



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sosyoloji Anabilim Dalı

KÜRESELLEŞME'NİN TEKTİPLEŞTİRME İDEOLOJİSİ
ve
TOPLUMSAL YENİDEN ÜRETİMİNDE
İDEOLOJİK AYGIT OLARAK
“DÜNYA MÜZİĞİ”

İlke Ulaş Kuvanç

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2010

KÜRESELLEŞME'NİN TEKTİPLEŞTİRME İDEOLOJİSİ
ve
TOPLUMSAL YENİDEN ÜRETİMİNDE İDEOLOJİK AYGIT OLARAK
“DÜNYA MÜZİĞİ”

İlke Ulaş Kuvanç

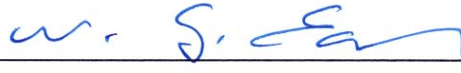
Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sosyoloji Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

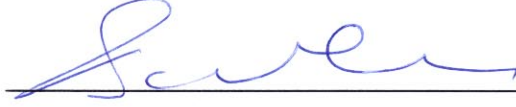
Ankara, 2010

KABUL VE ONAY

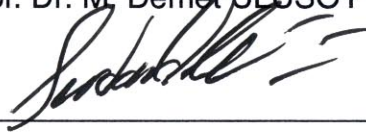
İlke Ulaş Kuvanç tarafından hazırlanan “Küreselleşme'nin Tektipleştirme İdeolojisi ve Toplumsal Yeniden Üretimde İdeolojik Aygıt Olarak Dünya Müziği” başlıklı bu çalışma, 19.04.2010 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.



Prof. Dr. Nevin GÜNGÖR ERGAN (Başkan)



Prof. Dr. M. Demet ULUSOY (Danışman)



Yrd. Doç. Dr. Serdar SAĞLAM

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof. Dr. İrfan Çakın

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 1 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

19.04.2010


İlke Ulaş Kuvanç

Sevgili Annem ve Babama ...

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans öğreniminin tamamında olduğu gibi tez aşamasında da, engin bilgelik ve sonsuz erdemi ile yol göstericiliği, anlayışlılığı, cesaretlendiriciliği ve benzersiz motive edici varlığı ile daima yanımda olan, bu süreçte bir danışmandan öte bir anne hassasiyeti ile benle birlikte çaba sarf etmekten asla yorulmayan değerli hocam ve tez danışmanım sayın Prof. Dr. Demet ULUSOY'a en içten dileklerle minnetlerimi sunarım.

Yüksek Lisans Tezimi tamamlamam konusunda sonsuz anlayışı ve çok değerli eleştirileri ile benzersiz desteğini esirgemeyen ve Yüksek Lisans bitirme jürisine katılarak beni onurlandıran çok değerli hocam sayın Prof. Dr. Nevin GÜNGÖR ERGAN'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Tezimin son halini alması noktasında yapmış olduğu olumlu eleştiriler ile çalışmama değerli katkılar sağlayan ve Yüksek Lisans bitirme jürisine katılarak beni onurlandıran, değerli hocam sayın Yrd. Doç. Dr. Serdar SAĞLAM'a desteği ve anlayışı için sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek Lisansım süresince, tüm stresleri ve uykusuzluklarıyla çektiği cefa sonucu benimle beraber yüksek lisans mezunu sayılabilecek derecede emeğe sahip ve ruhuma attığı “sanat” tohumu ile sosyoloji ve müzik alanlarını birleştirme çabamın bir anlamda iki yaratıcısından biri olan, eşsiz varlığı ile daima güç bulduğum biricik annem Nermin GÜLECEK'e ve nezdinde Gülecek Ailesi'ne, Bana verdiği kültürel vizyon, disiplin, cesaret ve mücadele gücü ile bu çabamın diğer yaratıcısı olan, varlığı ile bana daima sonsuz güç vermiş, örneğim, biricik babam Ayhan KUVANÇ'a ve nezdinde Kuvanç Ailesi'ne sonsuz minnetlerimi sunarım.

Bu çalışmanın biçimlenme sürecinde ki en sıkıntılı zamanlarda, hem manevi hem fiziksel anlamda gösterdiği benzersiz ve yürekten çaba ile yorulmadan yanımda olan ve hayatıma kattığı anlam ile tüm sıkıntılı süreçleri çekilir hale getiren sevgili hayat arkadaşım Alisa DRATCHINSKAIA'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca bu süreçte desteklerini hiç esirgemeyen sevgili kuzenlerim, Sezin ÇETİNKAYA, Gözde BİRDOĞAN ve Görkem ERDOĞAN'a da yürekten teşekkür ederim. Yine Tez çalışmamın en yoğun ve kaygılı dönemlerinde, benzersiz desteği ile, her an yanımda olan sevgili dostum Arş. Gör. Murat BAYAR ve Cem ÖZGEN'e sonsuz minnetlerimi sunarım.

ÖZET

KUVANÇ, İlke Ulaş, "Küreselleşme'nin Tektipleştirme İdeolojisi ve Toplumsal Yeniden Üretiminde İdeolojik Aygıt Olarak Dünya Müziği", Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2010

Bu çalışmanın konusunu, küreselleşmenin batı kökenli bir sistem olarak toplumsal devamlılığının sağlanması noktasında, belirlenmiş stratejiler ve bu stratejilerin uygulayıcı araçları bağlamında dünya müziğinin konumu ve fonksiyonları oluşturmaktadır. Bu bağlamda, kuramsal çerçevede ilk önce küreselleşme ideolojisinin tek tipleştirici etkisi üzerine vurgu yapan eleştirel kuramlar tartışılmış ve sonra küreselleşmenin , ideolojik, kültürel ve ekonomik boyutları ele alınmıştır. Son olarak da sanatın ideolojik işlevi üzerinde durulmuştur.

Çalışmanın temel amacı , bir sanat üretisi olan *dünya müziğinin*, küresel ekonomik elitler tarafından planlı bir şekilde yaratılan ticari bir tarz olduğunu ve oluşturulan konjonktürün büyük bir çoğunluk ile küreselleşme ideolojisinin devamlılığına ve ticari sürekliliğine hizmet ettiğini betimlemektir. Dolayısıyla, kuramsal çerçevede belirtilen küreselleşmenin tek tipleştirme icraatı *dünya müziği* bağlamında; bu müziği üreten firmaların ekonomik örgütlenmesi, müziğin dağıtımı, hedef kitlesi, üretilen müziğin algı birliği yaratan üretim sürecindeki tek tip teknik yapısı, ve söylemler üzerinden tek tipleştirici ideolojisi olmak üzere beş temel değişken üzerinden tartışılmıştır.

Araştırmanın sonucunda, *dünya müziğinin* çok etkili bir ideolojik aygıt olduğu ya da olabilme potansiyeline sahip olduğu ki, zaten bu amaçla batılı müzik endüstrisi sermayedarları tarafından üretildiği ve teknoloji üzerinden küreselleşme ideolojisinin yeni bir insan modeli yaratmada hegemonik formatlı, bilişleri istila edici bir kültürel enstrüman olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler : *Küreselleşme, İdeoloji, Yönetici Elitlerin İdeolojik Aygıtları, Dünya Müziği*

ABSTRACT

KUVANÇ, İlike Ulaş, “Homogenization Ideology of Globalization and “World Music” as an Ideological Apparatus in Social Reproduction”, Master’s Thesis, Ankara, 2010

Designated strategies and implementing appliances of these strategies in the context of *world music*’s position and functions composes this study’s topic to ensure globalization’s social continuity as a system of Western origin. In this context, first of all, theoretically, the homogenization effect of the ideology of globalization with an emphasis on one type of theories are discussed and then, ideological, cultural and economic dimensions of globalization are handled. Finally, the ideological role of art is emphasized.

Fundamental purpose of this study is to describe that the *world music*, which is an artistic output, is a commercial genre created in a planned way by global economic elites and the developed conjuncture serves to The ideology of globalization’s continuity and it’s assiduity of commercial with a large majority. Thus, it is discussed out of five basic variable including economic organization of the companies generated this music, distribution of the music, it’s target audience, produced music’s monotype technical architecture in the production process which creates a perception of unity and homogenizing/uniformizing ideology through discourse.

End of the research, it has been concluded that the *world music* is a very effective ideological device or it has the potential that is why it is produced by western investors in the music industry, and it has been also concluded that the *Ideology of Globalization* through technology is a hegemonic formatted, cognition-invading cultural instrument in creating a new human modal.

Key Words: *Globalization, Ideology, Ideological Apparatus of Governor Elites, World Music*

İÇİNDEKİLER

KABUL ve ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
1. GİRİŞ	1
2. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI ve YÖNTEMİ	3
2.1. Araştırmanın Kapsamı	3
2.2. Araştırmanın Konusu	3
2.3. Araştırmanın Amacı ve Önemi	4
2.4. Araştırmanın Yöntemi	4
2.4.1. Araştırmanın Temel Problemleri	4
2.4.2. Yöntem	5
2.5. Araştırmada Karşılaşılan Güçlükler	7
3. ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL/KURAMSAL ÇERÇEVESİ	10
3.1. Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi	10
3.1.1. Küreselleşme	10
3.1.2. Kültürel Tektipleşme	13
3.1.3. İdeoloji	15
3.1.4. İdeolojik Aygıt ve Hegemonya	18
3.1.5. Dünya Müziği	25
3.2. Araştırmanın Kuramsal Çerçevesi	28
3.2.1. Küreselleşme, Kültür, İdeoloji ve Ekonomi İlişkisi	28
3.2.2. Küreselleşmenin Tektipleştirme Fonksiyonu Üzerine Teoriler ..	47
3.2.3. Sanat ve İdeoloji: İdeolojik Aygıt Olarak Sanat	50

4. KÜRESELLEŞME ve DÜNYA MÜZİĞİ	57
4.1. Dünya Müziğinin Söylemler Üzerinden TektipliŐtirme İdeolojisi	57
4.2. Dünya Müziğinin Teknik Yapısı; Sound (Duyuluş) Birliği	70
4.3. Dünya Müziği Sektörünün Ekonomik Örgütlenmesi	79
5. SONUÇ ve DEĞERLENDİRME	91
KAYNAKÇA	97

GİRİŞ

Nerede insan varsa orada sanat vardır; ancak nerede insan yoksa orada sanat yoktur. Sanatın bizzat kendisi, insanın maddi, sosyal ve hedonik ihtiyaçlarının ötesinde bir şeyler yaratma dürtüsünü içeren özel bir faaliyettir (Ulusoy, 2005: 9). Bu özel faaliyet, insanlık tarihinin başlangıcından bu yana, çeşitli sebepler ve toplumsal olguların koşullamasıyla hep var olmuştur. Toplumsal kurumlar ve toplumun yapı taşı olan bireyin yönelimleri ve yönelimler dâhilinde ki aktiviteleri daima birbirleri ile her yönden etkileşim ve tümleşiklik içindedirler. Bu bağlamda insanlık tarihi üzerine yapılması mümkün çok yönlü incelemeler ışığında elde edilecek sosyolojik, ekonomik ya da siyasi tüm olguların, dönemsel bütünlükler içinde karakteristik yapılara sahip olduğu, birbirlerini karşılıklı olarak etkilediği kolaylıkla görülecektir. Sanat olgusu da bu öngörü dâhilinde, bahsetmiş olduğumuz toplumsal dinamiklerin, tam ortasında yer alan “birey”in bizzat kendinin yaratısı olarak, insanın yaşamına tesir eden tüm olgulardan etkilenen belki de bu anlamda oldukça narin bir sosyal enstrüman olarak tanımlanabilir. Birey, kültürlenme yolu ile öğrendiği bir değerler silsilesi altında davranışlarını biçimlendirir, yani toplum bir üst bilinçtir ve bireyin içine doğduğu değerleri ona öğreten ve yaşatmasını sağlayan bir yapısı vardır. Durkheim’ın tanımlamasıyla; toplum, toplum üyelerinin ayrı ayrı yapamayacağı şekilde farklı düşünür, hisseder ve davranır. Bu durumda da bir toplumsal olgu, birey üzerinde baskı yaratan, kendine özgü bir varlığa sahip, her türlü yapma tarzıdır. *“Sanat’ın insanın kendini ifade etmesine, bir anlamda kendini gerçekleştirmesine hizmet eden, manevi dünyasını ifade etmeye yarayan teknik bir icat”* (Baltacıoğlu, 1934: 13) olduğu gerçeğinden de hareketle kolaylıkla söyleyebiliriz ki, bireyin bu altında olduğu toplumsal baskı, insan yaratımı olan sanatın da, biçim, amaç ve içeriğinde doğrudan ve şekillendirici bir rol oynamaktadır. Toplumsal dinamikler ve normlar, üretileni şekillendirdiği gibi bu ürünü irdeleyecek olan “kamu”nun da, beğeni kriterlerini biçimlendirir. Ancak, sanatta yarattığı imgeler, semboller, ses ve göstergeler üzerinden o toplum içinde yaşayan bireylerin bilişlerini sinsice ele geçirerek yeni kimliklerin inşasını gerçekleştirir. Bu çerçevede sanat eserleri bir tür sosyalizasyon

aracıdır. Bir başka deyişle, sanat eserleri, kolektif tasarımın ideolojisini dışsallaştıran, nesnelleştiren, gerçekliği inşa eden ve bireylerin de buna uyumlu bilişsel haritasını oluşturan enstrümandırlar. Nitekim , insanlık tarihi boyunca sanat bu yönüyle her dönemde yönetici elitlerin de ilgi alanını oluşturmuştur; gerek geleneksel toplum yapısı içinde himayecilikle (malzeme ve geçimini sağlayarak, konuyu ve işleniş biçimini belirleyerek v.b.) sanatçıya doğrudan müdahale ederek, gerekse modern toplumsal yapı içinde farklı sponsorluk modelleri uygulayarak sanatçıyı ister istemez yönlendirerek, toplumsal manüplasyon için kullanmıştır.

İşte bu bağlamda, içinde bulunduğumuz küreselleşme süreci de bir çok yönü ile toplumsal dinamiklerin her yönünü etkilemekte, yeniden düzenlemekte ve yönlendirmektedir. Bu etki alanının en önemli odaklarından biri de kuşkusuz sanat ve sanat dünyasıdır. Dolayısıyla, sanat da küreselleşmenin ideolojisine kaçınılmaz olarak hizmet eden bir konumdadır.

Küreselleşme ideolojisi üzerine çalışan pek çok çalışmanın , küresel yönetici elitlerin bilişim teknolojisi üzerinden uluslararası ekonomik ilişkiler ağı ile kültürel tek tipleştirme yaratma çabalarına işaret ettikleri görülmektedir. Bu açıdan, günümüzde sanatın küreselleşmenin bu kültürel tektipleşme ideolojisinden ne boyutta etkilendiği ve bu ideoloji tarafından nasıl kullanılıyor olduğu sorunsalı akademik çevrelerin ilgi odaklarından biri olmuştur. İşte, küreselleşmenin çeşitli boyutları arasından kültürel(ideolojik), teknik ve ekonomik boyutlarının, sanat alanına olan izomorfik etkilerinin olduğu kabulünden hareket ederek, çalışmamızın ana sorunsalını, hem küreselleşmenin ekonomik hem de kültürel etkilerine maruz kalan müzik alanının (Dünya Müziğinin) , kasten yada kasıtsız olarak istenilen toplumsal tek tipleşme olgusuna nasıl katkı sağladığı, bu bağlamda nasıl yönlendirildiği ve bundan bizzat kendisinin de nasıl biçimlendiği ve yeniden üretildiğinin resmini çizmektir.

2. ARAŞTIRMANIN KAPSAMI ve YÖNTEMİ

2.1. Araştırmanın Kapsamı

Araştırmamız, literatürün bir kısmında vurgulanan avantajları ile yeni bir toplumsal yapı modeli projesi olarak nitelendirilebilecek küreselleşme sürecinin gizil fonksiyonu olarak gördüğümüz yapay müdahalelerle yeni bir insan modeli yaratma projesine dair bir tür eleştirel bakış açısına sahiptir. Dolayısıyla bu çalışmanın küreselleşmeyi irdelemesi bu noktadan olacağı için bu süreci olumlayan görüşler kapsam dışı bırakılmıştır.

Ayrıca, bu çalışma her ne kadar sanat ve ideoloji ilişkisi bağlamında makro düzlemde bir bakış açısına sahip ise de , tüm sanat türlerini içeren geniş bir estetik kategoriyi hedeflememiştir. Bu araştırma sanat türlerinden müziğe, müzik türlerinden de Dünya müziğine odaklanmaktadır. Bu durumun temel nedeni araştırmacının Dünya Müziği sektöründe hem besteci hem de icraatçı olarak bizzat görev almasıdır. Bu bağlamda araştırmacının katılarak gözlem yapma ve bu tür müziğin hem üretilme hem de paylaşılma sürecini yorumlama yetisine sahip olduğu düşünülmektedir.

2.2. Araştırmamızın Konusu

Bu çalışmanın konusu, toplum üzerinde var olan “sanat”ın bir dalı olan müziğin, çağcıl toplumlarda kürselleşme ile nasıl bir yapıya büründüğü durumudur. Bir kültür ürünü olarak, müziğin (spesifik olarak, farklı yapısı ve tarihsel gelişimi gereği “Dünya Müziği”nin) günümüzün ekonomik hedefler temelinde gelişen tek-tipleştirici dünyasında, bu amaç için kullanılan ideolojik aygıtların önemlilerinden biri olarak, kürselleşmenin toplumsal düşünüşte daha meşru ve hatta kültürel çeşitliliğe, dünya kültürüne ve küresel birlikteliğe yaptığı vurgu sayesinde de daha tercih edilebilir bir olgu olarak algılanması yönünde yapıyor olduğunu düşündüğümüz katkıları betimlemek çalışmamızın temel konusunu teşkil etmektedir.

2.3. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın temel amacı küresel yönetici elitlerin ideolojik aygıt olarak bir sanat türü olan müzik üzerinden hegemonik ilişkilerle yeni dünya düzenini yapay olarak nasıl şekillendirdiğine işaret etmektir. “Dünya Müziği”nin dünya kardeşliği sloganı ile kültürel çeşitliliğe yol açtığı söylemine karşın , literatürde dünya müziğini eleştirel açıdan irdeleyen akademik bir çalışma yoktur. Böylelikle, araştırmamızın, bu alanda nitelikli yeni çalışmalara ilham vereceği umulmaktadır.

2.4. Araştırmanın Yöntemi

2.4.1 Araştırmanın Temel Problemleri

Çalışmamızın temel problemleri şöyle kurgulanmıştır:

1. Küreselleşme teknolojiyi kullanarak ekonomik ilişkiler ağı ile hegemonik enstrümanlarla kültürel tektipleşme yaratabilir mi? Bunun aygıtları nelerdir?
2. Batının tek tipleştirme projesi yeni bir olgudur yoksa tarihsel süreçte farklı uygulamalarla denenmiş midir? Denenmişse küreselleşme bu uygulamalara eklenilebilir mi?
3. Bu bağlamda neden sanat yönetici elitlerin ilk el attığı alandır?

Bu çerçevede alt problemler;

1. ‘Dünya Müziği’ tarzının, yapısal özelliklerinin incelenmesi sonucunda, tespit edilmesi beklenen, indirgemeci ve tek tipleştirici bütünün, resmi çizilebilir mi ve bu iddia nesnel dayanaklarla ifade edilebilir mi.
2. Dünya Müziği’ in teknik özelliklerini tanımlayarak bunu kürselleşme ve kürselleşmenin endüstriyel yapısı ile ilişkilendirmek mümkün müdür? Ve genel anlamda sanatın özel anlamda Dünya Müziği’ in *ideolojik*

aygıt olarak toplumsal etki gücü betimlenebilir mi?.

3. Dünya müziğinin, yapılan olumlu kritiklerdeki gibi yereli dünyaca ünlendirerek ona yarar getiren bir şey yapmaktan öte, yerel olanı olarak kendi kaynağı olan batının kültürel potasında erittiği ve bu şekilde kürselleşme ideolojisinin ekonomik hedefleri bağlamında tektipleşmiş kültürel ve estetik değerler ve beğeni kalıpları yaratma çabasında pay sahibi midir? Bu durum tarzın dünyadaki gelişimi, dağıtımı ve dinleyici profili üzerinden okunabilir mi?

2.4.2. Yöntem

Bu araştırmada deneysel bir çalışmanın en azından şimdilik mümkün olmaması sebebi ile çalışmanın, kuramsal bir yaklaşımla gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir. Hedeflenmiş sorunsalın güncel yapısını ortaya koymak amacıyla yapılmış olan bu çalışma, bu yönüyle literatür taramasına dayalı betimleyici bir çalışmadır. Ancak, Dünya Müziğinin üretimi ve dağıtımı, teknik yapısı, ideolojisi, v.b. konularında elde edilen bilgilerin anlamlı bir bütün olarak yorumlanması için katılarak gözlem de yapılmıştır.

Araştırma problemimize ilişkin, makro ölçekte sosyoloji mikro ölçekte de sanat sosyolojisi ve müzik sosyolojisi konuyu betimlemede en önemli sac ayakları olarak kabul edilmişlerdir. Araştırmada bu disiplinlerin konuyla ilgili verdiği verilerin tarihsel süreçle ilişkilendirilmeleri ile de konunun temellendirilmesi hedeflenmiştir.

Araştırmamızda Althusser' in "*ideolojik aygıt*" vurgusu, çalışmamız açısından en önemli kavramlardan biridir. Ancak, çalışmamızda bu kavram, Althusser' de iktidar odağı olarak *devletin* kullanımındaki vurgusu ile anılırken, günümüzde devletler üstü uluslararası şirketlerin, geçerli iktidar odakları olduğu kabulü ile "*yönetici elitlerin ideolojik aygıtı*" olarak uyarlanmıştır. Bu çerçevede Gramsci'nin "hegemonya" kavramından da yararlanılmıştır. Ayrıca, yine Althusser' in ve öncülü Marx'ın *ideoloji* vurgulamaları ve Frankfurt Okulunun

kültür endüstrisi kavramı üzerinden eleştirel tutumları çalışmamız için temel kuramsal dayanak noktalarını teşkil etmektedir. Ancak Frankfurt Okulu, kültür endüstrisinin her şeyi metalaştırarak sayısallaştırmasından kurtuluşun sanatın öncülüğünde olabileceğini iddia ederken, bu araştırma sanatın kendisinin de bu süreçten kaçamayarak metalaştığını ve dönüştüğünü öngörmektedir. Bu açıdan, çalışmamızda diğer önemli bir kavram ise sanat kurumunun özelinde “*kültürel tek tipleşme*” dir. Ancak, bu çalışmada kültürel tektipleşme kavramı geniş anlamda kullanılmıştır ve kültürel asimilasyon, kültürel emperyalizm ve entegrasyon kavramları ile -farklı işletim mekanikleri ve anlamları olmasına karşın- benzer sonuçlar yaratmaları ile aynı kapsam içinde ilişkilendirilmişlerdir.

Tezde *ideolojik aygıt* bağlamında medya ve sanatın bu kavramın önemli sac ayakları olmaları itibariyle benzerliklerinden yola çıkılarak, sanat'ın toplum üzerindeki yönlendirici ve biçimlendirici etkisi de gün ışığına çıkarılmaya çalışılmıştır. İnceleme sürecinde, konuyla ilişkilendirilmesi hedeflenen, ideoloji kavramı ve kavramın tarihsel sürecinin irdelenmesi , önce bundan bağımsız, sonrasında da ilişkili olarak sanat olgusunun toplumsal dinamikle ve otorite ile karşılıklı etkileşimi tanımlanmaya çalışılmıştır. Kültür ürünlerinin, birey üzerindeki etkisi araştırılırken, ‘toplumsal rıza’ elde edilmesinde, sanatın (müziğin) bir araç olarak kullanıldığı düşüncesi üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Ve müziğin bu niteliğinin, çağcıl toplumlar bağlamında küreselleşmenin tek-tipleştirici etkisini, yeniden üretmek sureti ile meşrulaştırmak üzere kullanıldığının bilgisinin verilmesi hedeflenmiştir. İşte tam bu nokta da, farklı betimlemelerle başlayan incelemenin, ‘Dünya Müziği’ adı verilen ve 80'ler sonrasında ortaya çıkmış bir müzik akımında birleşiyor olduğu ve bu tarz müziğin, hedef kitlesi, üretim biçimi, teknolojiyi kullanımı ve var ediliş tarihleri bağlamında küreselleşmenin spesifik bir alanda çok net bir örneği ve bundan da fazlası, küreselleşme hakkında toplumsal rıza elde etme aracı olduğu fikri araştırılmış ve bu nokta üzerinde durulmuştur. Dünya Müziğinin tek tipleştirici görünümü, bu müzik türünün sound¹ (duyuluş)▼ birliği, teknik yapısı, üretici

¹ İngilizce’de “ses” veya “duyulan ses” anlamına gelen bir sözcüktür. Ancak müzik alanında, farklı müzikal biçimlerin “duyuluşu” anlamında da kullanılmaktadır. Günümüzde melezleşen müzik tarzlarının keskin ayrımlara sahip olmaması sebebiyle bu alanda genelleme yapabilmek ve ilgili

firmaların örgütsel yapısı, hedef kitlesi ve tanıtımlarındaki söylemleri üzerinden değerlendirilmiştir.

Araştırma problemlerine ilişkin tespitleri yapabilmek için, öncelikle kuramsal düzeyde nitel çalışmalar tercih edilmişse de , farklı kültürlerden, *Dünya Müziği* dinleyeni ve icracısı olmak üzere bireylerin, düşünceleri ve bu düşüncelerin değişimi üzerine fikir yürütebilmek adına (ilgili konu üzerine yapılmış araştırmanın oldukça az olması sebebi ile, pozitif bilimsel niteliği tartışmaya açık olsa da) çeşitli nicel değerler de gözden geçirilmiş ve bu çalışmada gerekli görünen bazılarına yer verilmiştir. Bu anlamda, çeşitli organizasyonların tarihsel düzlemdeki gelişimleri ve kendi bültenlerinde yer verdikleri hedef kitle ve ulaşılan katılımcı sayıları gibi bilgiler de bu çalışmada yer bulmaktadır. Bu sayısal değerlerin, *Dünya Müziği* in toplumsal boyutta ne derecede ilgi gördüğü ve nasıl algılandığı hakkında bir fikir vereceği kabul edilmiştir.

2.5. Araştırmada Karşılaşılan Güçlükler

Tezimizle ilişkilendirdiğimiz bağlamda *Küreselleşme teorileri, ideolojik aygıt, yeniden üretim* kavramları üzerine ilgili kaynakların varlığına karşın, bu teorilerin ve kavramların, Dünya Müziği ile ilişkilendirmesine destek sağlayacak nitelikte yerli veya yabancı yeterli araştırma ve kaynak olmamasıyla ilişkili olarak kimi sorunlar mevcuttur. Bu bağlamda dünya müziği olgusu müzik biliminin imkanları ile teknik ve içeriksel yönleriyle betimlenmiş, ve öncesinde

biçimleri tanımlayabilmek adına da kullanılmaktadır. Çalışmamızda müzikal tektipleştirmeye yapacağımız vurgu sebebiyle, sound kavramının müzisyenlerce “duyuluş” olarak algılanıyor oluşu fikri örtüşmektedir. Bu bağlamda çalışmamız süresince sound kavramının Türkçe karşılığı olarak “duyuluş” sözcüğü kullanılmak üzere seçilmiştir.

- ▼ Çalışmamız, Küreselleşme olgusunun tektipleştirici etkisi noktasında, eleştirel kuramları temel alarak eleştirel bir yaklaşım sergilemektedir. Bu bağlamda, Küreselleşme ideolojisinin kurulu sistemin devamlılığını sağlamaya yönelik kültürel uygulamalarının temel ve en önemli enstrümanlarından biri olan “dil”e ve kullanımına, eleştirel tutumumuz noktasında tezimizde yüksek derecede özen göstermeye çalışmış bulunmaktayız. Bu sebeple, dünya müzik literatüründe (yazın) kullanılan ve ülkemiz müzik piyasasında da orijinal kullanışı ile yer etmiş bazı kavramları kimi zaman sözlük karşılıkları ile ama çoğu kez de müzik alanındaki anlaşılış biçimleri ile kullanmayı tercih etmiş bulunmaktayız. Bu bağlamda çalışma boyunca bu tip kavramlar ilk kullanımlarında önce orijinal kavramın kendisi ve sonra parantez içerisinde Türkçeleştirilmiş halleri yer alacak biçimde kullanılacaktır. İlk kullanımın ardından ise kavramlar Türkçeleşmiş halleri ile kullanılmaya devam edilecektir.

ilgili teorik alanların, konuyla ilişkili kısımları vurgulanarak, sonuç bölümünde bu iki olgunun birleştirilmesi sağlanmaya çalışılmıştır.

Aynı zaman da, ön iddiamızda olduğu üzere, Dünya Müziği'nin dinleyici üzerinde bıraktığı küreselleşme ideolojisini hissettiren niteliklerinin test edilmesi hedeflense de, “dinlemeyen ama sonradan dinlemeye başlamış” veya “zaten dinliyor olan”, veya “hiç dinlememiş” olan örneklem gruplarının alınıp, dinleme veya etkinliklere katılma pozisyonları değiştirilerek, tek tipleşme bağlamında algılarının nereden nereye doğru yönlendiğini tespit etmek fikri, büyük imkansızlıkları beraberinde getirmektedir. Böyle bir çalışma sosyal psikoloji bilimi ile inter- disiplinler bir biçimde sonraki dönemlerde hedeflenmektedir. Ancak bu tezin, böylesi bir ileri çalışmanın, kuramsal başlangıcı olarak gerçekleştirilmesi hedeflenmiştir.

*“Yaklaşık on yıl boyunca, siyasi liderler ve iş dünyasının liderleri,
Amerikan kamuoyunu küreselleşmenin erdemleri konusunda ikna etmeye
çalıştılar”*

Bussiness Week 2002 (Küreselleşme Sayısı)

3. ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL/KURAMSAL ÇERÇEVESİ

3.1. ARAŞTIRMANIN KAVRAMSAL ÇERÇEVESİ

3.1.1. Küreselleşme

Günümüzde bireyselden toplumsala, insan varlığının kolektif veya tekil var olduğu her, nesnel veya kavramsal alanda çok kullanılır olan ve kullanıldığı derecede de etkisi birçok farklı yönden gözler önüne serilen, ve üzerinde yoğun tartışmaların yapıldığı kavramlardan biri olan küreselleşmenin, 90'lar sonrasında dünyanın tek kutupluluğa doğru hızla sürüklenmesi ile var olduğu ve rutin yaşamların her alanında ciddi biçimde yer bulduğu ve etki sağladığı net bir biçimde bilinmektedir. Bu denli güçlü bir olgu üzerine, çok sayıda inceleme yapılmış ve yazılmıştır. Akademik manada net bir fikir birliğine varılamamakla beraber, yapılan çeşitli tanımlamaların tümü sürecin nasıl çalıştığının ancak betimlemesini yapabilmektedir (Steger, 2008).

Kavramın farklı tanımlamalarının ortak noktası, basit bir anlatımla yerel olayların millerce ötedeki olaylar tarafından biçimlendirildiği bağlantılar kuran dünya çapında toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması olarak ifade edilebilir. (Giddens'tn akt. Held,). Dolayısıyla, küreselleşme, geniş anlamıyla ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel alanlarda sosyal değerlerden bazılarının yerel ve ulusal sınırları aşarak dünya çapında yayılması; pazar, ürün ve süreçlerin standartlaşması; sınır ötesi şirketlerin gereksinim ve isteklerini karşılayacak standartlarda üretim yapılması (Held, 2004) ve **sosyo – kültürel farklılıkların ortadan kalkması** (bu olgu ve bunun otorite tarafından gerçekleştirilme yöntemleri çalışmamızın temel dayanaklarından birini oluşturmaktadır) olarak tanımlanabilir. Küreselleşmenin bizi küresellik durumuna doğru sürükleyen toplumsal süreçler kümesi olduğunun öne sürülmesi bu sürecin niteliğine ilişkin tek bir özelliği tanımlar: daha fazla bağımlılığa ve bütünleşmeye (yani tektipleşmeye) doğru bir yöneliş (Steger, 2008); Küreselleşme tanımları hangi açıdan yapılırsa yapılsın vurgu hep aynı noktada toplanmaktadır; küreselleşme, her alanda toplumsal mübadelelerin ve faaliyetlerin *yoğunlaşması* ve *ivme*

kazanmasını içerdiğinden Anthony Giddens'ın tanımında da işaret ettiği gibi, tüm dünyadaki toplumsal ilişkilerin yoğunlaşması, yerel olayların çok uzakta olup bitenler tarafından biçimlendirilmesi anlamına gelmektedir (Steger, 2008).

Bu bakış açısını benimseyen farklı kurumlar üzerinden yapılan tanımlara örnek vermek gerekirse:

1. Kültürel açıdan ele alındığında; küreselleşme, öncü toplumların kültürel kodlarının ulaşılması gereken amaçlar haline getirilmesi ve homojenleştirilmesidir. Bir başka ifadeyle toplumsal küreselleşme; toplumların siyasal yönetimi ve yönetim politikaları, ideolojisi ve kültürleri üzerinde Uluslar arası sermayenin ekonomik politikası, kültürü ve ideolojisinin egemenliğini kurması ve geliştirmesi olarak ifade edilmektedir. Günümüz dünyasında; kimliklerin patlaması, merkezi kurum ve yapıların etkisinin azalması, bireyin davranış kalıplarının global bir platformda' global düşün, yerel yaşa' gibi paradoksal bir çerçeveye oturtulması bu anlamda değerlendirilebilir (Yeniçeri, 2007: 23).

Kürselleşme daha sonra da, bilim, sanat, hukuk, siyaset, kültür ve iktisadi alanlarda dünyadaki bütün ülkelerin birbirlerine daha çok bağımlı hale gelmeleri ve ortak değer, yaklaşım ve tavırlar benimsemeye zorlanmaları sürecini ifade etmeye başlamıştır (Demir, 1997). Bu zorlanma durumunun tek-tipleşme yönüne gitmek adına temellendiği açıktır.

Anılan bağlamda küreselleşme suçtan kültüre, materyalizmden ruhbanlığa kadar çağdaş sosyal yaşamın tüm parçalarının dünya çapında birbirlerine olan bağımlılıklarının genişlemesi, derinleşmesi ve hızlanması olarak tanımlanmaktadır. Özetle, dünyanın "Küresel Köy" e (Wheeler, 1992: 17'dan akt.Yeniçeri, 2007: 22) dönüştürülmesi hedeflenmektedir. Bu durum kültürel bir bütünleşmeye işaret etmekle birlikte toplumsal manada ortak reflekslerin oluşması ile de ilişkilendirilebilir.

2. İdeolojik açıdan küreselleşme bağlamında; karşılıklı toplumsal ilişkilerin ve bağımlılıkların meydana gelmesi, yayılması ve yoğunlaşması sadece nesnel, maddi düzeyde ortaya çıkmamaktadır. Roland Robertson'un tanımında işaret ettiği gibi, küreselleşme süreçleri insan bilincinin öznel düzeyini de kapsamaktadır (Steger, 2008). Bu “öznel düzey” vurgusu, tezimizde ideolojinin bazı aygıtları kullanarak “birey” üzerinde temas etmeye çalıştığı noktaya işaret etmektedir. Yani bir anlamda, ideolojinin hedef noktasıdır. Dolayısıyla bu tanımlama ulaşmak istediğimiz yer anlamında önemlidir. Çağcıl kültürün merkezinde küreselleşme, küreselleşmenin merkezinde de kültürel pratikler yatar (Tomlinson, 2004: 11). Küreselleşme ve kültür arasında böylesi bir bağ kurmak aceleyle ortaya atılmış bir iddia değildir (Tomlinson, 2004: 12). Bu iddia ile anlatılmak istenen, günümüzde küreselleşmenin işaret ettiği dönüştürücü süreçlerin kültürel kavramlar aracılığıyla *kavranmadığı* sürece anlaşılamayacağı; benzer şekilde, bu dönüşümlerin de kültürel deneyimin temel yapısını ve modern dünyada kültürün ne olduğuna ilişkin *düşüncelerimizi etkilediğidir* (Tomlinson, 2004: 12). Bu bağlamda diyebiliriz ki; Küreselleşme genellikle kültürel olarak tasarlanan, yani küresel arenada *anlam atfetmeye ilişkin* süreçleri belirler. Doğrudan doğruya küresel sistemlerden kaynaklanan çok sayıda kültürel süreçten söz etmek mümkündür. Bunlar kimlik oluşturma süreçleridir (Özkul, 2008: 37).

Bizim çalışmamız açısından küreselleşmenin, yukarıda belirtilen her açıdan da, dünyadaki tüm toplumlara kendisini dayatan ve küresel uzamın daralmasıyla ortaya çıkan bir olgu olduğu düşüncesine ek olarak (Amin, 1997: 33'den akt. Tural, 2006: 24), hükümetler üstü bir ekonomik ve bunla ilişkili olarak siyasi otorite bütününün çıkarlarına hizmet eden, ve tüm “yeniden üretim”i gerçekleştirici koşulları ve aygıtları da belirlenmiş ideolojik bir olgu olduğunu söylemek mümkündür.

3. Siyasal açıdan bakıldığında; küreselleşme, dünyadaki mevcut sistemin, otorite bağlamında başat güçlerin ekonomik hedeflerini her bir toplumsal alanda

kendi gereksinimlerine fayda sağlayacak biçimde, veya devamlılığını gerçekleştirmek amacı ile yeniden organize edilmesini ve dönüştürülmesi fikrini içeren bir kavramdır. Zaman ve mekân üzerindeki kısıtlamaların kaldırılması sayesinde küreselleşme, uluslar ötesi yeni sosyal organizasyon biçimlerini mümkün kılmış, küresel dağıtım ağları oluşturulmasını sağlamıştır (Held ve McGrew 2004: 6) (akt. Yeniçeri, 2007: 21).

4. Olguyu ekonomi ayağı üzerinden betimleyen düşünörlere göre; küreselleşme çok basit bir anlatımla “kapitalizmin kendisidir” (Korten, 1999: 7; Boratav, 1997: 25'dan akt., Yeniçeri, 2007: 20). Kızılçelik' in akılda kalıcı tanımlamasına göre küreselleşme “kapitalizmin diasporası” yani onun dünyaya dağılıp yayılması, esnemesi ve dünyayı kuşatmasıdır (Kızılçelik 2002: 15). Ohmae (1995:1 akt.Yeniçeri, 2007: 21), SSCB'nin dağılmasından sonra dünya insanların taleplerinin daha önce hiç olmadığı derecede bir hırsıla, tarihe dahil olmak olduğunu ve bu taleplerinin de ekonomik temelli olduğunu öne sürer.

Özetle, küreselleşme, piyasaların, ulus-devletlerin, teknolojilerin ve kültürün karşı konulmaz biçimde, tarihte hiç görölmemiş bir boyutta, bütünleşme eğilimine ve tek-tipleşmesine işaret etmektedir.

3.1.2. Kültürel Tektipleştirme

Ötekini benzer kılma çerçevesi içinde kültürel tektipleştirme olgusunu, neredeyse birbiriyle eş anlama gelen ama kimi zaman aynı amacı taşısalar da farklı biçimleri de işaret edebilen temel kavramlar olarak belirlediğimiz, asimilasyon, kültürel emperyalizm, kültürel entegrasyon kavramlarıyla betimlemekte fayda vardır.

Bu bağlamda, bu olguların temeli niteliğini taşıyan **Oryantalizm, Sömürgecilik ve Emperyalizm ile Kürselleşme** kavramlarını, sırasıyla, *oryantalizmin* ilgili tarihsel sürecin düşünsel başlangıcını teşkil etmesi, *sömürgeciliğin* devletler ve ekonomi temelli oluşu, *Emperyalizmin* askeri anlamlar ihtiva etmesi sebebiyle

vurgulamaktan kaçınıyoruz. Ancak, özellikle belirtilmelidir ki, modern çağın tek tipleştirme olgusunun temel felsefesi bu tarihsel süreçlerin ve düşüncülerin yığılarak ilerlemesi ve evrilerek biçim değiştirmesi ile oluşmuştur. Nitekim tezimizin asıl eleştirel yaklaşımlarla betimlediği kavram olan küreselleşme bu kronolojinin son ve en gelişmiş ayağıdır. Ve bu kavramların içerisinde “kültür” olgusu ile en tümleşik halde süregelen biçimdir. Dolayısıyla kültürel manada tektipleştirme olgusuna vurgu yapmak üzere aşağıdaki kavramlar üzerinden hareket etmek ve küreselleşmeyi bu çerçevede algılamak yerinde olacaktır;

Asimilasyon, tali konumdaki bir grubun, egemen olan toplumla ayırt edilemez derecede bütünleşmesi sürecidir. Tali konumdaki grubun egemen grubun değerleriyle kültürünü fiilen kabul edip içselleştirmeye başlamasını manasına gelmektedir (Marshall, 1999: 42).

Kültürel Entegrasyon Avrupa Birliği tartışmaları çerçevesinde gelişen bu kavram ile Avrupa kültürünün birincil niteliğine, diğer kültürlerin ise ikincil niteliğe sahip olduğu varsayılarak; bu kültürlerin Avrupa kültürüne uyum sağlaması veya eklenmesi istenmektedir. Entegrasyon, latince kökenli bir kavram olup, latince “integer” şeklinde kullanılmaktadır. Sosyolojide ise, bir bütünün oluşturulması, birleşme, bütünleşme, ve uyum anlamına gelmektedir. Bununla farklı toplumsal unsurların belli bir bütünlük içinde toplanması kastedilmektedir (Özkul, 2008: 97).

Kültürel Emperyalizm, Batılıların, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yardımıyla Batı dışında kalan tüm toplumları ekonomik, siyasal ve kültürel olarak sömürmeye ve egemenliği altına almaya çalışan tutumudur. Ekonomik ve siyasi sömürünün yeni gelişen toplumsal felsefeler ve neo hümanist yaklaşımlar tarafından eleştirilmesi karşısında, geliştirilen bir tür legal sömürü biçimidir. Modernizasyon sürecinin bir parçası olarak, özellikle yirminci yüzyılın son çeyreğinde ve doğu bloğunun yıkılmasından sonra tek kutuplu bir dünyada zuhur eden kültürel sisteme, dünyanın somut bir biçimde tek bir bütün olarak angaje edilmesi sürecine verilen isimdir (Özkul, 2008: 96).

Kültürel tektipleşme olgusunu tanımlarken referans noktamız, McLuhan'ın “küresel köy” kavramına dayanmaktadır. Ona göre, kültürün temel niteliği, “içeriği” değil, kendisinin “iletici bir medyum” olmasıdır. Elektronik iletişim ve hızlı ulaşımın giderek artan etkileri kültürel düzeyde yapısal bir nitelik göstermekte ve böylece küresel köyün üyeleri arasında bir bağımlılık ilişkisi yaratmaktadır. Bu bağlamda McLuhan'ın global köy kavramı, homojenleşmeyi kendine temel almaktadır. Biraz daha açarsak, McLuhan'ın ‘küresel köy’ kavramı kültürel bir kaybı ifade eder. Elektronik iletişim araçlarının gelişiminin dünyayı görsel bir yönelimden işitsel bir yönetime kaydırıldığı, insanları kültür anlamında tembelliğe ittiği ifade edilerek, okur-yazarlığın gerileyeceği, ilkelliğe doğru bir dönüşün yaşanacağı endişesi dile getirilir. İletişim alanının elektronikleşmesinin tüm dünyada bir eş zamanlılığı meydana getirmesi, dünyanın bir köy topluluğuna dönüştüğü düşüncesini doğurur ve bu durum, kültürel açıdan bir kayıp olarak değerlendirilir (Sungur, 2008: 105). İşte, burda bahsi geçen “**dünyanın kültürel manada işitsel bir yönetime geçmesi**” durumu, ileride vurgulamak istediğimiz, Dünya Müziğinin ideolojik aygıt olarak işlevselliği bağlamında önemli bir noktaya işaret etmektedir.

3.1.3 İdeoloji

İdeoloji, yaygın bir biçimde paylaşılan düşünceler, inançlar, yol gösterici normlar, değerler ve belli bir grup insan tarafından kabul edilmiş ideallerden oluşan sistem olarak tanımlanabilir. İdeolojiler insanlara yalnızca dünyanın var olduğu biçimiyle az çok tutarlı bir görüntüsünü değil, aynı zamanda **nasıl olması gerektiğine** ilişkin bir tablo sunarlar.

Bunu yaparken insan deneyiminin müthiş karmaşıklığını oldukça basit, genellikle de çarpıtılmış görüntüler, toplumsal ve siyasi eylemler için bir rehber ve yol gösterici işlevi gören görüntüler biçiminde düzenlerler. Basitleştirilmiş ve çarpıtılmış düşünceler, genellikle belli siyasi çıkarları savunmak amacıyla kullanılır. Toplum, tercih ettikleri norm ve değerleri aşlamaya çalışan

ideologlar, kamuoyuna tartışılacak, talep edilecek ve sorgulanacak şeylere ilişkin sınırları çizilmiş bir gündem sunarlar. İnandırmak, methetmek, mahkûm etmek, 'gerçekleri' yalanlardan ayırt etmek ve 'iyiyi' 'kötüden' ayırmak için dinleyicilerine hikâyeler ve diğer anlatımlarla seslenirler. Bu nedenle, ideoloji, insan eylemini, genel talepler ve davranış biçimlerine uygun olacak şekilde yönlendirerek ve düzenleyerek, teori ve eylemin bağlantısını kurar.

Marks'ın *Kapital*'de “bilmiyorlar ama yapıyorlar” olarak tanımladığı “ideoloji”ye klasik terminolojide farklı anlamlar verilmiştir. Ayrıca onun farklı kullanımları da söz konusudur. İdeolojinin geleneksel olarak üç temel kullanımı olduğu söylenir. Bunlardan **ilki belirli bir sınıf ya da gruba özgü inançlar sistemi** olmasıdır. **İkinci** anlamı, doğru ya da bilimsel bilgiyle çelişebilecek aldatıcı inançlar sistemi yani yanlış fikirler içermesidir. **Üçüncüsü** ise anlam ve fikir üretiminin genel süreci olmasıdır (Fiske, 2003: 212).

Marx'a göre ideoloji, kapitalist toplumun üretim ilişkilerini gizlemeye hizmet eden bir tür gizemleştirmedir ve “sınıf çıkarlarına hizmet eden gizemleştirme olarak ele alınabilir (Barett, 2004: 217). Marx, erken dönem çalışmalarında ideolojiyi salt altyapısal bir olgu olarak ortaya koyar. “Alman ideolojisi” adlı eserinde ideoloji kavramını “egemen düşünceler, egemen maddi ilişkilerin düşünsel ifadesinden başka Bir şey değildir” (Marx ve Engels, 1997: 75) cümlesiyle betimlemektedir. Daha sonraki çalışmalarında ise Marx, ideolojiyi değerlendirirken hem altyapısal hem de üstyapısal ilişkileri göz önünde bulundurmuştur (Dost, 2007: 8).

Marxist bağlamda, üretim araçlarına sahip olmak ekonomik ilişkilerin niteliğini belirler ve maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıf, zihinsel üretim araçlarını da elinde bulundurur. Zihinsel üretim araçlarından kasıt ise eğitim kurumlarından kitle iletişimine kadar büyük bir alanı kaplar (Dost, 2007: 8).

İdeoloji üzerine çalışmış bir başka önemli düşünür olan Althusser'in ideoloji kuramı ise yapısal-işlevselci olarak anılmaktadır, çünkü Althusser'in ideoloji

yaklaşımının temelinde ideolojinin özneye dışsal koşullar tarafından belirlendiği ve toplumsal yapının bir tür zorunlu gelişim uğrağı olarak var olduğu düşüncesi yatar. İdeoloji, yapının özne üzerindeki bir etkisidir; özneye dışsaldır, çoğu zaman bilinç-dışı olarak yaşanır ve **öznelere egemen değerleri benimseterek onları sistemle uyumlu hale getirir** (Üşür, 1997: 43). İdeoloji bilinç ile alakalı değildir, insanların bilinç altını dönüştürerek işler (Althusser, 2002: 280). Aynı zamanda yalnızca zihinsel bir işlem değildir, bir pratiktir; hem de yaşamın içinde oluşan ve ondan kaynaklanan bir pratik. Yaşamla eş zamanlı ve gidişle eş yönlüdür. Bu bağlamda çizilen ideoloji modeli kültüre çok yaklaşmaktadır. **Ondan kaçmak olanaksızdır. İdeoloji bireylere, egemen değer ve nosyonları benimseterek onların yaşadıkları sistemle uyumlu hale gelmelerini yada yeni uyumlu yaşam sistemleri kurmalarını sağlar** (Kazancı, 2002).

İdeoloji tıpkı bir yansıtıcı ya da ayna gibi ya da kopyalama makinesi gibi çalışır ve toplumsal formasyon içinde bireyin özne olarak adlandırılıp çağrılmasını sağlar. Çağırılma ile adlandırılmış yani bir isim konmuş ve dolayısıyla belirlenmiş toplumsal görevi üstlenmiş olan özneler, başka egemen öznelerin boyunduruğu altına girerler. Böylece, **özneler baskıya gerek kalmaksızın, egemen öznenin istediği yani ideolojinin buyurduğu biçimde, Althusser' in terimleriyle “kendiliklerinden yürürler”**. Ancak çok önemli olan nokta ideolojik oluşum sürecinin belirli bir aşamada bitmemesi, durmaması sürekli olmasıdır. Çünkü bu süreç pratikle bağıntılıdır. Onun belirttiği gibi bir pratik, bir ideolojinin aracılığıyla ve ideolojinin içinde oluşur (Althusser, 1995: 202).

Bu anlamda ideoloji, belirli bir sınıf yada gruba özgü inançlar sistemidir. Anlam ve fikir üretiminin genel sürecidir. Burada ideolojinin doğru ya da bilimsel bilgiyle çelişme olasılığı çok yüksektir (Kazancı, 2002).

Bir başka değerlendirmeye göre ideoloji, olaylar üzerine kurulu, insanların düşünce ve davranışlarını etkileyen çeşitli kaynaklardan beslenen bir inanç sistemidir (Mardin,1969: 16; Baechler, 1976: 18). Maddi olaylar yanında tinsel

olaylar da ideolojiyi etkiler, ona yön çizer. Kimi kez bu etkileme son derece yoğundur. Toplumsal sistemin öğeleri arasında yoğun bir etkileşim söz konusu olabilir. Yine klasik anlayış içinde kalarak yapılmış bir tanıma göre ideoloji, insan eyleminin amacını, bu amaçlara nasıl varılacağını tanımlayan ve sosyal ve fiziki gerçekliğin niteliğini belirleyen bir değerlendirici ilkeler sistemidir (Allardt, 1971: 117'den akt. Kazancı, 2002). Başka bir deyişle ideoloji bireylerin zihinlerindeki yaşam tarzıdır (Larrain, 1995: 90).

Egemen ideoloji varlığını ve sürekliliğini otomatik bilinç yüklemeye borçludur. Yükleme alanı tümüyle egemen ideolojiye aittir. Karşıt ideolojiler kendiliğinden işleyen yükleme alanlarının dışında kalırlar ve kendilerine ancak dış alanda yer tutmaya çalışırlar. Çünkü başka seçenekleri yoktur. Egemen ideoloji her şeyi kaplar ve kapsar (Kazancı, 2002). İdeoloji bireyden önce vardır ve kendine tabi kılacağı, hükmedeceği özneleri beklemektedir. İdeoloji hiç bir zaman ben bir ideolojiyim demez ama egemen ideoloji isimlendirme, çağırma gibi yöntemleri kullanarak; okul, kilise, yığın iletişim araçları, (*sanat*), gibi araçların gücünden yararlanarak bireyin üzerine çökmektedir. Ancak bu durumdan birey rahatsız değildir. Hatta memnundur. Çünkü bireyin kendini çevreleyen, içinde yaşadığı ve varlığını sürdürdüğü ideolojik ortamı, başka ideolojik ortamlarla karşılaştırma olanağı yoktur. Zaten toplumun önemli bir çoğunluğuna göre de başka ideolojik ortam yoktur (Kazancı, 2002).

3.1.4. İdeolojik Aygıt ve Hegemonya

Bu çerçevede ideoloji, insanların ne düşüneceğini (ve ne düşünemeyeceğini) tanımlayan, hareket alanını belirleyen ve kendisini “yönetici elitlerin ideolojik” aygıtlarıyla maddileştiren bir kurgudur (Dost, 2007: 15).

Gramsci burjuva iktidarlarının asıl kaynağının, baskıcı olmayan ideolojik aygıtlar aracılığıyla elde edilen *halkın rızasının* olduğunu saptamıştır. Toplum, egemen sınıfın *kültürel hegemonik* araçlar üzerindeki (kitle iletişim araçları, popüler kültür vb.) tekeli üzerinden meşruluğunu ve sistemin yeniden üretimini

sağlamaktadır, böylece sistem aksamadan ilerleyebilmektedir. İdeoloji ile eşitlenemeyecek olan hegemonya, Marxist bağlamdaki ideoloji kavramı gibi ekonomik olmaktan çok siyasi bir biçime işaret eder. Devlet ve ekonomik yapı arasındaki felsefi, edebi, sanatsal, kültürel toplumsal pratiklerin alanı olan sivil toplum hegemonyanın dolayısıyla da ideolojinin hareket alanıdır. Hegemonya'nın kurulması için ideolojik alanın dönüştürülmesi gerekir ki, bu öznelerin kurgulanmasıdır. Bu çerçevede hegemonya öznelerin kurgulanma pratiği olarak da düşünülebilir (Parlak, 2005: 48-49; Üşür, 1997: 35).

Gramsci 'nin düşünceleri Althusser'in net biçimde ortaya koyduğu *ideolojik aygıt* kavramıyla daha somut bir zemine taşınır. Gramsci'nin düşüncesiyle bir takım paralellikler taşıyan Althusser'in ideoloji hakkındaki düşünceleri aynı Gramsci gibi ideoloji ile iktidar arasındaki ilişkinin niteliğini ortaya koymakla ilgilidir. Gramsci'nin sivil toplum ve politik toplum kavramları, Althusser' de devletin ideolojik aygıtları ve devletin baskı aygıtları olarak karşımıza çıkar (Dost, 2007: 12). Ancak biz çalışmamızda bu kavramları küreselleşen dünyada varolan devletler üstü sermayedarların iktidarına işaret etmek bağlamında, “yönetici elitlerin ideolojik aygıtları” olarak kullanacağız. Çünkü günümüz ekonomik, siyasi ve kültürel yapısında iktidar aşağıda daha ayrıntılı değineceğimiz üzere, devlet kavramını aşmış ve uluslar ve devletler üstü bir konuma erişmiştir.

Yukarıda belirttiğimiz gibi yönetici elitlerin hem baskıcı aygıtları hem de ideolojik aygıtları vardır. Ama aralarında kesin sınır yoktur. İdeolojik çaba hem kullanılan aygıtta hem de onun eylem ve işleminde konuşlanmıştır ve yaşam pratiğiyle birlikte yürür (Althusser, 1970: 39). Birer ideoloji taşıyıcısı olan bu araçların sistemi yeniden üretme görevleri vardır. Ancak bu görevin üstlenilmesi, ortaya çıkış nedeni, madde ile bilincin iç içe girmesinde gizlidir (Kazancı, 2002). Buna bağlı olarak, bireyin ideolojik aygıtın etkisine ilişkin bilinç düzeyinde bilgisinin olması imkansızdır.

İdeolojik yapılaşma düzenin sürekliliğini sağlayan, yaşanılan sistemi yeniden üreten, vazgeçilmez, olmazsa olmaz toplumsal pratikleri içerdiği gibi toplumsal

sistemin önemli **araçlarını** da içerir. Örneğin ideoloji; kitaplarda, gazetelerde, dergilerde filmlerde, vaazlarda, derslerde, toplantılarda, düşünlerde, tüm törenlerde ve daha birçok pratikte söylemler biçiminde var olmaktadır. Söz konusu bu söylemler ideoloji taşıyıcı bu pratiklerin, uygulamalarının ayrılmaz parçasıdır, onların içindedir. İdeoloji bunlarla iç içedir ve onlarla birlikte var olmuştur (Althusser, 1995: 107). İşte, bu ideoloji taşıyıcı pratikler ve bu pratikler içinde inşa edilen kurumlar **yönetici elitlerin ideolojik aygıtları** olarak tanımlanmaktadır. Tüm bu aygıtlar insanı, ideolojik olarak yoğurup onun belirli bir biçimi almasına yardımcı olurlar. Bireyi istenilen biçimde düşünmeye yönlendirir, zorlar hatta mecbur kılarlar. Bu çaba genellikle çok yönlüdür. Son amaç üretim ilişkilerini, sistemin ana dayanaklarını yeniden üretmektir. Bilinmelidir ki, ekonomik çıkarları savunmak politik eylemle olanaklıdır ama insanların politik eylemlere girişmesi için de ideoloji gereklidir (Miliband, 1977: 47). Yine belirtmek gerekir ki, belirli bir dönemden sonra bireyi etkileme ya da denetleme görevini, başka ideolojik aygıtlar yüklenir. İnsanı okul çağında okul, eğitim sistemi ya da aile denetlerken, olgun yaşta bireyin ideolojik denetimi daha çok din ve kitle iletişim araçlarına geçer. Demek ki, toplumsal sistem içinde var olan gelenek ve görenekler, aile, okul, din sistemi ama en önemlisi geniş anlamda kitle iletişimi, insanı biçimlendirip, yönlendiren denetleyen aygıtlardır (Kazancı, 2002). Ve bu aygıtlar bireylerin hayatları boyunca onları kuşatmaya ve biçimlendirmeye devam etmektedir.

Sistem her toplumsal katmandan çocuğu daha ana sınıfından itibaren alır ve çocuğun en fazla “örselenebilir” olduğu bu çağlarda, -aile ideolojik aygıtı ve okul ideolojik aygıtı arasında sıkıştığı yıllar boyunca- kafalarına egemen ideolojiyle üstü örtülmüş “beceriler” i (Fransızca, hesap, doğa tarihi, bilimler, edebiyat v.b. gibi) ya da yalnızca *katıksız haldeki egemen ideolojiyi* (ahlak, medeni hukuk usûlleri, felsefe) hem eski hem de yeni yöntemlerle aşılır. Uygulamalı eğitim sistemlerinin ve teknolojilerinin batı kaynaklı olduğunu göz ardı etmezsek, net şekilde bu vurgulamaların günümüzde gerçekleşen küreselleşme ideolojisiyle yakından ilişkisini algılayabiliriz. Batının, insan hakları, uyum yasaları, uygarlık bilinci, gibi ulvi kavramların altına saklayarak

yumuşakça dikte ettiği normlarının az veya çok dünyanın geri kalanında örnek olarak benimsenip, eğitim sistemleri içerisinde yoğrulması ile, küresel manada, aynı ortak değer ve beğeniler ile kültürel düşünelere ve benzer ortak hedeflere yönelen bireyler yetiştirilmektedir. Bu da tek-tipleştirme pratiğinin net görüntülerinden birini yaratmaktadır. Küçük yaştan itibaren zaten küresel dünyada sosyalle olmuş “aile” ile zaten kürselleşme ideolojisi üzerine inşa edilmiş bir sistemle işleyen “okul” arasında toplumsallaşan çocuk, bu uyumluluk ve kültürlenme sürecine, erişkin yıllarına doğru yürürken de, kitle iletişim araçlarının veya **sanat ürünlerinin** eşliğinde devam etmektedir. Yaşamının ilk çeyreğinde Okul ve aile ile otorite ve otoritenin sistemi lehine atılan temeller, ilerleyen yıllarda başka kültürel öğelerle süreklilik kazanmaktadır. Bu sayede, birey ideoloji içinde yoğrulmakta ve sudaki balıktan farksız olarak, büyük tabloyu asla göremez hale getirilmektedir.

Althusser, (2005: 223)’ e göre yola çıkan her kitle, yerine getirmesi gereken role denk düşen ideolojiyle, (*grosso modo*) donanmıştır: Yani, (Son derece “gelişmiş”, “mesleki”, “ahlaki”, “medeni”, “ulusal” ve apolitik “bilinç”le) sömürülen rolü, sömürünün ajanı rolü (işçilere emretmeyi ve onlarla konuşmayı bilmek), baskı faili (“tartışmasız” emretmeyi ve itaat ettirmeyi bilmek ya da siyasal yöneticilerin retorik demagojisini kullanmayı bilmek), ya da profesyonel ideolog olarak.

Elbette, bu çelişik erdemlerin çoğu (mütevazılık, feragat, itaat bir yanda, kinizm, küçümseme, kibir, güvenlik, büyüklük ve yükseklik, hatta güzel konuşma ve ustalık) ailelerde, kilisede, orduda, sanat kitaplarında, filmlerde, hatta stadlarda öğrenilir (Althusser, 2005: 223).

Bu çerçevede Althusser “yönetici elitlerin ideolojik aygıtları”nı şöyle kategorize etmektedir:

- 1- Eğitim Aygıtı
- 2- Aile Aygıtı
- 3- Dini Aygıt
- 4- Siyasal Aygıt
- 5- Sendikal Aygıt
- 6- Haberleşme Aygıtı
- 7- Basın- Yayın Aygıt
- 8- Kültürel Aygıt (Althusser, 2005: 128)

Bir ideolojik aygıt; kurumlar, örgütler ve bunlara denk düşen, tanımlı pratikler sistemidir. Bu sistemin kurum, örgüt ve pratiklerinde yönetici elitler ideolojisinin bütünü ya da bir bölümü (genellikle bazı öğelerin tipik bileşimi) gerçekleşir. Bu durumda, her bir ideolojik aygıtın *tek bir parçası* bile, bağlı olduğu *sisteme* gönderme yapmadan ele alınamaz. Örneğin: Siyasal ideolojik aygıtın parçası olan bir siyasal parti, ideolojik aygıtın karmaşık sistemine gönderme yapmadan ele alınamaz; sendikal ideolojik aygıt sisteminin parçası olan sendikanın da durumu aynıdır, vs. (Althusser, 2005: 129).

Bizim tez konumuz açısından en dikkat çekici olanı ise **kültürel ideolojik aygıt** tır. **Çünkü, küreselleşmenin hedeflediği tek-tip kültür olgusu bağlamında hedeflenen ortak estetik anlayışı yaratmanın aracı kültürel ideolojik aygıttır: Gerçekleştirdiği ideoloji ya estetikdir (tiyatro, sinema, edebiyat), ya da dayanak olarak hizmet ettiği ideolojiye indirgenemeyen fiziksel pratiklerdir (Althusser, 2005: 130).**

İdeoloji, ekonomik pratiğin bağımlı bir sonucu ya da uzantısı değil, kendi özerk belirleyici gücü ve etkisi olan maddi bir pratiktir. Bu saptama **kitle iletişimi** ile de çok yakından ilgilidir. Gerçekten günümüzde kitle iletişimi böyle bir önermenin ve “yönetici elitlerin ideolojik aygıtları” kavramının en güzel örneklerini vermekte, pratiğini yansıtmaktadır. İdeolojinin önemi anlaşıldıkça ve gücü arttıkça, kitle iletişiminin yoğunluğu da artacak, dolayısıyla topluma aşılacak ideolojik doz da çoğalacaktır. İşte, günümüzün küreselleşen dünyası böyle bir ortamı

yaşamaktadır. Bu ideolojik abanma her türlü ilişkiye egemendir ya da egemen olma yolundadır (Kazancı, 2002). Buradaki “kitle iletişim” vurgusunu da, bir diğer ideolojik aygıt olan kültür kavramı ile ilişkilendirmek mümkündür. Aşağıda ayrıntısıyla ele aldığımız üzere, ideolojik aşılama olgusunun gerçekleşmesi bağlamında temel silahlardan kitle iletişim araçları ve kültür-sanat ürünlerini denk veya yakın olarak kabul etmek son derece olağandır. Dolayısıyla buradan hareketle diyebiliriz ki, Günümüzün küreselleşen dünyasında kültür ve *sanat* ürünlerindeki ideolojik doz da artacak ve artmaktadır.

Bu nedendir ki örneğin, ihtilal dönemlerinde iktidarı ele geçiren yönetici elitlerin ilk aklına gelen ve hatta ilk yaptıkları iş kitle iletişim araçlarına el koymak, onları denetim altına almaktır. Buradaki temel amaç devrilmek istenen siyasal sistemin ideolojik dayanakları yerine yenisini kurmak, sistemi yeni ideolojik ayaklar üzerine oturtabilmektir (akt. Kazancı, 2002). Devrim dönemlerinde kitle iletişim araçlarına el koyulması gibi, sanatın da gerçekleşen devrime göre şekillendirilmesi, sanatın toplumsal olanla ilişkisini, ve toplumsalı dönüştürebilme yetisinin, otorite tarafından net bir biçimde bilinişinin kanıtıdır.

Althusser (Althusser, 2005: 222-223) ideolojik aygıtların fonksiyonunu şöyle özetler:

1. Bütün *ideolojik aygıtlar*, hangisi olursa olsun, aynı sonucu elde etmek için birbirleriyle yarışır: Üretim ilişkilerinin, yani kapitalist *sömürü* ilişkilerinin yeniden-üretimi için...

2- Bu biricik sonucu elde etmek için her biri kendine özgü tarzda yarışır. Siyasal aygıt, bireyleri yönetici elitlerin siyasal ideolojisine, dolaylı (parlamenter) ya da doğrudan (plebisiter ya da faşist) “demokratik” ideolojiye boyun eğdirerek bunu yapar. Haberleşme Aygıtı, Basın, Radyo, Televizyon aracılığıyla tüm “yurttaşlar” a milliyetçiliğin, şovenizmin, liberalizmin, ahlakçılığın, vs. gündelik dozlarını aşılar. Kültürel Aygıtın durumu da aynıdır şovenizmde sporun rolü en başta gelir), vs. Dini Aygıt, Ayinlerde, Doğum, Evlilik ve Ölüm gibi diğer Büyük

Törenlerde, insanın yanıp kül olacağını, yalnızca ilk tokat atana öteki yanağını da çevirecek kadar kardeşlerini sevmeyi bilirse bundan kurtulacağını hatırlatır. Althusser'in tanımlamasıyla;

3- Bu konsere tek bir partiyon hakimdir: “*yönetici elitler ideolojisi partiyonu*”...

Özetle, Marksist gelenekte *yönetici elitlerin ideolojik aygıtları*, “yönetici sınıfların artı-değeri sızdırma sürecine yani kapitalist sömürüye boyun eğmesi için, işçi sınıfı üzerindeki egemenliklerini güven altına almalarını sağlayan bir baskı makinesidir” (Althusser, 2006: 60, 61). Elbette bu aygıtların ve pratiklerinin nesnesi ve hedefi, üretimde ve yeniden- üretimde toplumsal- teknik iş bölümünün mevkilerini işgal eden *bireylerdir* ve dolayısıyla ideoloji, hem ideolojik aygıtlar aracılığıyla, hem de *bu bireylerin pratiklerinde* bu aygıtların pratikleri aracılığıyla vardır (Althusser, 2005: 240). Egemen sınıfın ideolojisi bireylerin en mahrem “bilinç” lerine ve en özel ya da kamusal “davranış” larına nüfuz ettiğinden, yönetici elitlerin ideolojik aygıtları, bireysel bilincin en “gizli” yerine kadar (mesleki, ahlaki, babalık, annelik, dini, siyasal, felsefi, vs., vs. bilinç) *üretim ilişkilerinin yeniden- üretimini* sağlayabilir (Althusser, 2005: 240). Bizim için önemli olan şey, öncelikle, ideolojinin, tek başına, insanların ve “şeyleri harekete geçirme” becerisini nasıl gerçekleştirebildiğini bilmektir (Althusser, 2005: 150). Şöyle ki, Kiliseye, okula gitmek “zorunlu” olsa da, “özgürce” gidilir...² siyasi bir partiye katılmak ve ona itaat etmek, gazete satın almak, televizyonun düğmesini çevirmek, sinemaya gitmek, maça gitmek, plaklar, tablolar ya da “Poster” ler, edebi, tarihsel, siyasal, dini ya da bilimsel eserler satın alıp “tüketmek” (veya bir Dünya Müziği festivaline gitmeyi seçmek) “özgürce” yapılır...

İşte bu noktada, konumuz açısından önemli olan daha önce ifade ettiğimiz ideolojik ve baskıcı aygıtlar arasındaki ayırımdır. Althusser (2006: 70-1), üretim ilişkilerinin yeniden üretilmesinde ideolojik aygıtlar ile baskıcı aygıtlar arasında bir ayırım yapar. Ancak, bunlar arasında bir iş bölümü olduğundan söz eder.

² Şöyle diyelim: “Zorunlu” eğitimin ardından öğrenim (görünürde) “özgürce” sürdürülür.”

Yönetici elitlerin ideolojik aygıtı, yalnızca büyük ölçüde kendini yeniden üretmeye katkıda bulunmakla kalmaz,³ aynı zamanda, ve özellikle (en kaba fiziksel güç kullanımından basit emirlere ve idari yasaklara kadar, açık ya da zımnî sansüre kadar uzanan) baskı yoluyla yönetici elitlerin ideolojik aygıtlarının uygulamasının genel siyasal koşullarını da sağlar. *Yani, yönetici elitlerin baskı aygıtının “kalkarı” ardında üretim ilişkilerinin yeniden- üretimini sağlayanlar yönetici elitlerin ideolojik aygıtlarıdır.”*

Bunun anlamı, yönetici elitlerin ideolojik aygıtlarının, yönetici elitlerin baskı aygıtlarından ayrılmasını sağlayan şeyin, “şiddetle” değil, “ideoloji” yle çalışıyor olduğudur (Althusser, 2005: 132). Bu durum ideolojik aygıtların toplumsal alandaki işlevsel gücünü çok belirgin biçimde ortaya koymaktadır. Günümüzde baskıcı aygıtların işlevleri ikinci plana itilmiştir. Çünkü, çağdaş siyasal yaklaşımlar en azından teoride fiziki baskıyı reddetmektedir. Çağdaş toplumlarda insan önce ideolojik çaba ile yoğrulup, biçimlendirilir. Gramsci bu durumu “*insanı kafasından yakaladınız mı, kol ve bacak kolay gelir*” diyerek özetlemektedir (Kazancı, 2002). Yani, bireye fark ettirmeden imajlar, simgeler, semboller, sesler, söylemler v.b. ile yapılan bilişsel istila, fiziksel istiladan çok daha etkilidir. Ve kanımızca sonuçları da daha uzun süreli , daha kalıcıdır (Sosyalleşme teorilerinden Kognitif teoriler kalıcı tutum değişikliklerinin başarılabilmesini bilişsel düzeyde kavramsal şemalara yapılan müdahalelerle olduğunu iddia etmektedirler).

3.1.5. Dünya Müziği

Dünya müziği 1987 yılında normal anglo amerikan (avustralya ve kanada) kaynakları dışında kalan ülkelere ait popüler müzikleri ifade eden bir pazarlama etiketi olarak popüler müzik endüstrisinin ticari alanına girmiştir. Aralarında Globe Style, Earth Works (daha sonra Virgin le birleşecek olan) Charlie, Sterns and Hanibal' ında olduğu, üçüncü dünya ülkeleri alanında uzmanlaşmış onbir

³ Tıpkı eskiden kalıtım yoluyla aktarılan hanedanlıklar gibi, kapitalist devlette siyasetçilerin hanedanlığı, askerlerin hanedanlığı -krş. Deniz subayları, tıpkı diplomatlar gibi, geleneksel olarak eski aristokrasi tabakalarından seçilir- vardır.

bağımsız, İngiliz, Avrupalı ve Amerikan Müzik firması tarafından popüler müziğin yeni bir kategorisi olarak sahaya indirildi (Glanvill 1989: 58). Ancak bu terimi karalayanlarda oldu. Örneğin, Ian Mckenn Zaire'li şarkıcı Rai Lema' nın 1990 yılında çıkan Gaia adlı albümüne düştüğü notta dünya müziğini batılı olmayan popu aşağılayan bir terim olarak betimlemiştir (Mitchell, 310).

Batıda üretilen hâkim müzik türlerinden (pop, rock, caz gibi) farklı olan, dünyanın farklı bölgelerinde üretilen ve yerel öğeler içeren müzik yapımlarını kapsayan bir kategoridir. Müzik endüstrisinde en kayda değer müzik akımlarından biri olarak 1980'lerde yükselişe geçen yeni popüler müzik tarzlarından en önemlilerindedir (Taylor, 1997: 2). Dünya Müziği, World Beat, World Fusion, Ethnipop, Afropop, Afrobeat gibi isimlendirmeleri de mevcuttur.

Dünya müziği, tek bir müzik türü değildir, birçok müzik türünü kapsar. Sözelimi Brezilya Müziği (samba, bassa nova, forro gibi), Küba Müziği (salsa, cha-cha, son gibi), Senegal Müziği (mbalax), Balkan Müziği (fanfare, taraf) gibi türler dünya müziği kategorisi altında tüketiciye sunulmaktadır. Dünya müziği kategorisine giren yapımlar Batı müziğinin bazı türlerini de kapsar. Örnek olarak; Fransız Folk Müziği, İtalyan Çingene Müziği, Alman Yahudi Müziği, Amerikan Cajun Müziği gibi, hâkim popüler türlerin dışında kalmış Batılı müzik türleri de dünya müziği kategorisinde sayılabilir.

Dünya müziği geleneksel olmak zorunda değildir. Batının popüler müzik türlerinden farklı ve çoğu zaman Batı dışındaki ülkelerde üretilen müzik yapımlarına işaret ettiği için birçok dünya müziği yapımı geleneksel öğeler içerir. Fakat günümüzün progresif (atılımcı) müzik türleriyle (caz, funk, hip-hop, progresif-rock, punk gibi) harmanlanmış, melez yapımlar dünya müziği yapımlarında ağırlıktadır. Ki tezimizin asıl vurgusu “dünya müziği” yelpazesinde neredeyse alanın tamamını kaplayan bu melez çalışmalar üzerinedir.

Örnek olarak, tamamen İngiliz Rock Müziğini tekrarlayan bir Türk rock grubunun yapımları dünya müziği olarak değerlendirilemez. Fakat, Anadolu ezgilerini rock

müziğine eklemlendiren Anadolu Rock gibi hiç de geleneksel olmayan bir tür, pekâlâ dünya müziği kategorisindedir. Sufî Müziği gelenekseldir, fakat Mercan Dede' nin elektronik müzik ile Sufî Müziğini birleştirdiği albümü kesinlikle geleneksel olmamasına karşın dünya müziği listelerinde bir numara olmuştur (www.shaman.com.tr). İşte bu noktada bir soru sorulmalıdır; bu ürünü dünya listelerinde bir numaraya taşıyan algının odağı, Sufî Müziği midir, yoksa batı kökenli elektronik müzik midir ?

Dünya müziği etnik müzik de değildir. Etnik müzik tanımlaması sadece geleneksel müzik türlerini kapsar. Fakat dünya müziği kategorisine hem geleneksel hem de geleneksel olmayan yapımlar girebilir. Aşağıda basit manada teknik özelliklerinden bahsederken daha ayrıntılı nitelermelerde bulunacak olsak ta, bir ön bilgi mahiyetinde söylenmelidir ki, gerek pazarlama stratejileri, gerek baskın kültür, gerekse müzik üretim ve kayıt teknolojilerinin batı üretimi olması dolayısıyla, “duyuluş” olgusu Dünya Müziği de tamamen batı temellidir. Çoğu melez yapımlardan oluşan bu tarz müzik, Batı temelli bir yapı üzerine etnik eklemelerden oluşmaktadır. Dolayısıyla müziğin toplamı kesinlikle etnik müzik değildir.

3.2 ARAŞTIRMANIN KURAMSAL ÇERÇEVESİ

3.2.1 Küreselleşme, Kültür, İdeoloji ve Ekonomi İlişkisi ; *kültür endüstrisi, kültürel asimilasyon, kültürel emperyalizm, kültürel entegrasyon*

Küreselleşmenin kültür, ideoloji ve ekonomi bağlamında sosyolojik analizine geçmeden önce teorik düzlemde kültür, ideoloji ve ekonomi ilişkisini temellendirmek gerekir.

Raymond Williams' a göre *kültür*, toplumsal etkinlikler tarafından biçimlendirilmiş bir düzenin doğrudan ya da dolaylı ürünü olarak, tam olarak betimlenebilen bir kültürün içinde yer aldığı bütün bir toplumsal düzendir (Williams 1993: 10). Bu yüzden bir toplumsal grubun ya da toplumsal bir sınıfın resmi ve bilinçli inanışlarıyla -ideolojileriyle- kültürel üretimleri arasında sıkı bir ilişki mevcuttur. Bunun yanında kültürel ilişkiler, modern toplumlarda anlamın üretimi ve dönüştürümünü sağlamaktadır. Anlamın üretimi ve dönüştürümü aracılığıyla da iktidarın kurduğu tahakküm düzenlenmiş olur. Bu çerçevede, anlamlandırma pratiklerinin sürdürülmesini sağlayan kültürel çerçeveler, sistemler ve kodlar söz konusudur (Hall, 2002: 120-121).

Marxist düşünörlere göre, ideoloji ile kültürel alanı kapsayan üstyapı arasındaki bağ; belirli bir sınıfın ya da bir grubun düşünce ve inançları ile bunların içinde var olan kültürel anlamdaki üretimleri arasındadır (Dost, 2007: 18). Marx'ın ekonomi-politik eleştirilerini temel alan ve kültür ve ideoloji ilişkilerini de çalışmalarına konu edinen Frankfurt Okulu **kültür endüstrisi kavramı** ile eleştirel vurgulamalarda bulunur;

Kültürü ideolojinin yeniden üretimi çerçevesinde ele alan Theodor Adorno ve Max Horkheimer, kültür endüstrisinin üretimlerinin kitleleri pasif bireyler haline getirdiği ve bunu yaparken de bedene değil ruhu hedef alarak gerçekleştirdiğini öne sürer (Dost, 2007: 19). Başka bir deyişle Frankfurt Okulu düşünörleri, kültür sanayiinin, kolaycı ve bir-örnekleştirilmiş ürünleriyle birlikte yaygınlaşmasının,

bireylerin eleştirel ve bağımsız düşünebilme yeteneklerini azalttığını ileri sürmektedirler (Giddens, 1999: 402). Kültür endüstrisi kavramı popüler kültürü manipülatif bir araç başka bir deyişle ideolojik aygıt olarak ortaya koyar. Bu çerçevede ideoloji, toplumsal harç olarak ele alındığında kültür endüstrisi bu toplumsal harcı yeniden üretip görünmez kılarak mevcut toplumsal- siyasal, yapıyı birbirleriyle uyumlu hale getirmektedir (Horkheimer- Adorno, 1995: 10-24). Kültür endüstrisi gerçek bir kültür değil, kendiliğindenliği olmayan, şeyleşmiş bir sözde kültür üretmektedir. Modern kitle toplumlarında eski günlerdeki gibi, birbirinden farklı yüksek kültür ve alt kesimlerin kültürü diye iki ayrı kültür de kalmamıştır. Bu farklılık bile kitle kültürünün stilize barbarlığı içinde erimiş, yok olmuş gitmiştir (Dellaloğlu, 2007: 121). Sistem zaten *tüketiciyi* hiçbir zaman birtakım kuşkulara ya da muhalefete yönelecek kadar yalnız bırakmamaktadır (Dellaloğlu, 2007: 121). **Bu noktada belirtmek gerekir ki, Frankfurt Okulu' nun sanat üzerine düşünceleri sanatın totaliter ve geleneksel modellere göre daha özerk olduğu kapitalist toplum içerisinde anlam kazanmaktadır. Çünkü pre-kapitalist toplumlarda sanatın maddi temellerini sağlayan kurumlardan dolayı -özellikle totaliter model içerisinde- sanatın böyle bir işlevi bulunması neredeyse imkansızdır (Dost, 2007: 19).**

İdeoloji ve Kültürel olan arasındaki ilişkiyi Şerif Mardin şöyle belirtir (2003: 18):

*“İdeoloji gerçeği, kültür gerçeği ile çok yakından ilintilidir, ideolojinin saygınlığı da kültür mekanizmasının esaslarına dayanarak gelişir. İdeoloji geleneksel toplum haritalarının modern çağlarda faydalarını yitirmelerinin sonucudur: **yeni bir toplum anlamları haritası türetme çabası** olarak da görülebilir” .*

İdeolojinin kültürel araçların da yardımıyla özneye seslenmesi ve onu mümkün kılması onun tüm yaşamsal pratiklerini etkilemektedir. Bu durum Foucault' ya göre, bedensel şiddeti dışlayan iktidarın tüm topluma (küreselleşme ideolojisi bağlamında tüm dünya toplumuna demek yanlış olmayacaktır) yayılabilmesi için “yeni ve ince” iktidar teknikleri ve stratejileri geliştirmek zorunda olmasından kaynaklanmaktadır (Dost, 2007: 20). Foucault, iktidar ilişkilerinin somut

düzenlemelere büründüğü bu yeni tekniği “dispositif” olarak tanımlar ve O'na göre dispositif; söylemler, kurumlar, mimari biçimler, düzenleyici kararlar, yasalar, idari önlemler, bilimsel sözceler, felsefi ve ahlaki önermelerden oluşan bütünüyle heterojen bir bütündür (Foucault, 2000: 118-157). Bu, dil ve edebiyat alanından sanata (müziğe) kadar uzanan tüm kültürel pratikleri içeren bir alandır aynı zamanda.

Batının ekonomik tahakkümünün vurgulandığı bu tür yaklaşımlar, Batı ile diğer toplumlar arasındaki adaletsiz ilişkilere dikkat çekerler. Bu anlamda, modernleşme projesi “Batı'nın Batı dışı mazlum toplumlara” dayattığı ve Batı'nın emperyalist emellerine hizmet eden bir sürece işaret eder” (Kızılcılık 2005: 36-37). Bu bağlamda küreselleşme kapitalizmle aynı sürece karşılık gelir (Taylan, Arklan, 2008: 87).

Armand Mattelart yaygın kullanımıyla küreselleşmenin, ekonomik alanın dünya ölçeğinde bütünleşmesine ve dünyanın içinde devindiği genel bir eğilime işaret ettiğini belirtir. Küreselleşme bir şirketin yönetim tarzına gönderme yaptığında ise, şirketlerin rekabet ortamının artan karmaşıklığına yanıt olarak kârlarını artırmak ve piyasa paylarını koruyabilmek için “küresel” ölçekte geliştirdikleri yeni yetileri anlatır. Yaygın küreselleşme anlayışı, dünyanın *management (yönetim) ve marketing (pazarlama)* uzmanlarının evreninden okunmasına dayanır. Bu bağlamda bütünleşme şirket evreninin mantığına yön veren bir eğilim olarak belirginleşir. Bu son terim, büyük ölçekli şirketlerin sibernetik bir bakış açısına dayanılarak işlevsel örgütlenmesine işaret eder (2000a: 11-12).

Küreselleşmenin fikir mimarları Muray Rohtbard ve David Friedman gibi liberal düşünürlerdir. Bu düşünürler 1970' li yıllardan itibaren “piyasaların serbestliği ilkesi” ni çalışmalarının merkezine koymuşlar, böylece “bırakınız yapsınlar” şeklindeki liberal ideolojinin geçerliliğini kanıtlamaya çalışmışlardır. Söz konusu liberal söylem, kaynağını, Ludwig von Mises ve Friedrich von Hayek' in temsil ettiği Macar Ekonomi Okulu düşünürlerinden alır. 1970' li ve 1980' li yıllarda İngiltere' de ve ABD' de uygulanan ekonomik politikaların ardından bu liberal

söylem kimi değişiklikler geçirir. Yeni bir para politikasının oluşturulması, finans piyasalarının kuralsızlaştırılması ve bunları düzenleyen Uluslar arası anlaşmaların imzalanması gündeme gelir (Mercure, 2001: 13).

Bütünleştiği var sayılan dünyada piyasa ve sermaye küreselleşirken amaç, “tek dünya pazarı”nın (*single Global Market place*) oluşturulmasıdır (Tatal, 2006: 21-22-23). Her ne kadar tek dünya pazarından söz edilse ve dünyanın bütünleşme yoluna girdiği ileri sürülse de, aslında küreselleşme Kuzey Amerika, Japonya, Batı Avrupa ile Asya ve Latin Amerika’ da yeni sanayileşen Çin, Hindistan, Endonezya, Meksika ve Brezilya gibi belli başlı kapitalist gelişme kutuplarını oluşturan ülkeler arasındaki mübadelelerin yoğunlaşmasını dile getirir.

Ekonomik kutupların belli yerlerde oluşmasının yanı sıra dünyadaki sadece kimi kentler küresel sermayenin merkezi olmaya devam etmektedir. Başka bir deyişle, dünya da sadece kimi kentler küreselleştiği söylenen ekonomik akışların merkezini oluşturmaya devam etmektedir. Bu da kârların ve iktidar odaklarının belli kentlerde toplanması anlamına gelir. Örneğin New York, finans piyasalarının merkezi olmaya devam etmektedir (Globin, 2000:15).

Yani Serclens' in ifadesiyle (2002: 71 ve 94-95) uzam ve zamandan bağımsız akışlar aslında belli uzamlarda yerleşikliğini sürdürmektedir:

“kapitalist pazarların, mübadele ve iletişim ağlarının genişlemesinde sanayileşmiş büyük güçlerin egemen olduğu bir süreç ortaya çıkmıştır. Küreselleşmenin uzamının kesin olarak kayıtlı olduğu bir yer vardır. Dünya ticaretinin önemli kısmı, OECD üyesi ülkeler arasında gerçekleşmektedir. Küreselleşme merkezleri Kuzeyin ve Güneyin büyük metropollerinde yer alan ekonomik, toplumsal ve politik güç ilişkileri dokusunun içinde gerçeklik kazanmaktadır. Bu nedenle fakir ülkelerin çoğu ticari yatırımlar ve mübadeleler akışının dışında kalmaktadır” (2002: 71 ve 94-95'ten akt. Tatal, 2006: 24).

Dolayısıyla küreselleşme faileri fakir ya da üçüncü dünya ülkelerinin bu akışlar

düzeninin dışında kalmasına karşı da önlemler almaya çalışır. Üçüncü Dünya'nın geliştirilmesi için bu çerçevede yoğun çabalar harcanır. Bu çabalar kitle iletişim araçlarında küresel düzeni savunanların söylemelerini kaynak alır. Bu çaba sadece ilgili söylemler ve kitle iletişim araçlarının kullanımı ile sınırlı kalmaz, diğer ideolojik aygıtlarda bu amaç doğrultusunda etkin bir biçimde kullanılmaktadır.

Bu söylemler genellikle küreselleşmeye olumlu bakar ve onun tüm kötülüklerin çaresi olduğu fikrini yaygınlaştırır. Yaygın egemen söylem kitle iletişim araçlarının da katkısıyla birlikte küreselleşmenin yoksulluğun yaygınlaşması, evsizlerin çoğalması, köylülerin topraklarını kaybetmesi, dünyadaki şiddetin ve gelecek konusundaki belirsizliğin artması anlamına geldiğini hiç dile getirmez. Örneğin Üçüncü Dünya' yı geliştirme çabalarının bu ülkeleri Batı ticaret sisteminin yörüngesine sokmak için harcadığı nadiren dile getirilir (Tutal, 2006: 25). Bu sistemin içine sokulmalıdırlar çünkü, batının ürettiği artı değeri tüketen insanlara ihtiyacı vardır. Bunu yapabilmek içinde, az gelişmiş ülkeleri “kontrollü istikrarsızlık” yöntemi ile rölantide tutmak, bazı ideolojik aygıtları kullanarak bireyleri tüketime ve dolayısıyla borçlanma sureti ile bağımlılığa itmesi gerekmektedir. Bir yandan küreselleşmenin ve getirdiği ışıltılı maddeselliğin cazip sunumu, diğer yandan da medya ve diğer ideolojik aygıtlar tarafından yaratılan meşrulaştırıcı ve toplumsal rızayı sağlayıcı olumlu hava bu sistemin az gelişmiş ülkeler bazında işleyişinin devamlılığını sağlamaktadır.

Edward Goldsmith küreselleşmenin yeni bir **sömürgecilik** biçimi olduğunu söylerken, Dünya Bankası ve IMF gibi örgütlenmelerin küresel güvencesini oluşturduğu bugünkü sömürgeciliğin eskisinden farkının sömürgeciliği artık devletlerin değil, şirketlerin gerçekleştirmesi olduğunu vurgular (2001: 55). Başka bir deyişle sömürgecilik Avrupa devletlerine sağladığı kârların bu devletler tarafından terk edilmesi ile son bulmamıştır. Söz konusu devletler bu kârları daha kabul görür yöntemlerle elde etme yollarını keşfetmiştir (Tutal, 2006: 25). Bu da çalışmamızda sıklıkla dile getirdiğimiz devletler üstü bir sistemin ve otoritenin varlığına işaret etmektedir. Bu yaklaşım tezimizin dayanak

noktalarından birini vurgulamaktadır. Devletler üstü otorite olgusu; küreselleşme ile otorite kavramının, hükümet veya ulus devlet olgusunun çok ötesine geçtiğine işaret eder. Dünya artık devleşmiş çok uluslu şirketlerin sermayedarları tarafından yönetilmekte, ve onların kârlılıklarını ve tükettiriciliklerini sürdürmelerini sağlayacak bir sistem içinde bu durum gerçekleşmektedir. Bu sistemin sürekliliğini ve teminatı olan yeniden üretimini ise ideolojik aygıt olgusu gerçekleştirmektedir. Bir ideolojik aygıt olarak ele alacağımız müzik olgusunun endüstrisi de bu ulus-aşırı şirket sermayedarlarına önemli bir örnek teşkil etmektedir. Çünkü yukarıda bahsetmiş olduğumuz tek dünya pazarının oluşturulabilmesi ancak ortak kültürel değerlerin dolayısıyla beğenilerin yani estetik anlayışının yaratılması ile mümkün olabilecektir.

Küreselleşmenin yeni sömürü biçimi olduğunu kanıtlar nitelikte bir örnek vermek gerekirse; Diplomatlar ve üst düzey şirket yöneticileri 1939 yılında Washington' da bu yöntemleri geliştirmek üzere bir araya gelmişlerdi. Tartışmalarının temel konusu, savaşın ardında biçimlenecek sömürge sonrası dünyada dünya ekonomisinin ABD'nin çıkarları uyarınca nasıl biçimlendirileceğiydi. Bu tartışmalar 1994 yılında yapılan Bretton Woods Konferansı'nda Dünya Bankası'nın ve IMF'nin kurulmasıyla somutluk kazanmıştır (Goldsmith, 2001: 55).

Yersiz yurtsuzlaşmış sermayedarlar, dünyayı bütünleşmiş bir ekonomik birlik olarak yönetme girişimini gerçekleştirmeye olanak tanıyan örgütlenmeye, teknolojiye ve finansal kaynaklara aynı anda sahip olan tarihin tanık olduğu ilk kişilerdir. Ülkelerinin kökenini hiç önemsemeyen Japon, Amerikalı ve Avrupalı şirketler ülkesizleşmişlerdir. Küresel rekabette çıkarlarına hizmet edecek ulusal kimlikler ve bağılıklarla istedikleri ve ihtiyaç duydukları düzeyde ilişki kurmaktadır (Tatal, 2006: 27).

Ulus-aşırı firmalar, tüm dünya ülkelerinin kamusal eğitim için harcadığı paranın yarısını küresel bir tüketici kültürün yaratılmasını sağlamak amacıyla reklam için harcamaktadır. Reklamlar, yerel zevkleri ve farklılıkları hiçe sayan evrensel bir

kültürü oluşturmanın faileri olarak işlev görmektedir (Barnet ve Cavanagh, 2001: 134- 137 'den akt. Tatal, 2006: 28). Konumuz olan Dünya Müziği de aynı işlevi yerine getirmek üzere yaratılmış, pazar payı oluşturulmuş, üzerine stratejiler üretilerek bir meta haline getirilmiş ve doğu bloğunun çöküşüyle beraber planlı şekilde ünlendirilmiş bir olgudur.

Küreselleşmenin ekonomik, politik ve kültürel olmak üzere iki farklı boyut taşıdığına işaret edilmektedir. Bir yanda dünya bilgi sisteminin ve enformasyon teknolojilerinin gelişmesine bağlı olarak bilgi ve haber mübadele ağlarının oluşması, öte yanda ise eğlence sektörünün küreselleşmesi. Müzik olgusu da ikinci başlığın altında yer alır ve küresel bir beğeni yaratılması noktasına vurgu yapmaktadır.

Tüketicilerin davranışlarının stratejik amaçlarda saptanmasına dayanan araştırmaların sayısı her geçen gün gittikçe artmaktadır. Bunun yanı sıra dünya tüketicilerinin farklılıklarının bir potada eritilmesinin zorlukları da artık piyasanın aktörlerine yabancı bir konu değildir (Tatal, 2006: 31). Şöyle ki, aynı yaşam koşullarını, değerler ve öncelikler, zevkler ve normlar sistemini paylaşan bireylerin oluşturduğu dünya piyasaları yaratmak amaçlanmaktadır (Mattelart, 1999: 264- 265).

Örneğin reklâm endüstrisi coğrafi yakınlığın önemli olmadığı tezinden hareketle, benzer yaşam biçimini paylaşan dünyanın farklı bölgelerindeki tüketicileri pazarlama toplulukları olarak oluşturmak için stratejiler geliştirmektedir (Mattelart, 1996: 102). Ayrıca küresel denilen kültür tüm görüntüleri tek elde toplayan bir piyasa arayışı içine girmiştir. Büyük ticari bloklar yerle bir olduğunda, CNN ya da benzer uluslararası yayın yapan televizyonlar evrensel kültürün peşine düşmüştür. Tek bir görüntü ya da tek bir reklâm piyasası hayalleri kuranların ortak noktası, tüketicilerin kültürel açıdan türdeşleştiği fikrini savunmaktadır. Bu, farklı kültürden tüketicilerin imgeleminde kitle kültürü alanına yıllardır yapılan yatırımların bir sonucudur. ABD' nin kültür endüstrileri günümüzde küreselliğin parametrelerini belirlemektedir. Çin ve Hinsdistan' daki

kentleşmiş bölgeler de küresel grupların uydu yayıncılığı alanına dahil edilmiştir (Mattelart, 2000a: 15). Dolayısıyla ABD günümüzde üst kültürün ve bilimsel çalışmaların olduğu kadar popüler kültürün ve eğlence kültürünün göndergelerinin de egemen uzamını oluşturmakla kalmamakta, ayrıca bunların esinlendiği kaynak olarak da işlev görmektedir (Tatal, 2006: 31-32).

Wilson'ın 1915 yılında AP' ye yaptığı bir açıklama küreselleşme ideolojisinin bugün gerçekleştirmeyi arzuladığı ve üzerinde çalıştığı evrilmenin çok önceden planlandığının kanıtı gibidir. Bu açıklamada Wilson, Dünya Birleşik devletleri kurma projesinden söz etmiştir: “Bizler tüm dünya halklarının karışımıyız. Kanımızda bu halkların kanı, gelenekleri, duyguları, zevkleri, tutkuları dolaşiyor. Aslında biz bu karışımın sonucundan başka bir şey değiliz. Dolayısıyla biz tüm halkları anlayabiliriz; biz onları olduğumuz bu karışım sayesinde anlayabiliriz, onları tanır, kucaklar ve tek tek kabul ederiz” (akt.Mattelart 2000b: 242). ABD dışında yayılan kolektif bir ABD imgesinin kaynağını teşkil eden bu söylem Mattelart' a göre (2000b: 242), piyasa temsilcilerinin söyleminde merkezi bir yer işgal edecek ve zamanla Amerikan kültür endüstrisinin dünya halklarını bütünleştirici- birleştirici rolüne duyulan inancı doğallaştıracaktır.

Bu ideolojinin doğallaşacağına ilk işaret edenlerden birisi de, Walter Benjamin olmuştur. Kitlesele yeniden üretimin, kitlelerin yeniden üretimini de beraberinde getirdiğini düşünen Benjamin' e göre, endüstriyel teknik ve yöntemlerle üretilen ve piyasa mekanizmalarıyla ihraç edilen kültür modelinin, Amerika' nın politik ve ekonomik hegemonya aygıtı olacağından çok az kişi bahseder (Tatal, 2006: 32).

Bu olguyu genel olarak toplumsalın ekonomiye bağımlı kılınması olarak nitelemek hiç yanlış olmaz. Robertson (1999: 16) “Ekonomik meseleler toplumlar arasındaki ilişkilerde ve çeşitli ulusötesi ilişki biçimlerinde çok önemli olsalar da, bunların büyük ölçüde kültürel olumsuzluklara ve kültürel kodlamaya tabi olduklarını giderek daha fazla fark etmeye başladık diyor (Tatal, 2006: 33).

Ama bunlara ek olarak zamanımızın yeni olgusu dünyanın ekonomikleşmesidir. Latouche' un bununla kast ettiği yaşamın tüm alanlarının metalaşmaya konu olmasının yanı sıra, Aydınlanma düşüncesinin değerlerinin de piyasa sisteminin içinde eriyip gitmeye yüz tutmuş olmasıdır. Öyle ki, yaşamın tüm boyutlarıyla ilgili sorunlar artık ekonomik- meta terimleriyle formüleştirilmektedir. İşte bu anlamda Latouche'a göre küreselleşme teknolojik ve kültürel bir olguya dönüşmektedir. Günümüzde hemen her şeyin metaya dönüştürüldüğüne dikkati çeken Latouche' a göre, dünyanın bu ekonomikleştirilmesi zihniyetlerin dönüşümünü de beraberinde getirmektedir (Latouche, 2001: 16).

Bu bağlamda, Latouche (2001: 24- 25) küreselleşmenin kültürü yok ettiğini savunur. Çünkü ekonomik emperyalizm ve ekonominin emperyalizmi kültürü, yerinin müzeler olduğu düşünülen folklor konumuna indirgemektedir. Devasa bir aygıt olan teknik- ekonomik aygıt, Batı' da kültürün yerine, üyelerini içeren değil, dışlayan bir mekaniği geçirmiştir. Batı diğer kültürleri de bu mekaniğin içinde öğütmektedir. Böylesi bir süreçte çok- kültürürük bir slogan olarak farklı kültürlerle saygı duyulduğu yanılmasını yaratmaktadır. Çok kültürlülük bir gerçeklik ya da bir proje olmaktan çok, bir mit, hatta bir yanıltmacadır.

Üstelik küreselleşme “Batı ' da oluşturulan ve Batı' dan dünyaya yayılan kültürel modellerin ve ilkelerin sürekli daha geniş alanları kapsayacak şekilde yayılmasının bir sonucu” (Crochet, 1996: 24) olarak görüldüğünde, küreselleşmenin başlangıcı 15. yüzyılda Amerika kıtasının keşfine kadar götürülür. Küreselleşme dünyaya yayılan modern devlet anlayışı, eğitim ve sağlık sistemi, kişisel hak ve özgürlükler anlayışı olarak belirginleştirildiğinde, Avrupa devletlerinin emperyalizminin bir ürünü olarak nitelenir. (Hatta) Kültürel küreselleşme olanaklı kılabilirdiği için ekonomik bir küreselleşmenin ortaya çıkabilirdiği savunusu da bu saptamayı temel alır.

Günümüzde liberal düşünürler liberal ilkelerin liberal olmayanlara dayatılmayacağı ilkesini savunsalar bile, John Stuart Mill de dahil 19. yüzyıl liberal düşünürlerinin çoğu “Liberal devletlerin liberal ilkeleri öğretmek üzere

yabancı ülkeleri sömürgeleştirmekte haklı olduklarını düşünüyordu. Çağdaş liberaller ise genel olarak hem küstah gem de hukuk dışı bularak bu öğretiyi terk etmiş, bunun yerine liberal değerleri eğitim, ikna ve parasal teşviklerle desteklemekten yana olmuştur” (Kymlicka, 1998: 254'ten akt. Tatal, 2006: 92).

Son olarak hükümetler üstü sisteme bir kez daha vurgu yapmakta fayda vardır, Global ekonomi karşısında ulus devletler önemsiz aktörler haline gelmiştir, ulus devlet işlevini yitirmiştir, ve ulus devlet artık bir hayaldir. Küresel yayılma ve küresel yönetim kurumlarının doğuşu, köklü bir biçimde yeni dünya düzeninin delilleri ve ulus devletlerin ölümü olarak yorumlanmaktadır (Yeniçeri, 2007: 30). Yersiz yurtsuzlaşmış sermayedarlar artık bu sistemin belirleyicileri ve sürdürücüleridir. Yani yeni liberallerin liberal değerleri eğitim, ikna yöntemi ile gerçekleştirme sistemi başarıyla işlemektedir. Bu süreç üretim ilişkileri bağlamında, sermayedarlar lehine gerçekleştirilen bazı stratejilere vurgu yapmaktadır. Bunların başarıya ulaşması ve bu güçlerin homojen dünya yaratısı sonucunda kârlılıklarının devam etmesi durumu, ancak ve ancak üretim ilişkilerinin yeniden üretimi ile koşulludur.

Tam bu noktada 'kültür' kavramına küreselleşme bağlamında daha net bir vurgulama yapmak yerinde olacaktır; Çağcıl kültürün merkezinde küreselleşme, küreselleşmenin merkezinde de kültürel pratikler yatar (Tomlinson, 2004: 11). Küreselleşme ve kültür arasında böylesi bir bağ kurmak aceleyle ortaya atılmış bir iddia değildir (Tomlinson, 2004: 12). Bu iddia ile anlatılmak istenen, günümüzde küreselleşmenin işaret ettiği dönüştürücü süreçlerin kültürel kavramlar aracılığıyla kavranmadığı sürece anlaşılamayacağı; benzer şekilde, bu dönüşümlerin de kültürel deneyimin temel yapısını ve modern dünyada kültürün ne olduğuna ilişkin düşüncelerimizi etkilediğidir (Tomlinson, 2004: 12).

Bu bağlamda diyebiliriz ki; Küreselleşme genellikle kültürel olarak tasarlanan, yani küresel arenada anlam atfetmeye ilişkin süreçleri belirler. Doğrudan doğruya küresel sistemlerden kaynaklanan çok sayıda kültürel süreçten söz etmek mümkündür. Bunlar kimlik oluşturma ve fragmentasyon süreçleridir

(Özkul, 2008: 37).

Küreselleşme ve kültür bağlamında gerçekleştirdiğimiz tektipleştirme vurgulamalarımızı, kavramsal çerçevemizde belirttiğimiz kavramlar üzerinden sürdüreceğ olursak; “Ötekini benzer kılma” başlığından hareket edebiliriz;

Modern çağ ötekini düşünme biçimlerini Antik Yunan' dan ve Yeni Dünya'nın keşfini izleyen dönemlerden miras almıştır. Yeni Dünya'nın keşfi Batı'nın halkların sonsuz çeşitliliğinin farkına varmasını sağlayan bir keşif olmuştur. Schnapper' e göre ötekini tahayyül etmenin iki temel biçiminden biri olan insan topluluklarının çeşitliliği ve farklılığı tasarımı böylece ortaya çıkmıştır: Öteki farklıdır, insan toplulukları çeşitlidir. Kültürel göreceliğın temelini atacak bu tasarımın ilk halinde, farklılık kaçınılmaz olarak küçümseyici bir bakış açısından ele alınır. Benlik ötekini kendi kültürünün ona öğrettiği bağlamda değerlendirir. Bu durumda öteki, benliğin henüz mükemmellik aşamasına ulaşmamış bir biçimini temsil eder. Farklılığı kabul edilen öteki, aynı zamanda da asla değişmeyeceği var sayılan gerilik konumuna ebediyen hapsedilir (Tutal, 2006: 85).

Farklılık ve çeşitlilik retoriğinin bu anlamda “farklılığın oluşturulması yoluyla kimliğin sağlamaştırılmasına ve ötekiliğın inşa edilmesi yoluyla kimliğe öz güvenin kazandırılmasına” (Connolly, 1995: 24) hizmet ettiğini söyleyebiliriz.

Bilinmeyeni ve tanınmayı bilinene tercüme etme, yani ötekini benzer kılma ya da aynılaştırma deneyimi küreselleşen dünyada farklı bir bağlamda gündeme gelmektedir. Televizyon gibi dünya halklarının günün hemen her saatinde dünya imgelerini tüketmelerini sağlama olanağına sahip bir iletişim aracı, nasıl bir ötekilik deneyiminin oluşmasına yol açabilir (Tutal, 2006: 110) ?

Kitle iletişim araçlarının içeriklerinin bu türde tüketilmesinden daha ciddi bir başka sorun, söz konusu içeriklerin üretildiği kültür endüstrisinin iletişim içeriklerinin hedef kitesini tanımlama ve içerikleri üretme kiplikleriyle ilgili

sorundur (Tutal, 2006: 110).

Kitle iletişiminin içine girdiği kriz, küreselleşmenin kültür üretim alanını da kapsadığı ve büyük iletişim gruplarının medya piyasasını aralarında paylaşmaya başladığı bir dönemde git gide daha fazla görünür hale gelmiştir. Krizin temel nedenlerinden biri medya alanının sanayi alanında iş yapan büyük grupların eline geçmesidir (Tutal, 2006: 112). Ki devletler üstüleşmiş sermayedarların karlılıklarının devamını sağlayacak sistemi sürdürmeleri adına gereken kültürel manada tektipleştirilmiş bir dünya için, bu sahiplikler onlar adına gereklidir, çünkü sıklıkla vurgulayacağımız gibi medya bu bağlamda en önemli enstrümanlardan biridir.

Bunun en kaygılandırıcı örneklerinden birini *Liberation* gibi sol eğilimli bir gazetenin sermayesinin %37'sinin bankacı Edouard de Rothschild'e ait olmasıdır. Silah üreticisi Serge Dassault Fransa'da içlerinde *Le Figaro* ve *L'Express* gibi yayın organlarının da bulunduğu 70 kadar gazete ve derginin sahipliğini elinde tutmaktadır. Bilindiği üzere Hachette yayın grubunun sahibi Arnaud Lagardere de silah üreticisidir. Bu sahiplikler yayın politikaları açısından gazetecilik etiği ile pek uyuşmayan uygulamaların gündeme gelmesine yol açmaktadır. Örneğin *LeFigaro'* nun yeni patronu Serge Dasault, *Le Figaro'*nun grubun şirketlerinin yararına olacak bir yayın çizgisi izlemesi gerektiğini ileri sürmüştür (Tutal, 2006: 112).

Fransa'daki özel televizyon kanalı TF1'in yeni patronu Patrick Le Lay ise kanalın misyonunun, Coca-Cola'nın ürününü satmasına yardımcı olmak olduğunu ve kanalının bu şirkete sattığının ise mesaja açık insan zihni olduğunu belirtmiştir. İnternet üzerinden yapılan yayıncılıkta, reklam verenlerin elektronik ortamda yayınlanan metinlerden anahtar sözcük satın alarak, bu sözcüklere reklamlar iliştiirdikleri görülmektedir. Hatta bu noktadan itibaren, makalelerin bu anahtar sözcüklerin belirlenmesinden sonra kaleme alınması ve elde edilen reklam gelirlerinin artırılması eğilimi yaygınlık kazanmaktadır. Tüm bunlara ek olarak, yazılı basın tiraj kaybetmeye devam ederken, internet yayıncılığı hızlı, kısa ve

ucuz haber anlayışını yaygınlaştırmaktadır (Ramonet, 2005'ten akt.Total, 2006: 112).

Bu noktada belirtmek gerekir ki; ilgili olguyu betimlememizin ve bu şekilde örneklendirmemizin sebebi, tezimizin konusundan bağımsız bir alanla küreselleşmeyi resmetmek değildir. Aksine iddiamız olan, küreselleşmenin tek-tipleştirici hedefleri bağlamında, bir kültür aktarıcısı olarak medyanın, yine bir kültür aktarıcısı olarak sanat ile aynı işlevselliğe sahiptir oluşundan dolayı, konumuza dayanak sağlaması söz konusudur.

Bunu ileride WM ile ilişkilendirmek adına Tomlinson'un yaklaşımı ile irdeleyebiliriz;

“(Batılı?) izleyicilerin ahlaki sunumunun yerelleştirilmesi, aslında ötekinin benzerin kodlarına tercüme edilmesi anlamına gelecektir” (Total, 2006: 113).

Bu durumda kültürler-arasılıkta söz konusu olan, egemen bir kültürün kendi içindeki marjinal bir kültürü ancak kendi kültürel sistemi çerçevesinde kendi içinde kabul etmesidir.

Kültürel açılma ve kültürel kapanma olarak formüleleştirilen ikili karşıtlıkta, çok kültürcülükte olduğu gibi kapanmaya dayalı kültürler arasındaki ilişkide, kapanmanın aşırı bir biçim alması durumunda kültürler-arası yok etme ilişkileri ortaya çıkmaktadır. Kültürlerarasılıkta olduğu gibi çok fazla açılma söz konusu olduğunda ise, açılan kültür açıldığı kültürün içinde yok olmaktadır. Ötekine daha fazla açılma olanaklarını içinde barındıran kültürlerarasılık ötekinin egemen kültürel düzene asimilasyonuna da yol açabilmektedir. Demargon (1998: 37), günümüzde insanlığın, kendini kendi olarak koruyabilme istenciyle öteki kültürle mübadeleye girme istenci arasında gidip geldiğine işaret eder. İkisi de küreselleşme ideolojisiyle sıklıkla dile getirilen önemli kavramlardan olan, hem çok kültürcülüğe hem kültürlerarasılığa sıcak bakmayan Demargon, her

ikisinin de bir takım tuzaklar içerdiğinin altını çizer: Çok kültürlülük herkesin ne ise o olarak kalabileceğini öngörür, ama verili iktidar ilişkileri buna izin vermez. Kültürlerarasılık ise kültürlerin bir bütün oluşturabileceğini var sayar, ama burada da hangi kültürün baskın çıkacağı sorunu çözümlenmeden kalır (Tutal, 2006: 115).

Demargon (1998: 59); Kimlik aracılığı karşıtlığın ya da farklılığın yerini benzerliğin almasını sağlayacak bir süreç olarak tanımlar. Ötekiler ise kimliğin yanılısamaya dayalı olduğunu ortaya çıkarır, biz olmanın asimile eden, bütünleştiren ve eritmeye dayalı bir süreç olduğunu gözler önüne serer (Tutal, 2006: 116).

Bunu “dil” kavramıyla örneklendirmek mümkündür. Sermayenin uluslar arası hale gelmesiyle, yani küreselleşmesiyle paralel olarak, dillerin ve kültürlerin yok olma süreci de hızlanmaya başlamıştır. Ortegay Gasset'in, daha 20. yüzyılın ortalarında insanlığın kültürsüzleşme tehlikesine karşı uyarırken hiçte haksız olmadığı görülüyor. Gerçekten de insanlık kültürel olarak giderek yoksullaşmaktadır. Tahminlere göre, 15 bin yıl önce dünyada yaklaşık on bin dil konuşuluyordu. Bugün insanlığın yüzde 95'i yüz kadar dil konuşuyor. Beş büyük dil insanlığın yüzde 50'sine egemen olmuş durumdadır (Özkul, 2008: 139).

Küreselleşme ve teknolojik devrimler, bu dil soykırımının ve egemenlik-bağımlılık ilişkilerinin dil ile taşınması sürecini, yeni bir gelişme sürecine taşımış oluyor. Yine medyanın etkisini düşünecek olursak; Uyduların, küresel ve bölgesel TV kanallarının ortaya çıkmasıyla bu kanalların hâkim dili olan İngilizce hızla yaygınlaşıyor. Önce tabii ki İngilizce, dolayısıyla Amerika'nın etkisi güçleniyor. Bu dilin taşıdığı değer yargıları, özlem ve rüyaları, sembolleri ve mecazi egemenlik ilişkileri ve tüketim normlarının tektipleşmesi hızla yaygınlaşıyor. Dil ve kültürlerin katledilmesinden memnun olanlar da yok değil... Örneğin, medya kralı ve patronu Rupert Murdoch dillerin homojenleşmesinin küresel bir harmoni ve ekonomik verimlilik açısından önemli bir itici güç olduğu görüşünü savunmaktadır (Yıldızoğlu, 1996, 183).

Tam bu noktada, aslında konu içindeki tanımlamalar ile zaten resmediyor olduğumuz bir kavrama geçmekte ve kürselleşmenin bu kavram bağlamındaki etkilerini betimlemeye çalışmakta fayda görmekteyiz; Kültür Emperyalizmi. Çünkü Kürselleşme emperyalizmden evrilmiş ve onun sonunu ilan edip onun yerini almış olsa da, aynen oryantalizmin ideallerini taşıdığı gibi, emperyalizmin de nüvesine sahiptir. Farklı teknik ve stratejilerle, oryantalizmin veya emperyalizmin çağcıl yansımasıdır. Daha da ötesinde, doğasında ve felsefesinde bu düşüncülerin kendilerini de yoğun şekilde barındırmaktadır. Çoğu kez kültür çeşitliliğine saygının, mutlu bir dünyanın anahtarı olduğu vurgusuna sahiptir ancak bilinmelidir ki; “öteki”ne gösterilen saygı ve hoşgörü “aslında kendi üstünlüğünü, hükümlerliğini ve otoritesini kurmanın net bir yoludur” (Yeğenoğlu, 2002: 125).

Küreselleşme ve kültür ilişkisini tanımlamak adına seçtiğimiz kavramlardan bir diğeri olan **Kültür emperyalizmi** kavramının modernizasyon sürecinin bir parçası olarak, özellikle yirminci yüzyılın son çeyreğinde ve doğu bloğunun yıkılmasından sonra tek kutuplu bir dünyada zuhur eden kültürel sistemi, dünyanın somut bir biçimde tek bir bütün olarak angaje edilmesi sürecini tanımlamak için kullanılan kavram olduğunu daha önce belirtmiştik (Özkul, 2008: 96).

Kültür emperyalizminin bir devamı olarak küreselleşme olgusu ise, bütün dünyayı kuşatan çok geniş kapsamlı bir enformasyon sisteminin varoluşu, kozmopolit yaşam tarzlarının gelişimi, olimpiyat oyunları ve dünya futbol şampiyonları ve benzeri global spor etkinliklerinin varlığı, dünya turizminin yayılışı, ulus devletlerin egemenliğinin zayıflaması, bütün bir gezegeni tehdit eden ekolojik krizin farkına varılması, bu tip sosyal olayları vurgulamak adına gerçekleştirilen “Live Aid, Live Eight” gibi devasa ve küresel müzik organizasyonlarının gerçekleştirilmesi, sınır tanımayan ekonomik ve ticari etkileşimin hızlanması ile bağıntılı olarak tezahür etmektedir (Özkul, 2008: 96).

20. yüzyılın tarih filozoflarından Danilevsky'nin “medeniyetlerin etkileşimi” teorisine göre, ülkeler üç tür modernleşirme baskısıyla karşı karşıya bırakılmıştır: Kolonileştirme, aşılama ve besleme... Bu yöntemlerden kolonileştirme daha çok 17, 18. ve 19. yüzyıllarda uygulanmıştır. Bu süreç içinde dünya üzerindeki birçok tabiat unsurları bitki ve hayvanlar ile birlikte kültürler de yok edilmiştir. Amerika, Afrika, Avustralya kıtaları ücra köşelerine kadar sömürü amacıyla kolonileştirilmiş veya işgal edilmiştir (Özkul, 2008: 112).

20. yüzyılda ise daha çok kültür aşılama ve teknolojik besleme yöntemleri uygulanmaktadır (Sorokin, 1972: 60'dan akt. Özkul, 2008: 112). İnsanın daha çok boş heveslerini tatmine yönelik olarak belirginleşen modern medeniyet, kendini Batı medeniyeti kavramıyla bütün dünyada kabul ettirmeye çalışmaktadır (Özkul, :112).

W.Schubart'a göre Prometescu karaktere sahip Batı kültürü tek yanlıdır. Yaklaşan yozlaşmasını durdurabilmek için Hind, Çin, Rus ve diğer Doğu kültürlerini (İslam kültürünü de saymak gerekir) eklememeyi değil, kendi içinde eritmeyi zorunlu bir çıkış yolu olarak görmektedir (Sorokin, 1972: 121).

Kürselleşmeyi emperyalizm ile ilişkilendirmek adına Duralı'nın vurgulamasına değinmek yerinde olacaktır; Küreselleşmeyi ideolojik bir olgu olarak gören Teoman Duralı'ya göre bu ideolojinin temelinde, Avrupa'da gelişen sömürgecilik ve emperyalizm yatmaktadır. Bu ideolojileri besleyen coğrafi ve fikri temeller ile söz konusu ideolojinin 20. yüzyılda küresel bir tüketim kültürü meydana getirinceye kadar geçildiği aşamalar şöylece açıklanmaktadır;

Teoman Duralı'ya göre, 12. yüzyılda başlayan haclı seferlerinden itibaren, Orta ve Batı Avrupa'nın siyasi, sosyal, kültürel ve iktisadi gelişmeleri, iç içe cereyan etmiştir. Ne var ki, derebeylik düzeninin çözülmesi de, 15. yüzyıllardan itibaren, başta Kuzey Batı Avrupa'da olmak üzere, merkantalizmin geçerliliğini yitirmesine bağlanabilir. Derebeyliğin bağrında ortaya çıkan kentsoylulaşma eğilimleri, beraberinde artı ürün ve sermaye birikimi eğilimlerini de getirmiştir

(Özkul, 2008: 123).

Kentsoyluluk, bağrından çıktığı toprak zadedegânlığının/soyluluğunun yanında, Katoliklikte odaklanan dini de gündemden düşürmüştür. Toprak zadedegânlığı, kentsoyluluğa tebdil ederken, merkantalizm de kapitalizme/sermayeciliğe dönüşmüştür. Bu dönüşümlerin başını 17. yüzyıl ikinci yarısından itibaren çeken İngiltere, tarihte eşine rastlamadığımız bir güç ve etki merkezi olacaktır. Avrupa kıtasında yer alsın almasın, bu gidişe ayak uydurmayan veya uyduramayan her toplum, İngiltere'nin “kahredici” soluğunu ensesinde hissetmiştir (Özkul, 2008: 123). Daha 1300'lü yıllardan itibaren gelişip 1790'larda olgunlaşan Hür Sermayeciliğe doğru yol alan kentsoylu yaşama ile düşünme tarzının açıkça sınanıp denendiği tecrübe sahası, Yeni İngiltere, yani Amerika Birleşik Devletleri olacaktır (Özkul, 2008: 124),

Ve bu yeni güç eskisiyle birlikte özenle hazırlanmış bir program çerçevesinde bütün medeniyetleri, belli bir hedefe yönelik olarak ve yeni bir dünya düzeni tasavvuruna hizmet edecek şekilde düzenlemeye başlamıştır (Özkul, 2008: 126).

Kazanç hayatın temeli olunca, ilk bakışta iktisadilikle ilgisi yokmuş gibi görülen nice amiller ve unsurlar, bu yöne doğru sevk edilmeye başlanmıştır. Böylece hayat bütün yönleriyle iktisada indirgenmiş olur (Duralı, 2000, 155). bu yaklaşımın bir sonucu olarak diğer bütün unsurlar gibi, kültür ve sanatta her türüyle, tüketim ideolojisinin bir metası haline getirilmiştir (Özkul, 2008: 126).

Medya organları dizi film, sinema gibi kültürel ürünler üreten ülkelerin ürünlerini sunmaktadır. Böylesi bir yayıncılıkta, kültürel enformasyon üretimini elinde bulunduran hakim ülkelerin “kültür kodları” ve “kültür modelleri” diğer ülkeleri etkilemektedir (Özkul, 2008: 128).

Jonathan Friedman' ın dediği gibi (1994: 195), 1960'ların sonlarındaki kültürel emperyalizm söylemi küreselleşme sürecini “emperyalizmin hiyerarşik tabiatının

bir özelliği, yani belirli merkezi kültürlerin gittikçe artan hegemonyası; Amerikan değerlerinin, tüketici mallarının ve yaşam tarzlarının yayılması” olarak tanımlayarak küreselleşmeye en önce kültürel alanda eleştirel bakış açısının getirilmesi için ortam hazırlamıştır (Tomlinson, 2004: 114).

Ancak bu değişimin çok hızlı ve çoğunlukla da bilgi ve kültürel üretimin yapıldığı merkez ülkelerden tek yönlü olarak gerçekleştirilmesi nedeniyle, önemli tehlikeler ortaya çıkmaktadır. Mesela kültürel olarak kendini yeterince ifade edemeyen diğer toplumlarda kültürel bir yabancılaşma meydana gelmektedir. Millî kültür kodları ile yabancı kültür kodlarının çatışması ve uyumsuzluğu, sosyal ve kültürel hayatta ikilemlere, bunalımlara ve anomik yapılanmalara neden olabilmektedir (Özkul, 2008: 130). Bu durumun yarattığı tekdüze tüketim kültüründe bütün insanlar aynı tüketim ve eğlence kültürüne sahip hale gelmektedirler.

Bu egemenlik Uluslar arası büyük şirketlerin ya da daha doğru bir deyişle markaların egemenliği olarak ortaya çıkmaktadır. Bu tüketim kültürü her biçimde empoze edilmektedir. Salt ilan ve reklâmlarda değil, medyanın her dalında, bütün kültür-sanat etkinliklerinde, televizyon dizileri, filmleri ve sinema filmlerinde sürekli aynı tüketim kalıpları ve reklâmları yayınlanmaktadır (Özkul, 2008: 136). Ve bu tek tipleşmenin sonucu olarak asimilasyon olgusu toplumsal düzlemde belirginleşmektedir;

Kürselleşmeyi kültür bağlamında irdelemek adına bir diğer önemli kavram olan **kültürel asimilasyon** görelî olarak daha zayıf bir kültürün veya daha azınlıkta bulunan bir toplumsal grubun kültürünün, daha güçlü ve hâkim bir kültür içerisinde eritilmesi ve yok edilmesi anlamını taşımaktadır. Kültürel asimilasyon ile zayıf kültürün tüm özellikleri güçlü kültür içerisinde eritilip, yok edilmeye çalışılır. Asimilasyon kavramı daha özel bir şekilde ise, Avrupa'ya dışarıdan gelen farklı din ve kültürden toplulukların, Avrupa toplumsal değeri içinde eritilmesini anlatmak amacıyla kullanılmıştır. Özellikle Almanya'da “Deutsche Lietkultur” (Üstün Alman Kültürü) içinde Türk ve diğer azınlık toplumların kültürel

değerinin entegrasyonu/uyum ile ilgili politikalarını anlatmak için kullanılmaktadır. Kavramın kullanılış şekline bakılırsa; “Entegrasyon zorunlu olarak bir parça asimilasyonu da içerir (Özkul, 2008: 96).

Avrupa ülkelerinde direk ve resmi asimilasyon politikaları uygulanmaktadır. Ancak uygulanan entegrasyon ve göç politikalarının asıl amacı, diğer toplumların geldiği toplumsal çevrede edindikleri kültürü unutturmak, “üstün kültür”e entegre etmek, dünyanın merkezini Avrupa olarak görüp, Avrupa kültürünü, Asya ve Afrika kültüründen üstün tutarak, bu toplulukların kendi içinde yabancılaşmalarını sağlamaktır (Özkul, 2008: 96). Bu temel örnek, batı düşünüş kalıplarını betimlemek adına oldukça önemlidir. Bu düşünüşten temellenen küreselleşme ideolojisi de, uyumlu bir çok kültürlülük özendirmesiyle tektipleşmiş bir toplum arzusundadır.

Kültürel entegrasyon kavramı da küreselleşme ve kültür bağlamında vurgulamak istediğimiz noktaya işaret eden önemli kavramlardan biridir; Ortak bir Avrupa bilincinin ve Avrupa Birliği düşüncesinin mimarı Jean Monnet'nin ölmeden önce söylediği “Avrupa entegrasyonuna bugün yeniden başlasaydım kültür ile başladım” sözü, bugünkü Avrupalı siyasi elitlere ilham kaynağı olmuştur. Gerçekten de bugün Avrupalı siyasetçiler için entegrasyon hususunda en önemli adım, sosyal ve kültürel entegrasyondur (Özkul, 2008: 97). AB fonlarından destek bulan Avrupa Birliği projeleri, EuroMed, InterMed gibi organizasyonlar ve projelerde tamamen bu felsefeyle gerçekleştirilen projelerdir.

Ancak kavram ister asimilasyon ister entegrasyon olsun, önemli bir noktaya dikkat çekilmesi gerekmektedir; burada entegre olunması/uyum sağlanması istenen söz konusu kültür, “modern” batı kültürüdür. Aslında bugünkü anlamıyla entegrasyon, dünyadaki diğer kültürleri asimile etmenin legal veya liberal yöntemidir. Yani, aslında Avrupa'da entegrasyon, öncelikle Afrika ve Asya gibi üçüncü dünyadan gelen toplumları Batı kültürüne kazandırmanın, asimile etmenin şiddet içermeyen liberal çözümüdür (Özkul, 2008: 98).

Bu üç kültürel bütünleşme yaklaşımının da temel ortak noktası tezimizin işaret ettiği alana vurgu yapmaktadır. Oryantalizm, Emperyalizm veya Küreselleşme, ya da asimilasyon, entegrasyon veya kültürel uyum... Kavramların tümü kültürel tek-tipleşmeye, ve “öteki”nin hakim kültür içinde eriyerek tektipleşmiş dünyaya doğru giden bir yolda, ötekilikten azat edilmesine işaret etmektedir. Ne amaçla böyle bir strateji belirlendiğini, tarihsel süreçteki felsefik ve sosyo-psikolojik vurgulamalarla, Emperyalizm betimlemeleriyle açıklamaya çalıştık. Ve bu süreçlerin, sürdürülebilir bir ekonomik sistemin küreselleşme ideolojisi ile birlikte, tektipleşen bir dünyada mümkün görüldüğü fikrini de ilgili çerçevede vurgulamış bulunuyoruz.

3.2.2. Küreselleşmenin Tektipleştirme Fonksiyonu Üzerine Teoriler

Marks etkisinde ve eleştirisinde ve Gramsci çizgisinde düşüncelerini geliştiren Althusser'in fikirlerini temellendirdiği yönetici elitlerin ideolojik aygıtları, ideoloji ve üretim koşullarının yeniden üretilmesi kavramları bir kültür nesnesi olan sanatın toplumsala etkileri bağlamında bizim konumuzla yakından ilişkilidir. Hatta ilgili kuramsal yaklaşım, ideolojik aygıt olan Dünya Müziği'nin tek-tipleştirici etkisini nesnel biçimde sonuçlandırabilmek için oldukça önemlidir;

Althusser, gelişmiş bir kapitalist sistem içinde ideoloji ile iktidar arasındaki bağlantıyı ortaya koymaya çalışmıştır. Egemen ideoloji yaklaşımının temelinde yatan amaç, *zora dayanmayan yönetme süreçlerinin bilgisini ortaya çıkarmaktır*. Bu bağlamda Althusser ideolojiye, toplumsal bütünlüğü yani formasyonu yeniden üreten önemli bir işlev yüklemektedir. Althusser'e göre **sistemin yeniden üretilmesinin temeli siyasal ve ekonomik iktidarın ideolojik bir ikna sürecine dayanarak var olabilmesinde yatar** (Üşür, 1997: 41).

Daha ayrıntı ile açıklamak gerekirse, konuya yönetici elitlerin aygıtlarından başlamak yerinde olacaktır, bu bağlamda diyebiliriz ki;

Yönetici elitlerin bir numaralı sorunu iktidara sahip olma sorunudur. Tüm siyasal

sınıf mücadeleleri bu sorun etrafında döner. İktidarın ele geçirilmesi, ideolojik ve baskı aygıtları üzerinde hakimiyet kurma olanağı sağlar.

Başka bir deyişle, yönetici elitler *aygıtları* bütünü, sistemin genel birliği, iktidardaki sınıfın (yada sınıfların) temel çıkarlarına denk düşen yönetici elitler ideolojisinin iktidarını elinde tutan sınıfın, sınıf siyasetinin birliğince sağlanır. İktidardaki sınıfın siyasetinin ve yönetici elitler ideolojisinin (egemen ideoloji = egemen sınıfın ideolojisi) hedefi, egemen sınıfların sömürdüğü sınıfların sömürü koşullarını, öncelikle de bu sömürünün cereyan ettiği üretim ilişkilerinin yeniden-üretimini sağlamaktadır, çünkü bu üretim ilişkileri ele alınan sınıfın toplumsal formasyonunun sömürü koşullarıdır. Yeniden üretim, sistemin devamlılığı ve toplumsal meşruiyeti için gereklidir. Küreselleşme çerçevesi bağlamında Yönetici elitlerin ideolojisi, ticari manada bir dünya pazarı yaratmak adına ortak beğeni kalıpları ve tümleşik bir kültür hedeflemektedir. Bu temel üzerine kurulan küreselleşme söylemleri küreselleşmenin tektipleştirici etkilerini Ideolojik aygıtların da etkin kullanımı ile belirgin hale getirmektedir.

Dünyanın en azından belli bir bölümünün kitle iletişimi sayesinde büyük bir köye benzemesi sürecini McLuhan 'global köy' olarak tanımlamıştı (McLuhan 1962).

1973 yılında Daniel Bell (1979: 163-211) aynı gerçeğe endüstri sonrası toplumların enformasyon toplumu olacağını söyleyerek işaret ederken Alvin Toffler (1981) hiyerarşinin çözüldüğünü, monopollerin ortadan kalkarak bilgi ve kitle toplumunun geliştiğini haber vermektedir.

John Lukacs, (1993: 198- 207) ise artık modern çağın sonunun geldiğini, dünyanın kitle iletişim araçlarının etkisiyle kürselleştiğini ve dünyanın bu zamana kadar hakim olan ilişkiler ve süreçler bütününden tamamen farklı bir yapıya doğru gittiğini ileri sürmektedir.

Martin Albow, küreselleşmenin dünya insanların tek bir dünya toplumunda bütünleştirilmesi süreciyle ilgili olduğu görüşündedir. Roland Robertson' a göre

ise küreselleşme “tek bir mekan olarak dünyanın kristalleşmesi, global insan koşullarının açığa çıkışı ve dünya bilinçliliğidir” (Kohander 1997: 65-78).

Kısaca, günümüzde bilim adamlarının önemli bir kısmının üzerinde tartıştığı sorun, dünyanın iletişim ağı, açık ve serbest pazar, uluslar arası göç, ontik bir geçerlilik kazanan çok-kültürlülük, hastalık, kirlilik, doğanın bozulması gibi modernitenin getirilerinin küresel nitelik kazanması (Keyman, 1997: 3) gibi olgular sayesinde mahalli kültürlerin ve geleneksel toplumsal bağların çözüldüğü, sınırların anlamsız kaldığı ve yoğun etkileşim mekanizmalarını dolayısıyla yemekten giyime, eğlenceden sanata kadar bir çok kurumsal alanda davranış kalıplarının tekipleşmesidir (Ulusoy, 1998 :78).

Bu noktadan hareketle, günümüz dünyasından bir örnek yerinde olacaktır; tüketim ürünlerindeki “unisex”leşme (cinsiyet farkı gözetmeme) durumu, toplumda egemen sınıfın -ki bu sınıf yukarıda belirttiğimiz üzere, geçmişteki gibi yerel egemenliklerden çok, hükümetler üstü bir ekonomik sistemin tepe noktasındaki sermayedarlarıdır- çeşitli kültürel unsurlar ile topluma “moda” başlığı altında sundukları beğeni kalıplarının varlığından başka bir şey değildir. Başka bir deyişle modern çağ ile birlikte insanlar kendisini unutmuş, başkaları gibi olma yarışına girmiştir. Aslında modernliğin yerini daha çok kültür endüstrisinin kitleleri sömürsüne araç olan moda almıştır (Özkul, 2008: 113). 80’li yılların ünlü pilot gözlüğü olan armut biçimli güneş gözlükleri o yılların erkek modasıyken, son 5 yıl içinde bir çok ünlü markanın kataloglarında “unisex” olarak lanse edilmekte ve bir çok diğer dikte aracı ile toplumsal düzlemde, bir beğeni kalıbı oluşturulmaktadır. Bu unisex estetik kalıbının benimsetilmesi sonucunda, ticari anlamda hedef kitle abartılı bir örneklendirme ile üç milyar “erkek”ten bir anda altı milyar “insan”a çıkarılmış olmaktadır. Dahası bu “bütün” bir sistemdir. Müzik endüstrisinin yıldızlarının kliplerinde bu tip gözlükleri kullanmasından tutun ki son yıllarda patlak veren 80’ler çizgili giyim tarzının dünyadaki moda haftalarında boy göstermesine veya yine 80 li yılların “atari” oyunlarının yeniden revaçta olması, bunun reklamlanması ve bu oyunların karakteristik görsel özelliklerinin örneğin şov programları jeneriklerinde sıklıkla

kullanılmasına dek , toplam kullanımlar bu modanın yaratılmasına ve toplumsal beğenin bu şekilde biçimlenmesine olanak sağlamaktadır. Çalışmamızda daha derinlemesine betimleyeceğimiz üzere, bu örneği defalarca kez çoğaltmak son derece mümkündür. Ve belirtmek gerekir ki cinsiyetler arasındaki, estetik olgusunun ticari olarak unisexliğe itilmesinin ötesinde, kültürler arasındaki farklılıkların da “ortak beğeniler ve değerler” potasında eritilmesi noktası, tam da bizim araştırma konumuza işaret etmektedir.

3.2.3 Sanat ve İdeoloji : ideolojik aygıt olarak sanat

Kültürel olan ile iktidar arasındaki yukarıda değinmiş olduğumuz ilişkinin niteliğinden dolayı sanat ve iktidar incelenirken ikili bir durum ortaya çıkmaktadır. Birinci durum kültürel üretimlerin ideolojik olarak tasarlanmasını kapsayan *ideolojik sanatı* tanımlar. Örnek olarak, Nazi Almanyası' nın ve Mussolini İtalya' sının mimari üslubunun bilinçli olarak insanı küçülten binalar ve geniş meydanlar üreten neo-klasik tarzı, ya da Rus Konstrüktivistler'in devrim sanatının kurallarını yaratmaya çalışmaları kültürel üretimlerin bir ideolojiyle doğrudan bağlantılı olmasını gösteren örneklerdir. Burada kültürel formların ideolojiye hizmet edecek biçimde tasarlanması ve kullanılması söz konusudur ve ortaya çıkan ürün ideolojik sanattır (Dost, 2007: 20). İkinci durum ise *sanatçının kendiliğinden ideolojisi*dir (Nalbantoğlu, 1995). Oluşturulan diğer bir deyişle kuşatılan öznenin davranışları, edimleri, yarattığı eserler ideoloji/söylemler tarafından çevrelenerek ortaya çıkmaktadır. Foucault bunu daha geniş bir perspektif içinde ele alarak olguyu “farkında olmadan gözetlenme” olarak adlandırmaktadır. Kültürel üretim çerçevesindeki sanatçının *kendiliğinden ideolojisi* yaşama alanlarını tasarlayan mimarları kapsadığı gibi süreli yayınlarda fotoğraflarını yayınlayan bir fotoğrafçıyı veya ürettiği müzikleri albümler olarak piyasaya süren bir müzisyeni de kapsar. Nalbantoğlu'nun tanımladığı *kendiliğinden ideoloji* meslek gruplarının kollektif bilinçaltıdır (Dost, 2007: 21). Herhangi bir hakim ideoloji içerisinde doğup büyüyen, eğitim alan, meslek edinen kişinin kendisini ve dolayısıyla mesleğini/ürettiklerini algılayışıdır.

Bir doktorun doktorluk yapmasını yada bir tarihçinin tarih yazmasını olanaklı kılan şey esas olarak bir bireysel yetiler kümesi değil, bütün profesyoneller tarafından önsel olarak bir bilinçdışı gibi hesaba katılan kuralları izleme yeteneğidir (Edward Said'den akt. Barrett, 2004, 176).

Bir müzisyeni ele alırsak, benzer bir zihinsel örgütlenme ile karşılaşırız. Bir bestecinin belli bir biçimde besteler üretmesini mümkün kılan şey yine bu kendi tarihi ve varoluş koşullarıdır. Belli bir tarihsel iktidar döneminde yaşayan bir bestecinin çalışmalarını sadece o bestecinin yetenekleriyle değil, aynı zamanda onun kendiliğinden ideolojisiyle yani bütün profesyoneller tarafından önsel olarak yüklenmiş kuralları izlemesi ve bütün hayatını saran söylemler çerçevesiyle ele alınması gerekmektedir. Bu bağlamda Dünya Müziği üreten müzisyenlerin ürettikleri melez tarzın, kürselleşme ideolojisinin, küresel kültür, kardeşlik, bütünlük, çeşitlilik, çok kültürlülük, farklılıklara saygı, gibi sloganları ile tamamen aynı mantıkta olduğunu, tarzın teknik ve işitsel yapısına da dayandırarak rahatlıkla söyleyebiliriz.

Sosyal yapı bir “Gerçekliktir”. Bu gerçeklik, bu yapı içinde yaşayanların algılamalarından ve kavramalarından ortaya çıkan şekliyle insanların belleğine yerleşir ve hem yaşamlarını, hem de yaşantılarını etkiler.

Sosyal yapının temel öğelerinden meydana çıkan kaçınılmaz ilişkiler, zaman içinde o toplumun devamı için ön koşul sayılan kurumları yaratırlar ki bunlar, en azından ve kısaca şöyle sıralanabilir;

- 1/ Aile
- 2/ Eğitim
- 3/ Ekonomi
- 4/ Hukuk
- 5/ Toplumsal sınıflar ve statüler
- 6/ Politikaları
- 7/ İnançlar ve dinamiklerin
- 8/ Güvenlik

9/ Sanat (Erinç, 2009: 22)

Sanatın sosyal yapıyla ilişkisi, insanla sosyal yapı ilişkisinde ilk süreçlerden birini oluşturur. Söylencelere (mitolojilere) baktığımızda ilişkilerin temelinde hep danslar, şarkılar ve müzik görürüz. En küçük belde de bile kaval çalan, saz çalan kimse bir statü sahibi olur, ayrıcalıklı bir yere oturur. Bu saptama bile söz konusu ilişkinin, yani insan- sanat ilişkisinin ne denli eski ve iç içe olduğunu anlamamız için yeterli sayılabilir. Güzelin ve güzelliğin tanımı ve sınıflanması da belli bir sosyal yapının, belli bir sosyal oluşumun tarihi ve politik koşullarına göre yani diğer bir deyişle yönetici elitlerin değerleri yani ideolojisi ile yapılır ve yapılmaktadır (Erinç, 2009: 24).

Eğer bir toplumun, hatta bir sosyal sınıfın yaşamını sürdürmesi isteniyorsa bazı toplumsal işlevlerin yerine getirilmesi kaçınılmaz olur. Bunların ihmal, savsaklanması o toplumun yok olmasına yol açar. Bu işlevleri kısaca şöyle gösterebiliriz: “Neslin sürdürülmesi, yeni üyelerin toplumsallaştırılması, bireylerin yaşama bir anlam ve amaçla bağlanması, mal ve hizmetlerin üretim ve dağıtım ve toplumda düzenin sağlanması gibi. Bu temel işlevleri yerine getirmek üzere oluşan ögeler, hep birlikte uyumlu bir bütünlük halinde toplumsal yapıyı oluştururlar” (Gökçe, 2007: 3).

Neslin sürdürülmesinden başlayarak yeni nesli sosyalleştirmeye kadar her bir süreç temel de bir eğitim, bir eğitime işidir. Eğitim, insanca ve insana uygun koşullarda yapılamazsa ya da yapılmazsa toplum düzeninin sağlanması da olanak dışıdır.

Ayrıca sosyal yapının varlığını sürdürmesi hem bir geçmiş, hem de bir geleceği. Bu üç zamanı (dünü, bugünü ve yarını) birbirine bağlayan temel öge de yine eğitimidir. Ve Sanat, bu eğitimin önemli araçlarından biridir. Aracıdır, çünkü en doğrudan ve en etkin öğrenmeler sanat eserleriyle yapılabilmektedir. İnsanoğlu okuma yazma bilmeden sanat aracılığıyla, resimle, heykelle bilgi edinme olanağı bulmuştur. Yani, özetle önemli ideolojik aygıtlar olarak eğitim,

sanat ve ideoloji sıkı bir tümleşiklik içindedirler.

Günümüzde de benzer bir durum söz konusudur. Örneğin, sosyal yapının temel taşı ve varlık nedeni sayılan insanı 20. yüzyıl içinde en etkin şekilde tanımlayan Varoluşçuluk Felsefesi (Existansializm) Heidegger gibi, Kierkegaard gibi filozoflarca ortaya atılmış olmasına karşın bu düşüncenin, insanı anlayış tarzının öğrenilmesi ve yayılması J.P. Sartre ve Albert Camus romanlarıyla mümkün olabilmıştır. Camus' nun “ Yabancı” adlı romanını okuyup anlamadan Varoluşçuluğu anlamak olanaksız gibidir. Kendi değerini yakalayamayan, kendi değerinin bilincinde olmayan bir insanın da sosyal yapının temel taşı olması, sayılması, elbette beklenemez.

Dün de, bugün de yeni nesillere Abece (Alfabe) öğretilirken en çok resimden yararlanılır. Çocuklara ulusal değerleri, geleneksel öyküleri belletmede de resimli kitapların yada ninni sayılan ezgilerin, türkülerin yerini hiçbir şey tutamaz. Sosyal yapıyı var eden de, sürdüren de, insan topluluğudur. Bu insanları aynı amaç, aynı gaye ve aynı tutkular içinde toplayabilmek, toplandıklarını kanıtlayabilmek de ancak sanatla olanaklıdır (Erinç, 2009: 25-26). Ulusun tanımında en yaygın kabul edilen ölçüt şöyle gösterilebilir: İnsanlar aynı kültürü, aynı kültürel değerleri paylaşabiliyorlarsa o insanlar bir ulus oluşturabilirler. Bu yaklaşımın aynısını çağcıl küresel toplumda uzamsız bir toplumsal ideal olarak görebilmekteyiz. Az önce belirttiğimiz ulus olabilmekle ortak hedeflere yönelme düsturunun, bugün küresel bir kültür yaratabilmek adına batı tarafından küreselleşme ideolojisi bağlamında bir kapsamda kullanıldığını ve uygulandığını görmekteyiz. Bunun gerçekleştirilmesinin *ideolojik aygıtlar* ile mümkünlüğünü yukarıda tartışmıştık. Bu noktada da bu *ideolojik aygıtlardan* “sanat”ın önemini vurgulamak yerinde olacaktır; **Sanatsal Bilginin** kabul edilen özelliği yok olmamasıdır.⁴ Ve unutulmamalıdır ki **Kültürel değer olarak kabul ettiklerimizin en önemli öğelerinden biri, belki de ilki sanattır. Belki de ilki, çünkü temel öge sayılan dilin bile göstergesi yazın sanatıdır (Erinç, 2009: 25-27).**

⁴ Bilimsel Bilgi, aksi ispatlanınca yok sayılır. Oysa Sanatsal Bilgide aksi olma durumu bulunmadığından sanattan elde edilen bilgi kalıcı olur.

Bu bağlamda sanatla politikanın ilişkisi her zaman bu önemlilik durumunu hesaba katar bir biçimde tezahür etmiştir demek hiç de hatalı bir yargı olmayacaktır. Çünkü Estetik nitelik ve siyasal eğilim arasında daima sıkı bir bağ vardır (Dellaloğlu, 2007: 76). Dahası *Mutlak olarak ideoloji içermeyen bir sanat şüphesiz ki mümkün değildir (Adorno'dan akt. Dellaloğlu, 2007: 77)*. Özellikle az gelişmiş toplumlarda yönetim politikası, sanatı hep kendi politikasının aracı şeklinde görmüştür (Erinç, 2009: 45). Tarihsel süreçle örneklendirmek gerekirse; Mozart, Bach, Shakspeare veya Da Vinci gibi sanatın tepe noktaları sayılan sanatçılar dönemlerinde ya doğrudan krala bağlı olarak saray için çalışmışlardır ya da devrin siyasetinde söz sahibi yönetici konumundaki ailelerin himayelerinde onların yönlendirmeleri ile ürünler yaratmışlardır. Siyasetin sanata etkisine ve onun ideolojik aygıt olarak kullanımına çok net başka bir örneği Sovyet Rusya'dan vermek mümkündür; Sovyet Rusya'da Bolşevik rejiminin müziği halka indirme isteği, halkın anlamayacağı sanılan her türlü deneyci davranışa set çekmiş, Sovyet bestecilerinin araştırmacı çalışmalarını engellemiştir ve Sovyet bestecilerine halkın müziğine yönelmeleri salık verilmiş, "çarlık çağının romantizmine" sırt çevirmeleri istenmiş, böylece yaratış çalışmalarına boyunduruk takılmıştır. Ya da bir diğer keskin örneği Nazi Almanyası'nda bulabiliriz; Nazizmi savunan Hitler'in iktidara geldiğinde ilk yaptığı şey bilindiği üzere milliyetçiliği Almanyaya benimsetmek olmuştur. Bu bağlamda ülkede her şey alman malı olmak zorundaydı, hatta müzik bile (Boyut Yay: 9). Buradan hareketle, müzikte yalınlaşmaya yönelen, basit ritimleri ön plana çıkaran ve bunu çocuklara yönelik ritme dayalı bir müzik eğitimi haline getiren ve ulusal bir eğitim biçimi yaratan Carl Orff, sanatların evrimine karşı tutumu ile Hitler'in göz bebeği haline gelmiş ve desteklenmiştir (Mimaroğlu, 1999: 166).

Gelişmiş ülkelerde ise, gelişmelerine paralel olarak sanata yaklaşımlarını da daha demokratikleştirmişler, daha liberalleştirmişler ve onu sosyal yapının gerçek bir yönlendiricisi gibi kabul etmişlerdir (Erinç, 2009: 46). Ancak bu tutum, küresel kapitalist sistemde, tüketim toplumu bağlamında metalaşmak zorunda

kalan müziğin etkin ve otoritenin hizmetine çalışan bir *ideolojik aygıt* olması gerçeğini hafifletmemiştir.

Küreselleşmenin dünya uluslarını ve kültürlerini birbirine bağımlı hale getirdiğine inanan görüşler; ulus ötesi bir düzeyde ekonomi, iletişim, kültür ve politikanın kaynaştığı bir “dünya sistemi” içinde , yeni bir dünya kültürünün dolayısıyla sanatının oluştuğunu öne sürer (Lewis; 2002, 335' ten akt. Aydın, 2008: 151).

Santiago-Valles (2003: 265-281), Küreselleşmenin uluslar arası değiş – tokuşlarda getirdiği farklılığı kabul etmekle birlikte, çevre toplumlara yönelik sömürgeci yapının değişmediğini vurgulayan araştırmacı, küresel dolaşıma çıkan kültürel ürünlerin turistik beklentileri rahatsız etmemek üzere kurgulandığına dikkat çeker.

Ekonomik gelişme, hatta ekonomik refah, teknolojik ilerlemeyi, teknolojik ilerleme de hem sanattaki yaratıcılığı, hem de bu yaratıcılığın nesnelleşmesini olanaklı hale getirir (Erinç, 2009: 40). Bu tanımlama çalışmamız için önemli noktalardan birine daha işaret etmektedir. Dünya Müziğini tanımlarken bahsedeceğimiz üzere, ilgili sanatsal yaratılar batı üretimi teknolojiler tarafından üretilmektedir. Dolayısıyla bu ürünlerin kültür çeşitliliğinden çok batı temelli yapılarda olduğunu şimdiden bir ön bilgi olarak vermiş olalım. Ve bu da ekonomik, dolayısıyla teknolojik gelişimin batıda olması bağlamında, ürünlerin batı ideolojisi içereceğine işaret eder.

İdeolojik aygıt olarak sanatın, otorite, yani hakim ideoloji ile ilişkisini birkaç madde ile özetlersek;

1-) Sanat ile maddi koşullar (altyapı), sanat ile üretim ilişkilerinin bütünü arasında bir belirlenmişlik (determinizm) ilişkisi vardır. Üretim ilişkilerindeki değişimler, üstyapının bir parçası olan ve tüm diğer ideolojiler gibi toplumsal değişime göre bazen geride, bazen ileride olabilen sanatı biçimlendirir.

2-) Sanat ile toplumsal sınıf arasında bir belirlenmişlik ilişkisi vardır. Özgün, gerçek ve ilerici olan sanat yükselen sınıfın sanatıdır ve o sınıfın bilincinin

ifadesidir.

3-) Politika ve estetik, devrimci içerik ve sanatsal nitelik uyumlu olmaya eğilimlidirler.

4-) Sanatçı yükselen sınıfın ideolojisinin gereksinim ve çıkarlarını dile getirmek durumundadır.

5-) Gerilemekte olan sınıf ve onun temsilcilerinin ürettikleri sanat dekadan sanattır (Marcuse'dan akt. Dellaloğlu, 2007: 85).

4. KÜRESELLEŞME ve DÜNYA MÜZİĞİ

4.1. Dünya Müziğinin Söylemler Üzerinden Tektiplendirme İdeolojisi

Sonraki bölümlerde dünya müziğinin ticari manada betimlemesini yaparken daha net ve ayrıntılı irdeleyeceğimiz gibi, dünya müziği olgusunu marjinal bir olguymuşçasına popüler müzik dünyasından ve bunun ticari, reklamsal, üretimsel ve sunumsal özelliklerinden ve bu özelliklerin yer bulduğu mecralardan ayrı düşünmemiz imkansızdır. Çünkü yine aşağıda belirteceğimiz gibi, dünya müziğinin dinleyici kitlesinin oldukça geniş olmasıyla beraber, ilgili müzik tarzına kültürlü orta sınıfın daha çok eğilim göstermesi bağlamında, bu tarzın mecralarının ve pazarlanış biçiminin bir diğer herhangi popüler metadan farklı olması gerekliliği yanılıgısına düşmek mümkündür. Ancak dünya müziği uluslararası sermayedarlar tarafından planlı şekilde desteklenmiş hatta biçimlendirilmiş bir tarz olarak zaten oldukça popülerdir ve herhangi yaygın bir popüler ürünler mecrasında kendine belki de tek farkla; sıradan bir popüler üründen daha şık ve kaliteli sunumlarla rahatlıkla ve zaten bilinçle ve kasıtlı yer bulabilmektedir. Ve bu bağlamda bünyesinde barındırdığı ideolojik söylemler, doğal olarak çağcıl küreselleşmeci ve kapitalist herhangi bir metanıniki ile paralellikler gösterecektir. Buna istinaden *kültür endüstrisi* olgusu bağlamında, uluslararası müzik televizyonu MTV'nin popüler müzik dünyasındaki konumu ve dünya müziği ile ilgili yaklaşımı, konuya başlangıç teşkil etmesi noktasında çok net bir örnektir. Ayrıca aşağıda yapacak olduğumuz medya örneklendirmeleri ile kültür endüstrisi noktasında bu medya kuruluşlarının genel tutumlarını ve dolayısıyla batı kökenli kurumlar olarak muhtemel batı taraflı tektiplendirici söylemelerini ve yaklaşımlarını da vurgulamış bulunuyoruz.

Rusya ve Doğu Avrupa'nın da dahil olduğu, otuz sekiz ülkeye, yayın yapan Amerikan müzik video kablo televizyon ağı MTV, Ağustos 1991'de onuncu yılını tamamlarken artık *MTV Asya*'ya bağlı olarak otuz üç ülkeye daha yayın yapmaktaydı. **Bu dev reklam ağı beyaz Anglo-Amerikan popüler müziğinin, hem görsel hem de işitsel olarak uluslararası egemenliğinin**

pekiştirilmesini garantilemekteydi (Mitchell, 1996: 311). MTV'nin popüler müzik alanının küresel ekonomisi dahilindeki dünya müziği adıyla bilinen kategori, ilgili müzik içinde yer alan etnik unsurların bu müziğe eklemlendiği orijin ülkelerde de yerel dağıtım ağları aracılığıyla geniş bir tüketici kitlesi bulmasına rağmen, büyük ölçüde Avrupa ve ABD'de üretilen bir müzikal alt kültürü temsil etmektedir (Mitchell, 1996: 312). 1989 yılında aynı adlı bir televizyon belgeseline ek kaynak olarak BBC tarafından basılan, "Dünya Ritimleri" (Ritms of the World) kitabı, Doğu Avrupa'dan Karayipler ve Afrika'ya, Latin Amerika'ya, ABD'ye ve Pakistan'a kadar uzanan otuz üç değişik merkezi içeren dünya müziği haritasını içermekteydi. Bu haritada yer alan müzik ve müzisyenlerin üçte biri Afrikalı iken New York temelli salsa ve Miami temelli Latin Hip-Hop'u da dahil olmak üzere Latin Amerikan müzik ve müzisyenleri, bu listenin üçte birinden fazlasını kapsamaktaydı (Mitchell, 1996: 312).

Kitapta Batı Avrupa, Rusya, Avustralya ve Asya'nın geri kalanı ya hiç ele alınmamış ya da hiç söz edilmemiş alanlardı. Dünya Müziği terimiyle haritası çizilen ana müzik alanları Cezayir'den "Rai", Senegal'den "Mubalaks", Mali ve Gine'nin "griod"ları, Gana'nın "highlife"ı, Nijerya'nın "afrobeat" ve "juju"su, Zaire'nin "soku"su, Zimbabwe'nin "jit" ve "çimurenga"sı, Güney Afrika'dan "mubakuanga", Pakistan'dan "kavali", Antiller'den "zuk", Trinidad'tan "soka", New York'tan "salsa", Hindu "bangra"nın ve "gazel"lerin melez formları ve Fransız Amerikan "kajun" ve "zideko"yu içermekteydi (Mitchell, 1996: 312).

Ancak dünya müziğinin bu Avrupa merkezci ve büyük ölçüde moda yönelimli popüler müzik endüstrisini temsil eden haritasal imgesi ile etno-müzikolojik çalışmaların nesnesi olan dünya müziğini birbirinden ayırt etmek gerekmektedir. Uluslararası Popüler müzik çalışmaları birliği, üyeleri tarafından yazılan makalelerden oluşan Dünya Müziği: Politikalar ve Sosyal değişim (World Music: Politics and Social Change) adlı kitap geniş ölçüde dünya müziği piyasa zincirinin dışında kalan anglo-sakson olmayan ülkelerin yerel müziklerinin kültürel coğrafyasına değinir. Kitabın editörü Simon Frith, kitabın giriş kısmında **bugünlerde bütün ülkelerin popüler müziklerinin**

uluslararası etkileşim ve kurumlar, ulusötesi sermaye ve teknoloji, küresel pop normları ve değerleri tarafından şekillendirildiğini belirtir. Hatta özenle biçimlendirilmiş halk şarkıları, sert yerel çatışma ile ifade edilmiş sözlere sahip tarzlar (punk), korunmuş (turistler için) ulusal danslar gibi en ulusa özgü *duyuluşlar* bile uluslararası eğlence sektörünün kriterleri tarafından belirlenir. **Dünyadaki hiçbir ülke yirminci yüzyıl kitle medyasının (müzik üretimleri, yeniden üretimleri ve dönüşümleri anlamında) evrensel pop estetiği yaratımından etkilenmemiş değildir** (Mitchell, 1996: 311).

Ne var ki, Martin Roberts'ın (1992: 231) da belirttiği gibi dünya müziği teriminin kesin anlamı aşırı derecede esnektir. Örneğin İngiltere ve ABD'de dünya müziği sınıflandırması genel olarak İngilizce olmayan şarkıları ifade eden daha çok dile ilgili bir sınıflandırmadır. Ancak Fransa da bu durum dilbilimsel olmaktan çok etnik ya da ırksal kriterlere dayanır. Fransız müziği doğal olarak dünya müziği sınıflandırmasına girmez ama Fransız Ulusu'nun bir parçası olarak idare edilen bir bölge olmasına rağmen Fransız Karaipleri'nin müzikleri dünya müziği sınıflandırması adı altında yer alır. **Hangi kriter kullanılırsa kullanılsın dünya müziği teriminin ister dilsel, ister ırksal isterse etnik olsun “ötekiliği” işaret eden bir kategori olduğu çok açıktır** (Roberts, 1992: 232). Batı düşüncesinin geçmişini betimlemeye çalıştığımız önceki bölümlerde, tarihsel süreçte batı kültürü tarafından daima hissedilmiş olan *ötekini tanımlamak* ve ötekinin sınırlarını belirleme gerekliliğinin, *ötekine tahammül edebilmek* hedefiyle gerçekleştiğini vurgulamaya çalışmıştık. Buradan hareketle, batı finansı, tekniği, ideolojisi ve medyasının mevcut düşüncüler üzerinde yönlendirmeler yapabilme veya toplumsal kanılar üzerinde istenilen yönde değişiklikler yaratabilme yetisini, ideolojik aygıt olarak dünya müziğini kullanarak kalıp yargıları değiştirerek “tahammül sınırlarını yeniden üretmek koşulu ile küreselleşme söylemleri bağlamında muhtemel tektipleştirici etkisini bir örnekle vurgulamaya çalışmak yerinde olacaktır;

Bu bağlamda, normal koşullarda Türk Toplumunun çoğu kesiminde horlanan çingenelerin, özellikle çeşitli *dünya müziği* projelerinde yer almalarının

ardından, kültürlü orta sınıf tarafından olumlu yönde farklı algılanmaya başlanmış olmaları, tesadüf müdür diye sorabiliriz. (Örneğin; Laço Tayfa – Brooklyn Funk Essentials <ABD> projesi veya Burhan Öçal- Trakya Allstars birlikteliği veya Dolapdere Biggang). Yoksa bu imajı yaratmak fikri çingeneler tarafından kasıtlı olarak toplumsal alanda kendileri hakkındaki algıyı ve kalıp yargıları istenilen bir yönde değiştirmek bağlamında kullanılmış olsaydı, bunun aynısını yukarıda değindiğimiz üzere örneğin MTV gibi yaygın ve son derece güçlü çok sayıda aygıtta sahip batı kültürünün yarattığı küreselleşme ideolojisi ve *dünya müziği* ilişkisi için de düşünmek mümkün olmaz mıydı? Veya buradan hareketle, dünya müziğinin, günümüzde yılda yaklaşık kırk dünya müziği festivali organizasyonu ile en önemli sürükleyici ülkelerinden birisi olan Fransa’da, Afrikalı müzisyenlerin bu tip modern, uluslararası projelerde yer almaları, Fransız toplumunun, ülkelerinde yaşayan Afrikalı göçmenlerle ilgili algısını değiştirmiş midir? Bir çoğu Fransız eski sömürgesi olan ülkelere gelen Afrikalı müzisyenlerin bu müzik tarzı ve tarzın festivalleri sayesinde, elit bir çerçevede, yönetici elitlerin beğeni kalıplarıyla sunulması, Fransız halkının bu tip göçmenlere karşı mevcut negatif tutumu üzerinde basınç alıcı bir etkisi olmuş mudur?

Bu tip, müziğin değerler ve ön yargılar üzerinde ki etkisini sorgulayıcı vurgular, “küreselleşmenin yeniden üretiminde tektipleştirici bir araç olarak dünya müziğinin” irdelemesini gerçekleştirebilmek adına faydalı veriler sağlayabilecektir. Çalışmamızda özel olarak, verdiğimiz bu örnekler üzerinde durulmamış olsa da, küreselleşme ideolojisi bağlamında ideolojik aygıt olarak dünya müziği vurgulamalarımızın, olgunun önemini betimlemesi ve ilgili soruları makro ölçekte yanıtlaması hedeflenmiştir. Yani ulaşılmaya çalışılmış olan cevap, dünya müziğinin, medya ve söylemler bağlamında kalıp-yargılar üzerinde belirgin etkilerinin olup olmadığıdır. Bu noktada konuyu, batının az önce değindiğimiz tutumuna istinaden betimlemek amacı ile kültür endüstrisi kavramına tekrar değinmek gerekmektedir;

Frankfurt Okulu düşünürleri “sanat toplumu yansıtmaz, tam tersine ona

doğruyu gösterir” (Tunalı, 1989: 57) demektedirler. Buradaki “doğru” olgusu görecelidir. İdeal manada sanat sistem ötesinde, sosyal yükümlülükler sahip bir olgu olsa da, tarihsel süreçte hep olduğu gibi, sistem elitlerinin toplumu yönetmek ve yönlendirmek adına kullandığı biricik araçlardan biri olması sebebiyle ayrı bir öneme sahiptir. Bu günün küresel dünyasında, metalaşmış hali ile topluma sistem dışında bir şey göstermekten çok, tarihte hiç olmadığı kadar sistem işleyişini toplumun gözünde meşrulaştıracak yanlarıyla varolmaktadır. Geçmişte toplumsal ve kültürel süreçleri ve pratikleri yerel ve görece birbirinden “bağımsız” fenomenler olarak kavramak mümkünken, küreselleşme dünyayı “tek bir yer” haline getirmektedir. Bağlantılığın küreyi kuşattığı ve böylelikle belirli bir “teklik” in (unicity) tarihte ilk kez dünyanın tek bir topluma ve kültüre sahip olduğu duygusunu beraberinde getirişi olgusu yaşanmaktadır. (Tomlinson, 2004: 23). Küresel teklik düşüncesine modern dünyada ırk ve etnisite düşmanlığı, ekonomik korumacılık, dini fundamentalizm vb. gibi parçalanmaya işaret eden birçok karşı-örnek verilebilir. Ancak Robertson (1992: 26) buna cevap olarak bu karşı-örneklerin önemli bir özelliğine işaret eder: Bu karşı-örneklerin “düşünsel olarak gözlemlendiği” gerçeğine dikkat çekerek vermiş olduğu günümüzün ekonomik korumacılığı örneğini alırsak eğer:

18.-19. yüz yıllardaki, daha eski korumacılık ve otarşilerle karşılaştırıldığında, yenileri, ekonomik ticareti düzenleyen küresel kuralların ve yasaların oluşturduğu dünya çapında bir sistem içinde, küresel ekonomiyi bir bütün olarak alan bir bilinçlilikle gerçekleştirilmektedir. Bu, korumacılığın bu faktörler tarafından alt edileceği anlamına gelmemektedir. Ancak, “sıradan vatandaşların” da dahil olduğu ilgili tarafların, her zaman olumlu anlamda olmasa da, **dünyayı bir bütün olarak düşünmeye zorlamakta olduklarına işaret etmektedir** (Robertson, 1992: 26).

Bu bağlamda otorite ideolojik aygıtları muazzam bir biçimde organize ederek kullanmayı başarmaktadır. Yukarıda dünya müziği bağlamında MTV ve BBC örneği ile betimlemiş olduğumuz üzere başta medyanın gücüne ek olarak,

çeşitli kültür düzeylerinde ki bireyleri, Gramsci'nin rıza mantığı ile etkileyip, sistemin zihinlerde meşru kılınması ve devamlılığının sağlanması adına sinema veya müzik gibi sanat dallarının da etkin şekilde kullanımı söz konusudur.

“Malların karşılıklı değişimi yerleştirir, siyasetlerinki uluslararasılaştırır ve sembollerin ki küreselleştirir” (Tomlinson, 2004: 39).

Dünya müziği bu saptama için eşsiz bir örnektir. Çünkü dünya müziği tamamen küreselleşmenin sembolik halidir. Küreselleşmenin müzik sanatında vücut bulmuş biçimidir. Şöyle ki, net biçimde aslında batı müziğidir, ancak içinde sembolik derecede etnik unsurlar barındırır. Veya küreselleşme ideolojisinin kültürel çeşitlilik vurgulamalarına ve bu ideolojinin bu yönde çizdiği birey ve toplum profiline sembolik bir örnek gibidir. Küreselleşme tasarısının gözle görülür ve kulakla işitilir bir versiyonudur. Toplumsal bütünleşmeye hizmet eden kolektif anlam inşasının yaratılmasında bu sembolik öğelerin değeri büyüktür.

Sanatın ideal bir düşünüşle, sistem karşıtı olması gerekliliği görüşüne karşın; Günümüzde müziğin toplumsal gerçeklikten ayrı ve bağımsız olabilmesi ihtimali her gün daha da artan bir tehdit altındadır. Çoğu müzik türü, yaşadığımız dönemde, bir meta karakteri taşımakta; müzik kullanım değerinden çok, değişim değeri olarak ortaya çıkmaktadır. Gerçek ikilem, müzik tarihinin bir çok döneminde olmuş olduğu gibi hafif müzik ile ciddi müzik arasında değil, piyasa yönelimli müzik ile böyle olmayan müzik arasındadır (Dellaloğlu, 2007: 89-90).

Başka bir ifadeyle Marcuse' ye göre, geç-kapitalizmin temel özelliği bütüncül bir toplum yapısına sahip olmasıdır. Yani bu düzen, üretmek zorunda olduğu şeyi de, bu şeyi temin etme ve kendi gücünü yayma araçlarını da kendisinde öncel olarak bulundurur. Böyle bir yapı içinde teknolojiyi, siyaseti ya da kültürü birbirlerinden kopuk bir biçimde ifade edebilmek neredeyse olanaksızdır. Bir başka deyişle, kültür teknolojidir, teknoloji siyasettir, siyaset de kültür-sanattır .

Her biri hem kendisidir, hem de bir diğeri (Marcuse, *Tek Boyutlu İnsan*, s.10 akt. Dellaloğlu, 2007: 119). Marcuse'nin belirttiği gibi, "çağdaş sanayi toplumu, teknolojik temelini düzenleyiş biçimiyle bütüncüllüğe yönelir. Bütüncüllük, sadece yıldırmaya dayanan bir siyasi tek-biçimleştirme değil, aynı zamanda sözde genelin çıkarı adına ihtiyaçları düzenleyerek işleyen, yıldırmaya dayanmayan bir ikdisadi-tekniik tek-biçimleştirmedir" (Marcuse, 17).

İşte *kültür endüstrisi*, bu tek biçimleştirmede başlıca rolü üstlenir (Dellaloğlu, 2007: 120). Kültür endüstrisi sürecini harekete geçiren dinamik, piyasadır. Simgesel biçimler, artık, bütün içinde, pazara yönelik olarak üretilirler. Dolayısıyla, kültüre damgasını vuran temel güdü en geniş satışı yakalamak, en çabuk ve çok kâra ulaşmak haline gelir. Bu durumda verili değerlerin, genel geçer anlayışın suyuna gitmenin dışına çıkılamaz; böylece gerçek sanatın "var olandan başkayı görme, gördürebilme" yetisinden oluşan olmazsa olmaz yönü kültür yapısından giderek silinir (Dellaloğlu, 2007: 120).

Yeniden-üretmiş sanat yapıtı, giderek yeniden-üretebilirlik için tasarlanmış sanat yapıtına dönüşmektedir. Modern toplum, özgün olan ile taklit olan arasındaki farkı anlamsızlaştıran bir toplumdur (Dellaloğlu, 2007: 122). Bireyler özgün olanın algısından çok uzaktadır. Verili kültür içinde elde ettikleri değer yargıları ile görmeye duymaya yorumlamaya güdülenmişlerdir. Bu tespiti müzik olgusu ile ilişkilendirirsek, Martin Jay'ın vurgulaması yerinde olacaktır. Martin Jay, popüler müziğin tüketicisinin "çocuklaştırılmış" bireyler olduğunu iddia eder:

"Yalnızca beslenme gereksinmesi gelişebilmiş çocuk yaştaki insanlar gibi, müziğin bugünkü dinleyicisi olan kişiler, müziği duyabilme yeteneklerinin gerilemesi sonucunda, yalnızca daha önce duymuş bulduklarının bir tekrarına tepki verebiliyorlar. Başka bir deyişle, yalnızca yaşanmış bir geçmişin içinde yaşayabiliyorlar. Tıpkı çocukların yalnızca parlak ve göz alıcı renkleri fark edişleri gibi, müziğin bugünkü dinleyicisi olan bu kişiler de, renklendirme oyunlarına hayranlıkla kapılıyorlar, bu oyunların heyecanlandırıcı izlenimlerinin ve müzikteki bireyselleşmesi gibi görünen

parlaklıkların asılsızlığını ayırtılamıyorlar” (akt. Dellaloğlu, 2007: 119).

Teknoloji yoluyla çoğaltılan ve pazarlanan sanat ve kültür ürünleri, yine aynı yolla üretilen ve pazarlanan öteki ticari metalarla aynı varlık alanında buluştu ve homojenleşti (Benjamin, 85). Homojenleşme tezi küreselleşmeyi, standartlaştırılmış bir tüketim kültürünün gereklerine uyulması ve her yerin görünüşte aşağı yukarı aynılaştırılması olarak sunar (Tomlinson, 2004: 18). Öyle ki, kültürel çeşitliliği yücelttiği iddiasına sahip olan dünya müziği, yerel değerleri söylemler bağlamında da batı müziği potasında eritmektedir. Ve bunu kültürel çeşitlilik vurgusu altında dünya toplumlarına dinletmektedir. Oysa bu batı için, oryantalist bir mantıkla “öteki”nin müziğini kabul edebilme yöntemidir. Kendi müziğine eklenen otantik bir esentiden başka bir şey değildir. Bu (dünya müziğinin oluşturulma sürecini betimlerken aşağıda daha ayrıntılı göreceğiz olduğumuz üzere; yapay biçimde yaratılmış) yapısı ile de, bir ideolojik aygıt olarak, küreselleşmenin dillendirdiği kültür çeşitliliği, uyum, sınırların kalkması, barış, kardeşlik gibi pembe söylemlerin taşıyıcısı olması bağlamında muhteşem bir enstrümandır. Ancak bu bağlamda denebilir ki, söylemlerle ve uygulamalarla gerçekleşmekte olan şey, bir kültürel çeşitlilik ortamından öte, batılılaşan, batılılaştırılmak sureti ile de tektipleşen bir dünya ortamıdır. Latouche “gezegeni birörneklığe sürükleyen” ve “yaşam biçimlerinin dünya çapında birörnekleşmesi” olarak aldığı batılılaşmaya güçlü bir suçlama getirir (Latouche 1996: xii, 3). Bu nedenle de Latouche’un konumu bu tarz bir küresel kültür eleştirisine iyi bir örnek oluşturur (Tomlinson, 2004: 126);

“Batılılaşma” derken ne kastedilmektedir? Avrupa dillerinin (özellikle İngilizce’nin) ve daha önce ele aldığımız, “batı” kapitalizmine ait tüketim kültürünün yaygınlaşmasını da içeren bir dizi şey. Fakat bunlar dışında giyinme tarzları, yeme alışkanlıkları, mimari tarzlar ve müzik türleri, endüstriyel üretimi temel alan şehir yaşamı, kitle iletişim araçlarının tahakkümü altındaki kültürel deneyim kalıpları, felsefi görüşler ve (kişisel özgürlük, toplumsal cinsiyet ve cinsellik, insan hakları, politik süreçler, din, bilimsel ve teknolojik rasyonalite ve benzer konulara ilişkin) bir dizi kültürel değer ve tutumlar da yayılmaktadır

(Tomlinson, 2004: 126). Bu da göstermektedir ki yerel olan küresel alanda ünlenmekten çok baskın kültür altında özgün niteliğini kaybetmektedir.

Batılı Müzik eleştirmenleri ve Dünya Müziği prodüktörleri söylemlerinde, bu tarzın ve ilgili festivallerin, yerel olan unsurları alıp dünya çapında üne kavuşturduklarını iddia etmektedirler. Ve bunun eşsiz(!) olumluluğuna (en basit anlamıyla dahi, otantisite yitimini hesaba katmadan) vurgu yapmaktadırlar. Bu yaklaşıma göre eğer bu teknolojik gelişimin ardından gelen küreselleşme olgusuyla da birleşen dinamikler olmasa ve dünya müziği oluşmasaydı, yerel olan yerel olarak kalmaya devam edecek ve dünya insanı o unsurları dinleyemeyecekti. Tezimizde bu görüşün tam karşısında duruşumuzu yani yerel olanın küresel alanda dünya müziği ürünleriyle ünlenmesinden ve küresel toplumda değer kazanmasından öte, değer yitirdiğini ve toplumsal alanda belirginleşmekten çok eridiği fikrini bir örnekle temellendirmek istiyoruz;

Biliyoruz ki kürselleşme olgusu ile gelişen teknoloji ve ekonomik ilişkiler sonucunda, endüstriyel bir ürünün üretilmesi geçmişteki gibi sadece tek bir fabrika tek bir şehir ve hatta tek bir ülkede gerçekleşmemektedir. İlgili konuların kar marjları bağlamında ve nakliye ve verimlilik ölçekleri değerlendirilerek, belirli ürünün farklı parçalarının dünyanın bambaşka yerlerinde üretilmesi ve montajlanması söz konusudur. Ancak bu noktada asıl olan şey “marka” dır. İlgili ürünün yüzlerce veya binlerce parçasının dünyanın kaç farklı yerinde nasıl üretildiği ile, sıradan bir tüketici ilgilenmez. O'nun için önemli olan şey, sahip olduğu ürünün, kendi değer yargılarına ve kültür kalıplarına göre kalitesi ve estetikliğidir. Basit ve farazi bir örnekle, Ford marka araba alan bir tüketici, arabanın bujilerinin Çin’de, elektronik sisteminin Japonya’da, motor hortumlarının, cam lastiklerinin Türkiye’de, veya içindeki binlerce unsurun dünyanın neresinde üretilip, neresinden o aracın içine geldiğiyle ilgilenemez. Onun bildiği şey bir **Amerikan markası olan Ford'** a sahip olduğudur. Belki sürerken ellerinin sürekli temas ettiği direksiyon simidi bile bir üçüncü dünya ülkesinde üretilmiştir, ancak tüketici için o simit dahi Amerikalıdır.

Dünya müziğinin dinleyici algısını da böyle tanımlamaktayız. Örneğin WOMAD festivaline giden yüz binlerce insan, batı müziği sesleri (sound) üzerine eklenmiş, ve batı müziği orkestraları içine katılmış bir ney, duduk, sitar, koto veya bağlama enstrümanının müzikal ve felsefik değerinden bir haberdir. O bir müzikal meta tüketicisi konumundadır ve batılı bir festivalde, batılı ve kürselleşme yanlısı dolayısıyla küresel sermayedarların çıkarları üzerine kurulmuş bir sistemin yarattığı “kültür çeşitliliği” sloganları arasında, batılı bir müzik grubunun veya batılı bir müzikal kurgunun içine dahil edilmiş, nereden geldiği dahi tam algılanamayacak otantik bir rengi salt olarak o etnik unsurun kendi değeriyle göremeyecektir. Dinleyici için dinlediği müzik, batı duyuluşunda olması sebebiyle, tamamen kendi kültürünün (batının) ürünüdür. Ve onu Ford örneğinde olduğu gibi batı müziği olarak algılar. Dolayısıyla burada bu müzikle asıl hedeflenenin aslında ne yerel müzisyenleri dünyaya tanıtmak ne de kardeşlik ortamları yaratmak olmadığını açıkça görebiliriz. Sanatın ideolojik aygıt olarak etki gücünü hesaba katarak söyleyebiliriz ki, bu türün müziğe sanatsal manada bir katkısı (iddia edildiği pozitif derecede) yok ise, geriye sadece bunu organize eden batılı yapımcıların, “kültür çeşitliliği” nidaları kalıyor. Bu da kürselleşmeye, zihinlerde bu olguyu meşrulaştırmak yönünde hizmet etmek noktasına işaret etmektedir.

Batı *duyuluşu* altında etnik unsurların kullanımının Ford örneğinde olduğu gibi, dinleyici tarafından batı müziği olarak algılanıyor oluşuna ters taraftan bakarak destekleyici bir örnek daha verebiliriz. Bu örnek kısa ve bir soru ile düşünmeye itici nitelikte olacaktır. Bir Klasik Türk Sanat Müziği konserinde, klasik Türk Sanat Müziği orkestrası içerisinde yer alacak olan, bir piyano, veya (son yıllarda sıklıkla kullanıldığı üzere) bir çello, konseri dinleyen bir TSM hayranı için ne ifade etmektedir? Bu durum bir kültür çeşitliliği hissi mi yaratacaktır, Türk Kültürü ile batı müziğinin sentezi gibi mi görünecektir? Yoksa orada icra edilen hala sadece Klasik Türk Müziği midir?

İşte Dünya Müziği olgusu da aynen budur. Dinleyen için müzik halen batı müziğidir. Bu yaklaşımımızla eğitilmiş kulakları küçümsüyor gibi görünmek

istemeyiz, ancak onlar için dahi müzik ürünündeki neredeyse sadece “toplam” biçim önemli olacaktır. Çünkü bir müzikal birleşimin gerçek bir sentez olabilmesi sadece, bir müzik türünün içine başka bir tanesinin enstrümanını koymakla olamayacaktır. Müzikal bir sentez, hem duyuluş hem de armonik ve formsal birleşimler gerektirmektedir. Dahası günümüz dinleyicisinin değerleri algılama yeteneğinden de gün geçtikçe daha uzaklaştığı bir gerçektir.

Bu noktada tarzın başlangıcı sayılan WOMAD festivali üzerine konuşmakta fayda görmekteyiz. Bu festivalin yapısal ve ekonomik örgütlenmesine aşağıda daha ayrıntılı biçimde değineceğiz ancak, dünya müziğinin kürselleşme ideolojisinin tektipleştirici içeriği ile paralellik taşıdığı iddiamızı desteklemek adına, bu tarzın gerçek anlamda başlangıcı sayılan ilgili festivalin, resmi internet sayfasından ve broşürlerinden aldığımız ve festivalin temel felsefesini betimleyen söylemlere tektipleştirme başlığımız altında dikkat çekmekte fayda vardır: WOMAD kendini ve amacını;

*“Dünya müziği sanatları ve dansları anlamına gelen WOMAD organizasyonu (World of Music Arts and Dans), dünyanın her yerinden sanatçıları bir araya getiren uluslararası festivale de adını vermektedir. **WOMAD festivalinin temel amacı dünyadaki farklı müzik sanat ve dans formlarını yüceltmektir**“ (womad.org/about, 2010).*

*“Bir organizasyon olarak WOMAD artık pek çok değişik şekilde çalışmalarını yürütmektedir. **Ama hedefimiz her zaman aynı; festivallerde, gösterilerde, gerek kayıtlı ürünler gerekse eğitim projeleri aracılığıyla çok kültürlü bir toplumun mümkün olduğunun ve değerinin farkındalığının coşkusu yaşatmak bu farkındalığı kazandırmak ve yaymak amacındayız**” (womad.org/about, 2010)*

şeklinde tanımlamakta ve festival alanındaki alışveriş bölgelerini;

*“Dükkanlarla dolu **küresel köy** kavramı da WOMAD deneyimi için önemlidir. Dünya genelinde farklı uluslara ait sanatlar, el sanatları ve*

yiyecekler WOMAD'ın özgün atmosferinin vazgeçilmez parçalarıdır”
(womad.org/about, 2010).

Sözcükleriyle reklamlandırmaktadır. WOMAD festival yönetiminin, festival alanındaki alışveriş alanını McLuhan'ın yarattığı **küresel köy** kavramı ile isimlendirmesi son derece dikkat çekicidir.

Festivalin yaratıcısı olan ünlü İngiliz müzisyen Peter Gabriel'ın da festival ile ilgili sözcüklerine yer vermeden, bu müzisyen hakkında kısaca bilgi vermek dünya müziğinin yaratım süreçleri hakkında tezimizi destekleyici bazı ayrıntılar yakalamak adına yerinde olacaktır;

Peter Gabriel; Profesyonel müzisyenlik hayatı 1967 yılına dek uzanan, dünyaca ünlü Genesis grubunun eski üyesi, deneysel rock müzik konusunda ilk ve en önemli kilometre taşlarından sayılan, müzikle görselliği birleştirdiği etkileyici sahne şovları ile müzik dünyasına ilham kaynağı olmuş, eski grubu Genesis ve sonrasında solo kariyeri ile sayısız albüme imzasını atmış, film müzikleri bestelemiş, sıra dışı ve efsanevi bir müzisyen olarak tanımlanabilir. 80'li yıllarda dünya müziği olgusuna merak salmış ve bu bağlamda müziğinde etnik öğelere yer vermeye başlamıştır. Bu ilgisi sonucunda, “Real World Studios” (gerçek dünya stüdyoları) adında bir yapım şirketi kurmuş ve dünya müziği prodüktörlüğüne başlamıştır. Bunun öncülü niteliğinde ise, 1980 yılında, dünyadaki ilk büyük dünya müziği festivali olan WOMAD'ı bir konsept olarak yaratmış ve 1982'den itibaren de düzenli konserler olarak organize etmeye devam etmiştir. 90'lı yıllarda, ilk “internet üzerinden parça indirme servisleri”nden biri olan OD2'yi kurmuştur. Ve bu online indirme servisi kısa süre sonra Microsoft gibi dev yazılım firmalarınca kullanılmaya başlanmış ve OD2 kısa sürede Avrupa'nın hakim müzik indirme platformlarından biri haline gelmiştir. Bu servis 2006 yılında Finlandiyalı dev telefon markası Nokia tarafından altmış milyon dolar karşılığında satın alınmıştır. Bu ileri görüşlü projelendirme Gabriel'ın müzik tarihinde ki önemli karakterlerden ve dünya müziğini yönlendirebilme bağlamında merkezdeki figürlerden biri olduğunu

göstermektedir.

Küreselleşme ve dünya müziği (WOMAD festivali) ilişkilendirmeleri yapabilmek adına Gabriel'in siyasi yaklaşımını da kısaca betimlemekte fayda görmekteyiz. Gabriel'in Politik yaklaşımı açıkça bilinmektedir. 1998 yılında İngiliz "Labour Party"nin açıkladığı listeye göre, Peter Gabriel, partinin en büyük özel finansörlerindedir. Merkez solda yer alan bu parti, 1900'lerin başlarına uzanan tarihinde, geçmişte sosyalist ideoloji alanında yer alsa da, 80'ler sonrasındaki liderleri (Neil Kinnock, John Smith ve Tony Blair) ile bilinçli olarak, "modernize olmak" başlığı altında, ideolojik manada sosyalist pozisyondan ayrılarak serbest pazar koşullarına uyumlu hale gelmeyi seçmiştir. Bu sürecin ardından bir çok düşünür, partiyi sosyal demokrattan çok "üçüncü yol" olarak tanımlamıştır (Heffernan, 2001). Bu Yaklaşımı Giddens'in tanımlamasıyla açıklamak yerinde olacaktır. Giddens konuyla ilgili olarak "*küreselleşen siyasi bir felsefe olarak "üçüncü yol" politikası, küresel entegrasyonun daha fazla geliştirilmesi üzerinde durmalıdır*" (Giddens, 2001: 113) demektedir. Ve bu yaklaşım 80'ler sonrası Labour Parti'nin ideolojisi haline gelmiştir.

Bu bilgilerden hareketle özetlemek gerekirse, Gabriel modern dönemin müzik tarihi adına merkezdeki figürlerinden biridir, bu özelliğini gerçekleştirdiği önemli projeler ve hem çalıştığı şirketler hem de bu projeler aracılığıyla ulaştığı kitlelerin büyüklüğü ile kanıtlamıştır. Siyasi yaklaşımı hakkında bilgi edinmemizi sağlayan bu bilgiler ışığında da diyebiliriz ki, küreselleşme düsturunda önemli yer tutan çok kültürlülük vurgusu O'nun da düşüncesine yakındır. Nitekim asıl başlangıç noktamıza dönüp, Gabriel'in, "*WOMAD dünyanın her köşesinden geleneksel ve modern müzik, sanat ve dansı, bir araya getirir*" şeklinde tanıttığı festival ile ilgili kısa betimlemesine değinirsek, temel yaklaşımı gözler önüne serebileceğimize inanmaktayız.

"Dünyanın dört bir yanından yerel müziklere duyduğumuz saf ilgi bizi 1980 yılında WOMAD'ı kurma fikrine ve bunun sonucunda da 1982'de ilk WOMAD festivalini düzenlemeye yönlendirdi, Bu festivaller her zaman muhteşem ve özel kutlamalar olagelmıştır ve pek çok yetenekli sanatçıyı

uluslararası dinleyiciye sunma konusunda başarılı olmuştur" (womad.com/about).

"En az bu söylenen kadar önemli bir başka önemli nokta da, bu festivallerin pek çok farklı dinleyiciye kendi kültüründen farklı kültürlere ait bir müziğin coşkusuyla iç görü geliştirmesini sağlamasıdır. Müzik evrensel bir dildir; İnsanları bir araya getirir ve ırkçılığın anlamsızlığını anlatır" (womad.com/about).

*"WOMAD' a katılan sanatçılar dünyanın dört bir yanından gelirler ve her festival farklı müzik türlerinin duygulanımların ve kültürel kimliklerin bir kutlamasıdır. **WOMAD dünya müziğinin nasıl sunulacağı ve anlaşılacağı konusunda evrilen fikirlerin temsil edilmesine yardımcı olur**"* (womad.com/about).

Bu bölümde vurguladığımız ekonomik, siyasi ve kültürel yapı ışığında, dünya müziğini yaratan, ünlendiren, ve sürükleyicisi olan başat mecraların ilgili söylemlerinin, küreselleşme ideolojisinin kültürel çeşitlilik ve farklı kimliklerin bütünleşmesi, birlikte varolması ve bunun modern zamanların gerekliliği ve güzelliği olduğu yönündeki fikirleri ve söylemleri ile örtüştüğünü gözlemek son derece mümkündür. Söylemsel tektipleştirmeye ek olarak, günümüz müzik üretim sürecinde farklı alanlarda da çok güçlü ve de batı kökenli başka değişkenlere dayalı tektipleşme biçimleri de gerçekleşmektedir. Bunların en belirginlerinden biri olan *teknoloji* olgusunun, batı kaynaklı oluşuna ve buna koşullu müzik üretimlerinin teknik ve biçimsel değişimine de değinmek çalışmamız açısından son derece güçlü bir dayanak noktası oluşturacaktır.

4.2 Dünya Müziğinin Teknik Yapısı, Sound (Duyuluş) Birliği

Müzik teorisi anlamında sosyal bilimsel bir tezin içeriğinde çokta teknik bilgiye girmenin anlamı olmasa da, batılı kulakların müziği algılayışını betimlemek adına, bu tarzın üretiliş biçimine ve tekniğine basit manada da olsa değinmekte kesinlikle yarar görmekteyiz. Bu bağlamda teknolojinin geldiği nokta çok önemlidir;

Çünkü müzik alanında formların yaratılması büyük oranda teknolojiye endekslidir. Örneğin modern kemanın evrimine bakıldığında tekniğin sebebiyet verdiği imkânları derhal görmek mümkündür. İlk gelişmiş keman 1564'te yapılmıştır fakat yaylı sazlar bazındaki senfonik formun gelişmesi ancak modern kemanın ortaya çıktığı 18. yüzyıl sonlarında mümkün olmuştur. Geniş salonları dolduran büyük orkestralar ise tahta ve pirinçten yapılmış nefesli sazların yaratılması ve böylelikle zengin tonlarda kompleks parçaların çalınır hale gelmesiyle ortaya çıkmıştır (Ulusoy, 2006: 144).

Ve sonrasında;

20. yüzyıl bilimde, teknolojiye, toplumsal yaşam biçiminde ve sanatta “sıçramalar yüzyılı” olarak bilinir. Bütün bu gelişmeler doğaldır: “insan”ın tanımında eskiyle yetinmek değil “yeni yaratmak” vardır (Say, 2001: 119). Teknolojiye ki büyük sıçrama, bilgisayarları var etmiş ve bilgisayarlar tüm hayatımıza katkı sağlamaya başlamıştır. Tüm sanat dallarında etkin biçimde kullanılmaya başlandığı gibi, müzik sanatında da bilgisayar teknolojisi son derece belirleyici olmuştur ve olmaktadır. Besteleme, seslendirme, kayıt etme ve basılma aşamalarının her birinde bu gelişmiş teknolojinin yarattığı yeni imkânlarla şahit olunmaktadır. Bilgisayar teknolojisi sayesinde çalgı ve insan sesi ayrı ayrı kanallara üst üste kayıt yapılarak birleştirilebilir, kayıt yenilenebilir, istenmeyen çıkartılabilir, bir klavye yada bilgisayar terminali kullanılarak müzik bilgileri (nokta, nokta uzunluğu, nüans, ritmik) gerçek enstrümanlardan ayırt edilemeyecek biçimde seslere dönüştürülebilir, pasajlar istenilen süratle çalınabilir, parçanın tonu, temposu değiştirilebilir, hatta örneğin bir kemanın sesini sampler’a tanıttıktan sonra kemanın aynı sesinde pasajlar üretilebilir (Bayraktar 1988: 50 akt. Ulusoy, 2006). Dolayısıyla, müzik üretiminde çok kısa sürede çok çeşitli form ve tarzın geliştirilebildiği görülmektedir (Ulusoy, 2006: 149).

20. yüzyıl boyunca profesyonel manada müzik kaydı yapmak, sanayi devrimi

sonrası dünyada gelişmiş olan fordizmin bir yansıması bağlamında bireyselleşme olgusundan nasibini almış ve her işin alanında uzmanı olan bireylerce yürütülmesi mantığı ile, sanatçıya ek olarak kayıt sürecine bir çok farklı kişinin dahil olmasına sebep olmuştur. Aynı zamanda bu süreçte gelişen teknolojiler hem çok pahalı hem de kullanım işlevselliği anlamında oldukça komplikeydi. Profesyonel manada bir albüm kaydı yapmak için, örneğin standart bir rock grubu için, mikrofonları, mikseri, *kompresörleri*⁵, *limiterleri*⁶, *DAT* veya *manyetik bant* kayıt cihazları, amfileri, *referans monitörleri*⁷, bir yığın kabloları, bu cihazları uygun akustikte dinleme yapabilecek şekilde yerleştirmek üzere uygun odaları, kayıtları maksimum kalitede (gürültüsüz, temiz ve net) yapabilmek için, yankılanması sıfırlanmış ya da sıfıra yakınlaştırılmış yalıtımlı mekanlarıyla komple bir stüdyo ihtiyacı mevcuttu. Tüm bu cihazlara ek olarak, enstrümanistlerin ihtiyacı olan bireysel ekipmanlar, kişisel kompresörler, efekt cihazları, enstrümanlar, örneğin bir davulcu için, davul setleri, ziller, zil ayaklıkları, susturucular vs. gibi ekipmanlarda bu kayıt sürecinin gerekliliklerindendi. Bu donanıma ek olarak, profesyonel prodüksiyonlarda, tüm bu ekipmanları yetkin biçimde kullanmak üzere, örneğin mikrofanlama konusunda uzman, kayıt konusunda uzman, miksaj⁸ konusunda uzman veya mastering⁹ konusunda uzman bireylerinde görev alması ile, tek bir albüm prodüksiyonu (ki sadece kayıt sürecinden bahsediyoruz), büyük bir ihtiyaç ve iletişim zincirinin gerekliliğini doğurmaktaydı. Ve tüm bu işleyişin parasal boyutu da son derece büyük olduğundan, müzik üretimini ancak bu imkanlara bir şekilde ulaşabilme şansı olan müzisyenler gerçekleştirebilmekteydi. **Ancak,**

⁵ Bazı frekansları güçlendirmeye yarayan efekt cihazı.

⁶ Bazı frekansları sınırlandırmaya yarayan efekt cihazı.

⁷ Cihazın karakterine göre sesi değiştirmeyen, nesnel bir duyum sağlamaya yarayan hoparlör çeşidi.

⁸ Farklı kanallara kaydedilen farklı enstrüman veya seslerin bir bütün oluşturacak şekilde birleştirilmesi işlemi. Tüm kanalları tek kanal müziğe indiren işlem.

⁹ Miksajı yapılmış müzik kaydının, standart ses kalitesine ulaşması için gerçekleştirilen ses mühendisliği işlemi. En basit tarifi ile, aşırı frekansların düşürülmesi, geride kalmış frekansların yükseltilmesi ve kaydın genel manada parlatılması anlamına gelen, uzmanlık gerektiren bir işlem.

günümüzde durum son derece farklıdır¹⁰. Yukarıda saydığımız tüm donanım artık bilgisayar ortamında simüle edilmiş durumdadır. Kullanılan DAT veya manyetik bant kayıt cihazları yerini artık herhangi bir ortalama bilgisayarın sabit diski ve bir kayıt programı, kullanılan kompresör, limiter veya tüm efektlerin yerini sadece birkaç *megabyte* büyüklüğünde simülasyon programları, hatta kullanılması istenen enstrümanların bile yerini onların simülasyonları almıştır. Artık davulcunun, davul setlerine, zillere, zil ayaklarına veya onları kaydetmek için iyi mikrofonlara ve uzman bir mikrofonlamaya ihtiyacı yoktur, hatta artık çoğu zaman bir davulcuya bile gerek yoktur. Kayıt yapmak için ayrı ayrı yalıtımı gerçekleştirilmiş akustik odalar dahi gerekli değildir. Sıradan bir bilgisayar, bir mikrofon ve bir ses arabirimi ile, yankısı susturulmuş küçük bir ev odasında bile albümler kaydedilebilmekte, hatta bu kaydın miksajı ve *masteringi* yine aynı bilgisayarda birkaç ek program ile yapılabilmektedir. Bütün gerçek enstrümanların başarıyla simüle edildiği bu ses yazılımları ile standart dinleyicilerin enstrümanların gerçekliğini ayırt edemeyeceği kayıtlar yapılabilmektedir. Canlı enstrüman kullanımı, (geçmişteki gibi) mutlak gereklilikten öte, icracının veya bestecinin, duymak isteyebilecekleri ile veya kişisel tatmini ile koşullu hale gelmiştir. Dolayısıyla bir albümdeki müziği

¹⁰ Bu süreç, kişisel müzik üretim sürecimiz içinde edinilen tecrübeler ek olarak, 300'den fazla bestenin sahibi, Coşkun Aral'ın Haberci belgeselinin müziklerinin de bestecisi ve dört dünya müziği albümünün sahibi Murat Tuğsuz ile, Türkiye'nin en ünlü dünya müziği gruplarından Rebel Moves' un klavyecisi ve Türkiye'nin en büyük pazar payına sahip reklam müziği şirketi Jingle House' un ortağı Hakan Özer ile, Türkiye' yi yurtdışında başarıyla temsil eden dünya müziği grubu Gevende'nin vokalisti Ahmet Kaan Bilgiç ile, Türkiye'nin dünya çapındaki dünya müziği üreticisi Arkın Alen (Mercan Dede) <ticari görüntü konusunda olmak üzere> ile, Fazıl Say' ın keşfettiği ülkemizin farklı popüler müzik yorumcularından Cem Adrian ile ve yine Türkiye'nin en geniş dünya müziği kataloguna sahip firması Kalan Müzik ve Yaşar Müzik firmalarının yönetici ve menajerleri ile ve Avrupa'nın en aktif dünya müziği firmalarından biri olan Madrid merkezli Passion Turca firmasının yöneticileri ve menajerleri ile katılımcı gözlem yoluyla gerçekleştirmiş olduğumuz iletişim, görüşmeler ve müzik üretim süreçlerinde birlikte bulunan çalışmalar sonucu betimlenmiştir. Bu önemli isimlerin tamamıyla gerçekleştirilen çalışmalar ve katılımcı gözlemler dahilinde söyleyebilmekteyiz ki, müzik üretimi her biri için değişen derecelerde olmak üzere betimlemiş olduğumuz teknolojik süreçler ile gerçekleştirilmektedir.

kaydedebilmek için gerekli enstrümanları çalacak enstrümanistlere gereksinim duyulması bile maliyetler düşünülünce, sadece bestecilerin idealistlikleriyle veya bütçeleriyle doğru orantılı hale gelmiştir. Bu sebeple artık dünyadaki birçok müzisyen çalışmalarının büyük kısımlarını ucuz, işlevsel ve herkesin kolaylıkla ulaşabildiği bu teknolojiler sayesinde tek başlarına yapmaktadır. Ancak bu durum müzik olgusundaki özgünlük kavramını erozyona uğratmaktadır.

Çünkü, örneğin bir gitar partiyonunu, bilgisayar ortamında bir gitar simülasyonuna çaldırmak maliyetsiz ve kolay bir yöntemdir (çaldırmaktan kastımız, midi teknolojisi kullanılarak ilgili programa, örneğin bir notanın ne şiddette ne hızda ve ne sürede tınlatılması gerektiğinin verisi matematiksel olarak girilerek ve sonrasında bu veriye istenilen enstrümanın sesi atanarak yapılan işlemdir ki, bu uygulama sonuçta örneğin bir gitar kaydı meydana getirmektedir). Ancak kullanılan (bu örnek için) *gitar enstrümanı simülatör yazılımı*, bu yöntemle müzik üreten ve örneğin gitar kaydını bu şekilde gerçekleştiren dünyadaki tüm müzisyenler için aynıdır. Yani üretilmiş miktardaki yazılımın içinde bulunan mevcut miktardaki gitar sesi ile sınırlıdır. Bu demek oluyor ki, dünyanın bir ucunda bu şekilde bir kayıt yöntemi kullanarak bir gitar simülatörü ile *do* sesi kaydeden bir besteci ile dünyanın bir diğer ucundaki bir diğer bestecinin *do* sesi birbiri ile tamamen aynı olacaktır (çeşitli efektlendirmeler ve kasıtlı ses bozmalar haricinde, <ki bu işlemlerin gerçekleştirildiği efekt simülasyonları da sınırlı ve bir biri ile aynıdır> basılan *do* notası tamamen aynı olacaktır, hatta gerçek bir gitar kullanılarak gerçek bir gitaristin hemen art arda ve aynı koşullarda gerçekleşen iki farklı kayıta *do* notası vurmasından bile daha da aynı iki *do* notasından bahsetmekteyiz). Bu aynılık durumu ne müzik tarzının farklılığına, ne bestecinin yeteneğine ne de herhangi bir enstrümaniste dayanarak değişkenlik gösterebilir. Bu seçenekleri olabildiğine farklılaştırsak dahi *do* aynı “*do*” dur. Bu tamamen o yazılımı üreten yazılımcıların, matematiksel olarak yazılımsal bir laboratuvar ortamında elde edip o simülatörün içine, müzisyenler tarafından kullanılmak üzere yüklemiş oldukları *do* sesinin “ne olduğu” ile ilgilidir. Bu durumu, bir müzik tarzının kaydı

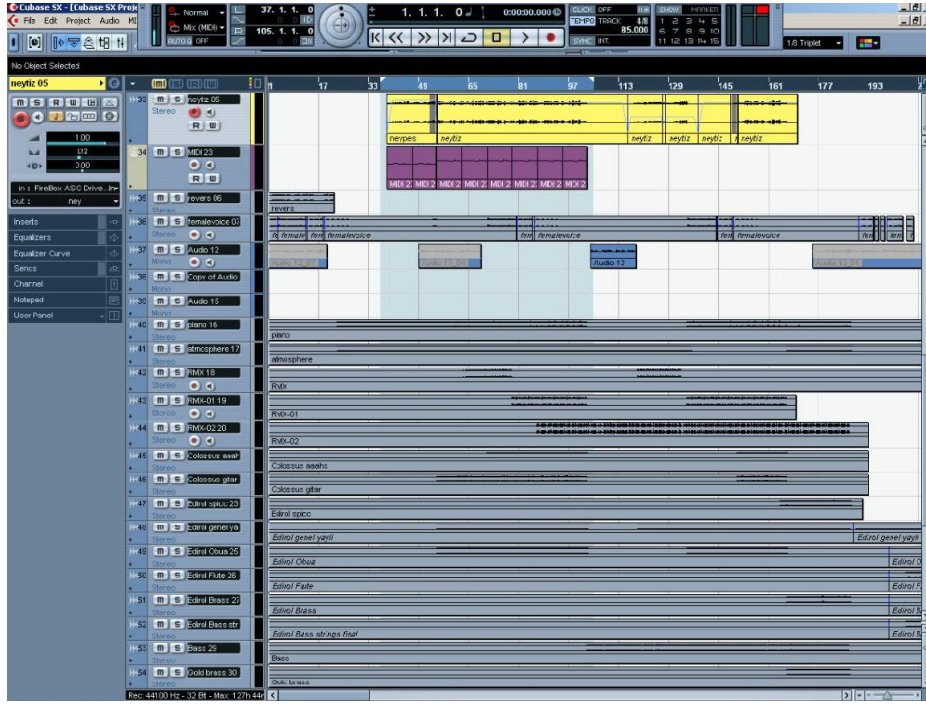
için gerekli olan tüm enstrümanlar için geçerli olarak kabul edersek, karşımıza bu teknolojiyi kullanan tüm dünya müzisyenlerinin kullanımına sunulmuş sınırlı sayıda seçenek çıktığını görürüz.

Tam bu noktada, *duyuluş* kavramından da bahsetmek zorunluluğu vardır. Bu kavram müziğin armonik yapısından çok, duyuluşu ve algılanışı ile birlikte kategorize edilebilirliğine de işaret etmektedir. Örneğin aynı armonik diziyi, bir rock orkestrası çalarsa müziğin tarzı rock müzik olarak işitilir, ancak aynı partiyonları bir yaylı grubuna çaldırmamız halinde, notalar tamamen aynı olsa dahi, eğitimsiz kulaklar için senfonik bir müzik gibi algılanabilir. Az önce yukarıda bahsettiğimiz teknolojik gelişimin de modern müzik ürünlerinde yaratmış olduğu bir *duyuluş* mevcuttur. Çünkü bu gelişen teknoloji tüm dünya müzisyenlerinin işini bir hayli kolaylaştırmaktadır. Özetle Yukarıda betimlemeye çalıştığımız ilgili teknolojik gelişmeler, Hem beste üretim sürecinde sonsuz kere tekrar kayıt denemesine olanak sağlaması veya yapılmış kayıtların en ince ayrıntısına kadar kusurlarından arındırılabilmesi sayesinde kusursuz sonuçlar elde edilmesini sağlaması ile hem de geçmişin teknolojilerine göre, son derece düşük maliyetlerle elde edilebilen teknolojiler olması ile ve hem de bu ucuz ve hacim olarak basitleşmiş cihazlar sayesinde kişisel stüdyo olgusu ile kurumsal manadaki stüdyolara gitme zorunluluğunu ortadan kaldırarak üretim sürecine başka kişilerin girmemesini sağlaması ve dolayısıyla zamandan da tasarruf sağlaması sayesinde son derece yaygınlık kazanmıştır. Ve dolayısıyla dünyanın her yanındaki her türlü eğitim veya ün seviyesine sahip müzisyenlerin tamamına yakın bir çoğunluğu, değişen derecelerde (temelde sadece gelişmiş bir bilgisayar, iyi bir ses işleme arabirimi <ses kartı> ve gerçek bir stüdyoyu ve akla gelebilecek tüm enstrümanları simüle eden <ses bankası ve kayıt platformları> yazılımlardan oluşan), bu teknolojilerden faydalanır olmuştur. Sonuç olarak bu teknolojiler ile erişilen ses bankaları ve efektleri sonsuz sayıda değildirler (ancak ve ancak bu konuda üretim yapan firmaların üretmeye başladıkları tarihten günümüze kadar yarattıkları kadardır). Dolayısıyla bu teknolojileri kullanan çoğu müzisyen aynı ses biçimleriyle ürünler vermektedirler. Bu da bir anlamda müzikte tek-tipleşmeye sebep olmaktadır.

(kültürel manadaki tek-tipleştirilme baskısı yetersizmişçesine, teknolojinin de sanatı buraya sürüklemesi, ürünlerin <özellikle özgün arayışlara gerek duymayan popüler tarzların> *duyuluş* anlamında tornadan çıkmışçasına benzerlik taşımalarını kaçınılmaz hale getirmektedir). Bununla birlikte asıl vurgulama yapılması gereken nokta, bu teknolojilerin tamamının batı tarafından üretiliyor olmasıdır. Düz bir mantıkla şu sonuca ulaşabiliriz, batının ürettiği teknoloji ile elde edilecek *duyuluşlar* (sound) batı ürünü olmaktan ne kadar farklı olabilir? Yani bu durum, tektipleşmeye işaret ettiği gibi, bu tektipleşme durumu da tamamen batılılaşma olgusunu içermektedir.

Tam bu noktada Dünya Müziği kategorisinde yer alan melez yapıların üretiminin teknik biçimine kısaca değinmekte fayda vardır. Günümüz dünya müziğinde yer alan melez yapımların önemli bir bölümü genel anlamıyla bahsettiğimiz ilgili teknoloji ve ses bankalarıyla bilgisayar ortamında üretilmektedir. Ancak bu batı kökenli ses bankalarıyla üretilen müziği standart bir batı müziğinden teknik anlamda ayrı kılan şey, Dünya Müziğinin “etnik”lik noktasında yatmaktadır. Batı müziği duyuluşu üzerine “öteki” dünyadan eklenen etnik öğeler, dünya müziğine, bu ismi verdiren şeylerdir. *Çalışmamız için hazırlamış olduğumuz, ilgili CD’de dört track (parça) bulunmaktadır, bunlardan iki tanesi, mevcut bestenin tüm enstrümanlarla çalınmış olarak piyasaya sürülebilecek biçimde bitmiş kayıtlı halidir. Parçalardan ikisinde de aynı beste vardır. Bu iki parçada da iki enstrüman dışında tüm enstrümanlar tamamen aynıdır. Ancak bir albüm haline gelip rafa konulması planlanması halinde, bu ürünler farklı iki müzik tarzının raflarında kendilerine yer bulacaktır.* Bunu sebebini CD’de yer alan diğer iki izin ne olduklarını ve bu kategorizasyonun yapılmasını nasıl sağladıklarını yukarıda bahsetmiş olduğumuz dünya çapında kullanılan genel kayıt platformu olan müzik kayıt programlarından birinin, bir ara yüz görüntüsü üzerinden anlatmak daha betimleyici olacaktır. Bunu sebebi, CD’de bulunan ilgili müzikler ile işitsel olarak desteklemiş olduğumuz batı müziği ile yerel ve etnik olanı dünyaya tanıtmaya iddiasında olan dünya müziği arasındaki aslında (müzikal ve algı noktasında bir fark yaratmıyor olan) minimal fark fikrini, görsel olarak da, ilgili partiyonların

tamamlanmış beste kaydı dahilinde, hem enstrüman çeşitliliği içinde dikey olarak hem de kapladıkları zaman bağlamında yatay olarak gözler önüne sermek amacıdır. İşitsel olarak elde edilmiş müzikal sonuçların, aslında teknik olarak ne kadar yüzeysel, ve tarzlar ve kültürler arasındaki sentez fikrinden ne kadar uzak olduğunu betimlemek bu görsel örnekle çok daha akılda kalıcı olacaktır (bkz. resim 1).



Resim 1: Cubase yazılımından bir ara yüz

Kısaca belirtmek gerekirse; mevcut ekran, bir çok enstrümanın canlı çalınmak suretiyle veya yukarıda değindiğimiz simülasyon programları tarafından taklit edilmek suretiyle b.sayar ortamında yazılarak kaydedilmesini sağlayan Cubase isimli programın ana görüntüsüdür. Mevcut görüntüde, yatay olarak görünmekte olan her bir satır “kanal” olarak adlandırılmakta ve her bir enstrümanın kayıt edildiği alanı göstermektedir. Yani kayıt yapıldıktan sonra oynat tuşuna basılması haline, imleç bu satırlar üzerinde soldan sağa doğru hareket edecektir ve alt alta dizilmiş kanallar üzerinde hangi sesler mevcut ise bütün olarak onları okuyarak ses sistemine müzik olarak iletacaktır. Enstrümanların ayrı ayrı kayıt edilip daha sonra birleştirilme gerekliliği burada görsel olarak görülebilmektedir (Ayrı kanallara uyumlu şekilde kaydedilmiş

enstrümanların tek bir kanalda birleştirilerek parça haline getirilmesi yani miksaj). Görüntüde görmüş olduğumuz ve CD'de de mevcut olan ilgili parça, görünenden daha çok mevcut kanala sahip olarak tamamlanmış bir eserdir. Ve ilgili resimde bu eserin yaklaşık olarak bir dakikalık kısmının görüntüsü mevcuttur. Konumuzla ilişkilendirirsek, yatay alanlardan sarı ve mor olan kanallara dikkat çekmek gerekir. Aynı partiyon bu kanallardan bir tanesinde ney sesi diğerinde ise bildiğimiz batı orkestrası enstrümanı olan yan flüt sesi ile kaydedilmiştir. (CD'nin diğer iki parçasında bu kanallarda kayıtlı olan sesleri tek başlarına dinlemek mümkündür). Özetlersek, görmüş olduğumuz parçada, eş zamanlı olarak çalmaya devam eden ve bu bestenin bir müzik olarak anlamlı bir bütün halinde duyulmasını sağlayan yaklaşık on beş kanal mevcuttur. Ancak, biz tamamen aynı kayıt içerisinde, aynı ana partiyonu, bu on beş kanaldan bir tanesine flüt ile çaldırır kaydederek piyasaya çıkacak olan CD senfonik çalışmalar rafında veya batı müziği ile ilgili başka bir kategoride kendine yer bulacaktır. Ancak tamamen aynı partiyonları, mevcut aynı on beş kanaldan bir tanesine ney enstrümanı ile kaydederek, ilgili CD dünya müziği çalışmaları rafında kendine yer bulacaktır. (Yani resimdeki kanallardan mor olanı kapamamız halinde albüm senfonik bir albüm, sarı olanı kapamamız halinde albüm bir dünya müziği albümü olarak sınıflandırılacaktır). Bu kadar küçük ve "ney" enstrümanını spesifik olarak tanımayan (ki tanınsa dahi böyle bir müzikal kurgu içinde algısı zordur) bir batılı için algılaması imkansız olan bir ayrıntının, dünya müziği kategorisini yaratıyor olması, yerelin yani etnik olanın batı müziği içerisinde ünlendirilme vaadi ile eritiliyor olduğunun bir göstergesidir. Dünya müziğini yazınsal ortamda betimlemek adına daha net denebilir ki, yukarıda görselini görmüş olduğumuz bestenin kaydedilmiş halinin tamamı batı enstrümanlarından kuruludur. Ve tamamen böyle kurulu bir yapı üzerine, bir ney partiyonunun eklenmesi, dünya müziği dinleyen birisi tarafından sufi felsefesinin anlaşılması için asla yeterli olmayacaktır. Daha önce vurguladığımız gibi, sufi algısından öte bunun batı dışı bir müzik olduğu algısının uyanması bile, böyle bir batı müziği duyuluşu içerisinde neredeyse imkansızdır. (CD'deki ilgili bölümlerin dinlenmesi ile aradaki, bir batılı kulak tarafından algılanamayacak küçük fark algılanabilecektir, ki bu irdeleme, ney

enstrümanını tanımayan kulakların yani batılıların bu tarza olan ilgisi üzerinden düşünülerek gerçekleştirilmelidir).

Sonuç olarak, bu müzik, batı müziği imkanlarıyla üretilen, teknik anlamda batı müziği alt yapısına sahip, ancak üzerine birkaç etnik unsur serpiştirilmiş bir müzik tarzıdır. Müzikoloji bilimi veya müzik sanatı açısından başarısı ya da sanatsal değeri tartışmaya tabi ki açıktır. Ancak bizim asıl vurgumuz, küreselleşme kültürü içerisinde sosyalize olan bireylerin, bu müziği dinlerken, etnik öğelerin ne kadar bilincinde olduğu sorusudur.

4.3. Dünya Müziği Sektörünün Ekonomik Örgütlenmesi

Dünya müziği sektörünün ekonomik örgütlenmesini betimleyebilmek adına bazı şirket ve festivallerin yapılanmasına yer vermekte fayda görmekteyiz. Ancak konu hakkında asıl bilgilere geçmeden belirtmek gerekmektedir ki, dünya müziğinin şirketler bağlamında, diğer tarzlardan ayrı bir örgütlenmeye ihtiyacı yoktur. Çünkü bu tarzın geçirdiği çeşitli aşamaların ardından diyebilmekteyiz ki; dünya müziği küresel manada underground (popüler olmayan), bir müzik tarzı değildir. Ne var ki 90'larda daha yerel tabanlı stillere sahip müzisyenlerin büyük müzik firmalarıyla ön anlaşmalar imzalamaları, dünya müziği gibi alt tür olmak durumundan, ana tür olma durumuna doğru popülerleştirilen bazı müzik türlerinin günümüzde yerel düzeyde de popülaritesinin artmasında önemli bir rol oynamıştır (Taylor, 1997: 23). Kesin ticari bilgilere geçmeden önce yapmak istediğimiz betimleme tam da bu noktada, bu tarzın ayrı bir ticari örgütlenmenin içinde olma ihtimalinden çok mevcut sistemin metalarından biri gibi davranıyor olduğu üzerinedir. Dünya müziği hali hazırda popüler ürünlere, organizasyonlara, projelere ve sunumlara sahip, popüler bir tarzdır. Dolayısıyla mevcut ve köklü küreselleşme ideolojisi ve serbest pazar ekonomisi ilkeleri ile çokuluslu hale gelmiş ve devleşmiş müzik firmalarının tamamı zaten dünya müziğinin seçkin örnekleriyle 80'li yıllardan beri ilgilenmektedir. Peter Gabriel başta olmak üzere önemli prodüktörler (yapımcılar) aşağıda örneklendireceğimiz gibi, yine aynı yıllardan günümüze dek dünyanın ücra

köşelerindeki sanatçılara prodüksiyon imkanları sunarak dünya müziğinin şekillenmesine katkı sağlamaktadırlar.

Bu büyük güce önemli bir ek olarak, yine 90'lı yıllar ve devamında dünyanın çeşitli yerlerinde (ama büyük bir çoğunlukla batıda) sadece dünya müziği ürünlerinin üretimi, pazarlanması ve dağıtımı amacıyla spesifik (özellikli) şirketler de kurulmuştur. Ancak küreselleşmenin ekonomik örgütlenmesi ile ilişkilendirebilmek adına dünya müziği yapımlarını üreten, dağıtan, reklamlayan, ve Peter Gabriel' ın da bir dönem bağlı olduğu dev İngiliz şirket EMI'nin kurumsal yapısına kısaca kendi resmi açıklamalarından da yola çıkarak değinmek, ilgili tarzın ulaşabileceği kitleler bağlamında, olgunun, ilgili firmanın hinterlandı ve ideolojisinin hesaba katılması suretiyle ticari potansiyelini betimlemek adına yerinde olacaktır.

Firmanın resmi açıklamalarına göre; EMI Music, her müzik zevkini ve türünü kapsayan sanatçıları temsil eden dünyanın en büyük müzik şirketlerinden olması itibari ile 3 milyonun üzerinde şarkı ile dünyanın en geniş kataloglarından birine sahiptir.

Yapım şirketi olarak "EMI World"; Angel, Astralwerks, Blue Note, Capitol, Capitol Nashville, EMI, EMI Classics, EMI CMG, EMI Televisa Music, Mute, Narada, Parlophone ve Virgin gibi markaları içermektedir ve klasik müzikten caz müziğe, country müzikten alternatif müziğe, rock müziğe, pop müziğe, rap/urban tarzına ve dans müziğine kadar geniş bir yelpazedeki müzik tarzlarını kapsayan çok çeşitli bir sanatçı portföyüne sahiptir (www.emi.com). EMI Music potansiyel olarak başarılı olabilecek yapım ve sanatçıları belirler, onlarla yapım sözleşmeleri imzalar, eserlerini kaydetmek üzere onlarla birlikte çalışır, tamamlanan kayıtları tüketicilere ve medyaya pazarlar ve yayınlanan kayıtları çeşitli formatlarda perakende satışa sunar (www.emi.com).

EMI gurup dünyanın en büyük üçüncü kayıt şirketi ve dünyanın en büyük müzik şirkettir. EMI Müzik 1000 den fazla sanatçının, bir milyondan fazla ürününün

telifinin sahibi ve yöneticisidir. 46 ülkede 9000 çalışanı ve dünya çapında 200 den fazla çalışma noktasına sahiptir. EMI, her yıl yüzde doksanı CD olmak üzere beş yüz milyondan fazla ses ürünü üreten dünya çapında beş fabrikaya sahiptir. Avrupa pazarı için üretilen yıllık 200 milyonun üzerinde CD üretim hacmi ve 35.000 metrekare alanı ile Dünyanın en büyük fabrikalarından biri olan “EMI Compact Disc” Hollanda Uden, fabrikası bu önemli EMI fabrikalardan biridir. (Türk, 2003 : 6)

Bu dev firmanın dağıtım stratejisinden de kısaca bahsetmekte fayda görmekteyiz. Yukarıda bahsetmiş olduğumuz Uden fabrikası Avrupa dağıtımı için merkezdir. Burada üretilen CD'ler Avrupa'nın çeşitli ülkelerindeki perakendecilere, EMI'nin Ulusal Dağıtım Merkezleri'nden taşıyıcı personeller aracılığı ile sevk edilmektedir. Bu dağıtım süreci EMI tarafından planlanmış ve hesaplanmış mesafelere belli bir organizasyon ile gerçekleşmektedir. CD taşıyan araçların büyüklüğü, ulaşacakları merkezlerden daha yerel noktalara götürecek diğer araçların büyüklüğü ve o merkezlerden de CD'lerin ulaşacağı perakendecilere ulaştıracak araçlar ve personel, ve tüm bu mesafeler dahi hesaplanmış olarak bu sevkiyatlar gerçekleşmektedir;

1 – İlk aşamada büyük kamyonlar CD'leri Uden'den alır ve bir Avrupa ülkesindeki *Ulusal Dağıtım Merkezine* ulaştırır. EMI'nin programındaki hesaplamalara göre, toplam dağıtımdaki bu aşama ortalama her kamyon için 685 km civarındadır.

2 – Bir sonraki aşamada CD'ler yine büyük kamyonlarla Ulusal Dağıtım Merkezlerinden alınarak, CD'lerin başka daha küçük kamyonlara aktarılacağı yerel dağıtım merkezlerine ulaştırılır. Yine EMI'nin programındaki hesaplamalara göre, bu aşama ortalama her kamyon için 20 km civarındadır.

3 – Bu noktadan sonra farklı büyüklüklerdeki araçlar ile 3 aşamalı bir süreçle CD'ler bir noktadan diğerine aktarılmaktadır

a – Yerel dağıtım merkezlerinden küçük kamyonlarla perakendeciye

b – Yerel dağıtım merkezlerinden büyük kamyonlarla depolara ve depolardan küçük kamyonlarla perakende satış marketlerine.

EMI'nin hesaplamalarına göre a veya b durumlarının her ikisinde de ortalama mesafe 295 km olacaktır.

4 - EMI dağıtım politikalarını çizmek bağlamında, bir CD'nin perakende satış marketinden, müşteriye ulaşması için gereken mesafeyi dahi yaklaşık olarak hesaplamıştır. Bu hesaplamalara göre perakende satış marketi ile müşteri arasında ortalama 2 ila 10 km arasında mesafe bulunmaktadır (Türk, 2003: 17-18).

Özetlersek, EMI sadece Avrupa alanında ki dağıtım konusunda bile böylesine sistemli ve böylesine uluslar ötesi bir ağa sahiptir. Müşterinin mağazalara ortalama mesafesinin dahi hesaba katıldığı bu sistemli yapı, modern ve küreselleşmiş, kurumsal yapının en net göstergelerinden biridir. Ayrıca; böyle bir müzik şirketinin küresel ekonomik sistem içindeki rolleri ve bu sisteme dayalı planlı yönelimleri, sadece şirketin bizzat kendi üretiminin dünyaya dağıtılması noktasında da başlamamaktadır. Örneğin CD üretiminde kullanılan hammaddenin bir çoğunun Hong Kong ve Güney Kore'den alınıyor olması bağlamında, bu küresel ağa, hammaddeyi üreten ülkedeki yabancı sermayenin bu üretimi gerçekleştiriyor olması ile veya ilgili maddenin, gemiler, kamyonlar ve uçaklarla dünyanın çeşitli başka yerlerine taşınıyor olması ile bir çok yeni küresel aktör dahil olmaktadır. Dolayısıyla örneğin EMI firmasının bir müzik tarzına yatırım yapıp (mesela dünya müziği) bu alanda karlılık elde etmesi gerekliliği modern dünyanın koşulları göz önüne alındığında, tesadüflere veya tamamen sanatsal estetik hedeflere dayanan tercihler ile koşullu olamayacaktır. Bu olgu tamamen küresel karlılık hedeflerini gerekli kılmaktadır. Tam bu noktada ilgili firmanın veya herhangi bir küresel müzik şirketinin az önce değindiğimiz küreselleşmiş zincir içinde planlanan karlılık hedeflerine ulaşmak bağlamında, nasıl sanatsal tercihler, ürünler veya yapılandırmalar içine girebileceği konusunda betimlemelerde bulunabilmek adına dünya müziğinin nasıl biçimlendiği ve hangi dinamiklerin eseri olduğuna ekonomik yapılanma ile

ilişkilendirerek ve bu ilişkiyi kamuoyunda olumlu yapmak adına oluşturulmuş söylemlerle irdeleyerek değinmekte fayda vardır.

*“EMI Music'in sanatçı portföyünün gelişimine yaklaşımı, uzun vadeli kariyer potansiyeline sahip sanatçılara tutarlı yatırımlar yapmaya odaklanmaktadır ve hem yerel, hem de **küresel satışları azamiye çıkarmak üzere tasarlanmıştır** “ (www.emi.com).*

Bu olguyu “Küresel Market, Küresel Müzik ?” sorusuyla aydınlatmaya çalışmak yerinde olacaktır;

Paul Simon'ın tüm Afrika' dan (ve ötesinden) pek çok farklı müzisyen ve müzik türlerini bir araya getirdiği, EMI sisteminde çalışan bir başka şirket olan Warner Bross tarafından piyasaya sürülen 1986 tarihli Graceland albümü belki de dünya müziğinin kısa tarihinde en ateşli eleştirilen proje olmuştur. (Simon) Albümün çıkış tarihinde Güney Afrika'nın aparteid uygulamaları nedeniyle uygulanmakta olan ambargoyu delmekle suçlanmıştır. Ayrıca Simon tehlikedeki kariyerini canlandırmak için egzotik Afrika seslerini kullanmasından ötürü kültür emperyalizmiyle de suçlanmıştır. Simon'ın müziğinde böyle bir duyuluş üretmesi Güney Afrika pop müzik piyasasını da ön plana çıkartmış ve yapımcılar Graceland duyuluşunda yeni ürünler üreterek kar elde etmeye çalışmışlardır. Bu ticarileşen melez müzik sebebi ile Simon, bizimde tezimizde vurgulamaya çalıştığımız eleştirel görüşler ışığında ciddi biçimde eleştirilmiştir.

Örneğin Neil Lazarus (1999: 204–7) Simon'u Graceland müziğinde tek dünya anlayışını vaad ederken şarkı sözlerinde kararlı bir biçimde “birinci dünya”cı olarak kalmakla ve Afrika toplumu ve kültürüyle herhangi bir biçimde haşır neşir olmayı reddetmekle suçlamıştır. Ne var ki Lazarus' un değindiği çok temel bir noktaya tamamen katılmaktayız: Simon'ın başka bir kıtadaki müziğin gelişiminde anahtar bir figür haline gelmesinde birinci ve üçüncü dünyalar arasındaki ekonomik ve politik dengesizliğin doğası yatmaktadır.

Veit Erlmann'a göre (1999: 179– 98) Graceland isimli önemli **dünya müziği ürünü, batının küreselleşme sürecini yönetme arzusunun ve ötekiliği batı**

kültürü ile ilişkisi çerçevesinde anlama ve açıklamanın klasik örneklerinden biridir.

Dünya müziği olgusu çevresinde dönen tartışmaların çoğu küresel ilişkilerin kozmopolit görünümünü ortaya koyan tartışmalardır. Bu bağlamda küreselleşme ideolojisi tarafından konuya bakan düşünürlerin olguyu olumlayıcı yaklaşımları da bu ideolojinin söylemlerine net bir örnek teşkil etmektedir. Bu yaklaşıma örnek olarak; İngiltere'nin dünya müziğinin ticari tanıtımına kendini en çok adanmış müzik şirketi Tower Records'un ürünlerinin tanıtımı için kullandığı, "Dünya Müziği İçin Tower Rehberi (Tower Guide to World Music)"nde yer alan ifadeler çarpıcıdır: "Nasıl Asya, Latin, Akdeniz ve Afrika restoranları İngiliz damak zevkini muazzam biçimde geliştirdiyse dünya müziği de İngiltere'nin sıkışıp kaldığı şişmanlatıcı müzikal beslenme biçimine zengin çeşitli yağdan arınmış bir alternatif sunmaktadır (Cartwright, 2000: 4).

Bu bilgiler ışığında konuya yapımcı yaklaşımı bağlamında önemli bir örnek olarak Pakistanlı şarkıcı Nusrat Fateh Ali Khan ve çalışmaları ile O'nu dünya müziği sektörüne sokan yapımcısının düşünceleri, olguyu çalışmamızla ilişkilendirmek adına vurgulanmaya değerdir;

Pakistanlı şarkıcı Nusrat Fateh Ali Khan, ünlü İngiliz rock grubu Pearl Jam'in vokalisti Eddie Vedder ile Tim Robbin's in "Death Man Walking" isimli filminin film müzikleri için bir düet yapmıştır. Aynı şekilde Nusrat Fateh, Rick Rubin' in "American Recordings" isimli şirketi ve şirkete bağlı diğer firmalar için de Johnny Cash, Jesus and Mary Chain, Donovan, Pete Drogue ve Slayer gibi isimlerle de bir çok düet yapmıştır. Çalışma planları içinde iki adet geleneksel albüm ve daha bir çok yeni düet yer almıştır. Firma sahibi Rubin ilgili sanatçı için, "Nusrat çok güçlü ve karizmatik bir yorumcu" tanımlamasında bulunmuştur ve ülkesinde 'Tanrının Sesi' olarak tanımlandığını belirtmiştir. Batılı büyük bir firma olarak böyle yerel bir sanatçıyı küresel arenaya çıkarışını "***O'na en iyi kaydı yapabilmesi için yardım etmek istedim***" biçiminde tanımlamıştır (Taylor, 1997: 4).

Bu yardım vurgusu olumlu bir düşünüşle, pozitif eleştirmenlerin de yaklaşımlarında belirttikleri üzere, yerel olanın batılılar tarafından alınıp küresel alanda değer kazandırılması yani, “yerel olanlar” için çok olumlu bir şey yapılması bağlamında bir anlama sahiptir. Ancak tezimiz bağlamında bu yaklaşım hedeflenen tek tip kültürün gerçekleştirilebilmesi bağlamında bir önceki bölümde betimlediğimiz günümüz müzik dünyasının teknolojiye dayalı müzik üretim biçimi ile ilişkilendirirsek açıkça görmekteyiz ki, sadece göstermelik bir tutumdur. Ve tamamen ticari bir anlayışa yani kapitalist felsefeye ve buna bağlı olarak da küreselleşme ideolojisine dayanmaktadır.

Dünya da ki genel müzik akımı içinde gerek satışı ile gerekse etkinliklerine katılım oranı bağlamında, günümüzde de yükselmeye devam eden bu müzik biçiminin batılı müzik endüstrisi tarafından tanımlanmış biçimi tezimiz açısından çok önemlidir. Buna göre dünya müziği kavramı, anglo-sakson müzik endüstrisinin, anglo-sakson olmayan her tür müziğe verdiği üst başlıktır. Kürselleşme ideolojisinde çok kez karşılaştığımız üzere, üçüncü dünya kavramının, iki kutuplu dünyada bu iki kutbun dışında kalan ve sonrasında ki tek kutuplu dünyada da “öteki”ni tanımlamaya yaraması gibi, “dünya müziği” kavramının da, hakim kültürün üretisi olan müziğin dışında kalan müzik olarak nitelendirilmesi büyük benzerlik içermektedir. Nitekim dünya müziğinin doğumu, kürselleşmenin resmen hayat bulduğu, doğu bloğunun çöküşünün hemen paraleline rastlar. Bu vurgumuzu güçlendirmek adına, “dünya müziği” kavramının, yine küresel müzik sektörünün ekonomik örgütlenmesine işaret ediyor olması sebebiyle ortaya çıkışından bahsetmek yerinde olacaktır;

“Kavramın varoluşuna, eski akademik kullanışından sonraki popüler kullanımına uzanan bir biçimde bakmak gerekiyor” diyor Timothy D. Taylor (1997:4). Kavram ilk olarak, 70'lerin sonunda 80'lerin başında, bir grup etno-müzikolog tarafından kullanılmış ve şöyle tanımlandırılmıştır: “tüm dünya insanların tüm müzikleri dünya müziğidir” (Taylor, 1997: 5).

O tarihlerde bu tanımlamanın aşağılayıcı bir yanı olduğunu kimse görememiştir, ancak bu tanımlama yalnızca müzik olgusunu batılı ve "öteki" olarak ayırmanın çok kolay ve kısa bir yolu olmuştur (Taylor, 1997: 5). Bu yaklaşıma önemli bir dayanak oluşturabilecek örneği Philip Seweeny "Virgin Directory of World Music" isimli çalışmasında açıklamaktadır (ki bu olay Dünya Müziğin ekonomik örgütlenmesine ve bu bağlamda bu tarza küresel yapımcılar tarafından gösterilen öneme de iyi bir örnektir);

1987 yazında, Empress Russia isimli bir kuzey Londra Pub'ının üst katındaki bir odada bir dizi toplantı gerçekleştirilmiştir. Bu toplantılara yaklaşık 25 tane bağımsız ve uluslararası müzik şirketi, konser organizasyonu ve tanıtım firmasının temsilcileri katılmıştır. Toplantıların konusu, gelecek sonbaharda yapılacak tanıtımsal çalışmalar ve Afrika müziğinin ve dünyanın diğer yerlerinden gelen müziklerin satışının nasıl arttırılabileceği üzerinedir. Bu hedefin önündeki en önemli engellerden biri, müzik mağazalarında bu tarzların tanımlanması konusunda bir sıkıntının yaşanıyor olmasıdır. *Folk*, *uluslararası* veya *etnik* tanımlamaları müzik şirketleri yöneticileri için ticari anlamda yeteri kadar betimleyici ve kapsamlı değildir. Verimli tartışmaların ardından ticari anlamda en kapsamlı olduğuna inanılan kavram olarak, "Dünya Müziği" terimi seçilir. Bazı katılımcılar "Tropic Music" kavramı üzerinde durmuş olsalar da bu kavram fazlasıyla dardır. Bazı kaynaklara göre de bu terim etno-müzikolog Robert E. Brown tarafından yine aynı düşünüşle, yani müzik marketlerdeki kategorizasyona vurgu yaparak, "batılı olmayan müzik" anlamında kullanılmıştır (Brown, 2005).

İlerleyen yıllarda terim, yapılan organizasyonlar ve ticari çalışmaların da sayesinde diğer ülkelerde ve önemli müzik mecralarında da kabul görmüştür. Ve sonraki üç yıl içinde Amerika, İngiltere ve Kuzey Avrupa'da "Dünya Müziği" ana müzik akımlarından biri haline gelmiştir (Sweeny, 1991: 65).

Sonraki yıllarda bu müziğin akım içindeki gücünü arttırmak amacı ile başka ticari yöntemlere de başvurulmuştur. Örneğin müzik endüstrisinin dev

firmalarından Warner Bross, Paul Simon'ın bağılı olduğu şirket olarak, köken bağlamında tarzı rock müzik olmasına karşın yukarıda değindiğimiz etnik öğelerin yer aldığı melez çalışmaları sebebiyle, Simon'ın çalışmalarını dünya müziği kategorisinde yayınlamaya başlamıştır. Ki bu ün vesilesi ile daha çok insanın dikkatinin bu tarza çekilebilmesi hedeflenmiştir. Aynı şekilde Peter Gabriel'in 80'lerin başından beri kendi organizasyonlarında ve yapımlarında yer verdiği etnik unsurlar ilerleyen yıllarda kendi kişisel müzik projelerinde de belirginleşmeye başlamıştır ki, tarzın dünya çapında ticari değerinin yükselişinde bu yer buluş son derece etkin bir rol üstlenmiştir. Aynı şekilde Gabriel'in da bir dönem bağılı olduğu yukarıda ayrıntısıyla değindiğimiz dev firma EMI'de aynı yıllarda dünya müziği ile yakından ilgilenerek bu tarzın yaygınlaşmasında önemli bir rol oynamıştır.

Bu örneklemeler ve tarihsel bilgiler ışığında net biçimde görülebiliyor ki, ismin verilmişinden, pazarın yaratılmasına dek “Dünya Müziği” olgusu, müzik dünyasının ticari güçlerinin bir tasarısıdır. Kürselleşme teorilerinde bahsetmiş olduğumuz, otoritenin ulus-aşırı dev şirketlerin sermayedarları ve onların ticari hedefleri sonucunda devletler üstü bir hal alışı ile, Dünya Müziği ürünlerinin Sony, EMI, Warner Bross gibi, müzik alanının ulus-aşırı dev firmalarınca piyasaya sürülmesi bağlamında net bir ortaklık tanımlanabilmektedir. Yani nasıl herhangi bir ticari meta, homojen bir kültür içinde daha geniş bir pazara sahip olabiliyorsa, ve bu zemini büyük sermayedarlar dünya politikasını ve medyasını yönlendirerek hazırlama planlarını başarıyla uyguluyorsa, aynısı dev müzik firmalarının homojen bir dünya müziği kültürü yaratma hedefinde de yatmaktadır. Ve bu emel, aynen oryantalizm de olduğu gibi “öteki”ni tanımlama arayışı içerisinde batılı olmayan müziklere verilen bu “seçilmiş isim” ile, yine aynen oryantalizmde olduğu gibi bu tanımlamayla başlayan tanıma ve sindirme hedefini de net bir biçimde içermektedir. Özetle, bu stratejiler bu müziğe olan toplam ilgiyi son derece arttırmış ve dünya müziğini hedeflediği üzere olabildiğine popülerleştirmiştir. Ve bu ticari değerdeki artış, dünya ölçeğinde gün be gün yükselmeye devam etmektedir.

Bu artışı belgelemek adına, dünya müziğinin yaygınlaşmasında ve genel müzik akımlarından biri oluşunda önemli bir paya sahip olan Peter Gabriel'ın yarattığı ve her yıl dünyanın bir çok farklı yerinde gelenekselleşmiş biçimde düzenlenmeye devam edilen WOMAD festivalinin, sadece Avustralya'nın Adelaide kentinde gerçekleşen ayağının katılımcı rakamları, hem dünya müziğine yönelik artan ilgi hem de bu müziğin ulaştığı kitlelerin büyüklüğü anlamında oldukça net bir bilgi verecektir;

- 1992 Botanic Park - 30,000 katılımcı
- 1993 Botanic Park - 45,000
- 1995 Botanic Park - 55,000
- 1996 WOMAD INDIAN PACIFIC (tek seferlik etkinlik): Perth şehrinden Pimba şehrine hareket eden konser treni. 8,000 katılımcı.
- 1997 Botanic Park - 60,000
- 1998 Adelaide için kapanış etkinliği Festival (tek seferlik etkinlik): "WOMAD IN THE VALES", McLaren Vadisinde konser 8,000 katılımcı,
- 1999 Botanic Park - 64,000
- 2001 Botanic Park – 64,000
- 2002 WOMAD (Tek seferlik etkinlik: 3 workshop) – yaklaşık 1,500 katılımcı,
- 2003 Botanic Park – 68,000
- 2004 Botanic Park – 70,000
- 2005 Botanic Park – 65,000
- 2006 Botanic Park – 70,000
- 2007 Botanic Park – 78,000
- 2008 Botanic Park – 75,000 ("History of Womad", 2009: 6)

Ve bu verilerdekine yaklaşık katılımcı sayılarıyla WOMAD festivali, her yıl Yeni Zelanda, Avustralya, İspanya, İngiltere, BAE, Kanada gibi ülkelerde düzenli olarak yapılmakta ve o ülkelerde de yüz binlerce dinleyiciye ulaşmaktadır ("*History of Womad*", 2009: 6).

1982' de İngiltere'de düzenlenen ilk festivalden bu yana WOMAD yüz altmıştan fazla festival düzenlemiş ve tüm dünyada aralarında BAE, Avustralya, Avusturya, Kanada, Danimarka, İngiltere, Estonya, Finlandiya, Fransa, Almanya, Yunanistan, İrlanda, İtalya, Japonya, Yeni Zelanda, Portekiz, Sardinya, Sicilya, Singapur, Güney Afrika, İspanya, Türkiye ve ABD'nin de bulunduğu 27 ülke ve adada, etkinlikler organize etmiştir.

Bilinmeyen sanatçıları geniş kitlelere sunmasıyla tanınan WOMAD, Neneh Cherry Youssou N' Dour, Afro-Celt Sound System, The House Martins, Nusrat Fateh Ali Khan, Asian Dub Foundation' nı henüz onlar ünlü olmadan önce sunmuştur" ki bu durum, bu yerel sanatçıların batılılar tarafından bulunup ünlendirildiklerinin açık bir göstergesidir.

Ayrıca bu kategorideki elektronik ve hip-hop türleriyle harmanlanan yapımlar oldukça genç kitleler tarafından takip edilmektedir. Dünya müziği İbrahim Ferrer, Youssou N'Dour, Cesaria Evora, Nusrat Fatih Ali Khan, Trans Global Underground, Asian Dub Foundation, Emir Kusturica, Goran Bregovic gibi uluslararası yıldızlara sahiptir. Dünya müziği, eğitim düzeyi ortalamadan daha yüksek, farklı sanat türlerine daha meraklı, sanat ve düşünsel yapımları daha çok tüketen ve takip eden, *atılımcı* bir dinleyici kitlesine sahiptir ancak popüler bir müziktir (www.shaman.com.tr) (Ve bu durum onu ideolojik aygıt olarak yönetici elitler adına daha değerli ve daha işlevsel kılmaktadır). Resmi açıklamalarında bu durumu şu şekilde özetlemektedirler;

Bizler bir milyondan fazla izleyiciye 100 farklı ülkeden binden fazla sanatçının performanslarını sunduk (womad.com/about).

San Francisco Golden Gate Park' taki WOMAD festivaline katılan izleyici sayısı 98.000 kişidir ki bu rakam ile "WOMAD San Francisco Golden Gate Park" festivali, 1993 yılında ki bilete tabi en yüksek katılımlı açık hava etkinliğidir.

Ayrıca WOMAD 2001 yılında Guinness rekorlar kitabına "en büyük Uluslararası müzik festivali" olarak girmiştir ki bu da dünya müziğinin getirilmiş olduğu noktayı ve ulaşabileceği kitlesel potansiyeli gözler örüne seren net bir örnektir.

Caz ve dünya müziği dinleyicisinin profil olarak benzerlik gösterdiği söylenebilir ki satış oranları ve pazarlama istatistikleri de bunu kanıtlar niteliktedir. Bu bağlamda dünya müziği zaten popüler bir tarz olmasına ek olarak her geçen gün giderek artan bir biçimde daha hazmedilebilir formlarda yeniden üretilmekte ve eğitilmiş liberal orta sınıf dinleyiciye pazarlanmaktadır (Murphy, 2007: 56). Bunun en iyi göstergesi ise prestijli caz festivallerine (Montreal, Berlin, Londra, İstanbul gibi) giderek daha çok dünya müziği yapımlarının davet edilmesidir. Örnek olarak İstanbul Caz Festivaline Buena Vista Social Club gibi Küba müziğinin son yıllardaki en çok ses getiren grubunun, Taraf de Haidouks gibi dünyaca ünlü Roman müziği grubunun davet edilmesini göstermek yanlış olmayacaktır. Bu verdiğimiz veriler göstermektedir ki, bu tarzın popülaritesinin yükselişi sadece belirli bir kültürel ya da toplumsal tabakanın ilgisi ile gerçekleşmemektedir. Tarzın dinleyici yelpazesi, genç yaş grubundan, caz müzik dinleyicisi profiline doğru değişen, bir çok yönden farklılıklar taşıyabilecek genişlikte bir dinleyici profiline sahiptir. Bu da tarzın ticari manada önemini bir kez daha kanıtlamaktadır.

Yukarıda betimlemeye çalıştığımız olgular ışığında özetlemek gerekirse dünya müziği, bazı eleştirmenler tarafından kültürler arasılık vurgusu yapılarak modern dünyada varolan kültürler arası ilişkilerin karmaşık yapısını ortaya koymaktadır (Murphy, 2007: 56) biçiminde tanımlansa da, bir çok yönden “kültürlerarası olmaktan öte”, Taylor’ın ifade ettiği (1997: 14) gibi; kapitalizmin merkezler ve uçlar yaratmadaki sınırsızlığının bir göstergesidir. Bu bağlamda dünya müziği, batı “merkez”i için üretilmiş uç bir üründür. Dünya müziği temel olarak bir batı olgusudur (Murphy, 2007: 56). Ve tüm mecralarda ticari yönelimleri ve bunun kültürel açımları ile bu görüntüyü doğrulamaktadır.

5. GENEL DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Dünya müziği modern dünyada kültürler arası ilişkilerin karmaşık yapısını ortaya koymaktadır (Murphy, 2007: 56). Çalışmamız da bu önermenin içerdiği anlamı, küreselleşme ideolojisine eleştirel bakış noktasında durduğumuz çerçeveden betimlemek amacıyla, belirlemiş olduğumuz sorunsallar üzerinden vurgulamalarda bulunduk;

Çalışmamızda “*Küreselleşme teknolojiyi kullanarak ekonomik ilişkiler ağı ile hegemonik enstrümanlarla kültürel tektipleşme yaratabilir mi? Bunun aygıtları nelerdir?*” sorusuna yanıt aranmıştır ve bu bağlamda küreselleşmenin ekonomik, siyasi ve kültürel boyutları mercek altına alınmıştır. İlgili kuramlar ışığında görülmüştür ki, modern dünyada gelişmiş olan küreselleşme sistemi, siyasi otoritenin, tarihsel süreçte görülmüş olandan farklı olarak el değiştirmesine sebep olmuştur. Bu durumun öncülü ise soğuk savaş sonrasında şekillenen “küresel” dünyadaki ekonomik örgütlenmedir. Değişen ekonomik sistem kârlılık dinamiklerini tarihte olduğundan bambaşka bir noktaya itmiş, kutupsuz dünya geri kalmış ülkeleri, ucuz iş gücü merkezleri veya hammadde ambarları haline getirmiş, kurulan ağlar mesafeleri önemsiz kılarak, sadece üretim süreçlerindeki maliyetlerinin minimuma indirilme güdüsü önem kazanmış ve bu da zaten güçlü olan batı ekonomisi içerisindeki güçlü kâr ve pazar paylarına sahip şirketleri daha güçlü hale getirmiş, geçmişin ulusal sermayedarları, devleşerek uluslar üstü bir güce sahip olmuşlardır. Bu bağlamda otorite, ulus devletlerin hükümetlerinden öte, her sektörde olmak üzere, bir çoğu dünyadaki birçok ulus devletten dahi daha güçlü hale gelmiş dev şirketlerin sermayedarlarına geçmiştir. Gelişen teknolojinin hem salt olarak yapısı gereği oluşturduğu iletişim ağı ve hem de bu teknolojinin nimetlerinden, küreselleşme ideolojisinden fayda sağlayan güçlerin sonuna kadar yararlanması ve hatta bu yararı arttırma yönünde bu teknolojileri geliştirmesi sonucunda da kültürel küreselleşme, sermayedarların kârlılıklarına katkı sağlayacak biçimde bir şekillenmeye gitmiştir. Başka bir deyişle çalışmamız sırasında ilgili kuramlarla birlikte açıkça görülmüştür ki çağcıl ekonomik ilişkiler

ağı ve ağın gerekliliğini ve sürdürülebilirliğini hedefleyen günümüz ekonomik elitleri, teknolojiyi kullanmak koşulu ile hegemonik enstrümanlardan son derece büyük verimler sağlamaktadır. Bu hegemonik araçlar medya, eğitim, kültür - sanat gibi isimlere sahiptirler ve toplumsal yapı ve *kalıp yargılar* üzerinde oldukça güçlü, değişim ve sürdürülebilirlik araçlarıdır. Olguya ideoloji ve ideolojik aygıt kavram ve ilgili kuramlarıyla da değinerek, mevcut enstrümanların etkisini daha belirgin şekilde vurgulamaya çalıştık. Ve özellikle, medya ve kültür endüstrisi bağlamında, küreselleşme ideolojisinin tektipleştirici etkisinin, sermayedarlar tarafından son derece arzulanır bir şey olduğunu ve bunun söylemlere de dayanarak net biçimde kasıtlı ve planla gerçekleştiriliyor olduğunu gözler önüne sermeye çalıştık.

Batının tek tipleştirme projesi yeni bir olgudur yoksa tarihsel süreçte farklı uygulamalarla denenmiş midir? Denenmişse küreselleşme bu uygulamalara eklenenebilir mi? Soruları bağlamında da küreselleşmenin günümüzde ulaştığı kültürel noktanın, tarihsel süreçteki kökenlerini araştırdık ve elde ettiğimiz görüntüyü vurgulamalarımızla betimlemeye çalıştık. Ve ilgili kuramlar ışığında çalışmamızda net biçimde, küreselleşmenin, ulaşılan alanlar, etki gücü, toplumsal algıdaki meşrulaşma araçları, vb. bir çok konuda benzeri görülmemiş derecede kapsamlı ve etkili olmakla beraber, bazı batı kökenli düşüncülerin ardılı olduğu ve aslında yüzyıllar öncesinde ki batının *öteki* algısı ile tamamen aynı felsefi nüveleri taşıdığı gerçeği görülebilmektedir. Tezimizde konuyla ilgili olarak, asimilasyon, kültür emperyalizmi, oryantalizm, ötekini benzer kılma gibi kavramların kökenleri, çıkış sebepleri ve etkileri üzerinde tarihsel süreç bağlamında durulmuş ve bu kavramların çağcıl toplumlardaki yansıması, küreselleşme ideolojisi ile ilişkilendirilerek betimlenmeye çalışılmıştır. Nitekim görülmektedir ki, kullanılan enstrümanlar veya stratejiler ve ulaşılan alanların büyüklüğü değişmiş olsa da, batının kendi dışındaki dünyayı, yani “öteki”ni algılayış biçimi temel olarak modern dünyada da aynıdır. Bu kültürel görüşün üzerine modern çağda eklenen ekonomik arzular ise gelişen batı kökenli teknoloji ile birleşerek günümüzdeki görüntüyü meydana getirmiştir. Dolayısıyla küreselleşme olgusunun tarihten gelen temel düşünüş

ve algı ile eklemlenebileceğini ilgili kuramlar ışığında görebilmekteyiz.

Bu bağlamda neden sanat yönetici elitlerin ilk el attığı alandır? Sorunsalı da çalışmamız açısından önemli sorunsallardan biriydi. Yine tarihsel süreç ile ilişkilendirmek sureti ile, sanatın insanın var olduğu günden bugüne hep süregeldiğini, ve estetik olguların toplum üzerinde önemli etkileri olduğunu ilgili kuramlarla, sanatı ideoloji ile ilişkilendirerek açıklamış ve örneklendirmiş bulunuyoruz. İdeolojik aygıt olarak sanatın tüm iktidarlar tarafından, algıları değiştirmek, kalıp yargılar üzerinde istenilen yönelimler yaratmak veya kurulu bir sistemin yeniden üretimini sağlamak veya toplumsal rıza elde etmek üzere kullanıldığını tarihsel süreçten seçtiğimiz örneklerle destekleyerek betimlemiş bulunuyoruz. Bu veriler ışığında net biçimde görülmüştür ki sanat tüm dalları ile, en karmaşık olguları dahi topluma ifade etmenin en etkili ve anlaşılır yolu olmasının da etkisi sonucu toplum üzerinde benzersiz bir rıza yaratma ve motive etme gücüne sahiptir. Dolayısıyla, tüm insanlık tarihinde elitlerin, iktidara gelir gelmez ilk el attığı ve nasıl olması gerektiğini belirlediği alanların başında gelmektedir. Modern dünyada da, sanat – iktidar ve dolayısıyla ideoloji ilişkisi bu özelliğini tamamen korumaktadır. Bu günkü en büyük ve etkili fark olan, küresel iletişimin yaygınlaşması, ve küreselleşme ideolojisindeki kültür çeşitliliği, birlik, beraberlik gibi söylemlerin etkisi ve teknolojinin de sonuçları sebebiyle oluşan melez estetik anlayışlarının yarattığı resmi de hesaba katmak gerekmektedir. Dev sermayedarlar için, her türlü tüketim alanında var edilmesi kârlılık anlamına gelmekte olan melez, homojen bir kültürün yarattığı estetik anlayışı ve moda olguları, geçmişin sanat - ideoloji ve iktidar ilişkisini geçmişte olduğundan bir adım daha öteye götürerek modern dünya için daha önemli ve etkili bir araç haline getirmiştir. Toplumun tüm farklı kesimlerine hitap eden, günlük hayatta veya özel ilgili alanlarımızda da kuşatılmış olduğumuz kültür – sanat ürünleri tüm dünya toplumunda, çağcıl otorite tarafından arzulanan yargıları yaratmakta, küresel kültürün meşrulaşmasını sağlamakta ve bu bağlamda küreselleşmeyi yeniden üretmektedir. Toplumsal algı üzerindeki bu rol, sanatın toplumsal rıza elde etmedeki önemini, çalışmamızda vurgulamaya çalıştığımız üzere bir kez daha ortaya koymaktadır.

Buradan hareketle, çağcıl dünyanın ekonomi, siyaset ve kültür- sanat dinamiklerini betimlemeye çalışmamızın ardından, bu dinamiklerin dünya müziği olgusuna nasıl etki ettiği yönündeki vurgulamalarımız tezimizin asıl ulaşmak istediği noktaya işaret etmektedir. Şöyle ki, dünya müziğinin taşıyıcısı ve yaratıcısı olan kurumlar ve kişiler üzerine hem özgeçmişler bağlamında hem de güncel söylemler bağlamında yapmış olduğumuz inceleme ve örneklendirme göstermiştir ki, dünya müziği söylemleri küreselleşme ideolojisi ile tamamen paralellik taşımaktadır. Yapısal özellikleri, dünya müziğinin ortaya çıkarılış biçimi, ve çıkarılış tarihleri, ünlenmesi için çizilmiş stratejiler, ününü elde ettiği ve yükselttiği alanların dünyadaki konumları gibi olguların hikayesel anlatımı ile dünya müziğinin küreselleşme ideolojisi ile yoğrulmuş bir tarz olduğunu betimledik. Müzikal manada batı müziği içine eklenmiş etnik öğelerin kullanılış biçimi ve ortaya çıkan melez müzik tarzının, batı kültüründe yüzyıllardır var olan, “ötekini benzer kılma” felsefesi ile ilişkisini net biçimde görebilmekteyiz. Küreselleşme ideolojisinin temel söylemlerinden olan çok kültürlülük, aslında ötekini kabullenebilmek adına yapılan eritme işlemlerinin meşrulaşmış sözcükleridir ki, aynı ideolojik söylemleri, dünya müziği festivallerinin ifadelerinde de görmekteyiz. Bu da küreselleşme ideolojisi ile dünya müziğinin taşıdığı paralelliklere önemli bir örnek teşkil etmektedir. Benzer biçimde, kültür endüstrisi ile ilişkilendirerek verilebilecek MTV örneği, genel manada Frankfurt Okulu’nun belirttiği tektipleştirici etkinin, müzik medyası alanındaki görüntüsüdür. Nitekim ilgili konuda verdiğimiz örneklerle, MTV’nin dünya müziğine ilgisini ve bu tarzı tanımlayışını ve tarzla ilgili çizdiği coğrafi sınırları betimleyerek, bu fikrimizi pekiştirmiş bulunuyoruz. Ekonomik manada batılı sermayedarların ilgisini gözlemlediğimiz, büyük şirketlerin dünya müziğine odaklanışı ve bunun soğuk savaş sonunda “dünya müziği” isminin bile özenle seçilişindeki amaçları vurguladığımız örneklendirmelerden de açıkça görülmektedir ki, bir popüler müzik tarzı olarak dünya müziği onu yaratan ve piyasaya sürüm anlamında üretimini gerçekleştiren uluslar arası yapımcılar ve yapımcı firmalar için, batılı herhangi bir sermayedarın ticari manada kârlılığını arttırma güdüsüyle üretmiş olduğu ürünü üzerindeki meta

algısı ile aynı anlamı ifade etmektedir ve dolayısıyla son derece doğal olarak, kapitalist sistem bağlamında, ürünün tüketimini arttırmak adına, herhangi bir endüstri alanındaki ürünün üretim ve pazarlanış biçimleri ile benzer stratejilere sahip olmak gerekliliğini de doğurmaktadır. Ve daha da önemlisi, bu bahsettiğimiz nokta son derece doğal karşılanabilecek bir içeriğe sahip olsa da, bu kaniya varmadan önce bu düşünüşü, küreselleşme ideolojisi ve oluşturulmak istenen toplam dünya kültürü hedefi ile ilişkilendirmek gerekmektedir. Dünya müziğindeki kârlılık olgusu, bir müzik yapımcısının ekonomik ilişkiler içinde kârlılık hedeflemesi kadar olağan olmaktan öte, batı kökenli her türlü endüstrinin, dünyada oluşturulacak tektip kültürel yapı ile dünyayı biçimlendirme arzusunun, hem teknik ve biçim manasında hem de ticari manada vücut bulmuş halidir. Bu tespitimiz, sanatsal manada, teknolojiyle koşullu olarak gelişen bir olgu olarak müziğin, özel anlamda dünya müziğinin batı temelli teknolojiler eşliğinde duyuluş manasında da nasıl bir tektipleşmeye gittiğini örneklendirmemiz ile çalışmamız süresince desteklenmektedir. Diğer bir deyişle; bu noktadaki örneklendirmelerimizle de görülmektedir ki, dünya müziği, olumlu eleştirilerdeki gibi yerel olanı alıp küresel üne kavuşturmaktan öte, yerel olanın batı müzikal kurguları içinde, batılı imajlar ile sunulmasını sağlayarak, etnik unsurların içindeki orijinal felsefi süreçlerin batı kültürü ile yoğrulan küresel dünya insanları tarafından tamamen görülemez hale getirilmesine sebep olmaktadır. Özetlersek, hem teknolojik hem ideolojik hem de biçimsel manada, dünya müziği olgusunun, modern zamanların ideolojik aygıtı olarak küreselleşme ideolojisinin toplumsal yeniden üretiminde, bu olguyu meşrulaştırma noktasında son derece etkili ve de çekici bir enstrüman olduğu kanısına ulaşmaktayız. İlerletilmiş çalışmalarda, sosyal psikolojik nicel çalışmalar ile bu algının hangi noktadan hangi noktaya götürülebildiği tespit edilebilecektir. Bu tip çalışmalar ise bizim kuramsal anlamda ilişkilendirmeye ve betimlemeye çalıştığımız ilgili konuyu nicel manada da anlamlandıracaktır.

Sonuç olarak ortaya çıkarılışını, isminin koyuluş biçimini, bugün ki reklamlandırma tarzını (ki pozitif küreselleşme sloganları ile aynıdır), çektiği ilgiyi, teknik yapısını ve üretiliş biçimini tarihsel süreçte betimlemeye

çalıştığımız Dünya Müziğinin, bu bilgilere bakılarak, yapay biçimde dünyaya getirildiği açıkça görülebilmektedir. Sadece bu fikir bile, altında bir amaç aranmasına yetebilecekken, olgunun küreselleşme ile tamamen paralel biçimde var edilişi, üretiliş ve sunulmuş biçimi ve küreselleşme ideolojisi ile taşıdığı aynılık hali, müzik olgusunun yönetici elitlerin etkili ideolojik aygıtlarından biri olması durumu ile birleştiği noktada, (ki dünya müziğinin herhangi bir başka müzik tarzındansa küreselleşme ideolojisinin aygıtı olmak adına çok daha fazla özellik barındırdığını düşünürsek) tezimizin ulaşmaya çalıştığı olguya işaret etmektedir. Geliştirilecek yeni çalışmalar ile küreselleşme olgusunun dünya müziği ideolojik aygıtı ile toplumsal zihinde, örneğin muhalifler üzerinde dahi yeniden üretim yolu ile, meşrulaştırıcı etkisi olup olmadığı incelenmeye değer bir noktadır. Ancak tezimizde vurguladığımız, teorik betimleyici yaklaşım ile, belki muhalifler üzerinde yaratılabilecek etkiyi resmedememiş olsak dahi, sistemin devamlılığının, yeniden üretim aracılığı ile gerçekleştirilebilmesi noktasında, dünya müziğinin, toplumun kültürlü dinleyicileri üzerinde de olmak üzere etkili bir unsur olabildiğini teorik manada serimlemiş bulunuyoruz. Son söz olarak denebilir ki, Dünya Müziği kapitalist küresel ideolojinin, tektipleştirici emellerini meşrulaştırmak üzere yeniden üretim bağlamında, bir ideolojik aygıt olarak son derece verimli biçimde görevini yerine getirmekte, her yıl milyonlarca insana, küreselleşme ideolojisinin, tektipleşmeye yöneltici, “çok kültürlülük” nidalarının taşınmasını ve çok renkli, eğlenceli ve çekici biçimlerde sunulmasını sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Alltard, Erik (1971). **"Finland: Institutionalized Radicalism" Decline Of Ideology**. Chicago: Aldine-Atherton.
- Althusser, Louis (2006). **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları** (Çev:Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Althusser, Louis (2005). **Yeniden Üretim Üzerine** (Çev: Işık Ergüden). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Althusser, Louis (2002). **Marx İçin** (Çev: Işık Ergüden). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Athusser, Louis (1970). **Idéologie et Appareils Idéologiques d'Etat**. Paris: La Pensée.
- Althusser, Louis (1995). **Sur La Reproduction**. Paris: PUF.
- Aydın, Mekkadder Çakır (2009). **Sanatlar ve Toplumsal Etkileşim**. İstanbul: E Yayınları.
- Balıbar, Etienne (1991). **Althusser İçin Yazılar** (Çev: Hülya Tufan). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı (1934). **Demokrasi ve Sanat**. İstanbul: Sanayi-i Nefise Matbaası.
- Barett, Michelle (2004). **Marx'tan Foucault' ya İdeoloji**. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Baudrillard, Jean (1991). **Sessiz Yiğınların Gölgesinde, ya da Toplumsalın**

Sonu. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Bell, Daniel (1973). **Social Framework of the Information Society.** Cambridge: MIT Press.

Bhabha, Homi K. (ed.) (1990). **Nation and Narration.** London and New York: Routledge.

Biddle, Ian - Knights, Vanessa (2007). **Music, National Identity and the Politics of Location Between the Global and the Local.**

Bohman, Philip (2002). **World Music: A Very Short Introduction.** Preface.

Boratav, Korkut (1997). **Ekonomi ve Küreselleşme, Emperyalizmin Yeni Modeli Kürselleşme.** Ankara: İmge Yayınevi.

Bourdieu, Pierre (1999). **Sanatın Kuralları.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bulut, Yücel (2004). **Oryantalizmin Kısa Tarihi.** İstanbul: Küre Yayınları.

Bussiness Week Küreselleşme Özel Sayısı (2002).

Cartwright, Garth (2000). **'World Music is ...', in Tower Guide to ... World Music, Tower Music Guides.** London.

Connolly, William (1995). **Kimlik ve Farklılık.** İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Crochet, Alain (1996). **Le Concept de Globalisation. Mythes et Realites.** Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Dellaloğlu, Besim, F. (2007). **Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum.** İstanbul: Say Yayınları.

Derin, Süleyman (2006). **İngiliz Oryantalizmi ve Tasavvuf**. İstanbul: Küre Yayınları.

Dost, Sarper (2007). **Fotoğraf ve İdeoloji: Ülkü Dergisi Örneği**. Ankara.

Dursun, Çiler (2001). **TV Haberlerinde İdeoloji**. Ankara: İmge Yayınları.

Duralı, Teoman (2000). **Çağdaş Küresel Medeniyet**. İstanbul: Dergah Yayınları.

Elias, Norbert (2000). **Mozart**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Erinç, Sıtkı M. (2009). **Sanat Sosyolojisine Giriş**. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Erlmann, Veit (1999). **Music, Modernity and the Global Imagination: South Africa and the West**. New York: Oxford University Press.

Fiske, John (2003). **İletişim Çalışmalarına Giriş** (Çev. Süleyman İrvan). Ankara: Bilim ve Sanat.

Foucault, Michel (2000). **Büyük Kapatılma, Seçme Yazılar**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Frankfurt Okulu (2006). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Giddens, Anthony (2001). **Üçüncü Yol ve Eleştirileri**. Ankara: Phoenix Yayınevi.

Gilroy, Paul (1993). **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. London and New York: Verso.

Gökçe, Birsen (2007). **Türkiye' nin Toplumsal Yapısı ve Toplumsal Kurumlar**. Ankara: Savaş Yayınevi.

Güvenç, Bozkurt (1999). **İnsan ve Kültür**. Ankara: Remzi Kitapevi.

Güvenç, Bozkurt (2001). **Kültürün a b c si**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Günay, Edip (2006). **Müzik Sosyolojisi**. İstanbul: Bağlam Yayınları.

Hall, Stuart (2002). **İdeoloji ve İletişim Kuramı, Medya Kültür ve Siyaset** içerisinde. Ankara: Alp Yayınevi.

Heffernan, Richard (2001). **New Labour and Thatcherism: Political Change in Britain**.

Held, David (2004). **A Globalizing World?, Culture, Economics, Politics**. London: The Open University Press.

Held, David (2004). **Mc.Grew Anthony, The global Transformations Reader, An Introduction to Globalization Debate**. Cambridge: Polity Press.

History of WOMAD (2009). "*WOMADelaide*" Tanıtım Resmi Bülteni.

Horkheimer, M., Adorno, T. (1995). **Aydınlanmanın Diyalektiği: Felsefi Fragmanlar II**. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

K Edebiyat Dergisi (2007), Haziran.

Kazancı, Metin (2002). **Althusser, İdeoloji ve İletişimin Dayanılmaz Ağırlığı**. A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi, 57 (1) : 55-87, 2002.

Kazancı, Metin (2003). **Althusser İle İdeoloji Üzerine Yapılamamış Bir Söyleşi**. Ankara Üniversitesi İletişim Araştırmaları Dergisi, 1 (2): 37-55.

Keyman, Fuat (1997). **Etik Siyaset ve Demokratik Ahlak: Türkiye Üzerine Yansımalar, Küçülen Dünyada Büyüyen Etik Sorumluluk**. Varlık Aylık Edebiyat ve Sanat Dergisi, Kitap eki, sayı 1077, 2-4, Haziran.

Kohander, Habibul Hague (1996). **Globalleşme Teorisi: Eleştirel Bir Değerlendirme**. The Journal of Scua Studies, sayı: 73, Haziran.

Khonder, Habibul Hague (1997). **Türkiye Günlüğü**. sayı: 44, Mart: 65- 78.

Kızılcılık, Sezgin (2002). **Küreselleşme ve Sosyal Bilimler**. Ankara: Arı Kitapevi.

Klasik Müzik Ansiklopedisi. *Carl Orff*, cilt 9. Boyut Yayınları, İstanbul.

Kymlicka, Will (1998). **Çokkültürlü Yurttaşlık, Azınlık Haklarının Liberal Teorisi**. Ankara: Dost Yayınları.

Larrain, Jorge (1990). **İdeoloji ve Kültürel Kimlik**. Ankara: Sarmal Yayınları.

Latouche, Serge (2001). **La Mondialisation Demystifiée**. Paris: Fayard.

Lazarus, Neil (1999). **Nationalism and Cultural Practice in the Postcolonial World**. Cambridge: Cambridge University Press.

Lipsitz, George (1994). **Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place**. London and New York: Verso.

Lukacs, John (1993). **Yirminci Yüzyılın ve Modern Çağın Sonu**. İstanbul:

Sabah Yayınları.

Mardin, Şerif (1969). **Din ve İdeoloji**. Ankara: SBF Yayınları.

Mardin, Şerif (2003). **İdeoloji**. İstanbul: İletişim Yayınları.

Marshall, Gordon (1999). **Sosyoloji Sözlüğü**. İstanbul: Bilim ve Sanat.

Mattelart, Armand (2000). **La Globalisation, Le Dossier de l' audiovisuel**.
Sayı: 45.

Mercure, Daniel (2001). **Une Societe- monde?**. Naval: Les Presses de l'
Universite Naval.

Mcluhan, Marshall (1962). **The Gutenberg Galaxy**. Toronto: Toronto
University Press.

Miliband, Ralph, Poulantzas, Nicos-Laclau, Ernesto (1977). **Kapitalist
Devletler Sorunu**. İstanbul: Birikim Yayınları.

Mimaroğlu, İlhan (1987). **Müzik Tarihi**. İstanbul: Varlık Yayınları.

Mimaroğlu, İlhan (1990). **Elektronik Müzik**. İstanbul: Varlık Yayınları.

Mitchell, Tony (1996). **World Music and the Popular Music Industry: An
Australian View**.

Murphy, David (2000). **Where Does World Music Come From?
Globalization, Afropop and the Question of Cultural Identity**. Oxford:
Oxford Press.

Nalbantoğlu, H. Ünal (1995). **Türkiye'de Modern Mimarlık Pratiği ve**

Söylemi, 70 Sonrası Mimarlık Tartışmaları. Ankara.

Oskay, Ünsal (2001). **Müzik ve Yabancılaşma.** İstanbul: Der Yayınları.

Özer, Yetkin (2002). **Müzik Etnografisi.** İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.

Özkul, Osman (2008). **Kültür ve Küreselleşme.** İstanbul: Açılım Kitap.

Ramonet, Ignacio (2002). "**Médias en Crise**", Le Monde Diplomatique. Ocak.

Robert E. Brown (2005). **Brought World Music to San Diego Schools.** The San Diego Union Tribune.

Robertson, R. (1999). **Küreselleşme, Toplum Kuramı ve Küresel Kültür.** Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Said, Edward (1998). **Oryantalizm.** İstanbul: İrfan Yayınevi.

Say, Ahmet (2001). **Müziğin Kitabı.** Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Serclens, Pierre (2002). **La Mondialisation.** Paris: Armand Colin.

Steger, Manfred B. (2008). **Kürselleşme.** Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Stratejik Araştırmalar Dergisi (2008). İstanbul: Beykent Üniversitesi Yayınları.

Sweeney, Philip (1991). **The Virgin Directory of World Music.** Virgin Books.

Taylor, Timothy D. (1997). **Global Pop, World Music World Market.** New York: Routledge.

Toffler, Alvin (1981). **Üçüncü Dalga** (Çev. A.Seden). İstanbul.

Tomlinson, John (2004). **Küreselleşme ve Kültür**. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tunalı, İsmail (1989). **Estetik**. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Tutal, Nilgün (2005). **Küreselleşme İletişim Kültürlerarasılık**. İstanbul: Kırmızı Yayınları

Türk, V., Alakeson, V., Kuhndt, M., Rithoff, M. (2003). **The Environmental and Social Impacts of Digital Music: A Case Study with EMI**. Digital Europe.

Ulusoy, M. Demet (1998). **Kültürel Globalleşme Sürecinde Sanat**. Ankara.

Ulusoy, M. Demet (2005). **Sanatın Sosyal Sınırları**. Ankara: Ütopya Yayınevi.

Üşür, S. (1997). **İdeolojinin Serüveni**. Ankara: İmge Yayınları.

Yeğenoğlu, Melda (2002). **Küreselleşen Dünyada Çokkültürcülük ve Konukseverlik**. Toplum ve Bilim, Sayı: 92, İstanbul: Birikim Yayınları.

Yeniçeri, Özcan (2007). **Küreselleşme Karşısında Milliyetçilik ve Kimlik**. İstanbul: IQ Yayınları.

Yıldızoğlu, Ergin (1996). **Globalleşme ve Kriz**. İstanbul: Alan Yayınları.

Williams, Raymond (1993). **Kültür**. Ankara: İmge Kitabevi.

<http://www.womad.com/about> (2009).

<http://www.shaman.com.tr> (2008).

<http://www.emi.com> (2010).