmamıza da neden olabilir(Wetherell, 1996, s. 25). Fakat kişilik kavramına ilişkin olarak grup ortamında farklı bir seçenek daha mevcut olabilmektedir. Toplumsal bir gruba üye olarak, o grubun özelliklerini içselleştirerek algı ve tanımlamalarımızı gerçekleştirebiliriz. Ve böylece toplumsal kimliğimizi oluştururuz.

Değişim ve dönüşüm konusunda hızlı bir özelliğe sahip modern çağda, moda, üretim, değerler, ideolojiler de akışkan bir yapıya sahiptir. Kimlik olgusu da bu gelişim geçici karaktere sahip akışkan ideolojinin uçarılığına bürünmüştür. İnsan ilişkilerinin temelini oluşturan tüketim olgusu kimlik alanına da tesir etmiştir. Bu çerçevede “kullan ve at” şeklinde gelişen tüketim merkezli, kimyası bozuk bir tüketim toplumu ortaya çıkmıştır. Bu yeni toplum anlayışı etrafında şekillenen kimlik olgusu da geleneksel değerlere, ilişkilere, hayat tarzlarına, insanlara olan aidiyetin bırakılmasına işaret eden bir muhteviyata sahiptir (Harvey, 1997, s. 319).

Modernleşen çağda kimlik akışkan bir yapıya sahip olmakla birlikte, kendisini öteki üzerinden tanımlayan bir olgu haline gelmiştir. Kimlik sürekli gelişim odaklı olmasının yanında bir o kadar da görece sınırlandırılmıştır. Geleneksel olarak verilmiş bir takım roller ve modern beklentiler arasında bir iletişim vardır. Fakat modernizm çerçevesinde yeniden üretilmek zorundadır. Modern kimlik, geleneksel değerler çerçevesinde şekillenen kimlik formasyonlarının çöküşü ve yeniden üretim olgusunun birlikteliğidir. Moda ve yaşam tarzları kimliğin değişmesinde ve yeniden üretilmesinde önemli bir faktördür (Kellner,2001, ss. 195-196).

Sosyal kimlik kuramının öncelikle üzerinde durduğu konu sosyal kimlik olgusudur. Kuram, sosyal kimliğin bireylerin kişisel özelliklerinden ve diğer bireylerle kurulan şahsi ilişkiler sonucu meydana gelen kişisel kimlikten çok farklı olduğu vurgulamaktadır(Turner, 1982, s. 2; Tajfel, 1982, s. 2).Bir gruba üyelik sonucunda ortaya çıkan benlik kavramının bir parçasını oluşturan sosyal kimlik, bireylerin benlik

saygılarını etkileyen önemli faktördür. Kişilerin benlik saygıları kendilerini konumlandıkları sosyal grup ekseninde şekillenmektedir. Bütün insanlar kendilerini olumlu olarak tanımlayabilecekleri bir benliğe ihtiyaç duyarlar (Turner 1978, s. 105). Bu ihtiyaç insan varoluşunun güdülerinden biridir. Toplumsal içinde yer alan her insanda açığa çıkan bu ihtiyacın karşılanması sosyal kimliğin görevidir (Hogg ve Vaughan, 1995, s. 8).

Hall ise kapitalist üretim ilişkileri çerçevesinde şekillenen kimlik olgusunu öznel ve kolektif boyutta meydana gelen değişimler bağlamında açıklar. Ulus, etnitise, sınıf gibi kolektif yapılara göndermede bulunan kimlik tanımı değişime uğramıştır. Kolektif bir aidiyete atfedilen değerler yıkılmış, birey merkeze alınmıştır. Toplumsalın yeniden inşası için, bu yeni dönemin anlam haritaları ışığında, çoğulculuğa ve farklılığa dayalı bir kimlik tanımlamasına gerek vardır (Hall, 1995, ss. 109-124).

Postmodern toplumda bireyler var olmak için, postmodern üretim ilişkilerinin belirlediği tüketim olgusuna kapılıp, sınırsız olasılık ve yenilenme düşüncesi ile hareket etmektedirler. Kimliğin sürekli yenilenmesinden haz almaktadırlar (Bauman, 1997, ss. 34). Çünkü hazzın giderilmesine yönelik verilen her mücadele, tüketime dayalı kültürün yeniden oluşturulması ve dolayısı ile statükonun meşrulaştırılmasına zemin hazırlamaktadır (Arslan, 2001-2002, s. 112).

Modernizm şartlarında bireyler konumlarını sosyal hiyerarşi çerçevesinde belirlerken, postmodernizm şartlarında sosyal hiyerarşi kavramını terk etme eğiliminde olmuşlardır. Örneğin modernizm döneminde pop müzik, caz, country, western, tarzı müziklerin ayrı bir dinleyici grupları varken, postmodern dönemde bu dinleyici grupları arasındaki sınırlar kalkmıştır. İngiliz yayın kurumu (BBC)' nin radyo 1, 2, 3, 4 kanalları modernizm koşulları çerçevesinde sınıflandırılmıştır. Bu kanalların her birisinin ayrı bir dinleyici grubunun olduğu ve kanallarına sadık olduğu varsayıldı. Modernist düşünce etrafında farklı statü gruplarının farklı kalıpları vardı; ve bu kalıplar giyimde, dekorasyonda, müzikte, bir statüsel bir bilinç şeklinde kendini gösterirdi. Ancak postmodernizm koşullarında bu kalıplar bir araya getirilerek birleştirilmiştir. Örneğin geleneksel bir yaşam tarzını benimsemiş bir birey evde klasik müzik dinleyebileceği gibi, akşam pop konserine de gidebilmektedir (Bocock, 2014, s. 87).

Modernizm ile postmodernizmin üretim ilişkileri içinde şekillenen kimlik, her dönemde farklı bir tanımlama içine girmesine rağmen, özünde kapitalist sistemin zehrini taşıyan bir yapılanma söz konusudur. Egemen ideoloji tahakküm ilişkilerini her dönem yeniden üretme eğilimi içinde kimliği de şekillendirmektedir.

1.2.1. Popüler Kimlik ve Zayıflayan Aidiyet

Toplumsal yapı statü, güç ve konum bakımından farklı değerlere sahip toplumsal makro örneklemleri gruplardan oluşmaktadır (Hogg ve Abrams, 1988, s. 22). Bu gruplar elde ettikleri saygınlık ve olumlu algı ile öteki grupların arasından sıyrılırlar ve bu grupların üyeleri de sosyal kimliklerini olumlu algırlar. Fakat grubun toplumsal konumunun iyi olmaması durumunda ise olumsuz bir sosyal kimlik oluşumu meydana gelir. Gruplar genellikle iç grup taraftarlığı ile kendi gruplarını olumlu ve yüksek algılamaya tutumu içerisindedirler. Kimi zaman ise bireylerin üye oldukları grubun konumları diğer gruplar karşısında o kadar olumsuzdur ki üyesi olunan o gruptan olumlu sosyal kimlik elde etmenin imkânı yoktur (Turner, 1991, s. 35).

Bireylerin kendilerini olumlu algılamasına ilişkin güdülerinin doyurulmaması durumunda, bu güdülerini doyuracak daha olumlu bir konuma sahip sosyal gruba üyeliği tercih edebilirler (Turner, 1982, s. 40; Hogg ve Abrams, 1988, s. 65). Olumsuz bir sosyal benlik oluşmasına neden olan bu durum karşısında bireyler grupları ile özdeşleşme konusunda çatışma yaşayabilirler. Başka bir ifade ile sosyal kimliğin kaçınılmaz bir olgu olmadığını ve bireylerin grupları ile özdeşleşmesinin güdülenme seviyelerini belirleyen bir kontrol ögesi olduğunu söyleyebiliriz (Hogg ve Abrams, 1988, s. 44). Bu noktada sistemi meşrulaştırma kuramı, aynı sosyal gruptan olan bireylerin daha fazla yüceltileceğini savunan sosyal kimlik kuramını eleştirerek, dış grup kayırmacılığı konusuna fazla eğilmediğini belirtmektedir. Çünkü sistemi meşrulaştırma kuramı siyasal olarak muhafazakâr eğilimde olan bireylerin, dezavantajlı konumda iken daha fazla dış grup kayırmacılığı yaparken, avantajlı grupta yer aldıklarında ise daha fazla iç grup kayırmacılığı yaptığı savıyla sosyal kimlik kuramını daha kapsamlı hale getirmektedir. Ancak bazı durumlarda ise grubu terketmek bir takım nesnel gerçeklikler sebebi ile imkânsız olabilmektedir. Bu durumda bireyler üyesi oldukları sosyal gruba dair değerlendirmelerine ya rasyonalizasyona tabi tutarak yeni bir anlam getirecekler ya da daha gerçekleştirilebilir bir değişiklik için mücadele edeceklerdir (Tajfel 1978b, s. 64).

Kapitalist üretim ilişkileri ve modernizm düşüncesi özgürlük ve bireysellik kavramalarına vurgu yaparken, postmodernist dönemde ise kuralsızlık, parçalanmışlık söylemleri çerçevesinde birey kendini tanımlamakta zorlanır. Kendi kimliğini oluşturma noktasındaki yetilerini kaybeden birey, Foucault'un deyişiyle söylemin inşa ettiği bir varlık haline gelir. Çoklu kimliklere bürünen birey, ırk, sınıf etnik, cinsiyet gibi değişik kimliklerle iletişim halindedir. Başka bir ifade ile postmodern dönemde birey, dil olgusu ile şekillenen bir kimliğe sahiptir.

Örneğin öteki olarak kategorize edilen gecekondu bölgelerinde yaşayan bireyler modern çağın dezavantajlı grubunu temsil etmektedirler. Bauman'ın "türediler" olarak adlandırdığı bu gruba hiçbir zaman kendi kimliklerini ifade etme imkânı verilmemiştir. Bu grup içinde yer alan bireyler, yoğun bir dış grup kayırmacılığı içinde kendi yaşam stili ve beğenilerini bağımlı oldukları sınıfların yaşam tarzı ve beğenilerine göre şekillendirme ihtiyacı içindedirler (Bauman,1997, s. 101-103). Kent yaşamı ile kırsal yaşam arasında kalan yeni toplumun yoksul insanları her iki kültüre ait değerlere sahiptirler. Melez bir kültüre sahip bu bireyler, kimlik edinmek için adeta yönlerini şaşırılmışlardır. Kent yaşamının uçarılığı ve kırsal yaşamın kuralcı kültürel yapısı karşısında kimlik edinmek onlar için oldukça zordur (Akay, 2003, s. 189).

Bağımlı sınıf arasında yer alan bu bireyler, taklit yoluyla kapitalist sınıfa ait doyumları tecrübe etmeye çalışırlar. Üst sınıfın doyumlarını tecrübe ederek kimlik talebinde bulunan bireylerin arzuları da, kapitalist sisteme hizmet eden medyanın öncülüğünde sürekli olarak kışkırtılmaktadır. R. Bocoock bu durumu şöyle ifade etmektedir:

"Batıda ve Doğu Avrupa'daki komünist rejimlerin dengesinin bozulmasına potansiyel tüketicilerin arzuları yardımcı olmuştur. Tüketici ürünleri ve reklâmları, televizyon programları aracılığıyla bilinç dışı arzuları kullanarak kapitalizmi, entellektüel ve ahlaki olarak değilse de bilinç dışı seviyesinde geçerli hale getirmeye yardımcı olmaktadır. Bu durum giderek daha global bir olgu haline gelmektedir." (Bocoock, 2014, s. 120).

Modernizm ile birlikte zayıflamaya başlayan geleneksel yapılara olan aidiyet duygusu postmodern düşünce ile birlikte üst seviyeye çıkarak, dış grup kayırmacılığı şeklinde bir tutuma dönüşmüştür. Modernizm çerçevesinde şekillenen kimlik meslek,

aile ve kamusal alandaki aidiyetler çerçevesinde oluşurken, postmodernizm çerçevesinde şekillenen kimlik ise semboller, arzular ve tüketim kalıpları ile kendisini tanımlar. Modern kimlik sosyal olarak bireyi kim olduğu ile ilgili temel özdeşmeler yoluyla kurarken, postmodern kimlik ise bir tiyatro sahnesinde oynanan rolü andırmaktadır (Kellner, 2001, s. 207). Postmodern kimlik tüketime dayalı bir düşünceye dayalı olduğu için bireylerin benlik iddiaları da yoktur (Dunn, 1998, s. 66). Kimlik sürekli tüketime dayalı olarak yeniden üretilmektedir. Arzuların tatmin edilmesi esas olduğu için geçmişe dayalı planlanmış aidiyetleri dikkate almaz (Rosenau, 1998, ss. 97-98).

1.2.2. Sosyal Kategorizasyon

Sosyal kimlik kuramı sosyal kategorilendirme kavramına ayrı bir önem atfeder. Çünkü insanlar çevrelerini algılama ve anlamlandırmaya ilişkin hızlı bir bilgi işleme eğilimi içeresindedirler (Dönmez, 1992, s. 132). Bilgi işlemenin en çabuk yolu da kategorize etmektedir (Hewstone vd., 1996, s. 56). Sosyal kategorilendirme ile çevremizdeki nesne ya da insanları bir takım ortak özellikleri paylaştıkları düşüncesiyle bir takım sınıflara ve gruplara ayırırız (Tajfel ve Forgas, 1981, s. 114). Kategorilendirme ile çevremizdeki insan ya da nesnelere dair bilgi yükünü hafifletir ve ortak nitelikleri paylaşan bireylere benzer tepkiler vermek için bir kategorilendirme yaparız (Demirtaş, 2003, s. 133). Böylece içinde bulunduğumuz karmaşık dünyayı yalınlaştırarak, karmaşası ile mücadele etme imkânı buluruz (Spears ve Haslam, 1997, s. 185). Ancak sosyal kimlik kuramı kategorilendirme kavramı ile daha çok bireylerde var olan kendilerini olumlu algılama ihtiyacının giderilmesi konusu üzerine durur. Kategorilendirme 'nin sunduğu bilgiler bireylere gruplararası davranışlarının şekillenmesinde kılavuzluk eder (Tajfel, 1978b, s. 45; Bilgin, 1996, s. 98).

Sosyal kimlik ekseninde bireylerin kendilerini ve başkalarını sınıflandırması, bireyin kendini grubun kuralları çerçevesinde bir kalıba sokarak, grubun abartılmasına neden olur (Hogg ve Abrams, 1988, s. 40). Bireyin üyesi olduğu gruba göre kendini tanımlaması davranış ve algılama boyutlarında da tezahür eder. Birey sosyal kimliğin daha güçlü konuma gelmesi sonucunda kişiliksizleşir (Turner, 1991, s. 65). Fakat kişiliksizleşme insanlıktan çıkma (dehumanization) şeklinde bir olumsuz muhteviyat taşımaz (Hogg ve Abrams, 1988, s. 47). Daha çok bireyin sosyal kimliği çerçevesinde, bir sosyal grup nezdinde kendini konumlandırması sebebi ile şekillenen grupsal bir

değerlendirme ve kalıp yargılama şeklidir. Birey grup psikolojisini yoğun yaşadığı koşullar altında (ötekileştirme, ayrımcılık, vb.) grubun bir üyesi olarak sosyal kimliği ile hareket eder(Andaç, 2003, s. 22). Kategorilendirme süreci sonunda bireyler sınıflandırdığı diğer bireyleri birey olarak değil belli bir sosyal grubun üyesi olan ve belli ortak özellikleri paylaşan bireyler olarak değerlendirirler. Bu tutum kalıpyargılama şeklinde bir değerlendirmenin açığa çıkmasına neden olur. Dolayısı ile kategorilendirmeyi kalıpsal yargıların oluşmasına aracılık eden bir tür bilişsel sistem olarak tanımlayabiliriz(Mackie vd., 1996, s. 41).

Sosyal kategorizasyon sürecinde medyana gelen “biz” ve “onlar” ayrımı toplumun her köşesine nüfuz etmektedir. Küresel kapitalizmin değerleri çerçevesinde şekillenen biz ayrımı bireyleri standart bir küme içine alarak, ötekileri görmezden gelmektedir. Popüler kültür pratikleri ile “biz” kategorisinin değerleri içselleştirilerek homojen bir toplum yapısı oluşmaktadır. Çoğulculuk altında standartlaşan kimlikler ile birey kimliksiz bir varlığa dönüşmektedir. Postmodern anlayışın parçalanmışlık mottosu aslında farklılık vaadi ile ayrışmayı, kutuplaşmayı küresel kapitalizm için taahhüt ederek “biz” ve “onlar” arasındaki mesafeyi daha da derinleştirmektedir.

Küreselleşme olgusunun ön önemli karakteristiği bireyleri kategorize etme ve dışlamadır. Küreselleşme ile bireylerin bilişsel alanları da dönüşüme uğramıştır. Küreselleşen üst kültür kendini meşru kılabilmek için “kültürün melezleşmesi” ve “köktencilik” söylemleri ile bireylerin bilişsel alanlarında tezahür etmektedir. Bu süreçte küresel kültürün coğrafyasız üst sınıfı ile yerel sınıf arasındaki iletişim çatışması düşündürücü boyuttadır(Bauman, 1997, s. 9). Modern çağın kişiliksizleştirici niteliğine karşı bir takım protest tutumlar da ortaya çıkmıştır. Kollektif bir küresel kültür söylemlerine karşı kendi kimliklerini kabul ettirme mücadelesine girmiş gruplaşmalar da baş göstermiştir. Yapısal olarak kimlik olgusunun bir dönüşüme uğradığının bir göstergesi olarak, marjinal kimliklere doğru bir yönelimin olduğu gerçeği göz ardı edilemez bir olgu olarak karşımızda durmaktadır. Örneğin feministler, eşcinseller, cemaatler kimliksel olarak tanınma mücadelesi içindedirler. Kendi kültürel söylemlerinin inşası için çalışmaktadırlar(Sözen, 1999, s. 14).

Modernizm koşullarında belirli bir sosyal grubun bireyleri arasında oluşan etnik kimlik duygusunun, benzer ekonomik konuma sahip olan diğer üyelere yönelik olarak

gelişen düşmanlık duygusunun şekillenmesinde, sosyo-kültürel faktörlerin sosyal grubun davranış ve tutumlarına nasıl etki edeceği konusu amprik bir örnek teşkil etmektedir. Giyim tarzı, müzik beğenisi ve boş zaman değerlendirme tarzı gibi konularda etnik nitelikler tüketim tarzlarını şekillendirebilir. Tüketim kalıpları sınırların çizilerek, grupların kategorilendirilmesinde kullanılabilirler. Gençlik grupları da belirli tüketim kalıpları aracılığı ile sosyal gruplarda, diğerleri arasındaki sınırları belirlemektedirler (Bocock, 2014, s. 86).

Toplumsal olarak benlik mücadelesi içine giren çağdaş toplumun bireyleri sisteme uyum sağlamayan kimlik talepleri sonucunda sistem dışına itilerek, görmezden gelinmektedirler. Bireylerin talep ettikleri “ben” tanımları ancak çağdaş toplumun üretim ilişkileri çerçevesinde gelişen tanımlamalar doğrultusunda kabul edilmektedir. Aksi takdirde küresel kültür egemenliğine aykırı bu oluşumları topluma aykırı olarak tanımlayarak, kategorize etmektedir.

1.2.3. Popüler Kimliğin Tanımlayıcısı Olarak Tüketim ve Cinsiyet

Kimlik olgusunda diğer önemli bir unsur ise cinsiyet faktörüdür. Özellikle postmodern kapitalizmde tüketim aracılığı ile şekillenen cinsiyet rolleri kimlik kavramının analizinde önemli bir yer tutmaktadır. Fiske’ ye (1999, s. 31) göre tüketim malları sadece ekonomik bir değişim değeri olan nesneleri ifade etmemektedir. Tüketim malları aynı zamanda sembolik bir anlam ifade eden, onlar aracılığı ile iletişime geçilip, düşünülen ve konuşulan bir anlamsal yapıyı da ifade etmektedir. Cinsiyet olgusunun egemen ideolojiler etrafında yeniden üretilmesi konusunu ise Frank şöyle ifade etmiştir:

İnsanlar bedenlerini kendileri oluşturur ve kullanırlar ama onu kendi seçtikleri koşullar altında kullanmazlar ve oluşturulan bedenler ideolojilerle kaplıdır. Ama bu ideolojiler durağan değildir; bedensel teknik ve uygulamalarla çoğaltılabildikleri gibi, değiştirilebilirler de(Frank, 1991, s. 47)

Yirmi birinci yüzyılın ikinci yarısında erkek kimliği kalıpları medya ve reklam olgularının etkileriyle değişime uğramaya başlamıştır. Bu dönemde erkeklerin de bir tüketici olarak ele alınması, erkek kimliğinin dönemin tüketim kalıpları çerçevesinde şekillenmesine neden olmuştur(Bocock, 2014, s. 104).

1950'lerde İngiltere'de ortaya çıkan Teddy Boys grubunda erkek kimliğinde meydana gelen tüketim kalıplarına dayalı değişimi gözlemlemek mümkündür. Teddy Boys grubu, farklı saç modellerine, Edward dönemini çağrıştıran kıyafetleri ve rock'n'roll tarzı bir müzik tarzına sahip, farklı bir kimlik vurgusu olan dönemin gençlik gruplarından. İşçi sınıfına mensup bireylerden oluşan Teddler, düşük ekonomik yapılarına rağmen kullandıkları aksesuarlar, özenli saçları ve eğlendikleri barlar ile farklı bir kimlik profiline sahiptiler (Shuker, 1998, ss. 260-262). 1940 yılların savaş ortamında büyüyen gençlerdeki şiddetin kaynağı olarak dönemin bunalımlı koşulları göz ardı edilerek, rock'n'roll tarzı müzik hedef gösteriliyordu. Fakat 1950'lerde rock'n'roll rüzgârına kapılan gençlerdeki şiddetin kaynağı olarak yetişkinlerin çatışması olduğu şeklinde bir manipülasyonla, Teddy Boyslar gerek vücut bakımı gerekse giyim tarzlarına gösterdikleri özen ile yeni bir erkek kimliği uyandırmanın başlangıcı olmuşlardır (Cohen, 1973; Aktaran Bocock, 2014, s. 105).

Kadınların yanı sıra erkelerde tüketim ideolojisinin tahakkümü altında kim oldukları noktasında beden imajı, giyim ve tarz pratikleri ile kimlik mücadelesine girmişlerdir. Kimliğin tüketim aracılığı ile oluşturulması önemli detay haline gelmiştir. Bu bağlamda bedenin cinsel çekiciliği; kimliğin sosyal inşası, tüketim değeri ve içinde barındırdığı sembolik anlamlarla önemli bir konumu teşkil etmektedir (Kellner, 1992).

1.3. KENDİNİ NESNELEŞTİRME KURAMI

İnsanlık tarihin ilk evrelerinden itibaren beden olgusunun fizyolojik bir yapı olmasının yanında sosyokültürel açıdan da "kamusal bir beyan" niteliği taşıdığı savı, insanlığın ortaya koyduğu kültürel pratik ve bilimsel çalışmalarla dayanak bulmuştur (Maalouf, 2012, s.322). Özellikle 1970'li yılların başında ortaya çıkan feminist yaklaşımların etkisinde yapılan çalışmalar, bedenin sosyal ve kültürel bir olgu olarak ele alınmasında, kitle iletişim araçlarının artan metalaştırılma etkisinin önemine vurgu yapmışlardır (Courtney ve Lockeratz, 1971; Hill ve Fischer, 2008, Zimmerman ve Dahlberg, 2008). Bu bağlamda kendini nesneleştirme kuramı bireylerin bedenlerine nüfuz eden ve bedenin kontrolünü ele geçiren nesneleştirme pratiğinin ortaya çıkışı ve içselleştirilmesi konularını bireylerin yaşadıkları psikolojik ve sosyal zorluklar çerçevesinde ele alırken, sistemi meşrulaştırma kuramı ise bireylerin özellikle de dezavantajlı grupların, aleyhlerine olan bu sosyal pratiği neden tepki göstermeksizin

savunduklarını ve statükonun devam etmesine aracı olduklarını açıklamaya çalışarak, nesneleştirme kuramının kapsamını da genişletmiştir.

Cinsel nesneleştirme, toplumsal belleğe bedene dair algının salt fizyolojik bir nesne olarak yerleştirilmesi ve bedenin bireyin özerkliğinden çıkarılarak, özneler üstü bir ideoloji tarafından yönetilen bir nesne konumuna getirilmesi durumunu ifade etmektedir. Bu anlayış çerçevesinde birey adeta kendi bedenine yabancılaşmakta ve gizil bir gücün tahakkümünde kendi vücudunun bir denetçisi konumuna getirilmektedir (Aubrey vd., 2009; Gordon, 2008; Moradi vd., 2005).

Kendini nesneleştirme kuramına göre nesneleştirmeye maruz kalan birey benliğini beden üzerinden görünüm temelli cinsiyetçi kalıplar(zayıflık, genel-geçer güzellik vs.) ile ifade etmektedir. Birey kendi bedenini eleştirmekte ve bedenin iyi olma durumu ikinci plana itilerek, görünüş daha önemli konuma gelmektedir(Calogero vd., 2011; Fredrickson ve Roberts, 1997; Harrison ve Fredrickson, 2003). Cinsiyetçi kalıplar erkeler ve kadınlar için farklı özelliklere sahiptir. Kadınlar için zayıf bir vücut ideal iken, erkekler için ise kaslı bir vücut idealize edilmektedir. (Pope vd., 2000; Wykes ve Gunter, 2005).

Cinsiyet odaklı kalıpsal yargılar bireyin bilişsel süreçlerine nüfuz etmesi sonucunda birey kendi bedenine karşı dışardan biri gözüyle bakmaktadır. Toplumsal yaşamın kuvvetli ayırıştırıcılarından biri olan cinsiyet temelli kalıpsal yargılar, bireylerin benlik algılarını da etkilemektedir. Her iki cins için farklı sonuçlar doğuran cinsiyet temelli kalıp yargılar, kadını pasif ve seyirlik bir nesne haline dönüştürürken, erkeği ise daha aktif ve korumacı bir role sokmaktadır. Sosyokültürel beklentiler karşısında bireyler bedenlerinin işlevselliklerini bir kenara itip, kalıpsal yargıların biçtiği rol ve imajlara odaklanmaktadır. Nesneleştirmenin sonucu olan bu durumlar analiz edildiğinde daha büyük toplumsal sonuçların nedeni olarak ele alınabilir(tecavüz, taciz, maaş eşitsizliği vs.) (Fredrickson ve Roberts, 1997).

Doğar doğmaz cinsiyetçi bir kalıp yargılamaya maruz kalan bireyin, bu paketlenmiş cinsiyet kalıbını sürdürülebilir kılan ideolojilerin etkisiyle de beden ve benlik algısı şekillenir. Berger(1988, s. 40)'in "görüntünün bireye sürekli eşlik etmesi" şeklinde kavramsallaştırdığı bu durum, kendini nesneleştirme kuramı tarafından alışılmış gözetim(habitual monitoring) olarak tanımlanmıştır. Beauvoir(1970) ise

ikiye bölünme olarak kavramlaştırdığı bu durum karşısında kadın, en verimli dönem olan ergenlik çağında toplumsal beklentilerin yanı sıra ideolojik etmelerinde etkisiyle nesneleştirme pratiğini içselleştirir. Kadının yaşı ilerledikçe nesneleştirmenin yol açtığı bu beden odaklı benlik algısından kurtularak, içsel iyi olma haline odaklanmaktadır(Fredrickson ve Roberts, 1997; Tiggemann ve Lynch, 2001). Başka bir ifade ile cinsel nesneleştirmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan kendini nesneleştirme pratiği, özellikle geleneksel toplumlarda hem öznel alanda hem de toplumsal alanda kadının toplumsal konumunu zayıflatan ve dezavantajlı konumu meşrulaştıran bir bildiri niteliği taşımaktadır.

Kendini nesneleştirme kuramcıları “aksama” kavramından yola çıkarak, nesneleştirme pratiğini, bireyin gündelik yaşam akışı içerisinde bilişsel süreçlerinin dengesini bozan bir olgu olarak görmüşlerdir. Bu süreç içerisinde bireye sürekli görüntüsü eşlik ederken, bilişsel süreçlerin ise görüntü odaklı düşüncelere kendisini odakladığını ve daha işlevsel konulara kendisini kapadığını belirtmişlerdir (Fredrickson ve Roberts, 1997; Fredrickson vd., 1998; Quinn vd., 2011). Başka bir çalışmada ise kuramcılar düşük top atma performansı ile yüksek kendini nesneleştirme arasında pozitif bir ilişkinin olduğunu saptayarak, kendini nesneleştirme olgusunun bireylerin sadece bilişsel süreçlerini değil fiziksel güç gerektiren performans dayalı aktivitelerde de kendini gösterdiğini saptamışlardır(Fredrickson ve Harrison, 2005).

Medya tarafından sunulan idealize dilmiş beden göstergeleri, özellikle kadın ve çocuklar tarafından daha fazla içselleştirilmektedir (Harrison ve Fredrickson, 2003). Harper ve Tiggeman(2008) ise zayıflamak ile ilgili dergi reklamlarına maruz kalan bireylerdeki kendini nesneleştirme düzeylerini incelemiş; kendini nesneleştirme ve beden odaklı reklamlar arasındaki pozitif ilişkiyi ortaya koymuştur. Bu durumun bir sonucu olan beden gözetleme, beden utancı gibi patolojik durumlar ise bireyin benliğine olan saygısının düşmesine neden olmaktadır(Knauss vd., 2008).

Güzellik olgusuna dair kriterler, tarihsel süreç içerisinde her çağın kendi epistemesi ekseninde değişime uğramasına rağmen, kadının sosyokültürel ve ideolojik dayatmalar gölgesinde kendi bedenini eleştirmesi değişmemiştir (Forbes vd., 2007). Kadının sosyoekonomik hayata daha fazla katılmasıyla geleneksel kadın imgesinin çökmesine karşılık, kadının önüne görünüm temelli daha sert ideolojik engeller çıkartılmıştır (Wolf, 2002). Bu süreçte ortaya çıkan bu cinsiyet merkezli ideolojik

yaklaşım toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin sürdürülmesine hizmet etmektedir(Forbes vd., 2007). Bu bağlamda kadının kendine dışardan birisi gözüyle; eleştirel bakması tutumunun açığa çıkmasını, salt görünüm odaklı kaygıların ötesinde ideolojik dayatmalardan beslendiğini söyleyebiliriz. Sistemi meşrulaştırma kuramı ise kendini nesneleştirme olgusunu daha kapsamlı bir perspektiften açıklamaya çalışarak, kendini nesneleştirme kuramını daha geniş bir düzleme oturmaya çalışmaktadır. Bilişsel, fiziksel ve ekonomik olarak kadını sistemin kölesi durumuna getiren nesneleştirme pratiğinin kadınlar tarafından onaylanması sonucunda ortaya çıkan çelişkili durumun açıklanmasında sistemi meşrulaştırma perspektifinden yararlanılmaktadır(Calogero ve Jost, 2011). Kendini nesneleştirme olarak adlandırılan statükocu anlayışın içselleştirilmesi durumunun, dezavantajlı grupların konumlarını pekiştiren ve eşitsizliklerin sürdürülmesine hizmet eden daha geniş bir ideolojik ağdan kaynaklandığını ifade etmektedir(Calogero 2013; Calogero ve Jost, 2011; Jost ve Banaji, 1994).

Daha önceki bölümde açıkladığımız üzere sistemi meşrulaştırma kuramı, dezavantajlı grupların avantajlı gruplara oranla hem grupsal düzlemde hem de bireysel düzlemde aleyhlerine olan mevcut sistemi benimsemelerinin altında yatan bilişsel yapıları açıklamaya çalışmaktadır. Toplumsal yapıda dezavantajlı konumda olan bir sosyal grupta yer alan kadınların, bilişsel ve fiziksel kaynaklarını daha işlevsel hale getirerek, konumlarını iyileştirebilme imkânları varken “neden dezavantajlı konumlarının sürdürülmesini sağlayan sistemin savunucusu olmaktadır?” sorusu daha kapsamlı bir yanıt bulmaktadır. Colegero’nun (2013, s. 317) ifade ettiği üzere “kadın bedeni sistemin meşrulaştırılarak, içselleştirilmesi için uygun bir mekân konumundadır”. Bu bağlamda nesneleştirme kaynaklı olarak meydana gelen kadın davranışları sistemi meşru kılmaktadır.

Nesneleştirme olgusunun cinsiyet temelli ideolojik yaklaşımlardan soyutlanarak ele alınması konunun dar kalıplara haiz bir alana hapsolmesine neden olabilir. Kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesiyle birlikte gelişen popüler kültür olgusunun, kendisini meşrulaştırmak için başvurduğu yollardan biri de nesneleştirme pratiğidir. Dolayısıyla popüler kültür ve sistemi meşrulaştırma arasındaki ilişkinin incelenmesi, nesneleştirme pratiğinin ardında yatan cinsiyetçi ideolojik yaklaşımların anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Modernizm ve postmodernizm ile birlikte daha da gelişerek

toplumun tüm değerlerini gasp eden popüler kültür, beden olgusu noktasında da bireylerin özerk alanlarına girerek özgürlüklerini elinden almıştır. Tüketim odaklı bir anlayışla bireylere nüfuz eden popüler kültür bireyin kendi bedenine karşı sahip olduğu eleştirel tutumun oluşmasının da güdüleyicisi konumdadır. Bu bağlamda konuyu sistemi meşrulaştırma ve popüler kültür ilişkisi ekseninde incelemek problemin kapsamını genişleterek, çok boyutlu bir perspektif kazandırabilir.

Toplumsalın açıklanmasında beden olgusu, günümüz sosyal bilimleri açısından önemli bir açıklayıcı faktör haline gelmiştir. Bedenin yeniden üretilerek, denetim altında tutulan bir çağda, çeşitli anlamlar ifade eden ve aynı zamanda ideolojilerin taşıyıcısı (Foucault, 1992) olduğu gerekçesiyle sosyal bilimler için önem kazanmaktadır. Beden olgusuna yönelik ideolojik söylemlerin artması ve bedenin bir meta olarak algılanarak toplumsal belleğin odağına konulması, kapitalizmden kaynağını alan küreselleşme ve onun uzantısı olan postmodernizmin sonucudur(Kızılcılık, 2004, s. 52). Küreselleşme ile beden sistemin bir problemi haline gelerek, düzenlenmesi gereken bir mekân haline gelmiştir. Geleneksel dönemde insan bedeninin denetim altına alınması toplumsal ve kültürel beklentiler temelinde bir denetim (Wallace ve Wolf, 2004, s. 437) iken küreselleşme ile hazcılık, ticarileştirme ve tüketim odaklı bir denetim halini almıştır(Turner, 2008).

Postmodernizm çerçevesinde şekillenen küresel kültür, modernizmin temelli kültürel prensipleri dışlamaktadır. Bunun sonucu olarak küreselleşme kendi ideolojik anlayışını yansıtan yeni bir kültür tanımlamaktadır. Küresel kültürün kendini tanımladığı bu yeni kültürel pratik, tüketim odaklı bir kültürü ifade etmektedir. Dolayısıyla hem küreselleşmenin yarattığı bu tüketim kültürünü analiz etmek hem de mevcut sistemi anlamak için “beden“ olgusuna yönelmek gerekmektedir(Turner, 2008; Howson ve Inglis, 2001; Nazlı, 2004).

Postmodern kültürün denetim altına aldığı beden, canlı bir varlık olmaktan çıkıp, kapitalizmin araçsallığında cansız bir objeye dönüşmüştür (Wallace ve Wolf, 2004, s. 435). Modernizmin yeni biçimi olan postmodernizm bedeni üreten bir özne olmaktan çıkarak, bir tüketim objesi haline getirmiştir. Toplum ise üreten değil tüketen öznelerden oluşmaktadır. Tüketim toplumunun kuralları ise bireylere verilen paket rollerin icra edilmesi şeklindedir (Bauman, 2006, ss. 92-93). Bedene adeta ideolojilerin neşter vurduğu bir kadavra gözüyle bakılmaktadır. Estetik ve cinsiyet

değiştirme operasyonlarının artması ise tüketim odaklı şekillenen bu düşüncenin sosyal tezahürüdür.

Yaşlılığın insan varoluşunun bir parçası olduğu gerçeği, sürekli genç kalmak düşüncesi ile manipüle edilmektedir. Estetik operasyonlara harcanan para ve diyetin bireylerin yaşamlarının bir parçası olması, tüketim kültürünün bilişsel süreçlerde meydana getirdiği görünüm ve haz odaklı döşümün bir sonucudur(Fine, 2005; Wallace ve Wolf, 2004). Bu noktada tartışmasız en önemli soru, tüketim kültürünün nasıl insan bedenini tahakküm altına alarak, haz verici bir objeye dönüştürdüğüdür(Kızıılçelik, 2004, s. 54).

Bireylerin aidiyet temelleri ve yaşamsal akışının yönünü açıklayan bir takım yönelim sembolleri ve kategorize kalıpları, beden ölçülerinde, jest ve mimiklerinde, konuşma ve ses tonunda, vücuduna duyduğu endişe, huzurda ve hazda kendini göstermektedir. Başka bir ifade ile kültür bireyin özerk bölgesi olan vücuduna nüfuz etmiştir (Featherstone, 2005, s. 47). Bireylerin giyim tarzından tutun, süslenme tarzına kadar görünüm odaklı her şey bedenin girdiği kültürel formasyona dair mesajlar vermektedir. Beden bir kültür projesi olarak üzerinde yapılan her dokunuş sembolik bir anlam ifade etmektedir(Modleski, 1998, s. 86). Bedene nüfuz eden tüketim kültürü, bedeni cinselliğe ve görünüme indirgeyen bir birey yaratmıştır. Tüketim kültürü bu tahakkümünü, endüstriyel kültür üretim mekanizmaları ve popüler kültür pratikleri ile bu fenomenlerin kullanımını ifade eden popüler kültür ile başarmaktadır(Rowe, 1996, s. 22).

Popüler kültür bedenin bir tüketim objesine dönüşmesinde önemli bir unsurdur. Popüler kültür, kapitalist ideolojisinin yeni formu olan küreselleşme olgusunun ekonomik, siyasi ve psikolojik muhteviyatının kültür formunda cisimleştirilerek, hâkim ideolojisinin meşrulaştırılması ve içselleştirilmesi için kültürel pratikleri ile göreve hazırdır. Paketlenmiş kültür ürünlerinin tüketilmesi ile kapitalist toplumsal ve iktisadi ilişkiler meşruluk kazanmaktadır. Çünkü popüler kültür, kültürel pratikleri ile bu ürünlerin kullanımını teşvik etmekte ve egemen ideolojinin olumlu algılanmasına hizmet etmektedir(Erdoğan, 2004). İyi işleyen bir kapitalist sistemde de sürekli haz peşinde koşan bireyler baştan çıkarılmak için beklemektedirler. Sistemin işleyişi için baştan çıkarma işlemini de popüler kültür, ürünleri ile layıkıyla yerine getirmektedir(Bauman, 2006, s. 96).

Popüler Kültür' n en belirgin özelliği ise bireyleri sahte bilincin etkisinde edilgen kılmasıdır. Popüler kültür, müzik, reklam, eğence gibi kültürel pratikleri ile bireyleri etkisi altına almakta ve belirli bir sınıfın tabiiyetine girmeye zorlamaktadır. Bu süreçte meydana gelen ideolojik çelişkileri ise özgürlük ve modernlik söylemleri ile bertaraf ederek, bireyleri endüstriyel kültürün daimi tüketicisi konumuna itmektedir.

Kültürel yozlaŐmanın ve imajlarının uçarılığı, popüler kültürün en önemli pratiği olan medya aracılığı ile yayılmaktadır(Featherstone,1996, ss. 47-145). Medya sunduğu popüler imajlarla gerçeklik algımızı yeniden üreterek manipüle etmektedir. Medya gerçek ve hayal arasında müphem bir çizgi yaratarak, bireyleri simülasyon evreninde estetik ve görünüm odaklı bir bilinçle amaçsızca dolaŐtırmaktadır. Dolayısı ile bireylerin kendilerini ifade ediŐ tarzları, beğenileri, yaşam tarzları ve baŐkalarına sunuŐ Şekillerine dair bilinç medyanın yarattığı bu simülasyon evreninden kaynağını almakta ve görünüm odaklı bir bilişle Şekillenmektedir. Medya sahip olduğu bu dönüŐtürücü g   ile toplumsal değerlerden kadın ve erkek imajlarının Şekillenmesine; tüketiciler davranıŐlarından, bilişsel süreçlerin dönüŐümüne kadar geniş bir alanda hüküm sürmektedir(Postman, 1997; Baudrillard, 2001; Pişkin, 2007; OĞuz Yaktıl, 2005).

Çağdaş toplumda bedene atfedilen önem, kıymetli ve haz verici bir nesne olmasıdır. Beden diğer tüketiciler nesnelerinden bile daha kıymetlidir. Tarihsel süreçte geri plana itilen beden  aĐdaŐ toplumda modernlik ve  zg rl Őme söylemleriyle yeniden keŐfedilmiŐtir. Moda, müzik, reklam pratikleri ile bu  zg rl Őme söylemleri bilişsel süreçlere aktarılmaktadır. Estetik operasyonlar, makyaj, bakım gibi uygulamalar ile bedeni saran arzu karnavalı, bendenin nasıl bir  zg rl ŐŐim nesnesi haline geldiğinin kanıtlarıdır (Baudrillard, 2008, s. 163).

Popüler kültürün hâkim olduğu  aĐdaŐ toplumda özel mülkiyetin yapısı bedene uygulanmaktadır. Bedenin bir g Őteri nesnesi olarak algılanması söz konusudur. Beden  zerine yatırım yapılan, sergilenen ve rekabet edilen bir alan haline gelmiştir. Birey bedenine öylesine tapmaktadır ki bu durum fetiş bir karatere bürünmüştür. Başka bir ifade ile statü, itibar gibi sembolik anlamlar taşıyan beden, özneye hükmetmektedir (Bocock, 2014, s. 10). Geleneksel dönemde belli bir sosyal gruba üyelikle elde edilen sosyal kimliğin yerini bireysel kimlik almıştır. Ancak bu bireysel kimliği oluşturan

bireyin kendisi değil bedendir. Beden bilincin yerini öylesine almıştır ki, birey adeta görüntüsüyle konuşan, özgürleşen, kendini ifade eden pasif bir varlığa indirgenmiştir.

Çağdaş toplumda bireyin benliğini tanımlayan kalıplar, beden başta olma üzere moda, ev ve otomobil gibi sahip olduğu tüketim nesneleri gibi kategorilerden oluşmaktadır. Fakat bu kategoriler çok daha karmaşık bir yapıya sahip olan insanı açıklamanın ötesinde cansız bir kitleye indirgemektedir. Eleştirel kuramcıların ifadesi ile onu görmezden gelmektir. Kültür endüstrileri bireyin bedenini adeta bir şantiye gibi kullanarak onun bilincini, varlığını ve bedenini nesneleştirmiştir (Featherstone, 1996, s. 141).

Baudrillard ise bedenin tüketim odaklı nesneleştirilme nedenini “ beden eril midir yoksa dişil midir? sorusu ile açıklık getirmeye çalışmaktadır. Bedenin tüketim kültürü merkezinde değerlendirdiğimizde dişil bir beden ile karşılaşmaktayız. Çünkü değişim değerine sahip beden, dişil kimliğe sahip bir bedeni işaret etmektedir. Cinsel nesneleştirmeye kaynaklık eden cinsellik ya da erotizm söylemi kadın bedeni üzerinden kurgulanmaktadır. Tarihsel bağlamda kadın bedenini değerlendirdiğimizde geçmişteki kölelik ve çağdaş toplumdaki özgürleşim söylemleri arasında önemli bir ilişki bulunmaktadır. Modernite öncesi geleneksel dönemde kadın bedeni cinsiyet olarak baskı altında tutulurken, çağdaş dönemde kadın bedeni özgürleşme ve kurtuluş söylemleri ile baskı altında tutulmaktadır. Kadın bir tüketim nesnesi haline getirilerek sömürülmekte ve tarihsel süreçteki aynı statükocu anlayış korunmaktadır. Çağdaş toplumdaki denetimci anlayış ile geleneksel dönemdeki denetimci anlayış paralellik göstermektedir. Aralarındaki tek fark ise statükonun korunmasına yönelik olarak geliştirilen rasyonalizasyonun değişmesidir(Baudrillard, 2008, ss. 174-176).

Popüler kültür çerçevesinde şekillenen yeni tahakkümcü politika, kadına yönelik cinsiyetçi söylemin muhteviyatını aynı bırakarak sadece dilini değiştirmiştir. Sistemi meşrulaştırma kuramı çerçevesinde konuyu betimlemeye çalışırsak, popüler kültür; müzik, moda, yaşam tarzı gibi pratikleri aracılığı ile kadına bir özgürleşim vaat etmektedir. Bu özgürleşim vaadinin merkezinde de beden olgusu yer almaktadır. Bu pratikler üzerinden estetize edilmiş beden sunumlarıyla kadın, cinsel ve görünüm odaklı imajlara takılıp kalmaktadır. İşlevselliğini yitiren kadın, daima nesneleştirmeden kaynaklanan kaygı, endişe gibi patolojilerle meşguliyet içindedir. Bu patolojilerin giderilmesi halinde de kendini olumlu algılamakta ve egosunu

meşrulaştırmaktadır. Bireysel kimliğini de beden üzerinden tanımlayan kadın tüm boyutlarıyla kendini beden üzerinden inşa etmektedir. Yaşadığı bu kendini nesneleştirme kaynaklı kaygı ve endişeleri; estetik operasyon, makyaj ve bakım gibi uygulamalarla gidermeye çalışırken, kadına yaşadığı sıkıntıların asıl kaynağının sistemden kaynaklandığının sorgulamasına fırsat verilmemektedir. Bu süreçteki bu ideolojik çelişki de özgürleşim, her daim güzel ve genç kalma söylemleriyle bastırılmaktadır. Ve böylece kadının tarihsel süreçteki dezavantajlı konumu pekiştirilmeye devam edilmektedir.

Popüler kültürün en önemli karakteristiği bir yandan farklılığı savunurken diğer yandan da kendisinden farklı olan biçimleri dışlamasıdır. Bunun en büyük nedeni ise kapitalist ideolojinin karşıtını yaratma noktasındaki muazzam yeteneğidir. Kaynağını kapitalist kültürden alan popüler kültür, tahakküm altına aldığı dışsal farklılıkların yeniden üretilmiş biçimlerini liberal bir anlayışla sunmaktadır. Özünde sahte bireyselleşme anlayışını taşıyan popüler kültür, farklılıkları bertaraf etme ve otoritesine karşı olanı popülerleştirerek ele geçirme arzusu içindedir. Farklılıklar özünde standartlaşmayı barındıran kurgulardır. Kadın bedeni de bu sahte bireyselleşmenin kurgulanarak temsil edildiği popüler kültürün vazgeçilmez bir alanıdır (Modleski, 1998, s. 137).

Popüler kültür kadınlarla özdeşirilen ev hayatı, aile, eğlence gibi mekânlara nüfuz etmektedir. Kadın bu mekânlarda bir temsil nesnesi olarak işlev kazanırken, popüler kültür bu tasarımını sınıfsal ayrımların ötesinde gerçekleştirmektedir. Buradaki ideolojik tasarımın özü, farklılık söylemleri ile bireylerin algılarını sosyal eşitsizlikler ve sınıfsal çatışmalardan uzaklaştırmaktır. Bu tasarımın gerçekleştirilmesi için en iyi yol kadının bedeninin nesneleştirilmesidir. Nesneleştirilen kadın bedeni tasarımı ile kadın; cinsellik, aşk, aile gibi imajlarla özdeşleştirilirken, politika, ekonomi, yönetim gibi imajlar kadın tanımının dışında bırakılmaktadır. Popüler kültür kadın tanımını beden merkezli bir tanıma indirmektedir. Dişil bir varlık olan kadın estetik ve farklılığın sembolüdür (Modleski, 1998, s. 139).

Tüketim toplumunun bir nesnesi haline gelen kadın bilişsel alanına kazanan sonsuz güzellik arzusuyla mücadele etmek zorundadır (Tatar, 2008, s. 61). Popüler kültürün idealize edilmiş güzellik kalıplarına uyma zorunluluğu ile sürekli kaygı içindedir (İnceoğlu ve Kar, 2010, s. 70). Kadın bedeni tanımlanırken sadece güzellik

olgusu tanımlanmaz. Kadın bedeninin tüketim nesnesi haline getirilmesi sürecinde güzelliğin bir parçası olan erotizm olgusuna da yer verilir. Popüler kültür tarafından oluşturulan kadın bedeni tanımında güzellik ve erotizm kadın bedenine dair çağdaş etik anlayışını meydana getirir. Bu etik anlayışının temelini oluşturan ana unsur ise kadın bedenidir. Popüler kültür söylemi içerisinde güzellik kadın için ilahi bir kural olarak dayatılmaktadır. Güzellik, bedenine önem veren kadınların temel prensibi halini almıştır ve beden odaklı kuralların geçerli olduğu bir evrende farklı ve statü sahibi olmanın bir işaretidir. Başka bir ifade ile yeni beden etiğinin en temel kuralı olan güzellik, kadın bedeninin tüm fiziksel işlevlerinin tek boyutlu bir işleve indirgenmesidir. Bu tek boyutlu işlev ise kadının farklı ve biricik olma arzusunun tatmin edilmesidir. Yeni beden etiğinin diğer tamamlayıcı olgusu ise erotizmdir. Güzellik ve erotizm bedenin bir gösteri alanı olarak pazarlanıp, tüketilmesinde bütüncül bir işleve sahiptir. Dolayısı ile tüketim kültürünün şekillendirdiği kadın bedeninde erotizmde bir zorunluluktur(Baudrillard, 2008, ss. 167-172).

Beden, üzerinde denetim kurulan ve sürekli düzenlenen bir alan olarak popüler kültür tarafından yeniden üretim süreci sonsuz bir döngü içerisinde devam edecektir. Bu anlayış hem “sonsuz güzellik” parolasının canlı tutulmasına hizmet eden güzellik ve spor merkezleri gibi endüstrilerin sürekliliğini sağlayacağı gibi hem de egemen ideolojinin kadın bedeni üzerinden kendini meşrulaştırmasını koruyacaktır. Başka bir ifade ile kapitalizmin kadını bir kültür odağı haline getirmesi tüketime haz ve cinsellik temelli bir işlevsellik kazandırmaktadır. Stereotipleştirmeye dayalı uygulamalar ile kadın bedeni yeniden inşa edilmekte, sunulan stereotiplere uymayan bedenler ise sistemin dışına itilmektedir. Bu bilinç yönetimi ile kadın kimliği ve moda kalıpları yeniden tanımlanmaktadır. Popüler kültürün tanımladığı bu kalıplar dışında kalan kadın bedenleri yetersizlik, mutsuzluk, gibi kavramlarla bir tutulmaktadır. Kalıplara uyan bedenler ise mutluluk, güçlülük, yeterlilik, statü ve toplumsal kabul gibi kavramlarla özdeşleştirilmektedir. Bu durum kadının özek alanındaki otoritesinin sarsıldığının ve ideolojik tasarım içinde ifade edilen incelik ve onunla ilişkilendirilen sembolik anlamların otoriteyi ele geçirdiğinin bir göstergesidir(Nazlı, 2004, ss. 25-34).

Çağdaş toplumda etik kavramı, güzellik, görünüş, erotizm ve moda gibi değerlerle özdeşleşmiş durumdadır. Modernite öncesi geleneksel dönemde etik

kavramı iyi ve kötü gibi değerlerle ifade edilirken günümüzde küresel kapitalizm yarattığı popüler kültür ile etik kavramını yeniden tanımlamıştır. Bunun sonucu olarak insan düşünce ve davranışı estetik ve görünüm temelli bir etik anlayışı çerçevesinde şekillenmeye başlamıştır(Tatar, 2008, s. 60).

Popüler kültürün alanı olan bedenin problemli parçaları düzeltilerek, diğerlerinin cinsel bakışına sunulmuştur. İşlevselliğini kaybeden birey, kültürel sermayeden yoksun bir şekilde sadece bedensel sermayeye sahip bir nesne halini almıştır. Beden haz, cinsellik, erotizm, statü gibi eklemlenen diğer tamamlayıcı unsurlarla birlikte tüketim toplumunun işlevselliğini yitirmiş bireylerinin temel ifade aracı konumuna getirilmiştir(Kızılcıkel, 2004, s. 58). Çünkü popüler kültür kadına medya aracılığıyla sürekli biçimlendirici mesajları telkin etmektedir. Güzellik ve erotizm ile özgürleşen kadına sosyal olarak da yüksek bir statü vaat etmektedir. Güzelleştikçe özgürleştiğini sanan kadın, özgürleştikçe de arzulanan ve tercih edilen bir kimlik algısı içindedir. Popüler kültür küresel kapitalizmin tecimsel hedeflerini gerçekleştirmek için kadın bedenini bir araç olarak kullanarak, idealize edilmiş sunumlarla oluşturduğu kadın profilleri ile kadını denetim altında tutmaktadır(Altınel, 2004, s. 14).

Beden iktidar ve kapitalist üretim ilişkilerinin egemenlik mücadelesi verdiği alandır. Modernite öncesi geleneksel dönemde şiddet uygulama, susturma, eve kapama, cinayet gibi denetim yöntemleri, çağdaş dönemde sergileme, estetik, erotizm gibi özgürlük çıkırtkanlığı yapan söylemlerle bedenin özgürlüğü elinden alınmıştır. Foucault iktidarın bedenini disipline etmesi olarak tanımladığı bu durumu şöyle ifade etmektedir:

“İktidar ilişkileri beden üzerinde doğrudan bir müdahalede bulunmaktadır. Bedenin siyasal olarak kuşatılması onun ekonomik kullanımına bağlıdır. Bedenin iktidar ve egemenlik ilişkileri tarafından kuşatılmasının nedeni büyük ölçüde üretim gücü olmasından kaynaklanmaktadır, fakat bedenin işgücü olarak oluşması ancak onun bir tabiiyet ilişkisi içine alınması halinde mümkündür; beden ancak hem üretken beden, hem de tabi kılınmış beden olduğunda yararlı bir güç haline gelebilmektedir” (Foucault 1992, s. 33).

Bedenin sahip olduğu işlevsellik tüketim olgusuna indirgenmiştir. Tüketim toplumunun hedefleri merkezinde şekillenen beden, popüler müzik klipleri, reklamlar, popüler diziler, moda dergileri gibi popüler mecraların rehberliğinde normatif bir kimliğe bürünür. Bedenin en ücra köşelerine dahi nüfuz eden bu normatif kimlik, bireyselliğin çerçevesini çizer. Görünüm odaklı bu kimlik statükonun devamlılığına hizmet etmektedir.

1.3.1. Popülere Eklemlenen Feminizm ve Simgesel Şiddet

Toplumsal cinsiyet kavramı cinsiyet olgusunun, toplumsal, kültürel ve siyasal parametreler ışığında yeniden üretilmesi ardında yatan yapıları açıklamaktadır. Cinsiyet olgusuna getirilen tanımlamalar her dönem değışkik gösterirken, bu durum toplumsal cinsiyet rollerine atfedilen yorumların değışmesine de neden olmaktadır. Feminist yaklaşımların temel kavramı olan toplumsal cinsiyet, cinsiyete dayalı eşitsizliklerin devamına yol egemen ideolojilerin sorgulanması ve kadının asıl sorunlarının görmezden gelinmesine yol açan sistemin eleştirilmesi için bir kavramsal yapı oluşturmaktadır. Ancak popüler kültürün karşıt ideolojileri marjinalleştirerek sistem dışında bırakma yeteneği olduğu gibi karşıt ideolojileri popülerleştirerek kendine dahil etme yeteneği de göz ardı edilmemelidir. Bu bağlamda da popüler kültür, üçüncü dalga olarak adlandırılan postmodern dönem feminizm söylemlerinin kendi ideolojisi ile bütünleşen (özgürlük, farklılık, güçlülük) yanlarını alarak, feminizm yaklaşımında popülerleştirme yoluna gitmiştir.

Popüler kültür; reklam, müzik, moda, televizyon gibi pratikleri aracılığı ile tüketim olgusunun küreselleşmesine ortam hazırlarken, aynı zamanda kapitalist ideolojinin lehine toplumsal eşitsizlikleri meşrulaştıran, görmezden gelen bir iletişim formasyonuna dönüşmüştür (Dyer, 1982; Goldman, 1992). Göstergelerin büyüüne kapılan bireylerde idealize imajlarla yapay bir eksiklik üreterek, bu eksikliğin giderilmesinin tüketim ile başarılacağını telkin etmiştir (Berger, 2011, s. 142). Bu bağlamda popüler kültürün “bireyler seçimlerinde özgürdür. Neyi arzularlarsa onu seçerler” savları gerçeği yansıtmamaktadır. Bu durum özneyi yeniden inşa eden ideolojinin çelişkili muhteviyatının en belirgin kanıtıdır. Başka bir ifade ile kapitalist ideolojinin farklı zaman ve mekânlarda kendini yeniden üretmesine imkân sağlayan koşulları hazırlayan popüler kültürün, bireyleri yeniden üreten ajansal bir araç olduğunun göstergesidir.(Williamson, 1978).

1970’li yıllardan itibaren, popüler kültürün cinsiyet eşitsizliği ve kadını ataerkil konuma mahkûm eden söylemlerine karşı, toplumsal cinsiyet eşitliğini savunan feminist çevrelerce ciddi bir eleştiri dalgası oluşmuştur. Bu eleştiri dalgasının etkisinde popüler kültürün kadın söylemlerinde kadını özgür, farklı, güzel ve güçlü konumlandıran bir değişim meydana gelmiştir(Goldman, 1992, s. 3; Lazar, 2014, s. 206). Popüler kültür bu dönemde tercihlerinde kendi iradesine göre hareket eden, sonsuz gençlik düşüncesi ile vücuduna yatırım yapan, güzelleştikçe özgürleşen ve böylece eril tahakkümden kurtulan bir kadın imajı idealize etmiştir(Gill, 2007, s. 149; McRobbie, 2004, s. 259). Ancak kadına yönelik bu yeni popüler söylemsel oluşumlar kadının dişil zaferi olarak nitelendirilirken, feminist yaklaşımlarca popüler kültürün sözde kadına özgürlük ve eşitlik vaat eden bu yeni söylemleri eleştirilmiştir(Faludi, 1992, s. 14).

Feminist yaklaşımlar, popüler kültürün “özgürlük ve estetik” imgeleri etrafında yeniden inşa ettiği kadın profilinin aslında bir ilüzyon olduğunu savunmaktadır. Kadına görünüm odaklı bir özgürleşme düşüncesinin dayatılmasının kadını özgürleşmekten öte tüketime dayalı bir tahakküme sürüklediği vurgulanmaktadır. Beden odaklı bir cinsel kimlik merkezinde kadının toplumsal konumu belirlenmektedir. Cinsel tercih, statü, sınıf, yaş, etnik köken yönünden kadınları ötekileştiren ve kadınlar arasındaki düşmanca tutumları körükleyen bir karaktere sahip olan bu popüler söylem, egemen ideolojiye hizmet etmektedir(Gill, 2007; McRobbie, 2004). Popüler kültürün özgürlük vaadi aslında toplumsal ve kültürel olarak kadına dayatılan cinsiyet rolünü değiştirmemekte; yarattığı sahte bilinçle kadının bilişsel kaynaklarını görüntü ve tüketim odaklı düşüncelere odaklayarak eşitsizlikler temelindeki dezavantajlı konumunu sorgulaması engellenmektedir. Toplumsal bir varlık olan kadının dezavantajlı konumunu sadece özgürlükler çerçevesinde tek boyutlu bir düzlemde indirgemeci bir felsefe ile ele alınarak kadına dair diğer problemler görmezden gelinmiştir. Feminizmin özgürlükler ve eşitlik çerçevesindeki söylemlerini popülerleştirerek kendine eklemleyen popüler kültür yarattığı “popüler feminizm” nosyonu ile kadının dezavantajlı konumunu pekiştirmeye devam etmektedir(McRobbie, 2004, s. 256). İçinde barındırdığı ideolojik çelişkiler sebebi ile “postfeminizm” (Gill, 2007, s. 148) olarak da adlandırılan bu dönem 90’lı yıllardan günümüze kadar olan dönemi kapsamaktadır. Kadını güçlü ve tercihlerinde özgür gibi gösteren sunumlarda, feminizmin söylemlerine yer verilmesine rağmen bu söylemler

içselleştirilmiş ve gerçekten kadının toplumsal statüsünün yükselmesine imkân tanıyan söylemler değildir. Özünde kadına yönelik toplumsal cinsiyet eşitsizliğini savunan ve popüler kültürün kendisine karşıt ideolojilerin geliştirdiği söylemleri kullanarak kadının dezavantajlı konumunun korunmasına aracılık eden statükocu söylemlerdir.

Feminizm ve popüler kültür ilişkisini kavramamız için feminist araştırmacı McRobbie(2004, s. 104), Bourdieu tarafından çerçevesi çizilen simgesel şiddet kavramına vurgu yapmaktadır. Bourdieu sermaye kavramına sadece ekonomik açıdan değil kültürel ve sembolik olarak da yaklaşmaktadır. Bireylerin sahip oldukları sermaye, bireylerin toplumsal konumuna uygun davranış kalıplarını benimsemelerini sağlayan habitus içinde yüksek bir konuma gelmeleri için önem arz etmektedir(Bourdieu, 1986). Çünkü bireyler sahip oldukları sermaye merkezinde bir egemenlik mücadelesi içindedirler. Toplumsal yapıyı oluşturan din, eğitim, toplumsal cinsiyet, aile, kültür gibi alanlarda farklı habituslar arasında bir takım iktidar ilişkileri meydana gelmektedir(Friedland, 2009, s. 897-898). Örneğin kültür alanında burjuva habitusu ile proletarya habitusu arasında bir iktidar ilişkisi söz konusu iken toplumsal cinsiyet alanında ise eril ve dişilin iktidar ilişkisi söz konusu olmaktadır. Bu bağlamda sosyal gerçekliği analiz etmemizde simgesel şiddet kavramı önem arz etmektedir. Bourdieu'nun toplumsal problemi, egemen yapının nasıl tahakkümünü koruyarak sürdürdüğüne ilişkin bir sorunsaldan oluşmaktadır. Ona göre toplumsal yapıyı oluşturan alanlarda baskın sınıfların iktidarı söz konusudur. Baskın sınıflar bu alanlardaki iktidarlarını korumak için simgesel şiddete başvurmaktadır(Jenkins, 1992, s. 104-105). Örneğin kadınların zayıf ve korunmaya muhtaç olduklarına ilişkin söylem, erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünü sürdürmesi için bir dayanak oluşturmaktadır. Çünkü kadının zayıf ve korunmaya muhtaç olduğuna dair söylem, erkek tarafından meşrulaştırılan ve kadına özümsetilen bir söylemdir(Bourdieu, 2001, s. 1). Kadına biçilen toplumsal rolün özümsetilmesi ve meşrulaştırılması sürecinde "simgesel şiddet" kavramı önemli rol oynamaktadır. Simgesel şiddet, statükocu anlayışın meşrulaştırılarak, egemen yapının iktidarını korumasına hizmet eden uygulamaların gizlenmesine aracılık etmektedir(Jenkins, 1992, s. 104). Bourdieu'nun "doxa" adını verdiği meşru, normal olarak değerlendirilen ve sorgulamaksızın kabul edilen tahakkümcü uygulamalar, kadının denetim altına alınarak, erkek egemen

ideolojinin sürdürülmesinde sembolik olarak ciddi bir işlevselliğe sahiptir(Bourdieu, 1977, s. 164).

Popüler kültür ve feminizmin kesiştiği noktalar simgesel şiddet kavramı ile daha çok anlam kazanmaktadır. Feminizmi evcilleştirerek popülere dahil eden popüler kültür, feminizmin özgürlük diliyle tahakküm ilişkilerini yeniden üretmektedir. Görünüm odaklı bir özgürleşme sunan popüler kültür, kadının ben tanımını güzellik, cinsellik, erotizm gibi kavramlar üzerinden inşa etmektedir. Kadın hem görünümü için bedenine yatırım yapan, sürekli tüketen hem de üretilen mal ve hizmetleri sattıran yani tüketilen bir nesne konumuna indirgenmektedir. Tüketim toplumunun büyümesine hapsedilmiş kadının gerçek sorunları görmezden gelinerek, asıl sorununun özgürlük problemi olduğu dayatmasıyla kadının bilişsel kaynakları görünüm odaklı düşüncelere mihlanmıştır. Popüler kültürün idealize ettiği kadın dayatması simgesel bir şiddet mekanizması olarak kadının dezavantajlı konumunun sorgulamaksızın korunmasına hizmet etmektedir. Konunun kuramsal altyapısını oluşturan sistemi meşrulaştırma, sosyal kimlik ve kendini nesneleştirme çerçevesinde analizinde ise kadının toplumsal konumunun dayatılan cinsel bir kimlikle belirleniyor olması kadının işlevselliğinin beden odaklı bir işlevselliğe indirgenerek nesneleştirilmesine neden olurken, nesneleştirme sonucunda kadının kendi bedenine kaygı ve endişe içinde sürekli eleştirel bakması durumu görmezden gelinmiştir. Kadına dayatılan görünüm odaklı idealize edilmiş cinsel kimlik ile kadının hayranlık ve gıpta etme hisleri körüklenerek, çoğu zaman dış grup kayırmacılığı şeklinde bir tutuma dönüşmektedir. Kadını yeniden üreten ve eril tahakküm ilişkilerinin hiyerarşisi içinde dezavantajlı konumunu pekiştiren yeniden üretme pratikleri, kadının aleyhine olan eşitsizliklerin ve uygulamaların yarattığı ideolojik çelişkileri azaltırken, kadının konumunu olumlu algılamasına ve statükoyu içselleştirmesine neden olmaktadır. Böylece egemen yapının sistemi meşrulaştırılmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

POPÜLER KÜLTÜR VE SİSTEMİ MEŞRULAŞTIRMA

Kapitalist sistemin meşrulaştırılmasında katalizör görevi üstelenen popüler kültür, yaydığı yanlış bilinç ile kitlelerin aleyhlerine olan sistemin onaylanmasında büyük rol oynamaktadır. Popüler kültür bu yanlış bilinci ise kültürel pratikleri aracılığı ile yaymaktadır. Bu bağlamda araştırmamızın bu bölümünde sistemi meşrulaştırma kuramı ve popüler kültür ilişkisi; kültür, ideoloji, hegemonya, kültür endüstrisi kavramları ve Frankfurt okulu düşünürlerinin görüşleri çerçevesinde açıklanarak, üçüncü bölüme geçiş için kavramsal bir zemin hazırlanmıştır.

2.1. KÜLTÜR KAVRAMI

Kültür kavramının tanımlanmasına ilişkin çeşitli görüşler olmasına rağmen, asıl referans alınan kökleri Raymond Williams'ın "Kültür ve Toplum" tartışması olarak isimlendirdiği eleştirel ekole dayanmaktadır. Artan makineleşme ile ortaya çıkan kitlesel üretiminin insana ve topluma nüfuz edişini konu edinen bu tartışma çerçevesinde iki tanım öne çıkmaktadır (Hebdige, 1986, s. 6). Birinci tanım kültürü estetik olarak gelişmişliğin bir ölçütü olarak tanımlarken seçkin bir karaktere sahiptir. M. Arlond'a göre kültür "dünyada düşünülen ve söylenenlerin en iyisi" dir (Özbek, 2006, s. 76). Bu tanım yüksek ve alt kültür tartışmasını da beraberinde getirmektedir. Ancak Williams'ın getirdiği tanımlama ise bu tanımlama karşısında daha betimleyici ve etnografik bir çerçeve oluşturmaktadır. Williams'a (1993, s. 11) göre " kültür bir yaşam tarzı"dır. Ona göre kültür, sanat ve öğrenim alanında sınırlanmamakla birlikte tüm kurumlarda ve davranışlarda kendini gösteren ve hayatın tüm alanlarına etki etmesi ile birlikte belirli anlam ve değerleri ifade eden bir yaşam şeklidir. Williams kültürel pratiklerde meydana gelen bu anlam ve değerlerin gün yüzüne çıkarılması ile toplumsal ve tarihsel değişimin ardında yatan özü göz önüne sermeyi hedeflemektedir (Hall, 1981, ss. 19-37).

Williams'ın yaklaşımında en önemli vurgu toplumların müşterek deneyimlerini ve paylaşımlarını bir bütün olarak anlamlı kıldıklarına yapılırken, kültürün seçkin bir yapıda değil sıradan bir olgu olduğu üzerine yoğunlaşmaktadır. İkinci önemli vurgu ise kültürü mutlak bir altyapı- üstyapı ilişkisine indirgeyen Marksist anlayışa karşı yapılmaktadır. Williams' a göre bir takım tecrübeler aracılığı ile farklı pratikler

karşılaşırlar. Bu karşılaşmalar sonucunda bir etkileşim meydana gelmektedir. Dolayısı ile tecrübeyi bilinç ve bir takım pratiklerin karşılaştığı bir ortam olarak görmektedir. Bu bağlamda toplumsal uygulamaları, insanlığın genel mücadelelerinin farklı şekilleri olarak görmektedir. Fakat “bütün bir yaşam tarzı” olarak ifade edilen alanda birbirlerine zıt konumda olan farklı kültürler mevcuttur. Bu bakış açısıyla Williams yapısalcılık yaklaşımının “belirlenme ve hâkimiyet” kavramlarını yaklaşımına dâhil etmiş olmaktadır. Ona göre belirli bir döneme ait sistemli ve örgütlü bir takım egemen değerler, pratikler yapısı vardır. Bu egemen kültürel örgütlenmeler istikrarlı olmayıp sürekli bir tahakküm ilişkisi üretme çabası içindedir. Başka bir ifade ile sürekli bir dahil etme döngüsü mevcuttur. Eğitim kurumları öncülüğünde diğer kurumlarla birlikte bir takım sınıfların içsel değerlerinden sadece bir bölümüne vurgu yapılarak, merkez yapı dışında tutan diğer değerler yeniden anlamlandırma, dışlama, ya da merkezi yapıya tehlike teşkil etmeyecek şekilde evcilleştirilir. Başka bir ifade ile egemen yapı tehlike arz eden bir takım uygulama, anlam ve değerleri kendine dahil edebilmek için yeniden üretmek çabası içindedir(Özbek, 1991, ss. 77-82).

İnsanların yaşam tarzlarının bir ifadesi olarak kültürün, ortak deneyim ve pratiklerin paylaşıldığı bir alan olarak incelenmesi gerekmektedir. Bu ortak deneyim alanı hem bireylerin geçmiş yaşantıları sonucunda ortaya çıkan gelenekler, görenekler hem de gündelik yaşam içinde meydana gelen bir takım uygulamalardan oluşmaktadır. Kültür olarak tanımlanan bu alan bir süreç olarak ifade edilmektedir. Bu sürecin işleyişini ele alırken sözü edilen alanların dışındaki alanlardan soyutlanmaması gerekmektedir. Çünkü toplumsal yapının işleyişi siyasal, ekonomi ve kültürel alanların işlerliğine bağlı olarak devam etmektedir. Bu alanların birbirinin içine geçkin durumları nedeniyle kültür; ekonomi ve siyasal alanların karşılıklı etkileşimi çerçevesinde şekillenmektedir (Alemdar ve Erdoğan, 1994, s. 168).

İrfan Erdoğan ve Korkmaz Alemdar (2005, s. 26), kültürün bireylerin tüm yaşam alanlarını çevreleyici karakteristiğine vurgu yaparak, kültürün bir mücadele ve egemenlik alanı olduğunu ifade etmektedir. Kültürün hangi formu olursa olsun üretilen şey materyal yaşam ve bilinçtir. Toplumsal yaşamın üretimi bu materyal kültür tarafından belirlenmektedir. Materyal kültürün oluşturduğu bilinçle iletişim kurulmaktadır. Kapitalist mülkiyet ilişkilerinin egemen olduğu toplumda kültür herkes için üretilmediği gibi herkes için adaletli değildir. Bazıları bu kültürün sadece alıcısı,

aktarıcısı ve tüketicisidir. Mülkiyet ilişkilerinin hakim olduğu toplumlarda yalnız hakim kültürler yeniden üretilerek sürdürülebilirlik hakim kılınmaya çalışılmaz, karşı kültürler de üretilerek bir mücadele verilir. Bu bağlamda kültürel alan bir egemenliğin perçinlenmeye çalışıldığı bir savaş alanıdır.

Mülkiyet ilişkilerinin hakim olduğu kültürde üretilen ürün ile ilgili olarak materyal üretimin sürdürülebilirliğinin perçinlenmesi amacı ile bir takım siyasal, ekonomik ve sosyal uygulamalar mevcuttur. Bu bağlamda oluşturulan, yasa, yönetmelik ve hakim ideolojisi vb. tasarımlar materyal kültürü meşrulaştırmaktadır. Bu sistemi meşrulaştırma pratikleri ile mevcut düzenlemeleri yapan “düşünen” insan gibi algılanır(Erdoğan ve Solmaz, 2006, s. 22).

Bir yaşam biçimi olarak toplumun bütün alanlarına nüfuz eden kültür olgusunu mülkiyet ilişkilerinden bağımsız ele almamız, kültür olgusunu dar kalıplara haiz bir felsefenin içine hapsetmek anlamına gelmektedir. Kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesi ile birlikte kültür alanı da mülkiyet ilişkileri bağlamında bir dönüşüme uğramıştır. Özellikle üretim araçlarına sahip olan sermaye bilinç yönetimi araçlarına da sahip olarak materyal bilincin hakim olduğu bir kültür alanı ortaya çıkmıştır. Bu kültür alanının şekillenmesinde televizyon, radyo, eğitim, sinema ve müzik vb. kültürel pratikleri kullanan sermaye kültür alanındaki hâkimiyetini meşrulaştırmıştır. Böylece bireylerin düşünüş tarzlarından, gündelik rutinlerine kadar her alanda kültürleri bir yaşayış şekli olarak biçimlenmiştir.

2.2. MEŞRULAŞTIRMA PRATİĞİ OLARAK HEGEMONYA VE İDEOLOJİ

Gramsci'nin ortaya attığı Hegemonya kavramı, kapitalist üretim ilişkilerinin hakim olduğu toplumlarda mevcut egemen sistemin korunarak, sürdürülmesi düşüncesine gönderme yapmaktadır. Toplumun üst yapılarına vurgu yapan Gramsci, ideolojiyi imal edip kontrol eden kurumlarını egemenlik mücadelesi içinde değerlendirir. Mülkiyet ilişkilerinin hakim olduğu kapitalist sistem tahakkümcü değerlerin imal edilmesinde önemli bir role sahiptir. Hall, hegemonyayı belli bir grubun diğerleri üzerinde kurduğu tahakküm olarak niteleyerek, egemen sistem tarafından yeniden üretilen ilişkiler alanındaki iktidar ve bağımlılık olarak ifade etmektedir(Lull, 2001, s. 51).

Gramsci 'ye göre hegemonya, yöneten sınıfların oluşturduğu örgütlenmelerin (tarihsel blok) kendi egemen değerlerine itaat edilmesi için dezavantajlı sınıflar üzerinde şiddet ve zor kullanmaksızın genel bir otoritenin inşa edilmesi sonucu medyana geldiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda otoritenin kurulması kontrol edilen sınıfların kendi rızaları sonucu ortaya çıkmaktadır. Böylelikle zor kullanmanın ötesinde bağımlı sınıfların rızalarını kontrol ve şekillendirmek için organize olma imkânını elde ederler. Bağımlı sınıflar üzerinde kurulan rızaya dayalı otorite bu şekilde doğal ve meşru olarak algılanır. Böylece yalnız ekonomik ve üretim alanlarında değil üstyapı alanlarında da hegemonya başarılıdır. Medya, eğitim, aile, dinsel kurumlar ve kültürel alanlar hegemonyanın gerçekleştirildiği alanlardır ve ideolojiler aracılığı ile işlerlik kazandırılarak korunur. Egemen sınıfın gerçeklik tanımları ideolojik bir tasarıma dönüştürülerek devlet, sivil toplum alanlarında kurumsal bir görünüm kazandırıldıktan sonra bağımlı sınıflara sunulur. Bu sunulan gerçeklikler bağımlı sınıfların reel gerçekliği haline gelir. (Özbek, 1991, s. 81).

Toplumsal bilinç ve varoluş arasındaki ilişki diyalektik bir mahiyete sahiptir. Bu bağlamda kültür, hem mevcut sosyal ilişkiler ve koşullar merkezinde bir takım sınıfların varoluş şartlarına gösterdiği tepkiler, anlamlar ve pratikler hem de bu değerlerin anlamlandırıldığı, ifade edildiği içinde saklı olduğu gelenek ve uygulamalardır. Dolayısı ile gerçeklik tanımlarını oluşturan değerler ve bir takım uygulamalar ideoloji alanına aittir. Bu ideoloji alanına ait olan anlam haritaları, bir takım sınıfsal ilişkiler uygulamaları ve bu uygulamaların anlaşılmasına imkân tanıyan temsiller ve imajlardan meydana gelmektedir (Hall, 1981a, ss. 25- 26; 1982, ss. 321-322). Kaynağını Althusser 'den alan bu düşünceye göre toplumda var olan gerçekliğin asıl mahiyetinin kavranamaması bir takım grupların kavrayışı engellemeleri sonucu oluşmaz. Çünkü ideoloji bilinçdışı hareket etmektedir. ideoloji normal ortakduyu boyutunda daha iyi kamufle olarak, daha etkili olmaktadır (Hebdige, 1986, s. 11).

Ortakduyu üzerinde uzlaşmış, genel bir görüş birliğini ifade etmektedir. Üzerinde sorgulama ve muhakeme gerektirmez ve dolayısı ile kendiliğinden ve doğal olarak algılanır. Ortakduyu ile var olan gerçekliğin asıl mahiyetini sorgulayamaz ve öğrenemezsiniz. Sadece verili koşullar atında gerçekliğin neye tekabül ettiğini anlayabilirsiniz. Sahip olduğu karakteristik ideolojiyi bilinçdışı seviyesine çekmesinde etki olmaktadır (Hall, 1982, s. 325). Bireysel ve ortak bilinç düzeyine

nüfuz eden hegemonya iletişim süreçlerine yerleştirilerek otorite perçinlenmeye çalışılır. Toplumun geniş bir alanına hükmederek, böylece statükoyu sürdürülebilir kılabilmektedir. Toplum var olan düzeni normal, doğal bir bilinçle algılayarak, eşitsizliklere kendiliğinden bir rıza oluşturmaktadır.

Sosyal bilimlerin en tartışmalı ve karmaşık kavramları arasında yer alan ideoloji konusunda Marksist gelenek içinde ayrıntılı bir değerlendirme yapılmıştır. Marks'a göre ideoloji ayrı bir düşünce biçimi olarak değerlendirerek, ekonomik ilişkilerin sürdürülmesine mümkün kılan bir düşünce şekli olarak tanımlamıştır. Kendisini maskeleyen ve yanlış bir bilinçle tezahür eden ideoloji kavramını Marks'ın ifade ettiği şekliyle tanımlayarak, gerçeği gizleyen bir aldanım sistemi olarak tanımlamaktadır. Ona göre ideoloji, görünen gerçeğin çok ötesindeki hakikati örten bir muhteviyata sahiptir. (Mardin 1992, ss. 14–15). Marx'a göre ideoloji mülkiyet ilişkilerinin egemen olduğu kapitalist sistemde mevcut siyasal otoriteyi meşru kılmaya çalışan sahte bilincin meydana getirdiği düşünceler topluluğudur (Kazancı 2006, s. 71).

Althusser ise ideolojiyi bireylerin bilişsel alanlarındaki bir tinsel bir var oluş olarak açıklamaktadır. Toplumu oluşturan çeşitli kategoriler arasındaki iletişimsel döngünün bireylerin bilinç alanına nüfuz ettiği bir düşünme şekli olarak ifade etmektedir (Sancar Üşür 1997, s. 43). Althusserci ideolojik yaklaşım için Metin Kazancı, “balığın içinde yaşadığı su” benzetmesini yapmaktadır. Ona göre balık su ile bütünleşmiş bir parçadır. Balık için su her yer demektir. Fakat balık içinde yaşadığı suyu idrak edememektedir. Balık su ile düşünür su ile hayat bulur. O tüm varoluşu sudan ibaret sanır. Ancak suyun dışına çıktığında tüm varoluşun sudan ibaret olmadığını anlayabilir” (Kazancı 2003, ss. 48- 49).

Althusser ideoloji olgusunu toplumun tüm kademelerine nüfuz eden, fakat bu etkiyi kendiliğinden gösteren bir sistem olarak görmektedir. Başka bir ifade ile toplum ve ideoloji ayrılmaz bir bütündür. Ona göre ideolojik işleyişin sürebilmesi ve iktidarın tahakkümcü ilişkileri yeniden üretebilmesi için bir takım araçlara ihtiyaç duyulmaktadır. Din, aile, eğitim, politika ve kültür alanlarındaki araçlar toplumun ideolojik temelli var olmasına ve ideolojinin işlerlik kazanmasına yarayan araçlardır. Ve bu alanlardaki ideolojinin işleyiş şekillerine odaklanmak gerekmektedir.

İdeoloji mevcut sistemin meşrulaştırılması sürecinde bir takım maskeleye stratejileri yerine getirmektedir. Bu stratejiler aracılığı ile statükoyu oluşturan düşünceler dizgesi fark edilememektedir.

Fiske ideolojik çözümleme adını verdiği bir yöntemle meşrulaştırma sürecinin açıklık kazanmasına katkıda bulunmuştur. O meşrulaştırma sürecini; yer değiştirme, dahil etme-birleştirme, maskeleye ve anlamlı yokluklar ve metalaştırma kavramları ile açıklamaktadır. Bu bağlamda, herhangi bir konuya yönelik olarak duyulan kaygı ve belirsizlik ideolojik olarak hasıraltı edilerek, toplum tarafından meşru olarak algılanan başka bir konu ile yer değiştirilmektedir. Dahil etme kavramı ise egemen sınıfların tehdit olarak algıladığı, bağımlı sınıflardan gelen protest tutumları ideoloji kapsamına alarak, bağımlı sınıfların dirençten yoksun bırakılmasını ifade etmektedir. Maskeleye kavramı ile ise kapitalist çıkarların neden olduğu toplumsal çatışmaların nedeninin, kapitalist mahiyetli üretim ilişkilerinin neden olduğu gerçeğinin örtülmesi olarak tanımlanmaktadır. Kapitalist ideolojinin metalaştırıcı karakteristiği nedeniyle sirayet ettiği her alana bir meta görünümü kazandırmaktadır. Dolayısı ile üretilen bu metaların meşru olarak algılanması için doğal, kendiliğinden gibi algılanması gerekmektedir. Bireylerin bilişsel alanlarını hapseden meta bilinci toplumsal gerçekliği metalar aracılığı değerlendirilmelerine sebep neden olmuştur. Bu duruma ise metalaşma adı vermektedir(Fiske 1996, ss. 230–233).

İdeoloji kuramları, bütün iletişimsel anlamların toplumsal ve siyasal bir mahiyeti olduğunu vurgulayarak, bu anlamların anlaşılmasının siyasal ve toplumsal alandan soyutlanarak imkânsız olduğu belirlemektedirler. Çünkü ideolojik süreçler söz konusu statüko olduğunda, onu sürdürmek için çetin bir mücadele vermektedir. Üretim araçlarını elinde bulunduran sınıflar egemenliklerini sağlamlaştırmak için yalnız nesneleri değil, düşünsel alanda da bir kontrol sistemi kurma ve işletme gayesi içindedirler(Fiske 1996, ss. 226).

John Thompson'ın da Fiske gibi, egemen ideolojilerin meşrulaştırılma süreçlerinin anlaşılmasına yönelik olarak; meşrulaştırma, gizleme/ gizemleştirme, birleştirme, parçasallaştırma ve şeyleştirme kavramlarından oluşan bir çerçeve çizmiştir (Orhon 2004, s. 38; Dursun 2001, s. 76, Kazancı 2002, ss. 74– 76). Bunlar:

Meşrulaştırma: rasyonalize etme, küreselleştirme ve anlatisallaştırma stratejileri, sistemi meşrulaştırma süreçlerinin farklı şekilleridir. Bireyler dezavantajlı konumda olmalarına rağmen konumlarını normal ve meşru olarak algılamaktadırlar. Örneğin hukuk sistemi ortak bir uzlaşım üzerine kurulmuştur. Bu bağlamda hukuk sistemi hem toplumsal uzlaşmayı hem de riayet edilmediğinde uygulanacak bir takım kanunlar sistemini yansıtmaktadır. Dolayısıyla kaynağı bireylerden elde ettiği rıza sonucunda oluşmuş bir meşruiyettir. Meşruiyetin otoritesini hegemonyadan alır. Egemen sınıfın olmadığı yerde bir meşrulaştırmadan söz edilemez. Başka bir ifade ile hegemonya ideolojinin meşrulaştırılmasında toplumsal oydaşımı inşa etme şeklidir.

Gizleme/Gizemleştirme: Yer değiştirme, mistikleştirme (euphemization) ve mecaz (düzdeğişmece, eğretileme ve bütünden parçaya parçadan da bütüne yöneltme, ideolojinin bu tipik işleyişinin stratejileridir. Toplumsal problemin asıl muhteviyatının gizlenerek algının farklı alanlara yönlendirilmesini ifade etmektedir. Bu uygulama hem başat ideoloji tarafından icra edilmekte hem de normal algılanması için mücadele edilmektedir.

Birleştirme: standartlaştırmaya dayalı bir felsefe ile oluşumun sembolik hale getirilmesi düşüncesine dayanmaktadır. Bu strateji kapsamında “ biz “ vurgusuna önem verilerek bireyler tek bir çatı altında toplanır.

Parçasallaşma: birleştirme stratejisinin tam tersini ifade etmektedir. Bu strateji kapsamında şemsiye sistem öznel prensipler çerçevesinde bölünerek kısımlara ayrılmaktadır. Belirli bir kısımda kümelenenler merkezi yapıyı oluştururken, yapının dışında kalanlar ise öteki olarak tanımlanmaktadır.

Şeyleştirme: normalleştirme, edilgenleştirme ve süreklilik ile ideolojinin işlerlik kazandırılmasıdır. Bu çerçevede tarihsel açıklamalarla problemin doğallığına ve sürekliliğine vurgu yapılır ve normalleştirilir(Kazancı 2002, s. 74-76). Örneğin dezavantajlı grupların avantajlı grupların tahakkümünde oluşu ile açıklamalara tarihsel bir takım dayanaklar getirilerek, söz konusu konumun sorumluluğunun dezavantajlı grupların kendisi olduğu yönünde bir inanç yayınlattırılmaya çalışılır. Bu durum dezavantajlı grupların kendi konumlarını doğal ve olumlu algılamasına neden olmaktadır.

Doğallaştırma, sonsuzlaştırma ve yalınlaştırma/ edilgenleştirme ile ideolojinin işlemedir. Burada geçici tarihi durumların doğallığı iddia edilir ve sürekli devam edeceği teması ön plana çıkarılır. Sözgelimi kadınların erkeklere göre geride kalmasının tarihsel açıklamaları ve gerekçeleri günümüze taşınır ya da kadının fiziksel eksikliği, eşitsizliğin doğal gerekçesi olarak adlandırılıp topluma bu yönde inanç aşılanır (Kazancı 2002, ss. 74–76).

Egemenlik noktasındaki bir takım problemleri açıklamak için ideolojinin salt bir temsiliyetler mekanizması olarak kavranmaması gerekmektedir. Var olan iktidar sorunlarını ele alırken ideolojinin aynı zamanda toplumsal ilişkileri meşrulaştıran bir kavrayış şekli olarak da düşünülmesi gerekmektedir (Thompson, 1984, s. 173). Böylesine bir anlamlandırma ideoloji kavramının sınırlarını genişletmektedir. Fakat toplumdaki genel kavrayış pratiklerini kapsayan ve işlevsiz bir kavram olmaması adına da kavram da siyasal hâkimiyet ve bu parametreler arasındaki ilişkileri açıklayan bir sınırlandırmaya gidilmesi gerekmektedir. Dolayısı ile bu daraltma iktidarın sınıf egemenliği ile ilişkilendirilmesini ifade etmektedir (Eagleton, 1996, s. 55). Bu ifadelerden hareketle ideoloji toplumsal ilişkilerin özünü gizleyerek, sosyal gerçekliği yeniden tanımlayarak asli bir gerçeklikmiş gibi sunan bir felsefe ile sınıf egemenliğini meşrulaştırmaktadır. Bu bağlamda ideoloji belli bir grubun üstünlüğünü haklılaştırarak, çıkar çatışmalarının sürdürülme politikalarının güdüldüğü söylemsel bir alan olarak da görülebilir.

Sonuç olarak ideoloji, hegemonyanın kurulması için rızanın üretimini sağlayan ajansal bir sistem olarak görülebilir. Özellikle gerçekliği toplumsal bellekte yeniden inşa ederken değerler ve sembollerin karşılıklı iletişim alanlarında konuşularak, oradan bilinçaltına tezahür etmektedir. İdeolojinin bu bilinçaltındaki tezahür eden karakteristiği ise onu kendiliğinden gibi algılanmasına yani meşru olarak görülmesine neden olmaktadır. İdeolojinin bu karakteristiği onu egemen sınıfların sahip olduğu en güçlü silahı konumuna getirmektedir.

2.3. KAPİTALİST ÜRETİMİN TEZAHÜRÜ OLARAK KİTLE KÜLTÜRÜ

Kitle toplumu kaynağı modern sınıflı toplumun oluşması için gerekli ekonomik, siyasal ve sosyal koşulları hazırlayan 19. Yüzyılın sonuna doğru Batı Avrupa'da yükselmeye başlayan kapitalizm olgusuna dayanmaktadır (Yaylagül, 2016: 91). Batı

Avrupa' da kapitalizmin yükselişı ile birlikte, üretimin artması ve beraberindeki teknolojik gelişmelerle birlikte kitle toplumu şekillenmiştir. Pazar için üretim yapma ihtiyacı, iş gücü ihtiyacını beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla kırsal alandan kente doğru akan bir göç dalgası meydana gelmiştir. Başka bir ifade ile kitle üretiminin doğmasıyla kitlesel kültür ortaya çıkmıştır.

Kitle toplumu anlayışına göre aralarında çıkar ilişkisi olan bireyler fonksiyon olarak birbirlerine bağlı olmalarına rağmen, duygusal olarak birbirlerinden tecritlenmişlerdir. Bu tarz kitleler yönlendirilmeye açıktırlar. Çoğulculuk, farklılık ve bireyselleşme gibi söylemlerle kitleler tek boyutlu bir varlık haline getirilerek standart bir kültür tasarımı gerçekleştirilmektedir Ancak egemen sınıf, kitlelerin karşıt hareketlerine karşı egemenliğini korumak içine sürekli bir çaba sarf etmektedir. Bu mücadele toplumun her alanında sürdürülmektedir. (Erdoğan ve Solmaz, 2005, s. 25). Kapitalizm daimi ayrıcalıklara sahip, statü ve güç farklılıklarının olduğu tabakalaşma merkezli toplumdan, daha eşitlikçi bir sisteme doğru sürüklerken yeni egemen sınıf, hem feodal sistemden kaynaklı bir takım kalıntıları hem de oluşmakta olan işçi sınıfına tahakküm etmek ister. Kavramın aristokrasi taraftarı ve kapitalizmi eleştiren düşünürler tarafından düşük konumda anlamlandırmalarının nedeni budur(Erol, 2000, s. 16).

Kitle kavramını ilk kez kullanan düşünürlerden biri olan Le Bon'a (1895) göre belirli insan kümelerinin kitle olarak algılanması için, bireysel ruhun kaybolması, bütünlüklü kitle ruhunun oluşması ve bireyler topluluğunun bir bütün haline gelmesi gerekmektedir. Bu bağlamda kişisel kimlikler bir tarafa itilerek, kitlesel kimlik ön plana çıkmaktadır. Bireyler bu noktadan sonra kitlesel ruh ile düşünüp, hareket etmektedirler. Duyguları körüklenmiş olan bu topluluğun insanları ikna edilmeye çok müsaitlerdir. Kollektif kimliğin etkisinde kişiliksizleşen bireyler tehlikeli bir özgüvenle kontrol edilmesi güç konumdadır(Bilgin, 1994, s. 131). Duyguları körüklenen bu toplulukların şüphe götürmez bir yalınlığa sahip bilinçleri vardır. Kendilerine verilen herhangi bir ifade anında reel gerçek olarak algılanır(Le Bon, 1997, s. 45).

Nietzsche ise 19. Yüzyılın Batı Avrupa'sında gelişen kapitalist düzen sonucunda yükselen burjuva sınıfı ve genişleyen sanayi proletaryasını kastederek, aristokratik bir bakış açısıyla kitle kültürüne eleştiri getirmiştir. Kast sisteminin katı ve seçkin

yapısına dayalı bir toplumu savunan ve statüko yanlısı bir felsefe ile statükoyu sarsan güçlere karşıt bir yaklaşıma sahiptir. Ona göre yüksek kültür burjuva demokrasisi ile tehdit altındadır. Asıl tehlike halktan yani aşağıdan gelmektedir. Çünkü egemenliğini gün geçtikçe topluma mıhlayan burjuva sınıfı ve daha da politik bir hal alan proleter sınıf, değersiz ve bayağı bir kültür meydana getirmektedir (Nietzsche, 1987, s. 13).

Kitle toplumu kavramı ile bir bütün olan kitle kültürü kavramına göre bireyler atomize edilerek tek bir varlığı temsil eden homojen bir yapıya dönüştürülmektedir. Bu bağlamda sosyal grup ve sınıflar ortadan kaldırılarak, bütünlüklü bir kültürel yapının içine hapsedilmektedir(Özbek, 2006, s. 89). Bu bakış açısı ile kitle kültürü kavramı kültür endüstrisi kavramı ile de bir bütünlük göstermektedir. Adorno ve Horkheimer'a göre kültür endüstrileri tarafından üretilen kitle kültürü, egemen sınıfın önemli bir tahakküm silahı olduğu düşünülebilir. Çünkü kitle iletişim araçlarından yayınlan kültürel mesajların pasif bir alıcısı konumunda olan bireyler kitle kültürünün ideolojisi ile şekillenmektedirler(Erdoğan ve Alemdar, 1994, s. 198).

Fiske ise kitle kültürü, endüstriyel olarak üretilen ve servis edilen kültürel metaların bireysel farklılıkları yok edecek şekilde bireylere sunulduğu, kendilerine yabancılaşmış bireylerin pasif konumunda olan bireylerden oluşan bir kültür formu olarak tanımlamaktadır. Ona göre kitle kültürü diye bir kavramdan söz edilemez. Fakat egemen sınıfın ekonomik ve siyasal çıkarlarına yol gösterecek kitle kuramları vardır (Fiske, 1999, s. 216).

Kısacası Kitle kültürü kapitalist üretimin yaygınlaşması sonucunda üretim ilişkilerinde meydana gelen dönüşümün kültürel alana yansması sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda kapitalist dönem öncesi toplumsal ilişkilerin muhteviyatı da değişime uğrayarak, yeni egemen sınıf olarak ortaya çıkan burjuvanın egemenliği, çoğulculuk, demokrasi gibi rasyonalize edilen uygulamalarla meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır. Egemen sınıfın rasyonel ideallerine dolayımlanan yaklaşımı ifade etmektedir.

2.4. EGEMENLİK BİÇİMİ OLARAK POPÜLER KÜLTÜR

Popüler kelimesi önceleri Latince “popularis” kelimesinden türeyerek “halkan gelen” ve “ halkın olan” anlamlarında kullanılan hukuki ve siyasi bir kavramdı. Örneğin 16. yüzyılda kullanılan popüler hükümet kavramı halk tarafından oluşturulan ve yönetilen anlamında kullanılan siyasi bir sisteme karşılık gelmekteydi. Bugün ise literatürde popüler kültür için kullanılan iki ana tanım mevcuttur. Bunlardan ilki “herkes tarafından beğenilen, tercih edilen ve tüketilen” şeklinde bir anlama sahiptir. İngilizcede tanımlandığı şekliyle ve dilbilimsel olarak kaynağını ortaçağda kullanılan “halkın olan” anlamından türeyen popüler kültür kavramı özellikle sivil toplumun ortaya çıkıp yaygınlaşması ile günümüzde kullanılan “herkes tarafından sevilen, rağbet gören” şeklinde bir dönüşüme uğramıştır. Hall bu tanımlamayı ticari olarak nitelendirmektedir. Sonra ki yaygın olarak kullanılan tanım ise ucu 18 yüzyıl Herder’e kadar uzanan antropolojik kökenli tanıma yaklaşan halkın olan şeklinde kullanılan tanımdır. Hall bu tanımı halkı içine alması ve ona ait her şeyi açıklama çabasından ötürü betimleyici bir tanım olarak nitelendirmektedir(Özbek, 2006, ss. 83-84).

Erdoğan ise (2001, ss. 72) popüler kültürün halk ölçeğinde kullanılan tanımının ancak 1970 yıllara kadar kullanılabildiğini ve günümüzde bu tanımın kapitalist üretim ilişkileri tarafından dönüşüme uğratarak popüler kültür tanımının “üretilen metaların geniş talep görmesi ve kullanılması “ şeklinde dönüşüme uğradığı görüşünü savunmaktadır.

Burjuva demokrasilerinin gelişerek yükselişe geçmesi ile birlikte popüler terimi özellikle politika süreçlerinde belirli bir fikrin meşruluk kazanması noktasında dayanak olarak kullanılmaktadır. Kitle iletişim araçlarının gelişmesi ile birlikte bu belli fikirler toplumda “kamuoyu” maskesinin ardına gizlenen bir mitolojiye dönüştürülmektedir(Siegelaub, 1983, s. 11).

Popüler kelimesine göndermede bulunan çeşitli anlamlardan meydana gelen popüler kültürü açıklamanın güçlünün nedeni, Oxford English Dictionary’ de ifade edildiği gibi, terimin sıradan bireyler için oluşturulan ve onlara uygun hale getirilen ya da toplumun genelince onaylanan ve toplum içinde yayılarak bireylerden bireylere geçen şeklindeki iki farklı tanımının olmasıdır. İfade edilen tanımlardan toplumun genelince kabul edilen şeklindeki tanımlama toplumun genelini içine almaktadır.

Ancak sıradan bireyler için oluşturulan ve ona uygun hale getirilen tanım ise sıradan bireyler dışındaki bireyleri kapsamamaktadır. Bu sayede popüler kültür bazen bayağı ve basit bir anlayışla toplumun bölünmüşlüğüne meşrulaştırarak, sınıfsal sınırları oluşturmakta, bazen de çoğulculuk felsefesiyle farklı kültür, eğitim ve siyasal niteliğe sahip insanları tek bir kültürel alanda bir araya topladığı tahrip edici bir özgürleşim aracıdır(Bigsby, 1999, s. 88).

Farklı kültür ve sosyal yapılardan gelen insanları bir araya getirme gibi çoğulculuk düşüncesine sahip popüler kültür anlayışı, bireyleri adeta bir fabrikanın üretim hattından çıkmış hepsi aynı boyda, aynı şekilde ve değerinde olan bir nesneye dönüştürürken, aynı zamanda bireylere farklı ve benzersiz oldukları gibi bir sahte yüceltmeyle de karakteristiğini maskeler. Aslında bireylere sunduğu bu gerçeklik “homojenleştikçe benzersiz olursun” şeklinde bir aldanımdır. Standartları yerine getirmeyen bireyler ise kültürel alanın dışına itilerek, çeşitli olumsuz yaftalamalarda bulunulur. Popüler kültürün vaat ettiği çoğulculuk anlayışı, gerçek bir demokratik anlayışı yansıtmadığı gibi demokratikleşme kavramının ardına gizlenmiş standartlaşmaya dayalı bir çoğulculuktur. Bu çoğulculuk anlayışının özünde kapitalist pazar için üretim ve tüketim anlayışını sürdürerek, kapitalist sınıfın tahakkümcü egemenliğini meşrulaştırması yatmaktadır.

Bu bağlamda Solmaz ve Erdoğan (2005, s. 29), popüler kültürü hem tahakkümü kendi rızamızla ürettiğimiz hem de mücadele içinde olduğumuz bir alan olarak görmektedir. Popüler kültür, içinde yaşadığımız çağın koşulları altında yenilgiye uğratılmış bir mücadeledir. Dolayısıyla popüler terimi içinde yaşadığımız çağda yenilmişliği, gayri meşru olarak ele geçirilişi ifade etmektedir. Bugün ileri kapitalist toplumların tahakkümü altında olan toplumlar kapitalist ideolojinin yansıttığı düşünüş ve kavrayış ile hareket etmektedir. Bu açıdan baktığımız da popüler kapitalist dönem öncesi sahip olduğu direnişçi niteliğini kaybetmiştir. Popüler kültür kitle kültürü içinde bozguna uğratılarak sınıfsal tahakkümün bir aracı haline getirilmiştir. Geçmişte tahakküme karşı mücadele edenlerin bir kültürü olan popüler kültür bugün özellikle kitle iletişim araçları ile yeniden üretilen ve yaygınlaştırılan gösteri görünümünde bir sınıfsal egemenlik pratiğine dönüşmüştür.

Tarihsel bağlamda popüler kültürün, üretim ilişkilerinin dönüşüme uğraması ile kendisini daha çok belirginleştirecek toplumsal koşullara sahip olduğu düşünülebilir.

Kapitalist üretimin artması ile birlikte mevcut siyasal, sosyal ve kültürel alanda bir değişim meydana gelmiştir. Üretimin kentlerde toplanması ve kararların merkezileşmesi kırsal alanda yaşayan nüfusu kentlere doğru çekmiştir. Kentlere doğru akan yoğun göç dalgası ile kentli nüfus oranı artmıştır. Bu yeni kentli nüfusun kent yaşamına uyum sağlamasını kolaylaştırarak ve ortak zevklere hitap eden bir gerçeklik olarak popüler kültür ortaya çıkmıştır(Güngör, 1993, s. 148). Ancak popüler kültürün yeni toplumsal koşullar altında belirginleşmesi kapitalist dönem öncesi karakteristiğinden ödün vererek gerçekleşmiştir. Kapitalist ideolojinin egemenliğinde kişiliksizleşerek, bayağılaşarak kendini var kılabilmiştir.

Popüler kültürü endüstriyel üretim ve kentleşme ile ilişkilendiren Batmaz, aristokrasi ve burjuvanın kentleşmesi ile kendi seçkinci anlayışlarını yansıtan bir sanat anlayışı yaratma çabası içinde girdiklerini ifade etmektedir. Bu yeni toplum koşullarında boş zaman kavramının ortaya çıkmasının yanı sıra bilginin de artması seçkinci bir kültürün ortaya çıkmasına neden olmuştur. Ancak bu egemen sınıf folk kavramını hem seçkinci kültür ve folk kültürünün bir takım niteliklerini sentezleyerek yeni bir kültür meydana getirmiştir. Bu yeni kültür, kentlileşen proleter sınıfın hem kente uyum sağlamasını hem de boş zaman aktiviteleri şeklinde meşgul edilmesini sağlayacak bir anlayışla şekillendirilmiştir. (Batmaz, 1981, ss. 166-168). Egemen sınıfın zenginliğini artırması noktasında popüler kültür adeta işçi sınıfını motive eden bir araç haline gelmiştir. Folk kültürünün seçkinci anlayışla yeniden üretilmesi ile işçi sınıfının kolektif belleğinde mevcut düzen meşrulaştırmaya çalışmıştır. Bu bağlamda kapitalist ideoloji popüler kültürü ortaya çıkararak işçi sınıfının aktif rızası ile kendi hegemonyasını kurmaya başlamıştır. Kapitalist tahakküm, kültürel tahakküme dönüşmüştür.

Toplumsal gerçekliği yeniden üreterek, hayatın olumsuz yanları gizleyen popüler kültür, ürettiği haz verici afyonuyla bağımlı sınıfa sahte bir mutluluk enjekte ederken aynı zamanda da yanlış bir bilinçle uyuşturmaktadır. Popüler kültürün ürettiği haz verici ürünler bağımlı sınıfın içinde üretilmiş olmalarına rağmen içinde yaşadığımız tek boyutlu toplumun sahte kişiliğini taşımaktadırlar. Ve ifade ettikleri bir takım toplumsal talepler yine bağımlı sınıfın içinde fakat egemen sınıfının hegemonik ideolojisi çerçevesinde üretildikleri için asıl reel gerçekliğin ötesindeki asıl gerçekliğin anlaşılması güçleşmektedir. Bu bağlamda kapitalist üretim ilişkilerinin devamı için

boş zaman aktivitesi çerçevesinde emeği yeniden üretirken, aynı zamanda kapitalist ideoloji çerçevesinde şekillenen bir hayat tarzının yeniden üretilmesinin zeminini hazırlamaktadır. Başka bir ifade ile egemen sınıf denetim altında tutma işini meşrulaştırmaktadır(Mutlu, 2004, ss. 314-315). Popüler kültür manipüle edici unsurlarıyla var olan kültürel yapıyı pazar odaklı bir bütünsellik içinde yeniden üreterek, homojen ve tutucu bir takım öğeler taşımaktadır(Purkis ve Bowen, 1998, s. 97).

Oskay'a (1983, ss. 165-166) göre popüler kültür, geleneksel dönemden endüstriyel döneme geçiş sürecinde yaşadığı dönüşümle halka ait olmaktan çıkmış ve kapitalist ideolojinin tahakkümüne girmiştir. Bu süreçte kırdan kente göçen köylü nüfus kent yaşamında tam olarak ayak uyduramamaktadır. Kırsal kültürün izlerini gündelik pratiklerinde hala yaşatan yeni kentli nüfus, yoğun göç dalgası ile toplumun en geniş sınıfını oluşturmaktadır. Toplumsal hayata tam olarak uyum sağlayamamaları ve istedikleri hayatlarını yaşayamamalarından ötürü kaygı ve endişe içindedirler. Bu yeni kentli sınıf içinde bulundukları yaşamsal koşulların ruhsal bunalımını kapitalist ideolojinin dayattığı tüketime sarılarak gidermeye çalışmaktadır. Kapitalist sistemin yarattığı modern yaşam koşullarında tüketim aracılığı ile acı çekmeden hayatlarını sürdürebilecekleri ümidi içindedirler. İçinde bulundukları toplumsal konumdan elde edemedikleri bir takım hazları orta sınıfın doyumlarını yansıtan tüketim pratikleri ile tecrübe etmektedirler. Orta sınıfın yaşam tarzını taklit etme şeklinde gelen bir tüketim anlayışı zamanla bu sınıfın hayat tarzı haline gelmektedir.

Popüler kültür bağımsız ile bağımlı, zengin ile fakiri, mutluyla mutsuzu bir kılacak bir gerçeklik kurgusu üzerine inşa edilmiştir. Özünde sistemi meşrulaştırma felsefesini barındıran bir anlayışla hareket etmektedir. Bu bağlamda bireyler içinde yaşadıkları reel yaşamda karşılaştıkları aşılması güç engelleri, popüler kültürün sunduğu pratiklerle üstesinden gelebileceklerini zannetmek gibi bir aldanım içindedir. Dolayısı ile bu aşılması güç zamanlar popüler kültürün en yoğun tüketildiği zamanlardır. Toplumsal gerçekliğin olumsuz yönlerini görmekten, anlamaktan bilinçli olarak kaçıldığı bu zamanlarda, popüler kültür adeta bir güvenli liman görevi görmektedir. Başka bir ifade ile toplumsal gerçekliğe yabancılaşarak popüler kültürün aktif kullanıcı olarak kalınan bir bu anlar gündelik yaşam içinde bireylerin endişesiz

ve sorumluluktan uzak bir hayat felsefesi ile hayatlarını sürdürmesini sağlamaktadır (Oskay, 2001, ss. 152-155).

Oskay'a (2001, s. 152) göre popüler kültür nesneleri kitle iletişim araçları tarafından şekillendirilerek, pasif alıcı konumunda olan kitleler arasında yayılmaktadır. Popüler kültürün ürünleri üreterek, yayma aşamasında kitlerin konumları popüler kültür ürünlerinin pazarlandığı bir pazar yerini de temsil etmektedir. Kitleler, kaset, kitap, film, müzik, giyim gibi popüler kültür ürünlerini üreten sınıfın daha üretim aşamasına geçilmeden kapsama alanına girmektedir. Bu popüler ürünleri üreten sınıf bu süreçte kitlerin zevklerini, tutumlarını, yaptırdıkları tüketici araştırmaları ile analiz eder. Ancak araştırmalarda ortaya koydukları sonuçlar kitlelerin reel karakterini yansıtıyormuş gibi görünse de aslında egemen sınıfın kitleler için kesip biçtiği zevkleri, düşünceleri yansıtır. Bu durum egemen sınıfın halka istediğini veriyoruz, beklentileri çerçevesinde üretiyoruz şeklinde bir meşrulaştırma stratejisi ile ideolojik çelişkileri azaltma ve örtme işlemini de yansıtmaktadır. Bu meşrulaştırma stratejisi ile asıl amaç bireylerin popüler kültürün edilginleştirici etkisi ile bağımlı kitleleri mevcut konumlarında kalmaya ikna ederek, eşitsizliklerin sürmesini onaylatmaktır. Kitleler popüler kültür ürünlerinin tüketmenin verdiği hazla hiçbir zaman başaramayacakları bir konumun hayali içinde oyalanırken, bu boş umut daima canlı tutulmaktadır. Böylece egemen sınıf, umut aşılacağı ücretli köleler ile otoritesinin sürekliliğini korumaktadır.

İçinde yaşadığımız çağa nüfuz eden kitle iletişim araçlarının sahip olduğu dönüştürme kapasitesi popüler kültürün konumunu belirlemektedir. Çünkü kitle iletişim araçları ile aracılığı ile kitleler için bir kültür tasarımı yapılmaktadır. Mahirce tasarlanan bu kültür, kitleleri içine hapsederek, bir bütün haline getirmektedir. Eleştiri olgusunun olmadığı bu kültür sisteminde, kitlelere sadece beğenme ya da beğenmeme ile sınırlanan iki seçenek bırakılıyor. Üretilen ürünlerin muhtevisiyatı hakkında hiçbir sorgulayıcı öğeye yer verilmeyen bu sistemde, bireyleri pasifleştirici öğeler bolca yer almaktadır. Pasifleştirici öğelere rağmen ortaya çıkan sorgulayıcı anlayışlarda, cılız bir karakterde belirdiğinden kamusallaşmasının önü kapanmaktadır (Belge, 1986, ss. 433-434).

Kültür endüstrilerince üretilerek, gündelik ve istikrarlı bir mahiyete sahip olan popüler kültür, kitle kültürünün içinden doğan ve kitle kültürü aracılığı ile süreklilik

kazanan bir olgudur. Fakat bu süreklilik, sürekli değişimi ifade eden bir anlama sahiptir. Dolayısıyla kitle kültürünün ürettiği ürünlerin pazarlamasını gerçekleştiren popüler kültür, ticari yönü ağır basan, manipülatif ve rağbet gören endüstriyel bir kültür olarak görmek hiç yanlış olmaz. Bu bağlamda popüler kültürün çerçevesini; arzu edilen, değişimin sürekliliği ve ticari olması gibi temel retoriksel unsurlar oluşturmaktadır(Sözen, 2001, s. 55).

Bu bağlamda Swingewood popüler kültürü, kitle toplumu için iş bölümü esasına dayalı olarak, kültür ürünlerinin kapitalist üretim ilişkileri temelinde üretilmesine dayalı bir form olarak görmektedir. Kitle kültürü ve popüler kültür arasındaki ilişkisi üretim ilişkileri bağlamında açıklayarak, popüler kültürün statik olmadığı ve aksine devingen bir yapısının olduğunu vurgulamaktadır. Bu yönüyle popüler kültür içinde örtük çelişkiler barındıran; toplumun yeniden üretimi ve bir tahakküm şeklidir (Swingewood, 1996, ss. 165-176).

Popüler kültür sunduğu ürünler ile bireyleri bir hayal evreninin içine hapsetmektedir. Örneğin müzik klipleri, televizyon dizileri, reklamlar vb. popüler kültür pratikleri ile mutluluğun resmi tasvir edilmektedir. Çünkü kültür endüstrileri ürünlerinde sunulan paketlenmiş hayat sunumları, hayatı olumsuz yönlerinden arındırarak, estetize ederek sunmaktadırlar. Bu sunumlar bireyler için tasarlanmış tahakküm kalıplarının sanatsal bir biçim verilmiş şeklini ifade etmektedir(Swingewood, 1996, ss. 37). Egemen sınıf tahakkümcü ideallerini gerçekleştirmek için popüler kültür ürünleri ile dolaşıma soktuğu ideolojisi, bireylerin kendi lehlerine karar alma kapasitelerine gem vurarak, örtük bir denetim mekanizması kurmaktadır.

Kapitalist dönem öncesinde farklı kültürlerden gelen insanların bir araya geldiği çadır tiyatrolu, orta oyunlu, meddahlı, fasıllı boş zaman aktiviteleri, kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesi ve akabinde kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması dönüşüme uğramıştır. Kapitalist ideoloji çerçevesinde şekillenen bu boş zaman aktiviteleri daha örgün bir biçimde yeniden düzenlenmiştir. Tahakkümcü ideoloji sivil toplum unsurunu da keşfederek bu alana da nüfuz etmesi ile birlikte popüler kültür, toplumun daha geniş bir alanına yayılmış ve bir yaşam biçimi halini almıştır (Alemdar ve Kaya, 1983, s. 188).

Adorno ve Horkheimer'in yaklaşımı ile kültür endüstrileri, toplumun tüm alanına nüfuz ederek, homojen bir kitle yaratmaktadır. Kültür endüstrileri en büyük silahı olan kitle iletişim araçları ile bir bütünlük içinde, kapsama alanlarına giren her şeyi alınıp satılabilen bir tüketim nesnesine dönüştürmektedirler. Birey özerkliğini yitirmiş ve popüler kültür ürünleri ile konuşan, düşünen işlevsiz bir varlık haline gelmiştir. Sistemin özgürleşim vaadi aslında egemenliği meşrulaştırma idealinden başka hiçbir anlam ifade etmemektedir. Sistemi meşrulaştırma kuramının da ifade ettiği gibi kitlelerin "eşsizsin", "farklısın" gibi sloganlarla yüceltilmesi, dezavantajlı konumlarının olumlu algılanarak statükonun devam ettirilmesi gayesini taşımaktadır.

Bu durumu Fiske, direniş öğelerinin popüler kültür sistemi içine bilinçli olarak dahil edilmesi ile açıklamaktadır. Ona göre sistemin karmaşık karakteristiği nedeniyle toplumun üzerinde genel ve sıkı bir tahakküm kurabilmek için protest yaklaşımlarda sisteme dahil edilmektedir. Böylelikle egemen güç kendisine tehdit oluşturan ideolojileri de denetim altına almış olmaktadır. Bu stratejinin en önemli yanı ise direniş gösterenlere direniş haklarının kontrollü olarak verilmesi ile sistemin demokratik görünmesini sağlamak ve kendilerini iyi hissettirmekle birlikte sistemin gözetimi dışında olması muhtemel direniş tehditlerini engellemektir(Fiske, 1999, s. 28).

Popüler kültür, muhalif söylemleri içinde barındıran, fakat tutarsızlıkların üzerinin örtüldüğü, var olan amprik yaşamda aşılamayan toplumsal koşullardan kaynaklanan engellerinin yıkıldığı bir kültür alanıdır. Estetize edilen direniş olgusu, gösteriler, grevler, protestolar gibi protest oluşumların sınırlarını çizmektedir. Yeniden üretilen muhalif hareketler egemen sınıfın belirlediği koşullar altında gerçekleşmektedir. Kişi verili olan koşullar altında direnişe karar vermektedir. Direniş için bazı yolları kapatmayan egemen sınıf, uyguladığı stratejiyle mevcut hiyerarşik konumu sürdürülebilir kılmaktadır (Güngör, 1999, s. 158).

Popüler Kültür'ün bir başka meşrulaştırma yöntemi ise Lukacs'ın ortaya attığı "şeyleştirme" kavramı ile açıklanmaktadır. Şeyleştirme, bireyler tarafından tasarlanan bir takım sosyal formların ve koşulların değişmez, statik ve küresel olduklarına dair bir inancın var olmasıdır. Bu bağlamda belli bir toplumsal konuma sahip bireylerin içinde bulundukları toplumsal koşullarının normal ve değişmez olduğunu inanmaktadır. Böylece bir takım toplumsal konumlar, bireylerin atfettikleri anlamlarla doğal ve kendiliğinden gibi biri kişiliğe bürünür (Ritzer, 1992, s. 15).

Bu bağlamda bugün bir takım sanat çevreleri geleneksel döneme ait kültür ürünlerini yeniden yorumlayarak sunmaktadırlar. Aynı durum kamu kurumlarında ve bilginin yayılımında da görülmektedir. Bu tarz bir uygulama, özünde kültürel nesnenin oluşmasına zemin hazırlayan koşulların üstünün örtülerek, popüler kültüre uygun yanlarının pazar için kullanılması ve popüler kültüre tehdit oluşturacak, tutarsızlık ifade eden yanlarının ise yontulmasını ifade etmektedir(Güngör, 1999, s. 146). Böylece popüler nesneyi ortaya çıkartan koşullar algılanamamakta ve kitle kültürünün yansması sonucu oluşan toplumsal koşullar doğal ve meşru olarak algılanmaktadır.

Günümüz koşullarında popüler kültürü kapitalist dönem öncesi anlamıyla kavramaya çalışmak, lale devrinin sona erdiğini kabul etmek anlamına gelmektedir. Geçmiş dönemde kabul edilen bir takım anlamlar, değerler bugün için değersizleşmiştir. Yabancılaşma had safhadadır. Geçmişin egemen değerleri ve anlamları, bugün için yeni bir kültür olarak algılanmaktadır. Bu yeni kültür içinde barındırdığı çelişki ve tutarsızlıklara rağmen, bütünlüklü doğal bir yapı gibi görünmektedir. Bu alanda yapılacak popüler kültür çalışmaları, popüler kültürün tahakküm ilişkilerini meşrulaştırması sürecinde gizlediği tutarsızlıkların kavranarak, statükonun devamını sağlayan ideolojik yanının anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Dezavantajlı grupların bu sürece farkında olmadan nasıl hizmet ettiğinin anlaşılması için mevcut ampirik bilicinin ötesinde bir anlayışla popüler kültür alanında kurulan ilişkilerin mahiyeti ortaya çıkarabilir.

2.5. FRANKFURT OKULU VE KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ

Frankfurt Okulu üyeleri Marksist çizgi çerçevesinde toplumsal koşulları eleştirmekle beraber Marksist çizginin dışına çıkmışlardır. Dolayısıyla klasik Marksizm'in toplumsal olay ve olguları salt ekonomik belirlenimcilik ile açıklamaya çalıştığı gelenekten ayrılmışlardır. Bu bağlamda Ortodoks Marksistler tarafından eleştirilmektedirler. Ortodoks Marksistler ise daha çok eleştirel kuram adı ile anılmayı tercih etmektedirler. Horkheimer, Adorno, Marcuse, Benjamin, Fromm ve ikinci kuşak temsilcileri arasında yer alan Habermas okulun önemli düşünürleri arasında gösterilmektedir.

Gerçek adı Frankfurt üniversitesi sosyal araştırmalar enstitüsü olan Frankfurt Okulu, Felix Weill tarafından ekonomi politik alanında disiplinler arası çalışmalar

gerçekleştirmek için kurulmuştur. Oldukça geniş bir alanda çalışmalar yapan Frankfurt Okulu, pozitivizmi eleştirerek, insanı araçsal aklın tahakkümüne soktuğunu savunmuştur. Özgürleşme noktasında sorgulayıcı bilinçten ayrılmıştır. Kültürün endüstriyel bir boyut kazanması ile ortaya çıkan popüler kültür, insan bilincini atomize ederek, homojenleşmesine ve tüketim odaklı bir kültürün egemenlik kurmasına neden olmuştur. Bu atomize olmuş bilinç özgürleşme noktasında bir takım açmazların aşılmasında insan için bir engel teşkil etmektedir(Yaylagül, 2016, s. 99).

Frankfurt okuluna göre kitleler, kapitalist ideolojinin hizmetinde olan kültür endüstrisi tarafından denetim altına alınarak kolay bir şekilde aptallaştırılmaktadırlar. Kültür endüstrilerinin edilgin kıldığı kitleler, meta görünümündeki kavramlara bakarak, umutsuz ve pusmuş bir vaziyette onları gerçeklerle mukayese etmektedirler. Çünkü kapitalist ideolojinin egemen olduğu toplumlarda gerçeğin yeniden inşası söz konusudur. Varolan gerçeklik asıl gerçekliği yansıtmaz çünkü üretilen gerçeklik kapitalizmin gerçekliğidir. Kitleler yanlış bilincin etkisinde bu gerçekliği mutlak gerçeklik olarak algırlar. Kapitalist ideoloji gerçeği maskeleymektedir. Bu davranışın en büyük amacı, kitlelerin aleyhine olan eşitsizliklerin egemen olduğu bir mücadele alanındaki iktidar mücadelelerini örtükleştirerek, varolan sistemi meşrulaştırmaktır(Yaylagül, 2016, s. 99).

Frankfurt Okulu toplumsal yapının salt sosyo-ekonomik ilişkiler ile açıklanamayacağını savunmaktadır. Çünkü toplumsal yapı içerisinde yer alan cinsellik ve rasyonel-irrasyonel bir takım unsurlar ile kültürel, felsefi ve psikolojik bir takım unsurlar arasında karşılıklı etkileşim vardır. Başka bir ifade ile sosyo ekonomik alt yapının tek başına üstyapıyı belirlediğini savunan ve pozitivist araştırma methodlarını kullanan Ortodoks Marksistlerden ayrılmışlardır (Karagöz, 2010, s. 195).

Horkheimer, insanın tarihi meydana getiren bir varlık olduğu düşüncesiyle insanı merkeze alarak, tarihsel süreçte meydana gelen bütün hayat şekillerinin yaratıcısı olarak görmektedir. Ona göre tüm mücadele insanın daha özgür ve erdemli bir varlık olması için verilmektedir. İnsanın özgürlüğünü merkeze alan düşüncenin, okulun 19. Yüzyıl düşünürlerinden Habermas tarafından da hukuk ve politika boyutunda ele alınması okulun uyumlu bir düzlemde çalışmalarını yürüttüğünün göstergesidir. Horkheimer'a göre doğru tektir. Ona göre doğru; dürüstlük ve

tutarlılığın, barış arayışının, özgürlüğün ve mutluluğun olumlu teyididir(Karagöz, 2010, s. 197).

Frankfurt okulunun diğer önemli temsilcisi Marcuse ise liberalizmi kapitalizmin rekabetçi evresinin bir çıktısı olarak görürken, faşizmi ise kartelci evresinin bir çıktısı olarak görmektedir. Ona göre kapitalist ideolojinin en yüksek mertebesinde proletarya devrimi gerçekleştirme olasılığı en düşük birimdir. Çünkü proletarya kapitalist ideolojinin bir parçası haline gelmiştir. Egemen sınıfın kontrolünde olan tüketim ve boş zaman etkinlikleri insan varoluşunun bir parçasıdır. Kapitalist ideoloji üretim araçlarına sahip olmasının yanı sıra sahip olduğu düşünsel, askeri ve siyasi araçlarla bağımlı sınıfı denetim altında tutmaktadır(Yaylagül, 2016, s. 107).

Egemen sınıfın aydınlar topluluğu tüketimin meşruluk kazanması için bilimsel dayanaklarla kitleleri tüketim yönünde manipüle etmektedir. Atomize olan kitleler araçsal aklın egemenliğinde kapitalist sistemin kendisini yeniden üretmesine aracılık etmektedirler. Demokrasi kalkanının arkasına sığınan kapitalizmde suni demokratik uygulamalarla insan onuru hiçe sayılmaktadır. Her şeyin bir meta olarak üretildiği bu toplumda, kapitalizmin kendini sürdürülebilir kılmak için dolaşıma sürdüğü her uygulama tutarsızlıkları daha artırmaktadır. Ancak bu çelişkilerin tüketim stratejisi ile örtük kılınması kapitalist ideolojinin eşitsizlikler ve tahakküm merkezinde kendini yeniden üretmesine imkân tanımaktadır.

Marcuse “Tek Boyutlu İnsan” adlı eserinde kitle iletişim araçlarını engellenemez bir güç olarak tanımlamaktadır. Kitle iletişim araçları, kültür endüstrilerinin ürünleri aracılığıyla, çerçevesi çizilmiş bir takım değer, tutum ve davranışlar ile kitleleri egemen sınıfa bağlayacak, “genel sistemin sürmesine aracılık edecek”, düşünsel ve davranışsal bir takım tepkiler üretmektedir. Kültür endüstrilerinin salık verdiği bu yanlış bilinç rasyonalize edilerek kitlelere sunulmaktadır. Böylece gerçeklik kitle iletişim araçlarının oluşturduğu bilinç ile algılanmaktadır(Yaylagül, 2016, s. 110).

Erich Fromm ise Marksist paradigmaya bağlı olmakla birlikte Marksist paradigmanın ihmal ettiği psikoloji olgusunu Marksist paradigmaya kazandırmıştır. Toplumsal cinsiyet konusu üzerine odaklanarak cinsellik olgusunu Marksist paradigma içinde ele almıştır. Marksist ve Freudyen perspektiflerin bulunduğu bir

yaklaşım la özne ve toplum arasında yaşanan gerçekliği sosyo ekonomik altyapı ve Freud'un altını çizdiği cinsellik temelli bir yaklaşımla açıklamaya çalışmıştır. Ona göre kişiler arası gerçekleşen ilişkilerin asıl mahiyeti bir takım iktisadi ihtiyaçlar ile insan psikolojisinde önemli bir yer tutan cinsellik dürtüsüdür(Kellener, 2006, ss. 357-359). Fromm'a göre kapitalist toplumda bireyin önünü almadığı bir tüketim olgusu mevcuttur. Tüketim olgusuyla birey sürekli bir endişe ve bir belirsizlik içindedir. Çünkü tüketme isteği fetiş bir karaktere bürünerek, bireyin bilişsel alanını ele geçirmiştir. Başka bir ifade ile birey sosyal gerçekliği tüketim ile algılamaktadır.

Walter Benjamin ise "mekanik yeniden üretim çağında sanat yapıtı" çalışması ile bir sanat eserini biricik kılan "aura" nın kapitalist üretim ilişkilerinin dönüşüme uğrattığı toplumsal koşullara ilişkin yansımanın sanat alanına da etki etmesiyle bir yıkıma uğradığını konu edinmektedir. Ona göre mekanik yeniden üretim ile tek ve biricik olma niteliğini kaybeden sanat eseri adeta ayrıcalığını yitirmiştir. Sanat eserlerini nitelemek için kullandığı "sahicilik" kelimesi dahi metalara göndermede bulunan bir kelimedir. Kapitalizmin sunduğu teknolojik gelişmelerle birlikte sanat ürünü değerini yitirmiştir. Çünkü sanat ürünü endüstriyel olarak üretilmektedir. Sanat eseri bireylerle olan ilişkisini kapitalist koşulların dönüşüme uğrattığı konumlara uygun hale getirmiştir. Başka bir ifade ile sanat eseri mevcut koşullara göre kendini yenileyerek, kitlelerle etkileşime geçmektedir. Sanat eserinin eşsiz ve benzersiz oluşu yerini kitlesel üretimine bırakmıştır(Benjamin, 1993, s. 49).

Benjamin' e göre sanatın icra koşulları dönüşüme uğramıştır. Klasik halesinden ayrılan sanat eseri siyasal bir nitelik kazanmıştır. Klasik halesinden ayrılan sanat eseri rekabetçi piyasa koşullarına uygun bir anlayışla üretilmektedir. Kapitalist toplumun varolan kuralları altında yeni bir karaktere bürünmüştür. Siyasi bir karaktere bürünen sanat, muhteviyatı değişmese de icra şekli ve koşulları değişmiştir (Alemdar ve Erdoğan, 1994, s. 135). Sanat kapitalizmin ürettiği kavram ve değerlerin egemenliğinde ütopya oluşturma yeteneği elinden alınmıştır. Çünkü bir takım kavramlara entegre edilen sanat ürünleri kapitalist Pazar için üretim yapmaktadır. Kapitalist pazarın ortam ve koşullarına uygun üretim yapma endişesine kapılan sanat, kendi kişiliğinden ödün vererek, sistemin boyunduruğunda sistem için çalışır hale gelmiştir. Benjamin her ne kadar bu durumun sanatın demokratikleşmesi açısından

iyimser yaklaşıp da, sanatın bir amaç olmaktan çıkıp sistemin meşrulaştırılmasına hizmet eden bir araç konumuna gelmesi endişe verici bir durumdur.

Frankfurt okulunun ikinci kuşak temsilcilerinden Habermas ise reformist bir anlayışı benimseyerek ortaya attığı “kamusal alan” terimiyle, günümüz koşullarında kapitalizmin yıkılamayacağını onun yerine üzerinde iyileştirmeler yapılarak ve liberal demokrasi anlayışına sahip kitle iletişim araçlarının da etkisi ile katılımcı demokrasi ortamının geliştirilebileceğini savunmaktadır (Giddens, 2008, s. 156). Kapitalizmin bir takım problemlerinin çözümü için iletişimsel eylem kuramının çerçevesini çizen Habermas, mevcut kapitalist sistemlerin sahip olduğu liberal temelli demokrasi anlayışını özgürlüklerin önünde bir engel olarak görmektedir. Çünkü kapitalizmle birlikte ortaya çıkan modernist anlayışın sunduğu bir takım dayatmaların özgürleştirmedini savunmaktadır. Ona göre gerçek anlamda bir özgürleşim için toplumsal ilişkiler etik çerçevesinde daha ussal bir formasyonda gerçekleşmesi gerekmektedir. Özgürlük ancak, etik çerçevesinde kurulan toplumsal ilişkiler ağı içinde sembolik olarak ifade edilen bir dil aracılığı ile başarılabilir. Etik ilişkiler çerçevesinde gerçekleşen iletişimsel eylem, toplumun önündeki özgürlükler noktasındaki engelleri kaldırarak, gerçek demokrasinin hâkim olduğu toplumsal mutabakatı gerçekleştirebilir (Karagöz, 2010, ss. 203-206).

Günümüz şartlarında Habermas’ın ortaya attığı kamusal alan ve iletişimsel eylem yaklaşımları egemen sınıfların tahakkümünü yeniden üretmesi için ardına saklandığı bir demokrasi kalkını görevi görebilir. Çünkü çoğu zaman çoğulculuk ve demokrasi sloganları atan ileri kapitalist liberal toplumlarda, eşitsizliklerin üstü örtülerek, özgürlük kavramının anlamı başka pratiklere dolayım lanmaktadır. Bunun en güzel örneğini reklamlar, diziler, müzik ürünleri gibi popüler kültür pratiklerinde vaat edilen özgürlük anlayışının tüketime ya da cinsellik kavramına dolayım lanmasında görmekteyiz. Oysa insan gibi düşünme yetisi gelişmiş ve karmaşık bir varlığın özgürlük talebinin tüketim ve cinsellik gibi iki kavramın içine yerleştirilmesi insanı dar kalıpların içine hapsetmektir. Bu açıdan baktığımızda egemen sınıfların kamusal alan ve iletişimsel eylemleri yaklaşımlarını kendi değerleri çerçevesinden yeniden üreterek manipüle etmesinin ucu açık gözükmektedir.

Frankfurt okulunun diğ er önemli bir üyesi Theodor W. Adorno ise sanat, kültür, estetik ve müzik alanında yaptığı çalışmalarla katkıda bulunmuştur. Özellikle müzik

alanında yaptığı çalışmalarda kapitalizmin sanat alanına olan yansımalarını ortaya koymaya çalışmıştır. Aynı zamanda bir müzik eleştirmeni olan Adorno, kitle kültürü ve kültür endüstrisi konularına eleştiriler getirmiştir. Özellikle Horkheimer ile yazdığı “ Aydınlanmanın Diyalektiği” eserinde kapitalizmin neden olduğu kitle kültürünü eleştirmiştir. Aydınlanmanın diyalektiği adlı eserde kapitalizmi yol açtığı kitle kültürüne yönelttikleri eleştirilerde, popüler kültür veya kitle kültürü kavramlarının yerine “ kültür endüstrisi” kavramını kullanmışlardır. Kültür endüstrisi kavramsallaştırması ile kitle kültürünü üreten mekanizmanın kitlerin olmadığını aksine kültürün endüstriler tarafından üretildiği belirtilmektedir. Onlara göre kültürü üreten mekanizmalar egemen sınıf tarafından işletilmektedir. Kitlelerin ise pasif alıcı rolü üstlendiği vurgulanmaktadır(Yaylagül ve Korkmaz, 2008, s. 143).

Egemen sınıf tarafından üretilen egemen kültür kendi çıkarları doğrultusunda kitlelere nüfuz etmekte iken, yanlış bilincin etkisinde manipüle olan kitlelerde değersiz ve bayağı olan bir başka kültürü oluşturmakla uğraşmaktadırlar. Popüler kültür olarak adlandırılan bu kültür, kitle iletişim araçlarının etkisi ile yayılmakta ve toplumun tüketim merkezinde yeniden dönüştürülmesine aracılık etmektedir. Kültür endüstrilerinin paketleyip sunduğu ürünlerin sihrine kapılan bireylerin ütopya oluşturma yetileri ellerinden alınmıştır. Ütopya oluşturma, sunulan ürünlere dolayımlanan kalıplarla sınırlandırılmıştır. Tüketicilerin bilişsel alanını ele geçiren kültür endüstrileri, sunduğu ürünlerle bireylerin özdeşim kurmasına neden olacak hissiyatın açığa çıkmasına neden olurken, tüketicileri de kültür endüstrilerinin bir nesnesi olarak yeniden üretmektedir. Kültür endüstrilerinin afyonuna bağımlı hale gelen bireyler, kişilikleri ellerinden alınmış ve kültür endüstrileri ile bütünleşmiş edilgen bir kitleyi meydana getirmektedirler. Sisteme karşı gelenler sistem dışına itilerek ahlaka aykırı, marjinal olarak nitelendirilmektedirler. (Yaylagül ve Korkmaz, 2008, s. 146).

Egemen yapı tahakkümcü ideolojisini dolaşıma sürerek siyasal otoritesini sağlamlaştırmanın yanı sıra popüler kültür ögesi aracılığı ile özgürlük ve bilinçlenme noktasında kitleleri hakikati kavrama bilincinden soyutlanmaktadır. Adorno ve Horkheimer, kültür endüstrisi kavramı ile kapitalizmin yol açtığı meta bilincinin nasıl yayıldığını ve tahakküm kurduğunu betimlemeye çalışmışlardır. Onlara göre paketlenmiş ve biçilmiş suni tüketim kültürünün temel dinamiklerini kontrol eden

araçsal akıl, üretim ve iş süreçlerinin rasyonalize edilmesinde kendini gösterir. Kültür endüstrilerinin asıl gücü yaydığı sahte ideoloji ile değil, egemen ideoloji karşısına çıkması muhtemel bir ideoloji olasılığını kitlelerin bilişsel alanında oluşumunu engellemesinde yatmaktaydı(Stevenson, 2008, s. 95).

Adorno ve Horkheimer tarafından yazılan “Aydınlanmanın Diyalektiği” adlı yapıtta sosyal gerçeklik, “ kendi uyandırdığı kuvvetlerle baş edemeyen büyücünün çırağı” perspektifinden sorunsallaştırılmaktadır. Çünkü insanoğlu varoluşundan bu yana üstünde egemenlik kurmak istediği doğa için geliştirdiği rasyonalite, bir denetim mekanizmasına dönüşmüştür. Bu denetim mekanizmasının kapsamı doğayla ve diğer insanlarla sınırlı kalmamış, kendi doğasını da içine almıştır. Kültürel ilerleme insanlığı, araçsal düşünmeye ve ekonomik öncelikler çerçevesinde hareket etmeye itmiştir. Bu bağlamda önce kültür ticarileşmiştir. Ticarileşen kültürle birlikte kolektif çıkarların korunduğu dayanışma güdüsü dizginlenmiştir. Kapitalist faşizm bireylerin algılarını ve sosyal gerçekliklerini saptırmıştır. Adorno ve Horkheimer tüm bu olumsuz sonuçların kaynağını araçsal aklın egemenliğinde ortaya çıkan araçsal bilinçte bulmaktadır (Reijen, 1999, s. 43).

Adorno’ya göre kültür endüstrisi, ileri kapitalist toplumun standartlaşmış ve rasyonalize olmuş sisteminin sürdürülmesine hizmet etmektedir. Ona göre kültür endüstrisi sözünde durmayan ve suni tatminler sağlayan bir alandı. Bu bağlamda ciddi sanat eserleri ile kültür endüstrisi ürünlerini birbirinden ayırmaktadır. Ona göre ciddi sanat eserleri çileci ve utançsızken, kültür endüstrisi ürünleri pornografik ve iffet tasarlamaktadır(Lunn, 1995, s. 201). Ona göre kültür endüstrilerinin yaydığı sahte bilinç ile bireyler kendilerine uygun bir toplumda, refah içinde yaşadıkları düşüncesine kapılıp, endişe ve belirsizlikten uzak bir psikoloji ile statükonun sürmesine aracılık etmektedirler(Adorno, 1990, s. 166).

Kültür endüstrisinin yaydığı konformist ideoloji ile kitleler eleştirel bilinçten yoksun kalırlar. Bu bağlamda Adorno, siyasal ve ekonomik olarak inşa edilen kültürü eleştirmektedir. Çünkü bu kültür halktanmış gibi gözükerek kitleleri manipüle etmektedir. Fakat eleştirilerini aynı zamanda bu kültürün alımlayıcısına da yöneltmektedir. Ona göre kültür endüstrilerinin alımlayıcıları modanın etkisinde kalarak kendilerinden vazgeçme karakterine sahiptirler. Ve büyük bir haz duyarak tükettiği ürünlere karşı ertesi gün bu duyduğu hazdan pişman olan ve bundan dolayı

kendine öfke duyan bir tüketici topluluğu mevcuttur. Adorno bu betimleme ile kültür endüstrilerinin ürettiği kültürü tüketen kitlenin, sadomazoşist karakterini açıklamaktadır(Lunn, 199, s. 159-345).

Adorno kültür endüstrilerine yönelik en çarpıcı eleştirilerini ise kültür endüstrisinin bir ürünü olarak gördüğü popüler müzik üzerinden getirmektedir. Ona göre popüler müzik, kapitalist ideolojiden nasibini almış ve reklam olgusu ile birlikte işleyen bir mekanizmadır. Popüler müzik aracılığı ile kapitalist ideolojinin bir takım kalıpları dayatılmaktadır. Kültür endüstrisinin bir ürünü olan popüler müziğin sihrine kapılan kitleler, bu müziği tüketerek, ruhsal bir tatmin satın almaya çalışmaktadırlar. Popüler müzik üzerinden satılan ruhsal huzur, kişisel bir beğeni olarak ifade edilirken, müzik aracılığı ile kurulan özdeşmeler de kişinin popüler kültürün aktif bağımlısı olmasına yol açmaktadır. Müziğin ikinci plana itildiği ve ritmin ve tekrarın ön plana çıkarıldığı bir tasarımla hipnotize edilen kitleler için popüler müzik, adeta bir afyon görevi üstlenmektedir. Kitleler, popüler müzik aracılığı ile sunulmayan diğer şeylere ise kendini üstün gören bir gurur ve cehalet içinde geri çevirmektedir. Kapitalist üretim ilişkilerinin yarattığı dönüşümden payını alan müzik kolay anlaşılan, bayağı ve tekrara dayalı bir tüketim nesnesi haline gelmiştir. kitleler; starla özdeşim kurma, renk efektleri ve şarkıcının geri plana itildiği, tekrara dayalı hit parçalar gibi aldatıcı öğeler ile manipüle edilmektedir(Lunn, 1995, ss. 198-199).

Kapitalist üretim ilişkilerinin kültür alanına yansımaları ile ortaya çıkan popüler kültür olgusu, statükonun meşrulaştırılmasına hizmet ederek, statükocu rasyonaliteyi kültürel pratikleri aracılığı ile yerleştirme imkânı bulmuştur. Başka bir ifade ile kültür alanı, denetim mekanizması olarak işlemeye başlamıştır. Kültür endüstrilerinin sunduğu ürünler stereotipleştirme görevi üstlenerek, kapitalist ideolojinin çelişkilerinin bir sonucu olan kaygı ve endişenin önüne geçmektedir. Stereotipleştirmeler ile disiplinize edilen kitleler, kendilerine yabancılaşarak, varoluşlarını kapitalist dünya ile bir bütün olarak sürdürmektedirler. Kitlelere kendi bireyselliğini yaşama imkânı, verili toplumsal koşullarda örtük olarak bastırılmaktadır. Kültür endüstrilerinin yaydığı yanlış bilinç, zaten amprik gerçekliğin ötesine geçmeye imkân tanımayan bir karaktere sahiptir. Her türlü eşitsizlik ve tahakkümcü anlayış popüler kültür içinde rasyonalize edilerek, meşrulaştırılmaktadır. Kitleler içinde bulundukları dezavantajlı konuma rağmen konumlarını olumlu algılayıp ve popüler

kültürün sunduğu fantazyalar aleminde uyuşturulmaktadır. Böylece sistem popüler kültür aracılığı ile meşrulaştırılmaktadır.

2.6. POPÜLER KÜLTÜR VE SANAT

Tüketim kavramının kültürün yerini aldığı bir çağ olan 20. yüzyıl, kültürün metalaştığı ve tüketime koyulan her şeyin kültürü ifade eden bir gösterge olarak algılandığı bir dönem olarak ifade edilmektedir. Her şeyin tüketimle anlam kazanması belki de 20. Yüzyılın popüler kültürü en iyi özetleyen yöndür. Popüler kültürün kültürel alana nüfuz etmesi ile birlikte mevcut kavramların anlamları da dönüşüme uğramış ve kültür ticarileşmiştir. Kültürün endüstriyel bir boyut kazanması ile birlikte resim, müzik, sinema gibi kültürel pratikler bir tüketim nesnesi halini alarak endüstriyel pazar içinde dolaşıma sokulmuştur. Başka bir ifade ile popüler kültür bu kültürel pratikleri aracılığı ile kendini tüketim odaklı inşa etmiş ve meşrulaştırmıştır. Bu kültür tasarımıda değeri belirleyen ise çok satılması ve moda olması durumları belirlemiştir. Her şeyin tüketimle anlam kazandığı böylesine bir kültür, hiç tartışmasız bütün toplumsal ilişkilerin mahiyetini de etkilemiş ve kitleler sabit bir tüketici olarak konumlandırılmaya çalışılmıştır. Giddens bu durumu, güncel olan geleneksel olan arasındaki iletişimin koparılarak, güncel olanın mutlak gerçeklik olarak kabul ettirmeye çalışılan bir toplumda yaşam sürmekteyiz şeklinde ifade etmiştir(Bauman, 2003, s.142).

Giddens'a göre gelenek, toplumların yaşam tarzlarının sürekliliği açısından önem arz etmektedir. Bu aynı zamanda toplumsal yapının bütünlüğü açısından da önemlidir. Ancak küreselleşme olgusu ile birlikte toplumun gelenekle olan bağı kopartılmıştır. Gelenekle bağı kopartılan toplum ise kozmopolit bir mahiyette içi talan edilmiş ve endüstrileşmiş bir toplum halini almıştır(Giddens, 2000, s.46- 48).

Birden çok merkeze sahip olan bir toplumda, değişimin zorunlu bir prensip olarak kabul edilmektedir. Bu sürekliliği değişim gerek hayat tarzları gerekse toplumdaki göstergelerin anlamında bir takım değişikliklere sebep olmaktadır. Toplumun bütün alanlarına nüfuz eden bu sürekli değişim, kitlelerde yeni anlamlar üretme hissiyatıyla, bilinçli olmayan bir kabullenişe neden olmaktadır. Hiçbir tarihselliği olmayan bu kültür, kendi kendini yeniden üretmektedir. Kültür endüstrileri başka hiçbir kültürle mukayese edilmesine imkân vermeyen tarzda bir kültür

üretmişlerdir. Kültür endüstrileri halkın popüler kültürünü yeni bir kültüre dönüştürerek, pop kültürü adı altında kitleleri kolektif bir yapıda bir araya getirmişlerdir. Toplumu oluşturan bütün sınıflara hitap eden bu kültür içinde, kolektif beğeni kültürleri oluşturulmaya çalışılmıştır. Yüksek kültür ve alçak kültür arasındaki sınırları kaldırarak, sınıfsal bir tarihselliğe sahip olan popüler kültürü poplaştırmıştır(Melly, 1989, s. 2).

Sanat olgusu da popüler kültürle birlikte dönüşüm geçiren pop kültürüne dâhil edilmektedir. Popüler kavramının kökenine baktığımızda halkın içinden gelen, halka ait olan anlamına gelmektedir. Bu bağlamda sanat olgusuna değinirsek, halkın yansımaları, gündelik olanının sanatta sirayet etmesi şeklinde bir yaklaşım getirebiliriz. Ancak gelişen kapitalizmin yanı sıra iletişim teknolojilerinin de ilerleme kaydetmesi ile birlikte ortaya çıkan kültür göstergelerini ticari amaçlarla toplumun bütün alanlarına yaymıştır. Bu durum kültür olgusunun gelenekselden soyutlanmasına neden olduğu gibi kültürü de poplaştırmıştır. Kültürün poplaşması sanata da sirayet etmiş ve sanat poplaşan kültürün göstergelerinden beslenmeye başlamıştır. Sanat estetik kaygılarla icra edilen bir olgu olmaktan çıkarılarak, metalaşmıştır. Gerçeklik ile düşsel olan arasına müphem bir perde çekilerek, gerçeklik tanımlaması da değişmiştir. Dolayısıyla sanatsal olan ile sanatsal olmayan arasındaki perde de kalmıştır. Görünen her şey bir sanat nesnesi olarak kabul edilerek, sanat, estetik duygulardan yoksun salt bir anlatıma dönüşmüştür(Bencley, 1997, s. 312).

Bir tüketim objesine dönüşen sanat, popüler kültürün yayılmasına aracılık eden temel bir pratiğe dönüşmüştür. Geniş kitleleri saracak kadar basit ve karmaşık olmayan yapısı ile kolayca kavranmakta ve hızlı bir şekilde tüketilmektedir. Popüler kültür tarafından paketlenmiş kalıplara uygun olarak tüketilen metalar arasında yerini almıştır. Sanat gerçekliğe ve düşselliğe dair bir ayrımı kalmamıştır. Sadece göstergeler çerçevesinde icra edilmektedir. Değişim değerinden çok sembolik değeri olan tüketim nesneleri üzerinedir sanat artık. Popüler kültürün ihtiva ettiği her türlü objesi sanat için hammadde oluşturmaktadır. Sanat standartlaşan yapısı ile daha önce sunulmuş olanın tekrar sunulması ile tüketilen bir olgu halini almıştır. Sanat estetik kaygılardan arındırılmış bir bilinçle, bir inşa sürecini ifade etmektedir artık. Sanat bir simülasyon evreninde tekrara dayalı bir anlayışla yokluğun bir manifestosudur. Bu durumu Baudrillard tras-estetik kavramlaştırması ile ifade ederek, sanatın yönünü sosyal

gerçeklikten kendi gerçekliğine çevirmesi olarak tanımlamaktadır. Sanat hiçliğin ve ucu başı olmayan görüntüler evrenin bir üst gerçekliği çerçevesinde sadece kendini tekrar etmektedir(Baudrillard, 2010, s. 23).

Walter Benjamin sanatı tarihselliğin bir ürünü olarak nitelendirirken, tarihselliğin sanatı belli bir geleneğin temsilcisi yaptığı ifade etmektedir. Sanat eserini özgün kılan unsur ise belli bir geleneğin temsilcisi olarak özgün bir aurayı ihtiva etmesidir. Fakat popüler kültürün kültürel alana nüfuz etmesi ile birlikte sanat ihtiva ettiği aurayı kaybetmiştir. Çünkü artık sanat biricik olmaktan çıkmış kitlesel olarak üretilip tüketilmektedir. Yeniden üretilme olgusu, sanatı, belli bir geleneğin temsilcisi olarak sosyal gerçekliğin aktarıcı olmaktan çıkarmış, kendi gerçekliğini üreten, tecimsel bir nesneye dönüştürmüştür(Jay, 1989, ss. 303-304). Benjamin' göre sanatın mekanik yeniden üretimi, sanatı en önemli niteliğin yoksun bırakmaktadır. Tecimsel amaçlarla icra edilen sanat artık, tek bir uzam ve zamana ait olmaktan çıkmış, özündeki özgünlük aurasını yitirmişti (Benjamin, 2002, ss. 53-79).

2.6.1. Sanat Ürünü Olarak Müzik

Müzik, duygu ve düşüncelerin şehvetli bir sıralanışıdır. Bu sıralanış insan içsel yaşantısını öylesine kusursuz anlatır ki, bu ifade aracının eşi benzeri yoktur. Müzik, insan varoluşunun bir çekirdeğinin ifade aracı ve küresel ölçekte kabul görmüş bir sentezdir; kişisel, sosyal ve kültürel alandan beslenen ve öteki iletişim tarzlarından farklı olarak, bir sentezdir. Müzik, insan yaşamının içsel durumlarını diğer insanlarla estetik bir dille aktararak, uyuşturucu ve tepkisel tempolara dönüştür ve böylece tüketicilerine farklı hissiyatları tecrübe ettirir(Lull, 2001, s. 11).

Müzik, duyguları harekete geçirme kabiliyeti ile eşsiz bir duygulanım aracıdır. Bunun içindir ki, müzik dinleyicileri hayranı oldukları sanatçılarla diğer kitle iletişim araçlarında yer alan göstergeler ile olan iletişimden çok daha farklı bir tarzda iletişime sahiptir. Müzik, sahip olduğu duyguları harekete geçirme kabiliyeti ile bireylerin içsel ve fiziksel duygu durumlarının ifşa edilmesinde en zirve noktalara ulaşabilir ve bu eşsiz duygusal tecrübe ancak cinselliğin verdiği hazla eş tutulabilir(Panzaralle, 1980).

Popüler kültür bağlamında müzik ise bir sanat pratiğinden çok kültürel bir pratik olarak işlev kazanmakta ve popüler kültürün baskın bir ögesi olarak popüler kültürü meydana getirmektedir. Bu bağlamda müzik alanının yapı taşı olan şarkılar, popüler

kültür içinde toplumu ve bireyi dönüştürme işlevine sahiptirler. Bu işlev popüler müzik şarkılarında özsel bir ileti olarak bulunmasının yanı sıra, değişen toplumsal koşullarla birlikte şekillenen zamanın aurasına göre biçimlenmektedir. Bu sürecin sonunda popüler şarkılar, duygusal bir kollektivite meydana getirirken, aynı zamanda bireyleri ilerlemeye karşı tutucu ve toplumsal hayatın olumsuzluklarına boyun eğen bir bilişsel yapıda dönüştürür(Wicke, 2006, s. 244).

Modernite ile birlikte insan aklın kısılcacında varoluşuna yabancılaşmış ve bu yabancılaşma toplumun her alanına olduğu gibi sanat alanına da nüfuz etmiştir. Bu yaklaşım çerçevesinde moderniteyi Marks, yabancılaşma olarak tanımlarken, Weber ise bürokratik akılcılığın demir kafesinde anlamın kaybı ve Durkheim ise anomi olarak tanımlamıştır. Moderniteye dair kavramlaştırmalar farklı şekillerde ifade edilse de kavramlaştırmalar toplumsal ilişkilerden sanatsal alana kadar olan geniş bir alanda meydana gelen dönüşümü ifade etmektedir(Aydın, 2009, s. 21). Adorno ise araçsal aklın gölgesinde kalan sanatın Modernite ile birlikte özgürlüğü yitirdiğini savunmaktadır. Ona göre meta ekonomisi sanatı etkisi altına alarak, ciddi sanat ve ciddi olmayan sanatı aynı potada eritme arzusu içinde ciddi sanata nüfuz etmiştir. Mekanik üretim ve yeniden üretim, sisteme karşı olan her şeyin üstünün örtüleceğini ve her şeyin aynı kalacağını söylemektedir. Çark hep aynı yörüngede işlemekte ancak değişime karşı bir ilerleyiş içinde sadece tüketimi körüklemeye yönelik olarak işlemektedir(Adorno, Horkheimer 2010, s. 180).

Adorno yukarıda belirttiğimiz yaklaşımını objektivistik müzik olarak adlandırdığı popüler müzik örneklemini üzerinden sürdürmektedir. Ona göre popüler müzik bireylerin dikkatini toplumsal koşullardan uzaklaştırma karakteristiğine sahiptir. Bu durumun en etkin yolu ise, kitleleri popüler müziğin tasvir ettiği dünyayı seyrettirerek, kitleleri toplumsal yalnızlığı içinde tek birey olarak tutmaktır. Popüler müzik parçalanmış bireylerin yaşadığı yalnızlıktan nasıl kurtulacaklarını asla göstermez. Tam tersine kendisinin tüketilmesi ile kendisinin çizdiği dünyaya ait pratikler ve tarzlar aracılığı ile diğer insanlar ile etkileşime girerek, yalnızlıktan kurtulacaklarına dair bir aldanım içine sürükler. Gerçek müziksel yapının anlaşılmasında ve sorgulanmaması noktasında kendisine dair olumsuzlamaları önler. Amprik toplumdaki amprik ilişkilerin yeniden ele alınması ile yoluna koyulması mümkün olan insan kaderinin değişimi işini ise; kurgulamış, biçimsiz ve mahiyeti

belirsiz bir toplum içindeki dolaysız ilişkilerin düzeltilmesi ile yoluna koyulabileceğini savunur (Oskay, 2001, ss. 151-152).

Peter Bürger ise Adorno'ya paralel olarak popüler kültürü sanat üzerinden eleştirmiştir. Ona göre popüler kültürün nüfuz ettiği sanat olgusunda yeni diye bir şey yoktur. Yeniliğin sadece bir görüntüsü vardır; ancak bu özsel bir yenilik olmadığı gibi yeni gibi görünen eskinin aşına olunanın görüntüsünden başka bir şey değildir. Çünkü meta toplumda her şey iktisadi olarak belirlenmektedir. Sanatta meta toplumunun dinamikleri çerçevesinde dönüşüme uğramıştır(Bürger, 2004, ss. 123-124).

Belge ise sanatın uğradığı bu dönüşümü yine müzik üzerinden betimlemektedir. Ona göre pre-kapitalist dönemde sanat, belli bir zümreye ait olmasının yanı sıra toplumda yayılımı da kısıtlıydı. Bu kısıtlılık içeren yaklaşım, o dönemin toplumsal koşulları içinde yarı kastlaşmış mahiyette olan sınıf yapısına uygundu. Sanat, aynı zamanda tek bir elden çıkma özelliği ile bir tek kişiye ait olmasından dolayı biricik bir yapıdaydı. Kapitalizmin getirdiği imkân ve dönüşümler ile sanatsal metinler artık özel bir sınıfa ait olan pratikler olmaktan çıkmıştır. Bir şairin yazdığı sanatın en uç noktalarında dolaşan şiir kitabı dahi, her meta gibi ticarethanelerde alınıp satılmaktadır. Çünkü artık yeniden üretim imkânı vardır. Bir sanat ürünü olarak müzik, konser salonlarına olan ihtiyacı yok edilmiş ve ses kayıt teknolojisinin sunduğu imkânlar sayesinde kalite olarak daha üstün icraları insanlar evlerinde dinleme fırsatını yakalamıştır. Opera dahi bir takım ihtişamlı niteliklerinden soyutlanıp, plaklardan dinlenebilir konuma getirilmiştir(Belge, 1989, s. 301).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

POPÜLER MÜZİK VE SİSTEMİ MEŞRULAŞTIRMA

Kapitalizmin toplumsal alana nüfuz etmesi ile birlikte kültürel alanda kapitalizmin dinamikleri çerçevesinde şekillenmeye başlamıştır. Popüler müzik olgusu da kapitalist sistemin kültürel alana sirayet etmesi sonucunda ortaya çıkan bir kültürel pratiktir. Kapitalist sisteme ilişkin bilinç satışını gerçekleştiren popüler kültürün dinamikleri çerçevesinde şekillenen popüler müzik olgusu, kapitalist sisteme ait tahakkümcü ideolojilerin konuşlandırıldığı bir alan olarak ideolojik bir konuma sahiptir. Bir duygulanım aracı olmaktan öte, sisteme ait yanlış bilincin kitlelere aktararak, kitlelerin eleştirel bilişten yoksun bir şekilde sistem lehine dönüştürülmesi ve kontrol altında tutulmasında önemli rol oynamaktadır. Özellikle muhteviyatındaki standartlaşma olgusu, kimlik olgusu ile rasyonalize edilerek, kitlelerin dezavantajlı konumlarının pekiştirilmesinde stratejik bir konuma sahiptir. Bu bölümde popüler müzik olgusu genel hatları ile incelenerek, sistemi meşrulaştırma kuramı ile ilişkisi; rasyonelleşme, standartlaşma, kültürel sermaye ve kimlik kavramları ile açıklanarak, ideolojik konumu ifade edilmeye çalışılmıştır.

3.1. POPÜLER MÜZİĞİN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

Kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesi ile birlikte ortaya çıkan kitlesel üretim, kitlesel tüketim olgusunu da beraberinde getirmiştir. Üretim ve tüketimin kitlesel olarak gerçekleşmesi ile birlikte de kültürde kitlesel bir boyut kazanmıştır. Kitle kültürü adı verilen bu kültür içinde tüketim olgusu geniş yer tutmaktadır. Her şeyin bir fabrikanın üretim hattından çıkarcasına aynı boy ve şekilde üretildiği kitle kültürü içerisinde hemen hemen her şey tüketim olgusu üzerinden anlam kazanmaktadır. İnsanların muhtevi dünyalarının bir yansıması olan müzik olgusu da kapitalist üretim ilişkilerinin şekillendirdiği kitle kültüründen etkilenecek tüketim çerçevesinde anlam kazanmaya başlamıştır. Müzik olgusu kitle kültürünün meta ve imaj satışını yapan popüler kültür çerçevesinde bir dönüşüme uğrayarak zaman ve mekândan bağımsız olarak, kitlesel olarak üretilip tüketilen bir meta haline gelmiştir. Kimlik, cinsiyet, erotizm gibi unsurlar aracılığı ile tüketim kültürünü toplumun bilişsel alanında meşrulaştıran bir araç haline dönüşerek, insanların muhtevi alanlarının yansıması olmaktan çıkıp kapitalist ideolojinin araçsallığını üstlenen bir olgu olarak popüler

müziğe dönüşmüştür. Başka bir ifade ile insanların gerçek muhtevi ihtiyaçlarını gidermekten ziyade sistemin dayattığı muhtevi ihtiyaçlara cevap veren popüler kültürün kültürel pratiği halini almıştır.

Latince “popularis” kelimesinden türeyen popüler sözcüğünün kökü olan “populus” halktan gelen, halka ait anlamlarında kullanılmaktadır. Popüler müzik ve folk müziği, her ikisi de halkın müziği anlamına gelmektedir. Ancak her iki kavram aynı anlamları taşımalarına rağmen farklı anlamlarda kullanılmışlardır. Özellikle 19. yüzyıldan itibaren popüler sözcüğü, toplumun bütün bireylerince rahat ve kolay anlaşılan bir anlamı ifade etmeye başlamıştır. Popüler müzik ise geniş halk kitleleri tarafından karmaşık olmayan ve basit ve anlaşılır olan kitlesel müziği tanımlamak için kullanılmıştır. İçinde bulunduğu coğrafya tarafından kavranması kâfi olan folk müzik ise esas anlamından kopmuştur(Solmaz, 1999, s. 154).

Kaniyolu popüler müziği, “ küresel veya yöresel müzik türlerini aynı çatı altında birleştirebilen ve kendi içsel prensipleri çerçevesinde farklı müzik türlerini dönüştürebilen bir tarzdır” şeklinde tanımlamaktadır. Ona göre bu tarz müzik türlerinin küresel ölçekte yaygınlaşması ve birbirlerine eklemlenerek yeniden üretilmesinde sanatçıların yanı sıra alımlayıcıların da önemli bir etkisi vardır(Kaniyolu, 2010, s. 1).

Van Dijk ise popüler müziği belirli bir zaman diliminin üslubunu ve bu dönem içindeki bir takım anlam haritalarını, düşüncelerini ve mücadele alanları ile birlikte toplumsal ve kültürel değişimin iz düşümünü yansıtan bir pratik olarak tanımlamaktadır(Paker, 2009, s. 88).

Popüler müzik ile ilgili olarak pek çok tanım bulunmaktadır. Popüler müziğe ilişkin tanımların çokluğu onun aynı zamanda kültürel bir olgu olmasından ötürüdür. Birrer popüler müziğe ilişkin tanımlamaları kategorize ederek dört başlık altında toplamıştır. Bunlar(Sakar, 2009, s. 388):

Normatif tanımlamalar: Popüler müzik basit ve karmaşık olmayan bir müzik türüdür.

Olumsuz tanımlamalar: Popüler müzik folk ya da sanatsal niteliği olmayan müzik türüdür.

Toplum bilimsel tanımlamalar: Popüler müzik belirli bir sınıf için belirli bir sınıf tarafından üretilen bir müzik türüdür.

Teknolojik-ekonomik tanımlamalar: Popüler müzik kitle iletişim araçları vasıtası ile dolaşıma koyulan endüstriyel bir müzik türüdür.

Pop müzik ifadesi ise popüler kavramının kısaltılarak oluşturulmuş bir ifade olmakla birlikte popüler olan bütün müzik çeşitlerinden faydalanılarak meydana getirilmiş bir ifadedir. Bu tanımlama ile birlikte pop müzik terimi popüler müzik türleri içinde daha çok gündelik, bayağı karmaşık ve sanatsal olmayan bir müzik türünü tanımlamaktadır. Bu bağlamda bazı müzik otoritelerince pop müzik kavramı popüler müzik türlerinin içinde ayrı bir tür olarak görülmektedir. 1950’li yıllardan itibaren genç kuşağı etkisi altına alan müzik türleriyle ilişkili olarak popüler müzik kavramının kısaltılması ile kullanılmaya başlamıştır. Pop müzik, içinde sanatsal öğeler barındırmamakla birlikte pazar için üretilen ve popüler kültürün tüketim olgusunu yaygınlaştırma ve pazarlama pratiği olarak görülmektedir(Çiftçi, 2010, ss. 153–154). Bu bağlamda popüler müziği müzik türleri arasında biçim, içerik ve estetik yönden ayrı bir kategoride değerlendirerek, pazara dayalı bir müzik türü olarak tanımlayabiliriz.

Müzik, kültürel bir olay ya da ürün olarak tek başına var olabilen (konser, sokak yorumu, kendi kendine söyleme ve çalma, plaklar, kasetler, kompakt diskler); bir başka araç için içerik odağı görülen (radyo, müzik klibi, bazı filmler); ya da başka eserin ya da etkinliğin genel estetiğine ve anlamına katkıda bulunan (televizyon ve sinema için fon müziği, kilise ayinleri, düğünler, cenaze törenleri, sportif olaylarda eşlik unsuru vs.) benzersiz bir sembolik anlatım biçimidir (Lull, 2000, s. 33). Dolayısıyla popüler müzik bir düşüncenin ya da ideolojinin bilişsel alanda inşa edilmesine aracılık edebilmektedir. Çünkü bilişsel olarak müziğe katılan bireyler alımladıkları mesajlar aracılığı ile bilişsel alan biçimlenmekte ve algılama şeklini dönüştürebilmektedir.

Fransız devriminden sonra ortaya çıktığı düşünülen popüler müziğin, ulus düşüncesi ekseninde modern toplum yapısının bir projesi olduğu düşünülmektedir. Çünkü bu tarihlerden önce de var olan müzik olgusu, her sınıfın kendi beğenilerine göre şekillenmekte ve o sınıf içinde icra edilip, dinlenilmekteydi. İcra edilen müzik

türü sosyal tabakalara göre ayrılmaktaydı. Bütün topluma hitap eden kitlesel bir müzik türü yoktu. Popüler müzik olgusu ise burjuva prensiplerine dayalı ve popüler kültürün icra edildiği bir toplum içinde ortaya çıkmıştır. Her tabakadan insana seslenen karakteristik yapısı ile farklı tabakadan kültürlerin içinde sentezlendiği, çoğulculuk fikrine dayalı bir müziği ifade etmektedir. Kitlesel üretim ile kitle kültürünün ortaya çıktığı ve toplumsal beğenileri şekillendirdiği; farklı kültür ve yaşam şartlarının kolektif bir kültür içinde birleştirilmeye çalışıldığı bir dönemin iz düşümü olarak ifade edilmektedir(Özden, 2010, s. 62).

Popüler kültürün yakaladığı başarının sırrı ise estetik prensiplerinin çerçevesini açıkça ifşa etmiş olmasına bağlanmaktadır. Bu prensipler alımlayıcıların çoğulculuk fikri etrafında birleşmesi ve sürekli yenilik (geçicilik) prensiplerine dayalı bir sistemi işaret etmektedir. Fakat Frith, popüler müziği özellikle gündelik karakteristiğinden dolayı sevişilecek ancak evlenilmeyecek bir müzik türü olarak tanımlamaktadır(Solmaz, 1996, s. 13). Çünkü içinde sürdürülebilir bir geçiciliği barındıran popüler müzik değişen Pazar ihtiyaçlarına göre kendini şekillendirmektedir. İnsanın muhtevi dünyasının bir iz düşümü olmasından ziyade pazarın muhtevi dünyasının iz düşümü olarak şekillendiğinden ötürü sanatsal bir niteliği barındırmamaktadır.

Kapitalist üretim ilişkilerinin şekillendirdiği toplumsal koşullar altında ortaya çıkan çoğulculuk fikri, burjuva sınıfının sermaye odaklı toplum düzeninin devamına ilişkin ideallerinin bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. Popüler kültürün uygulama alanı bulduğu bu koşullar altında popüler müzikte bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Popüler kültürün bir ürünü olarak ortaya çıkan pop müzik, popüler müziğin kısaltılmış hali olarak kullanılmasına rağmen popüler müzik türleri içinde geçici, karmaşık olmayan ve gösteriye dayalı bir türü ifade etmektedir(Çiftçi, 2010, s. 153). Bu yönüyle popüler müzik ya da pop müzik burjuva toplumunun devamı idealindeki çoğulculuk algısını gibi endüstriyel toplumun amaçları doğrusunda kurgulanmış, paketlenmiş ve burjuva toplumunun sürdürülmesine hizmet eden bir pratiği temsil etmektedir.

Popüler müziğin dilsel, müziksel ve içeriksel bileşenleri ulusal ve küresel ölçekte pazara uygun bir şekilde kurgulanarak, pazarlanabilir bir pratik olarak küreselleşme olgusuna entegre edilmektedir. Çünkü küreselleşmenin sosyal sınıfların yanı sıra bireyler üzerindeki kuvvetli etkisi ile kimlik, statü, sınıf gibi momentlerle

dolaysız olarak irtibata geçilmektedir(Celasin, 2013, s. 132). Kapitalizmin stratejik kavramlarından biri olan küreselleşme ile her ne kadar çoğulculuk fikri etrafında küresel bir kültür yaratılmaya çalışılsa da örtük bir şekilde sistemin devamlılığı esas alınmaktadır. Popüler müzik olgusu da küreselleşme fikri etrafında şekillenmiş bir pratik olarak sistemin devamlılığına hizmet etmektedir. Sistemin işleyişine engel teşkil eden unsurlar sistemin dışında tutularak dışlanmaktadır. Küreselleşme adı altında sunulan kültürel patiklerde de demokrasi kalkını ardında örtük bir şekilde diğer kültürlerin olumsuzlamasını gerçekleştirmektedir. Popüler müziğin küreselleşme fikri ile yaydığı bilinç esasında kapitalist bilincin meşrulaştırılmasına hizmet etmektedir.

Popüler kültür, iletişim teknolojilerindeki gelişmelerle birlikte basitçe elde edilen ve tüketilen bir kültürü temsil etmesinin yanı sıra farklı sosyal tabaklardan da gelen bireyleri de aynı potada eritebilen bir yapıya sahiptir. Endüstriyel mahiyetteki kültür yapısı ile toplum için paketlenmiş ve dayatılmış gereksinimler yaratma gücünü de elinde bulunduran popüler kültür, dolayısı kitleleri yönetme ve yönlendirme gücüne de sahiptir(Küçükcan, 2011, ss. 35–36). Bu yönlendirme sürecinde popüler müzik özellikle gerek rasyonelleşmiş ve tekrara dayalı yapısı gerekse video klip gibi unsurlarında devreye girdiği görsel boyutun etkisi ile bireyleri etkisi altına almaktadır. Sunulan imajlar, yaşam tarzları belli bir kimlik vaat eden söylemi ile yerleştirilmeye çalışılan kültürün meşrulaştırıcısı konumundadır.

Cumhuriyet döneminin batılılaşma politikaları çerçevesinde ülkemizde de alafranga ve alaturka müzik tartışmaları yaşanmıştır. Bu bağlamda 1934 yılında alaturka musiki radyoda yasaklanmıştır. Bu durum Türkiye’de batı musiki ve doğu musikisinin popüler olmasına neden olmuştur. Doğu musikisi etkisindeki Türk müziği 50’li yıllardan itibaren serbest icra ve arabesk olarak ifade edilirken, batı musikisi etkisindeki Türk müziği ise caz, tango, rock’n roll, aranjman ve Türk hafif müziği gibi çeşitli türlere ayrılmıştır(Kuyucu, 2014, s. 61).

1970’li yıllardan itibaren müzik endüstrisinde ülkemizde de kaset teknolojisinin gelişmesi ile birlikte popüler müzik yaygınlaşma göstermiştir. 1980 yılında yapılan askeri darbe müzik endüstrisini olumsuz etkilemiştir. 80’li yıllarda sonra da serbest piyasa ekonomisine geçilmesi ile birlikte yeni teknolojilerin serbestçe ülkemize girmesi, radyo, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının özel sektör alanında da yaygınlaşma göstermesi ile popüler müzik ülkemizi de etkisi altına almıştır. Yurga

popüler müziğin yayılmasında ilişkin şu görüşleri ifade etmektedir(Çiftçi, 2010, s. 156):

- ✓ 1980’li yıllara kadar ülkemize girişi yasak olan teknolojik araçların(müzik seti, kasetçalar, elektronik müzik araçları) serbest piyasa ekonomisine geçilmesi ile birlikte ülkemizde serbestçe ithal edilebilmesi
- ✓ Radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ve gereksinim duyulan müzik programlarının arz talep dengesi doğrultusunda amatör kişilere dahi imkân vermesi.
- ✓ Müzik prodüktörlerinin kara ve pazara dayalı çalışmaları.
- ✓ Nüfusun büyük bir bölümünün gençlerden oluşan Türkiye’de müziksel çalışmaların genç nüfusu hedef alarak kurgulanması.
- ✓ Arabesk müzikten sıkılan kitlelerin yeni alternatifleri araması.

Popüler müzik olgusuna en ciddi eleştiriler popüler kültüre olumsuz yaklaşan Frankfurt Okulu ekolünden gelen düşünürlerden gelmiştir. Bu bağlamda Frankfurt okuluna göre popüler kültür bireyleri kitlesel üretim zihniyeti ile ele alarak onları yeniden üretmektedir. Kültür endüstrileri metalaşmış kültürel pratikleri ile alımlayıcıları kültürel aptallara dönüştürmektedir. Çünkü kapitalizmin mahiyetinde kitlesel bir toplum karakteristiği yatmaktadır(Sakar, 2009: 386). Kültür endüstrilerinin bir ürünü olan popüler müzik ise kapitalizmin meta bilinci yaymakla görevli bir pratiktir. Çünkü müziğin ve içeriğin geri planda olduğu ritmin ön planda olduğu bir yapısı olmasının yanı sıra yarattığı pop ikonları ile popüler kültürün imaj, kimlik satışını olumsuzlamalarla gerçekleştirmektedir. Sistem tamamiyle tüketime odaklı bir mekanizmanın işlerliğine hizmet etmektedir. Duygusal bir varlık olan insanın sanat aracılığı ile ruhsal bir doyum elde etmesinden ziyade sistemin yarattığı irrasyonel (kimlik, statü,) ihtiyaçların giderilmesine aracılık etmektedir.

Adorno’ya göre ise popüler müzik, kapitalizm tarafından şekillendirilen bir müzik türüdür. Biçim ve içerik yönünden endüstriyel bir yapısı olan popüler müzik, paketlenmiş ölçütlere göre üretilmektedir. Popüler kültür karakterine uygun olarak sabit olmayan, hem mücadele alanı hem de bir boyun eğiş bileşenlerini taşıyan ve toplumsal koşullara göre değişiklik gösteren bir yapıdadır. Kapitalist üretim ilişkilerinin yansıması olarak popüler müziğin endüstriyel boyutu üzerinde durulması

gereken bir noktadır. Çünkü popüler müziğin muhteviyatında taşıdığı standartlaşma alımlayıcıları da etkileyerek dönüştürmektedir(Kuyucu, 2014, s. 63).

Kaygısız ise popüler müziğin sanat bir niteliğinin olmadığını savunmaktadır. Ona göre basit, eğlenmek ve zaman öldürmek olan popüler müzik, müzik olgusunun endüstriyellesmesinin bir sonucudur. Müziğin endüstriyelleştirilme sürecinde bütün materyallerden faydalanılmaktadır. Örneğin yöresel müziklerden tutun tarihi müziklere; klasik musikinın Batılılaştırılmasından tutun caz müziğine kadar tüm müzik türleri aynı kültür potasında eritilerek kamusallaştırılmakta ve topluma empoze edilmektedir(kuyucu, 2014, s. 65).

Popüler müziğin en çok eleştirildiği yanı ise kapitalist ideolojinin hayat tarzını topluma empoze etmeye çalışmasıdır. Fakat popüler müzik, emredici ve dayatmacı yanının yanı sıra bir direniş alanı olarak görülmektedir. Bunun en dikkat çekici örneği ise rock müzik olarak verilebilir. Kültürel bir pratik olarak müziğin mahiyetini duygusal unsurlar değil endüstriyel unsurlar belirlemektedir. Pazara uygun bir şekilde üretilen müzik, ileri teknolojik araçlarla çoğu zaman bir müzisyene ihtiyaç duymadan üretilmekte ve hatta icracıların müzikalitelerinin mükemmel olmalarına gerek bile duyulmamaktadır. Bu durum ise aktif müzik üretiminden pasif bir müzik üretimine doğru bir yönelmeye işaret ettiği gibi folk veya farklı alt kültür geleneklerinin yıkılışına ve genel müzikaliteye dair bilincin zayıflamasına neden olmaktadır(Çağan, 2003, s. 196). Popüler müziğin bu yönü ise çalışmamızın ana problemini oluşturmaktadır. Çünkü popüler müzik biçim ve içerik yönünden kapitalist ideolojiye göre biçimlenmiş bir müzik türüdür. Asıl amacı kapitalist ideolojinin sürdürülebilir kılmasına aracılık etmektedir. Bu müzik türü içinde sanat ya da müzik yapmak arka plana itildiği gibi yapılan müziğin bir anlam taşımaya ya da sözlerin bir anlam taşımaya gerek yoktur. Özellikle özel kanalların yayınlaşması ve güdümüzde de internet teknolojilerinin gelişmesi ile birlikte görselliğin daha büyük önem kazanması ile birlikte seksüalite, yaşam tarzı, statü, kimlik gibi unsurlara vurgu yapılarak sistem meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır. Kitlelere vaat edilen bu fenomenler aracılığı ile mevcut konumları bir olumsuzlamaya tabi tutularak, tüketim körüklenmekte fakat hiçbir zaman sistemin vaat etkileri gerçekleşmemektedir. Sistemin sunduğu bu fenomenler aracılığı ile aşılana umut hep canlı tutulmakta ve sistemin devamlılığı

korunmakta hem de kitlelerin dezavantajlı konumları örtük olarak pekiştirilmektedir. Başka bir ifade ile statüko meşrulaştırılmaktadır.

Popüler müziği olumlu bir bakış açısı ile değerlendirenler çoğulculuk fikrinin yer bulduğu en uygun ortamın popüler müzik olduğu düşüncesi içindedirler. Onlara göre popüler müzik içeriğinde folk unsurları oldukça çok bulunmaktadır. Popüler müzik her zaman ve her yerde kolaylıkla anlaşılması ve ulaşılması ile kitleler tarafından tercih edilmektedir ve halkın gündelik pratikleri arasında yerini almıştır(Sakar, 2009, s. 388). Alımlayıcıların müziksel beğenileri ait olduğu toplumsal sınıflar ile doğru orantılıdır. Başka bir ifade ile bireyler ait olduğu toplumsal tabakanın benimsediği kültürel ürünler doğrultusunda şekillenen bir beğeni kültürüne sahiptir. Sosyolojik incelemelerde toplumsal yapının bu arka planını problem edinerek, insanların müziksel beğenilerinin insanların sosyoekonomik ve toplumsal hiyerarşideki konumlarını nasıl konumlandığını araştırmaktadır. Bu yaklaşıma yakın bir yaklaşımı benimseyen Frith kitlesel kültürü endüstriyel gelişmelerin aksine bireylerin belirlediğini savunmaktadır. Ona göre farklı toplumsal sınıflar farklı kültür ve beğenilere sahiptirler. Dolayısı ile müzikal beğeniye ilişkin değerlendirmelerin sınıf olgusu ile ilişkili olduğunu savunmaktadır(Frith 1996, s. 120).

19. yüzyılda batı Avrupa'da meydana gelen kapitalist gelişmelerle birlikte toplumsal koşullar da değişime uğradı. Artan sanayileşme ile birlikte tarıma dayalı bir yaşam süren kırsal kesim, artan fabrikalarla birlikte iş yoğunluğunun kentlerde toplanması nedeni ile kırdan kente göç etti. Bu süreçte alışkın olduğu kültürel değerlerden de uzaklaşan kırsal nüfus, kent ve kırsal kültür arasında sıkışıp kaldı. Müziksel anlamda yöresel müziklerinden ve ilahilerinden de bir kopuş yaşadı. Bu yeni kentli nüfusun yaşadığı kültürel bunalıma ilişkin problemlerde endüstriyel devrimin yeni aktörü orta sınıf burjuvazisine düşmüştür. Burjuva sınıfı yeni toplumsal koşullara uygun bir müzik türü oluşturarak yeni kentli sınıfı da yaşadığı boşluğu doldurmaya çalışmıştır. Bu yeni müzik türü ne aristokrat bir mahiyette ne de kırsal kesimin müziğine benzemektedir. Basit ve herkesin kolay anlayabileceği bir tarzda eğlenceye dayalı bir yapıdadır. Bu müzik türü ile hem iş gücü kapitalizm için yeniden üretilerek, boş zaman aktivitesi olarak motivasyon sağlamakta hem de her beğeniye hitap ederek, herkesin kendinden bir şey bulması için hafif duygusal serpiştirmeler ile süreklilik sağlanmaktadır. Kitle iletişim araçlarıyla yaygınlaşan bu müzik tüm kitleleri etkisi

altına alarak toplumsal yaşamın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir(Ali, 1987, s. 20). Popüler müzik bu yeni dünya düzenin bir motivasyon aracı olarak her yaştan ve kültürden herkesin beğenisine cevap veren niteliği ile endüstriyel toplumun ajansal bir sanatı haline gelmiştir. Kitleleri güdüp yönetme yeteneği ile yaydığı yanlış bilinç, var olan sosyal gerçekliğin anlaşılmamasına, bireylerin içinde bulundukları konumlarının da popüler müziğin hipnotize eden yönü nedeni ile sorgulanamamasına hizmet etmektedir. Popüler müziğin ritmine ve sunduğu imajiner dünyanın etkisine kapılan kitleler, içinde bulundukları aldanımdan habersiz statükonun sürmesine aracılık etmektedirler.

3.2. ENDÜSTRİYE DÖNÜŞEN MÜZİĞİN KONUMU

Endüstri öncesi dönemde müzik dil aracılığı ile aktarılmaktaydı. Ancak endüstriyel dönemle birlikte yaygınlaşan teknolojik gelişmelerle müzik, zaman ve mekândan bağımsız olarak üretilip aktarılabilmıştır. Yeni teknolojik gelişmelerle birlikte üretim ve dağıtımı gerçekleşen müzik başka bir ifadeyle materyalleşerek, endüstriye dönüşmüştür. Kültürel ve psikolojik bir hamiyet taşıyan müzik olgusu böylelikle ekonomik bir boyut kazanmıştır (Bektaş, 2007, s. 17).

Müziğin endüstrileşme yolculuğundaki ilk adım yazılı kültüre geçilmesi ile birlikte atılmıştır. Çünkü sözlü gelenek döneminde bellek aracılığı ile aktarılan müzik, yazılı kültüre geçilmesi ile birlikte yazıya aktarılabilmıştır. Bu süreçte notalar yazıya aktarılarak, kitlelere sunulmuştur. Müzik eserlerinin yazıya aktarılması ev içi kullanılan müzik enstrümanlarının satışını da etkilemiştir. Aile içinde müzik icra etmek ve enstrüman çalmak burjuva kültürünün bir parçası haline gelmiştir. Hatta kadınların iyi bir müzik tahsili yapması ve piyano çalması güzel bir evlilik adına önemli bir adım olarak görülmüştür(Çelikcan, 1996, ss. 41-42).

Müziğin endüstriye dönüşmesinin gerçek manadaki ilk adımı ise 1877 yılında Thomas Edison'un fonografı icat etmesi ile gerçekleşmiştir. Ardından ise Bell Telephone elemanlarının fonografin bir başka çeşidi olan gramofonun North America Phonografy Company'nin pazarlama lisansı alması ile süreç ilerlemeye başlamıştır. Edison'un buluşu icra edilen müziğin kayıt edilmesi ve kopyalanması adına o dönem için önemli gelişme olarak algılanmıştır. Fakat fonogram cihazının o dönem 193 dolara

satılması, tüketiciler için ciddi bir maliyete neden olduğundan ötürü çok fazla ilgi görmemiştir(Kapancıoğlu, 2006, s. 5).

1904 yılına gelindiğinde ise Alman Odeon şirketi her iki tarafına da müziğin yazılabildiği plakları geliştirmiştir. O dönemden önce sadece bir tarafına müzik yazılabılırken, yeni teknolojik gelişme ile plakların her iki yüzüne de kayıt yapılabilmektedir. Müzik endüstrisinin ilk en büyük plak satışını ise bir opera sanatçısı olan Enrico Caruso gerçekleştirmiştir. Enrico hayatı boyunca plak satış ve telif haklarından 2 milyon doların üstünde bir gelir elde etme başarısı göstermiştir(Weissman, 1990, s. 33).

19. yüzyılın sonlarından itibaren müzik endüstrisi ilerlemeye devam ederek, farklı kategorilerde alt sektörler kurularak endüstri daha büyük bir konuma gelmiştir. Bu dönemde Tin Pan Ally yaprak notaların daha çok satılması reklam ve pazarlama stratejilerine başvurmaya başlamıştır. Şirket büyük alışveriş merkezlerinin olduğu metropollerde yaprak notaların satışını artırmak için canlı konser organizasyonları düzenleyerek ürünlerinin pazarlamasını gerçekleştirmeye çalışmıştır. Kitle iletişim araçlarının çok fazla gelişkin olmadığı bu dönemde, bu tarz yöntemler satışların ciddi oranda artmasını sağlamıştır(Çelikcan, 1996, s. 43). Bu dönemden sonra müzik sektöründe dans müziği olgusunun da belirmesiyle müzik sektörü alternatif bir takım gelişmelerle daha da canlanmaya başlamıştır. 1912 yılında müzik sektöründe üç adet müzik şirketi varken, yeni gelişmelerle birlikte müzik sektöründeki şirket sayısı 1916 yılında 46'ya yükselmiştir. Kayıt teknolojilerindeki yeni teknolojik gelişmeler ile müziğin üretim ve dağıtımı için maliyetler ucuzlarken, artan rekabette piyasayı daha cazip hale getirmiştir. Örneğin bu dönemler içinde gerçekleşen plak satışları ile sektörün toplam hacmi 100 milyon dolar seviyesine kadar çıkmıştır(Kuyucu, 2014, s. 21).

Müzik olgusunun endüstriyel konuma geçmesiyle birlikte müziksel üretim ve tüketim şartlarında bir takım gelişmeler meydana gelmiştir. Müzik önceleri egemen sınıfların kontrol ettiği bir kültürel pratik iken, müzikteki endüstriyel gelişmelerle birlikte daha alt sınıfların beğenilerine seslenir hale gelmiştir. Müzikteki endüstrileşme ile birlikte eser üreticileri kilise ve aristokrasinin egemenliğinden kurtulmasına rağmen, endüstrileşmenin yol açtığı kitlesel kültüre uygun eser üretme kaygısı nedeni

ile pazar bağımlı olarak eser üretir hale gelmişlerdir. Dolayısıyla bir eserin biçim, içerik açısından yapısını üretim koşulları belirler hale gelmiştir(Bektaş, 2007, s. 18).

Birinci dünya savaşının akabinde gramofon plağının icat edilmesi, radyo, sinema ve televizyon gibi kitle iletişim teknolojilerine ilişkin yeni gelişmelerin ortaya çıkması ile müzik bir gösteri pratiğine dönüşmüştür. Bu yeni gelişmeler bireysel ve kapalı devre tüketilen müzik yayıncılığını olumsuz etkilemesinin yanı sıra, piyano yapımcılarını da etkilemiştir. Bu yeni teknolojik gelişmelerle müziğin bir gösteri aracına dönüşmesi ile organizatör ve konser salonu sahipleri de müzik endüstrisi içinde önemli bir aktör olarak yer almaya başlamışlardır (Frith, 1996, s. 74).

1930 yıllara gelindiğinde radyo dönemin en önemli kitle iletişim aracı haline gelmiştir. Müzik endüstrisi için radyo o dönem bir katalizör görevi üstlenirken, plak şirketleri için sanatçıların reklamını yaptığı bir mecra haline gelmiştir. İcra edilen müziğin popüler hale gelmesinde radyolarda yayınlanma sıklığı ve plak satışlarının oranı belirleyici bir unsur olarak meydan çıkmıştır(Lull, 2000, s. 84).

50'li yıllara doğru ise rock'n roll tarzı müziğin popülerleşmesi ile birlikte öteki müzik çeşitleri de popüler hale gelmişlerdir. Profesyonel müzik gruplarının yanı sıra amatör müzisyenlerin de müzik yapma imkânı bulduğu müzik grupları piyasada yer almaya başlamışlardır. Beatles müzik grubu bu döneme damgasını vurmuş popüler müzik grubu olarak tarihe geçmiştir(Kuyucu, 2014, s. 25)

İkinci dünya savaşından sonra dünya barışının tahsis edilememesi ve soğuk savaş şartları altında toplum; mevcut sistem, kilise ve siyasal iktidarlara karşı protest bir tutum içine girerek, dönemin toplumsal koşullarının bir yansıması olarak rock müziği geliştirmiştir. Amerika ve İngiltere gibi ülkelerde sistemin yol açtığı özgürlüklere ilişkin güvensizlik hissiyatı, kitlesel protestolara neden olurken, bu protestolar esnasında rock müzik en önemli iletişim aracı olmuştur(Duman, 2009, s. 240).

Dönemin siyasal ve toplumsal koşulları müzik gruplarını da etkilemiştir. Dönemin toplumsal koşullarına uygun olarak Phil Ochs, Bob Dylan, Joan Baez protest-folk müzik icra ederken, Pink Floyd ve The Doors gibi gruplar da görsellik ve müziğin bir arada tutulduğu, sanatsal bir bütün ifade eden bir müzik icrası sunmaya çalışmışlardır. 1980'li yıllara doğru ise New Pop adı verilen bir anlayış çerçevesinde

gösteri odaklı bir müzik furyası başlamıştır. Bu akıma kapılan müzik grupları görselliğin ve canlı icraların ön planda tutulduğu bir müzikalite çerçevesinde müzik yapmışlardır(Çelikcan, 1996; 80). New pop furyası müzik endüstrisine yeni bir ivme kazandırarak, gösteriye dayalı olarak endüstrinin büyümesine katkı sunmuştur. Bu dönem içerisinde imaj oluşturmak önemli bir reklam stratejisi olarak kullanılmış ve Michael Jackson, Madonna, Pet Shop Boys, Duran Duran gibi pop yıldızları kitleleri etkisi altına almışlardır(Kuyucu, 2014, s. 25).

New pop akımı ile görsellik ve şovun müzik endüstrisi içinde önemli bir olgu haline gelmesi ile birlikte müzik klipleri olgusu ortaya çıkmıştır. Müzik endüstrisindeki yeni kültürel gelişmelerle birlikte MTV müzik kanalı kurulmuştur. MTV müzik kanalının kurulması ile birlikte müzik içerisinde görsellik daha da önemli bir boyut haline gelmiştir. MTV 'nin Sony Müzik ile birlikte hazırladığı Michael Jackson'ın "Thriller" isimli albümünde yer alan "Billy Jean" ve "Thriller" şarkılarına çekilen klipler, müzik endüstrisinin ilk profesyonel video klipleri olmuştur. Ve müzik olgusu içerisinde görselliğin daha da önem kazanmasına aracılık etmişlerdir(Kuyucu, 2014, s. 26).1980'li yıllardan sonra önemli bir reklam aracına dönüşen müzik klipleri, müzik endüstrisi için katalizör görevi görmesinin yanı sıra popüler müziğin yaygınlaşmasına ve benimsenmesine katkı sunmuştur(Çevik, 2010, s. 282).

2000'li yıllara gelindiğinde ise internet teknolojisini gelişmesi ve yaygınlaşmaya başlaması ile birlikte endüstri için yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönem içerisinde fırsatlar ve tehditleri aynı oranda bünyesinde barındırmaktadır. Web 2.0 teknolojisi ile müzik dinleme ve indirme fırsatını yakalayan kitleler, müzik ürünlerine daha hızlı ve daha çok ulaşma imkanını bulmuşlardır. Yine bu dönemde Web 2.0 teknolojisi sunduğu imkanlar sonucunda MP3 teknolojisi gelişerek, müzik dijitalleşmiştir. Kaset ve plak gibi müzik ürünlerinin yerini CD teknolojisi almıştır. Müziğin bu yeni teknolojinin içine kaydedilmesi ile müzik ürünleri sanal ortama da aktarılma imkânını bulmuştur. Müziğin dijital ortamda çevrim içi olarak tüketilmesi albüm satışlarını olumsuz etkilemiş ve müzik endüstrisi ekonomik olarak durgunluk içine girmiştir. Dijital müzik piyasası adı verilen bu dönemde birlikte müzik endüstrisinde yeni bir döneme geçilmiştir(Kuyucu, 2014, s. 28).

Müzik endüstrisinin dijitalleşmeye başlaması ile durgunluk içine girmesi albüm satışlarının düşmesi ile sonuçlanmıştır. Bu süreçten sonra müzik endüstrisi yeni

arayışlara yönelmiş ve endüstriyi ayağa kaldırmanın çözüm yollarını aramaya başlamıştır. 2003 yılında Apple'ın kurucusu Steve Jobs iTunes adlı bir dijital bir müzik platformunu uygulamaya sokarak, dijital müzik sektöründe yeni bir ufuk açmıştır. iTunes ile birlikte müzik ürünlerinin resmi bir biçimde ücretli olarak satılmasının zemini oluşturularak dijital ortamdaki korsan müziğin bir nebze olsun önüne geçilmeye çalışılmıştır. İnternet teknolojilerinin sunduğu gelişmelerle geleneksel müzik endüstrisi, dijital müzik endüstrisine dönüşümünün önü açılmıştır(Kuyucu,2014, s. 30). 2003 yılından günümüze kadar olan süre içinde iTunes'ın yanı sıra sportify, youtube, fizy, deezer gibi yeni dijital müzik platformları ile dijital müzik sektörü daha yüksek bir hacme ulaşmıştır.

Müzik olgusunun endüstriyellemesi ile birlikte müzik piyasasının ilişkileri de farklılaşmıştır. Müziği besteleyen, seslendiren ve dinleyenler arasındaki iletişim dönüşüme uğramış ve bu ilişkilerinin mahiyetini serbest piyasa ekonomisi belirler olmuştur. Bireylerin müzik zevkleri de serbest piyasa ekonomisinin dayattığı kalıplara göre şekillenmektedir (Kuyucu, 2014, s. 31). Yazılı kültüre geçilmesi ile birlikte müzik eserlerinin notalar aracılığı ile yazıya aktarılması sürecinden başlayarak, gelişen teknolojilerin kazandırdığı ivmeyle ile birlikte müzik endüstrisi adeta bir fabrikaya dönüşerek, kitlesel olarak müzik üretim ve tüketimini kontrol eden devasa bir ekonomiye dönüşmüştür. Müzik üretimi ve tüketimi kitlesel olarak gerçekleştirilen bir meta halini almıştır.

Tüketiciler yazılı ve görsel medyanın yönlendiriciliğinde beğeni kültürleri şekillendirilerek kapitalist sisteme uygun hale getirilmektedir. Bu süreçte pazara sokulan kitlesel ürünlerin satışı için uygun tüketici kitlesinin yaratılması pazar için önem arz etmektedir. Kitle iletişim araçları ile desteklenen endüstriyel müziğin satışı için yine medya tarafından tüketiciler biçimlendirilmektedir. Sanatsal nitelikten yoksun ve tamamen ticari kaygılarla pazar için üretilmiş müziğe bağımlı hale getirilen kitleler endüstrinin devamlılığını sağlamaktadırlar(Yöndem, 2013, s. 1048).

Dijital müzik endüstrisinin gelişmesi ile birlikte 2011 yılında fiziksel albüm satışları sportify ve iTunes üzerinden gerçekleştirilen albüm satışlarının çok altında kalmıştır. Dolayısı ile CD satışlarının miadını doldurmuştur(Kuyucu, 2014, s. 50). İletişim teknolojilerindeki gelişmelerin ışığında müzik dinlemek için internet yeterli hale gelmiştir. İnternet sayesinde tüketiciler, müzik dinlemenin yanı sıra dinledikleri

sanatçılar ile ilgili tüm konser, biyografi, magazin ve haber gibi tüm bilgilere rahatça erişebilmektedir(Yılmaz, Özdil ve Kapancıoğulları, 2009, s. 75).

Dijital müzik endüstrisinin büyümesi ile dinleyicilerin müzik dinleme alışkanlıkları da değişmiştir. Önceden geleneksel dönemde doğrudan müzik icrası ile iletişime geçen dinleyiciler radyo, televizyon gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile zaman ve mekândan bağımsız olarak müziği tüketebilmeye başlamışlardır. İnternet teknolojisinin ilerlemesi ve akıllı telefon teknolojisinin maksimum seviyeye ulaşması ile müzik taşınabilir, ucuz ve rahat ulaşılabilir hale gelmiştir. Yeni teknolojik gelişmeler her türlü şartlar altında tüketiciye müziğe erişebilme fırsatı tanımaktadır.

2000’li yıllardan itibaren büyümeye başlayan dijital müzik endüstrisi 2004 yılına gelindiğinde 400 milyon dolar seviyesine ulaşırken, 2005 yılında 1.2 milyar dolar, 2006 yılında 2,2 milyar dolar, 2008 yılına gelindiğinde ise 3.7 milyar dolar hacmine ulaşmıştır(Özdemir, 2009, s. 20). 2016 yılına gelindiğinde ise bu oran 15 milyar dolar seviyelerine kadar ulaşmıştır

PwC’nin hazırladığı “Küresel Eğlence ve Medya 2014-2018 Raporu verilerine göre 2013 yılı dünya müzik endüstrisi 47,4 milyar dolar seviyelerinde olmasına rağmen Türkiye’de bu oran 250 milyon dolar seviyelerindedir. Rapora göre konser bileti ve sponsorluk anlaşmalarından elde edilen gelir her geçen gün daha da artmaktadır. Amerika ve Avrupa’daki müzik endüstrisindeki gelişmelerle doğru orantılı olarak Türkiye’de de müzik endüstrisi dijital alana bağlı olarak genişlemesi öngörülmektedir(Kuyucu, 2014, s. 32).

3.3. İDEOLOJİK SİSTEMİN ARACI OLARAK MÜZİK

Müzik olgusunu siyasal, sosyal ve ekonomik koşullardan soyutlayarak değerlendirmek onu dar kalıplara hapsederek değerlendirmek anlamına gelmektedir. Çünkü müzik her ne kadar kendi içinde özerk bir sanat dalı olsa da içinde bulunduğu zamanın koşullarından etkilenmektedir. Sosyolojik bir bakış açısı ile müzik olgusuna eğilmek, onu kendi özerk alanından çıkararak, içsel dinamiklerinin toplumla etkileşimini ve bireyler üzerindeki etkilerini çok boyutlu bir bakış açısı ile değerlendirmek anlamına gelmektedir. Bu bakış açısı ile müzik bir duygulanım aracı olmasının ötesinde toplumsal ilişkiler ağının önemli bir aktörü olarak

değerlendirilmelidir. Adorno ve Horkheimer'in ifadesi ile toplumu etkileyen önemli bir unsur olarak görülmelidir(Ergur, 2009, s. 9).

Toplumsal yaşamın değişimlerinin iz düşümünü yansıttığı ölçüde müzik olgusu sosyolojik bir mahiyete sahiptir. Başka bir ifade ile müzik; sosyal, ekonomik, siyasal ve kültürel değişimlerin yansıdığı bir temsil alanıdır. Toplumdaki değişim müzikaliteye de yansımaktadır. Bu değişimlerden nasibini alan müzik, kendi özerk alanında biçim ve içerik olarak toplumsal koşulları yansıtmaktadır. Bu süreçte toplumsal değişimlere paralel olarak müzikalite, icra, müziksel ürünlerin ifade ettiği anlam değişmektedir. Bu yönüyle müzik tarihsel konumu olan kültürel bir pratik olarak sosyolojik bir öneme sahiptir(Tanyol, 1982, s. 59).

Müzik olgusunun kendi içsel unsurlarını gözlemleyerek toplumsal yapıda meydana gelen değişim ve dönüşümleri açıklayabiliriz. Weber de bu düşünceden hareketle müziksel yapıdaki değişimleri toplumsal koşullarla ilişkilendirerek müzik temelinde sosyolojik bir bakış açısı ortaya koymaya çalışmıştır. Ona göre batı musikisindeki değişimler ile toplumsal koşulların ilişkilendirilerek, sosyal gerçekliğin betimlenmesi noktasında müzik önemli bir sosyolojik fenomen konumundadır (Weber, 1958).

Örneğin Batı musikisinde barok dönemden klasik döneme, klasik dönemden de romantik döneme geçerken müzik olgusu ciddi dönüşümler geçirdiği gibi bu dönemler içinde toplumsal yapıda da ciddi dönüşümler görülmüştür. Bu durumu bir rastlantı ile açıklamak toplum ve müzik olgularını birbirinden soyutlamak anlamına gelmektedir. Çünkü her dönemin toplumsal koşulları kendi içinde toplumsal yapıyı oluşturan diğer unsurlarda değişimlere neden olmuştur. Dolayısıyla müzik olgusunu da toplumsal koşullardan tecritleyerek açıklamak müzik olgusunu dar kalıplar içine hapsedmek anlamına gelmektedir. Başka bir ifade ile müzik olgusunu her dönemin kendi epistemesi çerçevesinde değerlendirmek gerekmektedir. Çünkü müzik olgusu, içinde bulunduğu dönemin toplumsal koşullarına koşut olarak, o dönemin egemen ideolojilerini, düşünüş tarzlarını bünyesinde barındıran kültürel pratik olarak ortaya çıkmaktadır (Tanyol, 1982, s. 58).

Müzik, toplumsal değişimin gözlemlendiği tarihsel bir olgu olmasının yanı sıra ideolojik bir araçtır. Müzik bütün sanat dalları gibi bir gerçekliği ihtiva etmektedir.

Ancak bu ihtiva ettiği gerçeklik temsiliyetin ötesinde müziğin kendisi ise bu noktada müzik ideolojik bir anlam kazanmaktadır(Yıldırım ve Koç, 2004, s. 82). Müzik ve ideoloji olguları arasındaki etkileşim ideolojinin arzuladığı hedefler, işlevler ve dönüşümler bağlamında önem kazanmaktadır. Bu bağlamda bir üstyapı fenomeni olarak müzik, ideolojik boyuta sahiptir. Bu süreçte toplumsal üstyapıda meydana gelen bir takım değişimler ideolojilerin iz düşümü olan müzik alanında da bir takım değişimleri zorunlu kılmaktadır. Egemen ideolojilerin konuşlandığı bir alan olarak müzik, ajansal bir sanat dalı olarak egemen ideolojilerin aracı konumundadır. Egemen güçler toplumun aleyhine ancak kendi lehlerine işleyen sistemin sürdürülebilirliği noktasında müziksel alanda bir takım biçim ve içeriklerin değişimini kontrol etmektedir. Müzik olgusuna ise toplumu şekillendirme ve yeniden üretme gibi bir misyon verilmiştir. Egemen güçlerin avantajlı konumunu sürdürmesi noktasında toplumda yaygınlık gösteren popüler müzik biçimleri ve beğenilerinin analizi, müzik alanında ideolojilerin nasıl konumlandığını betimlemek açısından önem arz etmektedir. Bu bakış açısından hareketle müzik olgusuna Althusser ideolojik bir aygıt olarak yaklaşırken, Bourdieu ise kültürel sermaye olarak, Adorno ise kültür endüstrisinin bir pratiği olarak yaklaşmaktadır(Esgin, 2012, s. 3).

Müzik olgusunun ideolojik boyutu, onun sosyal yapıda sahip olduğu nüfuz ile doğrudan bağlantılıdır. Arnold Schering'in deyişi ile müzik, toplum inşa edici bir yetiye haiz olması açısından diğer sanat dallarından önde gelmektedir. Bu durumun en önemli sebebi ise müziğin icra edilirken dahi aynı anlayışa sahip pek çok kişiyi bir araya getirmesidir. Müzik aynı felsefeye sahip aynı amaçları gerçekleştirmek için bir araya gelen insanlardan oluşan müzik cemaatleri oluşturmaktadır. Müziğin ideolojik boyutu ile ilgili diğer bir nitelik ise bireylerin ruhlarına nüfuz eden bir karakteristiğe sahip olmasıdır. Bu yönüyle müzik, bireyleri birbirlerine kenetleyerek kitlesel bir hareket yaratma noktasında diğer sanat dallarına oranla daha güçlü ve yüksek bir bilişsel etki yaratmaktadır(Adorno ve Horkheimer, 2011, s. 124-125). Bu bağlamda sosyal gerçekliğe ilişkin betimlemeler yaparken, müzik olgusunun toplumsal yaşamdaki gücünü göz önünde bulundurarak, toplumsal analizlerin dışında bırakmamak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Sosyolojik analizler yaparken müzik olgusunun ihmal edilmemesi gerektiği gibi, müzik olgusuna ilişkin analizler yaparken de onu, içinde bulunduğu dönemin ve toplumun sahip olduğu üretim şartlarından soyutlamadan analizler yapılmalıdır. He ne kadar müzik kendi içinde özerk bir alana

sahip olsa da toplumsal üretim ilişkilerinin iz düşümlerini yapısında taşımaktadır. Müzik bir üstyapı unsuru olarak bu boyutu ile kentleşme, göç, üretim ilişkileri, teknolojik koşullar ve toplumsal cinsiyet gibi fenomenler ile sosyal gerçekliğe ilişkin analizlerde önemli bir fenomen olarak yer almaktadır(Ergur, 2002, s. 14-15).

Toplumsal bir olgu olarak müzik, bireylerin içsel dünyalarının bir tezahürü olmasının ötesinde tarihsel, kültürel ve ideolojik boyutları ile aynı zamanda toplumsal bir gerçekliği de yansıtmaktadır. Bu açıdan müziği duyguların notalar ve sözler aracılığı ile ifade edildiği salt semboller bütünü olarak değerlendirmemek gerekir. Müzik toplumsal alanın bir üstyapı dinamiği olarak, sosyal gerçekliğin iz düşümlerinin yer aldığı kültürel bir alandır. Toplumla olan karşılıklı münasebeti nedeniyle toplumsalın açıklanmasında önemli bir sosyolojik konuma sahiptir(Turley, 2001, s. 648).

Ünsal Oskay ise müziğin ideolojik boyutuna yabancılaşma bağlamında bir yaklaşım getirmiştir. Ona göre ideolojik hegemonya, iktisadi ve politik iktidarın toplumsal hayatta güç kullanmaksızın işlerlik kazanması için gerekli kültürel zeminin inşasını gerçekleştirmektedir. Egemen sınıfların lehine inşa edilen böylesi bir kültürel zeminde dezavantajlı konumda olan bağımlı sınıfların kültürleri alt kültür olarak konumlandırılırken, egemen sınıfların kültürleri ise baskın kültür olarak yüksek bir konumu teşkil etmektedir. Toplumsal yapının en ehemmiyetli alanları egemen sınıfların kültürleri çerçevesinde şekillenen davranış ve düşünce kalıplarına göre işlerlik kazanmaktadır(Oskay, 2001, s. 2). Bu bağlamda şekillenen müzik olgusu ise ideolojik yapısı ile toplumsal yaşama hükmeden iktidar erklerinin avantajlı konumlarının sürdürülmesine imkân tanıyan bir amaca hizmet etmektedir. Bu türden bir müzik, toplumsal hayatın bağımlı sınıflar aleyhine olan tutarsız durumlarını hasıraltı ederek, sosyal gerçekliğin çelişkili yanlarının kavranmasını zorlaştıran ve muhteviyatında yabancılaşma barındıran bir bilincin toplumun bilişsel alanında meşrulaştırılmasına hizmet etmektedir(Oskay, 2001, s. 58).

Müzik olgusunun ideolojik olarak işlerlik kazanması, tüketim olarak müziğin mutlak bir aldanım olarak algılanmaması ve dinleyicilerin sosyal yaşantıları için ehemmiyet arz eden bir takım ihtiyaçlarını giderebilmesine bağlıdır. Sisteme meşruluk kazandıran bir araç olarak müzik, kitlelerin içinde yaşadığı amprik gerçekliği mutlak bir gerçeklikmiş gibi algılatarak, asıl hakikatin kitlelerce kavranmasını

engellemektedir. Müziğin ideolojik gerçekliği, kitlelerin aleyhine olmasına rağmen, kitlelerin bu tarz bir müziğe yönelmesi ise çağdaş toplumdaki sosyal şartların kitleleri doğrudan sosyal gerçekliğin arkasında bir takım doyumları tecrübe etmeyi zorunlu kılacak hissiyatın açığa çıkmasına sebebiyet vermesinden dolayıdır. Çünkü egemen sınıfların lehine olan toplumsal koşullarca bir takım doyumların bağımlı sınıflarca tecrübe edebilmesi zorlaşmış vaziyettir. Kapitalist üretim ilişkilerinin daha da gelişmesiyle birlikte toplumsal koşullar da daha kaotik bir hal almıştır. Bu kaotik düzen içinde bir takım doyumlara uzak olan sınıfların ise bu tarz müziğe olan yönelimi daha da yüksek orandadır. Bu tarz bir müzik, bünyesinde barındırdığı fantazyalar aracılığı ile bir takım doyumların tecrübe edilmesine imkân tanımasından ötürü ideolojik bir mahiyete sahiptir. Ancak diğer müzik tarzlarının ideolojik bir konuma sahip olabilmesi için ise bu müzik türlerinin üretim ve tüketim tarzlarında burjuva yaklaşımının diğer sınıf ve tabakalarca içselleştirilmesi gerekmektedir(Oskay, 2001, s. 56).

3.3.1. Theodor Adorno ve Standartlaşan Müzik

Frankfurt Okulu temsilcilerinden olan Adorno, müzik ve toplum ilişkilerine yönelik olarak kapsamlı bir eleştiri getirmiştir. Özellikle “Müziğin Toplumsal Konumu” ve “Müzik Sosyolojisine Giriş” makaleleriyle müzik olgusunun toplumsal koşulların etkisinde biçim ve içerik açısından geçirdiği değişimi betimlemeye çalışmıştır. Aynı zamanda bir müzik bilimcisi olan Adorno, eleştirel teori perspektifinden sanat üzerine yaptığı eleştirel analizlerle, Frankfurt okulu temsilcileri arasında ayrı bir konuma sahiptir. Horkheimer ile birlikte yazdığı Aydınlanmanın Diyalektiği eserinde ortaya attığı “Kültür Endüstrisi” kavramlaştırmasında da müziğe yönelik eleştiriler yer almaktadır.

Adorno, müzik ve toplum arasında kurduğu ilişki aracılığı ile toplumsal gerçekliğin asıl mahiyetini ortaya koymaya çalışmıştır. Ona göre müziksel alan üzerinde yapılacak kapsamlı analizler, toplumun mevcut durumunun portresini gözler önüne sermek anlamına gelmektedir(Blomster, 2010: 505). Müzik olgusunu değerlendirirken kendi özerk dünyası ile sınırlandırmayıp, yarattığı toplumsal ürünlerle birlikte değerlendirmek, onu doğrudan toplumlumun derinlik problemlerini daha iyi anlamak ve değerlendirmek adına önemli bir aktör konuma getirmektedir(Adorno ve Horkheimer, 2011, s. 129).

Adorno'nun müzik eleştirisi, Frankfurt okulunun temel kavramlarından olan kültür endüstrisi kavramı çerçevesinde gelişmiştir. Ona göre kültür endüstrisi çağdaş toplumun modern tahakküm aracı konumundadır. Ekonomik ve siyasal alana hükmeden kapitalist ideoloji, kültürel alanda ise sanat, eğlence ve yaşam tarzı gibi momentlerle oluşturduğu kültür endüstrisinin açılımlarıyla hükmetmektedir. Bu süreçte kültür endüstrileri kitlelerin bilişsel alanını ele geçirerek, onları bir aldanıma sürüklemekte ve sosyal gerçekliğin mahiyetini kavrayacak gerekli eleştirel bilinçten yoksun kitlelere dönüştürmektedir. Kültür endüstrisi sanat ve eğlenceyi bir bütün haline getirerek, kültürel alan içinde önce kitleleri nesneleştirmekte ve sonra onları tüketimden ve dezavantajlı konumlarından zevk alan edilgen varlıklar haline getirmektedir (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 60).

Kültürel bir pratik olarak müzik, kültür endüstrisinin katalizörlerinden biridir. Dolayısıyla sosyal gerçeklikten bağımsız bir alan olarak görülmemelidir. Kapitalist retim ilişkilerinin egemen olduğu dönemde ise müzik, bir meta görünümüne brnmştir ve değişim değeri ağır basmaktadır. Bu koşullar altında da müzik alanında bir çatışma ortaya çıkmıştır. Bu atışmanın mahiyeti ise pazar için üretilen müzik ile pazar için üretilmeyen müzik arasındaki mücadeledir(Kızılcelik, 2008, s. 332). Değişim değeri ağır basan endüstriyel müzik Adorno'ya göre, ideolojik bir amaca hizmet etmektedir. İdeolojik bir araç olarak müzik, yanlış bilinci kitlelere empoze etmekle işlerlik kazanmaktadır(Soykan, 2000, s. 76).

Batı Avrupa kapitalizminin gelişmesi ile birlikte toplum hızlı bir dönüşüm içine girmiştir. Bu kapitalist dönüşüm müzik alanına da sirayet etmiştir. Dolayısıyla bu yeni gelişmelerle birlikte müzik bir nesne konumuna geçmiş ve müziğin kullanımına ilişkin zaman ve mekân kavramları ortadan kalkmıştır. Zaman ve mekândan bağımsız olarak tüketilen müziğin yapısını endüstriyel pazarın koşulları belirler olmuştur. Rasyonelleşen toplumda aklın egemen hale gelmesi ile birlikte teknolojik gelişmeler de birbiri ardına ortaya çıkmaya başlamıştır. Müzik alanında ise gramofon, radyo ve televizyon gibi teknik araçların ortaya çıkması ile müziğin dolaysız tüketimi zayıflamış ve bir propaganda aracı haline gelmiştir. Bu durum pre-kapitalist dönemde yaygın olan aile için müzik icra etme kültürünü de zayıflatmıştır. Kapitalist retim ilişkilerinin tezahür ettiği toplumsal koşullar gölgesinde müzik insanın iç dünyasının mahiyetini estetik bir ifade etme aracı olmaktan çıkmış, insan ve müzik bir birine

yabancılaşmıştır. Müzik kapitalist dünyanın ideolojik bir aracı haline gelerek, kendine de yabancılaşmış ve kişisizleşmiştir(Oskay, 2001, ss. 35-42).

Adorno'ya göre nesneleşmiş endüstriyel müzik aracılığı ile kültür endüstrileri toplumu bir aldanıma sürüklemektedir. Bunun en güzel örneğini ise caz müzik üzerinden vermektedir. Başlangıçta Amerika'ya köle olarak getirilen Afrikalılar arasında doğup gelişen ve protest bir mahiyeti olan caz müzik, 20. Yüzyılın başlarından itibaren bütün dünyaca tanınmış ve popülerleşmiştir. Bu süreçte protest mahiyetini yitiren ve müzik endüstrisinin tahakkümüne giren caz müzik, Amerika'da kapitalist üretim ilişkilerinin gölgesinde pazara yönelimli bir türe dönüşmüştür. Başka bir ifade ile caz müzik tarihsel bağlamda değerlendirdiğimizde proletaryanın sisteme karşı isyanın bir sonucu olarak çıkmasına rağmen, tarihinden soyutlanarak, kültür endüstrinin işlerlik kazanmasına aracılık eden bir tüketim müziğine dönüşmüştür(Adorno ve Horkheimer, 2011, s. 130).

Adorno müzik üzerine getirdiği eleştirilerinde standartlaşma kavramına vurgu yaparak, müzik olgusunu ciddi müzik ve ciddi olmayan müzik şeklinde kategorize etmiştir. Ona göre ciddi müzikte yapının bütünlüğü önem arz etmektedir. Müziksel yapıyı oluşturan parçalar bir birinin yerine kullanılmayacak kadar özgün ve bütünsel yapının korunmasını amaçlamaktadır. Müziksel yapıdan kullanılan her tema ve stil bütünlüğe iç içe geçmiş ve aralarında bir tutarsızlık yoktur. Her parça bütünü oluşturan özgün bir anlamı ihtiva etmektedir. Ancak ciddi olmayan müzikte ise tam tersi bir müziksel yapı söz konusudur. Bütünü oluşturan parçalar arasında ciddi farklılıklar yoktur. Ve bir birinin yerine kullanılabilirler. Zaten bu tarz bir müzik kulağa aşina olan yapılar üzerine kurulmuştur. Sözler ve müzik arasında bir uyum söz konusu değildir. Ritmin ön planda olduğu, tekrara dayalı bir karakteri vardır. Yüzeysel bir farklılık ihtiva etse de özünde aynı müziksel nağmelerden oluşmaktadır. Komplike bir yapısı yoktur. Ciddi müzik ise komplike bir yapısı vardır. Anlaşılması belli bir entelektüelite gerektirir. Müziksel bütün, parçalara hükmetmektedir. Dolayısıyla eseri anlamak için müziksel yapının bütünü kavramak gerekmektedir. Eserin kompozisyonu içinde yer alan temalar tek başlarına bir anlam ifade etmezler; yalnız bütünsel yapının bağlamı içinde bir anlam ifade ederler. Ciddi müziğin estetik yapısı üzerine yoğunlaşma gerektirmektedir. Ciddi olmayan müzikte ise bütünsel yapının parçalar üzerinde güçlü bir nüfuza sahip değildir. Bütünü oluşturan yapılar homojen nitelikte olup, reaksiyon

belli parçalar üzerine kuruludur. Standardize edilmiş yapısı nedeni ile bu tarz bir müziği kavramak ciddi bir yoğunlaşma gerektirmemektedir. Zaten dinleyiciler daha önceden aşına oldukları müziksel kalıpları, bilinç dışı olarak kabullenmeye meyillidirler. Çünkü dinleyiciler farkında olmasa da daha önceden tecrübe ettikleri müziksel yapıların yüzeysel olarak farklılaştırılmış şekillerini dinlemektedirler. Ritmin büyüene kendilerini kaptıran dinleyiciler adeta hipnotize edilmişlerdir. Müziksel tüketimden elde edilen zevk ve eğlence müziksel nesneye dolayımlanır. Ve bu müziksel nesneye dolayımlanan en önemli unsur ise özdeşleşmedir. Ciddi olmayan müzikte kalite ve başarının ölçüsü niceliksel olarak ölçülür. Niteliksel unsurların pek önemi yoktur(Kızılçelik, 2008, ss. 334-337).

Sistemi meşrulaştırma pratiği olarak öznenin bilişsel alanına nüfuz eden popüler müzik, ideolojik çelişkileri azaltıcı uygulamalarla egemen ideoloji meşrulaştırmaktadır. Öznenin varoluşuna müphem bir perde çekerek, saydam olmayan bir tahakküm mekanizması kurmuştur. Sistem, estetik bir kamuflaje bürünerek, genel kavrayışın üstünü örtmüştür. Sosyal gerçeklik araçsal aklın büyüünde; özgürleşme, kimlik, statü ve sınıf gibi momentlere indirgenerek, sosyal gerçekliği oluşturan diğer momentlerle ilişkisi sorgulanamaz hale getirilmiştir. Öznelere sunulan imajlarla bir belirleme işine koyularak öznelere arasına bir sınır çekmektedir. Bu sınır ise biz ve ötekilerin arasına çekilmiş bir sınırdır. Başka bir ifade ile olumsuzlama yoluyla egemen ideoloji bir belirleme işine girişmektedir. Muhteviyatında olumsuz bir diyalektiği barından popüler müzik, ifade ettiği söylemler aslında bir özdeşlik manifestosudur. Ötekiler üzerinden kurulan bir olumsuzlamadır. Çünkü popüler müziğin belirlemeleri; öznelere vaat ettiği sözde olumlu (özgürleşme, kimlik, statü ve sınıf) nitelikler, olumsuzu üzerinden var olmaktadır. Popüler müziğin bu sahnedeki icrası, egemen ideolojiyi olumsuzlamalarla bireylerde meşrulaştırmak ve statükonun korunmasıdır

3.3.2. Max Weber ve Rasyonelleşen Müzik

Max Weber Batı Avrupa'da gelişen kapitalizm olgusunu rasyonalizasyon kavramı ile ilişkilendirirken, rasyonalizasyonun tezahür ettiği alanlardan biri olan batı müziği üzerindeki değişimleri de betimlemeye çalışmıştır. Ona göre rasyonalizasyon, kapitalizmin gelişmesine ivme kazandıran bir katalizör olarak, toplumun tüm alanlarında görülmektedir. Batı musikisi de bu alanlardan biridir(Weber, 1985). Toplumun rasyonelleşme aşamasının en ehemmiyetli noktasını ise eğitim ve hükümet

gibi kapitalizmin nüfuz ettiği konvansiyonel kurumların bürokratikleşmesi teşkil etmektedir. Rasyonelleşme Roma Katolik Kilisesinde daha açık bir şekilde görülmektedir. Bu durumun en önemli göstergelerinden biri de kilise müziğinde meydana gelen değişimlerdir. Ona göre müzik olgusundaki rasyonelleşmenin tezahürleri ise modern çağın müziksel yapısını oluşturan notasyon sistemlerinde ve enstrüman yapılarında meydana gelen gelişmelerdir. Modern dönemde müzik alandaki tüm unsurlar rasyonelleşmiştir. Bunun en önemli nedeni ise gelişen kapitalizmle birlikte, toplumun daha da örgütlü bir yapıya bürünmesidir. Toplumun örgütlü bir yapıya kavuşması ile müzik biçim ve içerik olarak bir dönüşüme uğradığı gibi müziğin taşıdığı anlamda dönüşüme uğramıştır. Müziksel alandaki rasyonelleşmesinin bir sonucu olarak müzik gruplarının sayısı da artmaya başlamış ve pazar yapısı da değişmiştir (Turley, 2001, s. 638).

Weber'in tek sesli olan kilise musikisinin çok sesli yapıya dönüşmesini kilisenin rasyonelleşmesi ile açıklamaktadır. Ona göre ortaçağ dönemi boyunca müzik kilisenin egemenliğinde varlık gösterirken, tek sesli bir müzikal yapı ile icra edilmekteydi. Modern topluma geçilmesi ile birlikte rasyonelleşmenin kilisede de vuku bulmasıyla birlikte ilahi musikide modern çok sesli musikinin yapısal unsurları görülmeye başlamıştır. Weber 'in burada üstünde durduğu asıl konu ise toplumsal koşullar ve müzik arasındaki ilişkidir. Rasyonelleşen toplumun yansımaları müzik alanında da hissedilmektedir. Bu durum müzik olgusunun toplumsal gelişmelerden soyutlanarak analiz edilemeyeceğinin bariz kanıtıdır(Weber, 1958, ss. 32-96).

Weber, rasyonelleşen toplumsal yapının bir sonucu olarak müziksel yapıda meydana gelen değişmelere ilişkin açıklamaları aynı zamanda müzik enstrümanları içinde geçerlidir. Kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesi ile birlikte toplumsal yapıya ilişkin değişimleri rasyonalizasyon kavramı ile açıklık getiren Weber'e göre müzik enstrümanları da bu süreçle birlikte bir gelişme göstererek, değişime uğramıştır. Müzik alanındaki bu gelişmeler, toplumdaki kültürel, ekonomik, siyasal ve teknolojik gelişmelerden tecrit edilemez mahiyettedir. Weber, toplumsal koşullarla ilişkili olarak gelişen çok sesli batı müziğine dair gelişmeleri viyola ve çello gibi icra araçları üzerinden açıklamaya çalışırken, piyanoyu ise müzikteki rasyonalizasyon çabalarını temsil eden en önemli müziksel araç olarak betimlemektedir. Çünkü piyano toplumun rasyonelleşme aşamasının bir sonucudur. Ortaçağda kilise müziğini temsil eden org,

tonalite olarak zayıf bir yapıdaydı. Kilisenin rasyonelleşmesi ile kilise müziğinde de meydana gelen rasyonelleşme sonucunda müzikte tek sesli yapıdan çok sesli yapıya geçiş süreci yaşamıştır. Bu geçiş sürecinin bir eseri olarak piyano icat edilmiştir. Piyano güney Avrupa'da icat edilmesine rağmen Avrupa'nın kuzeyinde daha hızlı yayılmıştır. Çünkü iklim şartları gereği daha fazla evde zaman geçiren kuzey Avrupa insanı ev içi müzik yapımında piyanoyu kullanmışlardır. Bu süreçte piyano orta sınıfının kültürel bir pratiği halini almıştır(Weber, 1958, s. 118).

Weber temel vurgusu, müziksel performansın ve resepsiyonun sosyal organizasyonunu göz ardı etmeden, kompozisyonun sosyal, kişisel, kurumsal ve teknik faktörleri üzerine odaklanmaktadır. Bu etkenler, bestecilerin patronları ve izleyicileri arasındaki toplumsal ve ekonomik ilişkileri, sesin matematiksel fiziği, ayarlama ve akort konularındaki bilgi birikimini ile becerikli olunması gereken notasyon sistemini içermektedir. Müziksel alandaki bu rasyonalizasyon temelli yeni gelişmeler sonucunda da piyano burjuva sınıfının eğitim aracı olarak popülerleşmiştir(Braun, 1999, s. 181).

Weber 'in müziğin rasyonelleşmesine ilişkin üzerinde durduğu bir başka konu ise toplumsal bir fenomen olarak müziğin analiz edilebilmesi için ideal tip kavramının anlaşılmasıdır. Ona göre ideal tipler aracılığı ile toplumsal bir fenomen olarak müzik incelenebilir. Performans müziği ile sonat formundaki müzik eserleri ise ideal tipleri oluşturmaktadırlar. Weber müziğin rasyonelleşmesine dair araştırma sürecinde ses aralıkları, akorlar ve nota sistemine dair teknik analizler yapmıştır. Bu bağlamda elde ettiği sonuçlara göre ses aralıkları kavramının genel olarak tanındığını fakat armonik musikinin rasyonelleşmesi sonucunda kontrpuan, armoni ve armonik üçlüyle üç üçlük akor çerçevesinde gelişen ses türlerini ise batı musikine has gelişen yapılar olduğunu belirtmiştir. Çağdaş müziğin üretilmesine fırsat veren müzik yapıda da batı musikisine özgü bir gelişmedir. Bu gelişmelerin hepsi müziğin rasyonelleşme sürecine ilişkin gelişmelerdir. Toplumsal bir fenomen olarak müziğin analiz edilebilmesi için armoni, kontrpuan gibi rasyonelleşme sürecine ilişkin analiz imkanı tanıyan kavramlarda gerekli ideal tipleri oluşturmaktadırlar(Kurtişoğlu, 2009, s. 69-70).

Weber müzik olgusuna getirdiği rasyonalizasyon yaklaşımı ile müziğe sosyolojik bir bakış açısı kazandırarak, müzik olgusunun toplumsal gelişmelerden soyutlanarak incelenemeyeceğine dair akademik bir kanıt ortaya koymuştur. Çünkü

müzik insanoğlunun içsel yaşantılarının estetik bir dışa vurumu olduğu kadar, toplumsal bağlamı olan bir olgudur da aynı zamanda. Bu yaklaşımıyla Weber, müzik olgusunu aklın egemenliğinde şekillenen toplumsal koşullar çerçevesinde açıklayarak, akıl ve mantık kavramlarıyla ilişkilendirmiştir.(Adorno ve Horkheimer, 2011, s. 126-127).

3.3.3. Pierre Bourdieu ve Kültürel Sermaye Unsuru Olarak Müzik

Fransız sosyolog Pierre Bourdieu'nun yaptığı çalışmalar sonucu ortaya koyduğu yaklaşımlar ile hem ampirik hem de teorik olarak sosyoloji disiplinine ciddi katkıları olmuştur. Bourdieu özellikle “habitus” ve “kültürel sermaye” kavramları aracılığı ile ortaya koyduğu toplumsal çözümlemelerinde müzik sosyolojisinin de gelişmesine de katkılar sunmuştur. Ona göre müzikal tüketim ve beğeni tercihleri, doğrudan toplumsal sınıflar arasındaki eşitsizlikleri yansıtan ve tekrar eden anlayışları hakkında fikirler veren olgulardır. Bu açıdan bourdieu'nun sosyolojik açılımları, güç ve eşitsizliklerin müziksel sınıflandırmaların merkezinde nasıl yer aldığını gösteren önemli bir referans çerçevesi oluşturmaktadır.

Bourdieu doğrudan müzikle ilgilenmemesine rağmen ortaya koyduğu yaklaşım toplum ve müzik ilişkisi açısından önem arz etmektedir. O, “Ayrım” adlı eserinde sınıfsal ayrımlara ilişkin felsefeyi gözler önüne sermek için müziksel zevklerden başka hiçbir şeyin daha kolay anlaşılır olmadığını ifade etmektedir(Bourdieu 1984, 18). Bourdieu, kültürel nesneler arasındaki ayrımların toplumdaki eşitsizliklerin kristalleşmesine yardımcı olan sosyal ayrımlar olduğunu ifade etmektedir. Ona göre bireylerin yapmış olduğu seçimler elbette kişisel olarak indirgenemez tanımlamalar değildir. Fakat daha ziyade; yetiştirilme tarzı, meslek ve üniversite eğitimi gibi unsurlar sosyal sınıfın ifadesidir. Bir başka deyişle, kişisel beğeniler ve kültürel ayrımlar, sınıflandırılmış bir toplumda toplumsal bölünmelerin muhafaza edilmesinde önemlidir(Prior, 2001, s. 122).

Bourdieu için, müziğin bilgisi saf bir bilgiyi temsil etmektedir. Çünkü onun varlığı izleme yoluyla gelen bir bilgi değil, daha çok dinleme şeklinde bir iç takdirle elde edilen bilgidir. Müziğin sessizliği ve nadir olması sembolik gücünü ifade eder. Burada Bourdieu gözlemlerini klasik müzik üzerinde sınırlandırmaktadır. Burada, yüksek ve alçak kültür arasında bir analize giderek, Avrupa medeniyetinin en son

kazanımlarıyla olan bağlantıları arasında hemen bir ayrımın göze çarptığını belirtmektedir. Ona göre meşru kültür olarak klasik müzik, estetik biçimciliğin en üst değerlerini toplamaktadır. Çünkü klasik müzik olgusunda doğal beğeni ideolojisinin nedeni yatmaktadır. Bourdieu'nun buradaki temel vurgusu, yüksek kültür için gösterilen takdirin saf bir estetik yargı meselesi değil, kültürel kaynakların stoklanmasının temelini oluşturan imtiyazlı sosyal koşulların bir ürünü olduğudur. Bu kaynaklar, aile ve okulda sosyalizasyon süreçlerine girdikleri ve farklı kültür türleri için sahip oldukları "hissiyat" içerisinde tezahür ettiği gibi edinilen "kültürel sermaye" den oluşan kaynakları da içerir. Yüksek kültürel sermaye düzeyine sahip olanlar, kendilerini ezoterik kültürle evde hissetmekte ve bu konuda konuşmak için gerekli dilin bir anlayışını sergilemekle birlikte, düşük kültürel sermayeye sahip olanların menfaatine aykırı olarak derinliklerinden uzak durmaktadırlar. Nitekim alt sınıflar sıklıkla kendilerini yabancı hissetmeleri nedeniyle kendilerini yüksek kültür oyunundan içsel olarak bertaraf etmektedirler (Bourdieu 2015, s. 19).

Bourdieu'nun habitus kavramı ise farklı sınıf tabanlı referans çerçevelerinin somutlaştırılmış halidir. Bu, bireylerin geniş davranış yörüngelerini ve yaşam şanslarını şekillendiren bilinçsiz huyların sistemidir (Bourdieu 1992). Bourdieu bu durumu, kasıtlı planlama ya da mekanik kararlılığın sonucu olmaksızın, hareketin kalıpları takip etme eğilimini olarak ifade etmektedir. Habitus, bireylerin kendilerini içinde buldukları toplumsal koşulların bir parçası olarak başvurdukları “ana kalıplar” veya “zihinsel alışkanlıkların” derinden içselleştirilmiş bir setini içerir. Başka bir ifade ile habitus kültürel DNA olarak anlaşılabilir. Bourdieu tarafından dayanıklı, transpoze edilebilir haklar sistemi olarak tanımlanmıştır. Örneğin, benzer eğitim geçmişine sahip, aynı dili konuşan ve dünyayı benzer şekilde gören kişilerin ortak olma eğilimi olarak açıklanabilir (Bourdieu 1992, s. 53).

Müzik olgusunun bu yaklaşım içindeki konumu nedir? Bu bağlamda Bourdieu çekirdek kavramları çerçevesinde iki noktaya vurgu yapmaktadır. Ona göre bir müzik habitusunun gelişimi açısından, piyano ya da keman gibi asil bir enstrüman oynamaya teşvik edilen bir evde yetişen çocuk, zaten meşru olan müzik kültürü üzerinde yeni bir ustalık kazanmaktadır. Bu yetiştirme tarzı çocuğu, mükemmellik ve estetiğin hâkim olduğu nazik bir dünyaya, Beethoven ve Mozart'ı üreten ve üretime devam edebilen kültürel sermayeye sahip bir birey olarak üyeliğe hazırlamaktadır (Bourdieu, 2015, s.

77). Benzer şekilde, klasik müzik konserlerine erken katılım ve iyi giyinmek estetik bir aile yadigârının nihai bir etkisi olarak katmanlaşmış eşitsizlikleri somutlaştırılmış davranışa dönüştürmek demektir. Kısacası, kültürel sermayeden miras müzikal ayrımcılığın ön şartıdır. Başka bir ifade ile çocuk, ebeveynleri tarafından gebelikte belirlenmiş bir müzik habitusunun düzenini görmek için klasik bir araç oynamaya teşvik edilerek, üyesi olmaya hazırlandığı habitusun kuvvet ve düzenine yalnızca tanık olmak zorundadır(Prior, 2001, s. 184). Bourdieu'nun ikinci önemli vurgusu ise düşük sınıfların daha az saygı değer müzik türlerini tüketmeye zorlanmasıdır. Küçük burjuva arasında popüler olan Gershwin'in "Rhapsody in Blue" adlı eseri bu tarz müziğe örnek teşkil etmektedir. Alt sınıf katılımcılar ise Strauss'un popüler valslerini ya da basit, tekrara dayalı yapıları olan ve pasif olmayan bir katılımı davet eden müziği tercih etme eğilimindeydiler. Bourdieu aslında burada günümüzde popüler müzik olarak adlandırdığımız yapılara gönderme yapmaktadır. Bu tür müzik, değeri ve pazar konumu açısından klasik müziğe karşı olan ilişkilerin yapılandırılmış bir alanında var olmuştur. Klasik müziğin konumuna benzer bir meşruluğu ya da itibarı yoktu. Yaygınlaşması ve ticari lojiklere bağımlı olarak üretildiği için değersiz olarak algılanmıştır(Prior, 2001, s. 183).

Bourdieu 'ye göre eğitim, kültürel sermayenin bir aktarım aracı olarak, sınıfsal ayrımların çizgisinin belirlenmesinde ve yeniden üretiminde stratejik öneme sahiptir. Modern eğitim kurumları da egemen sınıfların lehine işleyen sistemin bir ürünü olarak, eşitsizliklerin sürdürülmesinde ajansal bir rol oynamaktadır. Bu kurumların denetimi de sermayesi de egemen sınıfların elindedir. Dolayısıyla bilginin paylaşımı noktasında da egemen sınıfın çıkarlarına hizmet etmektedirler. Örneğin burjuva sınıfından gelen ailelerin çocukları belirli bir kültürel sermayeye doğuştan sahip olarak belirli kültürel donanıma sahip bir şekilde bu okullarda eğitim görmektedir. Ancak proletarya sınıfından gelen ailelerin çocukları ise düşük bir kültürel sermayenin sahibi olarak zayıf bir kültürel donanımla bu okullarda eğitim görmektedirler. Bu okullarda kurulan eğitim sistemi egemen sınıfların kültürel sermayelerine uygun olarak tasarlanmıştır. Bu şartlar altında da proletarya sınıfından gelen öğrencilere başarıları için gerekli bilgi paylaşımı da yapılmaz. Böylece proletarya sınıfından gelen çocukların başarısızlığı, doğal kabiliyetleriyle ilişkili eşitsizliklere bağlanarak, statüsel hiyerarşi ilişkileri yeniden üretilir ve ekonomik eşitsizlikler meşrulaştırılır.(Esgin, 2008, s. 137-138). Müzik olgusu da aynı yaklaşım üzerinden habitus kavramı içinde yerini bulmaktadır.

Müziksel sermayede ait olunan sosyal sınıfa bağlı olarak aktarılmakta ve eşitsizlikler temelinde müziksel kabiliyet ve beğeni kültürleri, kültürel sermayenin gölgesinde yeniden üretilmektedir.

Bourdieu'nun müziksel yaklaşımları güç, mücadele ve dışlanma sorunlarını konu edinmeyen müzik araştırmalarının yeniden ele alınması için eleştirel bakış açısı sunması açısından önem arz etmektedir. Çünkü kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesi ile birlikte sistem kendini koruyabilmek için kültürel alana sirayet ederek, statükoyu üretmektedir. Bu bağlamda müzik üzerinden yapılacak ideolojik okumalarla, sistemin kendi hegemonyasını nasıl kurduğunu ve meşrulaştırdığını açığa çıkarmak adına, popüler müzik türlerinin oluşumundaki geniş ekonomik bağlamlar ve kültürel hiyerarşiler arasındaki ilişkileri haritalandırarak, kültürel alana konuşlanan tahakkümcü ideolojileri gözler önüne serebiliriz.

3.4. MÜZİK VE KİMLİK İLİŞKİSİ

Etimolojik olarak Latince “aynı ve özdeş” anlamlarına gelen “identitas” kelimesinden gelen kimlik kavramı, farklı kültürlerde farklı tanımlamalarla ifade edilmektedir. Sosyal bilimler penceresinden kimlik kavramını değerlendirdiğimizde ise dil, kültür, azınlık/çoğunluk, farklılık, bireysellik, aidiyet, cinsiyet bağlamında ifade edilen tanımlamalarla karşılaşmaktayız. Dolayısıyla kimlik olgusuna kesin bir tanımlamada bulunmak zor gözükmetedir(Özdemir, 2010: 32). Kimlik, bireyin ben tanımını yaptığı bir olgu olarak çeşitli unsurlara bağlı olarak gelişmektedir. Sosyal, kültürel ve ekonomik kategorilerden oluşan bu unsurlar gölgesinde birey sosyal bir gruba bağlı ya da kişisel olarak ben tanımını yapmaktadır. Kimlik kavramını bu unsurlardan soyutlayarak tanımlayamayız. Kimlik kavramı bireyin toplumsal konumu açısından önem arz etmektedir. Kimlik aynı anda hem özdeşliği hem de özdeşmezliği ifade etmektedir. Bu bağlamda kendisini öteki üzerinde var eden bir olumsuzlamadır aynı zamanda.

Kimlik aynı zamanda bir söylem alanıdır. Söylemsel olarak kimlik olgusuna yaklaştığımızda ise semboller ve anlatılar karşımıza çıkmaktadır. Toplumsal koşulların etkisinde sürekli değişen yapısı ile kimlik, inşa edilebilen bir yapıya sahiptir. İnşa ve söylem kavramları ekseninde kimlik olgusuna yaklaştığımız da kimliğin oturmuş bir olgu değil, sürekli değişim içinde olan bir süreci ifade ettiğini

görürüz. Toplumsal koşullar değiştikçe sosyal gerçeklikte yeni bir anlam kazanmaktadır. Politikalar değiştikçe kimliklerde yeniden üretilmekte ve bir dönüşüme uğramaktadır. Dolayısı ile bu gelişmeler kimlik olgusunda mecburi bir anlam değişimi yaratmaktadır. Örneğin, söylem kavramından hareketle toplum ve birey arasındaki ilişkiyi açıklamaya çalışan Habermas, Lacan, Foucault, Lyotrad gibi düşünürler, kimlik olgusuna eğilerek gündelik eylemler üzerinden meydana gelen dönüşümü betimleyemeye çalışmışlardır(Özdemir, 2010, s. 18-19). Bu bilgiler ışığında kültür olguna değinirsek, toplumu oluşturan bireylerin ve toplumun kendisinin ifade ettiği anlamı ortaya çıkarmak adına üzerinde analizler yapılmasına imkân tanıyan stratejik bir alanı ifade etmektedir. Özellikle kapitalist üretim ilişkilerinin gelişmesi ile birlikte ortaya çıkan popüler kültür ise kimliğin toplumsal koşullar açısından dönüşümünün ve anlamının analiz edilebileceği temel uygulama zeminini araştırmacılara sunmaktadır. Konuyu daha mikro bir bakış açısından analiz etmeye çalışırsak, popüler kültürün bir pratiği olarak popüler müzik ise bir temsil alanı olarak kimlik inşa süreçlerinin kurgulandığı ve uygulandığı mikro alan olarak, kimlik ve müzik ilişkisine ışık tutabilecek elzem bir alan konumundadır.

Batı Avrupa’da yükselen kapitalizm olgusu ile birlikte, toplumsal yapıyı oluşturan her alan gibi kültürel alan da endüstriyel bir boyut kazanmıştır. Müzik olgusunda, gelişen kapitalizmin etkisinde dönüşüme uğrayarak, endüstriyel olarak üretilen ve tüketilen bir meta olarak, kapitalist pazarın önemli bir tüketim nesnesi konumuna gelmiştir. Toplumsal koşullardan meydana gelen bu değişimin kültürel alanda nasıl kurgulandığı ve dolaşıma koyulduğunu eleştirel bir perspektiften ortaya koymak isteyen Adorno ve Horkheimer “Aydınlanmanın Diyalektiği” eserlerinde “Kültür Endüstrisi” kavramlaştırması ile sosyal gerçekliği açıklamaya çalışmışlardır. Özellikle Adorno, müzik üzerinden yaptığı toplumsal tahlillerinde standartlaşma ve rasyonalizasyon vurgusu yaparak, toplumun nasıl tek boyutlu ve pasif bir varlığa dönüştürülmeye çalışıldığını açıklamaya çalışmıştır. Kültürel ürünler bir tüketim nesnesine dönüştürülerek kapitalist sistemin devamlılığı sağlanmaya çalışılmıştır(Çağan, 2003, s. 183). Kapitalist sistemin dönüşüme uğrattığı müzik olgusu da üzerinde sistemin devamlılığına yönelik olarak kapitalist bir söylemin geliştirildiği ideolojik bir alan konumundadır. Özellikle yaşam tarzı, statü ve özdeşim gibi kavramları kullanarak tüketicisine üst bir kimlik vaat eden yaklaşımla popüler müzik, sistemin kimlik olgusu üzerinden meşrulaştırılmaya çalışıldığı önemli bir

kültürel alandır. Bu alan içinde sınıf, toplumsal cinsiyet gibi kimliğin alt türleri üzerinden tüketicilere belli bir toplumsal konum vaat edilmektedir. Bu bağlamda popüler müzik ve kimlik ilişkisi sistemin meşrulaştırması açısından uygun bir izlek alanı temsil etmektedir.

Geertz'e göre kültür, toplumsal alanda meydana gelen davranış, olay ve olguların bir kaynağı değil, bu davranış, olay ve olguların anlam kazandığı bir zemindir(Geertz, 1973, s. 14). Kültürel kimlik ise kapsamı ya da özelliği her ne olursa olsun toplulukları bir araya getirerek, kolektif bir oluşum yaratan ya da onları arasına sınırlar koyan unsurlardan oluşan bir yapıdır. Müzik ise kimliğin medyana getirilmesi süreçlerinde simgesel bir konuma sahiptir. Müziğin, öznel alandan siyasete kadar, mülteci annelerin ninnilerine ve baseball oyunundaki 'Star Spangled Banner' kadar kişisel, sosyal ve ulusal kimliğin muhtevisyatında yer edindiği açıktır(Slobin, 1993, s. 11).

Popüler müzik tarzları, sadece kolektif bir bilinci ihtiva etmesinden dolayı değil, bununla birlikte bir kimliğin temsilcisi olarak diğerleri arasındaki kural koyucu rolü üstlenmesinden dolayı farklıdır. Çünkü müzik, dışlanma ve dahil olma gibi hissiyatların ortaya çıkmasında, bireyler ya da topluluklar üzerinde rol oynayabilir. Bu bağlamda müzik, kimlik olgusuna ilişkin olarak dil, din, ırk, cinsiyet ya da belli bir gruba yönelik bağlamlar kurabilir. Başka bir ifade ile kolektif bir oluşma dair özdeşlik ya da yalıtılmışlık duygusunun belirleyicisi olarak kimliğin simgesel bir aracı konumunda yer alabilir(Stokes vd., 1999, s. 289).

3.4.1. Sınıfsal Kimlik ve Müzik

Sınıf kimliği, bireyin sahip olduğu sosyo-ekonomik seviyesi ile bağlantılı olarak gelişen bir kimlik türüdür. Sınıf kimliğini, popüler müzik bağlamında değerlendirdiğimizde ise alt kültürler karşımıza çıkmaktadır. Yüksek kültürler, popüler kültürü bayağı, değersiz bir kültür olarak değerlendirdikleri için, sınıf kimliği daha çok alt sınıflarla ilişkili bir olgu olarak değerlendirilmektedir(Işıktaş ve Tanar, 2015, s. 39).

Popüler müzik, sınıfsal kimliğin bir inşa aracı olmasının ötesinde pekiştirici bir unsur olarak yer almaktadır. Kapitalist düzen içerisinde ezilen birey, içinde bulundukları konumun yarattığı protest duygularını popüler müzik aracılığı ile ifade

etmektedirler. Örneğin arabesk müzik bu yaklaşımın en güzel örneklerinden biridir. Arabesk müzik, üretimin kentlerde yoğunlaşması sonucunda, artan iş gücü ihtiyacı sonucunda kentlere doğru yönelen kırsal kesimin yaşadığı kültürel bunalımı ortaya koyan bir kültürel pratik olarak ortaya çıkmıştır. Arabesk müzik aracılığı ile kitleler, kent ve kır yaşamı arasında yaşadıkları bunalımı, hor görülmeşliğün hissiyatını, aynı duyguları paylaşan kitlelerce birlikte bir tepki olarak ortaya koymuşlardır. Böylece aynı duyguları, aynı ekonomik koşulları ve aynı sosyal konuma sahip kitleler arasında yayılan arabesk müzik aracılığı ile düşük sınıfsal kimlik onaylanmıştır(Güngör, 1993, s. 59). Popüler müziğin basit ve karmaşık olmayan yapısı ile kolay anlaşılır olması, bu tarz bir müziğin geniş kitlelerce paylaşılmasını da kolaylaştırmıştır. Dolayısı ile sınıfsal kimliğin inşasında kullanılmasında bu çabuk anlaşılabilir yapısı rol oynamaktadır. Arabesk müzik örneğine benzer tanımlamalar, özellikle Afrika'dan Amerika'ya köle olarak getirilen Afro-Amerkılar arasında gelişen hip-hop, caz gibi müzik türleri içinde geçerlidir. Bu popüler müzik türleri de bir direnişin ifadesi olarak gelişmiş ve bu sınıfların sembolik bir kimlik aracı haline gelmiştir. Ancak sistem daha sonra bu müzik türlerini direnişçi unsurlarından arındırarak, kendisine dahil etmiş; ve endüstriyel pazarın itici unsurları haline getirmiştir. Bu açıdan bakıldığında popüler müzik ve kimlik üzerine yapılacak analizler, eşitsizliklerin ve dezavantajlı konumun nasıl pekiştirildiğine dair sosyal gerçekliği betimlemek adına elzem bir zemin sunmaktadır.

Müzik ve sınıfsal kimlik yaklaşımına Bourdieu ise daha önceki bölümde de açıkladığımız üze kültürel sermaye kavramlaştırması çerçevesinden bir yaklaşım getirmiştir. Ona göre bireylerin ait oldukları habitus, aynı zamanda kültürel sermayelerini de belirlemektedir. Bu yaklaşım çerçevesinde Bourdieu, müzik olgusuna eğilerek, onu sınıfsal konumların bir belirleyicisi olarak görmektedir. Bu balamda 1217 katılımcı ile gerçekleştirdiği bir bilimsel araştırma sonucunda elde ettiği bilimsel verilerden hareketle, sınıf ve müzik beğenileri arasındaki ilişkiyi betimlemeye çalışmıştır. Bu veriler ışığında klasik müzik üzerinden bir değerlendirmeye giderek, örneklem olarak ise Strauss'un 'Blue Danube' ve Bach'ın 'Well- Tempered Clavier' eserlerini kullanmıştır. Araştırma sonucunda Strauss'un 'Blue Danube' eseri işçi sınıfı arasında daha yaygın olduğu görülürken, Bach'ın 'Well- Tempered Clavier' eserinin ise üst sınıf arasında daha yaygın olduğuna dair verilere ulaşmıştır (Bourdieu, 2015, ss. 12-18).

John Shepherd ise “Music and Social Categories” makalesinde müziksel pratikler ile sınıf, cinsiyet ve etnik temelli toplumsal kategoriler arasındaki ilişki irdeleyerek, müziğin toplumsal bir yapı olduğu ifade etmektedir. Ona göre Berger ve Luckman’ın “Gerçekliğin Sosyal İnşası” yaklaşımı müziğin sosyal kategorilerle ilişkilendirilmesi bakımından dönüm noktası niteliği taşımaktadır. Berger ve Luckmann'a göre gerçeklik, tarafsız olarak aldığımız ya da algıladığımız bir şey değil, birlikte hareket eden insanlar tarafından inşa edilen bir şeydir. Bu yaklaşım çerçevesinde müzik olgusuna yaklaşan Shepherd, müziğin doğal, açık ve tartışılmaz bir fenomen değil, ekonomik, kültürel ve siyasi nedenlerden dolayı inşa edilebilen bir fenomen olduğunu savunmuştur(Shepherd, 2003, ss. 69-79)

Roy Shuker ise “Key Concepts in Popular Music” adlı çalışmasında, müzik olgusunun, sosyal sınıflandırmalar için temel momentlerden biri olduğunu ifade etmektedir. Ona göre Marx ve Weber ’in yaklaşımları anahtar bir konuma sahiptir. Çünkü Marx ve Weber, sınıf olgusunu sosyo-ekonomik olarak temellendirmiştir. Bu bakış açısından hareketle Shuker, sınıf olgusunu; meslek, eğitim ve kültürel tüketim bileşenleri ile ilişkilendirmiş ve müzik olgusunun ise bu bilgiler ışığında kültürel tüketimle bağlantılı olduğunu savunmuştur(Shuker,1998, s. 365).

3.4.2. Toplumsal Cinsiyet ve Müzik İlişkisi

Sarkissian’a göre toplumsal cinsiyet, cinsiyetin doğuştan gelişen biyolojik bir nitelik olmasına rağmen, kültür tarafından biyolojik farklılıklar temelinde şekillendirilen kolektif bir normlar bütünü olarak ifade edilmesidir (1992:337). Tahakkümcü hissiyatın baskın hale getirilmesine dayalı olarak tahakkümcü mekanizmalar, kendilerinin egemenliklerini sürdürebilmek için kadın erkek ilişkilerini biçimlendirmektedirler. Bu bağlamda toplumsal cinsiyet, toplumsal alanda cinsiyete dayalı farklılıklar üzerinden egemenlik ilişkilerinin geliştirildiği, inşa edildiği stratejik bir fenomendir (Özkazanç, 2010, s. 17). Egemen güçlerin lehine işleyen sistem içerisinde toplumsal cinsiyet, ideolojilerin konuşlandığı bir alan olarak, daha çok kadın üzerinden anlam kazanmaktadır. Sistem kendini sürdürülebilir kılmak adına bazen açık bazen de örtük bir şekilde kadını eril tahakküme dayalı olarak kesip biçmektedir.

Cinsiyetin inşasında erkek ve kadın arasındaki bir takım benzerlikler göz ardı edilirken, daha çok üreme yetilerine bağlı farklı özellikler üzerinden erkek ve kadın

cinsiyetleri açıklanmaktadır. Başka bir ifade ile kadın cinsiyeti doğurganlık yetisi üzerinden anlam kazanmakta ve bu durum toplumsal cinsiyete ilişkin mesajları işaret etmektedir. Bu tanımlar ışığında erkek aktif, hükmedici; kadın ise edilgen, hükmedilen bir varlık olarak tanımlanmaktadır. Örneğin testosteron hormonu kadında da bulunmasına rağmen daha çok erkek üzerinden konumlandırılmaktadır. Erkek ve kadın cinsiyetleri arasındaki benzerliklerin daha çok olmasına rağmen, modern paradigma cinsiyet kavramına daha fazla anlam atfederek, kadın ve erkek arasındaki çizgileri sabit, değişmez kılmıştır. Ataerkil biçimlendirmeye tabi tutulan kadın bir de cinsellik kavramının içine yanlış konumlandırılması ile birlikte hastalıklı bir varlığa dönüştürülmüştür(Savran, 2010, s. 28).

Stokes'e göre toplumsal cinsiyet, toplumsal ve siyasal mekanizmaların sembolik bir aracı olduğu için, siyasal ve toplumsal unsurlardan soyutlanmaz. Kadın ve erkeği kategorize eden bu mekanizmalar, aynı zamanda bir topluluğu ötekilerden ayırt etmeye yarayan simgeler toplamını ifade etmektedir. Ona göre müziksel alan toplumsal cinsiyet kalıplarını analiz etmek adına etnomüzikoloji çalışmaları için elzem bir alandır. Çünkü bir temsil alanı olarak hangi enstrümanı hangi cinsin icra edeceğine toplumsal cinsiyet kalıpları tayin etmektedir. Örneğin trompet çalan bir erkek bu kalıplar çerçevesinden ne kadar normalse, arp çalan bir kadın da o kadar normaldir(Stokes, 1997, s. 22).

Müzik olgusunun toplumsal cinsiyet kimliği ile ilişkili olduğu bir başka konu ise "yıldız" olgusudur. Popüler kültürün kültürel alandaki en önemli katalizörlerinden biri olan yıldız olgusu aracılığı tüketime bir ivme kazandırılmaktadır. Özellikle popüler kültürün bir pratiği olan popüler müzik alanında icracılar, özdeşim yoluyla tüketilen bir nesne haline getirilmektedir. Popüler müzik yıldızları dinleyici kitleleri için bir rol model teşkil ederken, asıl amaç tüketimin körüklenmesine hizmet etmektir. İletişim teknolojilerindeki gelişmelere koşut olarak kitleler, özdeşim kurdukları pop yıldızları üzerinden bir kimlik talebinde bulunmaktadır. 90'lı yıllarda boy gösteren İngiliz popüler müzik gruplarından Spice Girls ve Backstreet Boys, dinleyicilerine cinsiyete dayalı bir kimlik vaadinde bulunması bakımından yerinde bir örnek teşkil etmektedir. Spice Grils, bir kimlik vaat eden tarzları ile genç kızları yörüngelerine alırken, Backstreet Boys ise genç erkekleri yörüngelerine almışlardır. Kitleler rol model olarak gördükleri pop yıldızları üzerinden özdeşim yoluyla bir kimlik edinirken, sahip olunan

bu kimlik aynı zamanda farklılaşma söylemi çerçevesinde bir standartlaşmaya sebebiyet vermektedir. Kitleler rol model aldıkları pop yıldızları gibi yaşama anksiyetesine kapılarak, aslında popüler kültürün amacını yerine getirmesini sağlamaktadırlar. Çünkü popüler kültür pratikleri aracılığı ile kapitalist sistemin devamlılığına ivme kazandıracak tüketim olgusu için bir bilinç ve imaj satışı gerçekleştirmektedir. Popüler müzik ve yıldızları da kimlik olgusu temelinde bu görevlerini yerine getirmektedirler(Potter, 2009, ss. 177-180).

Popüler müzik, biçim ve içerik olarak cinsel kimliğin inşası süreçlerinde önemli rol oynamaktadır. Çünkü popüler kültür cinselliği pazarlama aracı olarak kullanılmaktadır. Cinsellik, popüler kültür pratiklerinde özgürleşme fikrine dolayımılarak doğrudan kullanılmaktadır. 60'lı yıllarda yaygın olan "cock rock" akımı popüler müziğin cinsel kimliğe dolayımına örnek gösterilebilir. Cock rock akımı ile erkek cinselliği açıkça ortaya konulmuştur. Bu akım çerçevesinde icra edilen popüler müziğin tüm bileşenlerinde erkek cinselliğini vurgulayan bir tarz hâkimdir. Cock rock ilerleyen süreçte hardrock kavramı ile yer değiştirmiştir. Bu akımın kitlesi, kimliklerini cock rock akımı çerçevesinde ifade edilen erkek kimliği ekseninde şekillendirmişlerdir(Williams, 1993, s. 89).

Popüler kültürün dayattığı kimlik sahte bir yapıya sahip olmasının yanı sıra tamamen kapitalist sistemin devamlılığına yönelik olarak inşa edilmiş bir karakterdeydi. Çünkü sistem kendini hem meşrulaştırmak hem de süreklilik kazanmak adına kitleleri kendi tasarladığı kimliklerin içinde yeniden üretiyordu. Bu bağlamda erkek cinsel kimliğini ön plana çıkaran "cock rock" akımına karşıt olarak kadın cinsel kimliğini yücelten "Teenybop" akımını ortaya çıkarmıştır. Teenybop akımı çerçevesinde şekillenen popüler müziğin hedef kitlesi ise modaya ilgi duyan kadınlardır. Teenybop tarzı popüler müziğin yapısı ise daha hafif ve sözlerinde romantizmin hakim olduğu bir tarzdaydı. Adorno'nun kültür endüstri kavramlaştırması ile müziğe yönelttiği eleştiriler ise "cock rock" ve "Teenybop" tarzı popüler müzikleri ihtiva etmekteydi. Çünkü ona göre kültür endüstrisinin pratikleri kitleleri bir aldanıma sürükleyerek, geçici doyumlar sağlamaktadır. Daha önceki bölümlerde de belirttiğimiz üzere popüler müzik ürünleri standart ve basit yapısı ile kapitalist sisteme hizmet eden bir konuma sahiptir. Hatta Adorno bu düşüncüyü kendi

deyimiyle şöyle ifade etmektedir: “sanat eserleri, çileci ve utançsızdır; kültür endüstrisi ise, pornografiktir ve iffet taslar” (Lunn, 1995, s. 201).

Bu bağlamda değindiğimiz üzre kültür endüstrisinin ürünü olarak popüler müzik, kapitalist pazar için bir tüketici kitlesini oluşturmaktadır. Pazarın devamlılığa aracılık eden tüketiciler bir kimlik altında toplanarak kitlesel tüketimle birlikte sistemin bir parçası haline getirilmektedir. Toplumsal cinsiyet kalıpları da müzik endüstrisi içinde sistemin devamlılığında rol oynamaktadır. Yaratılan kimlikler değişmez kimlikler olmayıp kapitalist pazarın konjonktürel koşullarına göre sürekli bir değişim içindedir. Başka bir ifade ile kitleler hiçbir zaman kendi özgün kimliklerine sahip olmadığı gibi sistemin dayattığı kimlikler çerçevesinde; kimliksiz, edilgen bireyler bütünü olarak, örtük bir şekilde sistemi meşrulaştırılmasına hizmet eden konuma getirilmektedirler.

3.5. MÜZİĞİN GÖRSEL DÖNÜŞÜMÜ OLARAK VİDEO KLİPLER

Müzik, Batı Avrupa’da başlayan sanayi devrimi ile zirveye çıkan rasyonalitenin etkisi ile ilerleme kaydeden teknolojik gelişmelerin gölgesinden salt bir duygulanım aracı olmaktan çıkmıştır. Yaşanan teknolojik gelişmelerin etkisinde zaman ve mekândan bağımsız olarak tüketilen meta haline gelmiştir. Thomas Edison’un hologramı ile sesin kayıt edilebilmesine imkân tanıyan teknolojinin icat edilmesi, radyonun ve televizyonun icadı ile müzik, başlı başına bir endüstri haline gelmiştir. Fakat müziğin görselleşmesine sürecinin alt yapısı ise sinema sektörü ile gelişmiştir. Bu süreçte sözsüz filmlerde fon olarak kullanılan müzik, 30’lu yıllardan sonra müzikallerle birlikte görüntünün tamamlayıcısı halini almıştır. 50’li yıllara gelindiğinde ise gençlik filmlerinin aracılığı ile şöhret kazanan şarkılar ve şarkıcıları hem popüler müziğin yaygınlık kazanmasına hem de müziğin görselleştirilmesi sürecine aracılık etmişlerdir. 50’li yıllardan itibaren müzik endüstrinin yörüngesine giren gençlik müzik endüstrisi için elzem bir pazar konumdadır. Bu süreçten itibaren gençliğe yönelik olarak gelişen; programcılık, compact diskler ve MTV’nin kuruluşu ile müzik klipleri olgusu, müzik endüstrisini bambaşka bir konuma taşımıştır. Özellikle 70’li yıllardan itibaren Grease (1978), Hair (1979), Flash Dance (1983), Dirty Dancing (1987) gibi müzikal filmler, sinema ve müzik sektörü işbirliğinin önünü açmış ve soundtrack albümler çıkarılmaya başlanmıştır. Bu süreçte asıl dikkati çekilmesi konu ise müziğin görselleşmesi aracılığı ile belli bir yaşam tarzının kitlelere

empoze edilmeye çalışılmasıdır. Çünkü yukarıda bahsettiğimiz müzikal filmlerdeki yıldızları bir rol model olarak kabul eden kitleler arasında, giyim, davranış ve yaşam tarzı bağlamında yeni bir kültür inşa edilmektedir. Müziğin bağlamsal gücünü keşfeden kapitalist güçler, statükoyu meşrulaştırmak adına müziği kullanmaya başlamışlardır. Müzik klipleri de sistemin bu arzularına koşut olarak ortaya çıkan bir olgu olarak müzik endüstrisi içinde yerini almaya başlamıştır(Schucker, 2001). Müziğin sistemi meşrulaştırılması aracılık eden konumu, video klipler aracılığı ile daha stratejik bir hal almıştır. Sistem, kendi lehine olan kültürün bilinç ve imajlar satışını video klipler aracılığı ile gerçekleştirmeye çalışmıştır. Bu süreçte müzik görsel unsurlarla desteklenerek bir pazarlama aracına dönüşmüştür. İnşa edilmeye çalışılan kimliklerle kapitalist pazar için tüketici kitlesi yaratılmasının yanı sıra kitlelerin dezavantajlı konumları örtük olarak korunmuştur.

Video klipler; şarkıların görsel içeriklerle desteklenerek, üç ya da dört dakikalık sürelerde hazırlanmış görsel anlatıdır. Bir takım iletişimsel hedefleri yerine getirmek için hazırlanan video klipler, bir çok video klip arasından sıyrılıp, izleyicilerin dikkatini çekmesi gerekmektedir. Şarkıcılar ile ilgili bir takım imgelerin, izleyici zihninde oluşmasına aracılık etmektedir. Canlanan imgeler aracılığı ile albüm satışına katkı sunduğu gibi, şarkı ya da şarkıcıya dolayımlanan ürünlerin satmasına da katkı sunmalıdır. Hatta bünyesinde bazı dolaylı mesajları da barındırmalıdır(Lull, 2000, s. 127).

Kinder ise düşünsel ve anlatısal video kliplerin özgün tasarımları bireylerin imgelem yetilerine ve daha geniş olan kültürel düşünce havuzuna ciddi katkılar sunabileceğini savunmaktadır. Kinder, Hobson-McCarley Aktivasyon Sentezi Modeli'nin ortaya attığı; düşünme esnasında bellek ve zihinde yer alan kültürel veriler arasından görüntü seçimine ihtiyaç duyulduğuna dair görüşünden hareketle, müzik videoları ve düşler arasında bir ilişki kurmuştur. Ona göre müzik klipleri en önemli işlevi ise dinleyicilerin belirli bir şarkı her duyularında, o şarkı ile ilgili en dikkat çekici imgeleri bellekten geri çağırmasıdır. Bu bağlamda Kinder, video kliplerin, REM (hızlı göz devinimi) uykusu esnasında bu özgül görüntüleri daha kolay bir şekilde bellekten geri çağırma noktasında izleyicileri eğitebileceğini ifade etmektedir(Kinder, 1984: 14). Bu yaklaşıma paralel olarak Wood (1982) ise eğer video klipler popüler kültüre ait nitelikleri temsil ediyorsa ve kitle iletişim araçlarının kültürel havuzuma

katkı sunabileceği fikrindeyse, bu nokta da düşler ve video klipler arasındaki ilişkinin kültürel bağlamda önem arz ettiğini ifade etmektedir(Lull, 2000, s. 129).

Video klipler üzerine üzerinde durulan bir başka konu ise ulusal zihin sağlığı enstitüsü tarafından hazırlanan “The surgeon general’s report on television” adlı raporda geçen televizyonun bireylerin imgelem yetilerini düşürdüğüne dair görüşten hareketle ortaya konan görüştür. Bu bağlamda Temple(1984), iyi bir popüler şarkının farklı zaman dilimlerinde farklı bireyler üstünde farklı anlamlar ifade ettiğini belirtmektedir. Ona göre müzik videoları ile bireylere empoze edilen paketlenmiş anlamlar aracılığı ile bireylerdeki anlam oluşturma yetisi kısıtlanmış durumadır. Çünkü bireylerin, şarkıları, şarkılara eşlik eden müzik videoları ile anlamlandırma eğiliminde olduğunu ifade etmektedir. Kısa süreler içinde bir şarkıya ait videonun ard arda seyredilmesi durumunda şarkı ve video arasındaki bağlam izleyicilerin zihninde daha da kuvvetlenebilmektedir. Böylece dinleyiciler, videonun dayattığı anlama koşullanarak, belli bir şarkıyı duyduğunda o şarkı klibi ile ilgili özgül imgeler geri çağırılmaktadır(Lull, 2000, s. 131).

Sherman ve Dominick ise 166 düşünsel müzik videosu üzerinden gerçekleştirdiği bir araştırmada ise cinsiyetçi ve şiddet içeren kalıpların yer aldığını belirterek, örnekleme dâhil edilen müzik videolarındaki kurgunun erken egemen bir düşünceyi yansıttığını belirtmektedirler. Çalışmanın bulgularına göre videoların yüzde 60’ında şiddet ögesi yer alırken, şiddet içeren videoların yüzde 80’inde cinsiyetçi öğeler yer almaktadır. Ve şiddet genellikle seks ile sentezlenirken, siyahi bireyler şiddet kavramına dolayım lanmaktadır. Genç bireyler ise sisteme muhalefet eden bireyler olarak resmedilirken, yetişkin bireyler ise sistemi savunan bireyler olarak resmedilmektedir. Çoğu müzik klibinde kadınlar, cinsiyetçi kalıplar çerçevesinde stereotipleştirilmektedir. Kadınlar cinsel arzu nesnesi olarak resmedilirken, daha çok çekici kıyafetlerle video kliplerinde boy göstermektedirler. Bu bağlamda Goldon(1983), kadınların; erkek delileri, kurbanlar, aşk objeleri, duygusuz fahişeler şeklinde dört farklı stereotipleştirmeye maruz kaldığını belirtmiştir (Baxter vd., 1985, ss.333-340).

Müzik klipleri öncelikle bir reklam aracı olarak, şarkı ve şarkıcıların pazarlanmasına hizmet etmektedir. Popüler müziğin görsel olarak paketleyen işlevi ile eğlence ve reklam arasındaki sınır belirsizleştiren müphem bir perde

çekmektedir(Levy, 1983). Örneğin rock and roll'n tarzı müzik, egemen güçlerin lehine işleyen siteme karşı bir direniş gösteren alt kültürlerle dolayımlanan bir müzik tarzı konumunda olmasına rağmen, video klip olgusu ile birlikte bir gösteriye dönüştürülmüş ve ticarileşmiştir. Bu durum müzik kliplerinin sahip olduğu dönüştürme ve pazarlama işlevine dair üzerinde durulması gereken önemli bir konudur. Miller'a göre MTV bu yaklaşıma güzel bir örnek teşkil etmektedir. Ona göre MTV kitlelerin gözünde bir gençlik alt kültürü ve hayat tarzı alternatiflerini estetikleştirerek sunarak, hegemonyanın kurulması sürecinde bir arabulucu rol üstlenmektedir. Bu süreç sonunda tüketim etkinliğine katılan kitleler, farkında olmadan aleyhlerine işleyen sistemin sürdürücüleri konumuna gelmektedirler. MTV burada alt kültürlerle ait muhalif özellikleri bir yandan destekler görünürken bir yandan onları evcilleştirerek direndikleri sisteme dâhil etmektedir. Ve böylece yaratılan tüketici kitle ile egemen güçler arasındaki hegemonik ilişkiler meşrulaştırılmaktadır(Lull, 2000, s. 135). MTV örneğindeki gibi müzik videoları alt kültürel değerlere ve imgelere vurgu yapıyor gibi görünse de asıl amaç yapım şirketlerinin yatırım yaptığı şarkıcıları için bir tüketici kitlesi yaratmaktır. Bu kitleler de video klipler aracılığı ile sunulan popüler imgeler çerçevesinde oluşmaktadır. Hatta bazı şarkıcılara müziksel kabiliyetleri için değil fiziksel özellikleri ile ilişkili olarak görüntü potansiyelleri için albüm yapılmaktadır. Bu durum popüler kültürün paketleyip sunma işlevini gözler önüne sermektedir(Lull, 2000, s. 135).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

SİSTEMİ MEŞRULAŞTIRMA ARACI OLARAK POPÜLER MÜZİĞİN KONUMU: POWERTÜRK 17. 03. 2018 TOP 40 LİSTESİNDEKİ MÜZİKSEL METİNLERİN İÇERİK ANALİZİ

Sistemi meşrulaştırma kuramı perspektifinden popüler müziğin konumu, örneklem olarak seçilen Power TV Top 40 listesi şarkıları (17.03.2018) üzerinden içerik analizi yöntemi ile analiz edilecektir. Çalışmanın bu bölümünde araştırmanın konusu, amacı, yöntemi, kapsam ve sınırlılıkları ayrı başlıklar halinde açıklanacaktır. İçerik analizi sonucunda ulaştığımız verilerin sistemi meşrulaştırma kuramı çerçevesinde değerlendirmesi yapılarak, çalışmanın sonuç bölümünde kavramsal çerçeve bağlamında genel bir değerlendirme yapılacaktır.

4.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU VE AMACI

Kapitalizmin ortaya çıkması ile birlikte müzik bir duygulanım aracı olmaktan çıkarak, kapitalist ideolojinin taşıyıcısı haline gelmiştir. Kapitalizmin nüfus ettiği müzik önce endüstrileşerek, bir tüketim nesnesine dönüştürülmüştür. Müzik hem değişim değeri olan hem de sembolik değere sahip bir anlayışla yeniden üretilerek, kapitalizmin kitlelerin bilişsel alanında meşrulaştırıldığı bir pratik halini almıştır. Bu bağlamda araştırmanın konusunu kapitalizmin müzik üzerinden meşrulaştırılarak, kitlelerin dezavantajlı konumunun pekiştirilmesi olarak ifade edebiliriz.

Araştırma konusu çerçevesine kapitalizmin müzik üzerinden meşrulaştırılmasının müziksel alanda nasıl ve hangi unsurlar üzerinden gerçekleştirildiğini açıklamak amaçlanmaktadır. Çünkü endüstrileşen müzik, kapitalist ideolojinin konuşlandığı bir alan olarak bu işlevini; kimlik, sınıf, toplumsal cinsiyet, nesneleştirme gibi unsurlar üzerinden gerçekleştirmektedir. Özellikle gelişen teknoloji ile birlikte video klibi olgunusun müzik olgununa dahil edilmesi ile birlikte müzik görselleşerek, tüketim olgusunun meşrulaştırılması için daha elzem bir alan konumuna gelmiştir. Bu bağlamda müzik alanına bu meşrulaştırma unsurlarını nasıl ve ne şekilde kodlandığını ortaya koymak önem arz etmektedir.

4.2. ARAŞTIRMANIN VARSAYIMLARI

Popüler müzik, kapitalist ideolojinin meşrulaştırıldığı bir alan olarak ideolojik işleve sahiptir.

Popüler müzik sahip olduğu ideolojik işleviyle kapitalist sistemin devamlılığı için bir tüketici kitlesi yaratma amacı taşımaktadır.

Popüler müzik, kitlelerin egemen sınıf karşısındaki dezavantajlı konumunun meşrulaştırılmasına hizmet etmektedir.

Popüler müzik, stereotipleştirmeye dayalı bir anlayışla kitleleri kapitalizmin idealleri doğrultusunda yeniden üretmektedir.

Popüler müzik; kimlik, sınıf, nesneleştirme, toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden statükoyu rasyonalize etmektedir.

4.3. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI

Popüler müzik; araştırmanın konusu, amacı ve varsayımları çerçevesinde araştırma evrenini oluşturmaktadır. Bu evren bağlamında ise Power TV TOP 40 listesindeki müziksel metinler araştırmanın örneklemi oluşturmaktadır.

Power TV top 40 listesindeki müziksel metinlerin ise örneklem olarak seçilme nedenleri ise:

Powertürk TV'nin, Türkçe pop ve rock tarzı video klip yayınlayan bir müzik kanalı olması.

Powertürk TV'nin, kapitalizmin doğduğu Batı Avrupa menşeli Power Medya Grup şirketine bağlı bir müzik kanalı olması.

Powertürk TV'nin popüler kültür ürünü olarak küresel müzik endüstrisinin bir parçası olması.

İçerik analizi ile analiz edilecek örneklem için 17. 03. 2018 tarihli Powertürk top 40 listesi kararlaştırılmıştır. Yapılan değerlendirme sonucunda örneklem için içerik analizi yöntemi için elzem olduğu tespit edilmiştir. İçerik analizi çerçevesinde ise popüler müzik metinleri; müziksel yapı, müziksel metinler ve video klipleri üzerinden sistemi meşrulaştırma pratikleri analiz edilerek, betimlenecektir.

4.4. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Araştırmanın uygulama kısmı üç bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın ilk aşamasında, verilerin elde edilerek, sistemli hale getirilmesinde, müziksel metinlerin ritim aralıkları IOS BPM Detector adlı aplikasyon ile tespit edilmiştir. Ve müziksel metinlerdeki müziksel dönüşüm uzman eşliğinde açıklanmıştır. Araştırmanın ikinci ve üçüncü aşamalarında ise içerik analizi yöntemi ve Lull' un (2000, s. 128) biçimsel video analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi yönetimine göre verilerin sistemli bir şekilde kategorilendirilmesinde ise Kuyucu'nun (2016) "Theodor W. Adorno'nun Perspektifinden Popüler Türk Müziğinde Standartlaşma Sorunsalı" adlı makalesinde yer alan içerik analizi şablonu temel alınmıştır.

Klaus Krippendorff'a göre içerik analizi, iletişim olgusunun amprik özelliklerinden hareketle örtük özelliklerine ilişkin anlamları ortaya koymayı hedeflemektedir(Gökçe, 1995: 24). Krippendorff'tan esinlenen Merten 'in ortaya koyduğu tanımında ise içerik analizi, sosyal gerçekliğin görünen emarelerinden yola çıkarak, görünmeyen emarelerine ulaşarak sosyal gerçekliğin analiz edilmesi şeklinde ifade edilmektedir(Gökçe, 1995, s. 24).

İçerik analizinin en önemli safhası ise elde eden verilerin sistematik bir şekilde kodlanmasıdır. Bu safhada toplanan veriler değerlendirilerek, çalışılan konunun bağlamı ile ilgili kategorilere ayrılır. Kategorilere ayrılan veriler üzerinden araştırmanın problemine ilişkin anlam ortaya koyulmaya çalışılır. Kategorize edilen veriler, kelime, cümle ya da paragraf boyutundaki verilerden oluşabilir. Önemli olan sistematik bir şekilde kategorize edilen verilerin anlamlı bir bütün oluşturmasıdır(Yıldırım ve Şimşek, 2005: 30). Elde edilen verilerin kategorize edilerek sistematik bir şekilde kodlanması, araştırmanın kavramsal çerçevesi ışığında hazırlanan kavramalara göre hazırlanabileceği gibi, araştırma esnasında elde edilen veriler sonucunda ortaya çıkan kavramlara göre de hazırlanabilmektedir(Aygül, 2008, s. 9).

Araştırma'nın video klip analizinde kullanılan Lull' un (2000, s. 128) video klip formatı kriterleri ise dört ana kriterden meydana gelmektedir. Bunlar:

- ✓ Katıksız görsel sahnelerden oluşanlar.
- ✓ Şarkının sözleri üzerinde odaklaşan anlatıyı içerenler

- ✓ Bu iki tarzın önemli özelliklerini bünyesinde taşıyanlar
- ✓ Zaman zaman rüyaları ya da bir çizgiyi izlemeyen deneysel film görünümünde soyut ve altı kaval üstü şişhane türden bir dizi görüntü sıralayanlar.

4.5. BULGULAR

Araştırma kapsamında Powertürk top 40 listesi şarkıları ve video kliplerinin analizine ilişkin tablolar aşağıda kategoriler halinde sıralanmıştır. Sırasıyla şarkıların youtube görüntülenme sayıları, tempo değerleri ve müzikalitesi, şarkı sözlerinin biçimsel analizi ve video kliplerin biçimsel analizi araştırma kapsamında değerlendirilmiştir.

4.5.1. Şarkıların youtube görüntülenme analizi

Powertürk top 40 listesinde yer alan şarkı kliplerinin youtube üzerinden görüntülenme sayılarının ortalamasına baktığımızda, 38935721,19 oranında olduğunu görüyoruz. 17.03.2018 tarihli top 40 listesinin 25. Sırasında yer alan Manuş Baba Eteği Belinde şarkısının 147.617.742 görüntülenme oranı ile listenin ortalarında yer alması dikkat çekmektedir. Bu bağlamda liste sırasını görüntülenme sayıları ile değerlendirdiğimizde tutarsızlıklar olduğunu görmekteyiz. Enbe Orkestrası Feat. Bengü & Doğan Medetoğlu – Yorma adlı şarkının 11.648.093 görüntülenme sayısı ile listenin en sonunda yer alırken, Altay - Kalp Gözüm adlı şarkının ise 725.268 en düşük görüntülenme sayısı ile listenin 32. sırasında yer alması bu çelişkiyi tekrar gözler önüne sermektedir.

Araştırmanın literatür kısmında değindiğimiz üzere popüler kültür; kitleleri pasifize ederek, kendi beğeni kalıplarını kitlelerin beğenilerini yansıttığı iddiasıyla dayatmaktadır. Bu bağlamda top 40 listesi örnekleme üzerinden elde ettiğimiz verileri göz önünde bulundurursak, şarkıların görüntülenme oranları ile Powertürk top 40 listesindeki sıralaması arasındaki tutarsızlık müzik olgusuna dair gerçekliği ortaya koymaktadır. Top 40 listesi üzerinden elde ettiğimiz bu gerçeklikle ilişkili olarak 05.08.2013 tarihli sabah gazetesinde yer alan Mustafa Sandalın Powertürk'ün sanatçılar arasında ayırım yaparak, taraflı davrandığı gerekçesi ile klip ve şarkılarını Powertürk medya kuruluşuna göndermeyeceğini ifade ettiği gazete haberi de medya kuruluşunun bu manipülatif yayıncılık anlayışını gözler önüne sermektedir. Haberde, twitter üzerinden bir grup popüler müzik şarkıcısının da Mustafa Sandalı

destekleyerek, medya kuruluşuna tepki gösterdiği bilgileri de yer almaktadır. Sistem, kendi oluşturduğu paketlenmiş ürünler üzerinden popüler kültür aracılığı ile meşrulaştırılmakta ve kitleler manipüle edilmektedir. Bu kimi zaman kitlelerin en az dinlediği bir şarkıyı top 40 listesinde liste başı yaparak, kimi zaman ise kitlelerin en az seyrettiği filmi en çok gişe yapan film olarak medya kanalları aracılığı lanse edilmesi ile gerçekleşmektedir. Sistem, kendini meşrulaştırmak için oluşturduğu Top 40 listesi gibi meşrulaştırma araçları ile herkes bu şarkıyı dinliyor ya da bu filmi izliyor algısını yaratarak kitleleri manipüle etmekte ve kitleler üzerindeki denetimini sağlamlaştırmaya çalışmaktadır.

Kitleler kendi beğeni yargılarını farkında olmadan bir kenara bırakarak, sistemin dayattığı kültürel ürünlere yönelmekte ve farkında olmadan sistemi meşrulaştırmaktadırlar. Medyayı da kontrol altına alan sistem böylelikle tahakkümcü ilişkileri yeniden üreterek bir devamlılık kazandırmaktadır. Kendini koruyabilmek için top 40 listesi meşrulaştırma araçları ile kitlelerin bilişsel alanını ele geçirerek, ideolojik çelişkileri azaltmakta ve kendi ürettiği paket ürünlerin tüketimi için homojen ve hipnotize edilmiş bir tüketici kitlesi yaratmaktadır. Bu bilgiler ışığında örneklemimiz olarak top 40 listesine geri dönersek, Avrupa kökenli power medya gruba bağlı bir medya kuruluşu olan Powertürk, kitlelerce en çok dinlenen ve takip edilen şarkıyı orta sıralarda gösterirken, orta seviyelerde dinlenen şarkıyı ise liste başı olarak top 40 listesini oluşturması sistemi meşrulaştırma ve popüler kültür arasındaki ilişkiye dair gerçekliği ortaya koymaktadır. Sistem, popüler kültürün ürünü olan popüler müzik üzerinden, kitleler en çok bu şarkı dinliyor parolası ile meşrulaştırmaya çalışılmaktadır.

Tablo 1.Top 40 Listesi Şarkıları Youtube Görüntülenme Sayıları

Sıra	Yorumcu Adı	Şarkı Adı	Youtube Görüntülenme Sayısı
1	Simge	Üzülmedin Mi?	71.061.802
2	Elçin Sangu- Barış Arduç	Bu Su Hiç Durmaz	19.812.217

3	Aynur Aydın Feat- Turaç Berkay	Bana Aşk Ver	13.473.898
4	Buray	Sahiden	53.257.553
5	Ersay Üner	İki Âşık	142.132.942
6	Ozan Doğulu feat- Ece Seçkin	Sayın Seyirciler	75.212.839
7	İrem Derici	Bazı Aşklar Yarım kalmalı	36.216.643
8	Soner Sarıkabadayı	Gel De Uyu	36.310.208
9	Sıla	Muhbir	99.533.941
10	Tuğba Yurt	İnceden İnceden	61.037.175
11	Ozan Doğulu Feat. Murat Boz	Hey	8.020.999
12	Oğuzhan Koç	Vermem Seni Ellere Vermem	92.308.805
13	Emre Aydın	Beni Vurup Yerde Bırakma	35.680.920
14	Mabel Matiz	Öyle Kolaysa	74.680.158
15	Manuş Baba	Dönersen ıslık Çal	24.568.108
16	Hande Yener	Vay	6.655.673
17	Zakkum	Hatıran Yeter	16.663.477
18	İlyas Yalçıntaş Feat Aytaç Kart	Yağmur	20.513.903
19	Elif Kaya	Aşklarca	30.266.349
20	Hadise	Sıfır Tolerans	87.153.725

21	Hande Yener	Benden Sonra	34.328.245
22	Berkay	Bana Sen Gel	29.671.354
23	Berkay	Yaz	12.447.985
24	Seksendört	Yorma	16.075.215
25	Manuş Baba	Eteği Belinde	147.617.742
26	Ziynet Sali	Ağlar Mıyım?	56.862.745
27	Murat Dalkılıç Feat Oğuzhan Koç	Aşınayız	36.744.169
28	Buray	Mecnun	40.662.965
29	Aylin Coşkun	Sinsirella	33.736.914
30	Derya Uluğ	Ne Münasebet	17.071.515
31	Feride Hilal Akın & Hakan Tunçbilek	Gizli Aşk	42.438.145
32	Altay	Kalp Gözüm	725.268
33	Ferhat Göçer	Sen Elimden Tut	11.984.705
34	Mustafa Ceceli	Geçti O Günler	20.010.503
35	Mustafa Sandal	Aşk Kovulmaz	2.784.104
36	Deeperise Ft. Jabbar	Geçmiş Değişmez	9.282.023
37	Murat Güneş Feat. Yonca Lodi	Beşinci Mevsim	921.577
38	Yalın	Hele Bir Başla	6.676.992
39	Fettah Can	Kalakaldın mı?	5.675.324
40	Enbe Orkestrası Feat. Bengü &	Yorma	11.648.093

	Doğukan Medetoğlu		
--	----------------------	--	--

4.5.2. Şarkıların Müzikal Analizi

Top 40 listesindeki şarkıların metronom değerlerinin ortalamasına baktığımızda 122 metronom değerinde olduğunu görüyoruz. Bu metronom değeri müzik literatüründe hızlı kategorisinde yer alan ve tempo aralığı 120-136 değerlerinde olan Allegretto temposuna denk gelmektedir. Popüler müzik şarkılarında ritmin hızlı olması bu müzik türünün genel karakteristiğidir. Şarkılar genelde hızlı tempoda, kitleleri eyleme teşvik eden bir mahiyette kurgulanmaktadır. Ritmin uyutucu etkisine kendini kaptıran kitleler, adeta hipnotize olmuş vaziyette eleştirel bilişten uzaklaştırılmaktadırlar. Top 40 listesinde şarkıların 4 tanesi orta yavaş olarak adlandırılan 86-96 değer aralığında olan andante kategorisinde iken, 4 tanesi yavaşça olarak adlandırılan 96-108 değer aralığında olan andantino metronom kategorisinde yer almaktadır. Diğer 32 şarkının ise hızlı tempoda kurgulanması bu durumu gözler önüne sermektedir. Bu tarz şarkılara bir kafede, barda, sahilde plajlarda ya da alışveriş merkezlerinde dinelerken çoğu zaman farkında olmadan eşlik ederken kendimizi bulabiliriz. Çünkü bu tarz şarkılar harekete geçirme özelliği ile kitleleri istemsiz olarak tüketimi teşvik etmek için bir araç olarak kullanılmaktadır. Yüzeysel değişikliklerle homojen bir yapıya sahip olan bu şarkıların en önemli özelliği ise farklı gibi gözüken aşına olduğumuz müziksel ürünler olmasıdır. Bu durum kitlelerde yeni gibi gözüken, bilişsel bir manipülasyona sebebiyet vermektedir. Böylelikle kitlelerin edilgen ve itaatkâr olan dezavantajlı konumu pekiştirilmektedir.

Tablo 2. Top 40 Listesi Şarkıları Tempo Türleri Nicel Verileri

Andante (Orta Yavaş)	Andantino (Yavaşça)	Allegretto (Hızlı)
4	4	32

Kapitalist sistemin meşrulaştırılmasına aracılık eden popüler müzik ürünleri biçimsel olarak birbirinin yerine geçebilen parçalardan oluşmaktadırlar. Önemli olan ritim ve bir veya birkaç kelimenin tekrarına dayalı standart yapılardan oluşmasıdır. Top 40 listesinde yer alan şarkılara baktığımız da literatür kısmında belirttiğimiz üzere

bu savı destekler nitelikte bulgulara rastladık. Bu bulguların temel özellikleri ise ritmin ön planda olması, birkaç söz öbeğinin tekrarı ile yüksek bir entelektüelite gerektirmeyen tarzda kurgulanmasıdır. Popüler müzik ürünlerinde, kitleleri çabuk saran yapısını kuvvetlendirmek için zaman zaman altyapıda Batı müziği ezgilerine Türk müziği ezgilerinin yama yapıldığı bulgulanmıştır. Bazı eserlerde ise ne Batı müziği ne de Türk müziği desenlerinin olduğu, müziksel alanın kurallarının tamamen dışına çıkıldığı tespit edilerek, kapitalist sistemin kendi dinamikleri çerçevesinde hazırlanmış müziksel altyapılardan oluştuğu tespit edilmiştir. Elde ettiğimiz bu bilgiler ışığında sistem müziksel alandaki denetimini, var olan kalıpların dışına çıkarak, kendi kalıplarını yerleştirerek yerine getirmektedir. Bu müziksel kalıplar ise ezginin solo olarak tek başına anlam ifade etmediği ancak Synthesizer seslerle desteklenen tamamen ritmin ön planda oluşuyla anlam kazan bir müzikaliteden oluşmaktadır. Bu müzikalite ise top 40 listesindeki şarkıların altyapısında görüldüğü üzere homojen yapıda olan müziksel altyapılardan oluştuğu görülmektedir. Tamamen kapitalist sistemin dayatması olarak ortaya çıkan bu müziksel kalıplar aracılığı ile kitlelerin müziksel beğenileri de standartlaşarak, statükonun korumasına yönelik olarak popüler kültür meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır. Müzik kapitalist sistemin devamlılığına yönelik olarak bir meşrulaştırma pratiğine dönüşerek, örtük olarak tahakkümcü bir söylemi ifade etmektedir. Böylelikle popüler müzik aracılığı ile yayılan yanlış bilinç, kitlelerin sisteme daha sıkı bir şekilde adapte olarak, içselleştirmesini kolaylaştırmaktadır. Şarkıların youtube üzerinden 38935721,19 görüntülenme ortalaması oranı da bu gerçekliği destekler niteliktedir.

Tablo 3.Top 40 Listesi Şarkıları Metronom Değerleri

Sıra	Yorumcu Adı	Şarkı Adı	Şarkının Metronom Hızı
1	Simge	Üzülmedin Mi?	92
2	Elçin Sangu- Barış Arduç	Bu Su Hiç Durmaz	159
3	Aynur Aydın Feat-Turaç Berkay	Bana Aşk Ver	129

4	Buray	Sahiden	160
5	Ersay Üner	İki Âşık	131
6	Ozan Doğulu feat- Ece Seçkin	Sayın Seyirciler	103
7	İrem Derici	Bazı Aşklar Yarım kalmalı	101
8	Soner Sarıkabadayı	Gel De Uyu	124
9	Sıla	Muhbir	125
10	Tuğba Yurt	İnceden İnceden	128
11	Ozan Doğulu feat. Murat Boz	Hey	98
12	Oğuzhan Koç	Vermem Seni Ellere Vermem	96
13	Emre Aydın	Beni Vurup Yerde Bırakma	153
14	Mabel Matiz	Öyle Kolaysa	133
15	Manuş Baba	Dönersen Islık Çal	107
16	Hande Yener	Vay	125
17	Zakkum	Hatıran Yeter	99
18	İlyas Yalçıntaş feat Aytaç Kart	Yağmur	90
19	Elif Kaya	Aşklarca	113
20	Hadise	Sıfır Tolerans	127
21	Hande Yener	Benden Sonra	121

22	Berkay	Bana Sen Gel	131
23	Berkay	Yaz	129
24	Seksendört	Yorma	125
25	Manuş Baba	Eteği Belinde	147
26	Ziynet Sali	Ağlar Mıyım?	114
27	Murat Dalkılıç Feat Oğuzhan Koç	Aşınayız	129
28	Buray	Mecnun	94
29	Aylin Coşkun	Sinsirella	134
30	Derya Uluğ	Ne Münasebet	99
31	Feride Hilal Akın & Hakan Tunçbilek	Gizli Aşk	139
32	Altay	Kalp Gözüm	128
33	Ferhat Göçer	Sen Elimden Tut	110
34	Mustafa Ceceli	Geçti O Günler	134
35	Mustafa Sandal	Aşk Kovulmaz	132
36	Deeperise Ft. Jabbar	Geçmiş Değişmez	117
37	Murat Güneş Feat. Yonca Lodi	Beşinci Mevsim	116
38	Yalın	Hele Bir Başla	164
39	Fettah Can	Kalakaldın mı?	122
40	Enbe Orkestrası Feat. Bengü &	Yorma	123

	Doğukan Medetoğlu		
--	----------------------	--	--

Şarkıların müzikal karakteristiğine baktığımızda genel olarak ritmin ön planda olduğu ve tekrarlara dayalı bir karakteristiğe sahiptir. 8 eserde ise Batı müziği ezgilerinin Türk müziği ezgilerine eklemelendiği bir altyapı hâkimdir. Bu eserlerin bir tanesinde ud enstrümanına yer verilirken, diğerlerinde Türk nağmeleri ve oryantal ritimler kullanılmıştır. Listedeki İrem Derici – Bazı Aşklar Yarım Kalmalı şarkısında İspanyol ezgilerine yer verilirken, Ziyet Sali – Ağlar Mıyım? şarkısında ise yer yer caz ezgilere yer vermiştir. Şarkılarında altyapısında gitar ve yaylı grubu öne çıkan enstrümanlar iken, Synthesizer ile oluşturulmuş doğal olmayan yapay bir müzik hâkimdir. Synthesizer kullanımı ise Ozan Doğulu, Hande Yener ve Deeperise Ft. Jabbar adlı şarkıcıların şarkılarında daha belirgin hissedilmektedir. Ozan Doğulu, Hande Yener ve Yalın adlı şarkıcıların şarkılarında ise daha önceki şarkılarını hatırlatan bir üslup vardır. Eski şarkılarını dinliyormuş hissi uyandırmaktadır.

Zakkum – Hatıran Yeter adlı şarkı ise daha önce arabesk müziği şarkıcısı ferdi Tayfur'un seslendirdiği bir şarkı olup, Batı müziği altyapısı ile yeniden üretilmiştir. Şarkıda ritimler ön plana çıkartılarak, pop müzik formatında ve tamamen 80'li yıllarda yorumlandığı bağlamından kopartılarak, yeni müzikal dinamikler çerçevesinde üretilmiştir. Elde ettiğimiz veriler göstermektedir ki: popüler kültür sistem dışına ittiği kültürleri değişen toplumsal koşullar altında sisteme dâhil ederek, pazarlanabilir kültürel metalar olarak yeniden pazara sürmektedir. Yine aynı şekilde Oğuzhan Koç – Vermem Seni Ellere Vermem şarkısı da 90'lı yıllarda Harun Kolçanın seslendirdiği bir şarkıdır. Şarkı o yıllarda serbest piyasa ekonomisine geçişle birlikte meydana gelen toplumsal hayattaki dönüşümün, müziksel hayattaki etkilerinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Türk toplumsal hayatının küresel kültüre eklemelenme çabası müziksel alanda da dönüşümlere sebebiyet vermiştir. Bundan 23 sene sonra seni ellere vermem şarkısı yeni toplumsal koşulların gölgesinde, teknolojinin müziksel alana hâkim olduğu bir dönemde yeniden üretilmiştir. Popüler kültür unutulmuş olan bir şarkıyı yeni gibi paketleyerek, yeniden kitlelerin tüketimine sunmuştur. Bu bağlamda değişmeyen gerçek ise dezavantajlı konumda olan pasifize edilmiş kitlelerdir. Kitleler,

sistemin edilgen aktörleri olarak, dayatılan kültürün tüketicisi olmaya devam etmektedir. Neyin tüketilip neyin tüketilmeyeceğine sistem karar verdiği için kitlelere sadece onaylamak görevi verilmektedir. Top 40 listesindeki şarkılar üzerinden elde ettiğimiz verilerde bu görüşümüzü desteklemektedir. Çünkü statüko müziksel alanda konuşlandırılarak, kitlelere aktarılmaktadır. Popüler müziğin tüketicileri tüketim aracılığı ile farkında olmadan statükonun meşrulaştırıcısı konumuna gelmektedirler. Şarkıların genel müzikal karakteristiğine de baktığımız da, yüzeysel değişikliklerle bir birbirinin yerine geçebilen parçalardan oluşmakta olduğunu görmekteyiz.

Top 40 listesindeki diğer en önemli vurgulanması gereken nokta ise sanatsal değer taşımayan, piyasa yönelimli şarkıların bazılarının Ozan Doğulu, Mustafa Ceceli, Fettah Can, Enbe orkestrası gibi konservatuar eğitimi almış müzikal entelektüelitesi yüksek kişilerce üretilmiş olmasıdır. Çünkü sistem kendi dinamikleri çerçevesinde üretilmiş kültürel ürünleri kabul etmektedir ve yarattığı tüketici kitlesi de sistemin dinamiklerini içselleştirmiş durumdadır. Üretilen her kültürel ürün maddi kaygılar çerçevesinde üretilmektedir. Dolayısıyla gerçek manada müzikal entelektüelitesi yüksek müziksel üretme yetisine sahip sanatçılarda sistemden dışına itilme kaygısı ile sisteme dahil olup, aynı zamanda sistemin bir meşrulaştırıcısı konumuna gelmektedirler. Sistemin bu kişiler üzerinde yarattığı baskı, zorunlu olarak popüler kültür dinamiklerinin içselleştirilerek, bu çerçevede ürünler üretilmesine neden olmaktadır. Elde ettiğimiz veriler ışığında da Powertürk müzik kanalı ve top 40 listesinin popüler kültürün tahakkümcü ideolojisinin konuşlandığı bir söylem alanı olduğunu ifade edebiliriz.

Tablo 4.Top 40 Listesi Şarkıları Müzikal Karakteristiği

Şarkıların Müzikal Karakteristiği	
Simge – Üzülmedin Mi?	Ritmin ön planda olduğu sekvenslere dayalı bir şarkıdır. Altyapısı Türk müziği ve Batı müziği kalıplarının dışında, endüstriyel bir şarkıdır.
Elçin Sangu- Barış Arduç- Bu Su Hiç Durmaz	Bilinçli olarak kaliteli bir müzik kullanılmasına rağmen güftenin ön plana

	çıkıldığı bir şarkıdır. Şiirsellik müziğin önüne geçmiştir.
Aynur Aydın Feat-Turaç Berkay – Bana Aşk Ver	Ritmin ön plana çıktığı, sekvenslere dayalı bir şarkıdır.
Buray – Sahiden	Batı müziği kalıplarında bir şarkıdır. Kolay akılda kalan karmaşık olmayan bir bestesi vardır.
Ersay Üner – İki Âşık	Buselik dizisinde bestelenmiş bir şarkıdır. Türk müziği nağmelerinin batı müziğine yama yapıldığı tınılar vardır. sekvenslere dayalı bir şarkıdır.
Ozan Doğulu feat- Ece Seçkin – Sayın Seyirciler	Oryantal ezgilerle harmanlanmış, ritmin ön planda olduğu sekvenslere dayalı bir şarkıdır.
İrem Derici – Bazı Aşklar Yarım Kalmalı	Ritmin ön planda olduğu sekvenslere dayalı bir şarkıdır. İspanyol müziği ezgileri, Türk müziği ve Batı müziği ezgilerine yama yapılmıştır.
Soner Sarıkabadayı – Gel De Uyu	Ritmin ön planda olduğu, Türk müziği ezgilerinin yama yapıldığı bir şarkıdır.
Sıla – Muhibir	Daha önceki şarkılarını hatırlatan bir yapısı vardır. Ud, gitar ve yaylı grubu enstrümanları harmanlanmıştır. Oryantal ezgilerin kullanıldığı bir şarkıdır.
Tuğba Yurt – İnceden İnceden	Yaylı grubu enstrümanları altyapıya hâkimdir. Şarkının nakarat bölümüne doğru ritim ön plana çıkmaktadır. Sekvenslere dayalı bir şarkıdır

Ozan Doğulu Feat. Murat Boz – Hey	Türk müziği ezgilerinin batı müziği armonilerine eklenmiştir. Ritmin ön plana çıktığı sekvenslere dayalı bir şarkıdır.
Oğuzhan Koç – Vermem Seni Ellere Vermem	90'lı yıllarda seslendirilmiş eski bir şarkının yeniden üretilmesidir. Ritmin ön planda olduğu sekvenslere dayalı bir şarkıdır.
Emre Aydın – Beni Vurup Yerde Bırakma	Depresif nağmeleri olan bir şarkıdır. Altyapısında gitar arpejleri ve yaylı enstrümanların yer aldığı bir şarkıdır. Solo bir enstrümanlar ile anlam katmanın zor olduğu bir şarkıdır.
Mabel Matiz – Öyle Kolaysa	Ritmin ön planda olduğu sekvenslere dayalı bir şarkıdır. Sanatçının ses kontrolü kötüdür.
Manuş Baba – Dönersen Islık Çal	Ritmin ön planda olduğu sekvenslere dayalı bir şarkıdır. Sanatçının ses kontrolü kötüdür.
Hande Yener – Vay	Ritmin ön planda olduğu sekvenslere dayalı bir şarkıdır.
Zakkum – Hatıran Yeter	Arabesk tarzdaki şarkının yeniden yorumlanmasıdır. Ritmin ön planda olduğu bir şarkıdır.
İlyas Yalçıntaş Feat Aytaç Kart – Yağmur	Sanatçının ses kontrolü iyidir. Diğer şarkılara göre değerlendirdiğimizde ritim geri plandadır.
Elif Kaya – Aşklarca	Ritmin ön planda olduğu sekvenslere dayalı bir şarkıdır.

Hadise – Sıfır Tolerans	Ritmin ön planda olduğu sekvenslere dayalı bir şarkıdır.
Hande Yener – Benden Sonra	Ritmin ön planda olduğu, sekvenslere dayalı bir şarkıdır.
Berkay – Bana Sen Gel	Yaylı grubunun ön planda olduğu bir şarkıdır.
Berkay - Yaz	Ritmin ön planda olduğu, sekvenslere dayalı bir şarkıdır.
Seksendört – Yorma	Alternatif rock tarzında bir şarkıdır. Bateria ve basgitarların altyapıya hâkim olduğu bir şarkıdır.
Manuş Baba – Eteği Belinde	Ritmin ön planda olduğu, sekvenslere dayalı bir şarkıdır. Solistin ses kontrolü kötüdür.
Ziynet Sali – Ağlar Mıyım?	Caz ezgilerin Türk müziği ezgilerine eklemlendiği bir şarkıdır.
Murat Dalkılıç Feat Oğuzhan Koç – Aşınayız	Ritmin ön planda olduğu, sekvenslere dayalı bir şarkıdır. Synthesizer ile oluşturulmuş endüstriyel müziktir.
Buray – Mecnun	Ritmin ön planda olduğu, sekvenslere dayalı bir şarkıdır.
Aylin Coşkun - Sinsirella	Ritmin ön planda olduğu, sekvenslere dayalı bir şarkıdır. Elektronik seslerin egemen olduğu bir altyapıya sahiptir.
Derya Uluğ – Ne Münasebet	Yaylıların ve Synthesizer seslerin egemen olduğu bir altyapıya sahiptir. Ritmin ön planda olduğu, sekvenslere

	dayalı bir şarkıdır. Şarkıda yer yer arabesk nağmeler vardır.
Feride Hilal Akın & Hakan Tunçbilek – Gizli Aşk	Gitar enstrümanının altyapıya hâkimdir. Ritmin ön planda olduğu, sekvenslere dayalı bir şarkıdır.
Altay - Kalp Gözüm	Batı müziği armonilerinin Türk müziği ezgilerine eklemlendiği bir şarkıdır. Vals tarzı ritim kullanılmıştır.
Ferhat Göçer - Sen Elimden Tut	Batı müziği armonilerinin kullanıldığı bir şarkıdır. Vals tarzı ritim kullanılmıştır.
Mustafa Ceceli – Geçti O Günler	Batı müziği armonilerinin kullanıldığı bir şarkıdır. Solistin ses kontrolü iyidir.
Mustafa Sandal – Aşk Kovulmaz	Ritmin ön planda olduğu, sekvenslere dayalı bir şarkıdır. Elektronik bir altyapı vardır.
Deeperise Ft. Jabbar – Geçmiş Değişmez	Elektronik tarzda üretilmiş, endüstriyel bir şarkıdır.
Murat Güneş Feat. Yonca Lodi – Beşinci Mevsim?	Gitar enstrümanının ön planda olduğu bir alt yapıya sahiptir. sekvenslere dayalı bir şarkıdır
Yalın – Hele Bir Başka?	Gitar enstrümanının ön planda olduğu bir alt yapıya sahiptir. Önceki şarkılarını hatırlatan bir üsluba sahiptir. Ritmin ön planda olduğu, sekvenslere dayalı bir şarkıdır.
Fettah Can – Kalakaldın Mı?	Gitar enstrümanının ustaca kullanıldığı bir müzikaliteye sahiptir. Solistin ses kontrolü iyidir.

Enbe Orkestrası Feat. Bengü & Doğukan Medetoğlu – Yorma	Solistin ses kontrolü iyidir. Altyapıda yaylı grubu enstrümanlarının hâkim olması ile birlikte yer yer piyano ön plana çıkmaktadır. Batı müziği ezgilerinin Türk müziği ezgilerine eklemlendiği bir şarkıdır.
---	---

4.5.3. Şarkı sözlerinin biçimsel analizi

Powertürk top 40 listesinde yer alan şarkıların mesaj analizleri tablo 4 ve 5'te ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Şarkıların ifade ettikleri anlam, söz öbekleri ve şablonları tablolarda belirtilmiştir.

Tablo 5.Top 40 Listesi Şarkıları Mesaj İçerikleri

Şarkı Sözlerindeki Mesajlar	
Simge – Üzülmedin Mi?	Aşk şarkısı – sevgiliye seslenen bir sitem var. Sevgilinin biten sevgisi ve bunun sonucunda acıtıcı tavrını sineye çekmek sitemkâr bir şekilde ifade edilmektedir. En çok tekrar eden kelimeler ise “vuruldum”, “sustum”, “buna rağmen”, “yapamazdım” gibi yüklemlemlerle sevgilinin aşk karşındaki dezavantajlı konumu ifade edilmektedir.
Elçin Sangu- Barış Arduç- Bu Su Hiç Durmaz	Aşk şarkısı – iki sevgilinin aşk sürecinde yaşadıkları ve hissettikleri duygular ifade edilmektedir. En çok tekrarlanan kelimeler ise “inanmadılar”, “önlem”, “yasak” gibi itimatsızlık ve tedbir almaya teşvik eden kelimelerdir. “Önümüzde barajlar var, bu su hiç durmaz” gibi tekrar eden şarkı sözleri

	arasında anlam açısından bir uyumsuzluk vardır.
Aynur Aydın Feat-Turaç Berkay – Bana Aşk Ver	Aşk şarkısı – sevgiliye seslenen bir sistem var. En çok tekrar eden kelimeler ise “ beni ver”, “bana ver”, “inan”, “tanrım” gibi yaratıcıya beddua niteliğinde seslenen kelimelerdir. Şarkıda insanın aşk karşısındaki acizliği “Sevseydim yine yerdim Göz göre göre yalanlarını” sözleriyle ifade edilmektedir.
Buray – Sahiden	Aşk – riyakâr sevgiliye seslenen bir sitem var. Aşktan gözü kör olan sevgilinin, riyakâr sevgilinin gerçek muhteviyatını görememesi ifade edilmektedir. En çok tekrarlanan kelimeler ise “sahiden”, “sevmemiş”, “meğerse”, “bu gece”, “tutmayın” gibi sitem ve hayal kırıklığı ifade eden kelimelerdir. “Bu gece acısın canım Bir daha acımasın” şarkı sözleriyle sevgilinin içinde bulunduğu acılı konumun bir ders niteliği taşımakta olduğu ve sevgilinin aşk karşısındaki dezavantajlı konumu ifade edilmektedir. Şarkı sözleri serbest nazımla konuşur gibi yazılmıştır.
Ersay Üner – İki Âşık	Aşk şarkısı – Biteceğine bile bile yaşanan aşkı ifade etmektedir. En çok tekrar eden kelimeler ise “iki âşık”, “sevdik”, “ bile bile” gibi kelimelerle iki sevgili arasındaki biteceği bilinen aşk ilişkisinin

	konumu ifade edilmektedir. “Aşkta bir hata değildi. Sadece zamanımız tükendi” sözleri ise postmodern zamanın geçici aşklarına göndermede bulunularak, zaman vurgusu ile aşkın bitişi rasyonalize edilmektedir.
Ozan Doğulu feat- Ece Seçkin – Sayın Seyirciler	Aşk şarkısı – ayrılık sonrası sevgilinin riyakârlığına sitem edilmektedir. En çok tekrar eden kelimeler ise “sövdürtme”, “Allah’ından bul”, “sıkıyorsa”, “yan” gibi kelimelerle sevgiliye sitem ve sözel şiddet ifade edilmektedir. Riyakâr sevgilinin duyduğu pişmanlık sözel şiddet içeren ifadelerle eleştirilmektedir. Şarkı sözlerinde karşı tarafa cevap veriyordasına, argo bir üslup kullanılmaktadır.
İrem Derici – Bazı Aşklar Yarım Kalmalı	Aşk şarkısı – yaşanan aşkın zamanı geldiğinde bitmesi gerektiğini konu edinmektedir. En çok tekrar eden “yaralı”, “ağlaya ağlaya”, bağlaya bağlaya”, “ikimiz” kelimeleri ile bitmeye yüz tutan aşka karşı bir direnme ve ayrılık sonrası hüznün ifade edilmektedir. “Buraya kadarmış her şey tadında, Bazı aşklar yarım kalmalı” sözleri ile ise postmodern toplumdaki romantik ilişkilerin geçiciliği ve bu geçiciliğin de normal olduğu ifade edilmektedir.
Soner Sarıkabadayı – Gel De Uyu	Aşk şarkısı – günümüz toplumundaki romantik ilişkilerin karmaşıklığını ifade

	etmektedir. Şarkıda sevgilinin karmaşık çekip gidişleri ve bu durum karşında geride kalan sevgilinin aşk karşısındaki dezavantajlı konumu ele alınmıştır. Şarkıda, “seviyo”, “gidiyo”, “beklerim” gibi en çok tekrar eden kelimeler ile aşk karşında aciz konumda olan sevgilinin sitem ve çaresizliği dile getirilmektedir. Şarkı serbest nazımda konuşur gibi bir üslupta yazılmıştır. “Buna rağmen bekle dese beklerim, Bir ömür boyu” sözleri ile sevilinin amansız çekip gidişleri ve geri gelişleri, Postmodern dünyadaki romantik ilişkilerin eşit şartlarda ilerlemediğini ve geleneksel zamandaki aşklara göre karmaşık mahiyetteki konumunu dile getirmektedir.
Sıla – Muhibir	Aşk şarkısı – üzülen sevgilinin aşk karşındaki konumu ve sitemkâr ruh halini ifade etmektedir. Şarkıda, “inliyorum”, “geberiyorum”, “hüngür hüngür” gibi kelimeler ile üzen sevgiliye bir sitem dile getirilmektedir. “Kalp kırıyor her günün akşamı Ve bana kalıyor boynunu bükmesi” gibi ifadelerle ile üzülen sevgilinin çaresizliği ve dezavantajlı konumu ifade edilmektedir.
Tuğba Yurt – İnceden İnceden	Aşk şarkısı – ayrılığın ardından geri dönmek isteyen sevgiliye cevap niteliğinde yazılmış bir şarkıdır. Şarkıda, “inceden”, “kanmam”, gibi kelimelerle geri dönmek isteyen sevgiliye karşı

	cevap verilmektedir. Geri dönmek için geç kaldın, sıra sende üzüleceksin “Varlığınla ne kazandırdın, yokluğunla ne kaybettireceksin” şarkı sözlerinde giden sevgiliye sözel şiddet ve tepeden bakma vardır.
Ozan Doğulu Feat. Murat Boz – Hey	Aşk şarkısı – kaybedilen aşkın ardından duyulan pişmanlığı dile getirmektedir. Şarkıda, “hey”, “hadi”, “döngel” gibi kelimelerle kaybedilen aşkı eyleme teşvik eden bir serzeniş dile getirilmektedir. “Böyle insanoğlu düşünmüyor ki sonu, Kaybedince kıymeti biliyor” sözleriyle değeri bilinmeyen aşka bir itiraf, öz eleştiri söz konusudur.
Oğuzhan Koç – Vermem Seni Ellere Vermem	Aşk şarkısı – Aşk bula sevgilinin yaşadığı hissiyatı dile getirmektedir. Şarkıda, “vermem”, “seni”, “Allah şahidim olsun” gibi tekrar eden kelimelerle aşkı bulan sevgilinin sevgiliye karşı duydu hissiyat ifade edilmektedir.
Emre Aydın – Beni Vurup Yerde Bırakma	Aşk şarkısı – giden sevgilinin ardından duyulan hüzn ve sitem ifade edilmektedir. Şarkıda, “beni”, “bırakma”, gibi tekrar eden kelimelerle giden sevgilinin ardından bir yalvarış söz konusudur. Aşk karşısında sevgilinin dezavantajlı konumu dile getirilmektedir.

	Şarkı serbest nazımda, konuşur gibi yazılmıştır.
Mabel Matiz – Öyle Kolaysa	Aşk şarkısı – giden sevgilinin ardından duyulan hüznün ve aşk karşısındaki sevgilinin dezavantajlı konumu dile getirilmektedir. Şarkıda, “yaşadık be”, “kolaysa”, “gel” gibi tekrar eden kelimelerle giden sevgiliye serzeniş ve eyleme teşvik eden bir ruh hali ifade edilmektedir. “Bu dert benim hem ağam hem paşam!Öğrenirim onunla kendimi” şarkı sözleri ile yaşanan acı rasyonalize edilerek, ders çıkarma söz konusudur.
Manuş Baba – Dönersen ıslık Çal	Aşk şarkısı – giden sevgilinin ardından duyulan hüznün sitemkâr bir üslupla ifade edilmektedir. Şarkıda aşkın bitme nedenleri “Hasretin bir ince güz yarası beni neden sevmedin” sözleri ile sorgulanmaktadır. Şarkıda, “olmuyor”, “ben”, “sen” “geçiyor” tekrar eden kelimelerle sevgiliye cevap niteliğinde bir sesleniş ifade edilmektedir. Şarkıda sözleri arasında anlam bütünlüğü yoktur. Serbest nazımla konuşur gibi yazılmıştır.
Hande Yener – Vay	Aşk şarkısı – gitmek isteyen sevgiliye serzenişini ifade etmektedir. Şarkıda, “vay”, “başıma gelenler”, “Vay başıma gelenler vay bilir çekenler Vay bana dostu düşmanı güldürecek” gibi tekrar eden kelimelerle ayrılmak isteyen sevgiliye bir sesleniş söz

	konusudur. Ayrılık karşısında sevgilinin dezavantajlı konumu resmedilmektedir.
Zakkum – Hatıran Yeter	Aşk şarkısı – bir gün aşkın bitme ihtimaline karşı sevgilinin giden sevgilinin hatırası ile avunabileceğini dile getirmektedir. Giden sevgilinin ardından kalan anılara, hatıralara vurgu yapılarak, aşk acısı rasyonalize edilmektedir. Şarkıda, “hatıran yeter” ifadesi ile sevgili duygusal rasyonalizasyonu dile getirmektedir. Şarkı eski bir arabesk şarkının pop müzik formatında yeniden düzenlenmiş halidir aynı zamanda.
İlyas Yalçıntaş Feat Aytaç Kart – Yağmur	Aşk şarkısı – aşktan yorgun düşen sevgilinin hisselerini dile getirmektedir. Şarkı serbest nazımla konuşur gibi yazılmıştır. Şarkı sözleri arasında anlam açısından bir bütünlük yoktur. Şarkıda, “ırak”, “at”, “yağmur”, “gül bahçesi” gibi kelimeler en çok tekrar eden konumdadır. Şarkı günümüz ilişkilerindeki karmaşıklığı ve anlaşılmazlığı ifade etmektedir.
Elif Kaya – Aşklarca	Aşk şarkısı – giden sevgiliye küçümseyici bir üslupla tepeden bakma ifade edilmektedir. Şarkı sözleri arasında anlam uyumu söz konusu değildir. Şarkıda Türkçe sözlerle birlikte İspanyolca “Mucho Gasolina” ve İngilizce “No” gibi kelimelere de yer

	verilmiştir. Şarkıda, “yanıyor”, “su verin adama” “Yavrum doymadın mı?” Otur otur baymadın mı?” gibi tekrar eden ifadelerle giden sevgiliye küçümseme sözel şiddet söz konusudur.
Hadise – Sıfır Tolerans	Aşk şarkısı – riyakâr ve gitmek isteyen sevgili karşısında sevgilinin tavizsiz tutumunu ifade etmektedir. Şarkıda, “sıfır tolerans”, “son söz”, “acıısı kalır” gibi tekrar eden kelimelerle ikiyüzlü sevgiliye tolerans gösterilmemesi dile getirilmektedir.
Hande Yener – Benden Sonra	Aşk şarkısı – giden sevgilinin ardından küçümseyici beddua niteliğinde bir sesleniş ifade etmektedir. Şarkıda, “Günyüzü görme”, “yalan söyleyemem”, “mutlu olma” gibi tekrar eden ifadelerle sevgiliye tependen bakma söz konusudur.
Berkay – Bana Sen Gel	Aşk şarkısı – giden sevgilinin ardından sevgilinin duyduğu hissiyat ifade edilmektedir. Şarkıda, “geleceksen gel”, “biraz sarıl elini ver” gibi tekrar eden ifadelerle sevgiliye seslenen bir üslup vardır. Sevgilin aşk karşısındaki dezavantajlı konumu resmedilmektedir.
Berkay - Yaz	Aşk şarkısı – giden sevgilinin ardından sevgilinin yaşadığı acılı hissiyat ifade edilmektedir. Şarkıda, “yaz”, “mutsuz edicem”, “avaz avaz” tekrar eden ifadelerle sevgiliye bir sitem vardır.

	Şarkıda yer yer nazım kullanılmakla beraber genel olarak serbest tarzda yazılmıştır. Karmaşık ifadelerden uzağında, derinlikli bir anlam yoktur.
Seksendört – Yorma	Aşk şarkısı – sebepsiz yere çekip giden sevgilinin ardından sevgiliye seslenen sevgilinin eyleme teşvik eden seslenişini ifade etmektedir. Şarkıda, “derdim büyük”, “yorma”, “yapma” gibi tekrar eden kelimelerle sevgiliye seslenilerek geri dönmesi için eyleme teşvik edilmektedir. Şarkı derin anlamdan yoksun, günlük konuşma üslubunda yazılmıştır.
Manuş Baba – Eteği Belinde	Aşk şarkısı – sevgilinin âşık olduğu sevgiliye duyduğu hissiyatı ifade etmektedir. Şarkıda, “ah”, “duramam”, “güzel”, gibi tekrar eden ifadelerle sevgiliye duyulan arzu vurgulanmaktadır. Şarkı günlük konuşma dilinde, karmaşık olmayan bir anlam derinliğinde yazılmıştır.
Ziynet Sali – Ağlar Mıyım?	Aşk şarkısı – ayrılık acısı karşında duyulan hissiyatı ifade etmektedir. Şarkıda, “ağlar mıyım”, “ağlamam”, “zaman” gibi tekrar eden kelimelerle giden sevgili karşında sindirilmeye çalışılan acı ve güçlü bir imaj verilmeye çalışılmaktadır. Şarkı günlük konuşma dilinde, karmaşık olmayan bir anlam derinliğinde yazılmıştır.

Murat Dalkılıç Feat Oğuzhan Koç – Aşınayız	Aşk şarkısı – biten bir ilişkinin ardından sevgilinin barışma isteğini ifade etmektedir. Şarkıda, “bırak”, “hele”, “baksınlar” en çok tekrar eden kelimelerdir. Şarkı karmaşık olmayan bir anlam derinliğinde, konuşma dilinde yazılmıştır.
Buray – Mecnun	Aşk şarkısı – ansızın âşık olan sevgilinin sessizce gelen aşk karşında yaşadığı hissiyat ifade edilmektedir. Şarkıda, “sevdalar”, “nasıl güzellik allahım” gibi tekrar eden ifadelerle etkilenen sevgilinin yaşadığı hissiyatın dışı vurumu ifade edilmektedir. Şarkı hece ölçüsüyle fakat karmaşık olmayan anlam derinliğinde yazılmıştır.
Aylin Coşkun - Sinsirella	Aşk şarkısı – riyakâr sevgiliye seslenen bir şarkıdır. Riyakâr sevgiliye tepeden bakma ve sözel şiddet içermektedir. Şarkıda, “Sinsirella”, tekrar eden ifadesi ile sevgilinin sinsiliği ve zararlılığı dile getirilmektedir. Türkçe olmayan kelimelere yer verilmiştir. Şarkı masal kahramanı sindirella’dan esinlenerek yazılmıştır. Anlam derinliğinden yoksun ve konuşma dilinde yazılmış bir şarkıdır.
Derya Uluğ – Ne Münasebet	Aşk şarkısı – barışmaya çalışan sevgiliden duyulan rahatsızlık dile getirilmektedir. Şarkı konuşma dilinde anlam derinliğinden yoksun şekilde yazılmıştır. Şarkıda, “ne münasebet”,

	“istenmeyen misafir” tekrar eden kelimelerle sevgiliye tepeden bakma ve sözel şiddet mevcuttur.
Feride Hilal Akın & Hakan Tunçbilek – Gizli Aşk	Aşk şarkısı – iki sevgili arasındaki yasak bir aşkı konu edinmektedir. Şarkı konuşma dilinde ve derin anlamdan yoksun bir şekilde yazılmıştır. Şarkıda, “seviyorum”, “saklanmalıyız”, “aklanmalıyız” gibi tekrar eden ifadelerle yaşanan aşkın yasak konumda oluşu vurgulanmaktadır.
Altay - Kalp Gözüm	Aşk şarkısı – sevgiliye duyulan aşk ifade edilmektedir. Şarkıda, “kör”, “nafile”, gibi tekrar eden kelimelerle sevgiliye duyulan aşkın mahiyeti dile getirilmektedir.
Ferhat Göçer - Sen Elimden Tut	Aşk şarkısı – ansızın gelen aşkın mucizevi mahiyeti ifade edilmektedir. Şarkıda, “söz verelim”, “elimden tut”, “iyi- kötü günde” gibi tekrar eden kelimelerle ansızın gelen aşkı korumaya yönelik bir söz veriş dile getirilmektedir.
Mustafa Ceceli – Geçti O Günler	Aşk şarkısı – biten aşk karşısında sevgilinin duyduğu hüznü hissiyatı ifade etmektedir. Şarkıda, “kırıla kırıla”, “öğrendik” “aşkı”, şeklindeki tekrar eden kelimelerle biten aşk karşındaki hüznü ders çıkarma şeklinde rasyonalize edilmektedir.
Mustafa Sandal – Aşk Kovulmaz	Aşk şarkısı – sevgilinin ayrılık karşısında sevgiliyi geri döndürme için

	yaşadığı serzenişli hissiyatı ifade etmektedir. Şarkıda, “hala severken”, “aşk kovulmaz” gibi tekrar eden ifadelerle sevgili aşkın bitmediğini ve hala bir geri dönüş için bir umut olduğunu ifade etmektedir.
Deeperise Ft. Jabbar – Geçmiş Değişmez	Aşk şarkısı – aşkın yanıltıcı olma gerçeğine karşı aşktan vazgeçilmemesi ifade edilmektedir. Şarkıda, “olabilir de”, “vazgeçme”, “delice sev” gibi tekrar eden kelimelerle aşktan vazgeçilmemesi vurgulanmakta. Şarkı derin anlamdan yoksun ve konuşma dilinde yazılmıştır.
Murat Güneş Feat. Yonca Lodi – Beşinci Mevsim?	Aşk şarkısı – bitmek üzere olan aşk karşında sevgilinin ilişkinin bitmemesi için sarf ettiği hüznü mücadelesi ifade edilmektedir. Şarkıda, “beşinci mevsim”, “biraz daha”, gibi tekrar eden kelimelerle bitmek üzere olan aşka fırsat verilmesi ifade edilmektedir. Şarkı konuşma dilinde, derin anlamdan yoksun bir şekilde yazılmıştır.
Yalın – Hele Bir Başka?	Aşk şarkısı – sevgiliye duyulan bağlılık ve güçlü hissiyat ifade edilmektedir. Şarkıda genel olarak anlamsal bir bütünlük olmadığı gibi konuşma dilinde yazılmıştır. Şarkıda postmodern yaşamın anlamsızlığı ve kuralsızlığına uygun olarak, karmaşık bir aşk ilişkisi ifade edilmektedir. Şarkıda, “hele bir başka”,

	“yazdım”, “hatıramdasın” ifadeleri ise en çok tekrar eden kelimelerdir.
Fettah Can – Kalakaldın Mı?	Aşk şarkısı – ayrılık sonrası sevgilinin sitemkâr hissiyatını ifade etmektedir. Şarkıda, “kalakaldın mı?”, “sınandın mı?”, gibi en çok tekrar eden kelimeler ile ansızın sebepsiz giden sevgilinin ardından, sevgilinin sitemi vurgulanmaktadır. Şarkı konuşma dilinde, karmaşık olmayan ifadelerle yazılmıştır.
Enbe Orkestrası Feat. Bengü & Doğukan Medetoğlu – Yorma	Aşk şarkısı – ümitsiz bir aşk karşısında sevgiliye verilen cevap niteliğindeki duyguları ifade etmektedir. Şarkıda, “yorma”, “ümidi kes”, “yapma”, gibi tekrar eden kelimelerle sevgiliyi eyleme teşvik eden bir üslup kullanılmaktadır. Şarkı konuşma dilinde, derin anlamdan yoksun bir tarzda yazılmıştır.

Top 40 listesindeki şarkıların sözlerini analiz ettiğimizde şarkıların tamamı aşk şarkısıdır. Şarkıların güfteleri günlük konuşma dilinde, karmaşık olmayan ifadeler kullanılarak yazılmıştır. Şarkılarda tekrar eden birkaç söz öbeği bulunmaktadır. Şarkıların 6’sında sevgiliye sözel şiddet ifadesi yer alırken, 8’sinde bireyin aşk karşısında dezavantajlı konumu ifade edilmektedir. Şarkıların 5’inde yaşanan aşk sonucunda çekilen acı ve ayrılık rasyonalize edilmektedir. Şarkıların geri kalan 20’sinde ise aşk teması düz bir anlatımla ifade edilmektedir. Şarkıların 2’sinde ise yabancı kelimelerin bilinçli olarak cümle içinde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Şarkılardaki sözel şiddet ifadeleri ise “Özünde sinsirella”, ”istenmeyen misafir”, “Günyüzü görme”, “Allah’ından bul”, “sıkıyorsa, sövdürtme”, Yavrum doymadın mı? Otur otur baymadın mı?”, “Varlığınla ne kazandırdın” gibi günlük konuşma dilinde

kullanılan cümlelerden oluşmaktadır. Bireyin aşk karşındaki dezavantajlı konumu ifade eden şarkılarda ise “vuruldum, sustum, buna rağmen”, “Sevseydim yine yerdim Göz göre göre yalanlarını”, “Bu gece acısın canım Bir daha acımasın”, “Buna rağmen bekle dese beklerim”, “Kalp kırıyor her günün akşamı ve bana kalıyor boynunu bükmesi”, “Beni vurup yerde bırakma”, “Vay bana dostu düşmanı güldürecek”, “Geleceksen bana sen gel, İçinde biraz ben varsam eğer” gibi ifadelerle sevgilinin giden sevgili karşısındaki dezavantajlı konumu ifade edilmektedir.

Bireyin ayrılık karşısındaki bilişsel rasyonalizasyonu ifade eden şarkılarda ise “Sevdik sonunu bile bile sevdik”, “bazı aşklar yarım kalmalı”, “Bu dert benim hem ağam hem paşam! Öğrenirim onunla kendimi”, “Bir gün gitsen bile hatıran yeter”, “Gönüllü olduk sevmedik zorla Öğrendik aşkı kırıla kırıla” gibi aşkın bitişini rasyonalize eden ifadeler kullanılmaktadır. Yabancı kelimelerin cümle içine eklemeliği şarkılarda ise Bir de bi sormaz mı “No” dedim ona da, Gazı olan alınsın Mucho Gasolina”, “O şimdi sindirella, Özünde sinsirella” ifadeler kullanılmaktadır.

Şarkılarda tekrarlar ise vay, yaz, sinsirella, hatıran yeter, iki âşık, ne münasebet, sıfır tolerans gibi bir veya birkaç kelimedenden oluşan söz öbeklerine dayanmaktadır. Ritmin ön planda olması ile birlikte kısa ve basit olan bu söz öbekleri rahat bir şekilde dile dolanarak, şarkının bütününe önemsiz hale getirmektedir. Ritmin ön planda olduğu ve birkaç kelimenin tekrarına dayalı bir şekilde anlam ifade eden popüler müzik şarkıları dinleyicilerin kavrayışını da zorlamamakta ve düşünmeyi gereksiz hale getirmektedir.

Top 40 listesindeki şarkıların mesaj analizlerinden elde ettiğimiz bulgular çerçevesinde popüler müzik olgusunun basit ve kendisini sorgulamaksızın kabul ettiren yapısı sayesinde popüler kültür afyonunun kitlelerin bilişsel alanına rahatlıkla sirayet ettiğini söyleyebiliriz. Çünkü popüler kültür özü itibari ile anlam derinliği olmayan ve basit karmaşık olmayan yapılardan oluşmaktadır. Ve kapitalizmin içinden çıkan bir olgu olarak kapitalist sistemin bilinç satışını gerçekleştirmektedir. Popüler kültürün kültürel pratiği olarak popüler müzikte kapitalist sistemin sirayet ettiği bir meşrulaştırma aracı olarak sistemin meşrulaştırmasına aracılık etmektedir. Top 40 listesindeki şarkıların mesaj analizinde de gördüğümüz üzere popüler müzik şarkıları aracılığı ile popüler kültürün dil ve üslubu kitlelerin bilişsel alanına kazınmaya çalışılmaktadır. Şarkılardaki hızlı ritim aracılığı ile ise sistemin sorgulanmasının

önüne geçecek edilgen biliş oluşturmaya çalışılmaktadır. Ritmin akışına kendini kaptıran kitleler hipnotize olmuş bir biçimde aleyhlerine olan konumu sorgulamaksızın onaylamaktadırlar. Literatür kısmında değindiğimiz üzere başka hiçbir sanat dalında olmayan benzersiz haz verici aura aracılığı ile kitleler tüketime ikna edilmektedir. Aynı müziksel beğeni kalıplarına sahip, aynı dili konuşan atomize olmuş kitleler; bir fabrikanın üretim hattından çıkmışçasına, standart bir biliş çerçevesinde, tüketim toplumunun aktörleri olarak yeniden üretilmesi hedeflenmektedir. Ve yeniden üretimin gerçekleşmesinde popüler kültür olgusuna ait dilin müzik aracılığı kitlelere nüfuz etmesi önem arz etmektedir. Bu görüşümüze ait gerçekliği ise top 40 listesine ait şarkıların mesaj analizinde elde ettiğimiz veriler desteklemektedir. Basit ve anlam derinliği olmayan ve yer yer sözel şiddet içeren ifadeler sanat alanına dâhil edilerek, kapitalist sistemin bilincini yaymaya çalışan popüler kültür meşrulaştırılmaya çalışılmaktadır.

Tablo 6. Top 40 Listesi Şarkıları Ritim Olarak Tekrar Eden Sözler

Şarkılarda ritim olarak tekrarlanan sözler	
Simge – Üzülmedin Mi?	Üzülmedin mi kalbimi çarpıp çıkarken
Elçin Sangu- Barış Arduç- Bu Su Hiç Durmaz	Bu su hiç durmaz, Bu su hiç durmaz
Aynur Aydın Feat-Turaç Berkay – Bana Aşk Ver	Bana ver, bana aşk ver tanrım, Beni ver, ömrüne dert beni ver
Buray – Sahiden	Bu gece tutmayın beni, Bu gece tutmayın ateşi, Bu gece acısın canım
Ersay Üner – İki Âşık	Sevdik sonunu bile bile sevdik, Biz iki âşık kafaları karıştı
Ozan Doğulu feat- Ece Seçkin – Sayın Seyirciler	Vay anasını sayın seyirciler vay
İrem Derici – Bazı Aşklar Yarım Kalmalı	Şimdi söyle şarkımızı ağlaya ağlaya, Olanları kadere bağlaya bağlaya

Soner Sarıkabadayı – Gel De Uyu	Seviyor seviyor gidiyor değişmez ki huyu, Kokusu burada kendisi yok gel de uyu
Sıla – Muhbir	Sorma ben inim inim inliyorum Sen sustukça geberiyorum geberiyorum
Tuğba Yurt – İnceden İnceden	Gel deneyelim diyorsun olur mu yeniden? Ruhumu okşuyor inceden inceden
Ozan Doğulu Feat. Murat Boz – Hey	Hey hadi durma, Aşk yerlerde bu zamanda
Oğuzhan Koç – Vermem Seni Ellere Vermem	Vermem seni ellere vermem
Emre Aydın – Beni Vurup Yerde Bırakma	Beni vurup yerde bırakma, Katlanamıyorum hiçbir yokluğuna
Mabel Matiz – Öyle Kolaysa	Öyle kolaysa gel başımdan kaldır at sevdanı,
Manuş Baba – Dönersen Isık Çal	Olmuyor, ne yapsam olmuyor, bu kaçınıcı ayrılık akşamı Duvarı asılı resminle bir benden, bir sen geçiyor,
Hande Yener – Vay	Vay
Zakkum – Hatıran Yeter	Bir gün gitsen bile hatıran yeter...
İlyas Yalçıntaş Feat Aytaç Kart – Yağmur	Kalbimden at varmaz elim, sende benim
Elif Kaya – Aşklarca	Yanıyor yanmaz mı su verin adama Dediğime gelmiş salına salına Bir de bi sormaz mı “No” dedim ona da

	Gazı olan alınsın Mucho Gasolina
Hadise – Sıfır Tolerans	Sıfır tolerans hadi git durma, Kısasa kısas aşk alır verdiğini
Hande Yener – Benden Sonra	Mutlu olma benden sonra, Ama gün yüzü görme benden sonra
Berkay – Bana Sen Gel	Geleceksen bana sen gel, İçinde biraz ben varsam eğer, İçinde biraz biz varsak eğer
Berkay - Yaz	Yaz beni yalnızlığına yaz Uzağımda Ağustos ayaz Seni mutsuz edeceğim bu yaz
Seksendört – Yorma	Beni seviyorsun bunu biliyorsun hiç yorma, yapma, koyma, Derdim büyük dermanın yok hiç sorma
Manuş Baba – Eteği Belinde	Yar beline beline sarılamam. Ah geceden duramam. Ah öteden beriden bakış atma ah yerimde duramam. Ah yıkadım kuruttum çarşafı, serdim ipek yorganı. Ah günahı sevabı boynuma, gel bu gece koynuma
Ziynet Sali – Ağlar Mıyım?	Ağlar mıyım? Ağlamam Bir daha bağlamam bizi Sen ister yak beni, yık beni Dağla şu kalbimi gelmem
Murat Dalkılıç Feat Oğuzhan Koç – Aşınayız	Bırak o bir tarafta seyredip uzansın, Bırak hiç dokunma seyredip utansın
Buray – Mecnun	Sevdalar Sevdalar

	Bir Güler Bir Ağlar Nasıl Güzellik Allah'ım Kalbe Zarar Gitsem Mi? Kalsam Mı? Mecnun'a Sorsam Mı?
Aylin Coşkun - Sinsirella	O şimdi sindirella Özünde sinsirella
Derya Uluğ – Ne Münasebet	Ne münasebet
Feride Hilal Akın & Hakan Tunçbilek – Gizli Aşk	Seviyorum ama buna boyun eğmem Aşkımı sakınırım ama gizlemem
Altay- Kalp Gözüm	Beni sen can gibi beni canan gibi beni kendin gibi gör Bana dünyaları verseler nafile kalp gözüm başkasına kör
Ferhat Göçer- Sen Elimden Tut	İyi günde kötü günde, Söz verelim ikimizde
Mustafa Ceceli – Geçti O Günler	Gönüllü olduk sevmedik zorla, Öğrendik aşkı kırıla kırıla
Mustafa Sandal – Aşk Kovulmaz	Kar yağıyor Çoktan kapandı yollar Sen kal diye, gitme diye Şehir bembeyaz ağlar

Deeperise Ft. Jabbar – Geçmiş Değişmez	Yine de sen, Delice sev
Murat Güneş Feat. Yonca Lodi – Beşinci Mevsim?	Beşinci mevsim diye bi' şey olsa
Yalın – Hele Bir Başka?	Hele bi' başla sarılarak Hele bi' başla
Fettah Can – Kalakaldın Mı?	Sınandın mı en sevdiğinle İçin yana yana hiç ayrıldın mı? Kalakaldın mı?
Enbe Orkestrası Feat. Bengü & Doğukan Medetoğlu – Yorma	Lütfen yorma, benden ümidi kes zorla Olacak iş değil bu kez yapma

4.5.4. Şarkı Kliplerinin Biçimsel Analizi

Top 40 listesinde yer alan şarkıların video kliplerinin biçimsel analizi tablo 10 ve tablo 11' de verilmiştir. Tablo 10'da video kliplerin türleri Lull(2000, s. 128)'un klip türü kriterlerine göre kategorilendirilirken, tablo 11'de ise video klip türlerinin içeriğine ilişkin değerlendirmelerde bulunulmuştur. Tablo 7' de klip türlerinin nicel verileri yer alırken, tablo 8'de kliplerde yer alan stereotip çeşitleri belirtilmektedir. Tablo 9'da ise herhangi stereotipleştirmenin yer almadığı klip türlerinin kendi içindeki nicel verilerinin analizi yer almaktadır.

Araştırma kapsamında değerlendirilen şarkıların 17'sinde sosyal ve alakasız görüntüler yer alırken; 11'inde katıksız görsellik, 12'sinde sözlere dayalı görüntüler yer almaktadır. Video kliplerin türlerinin içeriğine ilişkin değerlendirmede ise 8'inde sadece erotik kadın stereotipi yer alırken 2'sinde cinsellikle birlikte dans koreografiye yer verilmektedir. 4'ünde sadece karizmatik erkek stereotipine yer verilirken, 2'sinde karizmatik erkek stereotipi ile birlikte yaşam tarzı sunumuna yer verilmektedir. Kliplerin 1'sinde ise aynı anda karizmatik erkek, erotik kadın ve yaşam tarzı sunumuna yer verilmektedir. Diğer kliplerde ise 1'sinde masal, 2'sinde gençlik, 1'sinde yoksul aile, 1'sinde mahalle, 1'sinde geçici aşk, 1'sinde yaşam tarzı stereotiplerine yer verilmektedir. Şarkıların 2 tanesi ise aynı zamanda film müziği olduğu için klipleri

film karelerinden oluşmaktadır. Şarkıların kliplerinin 19'sinde iç mekân kullanılırken, 21'inde ise dış mekân tercih edilmiştir.

Tablo 7. Top 40 Listesi Şarkıları Klip Türleri Nicel Verileri

Sosyal ve Alakasız Görüntüler	Katıksız Görsellik	Sözlere Dayalı Görüntüler
17	11	12

Tablo 8. Top 40 Listesi Şarkılarının Kliplerinde Yer Alan Stereotip Çeşitleri

Erotik Kadın	Karizmatik Erkek	Masal	Gençlik	Yoksul Aile	Mahalle	Geçici Aşk	Yaşam Tarzı
--------------	------------------	-------	---------	-------------	---------	------------	-------------

Erotik kadın stereotipi kullanılan video kliplerde kadın seyirlik bir objeye dönüştürülerek, simgesel şiddet uygulanmıştır. Kadının geleneksel dönemdeki eril tahakkümün gölgesindeki dezavantajlı konumu, postmodern dönemde görünüş ve cinsellik merkezinde kurgulanan, sözde özgürleşim vaat eden bir tahakküme dönüşmüştür. Video kliplerde tasvir edilen stereotipleştirmeye dayalı kadın profilleri ile kadın, bilişsel kaynaklarını görünüm odaklı bir kimlik için harcayarak, farkında olmadan kendini nesneleştirmenin yarattığı anksiyetenin pençesine düşürülmesi hedeflenmektedir. Kadının kendini nesneleştirmesine neden olan popüler kültür kalıplarının içselleştirilmesi ile sürekli görüntü odaklı düşünen kadın, ekonomik kaynaklarının büyük bir bölümünü de güzelleşmek ve popüler kalıpları yakalamak için harcamaktadır. Başka bir ifade ile sistem kadınların kendilerini nesneleştirmesine neden olan yarattığı kadın profilleri ile temelde tüketimi meşrulaştırarak, avantajlı konumunu sürdürülebilir kılmayı amaçlamaktadır. Çünkü kapitalist sistem kendisini tüketim üzerinden meşrulaştırarak, toplumsal denetimi gerçekleştirmektedir. Toplumsal denetimin gerçekleştirilmesi sürecinde kapitalist sistemin içinden çıkan popüler kültür pratikleri aracılığı ile gerçekleşmektedir. Popüler kültürün bir pratiği olarak popüler müzikte tüketimin meşrulaştırılması sürecine aracılık etmektedir. Özellikle klip olgusunun 80'li yıllardan itibaren yaygınlaşmaya başlaması ile popüler müzik görselleşmiştir. Popüler müziğin görselleşmesi onu hem seyirlik bir nesne haline getirirken hem de bireyleri etkisi altına alan ve eyleme teşvik eden ritmik yapısının daha da güçlenmesine neden olmuştur. Böylece video kliplerde yaratılan tüketim odaklı postmodern kimliklerin bireylerce tüketilmesi daha kolay hale

gelmiştir. Popüler müzik olgusunun meşrulaştırıcı konumu daha da güçlenmiştir. Top 40 listesindeki şarkıların video klip analizinde elde ettiğimiz bulgularda, bu sosyal gerçekliği destekler niteliktedir. Popüler müzik tahakkümcü ideolojilerin konuşlandığı bir iktidar alanıdır diyebiliriz.

Karizmatik erkek stereotipi kullanılan video kliplerde ise yakışıklı, özgüvenli erkek profili göze çarpmaktadır. Ve bu karizmatik erkek stereotipi; lüks bir araba, ev ve eğlence mekânı ile tamamlanmaktadır. Bazı kliplerde ise karizmatik erkek profili, plajda ve caddede yakışıklı solistin etrafında toplanmış bir grup insanın müziğin ritmine kendilerine kaptırmış halde dans eder şekilde stereotipleştirilmesiyle tamamlanmaktadır. Kadın bu stereotipleştirmelerde yine tamamlayıcı bir aksesuar konumunda göze çarpmaktadır. Lüks bir ev ya da eğlence mekânında geçen hikâyeler ile belli bir yaşam tarzının da stereotipleştirmesi yapılmaktadır. Karizmatik erkek stereotipleştirmesinin yer aldığı kliplerde de erkek kitlelerin kendilerini nesneleştirmesine neden olabilecek şekilde görsel bir obje olarak sunulmuştur. Bu kliplerde erkek, bir güç ve iktidar sembolü olarak sunulmaktadır. Örneğin Buray-sahiden klibinde lüks bir ev ve araba ile sunulurken, İlyas Yalçıntaş Feat Aytaç Kart – Yağmur klibinde araba ve kadın yine tamamlayıcı bir unsu olarak göze çarpmaktadır. Berkay – Yaz ve Ersay Üner – İki Aşık kliplerinde ise rahat giyimli solistler, rahat ve özgüvenli tavırlarıyla erkek kitleler için bir rol model oluşturmaktadır. Belirsizlik ve anlam ifade etmeyen tavırlar kimliğin temel karakteristiği olarak dikkat çekmektedir. Kadın ve Dans yine temel tamamlayıcı unsur olarak yer almaktadır. Mustafa Sandal – Aşk Kovulmaz ve Murat Dalkılıç Feat Oğuzhan Koç – Aşınayız adlı şarkıların kliplerinde ise açık bir şekilde karizmatik erkek sunumu ile yaşam tarzı sunumlarına yer verilmiştir. Mustafa Sandal’ın klibinde kayak merkezinde tatil sunumu yer alırken, Murat Dalkılıç Feat Oğuzhan Koç’un klibinde ise gece kulüplerinde gezen ve çapkınlık yapan erkek sunumu yer almaktadır. Erkeğin karizmatikliğinin sahip olduğu para ve yaşam tarzından geçtiği şeklinde bir dayatmayla tüketim odaklı kimlik şekillendirilmeye çalışılmaktadır.

Bir video klipte ise postmodern dönemin romantik ilişkilerinin geçiciliği ve sürdürülebilirlikten uzak oluşu stereotipleştirmeler ile anlatılmaktadır. Burada görüntülerde mutlu başlayan bir ilişkinin bitmesi için bir sebep gösterilmeksizin bitebileceği tasvir edilmektedir. Mustafa Ceceli – geçti o günler adlı şarkısının video

klibine ilişkin bu değerlerimeler sonucunda elde ettiğimiz verilerden postmodern felsefenin mahiyetinde yer alan bireysellik, kuralsızlık ve parçalanmışlık niteliklerine ilişkin iz düşümü görmekteyiz. Popüler kültüre ilişkin bir kavram olan postmodern felsefe özünde sürekli değişimi barındıran bir mahiyete sahip olması nedeni ile tüketimi de sürekli hale getirmektedir. Geleneksel dönemde güçlü bir istikrar temelinde kurulan romantik ilişkiler, postmodern dönemde tüketilen bir nesneye dönüşmüştür. Popüler kültür bu romantik ilişkilere de sirayet ederek müzik aracılığıyla romantik ilişkilerin mahiyetindeki dönüşümü meşrulaştırma işine koyulmuştur. Bu durum video kliplerdeki stereotiplemelerle desteklenerek, felsefe, kitlelerin bilişsel alanına kazınmaya çalışılmaktadır. Bu bağlamda popüler müzik olgusuna dair, video kliplerinde devreye girmesiyle beraber çok boyutlu bir meşrulaştırma sürecine aracılık ettiğini söyleyebiliriz.

Gençlik stereotipleştirmelerinin yer aldığı kliplerden Altay- Kalp Gözüm adlı şarkının klibinde, sokakta yanlışlıkla çarpışan iki gencin evliliğe giden hikâyeleri anlatılmaktadır. Bu klipte dikkat çeken nokta ise çarpışma esnasından sonra gençlerin birbirinden etkilenecek, telefon numaralarını almaları ve sosyal iletişim platformu olan whatsapp üzerinden arkadaşlıklarını pekiştirdikleri anlatılmaktadır. Bur durumu geleneksel dönemde çeşme başında başlayan ve mektup ile pekiştirilen ilişkilerin, sokakta bir tesadüf sonucu başlayarak, akıllı telefonlar üzerinden pekiştirildiği romantik ilişkilerin evrimi olarak ifade edebiliriz. Gençlik stereotipleştirmesine yer verilen Deeperise Ft. Jabbar – Geçmiş Değişmez adlı klipte ise popüler müziğin bir alt dalı olan “deep house” tarzı ifade edilmektedir. Chicago kökenli bir elektronik müzik olan “deep house” içinde barındırdığı caz ve yumuşak ezgilerle birlikte kişileri eyleme teşvik eden bir yapısı vardır. Klüp müziği olarak da isimlendirilen deep house, 1980’li yıllardan itibaren yayılmaya başlamıştır. Bu klipte de Amerikan tarzı bir gençlik kültürünün stereotipleştirmesi yapılarak, Amerikan tarzı bir gençlik kimliği ifade edilmektedir. Klipte yine postmodern felsefeye uygun olarak, anlamsızlık ve aykırılık göze çarpmaktadır.

Top 40 listesindeki şarkıların kliplerinin 14 tanesinde ise açık bir şekilde stereotipleştirmelere yer verilmeyen sadece solistin ön planda olduğu görüntülerden oluşmaktadır. Kliplerin sadece bir tanesinde dans koreografi ögesine rastlanmaktadır. Bu kliplerin 6 tanesine katıksız görüntüler, 4 tanesinde sözlere odaklı, 4 tanesinde

sosyal ve alakasız görüntüler yer almaktadır. Kliplerin bazılarında solist bir enstrüman eşliğinde şarkısını icra ederken, bazılarında ise sözlerle alakasız sosyal görüntüler içinde yer almaktadır. Sözlere odaklı ve solistin ön planda olduğu kliplerde ise solist, ayrılık ve mutluluk konularının tasvir edildiği klasik aşk hikâyesinin temel aktörü olarak görüldüğü yer almaktadır. Bu listede yer alan kliplerden sadece Sıla – Muhibir şarkısı klibinde konser görüntülerine yer verilmiştir. Bu kliplerin tamamında açık bir şekilde stereotipleştirmelere yer verilmemiştir.

Tablo 9. Top 40 Listesi Şarkılarından Herhangi Stereotipleştirmeye Yer Verilmeyen Klip Türlerinin Nicel Verileri

Sosyal ve Alakasız Görüntüler	Katıksız Görüntüler	Sözlere Odaklı
4	6	4

Powertürk top 40 listesinde yer alan şarkı kliplerinden elde ettiğimiz verilere göre stereotipleştirmelere dayalı homojen kalıplarda tasvir edilen birey kimlikleri ile kapitalist sistemin devamına yönelik bir tüketici kitlesi yaratılmaya çalışılmaktadır. Kitleler video kliplerde tasvir edilen standart kalıplar aracılığı denetime tabi tutularak, sistemin meşrulaştırılması amaçlanmaktadır. Araştırmamızın birinci bölümünde belirttiğimiz üzere sistemi meşrulaştırma kuramı sosyal kimlik kuramını dış grup yanlılığı konusu üzerine fazla durmadığı gerekçesi ile eleştirerek, kuramın kapsamını genişletmeye çalıştığını ifade etmiştik. Elde ettiğimiz verileri göz önünde bulundurduğumuzda, popüler kültür video kliplerde tasvir ettiği stereotipleştirmelere dayalı kimlikler aracılığı ile kitlelerde özdeşim kurma, gıpta etme hislerini körüklemeye çalışarak, kitlelerin dış grup yanlılığı eğilimi göstermesine aracılık etmek istemektedir. Bu tasarım popüler müzik alanında konuşlandırılmaktadır. İçinde bulunduğumuz toplumu değerlendirdiğimiz de Türk kültürel yapısının dışında kalan kimliksel değerlerin tasvir edildiği video kliplerde, sistemin devamlılığı için tüketim odaklı bir kitlenin yaratılmaya çalışıldığı açıktır. Popüler kültür aracılığı ile vaat edilen yaşam tarzı, sınıfsal ve toplumsal cinsiyete dayalı kimlikler ile örtük bir şekilde kapitalist sistemin meşrulaştırılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. İdeolojik bir araca dönüşen popüler müzik, gerek dilsel yapısı ile gerekse imajlar aracılığı ile sisteme hizmet eden bir konuma gelmiştir. Şemsiye kuram olarak ele aldığımız sistemi meşrulaştırma kuramı ve yardımcı kuramlar olan sosyal kimlik ve kendini

nesneleştirme kuramlarının sunduğu perspektiften yola çıkarak ortaya koyduğumuz, popüler müzik üzerinden sistemin nasıl meşrulaştırıldığına dair problemin izdüşümünü top 40 listesi şarkıları aracılığı ile elde ettiğimiz veriler göstermektedir. Top 40 listesindeki şarkıların sadece solistin ön planda olduğu, açık bir stereotipleştirme ifade etmeyen video kliplerde bile solistler, kitleler için bir rol model oluşturmaktadır. Bu bilgiler ışığında popüler müzik video klip olgusunu özetlersek; popüler kültürün dayattığı kimlik ve toplumsal cinsiyet rolleri çerçevesinde homojenize edilerek denetime tabi tutulan kitleler, eleştirel bilışten yoksun bir vaziyette dezavantajlı konumları korunarak, kapitalist sistemin sürdürülebilir kılınması amaçlanmaktadır.

Tablo 10.Top 40 Listesi Şarkıları Klip Türleri

Video Kliplerin Biçimsel Analizi	
Şarkı	Klip Türü
Simge – Üzülmedin Mi?	2/sözlere odaklı
Elçin Sangu- Barış Arduç- Bu Su Hiç Durmaz	1/katıksız görsellik
Aynur Aydın Feat-Turaç Berkay – Bana Aşk Ver	1/katıksız görsellik
Buray – Sahiden	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Ersay Üner – İki Âşık	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Ozan Doğulu feat- Ece Seçkin – Sayın Seyirciler	4/sosyal ve alakasız görüntüler
İrem Derici – Bazı Aşklar Yarım Kalmalı	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Soner Sarıkabadayı – Gel De Uyu	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Sıla – Muhibir	1/katıksız görsellik
Tuğba Yurt – İnceden İnceden	1/katıksız görsellik

Ozan Doğulu Feat. Murat Boz – Hey	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Oğuzhan Koç – Vermem Seni Ellere Vermem	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Emre Aydın – Beni Vurup Yerde Bırakma	2/sözlere odaklı
Mabel Matiz – Öyle Kolaysa	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Manuş Baba – Dönersen Islık Çal	2/sözlere odaklı
Hande Yener – Vay	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Zakkum – Hatıran Yeter	1/katıksız görsellik
İlyas Yalçıntaş Feat Aytaç Kart – Yağmur	2/sözlere odaklı
Elif Kaya – Aşklarca	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Hadise – Sıfır Tolerans	1/katıksız görsellik
Hande Yener – Benden Sonra	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Berkay – Bana Sen Gel	2/sözlere odaklı
Berkay – Yaz	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Seksendört – Yorma	1/katıksız görsellik
Manuş Baba – Eteği Belinde	2/sözlere odaklı
Ziynet Sali – Ağlar Mıyım?	1/katıksız görsellik
Murat Dalkılıç Feat Oğuzhan Koç – Aşınayız	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Buray – Mecnun	2/sözlere odaklı
Aylin Coşkun – Sinsirella	2/sözlere odaklı
Derya Uluğ – Ne Münasebet	4/sosyal ve alakasız görüntüler

Feride Hilal Akın & Hakan Tunçbilek – Gizli Aşk	1/katıksız görsellik
Altay- Kalp Gözüm	2/sözlere odaklı
Ferhat Göçer- Sen Elimden Tut	2/sözlere odaklı
Mustafa Ceceli – Geçti O Günler	2/sözlere odaklı
Mustafa sandal – Aşk Kovulmaz	2/sözlere odaklı
Deeperise Ft. Jabbar – Geçmiş Değişmez	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Murat Güneş Feat. Yonca Lodi – Beşinci Mevsim?	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Yalın – Hele Bir Başka?	4/sosyal ve alakasız görüntüler
Fettah Can – Kalakaldın Mı?	1/katıksız görsellik
Enbe Orkestrası Feat. Bengü & Doğukan Medetoğlu – Yorma	1/katıksız görsellik

Tablo 11.Top 40 Listesi Şarkıları Klip İçerikleri

Video Kliplerin Özellikleri	
Şarkı	Klip özellikleri
Simge – Üzülmedin Mi?	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda Erotik Kadın Stereotipi
Elçin Sangu- Barış Arduç- Bu Su Hiç Durmaz	İç Mekân Çekimi ve Solistler Ön Planda - Film Müziği
Aynur Aydın Feat-Turaç Berkay – Bana Aşk Ver	İç Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Erotik Kadın Stereotipi
Buray – Sahiden	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Karizmatik Erkek Stereotipi

Ersay Üner – İki Âşık	İç Mekân Çekimi - Solist Ön Planda – Karizmatik Erkek Stereotipi
Ozan Doğulu feat- Ece Seçkin – Sayın Seyirciler	İç Mekân Çekimi — Dans Koreografisi – Erotik Kadın Stereotipi
İrem Derici – Bazı Aşklar Yarım Kalmalı	İç mekân çekimi – Düşük seviye cinsellik kullanımı – Dans Koreografisi
Soner Sarıkabadayı – Gel De Uyu	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Erotik Kadın Stereotipi
Sıla – Muhbir	İç Mekân Çekimi – Solist Ön Planda
Tuğba Yurt – İnceden İnceden	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Erotik Kadın Stereotipi
Ozan Doğulu Feat. Murat Boz – Hey	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Karizmatik Erkek ve Yaşam Tarzı
Oğuzhan Koç – Vermem Seni Ellere Vermem	Dış Mekân Çekimi – Film Müziği
Emre Aydın – Beni Vurup Yerde Bırakma	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda
Mabel Matiz – Öyle Kolaysa	İç Mekân Çekimi – Solist Ön Planda
Manuş Baba – Dönersen Islık Çal	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Yoksul Aile Stereotipi
Hande Yener – Vay	İç Mekân Çekimi - Solist Ön Planda - Erotik Kadın Stereotipi
Zakkum – Hatıran Yeter	İç Mekân Çekimi – Solist Ön Planda
İlyas Yalçıntaş Feat Aytaç Kart – Yağmur	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Karizmatik Erkek Stereotipi

Elif Kaya – Aşklarca	İç Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Erotik Kadın Stereotipi
Hadise – Sıfır Tolerans	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Erotik Kadın-Karizmatik Erkek ve Yaşam Tarzı Stereotipi
Hande Yener – Benden Sonra	İç Çekimi – Solist Ön Planda – Erotik Kadın Stereotipi
Berkay – Bana Sen Gel	İç Mekân Çekimi – Solist Ön Planda
Berkay – Yaz	İç Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Karizmatik Erkek Stereotipi
Seksendört – Yorma	İç Mekân Çekimi – Solist Ön Planda
Manuş Baba – Eteği Belinde	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Mahalle Stereotipi
Ziynet Sali – Ağlar Mıyım?	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Erotik Kadın Stereotipi
Murat Dalkılıç Feat Oğuzhan Koç – Aşınayız	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Karizmatik Erkek ve Yaşam Tarzı Stereotipi
Buray – Mecnun	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda
Aylin Coşkun – Sinsirella	İç Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Masal Stereotipi
Derya Uluğ – Ne Münasebet	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda - Dans Koreografi
Feride Hilal Akın & Hakan Tunçbilek – Gizli Aşk	İç Mekân Çekimi – Solist Ön Planda
Altay- Kalp Gözüm	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Gençlik stereotipi

Ferhat Göçer- Sen Elimden Tut	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda
Mustafa Ceceli – Geçti O Günler	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – geçici aşk
Mustafa Sandal – Aşk Kovulmaz	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Yaşam Tarzı Stereotipi
Deeperise Ft. Jabbar – Geçmiş Değişmez	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda – Gençlik Stereotipi
Murat Güneş Feat. Yonca Lodi – Beşinci Mevsim?	İç Mekân Çekimi – Solist Ön Planda
Yalın – Hele Bir Başka?	Dış Mekân Çekimi – Solist Ön Planda
Fettah Can – Kalakaldın Mı?	İç Mekân Çekimi – Solist Ön Planda
Enbe Orkestrası Feat. Bengü & Doğukan Medetoğlu – Yorma	İç Mekân Çekimi – Solist Ön Planda

SONUÇ

Batı Avrupa da ortaya çıkan kapitalizm olgusunun giderek gelişmesi sonucunda ortaya çıkan rasyonalite, toplumsal alanın yanı sıra kültürel alana da sirayet etmiştir. İş yoğunluğunun kentlerde toplanması sonucunda, kırsal alanlardan kentlere doğru yoğun bir göç dalgası meydana gelmiştir. Bu yeni kentli nüfusun kentle uyum içinde yaşaması ve üretimin devamı için motivasyonun artırılması için yeni bir kültür oluşturma zorunluluğu doğmuştur. Üretim araçları ile birlikte iş gücünü de elinde bulunduran burjuva sınıfı, avantajlı konumunu korumak adına kitleleri denetimi altında tutabilmek için yeni bir kültürün temellerini atmıştır. Kapitalist sistemin içinden çıkan ve toplumun tüm kesimlerine hitap ederek, kitlelerin yönetici sınıfların lehine kontrol edilmesine aracılık eden bu kültür, popüler kültür olarak adlandırılmaktadır. Kitleleri uyuşturarak, bilişsel alanı yanlış bilinç ile ele geçiren popüler kültür, kendi kültürel pratikleri aracılığı ile kendisini meşrulaştırmaktadır. Popüler kültürün pratikleri arasında yer alan müzik olgusu da popüler kültürün en yoğun şekilde nüfuz ederek, kapitalist sistemin meşrulaştırılması sürecine aracılık eden bir araç konumunda yer almaktadır. Kapitalist sistemin yol açtığı toplumsal dönüşümlerin gölgesinde müziksel alan da rasyonelleşerek, kitlelerin dezavantajlı konumlarının korunması noktasındaki manipülasyon süreçlerinde kullanılan en önemli kültürel pratik haline gelmiştir. Özellikle bir duygulanım aracı olmaktan öte pazar yönelimli popüler müzik, bu meşrulaştırma sürecinin temel aktörü konumundadır.

Bu bilgiler ışığında araştırmamda popüler müzik olgusunun ideolojik konumunu, sistemi meşrulaştırma kuramı perspektifinden hareketle sosyal kimlik ve kendini nesneleştirme kuramları ile birlikte betimlemeye çalışarak, popüler müzik olgusuna dair sosyal gerçekliği kuramsal bir çalışma ile ortaya koymaya çalıştım. Bu bağlamda Adorno'nun popüler müziğe dair ortaya koyduğu standartlaşma kavramsallaştırması araştırmamız için anahtar kavram olma niteliği taşımaktadır. Çünkü sistem kitleleri bir fabrikanın üretim hattından çıkarırcasına standart yapılarda yeniden üretmektedir. Kitlelerin kontrolü homojen yapılardaki tüketim odaklı dayatılmış kimlikler aracılığı ile gerçekleşmektedir. Bu kimliklerin şekillendirilmesi ise popüler müziğe ilişkin dilsel öğelerin, müziksel yapıların ve video klip olgusundaki temsillerin popüler kültüre ilişkin standart kalıplar çerçevesinde oluşturularak, bu tarz müziğin kitlelerce tüketilmesi aracılığı ile gerçekleştirilmektedir.

Adorno'nun popüler müziğe ilişkin getirdiği standartlaşma kavramlaştırması araştırmamızın üçüncü bölümünde belirttiğimiz üzere, popüler müziğin biçimsel özelliklerine ilişkin tespitlerden oluşmaktadır. Ona göre ritmin ön planda olduğu ve kitleleri eyleme teşvik eden yapısı ile popüler müzik bir uyuşturucu görevi görmektedir. Bu müzikte bütünü oluşturan bütün parçalar birbirinin yerine kullanılarak, bütün ikinci plana itilmektedir. Dilsel özellikleri ise bir veya birkaç kelimeden oluşan söz öbeklerinin tekrarına dayalı, anlam derinliğinden uzak, karmaşık olmayan ifadelerden oluşmaktadır. Çoğu zaman ise beste ile güfte aynı oranda anlam derinliğinden uzak ve birbiriyle uyumsuzluğu göze çarpmaktadır. Ancak kitleler farkında olmadan bu müziğin etkisine kapılıp, yaydığı yanlış bilinç ile popüler kültürün kontrolüne geçmektedirler. Video klip olgusunun da ilerleyen teknoloji ile ortaya çıkmasıyla birlikte popüler müziğin kitleler üzerindeki etkisi daha güçlü konuma gelmiştir.

Araştırmamızın birinci bölümünde belirttiğimiz üzere, Karl Marks'ın "üretim araçlarını kontrol edenler düşünsel araçları da kontrol etmektedir" şeklindeki sözü, toplumdaki avantajlı sınıfların avantajlı konumlarını nasıl koruduklarını özetlemektedir. Üretim araçlarını kontrol edenler, kültürel araçları da kontrol etmektedirler. Toplumda eşitsizlerin yeniden üretimi, kültürel alandaki ideolojik tasarımlar ile yönetilmektedir. Popüler müzik olgusu da avantajlı sınıflar tarafından şekillendirilen, içinde statükonun devamına yönelik olarak ideolojileri barından kültürel bir araçtır. Kitlelerin sistemin meşrulaştırılması sürecindeki rolü ise tüketici konumlarının korunarak, aleyhlerine olan sistemi meşrulaştırmaktır. Sistemin daimi tüketici konumunda olan kitlelerin bu dezavantajlı konumlarının korunarak, kendilerini olumlu algılamaları için ideolojik çelişkileri rasyonalize edici ve uyuşturucu uygulamalar gerekmektedir. Bu uygulamalar ise popüler müzik olgusu üzerinden kitlelere enjekte edilen, kimlik, sınıf, toplumsal cinsiyet kalıpları üzerine inşa edilmiş meşrulaştırma pratiklerinden oluşmaktadır. Kitleler medya aracılığı ile bu kalıpları tüketerek, içselleştirmekte ve avantajlı sınıfların lehine toplumsal dönüşüme aracılık etmektedirler. Popüler müziğin uyutucu ritmi ise kitlelerin eleştirel bilişten yoksun bir şekilde sosyal gerçekliği kavramalarına engel olmaktadır.

Araştırmamızın örneklemini oluşturan Powertürk isimli medya kuruluşu da Batı Avrupa kökenli medya grubu olan power medya grubu bünyesinde faaliyet

göstermektedir. Ülkemizde yayın yapan müzik kanalı Powertürk, Türkçe pop müzik tarzında yayın yapmaktadır. Batı kökenli medya kuruluşlarının batı dışındaki coğrafyalarda faaliyet göstererek, küreselleşme aracılığı ile hegemonyanın kurulmasına en somut örnektir. Kapitalizme ait değerler ile yerel coğrafyaların değerleri melezlenerek, rızaya dayalı hegemonya kurulmakta ve kitleler üstünde tahakküm kurularak sistem meşrulaştırılmaktadır. Bu araştırmamızda elde ettiğimiz veriler de bu savımızı desteklemektedir. Çünkü Powertürk batı kökenli bir medya grubuna bağlı olmasının yanı sıra, batı kalıplarında örülmüş müziksel altyapıya sahip, kapitalist öğeler ile harmanlanarak üretilen bir müzik türünün yayını yapmaktadır. Bu tarz müzik hem radyo yayını hem de televizyon yayını aracılığı ile kitlelere aktarılmaktadır. Televizyon kanalında ise popüler müzik olgusuna video klip olgusunun da dahil olmasıyla birlikte, müzik bir duygulanım aracı olmaktan çıkarılıp, seyirlik bir nesneye dönüştürülerek kitlelere aktarılmaktadır. Video klip olgusu aracılığı ile aynı zamanda kapitalist değerlere ilişkin imaj satışı da gerçekleştirilmektedir. Bu durum popüler müziğin sistemi meşrulaştırmasına yönelik olarak sahip olduğu ideolojik konumunu kuvvetlendirmektedir.

Elde ettiğimiz bulgulardan çıkardığımız bir başka önemli nokta ise top 40 listesi gibi kitlelerin gerçek beğeni tercihlerini yansıtmayan uygulamalarla kitlelerin manipülasyona uğratılmasıdır. Örneğin 17.03.2018 tarihli top 40 listesinde 1. sırada yer alan simge – üzülmedin mi? adlı şarkı youtube’ da 71.061.802 görüntülenme sayısına sahipken, youtube’ da 147.617.742 görüntülenme sayısı ile Manuş Baba - Eteği Belinde şarkısının 25. sırada olması bu çelişkiyi gözler önüne sermektedir. En iyi ve en güzelin ölçütünü sayısal olarak en çok tüketilen belirlemektedir. Üretilen ürünlerin mahiyeti ve niteliğinin önemi yoktur. Önemli olan tüketilmesidir. Bu bağlamda top 40 listesi üzerinden popüler kültür olgusunu değerlendirirsek, popüler kültür pazara sürdüğü ürünleri manipülasyonlar aracılığı ile satışını yani tüketilmesini sağlamaktadır. Örneğin dinlenilmeyecek kadar kötü bir şarkıda olsa top 40 listesi gibi listelerde liste başı gibi göstererek, ekonomik kazanç elde etmektedir. İncelediğimiz top 40 listesi üzerinden elde ettiğimiz bir başka çıkarım ise popüler kültürün paketlenmiş ve dayatma bir kültür olduğudur. Popüler kültür sitemin lehine olarak, kitlelerin neyi tüketip neyi tüketmeyeceklerine onlar adına karar vermektedir. Bu karar verme işlemini de yaparken top 40 listesi gibi sözde kitlelerin tercihlerini yansıttığını iddia ettiği ideolojik çelişkileri azaltıcı listelerle tüketilecek ürüne karar vermektedir.

Bu süreç reyting oranları, en çok gişe yapan film listesi, top 40, top 20, top 10 listeleri şeklinde çeşitli kategorilerde devamlılık kazanmaktadır. Gerçek manada ne kitlelerin tercihlerini ne de beğenilerini yansıtan bu ideolojik manipülasyon araçları ile sistem, kitlelerin bilişsel alanında meşrulaştırılmaya çalışılarak, kitlelerin pasifize edilmiş konumu korunmaya çalışılmaktadır. Elde ettiğimiz veriler de bu savımızın iz düşümünü ortaya koyarak, desteklemektedir.

Biçimsel olarak müzik kendi özerk alanına kapitalizmle birlikte yayılan rasyonalitenin nüfuz etmesi sonucunda yabancılaşmıştır. Artan rasyonalite ile birlikte belli bir kesimin ritüeli olan müzik, toplumun farklı kesimlerinden bireyleri bir araya getirerek, standart beğenilere ve müzik entelektüelitesine sahip bir kitle oluşturma gayesi içindedir. Artan ileri teknoloji ile birlikte müzikte mekân ve zamana bağımlı olma zorunluğunun ortadan kalkmasının yanı sıra, müzik yapmak için yüksek bir entelektüeliteye sahip olma zorunluluğu da ortadan kalkmıştır. Kapitalizmin sirayet ettiği müzik, teknolojik olarak kitlesel olarak üretilen ve tüketilen bir nesneye dönüşmüştür. Top 40 listesindeki şarkıları biçimsel olarak analiz ettiğimizde bu çıkarımlarımızın iz düşümlerini ortaya koymuş bulunmaktayız. Ortalama 122 metronom hızındaki kalıplarla, ritmin ön planda olduğu, akılda kalıcı bir veya birkaç söz öbeğinin tekrarına dayalı olarak parçanın bütünsel yapının önüne geçtiği standart kalıplarda üretilen şarkılar ile sanat olgusu mekanik olarak üretilmeye başlamıştır. Şarkılar anlam derinliğinden uzak, günlük konuşma diliyle yazılmış ifadelerle örülürken, popüler kültürün dilsel ve bilişsel yapısı kitlelerde inşa edilmeye çalışılmaktadır. Mekanik olarak üretilen bu şarkıların kitlelerce tüketilmesi aynı beğeni kültürüne sahip bir homojen kitlenin oluşmasına sebebiyet vermektedir. Benjamin'in dediği gibi hem sanatın biricikliği ve kendine has aurası yok olurken hem de kitlelerin kavrayışları zayıflamaktadır. Sistem kültürel alandaki ideolojik tasarımı ile kitleleri kontrol etmeye çalışmaktadır.

Top 40 listesindeki şarkıları video klip olgusu ile birlikte değerlendirdiğimizde ise popüler kültüre dair bir başka önemli çıkarımı kimlik, toplumsal cinsiyet ve sınıf üzerine temellendirmekteyiz. Elde ettiğimiz bulgulara şarkılara ait video kliplerin ağırlıklı olarak bir bölümünde toplumsal cinsiyet kalıplarına yönelik cinsiyetçi stereotipleştirmelere rastlarken, bir bölümünde yaşam tarzı stereotipleştirmelerini gözlemledik. Diğerlerinde ise, gençlik, mahalle ve geçici aşk konularına dair

stereotipleştirmelere rastladık. Diğer geri kalan kısmında ise açık bir şekilde herhangi bir stereotipleştirmenin vurgulanmadığı, solistin ön planda olduğu kliplerden oluşmaktadır. Klipler genel olarak sosyal ve alakasız görüntüler ile katıksız görüntülerin yer aldığı görüntülerden oluşurken, geri kalan kısım ise sözlere odaklı görüntülerden oluşmaktadır. Video klip olgusu müziksel alandaki gibi benzer standart yapılar üzerinden kurgulanmaktadır. Popüler kültür cinsellik, toplumsal cinsiyet ve yaşam tarzı kavramlarına ilişkin paketlediği kalıpları video klipler aracılığı ile tüketim odaklı kimliklerin inşası sürecinde kullanmaktadır. Kadın kliplerde temel nesne olarak yer alırken, özgürleşme ağırlıklı olarak cinsellik ve görünüm üzerinden ifade edilmeye çalışılmaktadır. Sembolik şiddetin açık şekilde görüldüğü bu içeriklerde, popüler kültürün direnişçi yapılara ait özellikleri de popülerleştirerek sunduğu görülmektedir. Burada üzerinde durmamız gerek nokta ise popüler kültürün eril tahakkümün pençesinden kurtarmaya çalıştığı kadının özgürlüğüne dair vaadini, cinsel ve görünüm odaklı bir özgürlük anlayışının içine hapsedmiş olmasıdır. Kadını tek boyutlu bir özgürlük anlayışının içine hapseden popüler kültür, stereotipleştirmeler sonucunda kadının yaşayacağı görünüm odaklı anksiyeteyi görmezden gelmiştir. Kadın seyirlik bir nesne olarak inşa edilmesinin yanı sıra kendisine sürekli görüntüsünün eşlik edeceği, kendini nesneleştirme patolojisinin pençesine doğru sürüklenmeye çalışılmaktadır. Kadının kendini nesneleştirme süreci sonunda yaşadığı anksiyeteden kurtulma mücadelesi ise hem bilişsel kaynaklarını hem de ekonomik kaynaklarını görünüm odaklı bir bilişle tüketime harcamasına neden olacaktır. Ancak kadının yaşadığı bu anksiyete, popüler kültürün her gün yeni kalıplar sunması nedeni ile süreklilik kazanacaktır. Bu bağlamda kendini nesneleştirme ile gelen tüketimin sürekliliği aracılığı ile hem kadının dezavantajlı konumu korunurken hem de sistem meşrulaştırılmaktadır. Bu bağlamda müziksel alanı tahakkümcü ideolojilerin inşa edildiği, bir söylem alanı olduğunu ifade edebiliriz.

Araştırmamızın ilk bölümde belirttiğimiz üzere sosyal kimlik kuramı iç grup yanlılığına daha fazla eğilerek, dış grup yanlılığını ihmal ettiğine değinmiştik. Sistemi meşrulaştırma kuramı da sosyal kimlik kuramına bu perspektiften bir eleştiri getirerek kuramın eksik bıraktığı yanları tamamlamaya, kapsamını genişletmeye çalışmıştır. Bu bağlamda video kliplerden elde ettiğimiz yaşam tarzı sunumlarına dair bulgular da bu savı destekler niteliktedir. Bu tarz stereotipleştirmeler ile kitlelerin gıpta etme hisleri körüklenerek, egemen sınıflara ait doyumların bir lahza olsun tecrübe edeceklerine

dair umut aşılarmaya çalışılmaktadır. Aşılarm bu umutla motive olan kitleler, tüketime dayalı oluşturduğu kendi sınıfsal karakterini yansıtmayan kimliklerle sistemi meşrulaştırmaktadır. Bu tarz bir rasyonalizasyonla kitlelerin dış grup yanlılığı eğilimi göstererek, dezavantajlı konumları korunmaya çalışılmaktadır. Bu tarz sahte doyumlarla kitlelerin dezavantajlı konumları korunmaya çalışılmasının yanı sıra sistemin getirdiğı ideolojik çelişkilerin de üstü örtölmeye çalışılmaktadır. Dış grup yanlılığıyla ilgili olarak yine Aylin Coşkun- Sinsirella adlı şarkıya ait video klibin, batıya ait bir mitolojik masal kahramanı olan “sindirella” üzerinden hem şarkı sözlerinin hem de video klibin sözlerle uyumlu bir şekilde kurgulanması, kitlelerin bilişsel alanlarının hiper gerçeklik içinde bir dünyaya hapsedilerek, sistem lehine dış grup yanlılığı göstermesine sebebiyet vermesine imkân tanıyan bir ideolojik tasarımın iz düşümü olduğunu ifade edebiliriz.

Video klip olgusu üzerinden elde ettiğimiz diğerk önemli bir çıkarım ise stereotipleştirmeye dayalı rasyonalizasyonun alt kültüre ait sunumlar üzerinden kurgulanarak kitlelerin dezavantajlı konumunun korunmaya çalışılmasıdır. Araştırmamızda yer alan Manuş Baba adlı şarkıcıya ait iki klipte, mahalle ve yoksul aile stereotipleştirmelerine yer verilmektedir. Burada üzerinde durmamız gereken nokta ise her iki klipte de yoksul ve alt kültüre ait hikâye karakterlerinin hayatın olumsuzluklarına ve imkânsızlıklarına rağmen mutlu bir şekilde resmediliyor olmasıdır. Sistemi meşrulaştırma sürecinde ifade edildiğı üzere, dezavantajlı gruplarda dezavantajlı konumlarının korunmasına yönelik olarak, sosyal statüsüyle alakasız olumlu yönleri (yoksul ama mutlu) öne çıkarılarak, içinde bulundukları olumsuz konum rasyonalize edilmektedir. Bu tarz stereotipleştirmeler yukarıda da belirttiğimiz üzere grubun konumuyla ilgili olarak yaşayacağı kaygıları bertaraf etmesine ve ideolojik çelişkilerin azaltılmasına aracılık etmektedir.

Araştırmamız çerçevesinde elde ettiğimiz bulgulardan hareketle popüler müzik ve video klip olgusu ile ilgili diğerk önemli bir çıkarımımız ise video kliplerin kitlelerin hayal dünyasını sistem lehine manipölasyona uğratma amacı taşımasıdır. Video klip olgusu şarkının kitlelerde oluşturacağı imgesel yaratıcılığın önüne geçerek, kitlelerin sistemin kendi paketlediğı kalıplar aracılığı ile düşünmesinin önünü açmaktadır. Elde ettiğimiz bulguları göz önünde bulundurduğumuzda yine sistem lehine göstergelerle örörlü olan video klipler, bu sayede kitlelerin bilişsel alanını ele geçirerek, kendilerine

yabancılaşmasına sebebiyet verebilmektedir. Bu durum kitlelerin sistem lehine, aynı düşünce kalıplarında, aynı tutumlara ve aynı tarza sahip standart nesneler olarak yeniden üretilmesine imkân tanımaktadır. Araştırmamız sonucunda elde ettiğimiz veriler de göstermektedir ki, top 40 listesindeki şarkılar ve kliplerin ağırlıklı olarak aynı standart kalıplardan oluşturulmuş olması bu savımızı desteklemektedir.

Yukarıda ortaya koyduğumuz çıkarımlarımız sonucunda, popüler kültür sistem lehine çeşitli rasyonalizasyonlara başvurmaktadır. Bu rasyonalizasyonlar kimi zaman dış grup yanlılığını destekleyen egemen sınıfların doyumları üzerine tasarlanırken, kimi zaman ise iç grup tarafgirliğini destekleyen bağımlı sınıfların doyumları üzerinden ve bazen de mitolojik unsurlar üzerinden kurgulanmaktadır. Kimi zaman sistemin karşısında olan yapıları da evcilleştirerek kendine dâhil etmektedir. Popüler kültürün bir pratiği olarak popüler müzik de bu ideolojik tasarımların konuşlandığı ve aktarıldığı bir meşrulaştırma pratiği olarak göze çarpmaktadır. Dil bu söylemsel alanda en önemli şekillendirici öge olarak yer almaktadır. Bu bağlamda sosyal psikoloji ve iletişim bilimleri perspektifinden ele aldığım bu tez çalışmamın; Türkiye’de ihmal edilmiş olan popüler müzik olgusuna eleştirel psikoloji perspektifinden yaklaşılarak, daha fazla yoğunlaşılması adına akademik bir bakış açısı sunması ve ileriki çalışmalar için kaynaklık etmesini temenni ediyorum.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

- Abrams, Dominic and Hogg, Michael A. (1988). Social İdentifications: A Social Psychology Of İntergroup Relations And Group Processes. London ve New York: Routledge.
- Adorno, Theodor (1990). Eleştiri, Toplum Üstüne Yazılar. (Çev. M. Yılmaz Öner). İstanbul: Belge Yayınları.
- Adorno, Theodor (2005). Minima Moralia. (Çev. Orhan Koçak, Ahmet Doğukan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, Theodor, Horkheimer, Max (2010). Aydınlanmanın Diyalektiği. (Çev. N. Ülner, E. Ö. Karadoğan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Adorno, Theodor, Horkheimer, Max (2011). Sosyolojik Açılımlar. (Çev. M. S. Durmuş ve A. Gümüş). Ankara: Bilgesu Yayınları.
- Alemdar, Korkmaz, Erdoğan, İrfan (1994). Popüler Kültür ve İletişim. Ankara: Ümit Yayıncılık.
- Alemdar, Korkmaz, Kaya, Raşit (1983). Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar. Ankara: Savaş Yayınları,
- Aydın, Mustafa(2009). Moderniteye Dışarıdan Bakmak. İstanbul: Açılım Kitap
- Barnet, Richard J., Cavanagh, John (1995). Küresel Düşler, İmparator Şirketler ve Yeni Dünya Düzeni. (Çev. Gülden Şen). İstanbul: Gençlik Yayınları.
- Batmaz, Veysel (1981). Popüler Kültür Üzerine Değişik Kuramsal Yaklaşımlar. Ankara: AİTİA Gazetecilik ve Halkla İlişkiler Yüksek Okulu Yayını No:2
- Baudrillard, Jean (1998). Üretimin Aynası. (Çev. Oğuz Adanır). İzmir: Dokuz Eylül Yayınları,
- Baudrillard, Jean (2008). Tüketim Toplumu. (Çev. Hazal Deliceçaylı ve Ferda Keskin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, Jean (2010). Kötülüğün Şeffaflığı. (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (1997). Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları. (Çev. İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2006). Küreselleşme. (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Zygmunt. (2003). Siyaset Arayışı. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Belge, Murat (1986). Tarihten Güncelliğe. İstanbul: Alan Yayınları.
- Belge, Murat (1997). Marksist Estetik. İstanbul: Birikim Yayınları

- Bencley, Peter (1997). "Special Report: The Story of Pop". Ed. Steven H. Madoff. Pop Art: A Critical History. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, Walter(1993). Pasajlar. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, John (1988). Görme Biçimleri. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.
- Bigsby, C. W. E. (1999). "Popüler Kültür Politikaları". Ed. Nazife Güngör. Kültür ve İktidar. Ankara: Vadi Yayınları
- Bilgin, Nuri (1994). Kimlik Sorunu. İzmir: Ege Yayıncılık.
- Bilgin, Nuri(1996). İnsan İlişkileri ve Kimlik. İstanbul: Sistem Yayıncılık.
- Blomster, W. V. (2010). Müzik Sosyolojisi: Adorno ve Ötesi. Ed. H. Emre Bağce, Frankfurt Okulu. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bocock, Robert (1997). Tüketim. (Çev. İrem Kutluk). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bourdieu, Pierre (1977). Outline of a Theory of Practice. (Çev. Richard Nice) Cambridge: Cambridge University Press.
- Bourdieu, Pierre (1992). The Logic Of Practice. Cambridge: Polity Press
- Bourdieu, Pierre (2001). Masculine Domination. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre. (2015a). Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi. (Çev. D. F. Şannan ve A. G. Berkkurt). Ankara: Heretik Yayınları.
- Brevver, M. B., Miller, N. (1996). Intergroup Relations. Buckingham: Open University Press.
- Bürger, Peter(2004). Avangard Kuramı. (Çev. Erol Özbek). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çağan, Kenan (2003). Popüler Kültür ve Sanat. Ankara: Altınküre Yayınları.
- Çelikcan, Peyami (1996). Müziği Seyretmek. Ankara: Yansıma Yayınları.
- Dunn, G. Robert (1998). Identity Crises: A Social Critique of Postmodernity. University of Minnesota Pres Minneapolis, London.
- Dursun, Çiler (2001). Televizyon Haberlerinde İdeoloji. Ankara: İmge Kitabevi.
- Dyer, Gillian (1982). Advertising As Communication. London: Methuen
- Eagleton, Terry (1996). İdeoloji. (Çev. Muttalip Özcan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erdoğan, İrfan, Solmaz, B. Pınar(2005). Sinema ve Müzik. Ankara: Erk Yayınları.
- Ergur, Ali (2002). Portredeki Hayalet: Müzik Sosyolojisi Üzerine Denemeler. İstanbul Bağlam Yayınları.
- Ergur, Ali (2009). Müzikli Aklın Defteri: Sosyolojik İz Düşümler. İstanbul: Pan Yayınları.

- Erol, Ayhan (2005). Popüler Müziği Anlamak. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Esgin, Ali (2008). ANTONY Giddens Sosyolojisi. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Faludi, Susan (1992). Backlash. London: Vintage.
- Featherstone, Mike (1996). Postmodernizm ve Tüketim Kültürü. (Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fiske, John (1999). Popüler Kültürü Anlamak. (Çev. Süleyman İrvan). Ankara: Ark Yayınları.
- Fiske, John. (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş. (Çev. Süleyman İrvan). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Foucault, Michel. (1992). Hapishanenin Doğuşu. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi.
- Freud, Anna (2004). Ben ve Savunma Mekanizmaları. Çev. Yeşim Erim, İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçtan, Engin (2006). Psikodinamik Psikiyatri ve Normal Dışı Davranışlar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Geertz, Clifford (1973). The Interpretation Of Cultures: Selected Essay. Basic Books.
- Giddens, Anthony (1999). İleri Toplamların Sınıf Yapısı. (Çev. Ömer Baldık). İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Giddens, Anthony (2000). Elimizden Kaçıp Giden Dünya. (Çev: Osman Hakınhay). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Giddens, Anthony (2008). Sosyoloji. İstanbul: Kırmızı Yayınları
- Goldman, Robert (1992). Reading Ads Socially. London & New York: Routledg.
- Güngör, Nazife (1993). Arabesk: Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Güngör, Nazife (1999). Popüler Kültür ve İktidar. Ankara: Vadi Yayınları,
- Hall, Stuart (1995). Yeni Zamanların Anlamı. (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Hall, Stuart (1995). "New Ethnicities". Ed. D. Morley and K. H. Chen. Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies. Londra: Routledge.
- Harvey, David (1997). Postmodernliğin Durumu. (Çev. Sungur Savran). İstanbul: Metis Yayınları
- Hebdige, Dick (1982). Raggee, Rustas And Rudies. University of Birmingham Press.
- İnceoğlu, Yasemin ve Kar, Altan (2010). Kadın ve Bedeni. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jay, Martin (2001). Adorno. (Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Jay, Martin (1989). Diyalektik İmgelem. (Çev. Ünsal Oskay). Ankara: Ara Yayıncılık.
- Jenkins, Richard (1992). Pierre Bourdieu. New York: Routledge.

- Karagöz, Emel. (2010) Sosyal Bilimlerde Kuram Oluşum Süreci ve İletişim. İstanbul: Derin Yayınları
- Kellener, Douglas (2006). "Erich Fromm, Feminizm ve Frankfurt Okulu". Ed. H. Emre Bağce. Frankfurt Okulu. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kellner, Douglas (1992). "Popular Culture And The Construction Of Postmodern Identities". Ed. S. Lash, And J. Freidman. Modernity and Identity, Oxford: Basil Blackwell.
- Kirel, Serpil (2010). Kültürel Çalışmalar ve Sinema. İzmir: Kırmızı Kedi Yayınları.
- Kızılçelik, Sezgin (2004). Zalimler ve Mazlumlar: Küreselleşmenin İnsani Olmayan Doğası. Ankara: Anı Yayıncılık
- Kızılçelik, Sezgin (2008). Frankfurt Okulu. Ankara: Anı Yayıncılık
- Kurtişoğlu, Belma (2009) "Max Weber'in Müzik Sosyolojisindeki Yeri ve Doğu Müziğine Bakışı". Ed. Ö. N. Soykan. Sanat Sosyolojisi. Dönence Yayınları
- Kuyucu, Michael (2014). Müzik Dünyasını Anlamak. İstanbul: Zinde Reklam Yayıncılık.
- Küçükcan, Talip. (2011). Toplumun Kültür Politikaları ve Medyanın Kültürel Süreçlere Etki Algısı Araştırması. Ankara: SETA Yayınları
- Le Bonn, Gustave (1997). Kitleler Psikolojisi. (Çev. Yunus Ender). İstanbul: Hayat Yayınları
- Lerner, Melvin. J. (1980). The Belief In A Just World: A Fundemantal Delusion. New York: Plenum.
- Lull, James (2000). Popüler Kültür ve İletişim. (Çev. Turgut İblağ). İstanbul: Çiviyazıları Yayınevi
- LULL, James. (2001). Medya, İletişim, Kültür. (Çev. Nazife Güngör). Ankara: Vadi Yayınları
- Lunn, Eugene (1995). Marksizm ve Modernizm. (Çev. Yavuz Alogan). İstanbul: Alan Yayınları
- Maalouf, Amin (2012). Doğu'dan Uzakta. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Marcuse, Herbert (1975). Tek Boyutlu İnsan. (Çev. Afşar Timuçin ve Teoman Tunçdoğan). İstanbul: May Yayınları.
- Mardin, Şerif. (1992). İdeoloji. İletişim Yayınları, İstanbul.
- Melly, George (1989). Revolt Into Style-Pop Arts. Oxford: Oxford University Press
- Modleski, Tania (1998). Eğlence İncelemeleri: Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar. (Çev. N. Gürbilek). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mutlu, Erol (2004). İletişim Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Nietzsche, Friedrich (1987). Deccal Hristiyanlığa Lanet. (Çev. Oruç Aruoba). İstanbul: Hil Yayınları

- Orhon, E. Nezi (2004). Değişim Değeri Açısından Televizyon Haberleri: Teknolojik Ve İdeolojik Boyutuyla Metalaşan Televizyon Haberleri. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Oskay, Ünsal (1983). "Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine". Ed. Korkmaz Alemdar ve Raşit Kaya. Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar. Ankara: Savaş Yayınları, 163-206.
- Oskay, Ünsal (2000). Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım. İstanbul: YKY.
- Oskay, Ünsal (2001). Müzik ve Yabancılaşma. İstanbul Der Yayınları
- Özbek, Meral (1991). Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Postman, Neil (1997). Televizyon Öldüren Eğlence. (Çev. O. Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları,
- Potter, John (2009). Tenor: History Of A Voice. London, Yale University Press.
- PURKİS, Jon, BOWEN, James (1998). 21. Yüzyıl Anarşizmi. (Çev. Şen Süer Kaya). İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Reijen, Williem Van (1999) Adorno Bir Giriş. (Çev. Mustafa Cemal). İstanbul: Belge Yayınları
- Ritzer, George (1992). Sociological Theory. (Çev. Ümit Tatlıcan). McGraw-Hill, Third Edition,
- Rosenau, P. Marie(1998). Postmodernizm ve toplumbilimleri. (Çev. Tuncay Birkan). Ankara: bilim ve sanat yayınları
- Rowe, David (1996). Popüler Kültürler.(Çev. M. Küçük). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Shepherd, John (2003). "Music And Social Categories". Ed. M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton. The Cultural Study Of Music. New York, Routledge Publications.
- Shuker, Roy(1998). Key Concepts İn Popular Music. Routledge. London
- Shuker, Roy.(2001). Understanding Popular Music. London: Routledge.
- Slobin, Mark (1992). Subcultural Sounds: Micromusic Of West. Wesleyan University Press.
- Solmaz, Metin (1996). Türkiye’de Pop Müzik: Dünyü Bugünü İle Bir İnfilak Masal. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Solmaz, Metin (1999). Türkiye’de Müzik Hayatı: Başarısız Projeler Cenneti. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları
- Soykan, Ömer Naci (2000). Müziksel Dünya Ütopyasında Adorno İle Bir Yolculuk. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Sözen, Edibe (1999). Demir Kafesten Plastiğe Kimliklerimiz. İstanbul: Birey Yay.
- Stevenson, Nick (2008). Medya Kültürleri Sosyal Teori ve Kitle İletişimi. (Çev. Göze Orhon ve Barış Engin Aksoy). Ankara: Ütopya Yayınları

- Stokes, Martin (1997). *Ethnicity, Identity And Music: Musical Construction Of Place, Ethnic Identities Series*. BERG, Oxford, New York.
- Stokes, Martin, Colm Campbell, Kirsten E. Schulze (1999). *Ortadoğu'da Milliyetçilik, Azınlıklar ve Diasporalar*. (Çev. Ahmet Fehmi). İstanbul: Sarma Yayınevi.
- STOREY, John (2000). *Popüler Kültür Çalışmaları*. (Çev. Koray Karaşahin). İstanbul: Babil Yayınları.
- Swingewood, Alan (1996). *Kitle Kültürü Efsanesi*. (Çev. Aykut Kansu). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Tanyol, Tuğrul (1982). *Müziğin Toplumsal Temelleri*. Ed. Selahattin Hilav. Yazko Felsefe Yazıları. İstanbul: Ağaoğlu Yayınevi
- Thompson, John. B. (1984). *Studies in the Theory of Ideology*. University of California Press.
- Turner, Bryan. S. (2008). *The Body and Society*, Sage Publications, London.
- Turner, John C. (1991). *Social Influence*. Buckingham: Open University Press.
- Turner, John C., Michael A Hogg, Penelope J. Oakes vd (1987). *Rediscovering The Social Group: A Self Categorization Theory*. Oxford: Basil Blackwell.
- Üşür, Serpil Sancar (1997). *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç ve Hegemonyadan Söyleme*. Ankara: İmge Kitabevi.
- ÜŞÜR, Serpil Sancar. (1997). *İdeolojinin Serüveni: Yanlış Bilinç Ve Hegemonyadan Söyleme*, Ankara: İmge Yayınları.
- Vaughan, Graham M. and Hogg, Michael A. (1995). *Social Psychology: An Introduction*. London: Prentice Hall.
- Wallace, Ruth A., Wolf, Alison (2004). *Çağdaş Sosyoloji Kuramları*. (Çev. Leyla Elburuz ve M. Rami Ayas). İzmir: Punto Yayıncılık.
- Weber, Max (1958). *The Rational And Social Foundations Of Music*. Translated And Edit D. Martindale, J. Riedell, And G. Neuwirth, Southern Illinois University Press.
- Weissman, Dick (1990). *The Music Business*. New York: Crown Trade Paperbacks.
- Wetherell, Margaret (der.) (1996). *Identities, Groups And Social Issues*. London: Sage.
- WICKE, Peter (2006). *Mozart'tan Madonna'ya*. (Çev. Serpil Dalaman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Williams, Raymond (1993). *Kültür*. (Çev. Suavi Aydın). Ankara: İmge Kitabevi.
- Williams, Alastair (1993). *Constructing Musicology*. England,: Ashgate Publishing.
- Williamson, Judith (1978). *Decoding Advertisements: Ideology And Meaning İn Advertising*. London: Marion Boyars.
- Wolf, Naomi (2002). "The Beauty Myth: How Images Of Beauty Are Used Against Women". New York: HarperCollins

Wykes, Maggie and Gunter, Barrie (2005). *The Media & Body Image*. London: Sage Publications.

Yaylagül, Levent (2006). *Kitle İletişim Kuramları*. Ankara: Dipnot Yayınları

Yaylagül, Levent ve Korkmaz, Nilüfer (2008). *Medya Popüler Kültür ve İdeoloji*. Ankara: Dipnot yayınları

Yıldırım, Vural, Koç, Tarkan (2004). *Müzik Felsefesine Giriş*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

MAKALELER

Akay, Ali (2003). "İstanbul: Bir Eğlence Megapolü". *Cogito*, (35), 189

Altinel, H. Y.(2004). "Reklam ve Kadın". *Sivil Toplum*, 2 (8), 9-14.

Arslan, Abdurrahman (2001-2002). "Değişim, Haz, Özgürlüğü Tüketim Dünyasında Aramak". *Birikim Dergisi*, 152-153.

Aubrey, J. S., Jayne R. Henson, K. Megan Hopper vd (2009). *A Picture Is Worth Twenty Words (About The Self): Testing The Priming Influence Of Visual Sexual Objectification On Women's Self-Objectification*. *Communication Research Reports*, 26(4), 271-284.

Baxter, Richard L., Cynthia De Riemer, Ann Landini vd (1985). "A Content Analysis Of Music Videos". *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 29(3), 333-340.

Bourdieu, Pierre (1986). *"The Forms of Capital"*. Ed. John Richardson. *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York: Greenwood, 41-258.

Branthwaite, Alan, Susan Doyle, Nicholas Lightbown (1979). "The Balance Between Fairness And Discrimination". *European Journal of Social Psychology*, 9(2), 149-163.

Braun, Christoph (1999). *The "Science Of Reality" Of Music History: On The Historical Background To Max Weber's Study Of Music*. Ed. Sam Whimster. *Max Weber And The Culture Of Anarchy*. New York: St Martin's Press, 176-95

Calogero, Rachel M., Stacey Tantleff-Dunn, J. Kevin Thompson (2011). *Self-Objectification In Women: Causes, Consequences, And Counteractions*. Washington DC: American Psychological Association.

Celasin, Cenk (2013). *Popüler Müzik Tüketimi Bağlamında Isparta Merkez'deki Canlı Müzik Sunan Kafelere Genel Bakış*. *İdil Dergisi*, 2(8), 132

Courtney, Alice E., Lockeretz, Sarah Wernick (1971). "A Woman's Place: An Analysis Of The Roles Portrayed By Women In Magazine Advertisements". *Journal of Marketing Research*, 8(1), 9295.

Çevik, Deniz Beste (2015). *Postmodern Düşünce Çerçevesinde Müzik Sanatı*. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(1), 267-291

- Çiftçi, Ersan (2010). Popüler Kültür, Popüler Müzik ve Müzik Eğitimi. Erzincan Eğitim Fakültesi Dergisi, 12(2), 153-156.
- Demirtaş, H. Andaç (2003). "Sosyal Kimlik Kuramı, Temel Kavram ve Varsayımlar". Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi, 1(1), 123-144
- Dönmez, Ali (1992). Bilişsel Sosyal Şemalar. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Araştırma Dergisi, 14, 131-146.
- Duman, Sabit (2009). "Rock Müziğin Doğuşu Ve Türk Rock Müziği". 38. ICANAS Müzik Kültürü Ve Eğitimi, I. Cilt Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara.
- Erdoğan, İrfan (2001). "Popüler Kültürde Gasp ve Popülerin Gayri Meşruluğu". Doğu Batı, 15(2), 65-106.
- Erdoğan, İrfan (2004). "Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine". Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi, (57), 1-19.
- Egin, Ali (2012). "Bir Müzik Sosyolojisi Var Mıdır?". Doğu Batı Dergisi 15 (62), 153-182.
- Fine, Michael. (2005). "Individualization, risk and the body: Sociology and care". Journal of Sociology, 41(3), 247-266.
- Forbes, Gordon B., Linda L. Collinsworth, Rebecca L. Jobe vd (2007). "Sexism, Hostility Toward Women, And Endorsement Of Beauty İdeals And Practises: Are Beauty İdeals Associated With Oppressive Beliefs?". Sex Roles, 56(5-6), 265-273.
- Frank, Arthur. W. (1991). "For A Sociology Of The Body: An Analytical Rewiew". Ed. Mike Featherstone, Mike Hepworth, and Bryan S. Turner. Social Process And Cultural Theory. Londra: Sage, 36-102
- Fredrickson, Barbara L., Harrison, Kristen (2005). "Throwing Like A Girl: Self-Objectification Predicts Adolescent Girls' Motor Performance". Journal of Sport and Social Issues, 29(1), 79-101.
- Fredrickson, Barbara L., Tomi-Ann Roberts (1997). "Objectification Theory". Psychology of Women Quarterly, 21(2), 173-206.
- Fredrickson, Barbara L., Tomi-Ann Roberts, Stephanie M. Noll vd (1998). "That Swimsuit Becomes You: Sex Differences İn Self-Objectification, Restrained Eating, And Math Performance". Journal of Personality and Social Psychology, 75(1), 269-284.
- Friedland, Roger (2009). "The Endless Fields of Pierre Bourdieu". Organization. 16(6), 887-917.
- Frith, Simon (1996). Music And Identity. Ed. Stuart Hall & Paul Du Gay. Questions Of Cultural Identity. London: Sage Publications, 74-120.
- Gill, Rosalind (2007). "Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility". European Journal of Cultural Studies. 10(2), 147-166.

- Greenwald, Anthony G., Banaji, Mahzarin R. (1995). "Implicit Social Cognition: Attitudes, Self Esteem, And Stereotypes". *Psychological Review*, 102(1), 4-27.
- Haines, Elizabeth L. and Jost, John T. (2000). "Placating The Powerless: Effects Of Legitimate And Illegitimate Explanation On Affect, Memory, And Stereotyping". *Social Justice Research*, 13(3), 219-236.
- Harper, Brit and Tiggemann, Marika (2008). "The Effect Of Thin İdeal Media Images On Women's Self-Objectification, Mood, And Body Image". *Sex Roles*, 58(9-10), 649-657
- Harrison, Kristen and Fredrickson, Barbara L. (2003). "Women's Sports Media, Self-Objectification, And Mental Health İn Black And White Adolescent Females". *Journal of Communication*, 53(2), 216-232.
- Hill, Melanie S. and Fischer, Ann R. (2008). "Examining Objectification Theory: Lesbian And Heterosexual Women's Experiences With Sexual- And Self-Objectification". *The Counseling Psychologist*, 36(5), 745-776.
- Howson, Alexandra and Inglis, David(2001). "The Body İn Sociology: Tensions Inside And Outside Sociological Thought". *The Sociological Review*, 49(3), 297-317.
- <http://www.powerapp.com.tr/powerapp> Erişim Tarihi: 07. 03. 2018.
- <https://www.sabah.com.tr/aktuel/2013/08/05/mustinin-isyanina-meslektas-destegi> Erişim Tarih: 07. 05. 2018.
- <https://www.youtube.com/> Erişim Tarihi: 07.03.2018.
- Işıктаş, Bilgen., Tanar, Mehtap (2015). "Kimlik Oluşumu Sürecinde Popüler Müziğin Etkisi". *İstanbul Journal Of Sociological Studies*, (51), 31-49.
- Jost, J. T., Julie Pietrzak, Ido Liviatan vd (2008). "System Justification As Conscious And Nonconscious Goal Pursuit". Ed. J. Y. Shah & W. L Gardner. *Handbook of Motivation Science*. New York: The Guildford Press, 591-605
- Jost, J. T., Yifat Kivetz, Monica Rubini vd (2005). "System-Justifying Functions Of Complementary Regional And Ethnic Stereotypes: Cross-National Evidence". *Social Justice Research*, 18(3), 305-333.
- Jost, John T., Brett W. Pelham, Mauricio R. Carvallo (2002). "Non-Conscious Forms Of System Justification: Cognitive, Affective, And Behavioral Preferences For Higher Status Groups". *Journal of Experimental Social Psychology*, 38(6), 586-602.
- Jost, John. T. (1995). "Negative İllusions: Conceptual Clarification And Psychological Evidence Concerning False Consciousness". *Political Psychology*, 16, 397-424.
- Jost, John. T. (2001). "Outgroup Favoritism And The Theory Of Sytem Justification: A Paradigm For Investigating The Effects Of Socioeconomic Success On Streotype Content". Ed. G. Moskowitz. *Cognitive Social Psychology: The*

Princeton Symposium On The Legacy And Future Of Social Cognition.
Mahwah, NJ: Erlbaum Press, 92-105

- Jost, John. T., Banaji, Mahzarin. R. (1994). "The Role Of Stereotyping In System-Justification And The Production Of False Consciousness". *British Journal of Social Psychology*, 33(1), 1-27.
- Jost, John. T., Burgess, Diana. (2000). "Attitudinal Ambivalence And The Conflict Between Group And System Justification Motives In Low Status Groups". *Personality and Social Psychology Bulletin*, 26(3), 293-305.
- Jost, John. T., Hunyady, Orsolya (2002). "The Psychology Of System Justification And The Palliative Function Of İdeology". *European Review of Social Psychology*, 13(1), 111-15.
- Jost, John. T., Hunyady, Orsolya (2005). "Antecedents And Consequences Of System-Justifying İdeologies". *Current Directions in Psychological Science*, 14(5), 260-265.
- Jost, John. T., Jack Glaser, Arie W. Kruglanski vd (2003). "Political Conservatism As Motivated Social Cognition". *Psychological Bulletin*, 129(3), 339-375.
- Jost, John. T., Mahzarin R. Banaji, Brian A. Nosek (2004). "A Decade of System Justification Theory: Accumulated Evidence of Conscious and Unconscious Bolstering of the Status Quo". *Political Psychology*, 25(6), 881-919.
- Karaduman, Sibel (2007). "Medyatik gerçeklikte kimlik temsilleri: Televizyon haberlerinin aktörleri üzerine düşünceler". *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 4(4), 45-56.
- Kay, Aaron C., John T. Jost, Sean Young. (2005). "Victim Derogation and Victim Enhancement as Alternate Routes to System Justification". *Psychological Science*, 16(3), 240-246.
- Kay, Aaron C., Maria C. Jimenez, John T. Jost. (2002). "Sour Grapes, Sweet Lemons, And The Anticipatory Rationalization Of The Status Quo". *Personality and Social Psychology Bulletin*, 28(9), 1300-1312.
- Kazancı, M. (2006). "Althusser, İdeoloji ve İdeolojiyle İlgili Son Söz". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (24), 67-93.
- Kazancı, Metin (2002). "Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı". *Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi*, 57(1), 55-87.
- Kazancı, Metin (2003). "Althusser ile İdeoloji Üzerine Yapılamamış Bir Söyleşi". *Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 37-53.
- Kellner, Douglas (2001). "Popüler Kültür ve Postmodern Kimliklerin İnşası". (Çev. Gülcan Seçkin). *Doğu Batı*, 4(15), 187-219
- Kinder, Marsha (1984). "Music Video And The Spectator: Televisio, İdeology, And Dream". *Film Quarterly*, 38, 2-15
- Knauss, Christine, Susan J. Paxton, Françoise D. Alsaker (2008). "Body Dissatisfaction In Adolescent Boys And Girls: Objectified Body

Consciousness, Internalization Of The Media Body İdeal And Perceived Pressure From Media". *Sex Roles*, 59(9-10), 633-643.

Konyar, Hürriyet (2008). "Popüler Kültürde Hegemonik Anlamların Üretilmesinde Gençlik Alt kültürlerinin Önemi". *Gazi Üniversitesi İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 27, 64-65.

Kuyucu, Michael Mihalis (2016). "Theodor W. Adorno'nun Perspektifinden Popüler Türk Müziğinde Standartlaşma Sorunsalı". *TRT Akademi/Eğlence Dünyası*, 188-208.

Lazar, Michelle M. (2014). "Recuperating Feminism, Reclaiming Femininity: Hybrid Postfeminist Identity İn Consumer Advertisements". *Gender and Language*, 8(2), 205-210.

Levy, Steven (1983). "Ad Nauseum: How MTV Sells Out Rock&Roll". *Rolling Stone*, (8) 30-79.

Mackie, Danie M., David L. Hamilton, Jossua Susskind vd (1996). "Social Psychological Foundations Of Stereotype Formation". Ed. C. N. Macrae. vd. *Stereotype and Stereotyping*. NY: Guilford. 41-47.

McRobbie, Angela (2004). "Postfeminism And Popular Culture". *Feminist Media Studies*, 4(3), 255-264.

Meşe, Gülgün (1999). *Sosyal Kimlik ve Yaşam Stilleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Mlicki, Pawel, Ellemers, Naomi (1996). "Being Different Or Being Better? National Stereotypes And İdentifications Of Polish And Dutch Students". *European Journal of Social Psychology*, 26, 97-114.

Moradi, Bonnie, Danielle Dirks, and Alicia V. Matteson (2005). "Roles Of Sexual Objectification Experiences And İnternatlization Of Standards Of Beauty İn Eating Disorder Symptomatology: A Test And Extension Of Objectification Theory". *Journal of Counseling Psychology*, 52(3), 420.

Napier, Jaime L., Anesu N. Mandisodza, Susan M. Andersen vd (2006). "System Justification İn Responding To The Poor And Displaced İn The Aftermath Of Hurricane Katrina". *Analyses of Social Issues and Public Policy*, 6(1), 57-73.

Nazlı Ayhan. (2004). "Beden ve Tüketim: Tüketim Kültürü İçinde Kadın Bedenine Bir Bakış". *Sivil Toplum*, 8(2), 25-34.

Nazlı, Aylin (2006). "Modernitenin Ötekisi: Kadın Ve Bedeni". *Kadın Çalışmaları Dergisi*, 1 (1), 10-15.

Oğuz, Gürsel Yaktıl (2005). "Bir güzellik miti olarak incelik ve kadınlarla ilgili beden imgesinin televizyonda sunumu". *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, 4(1), 31-37.

Oskay, Ünsal (1980). "Popüler Kültür Açısından "İdeoloji" Kavramına İlişkin Yeni Yaklaşımlar". *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi Dergisi*, 35(1), 203.

- Özdemir, Eylem Özdemir (2010). "Kimlik Kavramı ve Teorik Yaklaşımlar". Eğitim, Bilim, Toplum, 8 (32), 9-29.
- Özdemir, Önder (2009). "3N ve Dijital Müzik: Müzik Sektörü Teknolojiyle Yeniden Yapılanıyor". Elektrik Mühendisliği Dergisi, (437), 19-24.
- Özkazanç, Alev (2010). "Bilim ve Toplumsal Cinsiyet". II. Kadın Hekimlik ve Kadın Sağlığı Kongresi "Kadını Görmeyen Bilim ve Sağlık Politikaları" Kongre Kitabı, 16-22.
- Paker, Oya. (2009). "Popüler Müzik, Gündelik İdeoloji ve Benlik İnşası: Sezen Aksu Şarkıları Üzerinden Bir İnceleme". İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (34), 87-106.
- Pınar Özgökbel Bilis, Ayşe Çatalcalı (2012). "Toplumsal Cinsiyet Stereotiplerinin Medyada Sunumu Ve Popüler Kadın Sanatçılar Örneğinde "Kadın Star" Stereotipleri: Akşam-Hürriyet-Star Gazeteleri". Erciyes İletişim Dergisi, 2 (3), 25-26.
- Pişkin, Günseli (2007). "Binbir Gece Televizyon Dizisi ve Toplumumuzda Kadın". Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 9(1), 195-215.
- Pope, Harrison G., Amanda J. Gruber, Barbara Mangweth vd (2000). "Body Image Perception Among Men In Three Countries". American Journal of Psychiatry, 157(8), 1297-1301.
- Prior, Nick (2011). Critique And Renewal In The Sociology Of Music: Bourdieu And Beyond. Cultural Sociology, 5(1), 121-138.
- Quinn, Diane M., Stephenie R. Chaudoir, Rachel W. Kallen. (2011). "Performance And Flow: A Review And İntegration Of Self-Objectification Research.". Ed. R. M. Calogero, S. Tantleff-Dunn, J. K. Thompson. Self Objectification In Women: Causes, Consequences And Counteractions. (119138). Washington: American Psychological Association, 119-138.
- Sakar, Mümtaz Hakan (2009)." Popüler Müzik ve Müzik Eğitimi". Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2(8),
- Sarkissian, Margaret (1992). Music And Gender. Ed. Helen Myers. Ethnomusicology: An İntroduction. W.W. Norton, 337-347.
- Savran, Gülnur (2010). "Modern Tıp Ve Bilimin Kadın Bedenini Denetleme Biçimi". II. Kadın Hekimlik ve Kadın Sağlığı Kongresi "Kadını Görmeyen Bilim ve Sağlık Politikaları" Kongre Kitabı, 23-30.
- Siegelaub, Seth (1983). "Working Notes On Social Relations In Communication And Culture". Ed. Armand Mattelart. Communication And Class Struggle. NY: international general, 11-17.
- Sözen, Edibe (2001). "Popüler Kültür Retoriği". Doğu Batı Dergisi, 4(15), 55
- Spears, Russell and Haslam, S. Alexander (1997). "Stereotyping And The Burden Of Cognitive Load". Ed. R. Spears, vd. The Social Psychology Of Stereotyping And Group Life. Oxford: Blackwell. 171-207.

- Tajfel, Henri (1978b). "Interindividual Behaviour And Intergroup Behaviour". Ed. Henri Tajfel. *Differentiation Between Social Groups: Studies In The Social Psychology Of Intergroup Relations*. London: Academic Press, 27-60.
- Tajfel, Henri (1982). "Social Psychology Of Intergroup Relations". *Annual Review of Psychology*, 33(1), 1-39.
- Tajfel, Henri, Forgas, Joseph P. (1981). "Social Categorization: Cognitions, Values And, Groups". Ed. J. P. Forgas. *Social Cognition: Perspectives On Everyday Understanding*. London: Academic Press, 113-141.
- Tatar, H.C. (2008). "Mitolojiden Postmodernizme Yenidenleşme: Değişme ve Kadın". *Türk Yurdu*, 28 (247), 59-63.
- Tiggemann, Marika, and Lynch, Jessica E. (2001). "Body İmage Across The Life Span İn Adult Women: The Role Of Self-Objectification". *Developmental Psychology*, 37(2), 243.
- Turley, Alan. C. (2001). "Max Weber And Sociology Of Music". *Sociological Forum*, 16(4), 633-653.
- Turner, John C. (1975). "Social Comparison And Social Identity: Some Prospects For Intergroup Behaviour". *European Journal of Social Psychology*, 5(1), 5-34.
- Turner, John C. (1982). "Towards A Cognitive Redefinition Of The Social Group". Ed. H. Tajfel. *Social Identity And Intergroup Relations*. London: Harvester Wheat Sheaf, 2-48
- Turner, John C., Brown, Rupert (1978). "Social Status, Cognitive Alternatives And Intergroup Relations". Ed. Henri Tajfel. *Differentiation Between Social Groups: Studies İn The Social Psychology Of Intergroup Relations*. London: Academic Press, 201-30.
- Yöndem, Sadık. (2013). "Müzikte Yozlaşmaya Küreselleşmenin Etkisi". *International Journal Of Social Science*, 6(2),
- Zimmerman, Amanda and Dahlberg, John (2008). "The Sexual Objectification Of Women İn Advertising: A Contemporary Cultural Perspective". *Journal of Advertising Research*, 48(1), 71-79.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- Bektaş, Süleyman (2007). *Türkiye’de Müzik Videosu Açısından Müzik Yapım Şirketleri ve Müzik Televizyonu İlişkisi Bir Örnek MMC TV*. İstanbul: İÜ SBE Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Kaniyolu, Ceylan. (2010). *Popüler Müzikte Din Teması: Yeşil Pop*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Kapancıoğlu, Ömer (2006). *Bilgi Teknolojilerindeki Gelişmelerin Müzik Endüstrisine Etkileri Konusunda Üniversite Öğrencilerinin Görüşleri*. Manisa: Celal Bayar Üniversitesi SBE Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Özden, Ömer (2010). Üniversite Öğrencilerinin Popüler Kültür Ve Popüler Müzikle İlgili Görüşleri. Konya: Selçuk Üniversitesi SBE Yayınlanmamış Doktora Tezi.

<http://www.powerapp.com.tr/powerturk> Erişim Tarihi: 07. 03. 2018.

<https://www.sabah.com.tr/aktuel/2013/08/05/mustinin-isyanina-meslektas-destegi>
Erişim Tarih: 07. 05. 2018.

<https://www.youtube.com/> Erişim Tarihi: 07.03.2018.

EKLER

EK 1 Top Listesi Şarkılarının Sözleri

Simge – Üzülmedin Mi ?

Vurulduğum
Aynı yerden üst üste vurulduğum
Ama sustum
Dağıttın hayatımı
Beni ağır yanılttın
Acım oldun
Ve gördüm gerçeği
İçindeki seni
Buna rağmen tutuyordum o soğuk ellerini
Gidiyordum kaç defa
Ama tuttum kendimi
Yapamazdım, acıtamazdım asla senin gibi
Üzülmedin mi kalbimi çarpıp çıkarken
Küçülmedin mi aşkla verdiği sözden cayarken
Nasıl bakıyorsun gözlerime veda ederken
Ben çok üzülmedim, sen üzülmedin mi?
Barış Arduç ve Elçin Sangu - Bu Su Hiç Durmaz
Kar gibi örttüm üstünü, içinde tüm çiçekler
Birbir birer titrediler
Uykusuzluğundan belli, kafanda birikintiler
Teker teker döküldüler
Sen hep kendine önlemler aldın
Ben kendime yasaklar koydum
Önümüzde barajlar var
Bu su hiç durmaz!..
Bu su hiç durmaz!..
Yaşamak dopdoluydu akan pınarlar gibi
İnanmayanlar beklediler
Umutlarını borç verdin, cebinde hiç kalmadı
Dostların anlamadılar
Sen hep kendine önlemler aldın
Ben kendime yasaklar koydum
Önümüzde barajlar var
Bu su hiç durmaz
Bu su hiç durmaz
Nar gibi güzelliğin gizliydi vereceklerin fazlaydı
İnsanlar inanmadılar
Sustun sustun konuşmadın, sonra kaçtın arkana bakmadan
İnsanlar şaşırdılar
Sen hep kendine önlemler aldın
Ben kendime yasaklar koydum
Önümüzde barajlar var
Bu su hiç durmaz
Bu su hiç durmaz
Aynur Aydın Feat. Turaç Berkay – Bana Aşk Ver
Nasıl soğumuşsa kalbim
Kalmadı senle derdim
Sevseydim yine yerdim
Göz göre göre yalanlarını
İnan inan duymam inan
Yanımda aşkla bağırırsan da
İnan inan görmem inan
Beni cennetten çağırırsan da
Bana ver, bana aşk ver tanrım

Deli ver, gözleri en körü ver
Onu al, onu unutma tanrım
Beni ver, ömrüne dert beni ver

Buray – Sahiden

Sahiden sevmemiş beni
Meğerse bilmeden
Geçmişim hayatından
Bir iz bırakmadan, bir söz bırakmadan
Sahiden doğruymuş söylenenlerde
Bir defa çıkmamış adım ağzından
Sahiden bir hiçmişim nazarında
Öylesine geçmiş zaman
Bu gece tutmayın ateşi
Yanacak biraz daha
Biraz daha cehennem olsun hayat
Kurtulurum sabaha
Bu gece tutmayın beni
Denizlere yakarım belki
Ağlarım haykırı Haykırı
Gönderirim sulara
Bu gece tutmayın beni
Gözlerimde kanlar olsun
Hiç kimse silmesin gözyaşımı
Bana ders olsun
Bu gece acısın canım
Bir acımasın
Bunu bana yaşatan
Her gece böyle kahrolsun
Ersay Üner- İki Âşık

Zor
Hangisi kolay ki?
Her veda bırakır izini
Aşktı bir hata değildi.
Sadece zamanımız tükendi
Sevdik sonunu bile bile sevdik
Gençtik tabi kolay yolu seçtik
Acıyıp geçtik
Sevdik sonunu bile bile sevdik
Daha gençtik tabi kolay yolu seçtik
Acıyıp geçtik
Biz iki âşık kafaları karışık
Bir sağa çarptık bir sola çarptık
Nasıl bitti bizde şaşırdık
Kime sorsan çok yakıştırdık

Ozan Doğulu Feat. Ece Seçkin – Sayın Seyirciler

Noldu Heyecanlandın
Dizildi Laflar Gözlerine
İnmesin bir Yerlerine
Bundan Sonra Öyle
Sövdürtme Kendine
Allah'ından Bul da
Sürün Yerden Yere
Hadi O Zaman
Bensiz Dünya Cehennemmiş Demişsin
Madem Öyle Yan O Zaman
Atma İçine Söyle
Yapma Bana Gönderme
Haydi bir Cesaretle
Söylesene Sıkıyorsa Suratıma

Görmedim hiç Âlemde
Sen Gibisi Ömrümde
İzliyorum Hayretle
Vay Anasını Sayın Seyirciler
Sağdan Soldan Yandan
Kıvrırma Lafları Döndürme
Ben Dönmem Geriye
Bundan Sonra Öyle
Sövdürtme Kendine
Allah'ından Bul da
Sürün Yerden Yere
Hadi O Zaman
Bensiz Dünya Cehennemmiş Demişsin
Madem Öyle Yan O Zaman
Atma İçine Söyle
Yapma Bana Gönderme
Haydi bir Cesaretle
Söylesene Sıkıyorsa Suratıma
Görmedim hiç Âlemde
Sen Gibisi Ömrümde
İzliyorum Hayretle
Vay Anasını Sayın Seyirciler
İrem Derici – Bazı Aşklar Yarım Kalmalı
Gideceği zamanı bilmeli insan
Vakit varken ezilmemeli
Akışına bırakmalı hani bazen
Bilirsin ya, dünya hali
İkimiz de çok sevmiştik aslında
İkimiz de direndik yaralı yaralı
Buraya kadarmış, her şey tadında
Bazı aşklar yarım kalmalı
Şimdi söyle şarkımızı
Ağlaya ağlaya, olanları kadere
Bağlaya bağlaya
Yarın yok fark ettim, bugün bizden gitti
Artık senin hiçbir şeyin değilim
Soner Sarıkabadayı – Gel De Uyu
Kalbim sana kırılmıyor,
Gerek yok almana
Seni de vurur,
Dur de durur yoluna
Bana kaç adım uzaktasın yürüsem?
İki dudaktasın bir bilsem
Temelli mi bir süreliğine mi uzaktasın?
Seviyor seviyor gidiyor değişmez ki huyu,
Kokusu burada kendisi yok gel de uyu,
Ben ona ulaşamam o bana ulaşabiliyorken,
Buna rağmen bekle dese beklerim,
Bir ömür boyu
Sıla - Muhabir
Kalp kırıyor her günün akşamı
Ve bana kalıyor boynunu bükmesi
Vardığın yerde kalbin durdu
Durmaz dar vakit
Sanki serde bir şey soldu
Ahdımdan hafif
Vardığın yerde kalbin durdu
Durmaz dar vakit

Sanki serde bir şey soldu
Ahdımdan hafif
Sorma ben inim inim inliyorum
Sen sustukça geberiyorum geberiyorum
Sürç-i lisanısın inatçı kalbimin
Konuşanlara özeniyorum
Bir diline dolanmış bahaneler
Bahane değil onlar harabeler
Hüngür hüngür ağladım
Senin alacağın olsun
Utandı meyhaneler
Oyuna getirdin aşk
Sana da aşk olsun
Muhbirmiş kelimeler
Hüngür hüngür ağladım
Senin alacağın olsun
Utandı meyhaneler
Oyuna getirdin aşk
Sana da aşk olsun
Muhbirmiş kelimeler

Tuğba Yurt – İnceden İnceden

İnceden İnceden sözleri ile;
Geri dönmek için geç kaldın, sıra sende tüzüleceksin
Varlığınla ne kazandırın, yokluğunla ne kaybettireceksin
Bir gün iki gün sonra çözülür bağladığım karalar
Önüme bakarım taş olsan yoluma kalbim seni paralar
Gel deneyelim diyorsun olur mu yeniden?

Ruhumu okşuyor inceden inceden
Kanmam be oğlum neler gördüm neler
Nasibimi aldım tüm yeminlerden

Ozan Doğulu Feat. Murat Boz – Hey

Böyle insanoğlu düşünmüyor ki sonu
Kaybedince kıymeti biliyor
Kalp eridi su oldu yokluğunda mahvoldu
Huzurda affını diliyor
Hey aşk bende durmuyor
Hey yanımdan da geçmiyor
Hey hadi durma
Aşk yerlerde bu zamanda
Dön gel gönlüm farkında
Sen gibi biri yok bu cihanda
Hey hadi durma

Aşk yerlerde bu zamanda
Bulamazsın sen yazgında
Ben gibi seveni bu cihanda

Oğuzhan Koç – Vermem Seni Ellere Vermem

Sevdirdin kendini bana hiç sorma
Bundan sonra sana gözüm gibi ben bakarım
Seni hiç kimseler alamaz unutma
Kimseler üzemez karşısına ben çıkarım
Bana göre sen benim olmalısın
İçime nefes gibi dolmalısın
Kaderime yön verecek bir ışık gibi doğmalısın
Ara sıra bazı yok olsan da
Geceleri üşüdüğüm anlarda
Yanıma koşarak beni kor gibi yakmalısın
Vermem seni ellere vermem
Allah şahidim olsun

Vermem seni ellere vermem
Söz verdim bir kere dönemem
Emre Aydın – Beni Vurup Yerde Bırakma
Milyon şey var aklımda
Gitmeseydin dinlerdin
“beni düşün bir kez de”
Diye başlamak isterdim
“iyi bak kendine”
Bile diyemiyorum
Konuşsam faydasız ya
Ama susamıyorum
Beni vurup yerde bırakma
Katlanamıyorum hiçbir yokluğuna
Beni vurup yerde bırakma
İçim bağırdı da
Ben diyemedim ya
Bir tek şey var aslında
Eğer konuşabilseydim
“beni böyle bırakma”
Diye haykırmak isterdim
Mabel Matiz – Öyle Kolaysa
Yaşadık be tamam
Anladıysak ne gam
Bir sofrada bin saf tutulmuş
Görmüyorsan devam
Ağlarım gülerim
Aynı tas ve hamam
Adamım, kaygan kanun bu
Düşerim uyamam
Kalmasın bak elinde
Gönül bu yerme yerinme
Ve dünya bir çölse, durma
Seraba su getir
Öyle kolaysa gel başımdan
Kaldır at sevdanı
Dertli saz bu boşa çalınmaz
(Dertli sazım boşa çalınmazdım)
Çaldığın reva mı
Satmam!
Bu dert benim hem ağam hem paşam!
Öğrenirim onunla kendimi
Direnenler yaşar
Manuş Baba- Dönersen ıslık Çal
Olmuyor
ne yapsam olmuyor
bu kaçınıcı ayrılık akşamı
duvarda asılı resminle
bir benden bir sen geçiyor Aaaah
hiç bekleme dönemem
Dönemem belki de
hasretin gelince rüzgâra sor
Beni neden sevmedin
Olmuyor ne yapsam olmuyor
Bu kaçınıcı ayrılık akşamı
Duvarda asılı resminle bir benden
Bi’ sen geçiyor
Kaç mevsim
Kaç mektup yaktım da bilmedin

Hasretinden ölmedim
Gececek bütün bunlar geçecek
İnanma yalan hepsi sevgilim Aaaah
Ne olur bir şey sorma
Döneceğim Döneceğim sana
Takvim sorup nolur
Karalar karalar bağlama
Olmuyor ne yapsam olmuyor
Bu kaçınıcı ayrılık akşamı
Duvarda asılı resminle
Bir benden bir sen geçiyor Aaaah
Kaç mevsim kaç mektup yaktım da bilmedin
Hasretinden ölmedim
Gececek bütün bunlar geçecek
İnanma yalan hepsi sevgili

Hande Yener – Vay

Bir Kalp, Bu Kadar Mı Taş Olabilir Ki
Anlattım Oysa Hepsini Sana
Aşk Emek İster Önce
Zoru Görünce Kaçmak Olmaz
Ama Bir Kulaktan Girdi Öbüründen Çıktı
Yazık Oldu Bu İkili Tarih Yazardı
Vay Başa Sardı Filmi
Vay Konusu Da Belli
Vay Yine Ayrılıktan Bahsedecek
Vay Başıma Gelenler
Vay Bilir Çekenler
Vay Bana Dostu Düşmanı Güldürecek
Vay Başa Sardı Filmi
Vay Konusu Da Belli
Vay Yine Ayrılıktan Bahsedecek
Vay Başıma Gelenler
Vay Bilir Çekenler
Vay Bana Dostu Düşmanı Güldürecek
Kalp, Bu Kadar Mı Taş Olabilir Ki
Anlattım Oysa Hepsini Sana
Aşk Emek İster Önce
Zoru Görünce Kaçmak Olmaz
Ama Bir Kulaktan Girdi Öbüründen Çıktı
Yazık Oldu Bu İkili Tarih Yazardı

Zakkum- Hatıran Yeter

Senden bir hatıra bana bu şarkı,
Bir gün gitsen bile hatıran yeter,
Unutmak mümkün mü böyle bir aşkı
Bir gün gitsen bile hatıran yeter...
Bir yanda yaşanan o güzel günler
Bir yanda anılar bir yanda dünler
Seni yaşatacak neler var neler
Bir gün gitsen bile hatıran yeter...
Bilinmez neleri getirir zaman
Bilinmez neleri götürür zaman
Aşka bir hatıradır maziden kalan
Bir gün gitsen bile hatıran yeter...
Bir yanda yaşanan o güzel günler
Bir yanda anılar bir yanda dünler
Seni yaşatacak neler var neler
Bir gün gitsen bile hatıran yeter...

İlyas Yalçıntaş Feat. Aytaç Kart - Yağmur

Sen yorgun düşmüş kara ayaz
Aşka suskun
Yok, başka bir yol kanatların
Rengi solgun
Bilsem kendimden uzaktayım
Dönmem harbinden ıraktayım
Kalbimden at
Varmaz elim
Yaşlı gözüüm aşka küsüm
Derdinle çok yandı tenim
Yağmur senin gül bahçenim
Sende benim

Elif Kaya- Aşklarca

Görelim En Baba Numaranı
Olmaz Olmaz Olmadı Olmaz
Git Çalış Geçemedin Aşk Sınavını
Olmaz Olmaz Olmadı Olmaz
Yavrum Doymadın mı
Otur Otur Baymadın Mı?
Geldik Gidiyoruz Bak
Buna Hala Aymadın mı?
Salla Torba Dolsun
Dönüşünüz Kutlu Olsun
Yürüdü Yırtındı Aşklarcaa
Yanıyor Yanmaz Mı Su Verin Adama
Dediğime Gelmiş Salına Salına
Bir De Bi Sormaz Mı "No" Dedim Ona Da
Gazı Olan Alınsın Mucho Gasolina

Hadise – Sıfır Tolerans

Herşey Burda Bitti, Toparlan Gidiyorsun
Zamana Bırakmadım Tehlike Arz Ediyorsun
Suçüstü Tövbeler, Kalbe Ağır Darbeler
İlahi Sevgilim Sen Kimi Kandırıyorsun
Yalnızlık Bu İlişki Bu Ne Yaman Çelişki
Ki Senden Sakınmadım Ben Hep Gözü Karaydım
Bi Tatlı Tesadüfken Şimdi Acı Tecrüben
Oldum Bende Yanıldım Sen Hep Biraz Yalandın
Sıfır Tolerans Hadi Git Durma
Yüreğim Soğudu Yakamam Bi Daha
Kısasa Kısas Aşk Alır Verdiğini
Acısı Kalır Son Sözü Söyleyenin
Sıfır Tolerans Hadi Git Durma
Yüreğim Soğudu Yakamam Bi Daha
Kısasa Kısas Aşk Alır Verdiğini
Acısı Kalır Son Sözü Söyleyenin
Son Sözü Söyleyenin
Son Sözü Söyleyenin

Hande Yener – Benden Sonra

Ben seni tarihe gömmeye hazırım
Kalmadı gözde ağlayacak yaş
Her kırışında bin parça oldu
Düşünmedin mi kalp bu değil taş
Doldur şimdi yerimi
Başka ben varsa
Hadi bul yoracak yeni birini
Çok üzgünüm onun adına
Yalan söyleyemem ben hiç
Mutlu olma benden sonra

Her gece gez dur ya da bir yuva kur
Ama gün yüzü görme benden sonra

Berkay – Bana Sen Gel

Anladım ki bunca zamandır
Bomboş gezip durmuşum
Sol omuzumdaki küçük meleşimle
Ben zaten çok mutluymuşum
Islak bir halde kendimi karşısında
Otururken bulmuşum
Ne de güzelmiş senin yağmurun
Ay değil ben tutulmuşum
Geleceksen bana sen gel
Biraz sarıl elini ver
Ne olur sana dokunmama izin ver
İçinde biraz ben varsam eğer...

Berkay – Yaz

Sen beni üzme için mi doğmuştun?
Ondan mı kalbime pusu kurmuştun?
Oysaki ben ucunda sen varsan
Her şeyi hayra bile yormuştum
Buna rağmen gittiysen
sen zaten yanmadan kül olmuşsun!
Yaz! Beni yalnızlığına
Yaz! Uzağımda Ağustos yaz
Yaz! Seni mutsuz edicem biraz
Avaz avaz
Ne kadar acı çeksen az
Yüreğin bensiz enkaz
Seni mutsuz edicem bu yaz
Bağır avaz avaz
Yaz!
Yaz!

Seksendört – Yorma

Bu Gereksiz Ayrılıkta
Ne Bi Kurtaran Ne De Kaybeden Olamadım
Bi Güvensen Aslında
Gece Bitmeden Gün Doğmadan Yanındayım
Yapma N'olursun,
Gün Olur Devran Döner Unutulursun
Hala Susuyorsun Bi Adım Atmıyorsun
Beni Seviyorsun Bunu Biliyorsun Hiç Yorma
Yorma, Beni Har Vurup Harman Savurup Durma
Beni Olmadığım Bi Adam Yerine Koyma, Yapma
Derdim Büyük Dermanın Yok Hiç Sorma
Farkına Vardığında Çok Geç Olacak
Geri Dönülmez Bi Yoldayız
Bi Düşünsen Aslında Karar Vermeden
Düşmanın Değil Yanındayım
Yapma N'olursun

Manuş Baba – Eteği Belinde

Geliyor bak kalem kaşlı
Eteği belinde gül de takmış gül de takmış
Al dudaklar, mor sümbüller
Öyle de güzel ince de belli ince de belli
Yar beline beline sarılamam
Ah geceden duramam
Ah öteden beriden bakış atma
Ah yerimde duramam

Ah yıkadım kuruttum çarşafı
Serdim ipek yorganı
Ah günahı sevabı boynuma
Gel bu gece koynuma
Dedim ona
Ey güzel, böyle mi geçer bu geceler bu geceler
Neymiş anam bizim bu keder ne zamana kadar
Böyle gider böyle gider

Ziynet Sali – Ağlar Mıyım?

Gitme kal desem kalmaz
Aşkı düşse eğilip almaz
Unutmak zor iş ama
Zaman zaman zaman lazım
Sihirli değil sevişmek
İçinde hiç aşk yoksa
Umudunu kaybetti kalp
Aman aman aman zamanla
Girmedi kalbime almadı da
Benim gibi hiç yanmadı da
Belki başka yerde açmak
İstedi çiçek
Gönüllüsün yalnızlığım
Alışmış yürümelere tek
Bu yüzden sevinçleri
Kederli hep

Ağlar mıyım? Ağlamam
Bir daha bağlamam bizi
Seni ister yak beni, yık beni
Dağla şu kalbimi gelmem

Murat Dalkılıç Feat Oğuzhan Koç - Aşınayız

Döndüm sana yüzümü ben aşkım
Yine çıktım karşına
Denesek mi bir kez daha
Zaten Aşınayız
Söndüm yana yana ne bir baktın
Yine bana seni sordular
Bütün eş dost yordular
Sanki ordular yaaaa
Tabi ben de diyorum o da âşık
Üstüne gitmiyorum şu aralar
Kimi görsem unutmaz o beni diyorum
Şöyle söylüyorum
Bırak o bir tarafta seyredip uzansın
Ben pervaneyim etrafında
Hele bi bakarsa şöyle göz ucuyla
Herkesi şahit yazsınlar
Bırak hiç dokunma seyredip utansın
Ben gibi yok o da farkında
Hele de benim olursa
Tüm şehir uyansın
Aklım nerde bir baksınlar

Buray – Mecnun

Bir Gülüşünde Başladı
Yüreğimde Fırtına
Bana Hiç Danışmadan
Aşk Kapımda
Sen Bahara Ahenk Veren
Sarmaşık Yedi Veren
Güneşimde Can Bulup Sarılsan

Yar Ne Olur Dokun Bir Kere
Yüreğim Yaprak Döküyor
Beni Görsen Sensin
Halim Sonbahar
Tenin Sokunur Yakınıma
Dokunur Dudaklarıma
Hayalin Yetmiyor
Gel Ol Yanımda
Sevdalar, Sevdalar
Bir Güler Bir Ağlar
Nasıl Güzellik Allahım
Kalbe Zarar

Gitsem Mi Kalsam Mı
Mecnuna Sorsam Mı
Kül Olur Ateşe Dayanmaz
Bu Şehir Yanar

Aylin Coşkun - Sinsirella

Merhaba bayanlar baylar
Gösteri birazdan başlar
Sahnede bir yıldız var
Oyunculukla aldı oskar
Kendisi kibirli biri
Dengesiz ama sihirli
Baktı mı kalırsın onda
Aklına patlar bir bomba
Bi bildiğimiz var da
Konuşuyoruz burda
O şimdi sindirella
Özünde sinsirella
Kararlı ama zararlı
Hep atarlı bir muamma
Yüzünde maskesiyle
Gülümsüyor hafifçe
Kıskanırdı görse
Mona Lisa.

Derya Uluğ – Ne Münasebet

Saf kibirden ibaret
Dilindeki her cümle
Kaf dağından misafir
Kabul etmiyor bünye
Anlamsız cesaret bir güven var yüzünde
İstemeyen misafir kabul etmiyor bünye
Göz pınarlarında yalancı rutubet
Barışmaya gelmişmiş ne münasebet
Ateşkes istiyormuş ayrı kalmaya doymuş
Bir özür bekliyormuş ne münasebet

Feride Hilal Akın & Hakan Tunçbilek - Gizli Aşk

Senin olsun ömrümü al ama
Şimdi saklanmalıyız
Haklısın sevgi suç değil ama
Belki aklanmalıyız
Seviyorum ama buna boyun eğmem
Aşkımı sakınırım ama gizlemem
Her hücrem seni çağırırken
Aşkı kaçamak gözlerden uzak yaşayamam ben

Altay - Kalp Gözüm

Ey sevgili koy elini kalbime, sen diye atıyor
Gözlerin gözlerime değince içimde güneş açıyor
Sen ömrümün sahibi, sen canımın ta içi

Aşkıma sana sahici ben gönlünün talibi
Beni sen can gibi beni canan gibi beni kendin gibi gör
Bana dünyaları verseler nafile kalp gözüm başkasına kör
Ferhat Göçer - Sen Elimden Tut
Yarımımış Bir Yanım Bir Yanım Yaralı
Nasıl Tamam Yaptın İyileştirdin
Yarımımış Ertesi Bugün Yaşamamın
Aşk Gerçekten Varmış Hissettirdin
Bilsen Nasıl Hoş geldin
İyi Günde Kötü Günde Söz Verelim İkimizde
Aldığım En Son Nefeste Sen Elimden tut
Her Ne Yaşandıysa Bitti Senle Benle Önce Unut
Bir Ömür O Güzel Başını Göğsümde Uyut

Mustafa Ceceli – Geçti O Günler

Geçti o günler acıttı geçti
Sonunu boşver başı güzeldi
Uzun bir yoldu haliyle yordu
Pişmanlığım yok bize değerdi
Varsa ki suçlu, bence gururdu
Şikâyetim yok bize değerdi
Gönül olduk sevmedik zorla
Öğrendik aşkı kırıla kırıla
Hazin bir sonduk, gün ortasında
Sen unutsanda unutmam asla
Aklımıza gelir miydi böyle bir elveda
Ah ah, söyleseler gülerdik ağladık ama
Gönüllü olduk sevmedik zorla
Öğrendik aşkı kırıla kırıla
Hazin bir sonduk gün ortasında
Sen unutsan da unutmam asla

Mustafa Sandal – Aşk Kovulmaz

Sen şimdi ayrılık ağacına
Bu sevdayı asıpta gidiyor musun?
Bir ömürden çok sevda çıkmaz
İnsan bir kere sever
Bilmiyor musun?
Biz kara kışlardan
Beyaz baharlar yaratmadık mı?
Biz bütün fırtınalarda
Bir dağ gibi durmadık mı?
Hala severken kalplerden
Aşk kovulmaz
Sende gidersen
Bu şehirde yaşanmaz
Kar yağıyor çoktan kapandı yollar
Sen kal diye gitme diye
Şehir bembeyaz ağlar.

Deeperise Ft. Jabbar - Geçmiş Değişmez

Gözler görebilir de
Kanabilir de
Yine de sen kanma
Kalp yanılabilir de
Kırılabilir de
Delice sev vazgeçme
Biriciğim sen
Olabilirsen
Kaybolup gitme
Gelsen
Beni bi bulsan

Gülüşüm olsan
Güneş gibi
Murat Güneş Feat. Yonca Lodi - Beşinci Mevsim
Bu yaz ayrılmayalım sakın
Hazır değilim ki yalnızlığa
Kışın da sensiz çok üşürüm malum
Mahal verme böyle bir haksızlığa
Biz ileri yürürken sarı güz yapraklarını
Üstümüze düşmekten mahrum bırakmayalım
Ve bahar geldiğinde açan ilk çiçeklerden
Gönlümün sultanına aşk tacı yapmalıyım
Sanki yıllardır görüşmemiş gibi
Sarıl bana her seferinde
Biraz daha kalabilir miyim
İzin verirsen yüreğinde
Beşinci mevsim diye bir şey olsa
Senle adaş olurdu kesin
Cennette çalınan bir şarkı
Adımı fısıldayan sesin
Yalın - Hele Bir Başla
Doğruyum dosdoğruyum
Aşka çıkan her yol gibi
İnanmasan da
Bildiğim tüm şehirleri unuttum
Senin yanında doğdum
Yanı başında
Hele bi' başla sarı olarak
Hele bi' başla
Dolmaz mı sayılı günler
İnmez mi kalbine melekler
Bizi yazsın diye değil şarkılar
Bizi anlatsın diye değil akşamlar
Gün düşünce en doğuyum
Verdiğim ilk söz gibi
Aldırmasan da
Sevdiğim tüm nefesleri susturdum
Senin yanında doğdum
Yanı başında
Hele bi' başla sarı olarak
Hele bi' başla
Dolmaz mı sayılı günler
İnmez mi kalbine melekler
Yazdım yazdım sildim
Yazdım yazdım sildim
Sonunda uzun yollardan döndüm
Sabahın ilk saatine ait mahmurluğum, yüzüm, ruhum
Yağmur az ötede yenileyecek sokağı
Az ötede üzülün gençliğim
Karşımdayken bile hatırımdasın
Yazdım yazdım sildim
Canımdasın
Çok uzun yollarda sabırlarım
Caydım döndüm
Ben o yollarda büyüdüm
Yanımdayken bile hatırımdasın
Fettah Can - Kalakaldın mı?
Elimden gelen bu
Ardına koymayanlardanım
Baktığın yerde değil

Bakmadıklarındayım
Yalnızca bir an meselesi
Aklının ücrasıym
Dön demek hakkım sandığın değil yandığının
Sınandın mı en sevdiğinle
İçin yana yana hiç ayrıldın mı?
Bir kelime etmeden, göz göze gelmeden
Gerçek mi diyemeden
Kalakaldın mı?

Enbe Orkestrası Feat. Bengü & Doğukan Medetoğlu - Yorma

Çoktan kapanan bir konuyu açtın tekrar
Niye çıktın karşıma bu tesadüf aşkın temeli hep efkâr
Olma isyankâr erken basar yalnız karanlıklar
Bakma tehditkâr ağır basar gurur aşk senden kaçır
Bendeki gibi
Lütfen yorma, benden ümidi kes zorla
Olacak iş değil bu kez yapma
Küçülüyorsun sordukça
Böyle oldukça imkânsız almak nefes, yorma

EK 2: Mustafa Sandal PowerTürk Sansür Haberi

Musti'nin isyanına meslektaş desteği

ÖZLEM AVCI05.08.2013**Mustafa Sandal**, bir dönemin TRT'si gibi sansür uygulayıp müzik sektörünü baltaladığını iddia ettiği Power Türk'e artık şarkılarını göndermeyeceğini açıkladı. Sanatçılardan Musti'ye destek yağdı!

Giriş Tarihi: 5.8.2013 © 10:20



Müzik dünyası Power Türk'e karşı ayaklandı! Ayaklanmanın öncülüğünü yapan kişi; **Mustafa Sandal**. Ünlü popçu, kuruluşu; sansür uygulayarak müzik dünyasının önünü tıkamakla itham etti. Bundan sonra yeni şarkı ve kliplerini kuruluşa göndermeyeceğini açıkladı. Önümüzdeki günlerde sözü ve müziği Gülşen-Ozan Çolakoğlu ikilisine ait olan 'Tesir Altında' isimli şarkısının single'ını çıkarmaya hazırlanan Sandal, tepkisini şu sözlerle dile getirdi: "Müzik sektörüne zarar veren ve gençlere ambargo koyan Power Türk'e ben de ambargo koyuyorum. Yeni şarkımı yayınlamayacaklar. Tarafı ve sektöre zararlı yayını nedeniyle klipten geri çekiyorum!"

ALKIŞLAR MUSTAFA SANDAL'A

Mustafa Sandal'ın bu çıkışına, sanatçı dostlarından da tam destek yağdı: Mahsun Kırmızıgül: TRT döneminde yapılan yasaklı uygulamalar çağın gerisinde kaldı. Üreten olarak sizler bu kuralları yıkabilirsiniz. (Sanatçı dün de **Twitter**'ında şunları yazdı: Bugün Mustafa'nın yanında olalım. #MusticilerPowerTurkuProtestoEdiyor)

Samsun Demir: Mustafa Sandal Power Türk'e yeni şarkısı 'Tesir Altında'yı göndermeme kararı aldı. Sanatçının özgür kararını ben de destekliyorum.

Banu Zorlu: Çok haklısın sevgili Mustafa Sandal..

Volga Tamöz: 15 yıla yakın bir süredir çok iyi tanıdığım Mustafa Sandal; bir konuyu enine boyuna çok iyi düşünür, tartar ve gerçekten gerekli görürse de tavrını ortaya koyar. Mustafa Sandal, isyan etmişse pek çok sebebi vardır.

Altay: Mustafa çok iyi yapmış. Power Türk, sanatçılar arasında ayırım yapıyor. Biz; ruhumuzu, yüreğimizi, nefesimizi koyduğumuz şarkıların bir klibini döndürmek için Power Türk kapılarında yatıyoruz. Bu da bir sanatçı için hiç hoş olmayan bir durum. Mustafa Sandal'ı sonuna kadar destekliyorum.

Zeynep Talu: Bu davranışından dolayı tüm alkışlar Mustafa Sandal'a.

Sabah

ÖZGEÇMİŞ

Eğitim

2006 – Lisans: Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım

2016 – Yüksek Lisans: Kocaeli Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı ve Reklamcılık

Deneyim

2012 – Muğla Ticaret ve Sanayi Odası Basın Halkla İlişkiler / Stajyer

2016 – Civiltalks Sosyal Girişimi / Koordinatör

Yayımlanmış Bildiri ve Makaleler

2017 – (Ayvansaray Üniversitesi 2. Uluslararası İletişim Bilimi ve Medya Çalışmaları Kongresi) Travma Sonrası Stres Bozukluğunun Gelişiminde Medyanın Konumu: Terör Olayları Örnekleme.

2017 – (Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi AJIT-e Bilişim Teknolojileri Elektronik Dergisi) Pokemon Go Oyunu Bağımlılığını Destekleyen Bileşenlerin Kalitatif İncelenmesi.