

1980'lerden Günümüze İslamcı Müziğin Sosyolojik Analizi

CEMAL ÖZEL

Fatih Üniv. İlahiyat Fak.

cemal.ozel@fatih.edu.tr

Öz

Bu çalışmada, marş, ezgi, yeşil pop olarak da bilinen ve bir döneme damgasını vurmuş müzik türünün sanat sosyolojisi açısından analizi yapılmaya çalışılmıştır. Bu amaçla, ilk olarak müziğin sosyolojik olarak nasıl ele alınabileceği üzerine durulmuştur. İkinci olarak, söz konusu dönemde en çok iz bırakan müzisyenlerin eserleri biçim ve içerik açısından incelenmiştir. Son olarak da, bir dönem bu tür müzikleri takip edenlerin şimdilerdeki müzik zevk ve tercihleri araştırılmıştır. Araştırma sonuçları, müzik zevki ve tercihlerinin toplumsal gelişmelerden bağımsız kalamadığını, sanatsal faaliyetlerin dindarların ihtiyaçlar hiyerarşisinde önemli bir yer tutmadığını ve sosyal tabakalaşma ile müzik tercihi arasında anlamlı bir ilişkinin var olduğunu göstermektedir. 1980'lerden günümüze dindar kesimin yaşadığı dönüşümünü anlamak için verimli bir içerik sağlayan İslamcı müzik, yeni bir şey üretmekten ziyade, aynı şeyi hisseden insanların duygularına tercüman olma vazifesi yüklenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sanat Sosyolojisi, İslamcı Müzik, Türkiye, Toplumsal Değişim, Dindarlık.

Abstract

A Sociological Analysis of Islamist Music Since 1980s

This article offers an analysis of a type of music which is known as march, *ezgi* or green pop, and which once left its mark in Turkey since 1980s from the viewpoint of sociology of art. To that effect, we first focus on how to evaluate music from a sociological perspective. Secondly, we examine works of most remarkable musicians of the period in terms of their musical form and lyrics. And finally we present the results of investigation about the current music preferences of those who listened to this kind of music during that period. Our findings reveal that the music preferences of individuals are not independent of social development and change, that there is a meaningful relationship between social stratification and music preferences, and that artistic activities do not occupy an important place within the religious people's hierarchy of needs. It is also pointed out that Islamist music, which provides us with a productive content to understand the transformation the religious people have experienced since 1980s, only served to express the sentiments of the like-minded people rather than produce something new.

Keywords: Sociology of Art, Music, Islamist Music, Turkey, Social Change, Religiosity.

Giriş

Toplumsal yapıyı oluşturan kurumlar, özünde bireylerin temel ihtiyaçlarına cevap vermek üzere ortaya çıkmış ve gelişmişlerdir. Sosyolojik olarak bir kurumdan bahsediyorsak, o kurumun toplumun temel ihtiyaçlarından birini gideren fonksiyonlar üstlendiğini kabul ediyoruz demektir. Ekonomi, siyaset, aile gibi temel fiziksel ihtiyaçları gideren bir nitelik taşımadığı için, sanatı temel toplumsal kurumlardan saymak zihinlerimize alışık gelmeyen bir durumdur. Klasik sosyoloji metinlerinde edebiyat, müzik, resim gibi sadece sanata dair çalışmaların olmaması¹ bu algıyı güçlendirmektedir. Bugün bile toplumsal kurumlar hakkında tartışıldığında sanat ilk akla gelenler arasında değildir. Belki de bu yüzden Türkiye’de sanat sosyolojisi, akademik camianın öncelikli inceleme konularından biri olmamıştır. Oysa sosyolojik araştırmalar, toplumun estetik ihtiyacına cevap veren bir kurum olarak sanatın² siyaset, ekonomi, din gibi diğer kurumlarla sıkı bir etkileşim halinde olduğunu göstermektedir.

Sesleri kulağa hoş gelecek şekilde tertip etmek veya sesler vasıtasıyla estetik bir tesir ve heyecan meydana getirebilme sanatı³ olarak tanımlayabileceğimiz müziğin sanat dalları arasında özel bir yeri vardır. O, en eski sanat dallarından biridir. Müzik insanla doğmuş, toplumla şekillenmiştir. Tarihi süreç içerisinde yaşanan bolluktan, yokluktan, yasaklardan, din, inanç ve düşünce sistemlerinden, kısacası her olaydan etkilendiği için, aslında “en toplumsal” sanatlardan biri kabul edilmektedir. Tercih ettiğimiz müzik, zevklerimiz kadar özlemlerimizi, duygularımızı ve hayallerimizi de yansıtır. Müzik insanları harekete geçiren, birleştiren bir etkiye sahiptir. Bugün hayatın hemen her alanda müziğin etkisine şahit olmaktayız. Toplumsal yapıda en çok paylaşılan sanat eserleri müzik alanından çıkmaktadır. Araştırmalar dünyanın pek çok yerinde müzik için harcanan para ve zamanın her geçen gün yükselmekte olduğunu göstermektedir. Örneğin, 1970’lerde plak satışları dünya genelinde yaklaşık 1 milyar adet iken, 1990’larda kaset satışları 1,5 milyara, 2000’li yıllarda ise CD satışları 2,5 milyara ulaşmıştır. Müzik endüstrisinin toplam kazancı 1984’ten 2001’e gelindiğinde 3 kat artmış ve yaklaşık 40 milyar dolara

¹ Mahmut Kubilay Akman, “İçtimai Bir Müessese Olarak Sanatın İşleyişi: Sanat Sosyolojisi’nin Fikri Dairesi İçinden Bir Analiz,” *KTÜ SBE Dergisi* 6 (2013), s.146.

² Sanatın bir kurum olarak mı, yoksa kültürel bir bileşen olarak mı değerlendirileceği tartışmalı bir konudur. Bu çalışma, doğrudan-teorik bir müzik araştırması olmadığından tartışmalara girilmemiştir. Makalede sanatın kurum olarak değerlendirilmesi, onun toplumun estetik ihtiyacını gideren bir işlev üstlenmesiyle ilişkilidir.

³ Feyha Talay, *Müsiki Tarihi* (İstanbul: Orhan Mete ve Ort., 1959), s.3.

ulaşmıştır.⁴ Günümüzde sadece dijital müzik endüstrisinin yıllık gelirin 15 milyar dolar olduğu tahmin edilmektedir.⁵

Din ve dindarlık üzerine yapılan çalışmalar, Türkiye’de her geçen gün popüler hale gelmektedir. Ancak yapılan çalışmaların içeriğine baktığımızda araştırmaların daha çok din-siyaset ilişkileri bağlamında ele alındığını görmekteyiz. Din sosyolojisi disiplini çerçevesinde dindar kesimin müzik zevki ve tercihleri üzerine yapılan çalışmalar ise yok denecek kadar azdır.⁶ Bunu görmek için İlahiyat veri tabanlarına bakmak yeterlidir.

Türkiye üzerine çalışan sosyal bilimciler, toplumun 1980’lerden itibaren yepyeni bir zaman dilimine girdiği hususunda hemfikirdirler. Sonuçları hemen her düzeyde gözlemlenebilen bu değişim dalgasından dindar kesim de etkilenmiştir. Serbest piyasa ekonomisi, yeni Müslüman orta sınıfları ortaya çıkarmış, ortam da bu sınıfların düşünce ve değerlerinin rahatça tartışılmasına ve yayılmasına imkân tanımıştır. Bu yeni sınıfların talepleri de farklı olmuş, neticede yeni İslamî üsluplar, pratikler, üretim tarzları ve tüketim kalıpları oluşmuştur. Bu süreçte İslam/Müslümanlar doğal olarak kamusal alanda daha görünür hale gelmişlerdir. Bazı alanlarda, örneğin medya, siyaset, ekonomi ve eğitimde, bu görünürlük artarak devam ederken bazı alanlarda eski heyecanını ve üretkenliğini yitirmiş gözükmektedir. Ezgi, marş, yeşil pop olarak da adlandırılan, ancak çoğu yapımcının özgün müzik adlandırmasını tercih ettiği İslamî müzik bunlardan biridir.

Bu araştırmanın öncelikli amacı söz konusu müzik üzerinden, bir dönemin estetik anlayışının sosyolojik analizini yapmaktır. Nasıl oldu da müziğin dinî hükmünün oldukça tartışmalı olduğu bir dönemde böyle bir tür müzik ortaya çıktı ve bu kadar popüler olabildi? Dindar gençler neden bu müziğe ilgi duydular ve dinlerken neler hissettiler? Bu tür müziğin, ortaya çıktığı dönemle ilişkisi nedir ve o dönemi nasıl yansıtmaktadır? Bunlar, cevabını aramaya çalıştığımız sorulardan bazılarıdır.

Araştırmanın odaklandığı bir diğer mesele, dindar kesimin müzik zevki ve tercihlerindeki değişim ile bu değişimin nedenleri ve sonuçlarıdır. Bu çerçevede cevabını aramaya çalıştığımız sorulardan bazıları şunlardır: O dönemlerde bu tür müzikleri dinleyenler şimdilerde hangi tür müzikleri takip

⁴ Jacques Attali, *Gürültüden Müziğe, Müziğin Ekonomi-Politiki Üzerine*, çev. Gülüş G. Türkmen, (İstanbul: Ayrıntı Yay., 2005), s.137.

⁵ <http://www.ifpi.org/global-statistics.php> (20.07.2015); Müzik endüstrisine dair istatistikler için bkz. www.ifpi.org; www.mu-yap.org; www.riaa.com/index.php.

⁶ Örnek çalışmalar için bkz. Hakkı Taş, “Melodies of Resistance: Islamist Music in Secular Turkey,” *Social Compass* 61 (2014), ss.368-383; Barış Erdal ve Üzeyir Ok, “Müzik Tercihinde İnanç Biçimlerinin Rolü,” *The Journal of Academic Social Science Studies* 5:3 (2012), ss.59-74.

etmektedirler? Varsa, değişimin nedenleri nelerdir? O dönemlerde bolca eser üreten müzisyenler bugün neden aynı hızda ve popülerlikte eser verememektedirler? Neden çoğunlukla hâlâ eski eserleri öne çıkmaktadır? Çoğunluğu dindar kişilerce yönetilen belediye organizasyonlarının dışında bu müzisyenlerin sivil konserleri neden yeterli kalabalığı toplayamamaktadır? Değişimin İslamcılık düşüncesi, zihinsel sekülerleşme ve popüler kültürle ilişkisi var mıdır ve varsa, hangi düzeydedir?

Çalışma dâhilinde ilk olarak, sanatsal faaliyetlerin nasıl ele alınabileceğine dair bir sanat sosyolojisi denemesi yapılmaktadır. Bu bağlamda sanatın siyaset, ekonomi ve din gibi diğer toplumsal kurumlarla etkileşimi ele alınmaktadır. Sonrasında, 1980 sonrası Türkiye’de yaşanan toplumsal değişimler ve bu değişimlerin dindar kesimin müzik alışkanlıklarına etkisi incelenmektedir. Ayrıca yapılan anket ve mülakatların sonuçları değerlendirilmiştir. Sonrasında söz konusu dönemde en popüler sanatçılara ait eserlerin biçim ve içerik analizleri yapılmıştır. Araştırma, sonuç ve değerlendirme kısmıyla sona ermektedir.

Metodoloji

Bu çalışma, birbiriyle bağlantılı iki kısımdan oluşmaktadır. Bu nedenle farklı metodlardan yararlanılmıştır. 1980’lerin ortalarından başlayıp 2000’li yıllara kadar devam eden bir süre içerisinde, dindar gençlerin tercih ettiği ve takipçileri tarafından marş, ezgi olarak adlandırılan müzik türünün sosyolojik analizinin yapıldığı bölümde dokümantasyon tekniğinden yararlanılmış; sanatçıların eserleri, yazıları, gazete ve TV’lerdeki söyleşileri esas alınmıştır. Ayrıca sanatçıların 2014 ve 2015 yılında verdiği bazı konserler takip edilmiştir. Analizi yapılacak eserler anketle belirlenmiş, en çok tercih edilen sanatçılar ve eserleriyle sınırlandırılmıştır.

Bu çalışmada incelenmeye çalışılan diğer bir nokta, o dönemlerde söz konusu müzikleri takip eden kişilerin günümüzdeki müzik tercihlerini ortaya çıkarmak, yaşanmışsa değişimin nedenlerini anlamaya çalışmaktır. Bunun için de hem anket hem de görüşme tekniği uygulanmıştır. Araştırmanın amacı kendilerine açıklanmış toplam 84 kişiye anket uygulanmış; katılımcılar arasından 12 kişiyle ayrıca mülakatlar yapılmıştır. Görüşülen kişilerin ortak özellikleri, kendilerini dindar olarak tanımlamaları ve gençliklerinde söz konusu müzikleri takip etmiş olmalarıdır. Katılımcılar kartopu tekniği ile yakın çevreden ve bu müziğin takipçileri tarafından internette oluşturulmuş formlardan sağlanmıştır. Çalışma, bir dönem

araştırması olduğundan, katılımcılar yaşları 30 ila 45 arasında değişenlerden seçilmiştir.

Mülakatlar için sorular daha önceden hazırlanmış olmakla birlikte, görüşmelerin akışına göre yeni sorular eklenmiştir. Bu yönüyle çalışmada yarı-yönlendirilmiş/yapılandırılmış görüşme tekniğinin kullanıldığı söylenebilir. Anketlerdeki sorular sabittir.

Görüşmenin ilk bölümü, görüşülenleri demografik açıdan tanımayı amaçlayan sorulardan oluşmaktadır. Bu çerçevede yaş, meslek, aile bireylerine ait bilgiler, arkadaş çevreleri, aldıkları eğitim, destekledikleri siyasî partiler, takip ettikleri gazete, televizyon ve internet siteleri, dinî yaşamları, serbest zaman etkinliklerine dair sorular sorulmuştur.

Ardından katılımcılara gençliklerindeki müzik zevki ve tercihleri hakkında sorular yöneltilmiştir. O dönemde takip ettikleri sanatçılar ve eserleri, bu tercihin sebepleri, söz konusu müziği dinlediklerinde hissettikleri, müziğin dinî hükmü hakkında o günlerdeki kanaatleri öğrenilmeye çalışılmıştır.

Son olarak katılımcılara bugünlerdeki müzik zevki ve tercihlerine dair sorular yöneltilmiştir. Hangi tür müzikleri dinledikleri, müzik zevklerini belirleyen faktörler, gençliklerinde takip ettikleri müzik türleriyle hâlihazırdaki ilişkileri, varsa değişimin nedenleri, müziğin dinî hükmü hakkında hâlihazırdaki kanaatleri, Kur'an-ı Kerim dinleme alışkanlıkları, diğer dinî müziklerle olan ilişkileri, günümüzdeki dindar gençlerin müzik tercihleri hakkındaki düşünceleri anlaşılmaya çalışılmıştır.

Teorik Altyapı Denemesi: Bir Sanat Eseri Nasıl Okunmalıdır?

Gazetelerde yer alan haberlere göre, New York'taki ünlü bir müzayede evinin düzenlediği açık artırmada, İspanyol ressam Pablo Picasso'nun "Les femmes d'Alger, Version O" (Cezayirli Kadınlar, Versiyon O) adlı tablosu, 179.365 milyon dolara satılarak, açık artırmayla satılan en pahalı tablo olmuştur. Aynı müzayedede İsviçreli ressam-heykeltıraş Alberto Giacometti'nin "İşaret Eden Adam"ı da 141,3 milyon dolara satılarak en pahalı heykel sıfatını kazanmıştır.⁷ Başka bir araştırmaya göre ise en pahalı 10 tablonun piyasa değeri yaklaşık 2 milyar doları bulmaktadır.⁸ İnsanlar bir tabloya neden bu kadar yüksek rakamları öderler? Bazılarına göre bu durum tamamen ekonomik gerçekliklere dayanıyor. Yani bu ödemeleri, sanatsal

⁷ http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/05/150512_picasso_rekor (22.07.2015).

⁸ <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/11596376/The-ten-most-expensive-paintings-in-history.html> (22.07.2015).

kaygılardan ziyade yatırım niyetiyle yapılmış olarak; eserleri de zenginlerin oyuncağı olarak düşünebiliriz. Ancak benzer durumlar mütevazı bütçeli yapımlar için de geçerli değil midir? Örneğin, bir toplumda herkesin beğenerek dinlediği bir şarkı, bir başka toplumda neden aynı değeri görmez? Hatta bir eser aynı toplum içerisinde bile neden herkeste aynı duyguları uyandırmaz?

Bu örnekler ve sorular bizi sanat eseri ile toplum arasında göz ardı edilemez bağı bulmaya zorluyor.⁹ Sosyolog Herbert A. Bloch'a göre, bir sanat eserinin sosyolojik açıdan değerlendirilmesinde, eserin niçin üretildiğinin, söz konusu eserin aynı sanat türündeki diğer yapıtlarla nasıl bir ilişki içerisinde olduğunun, niçin belli bir tarihsel dönemde kabul gördüğünün veya reddedildiğinin, içinde bulunulan kültür içerisinde ne tür değerleri ifade ettiğinin çözümlenmesi gerekmektedir.¹⁰ Biz de bu bölümde araştırmanın verilerini yorumlamakta yararlanacağımız görüşlere yer vererek bir sanat sosyolojisi kurmayı deneyeceğiz.

Bütün bilimlerin olduğu gibi sanat sosyolojisinin de entelektüel kökleri çok eskilere, eski Yunan düşüncesine dayandırılmaktadır. Sanat sosyolojisi açısından temel problem sanat ve sosyal yapı arasındaki karmaşık ilişkinin çözümlenmesidir. Bu açıdan baktığımızda, sanatı doğanın bir taklidi olarak kabul eden ve varlığı anlamlandırdığı, eğitici olduğu, haz verdiği ve boş zamanları değerlendirdiği için faydalı bulan Aristo ile; asıl olan ideanın taklidi olarak insanları gerçeklerden uzaklaştırdığından dolayı zararlı bulan Platon'u ilklerden saymak mümkündür. 18. yüzyıla kadar, sanat-toplum ilişkilerini inceleyen çalışmaların çoğunda felsefi yönün ağır bastığı söylenebilir. Sanatın sosyal yapı içerisindeki yerini, fonksiyonlarını ve diğer kurumlarla etkileşimi sistematik olarak sorgulayan çalışmalara 19. yüzyıl sonlarından itibaren rastlanmaya başlamıştır.¹¹

Sanat sosyolojisi, sanatsal üretim etkinliği ve kurumsal belirleyenleri üzerine çalışmalar yapan bir disiplindir.¹² Sanatı sosyal açıdan ele alan çalışmalarda değişik bakış açılarına göre fonksiyonalist, etkileşimci, mantıkî,

⁹ Araştırmalar müzik beğenileri ile sosyo-ekonomik koşullar arasındaki ilişkilerin varlığına işaret etmektedir. Örnek çalışmalar için bkz. Karl F. Schuessler, *Musical Taste and Socio-Economic Background* (New York: Arno Press, 1980); Fatma Odabaşı, "Türk Toplumunda Müzik ve Eğlence Anlayışı ile Din Duygusu Arasındaki İlişki: İstanbul Örneği," (yayınlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2001); Ünal İmik, "Sosyal Statünün Müziksel Beğeniye Etkileri," (yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, 2007).

¹⁰ Herbert A. Bloch, "Towards the Development of a Sociology of Literary and Art-Forms," *American Sociological Review* 8:3 (1943), s.314.

¹¹ Demet Ulusoy, *Sanatın Sosyal Sınırları* (Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005), s.14.

¹² Janett Wolff, *Sanatın Toplumsal Üretimi*, çev. Ayşegül Demir (İstanbul: Özne Yay., 2000), s.134.

felsefi-estetik, tarihi, bilimsel ve bütüncül gibi pek çok yaklaşımlar geliştirilmiştir. Alanın önde gelen isimlerinden Demet Ulusoy ise nedensel, anlatımcı ve hikâye edici olmak üzere üç tip yaklaşımdan bahseder. Nedensel yaklaşım, sanat eserlerinin içinde buldukları sosyal koşullar tarafından belirlendiğini veya onların sonuçları olduğunu ileri sürmektedir. Marx, Hauser, Taine, Weber ve Durkheim bu yaklaşımın temsilcileri kabul edilir. Örneğin Marx'a göre toplumsal ilişkiler üretici güçlere sıkı sıkıya bağlı olduğu gibi¹³ sanat eserleri de, maddi nesnelere gibi, egemen üretim şekli tarafından belirlenmektedir. Sanat tercihleri de sınıf pozisyonuna ve o sınıfın dünya görüşlerine göre farklılaşmaktadır. Örneğin, İngiliz köylüsü halk şarkılarından zevk alırken, aristokratlar bu tür müziği küçümserler. Sanatsal zevk, sanatçıları destekleyen tabakanın karakterine göre değişir. Başka bir ifadeyle sanatçıların sınıf pozisyonu ile kullandığı temalar, semboller ve tercihler arasında bir paralellik vardır.¹⁴

İndirgemeci olmakla eleştirilse de Marx'ın analizleri ekonominin sanata olan etkisini vurgulaması bakımından dikkate değerdir. Marxist sosyolojiye yakın entelektüeller de çözümlenmelerinde çıkış noktası olarak bu ön-kabulü izlemişlerdir. Örneğin Hauser'e göre, her sanat eserinin biçim ve stili bir sınıfın diğer sınıflarla olan mücadelesi sonucunda belirlenir. Ona göre, bir sanat akımı olarak Klasisizm, egemen elit sınıfın kendi sosyal ve ekonomik pozisyonunu sağlamlaştırma çabalarının sonucu olarak gelişmiştir. 18. yüzyılın ikinci yarısında ise yeni bir orta sınıf –burjuva– ortaya çıkmıştır. Bu yeni sınıfın bireyciliğe olan tutkusu saray sanatının –Barok ve Rokoko– çökmesine, burjuva sanatının doğmasına neden olmuştur. Hauser'e göre bu yeni orta sınıf Batı Avrupa'da önderliği eline geçirmemiş olsaydı, 18. yüzyılın soylu çevreleri eski estetik anlayışlarından vazgeçmezlerdi.¹⁵ Weber ise bir sosyal kurum olarak sanatın kaynağını, bir diğer sosyal kurum olan dine bağlayarak aralarındaki etkileşimi açıklamaya çalışmıştır. Dinin sanatsal ifadenin motor gücü olduğunu ve sanatsal aktiviteleri harekete geçirdiğini ileri süren Weber'e göre sanat, dinin enstrümantal bir alt kurumu görünümündedir. Ancak, entelektüel gelişmenin (rasyonelleşme) sonucunda, bu nedensel bağ kırılır; sanat otonomlaşır ve kendini inşa eden değerler

¹³ Karl Marx, *Felsefenin Sefaleti*, çev. Ahmet Kardam (Ankara: Sol Yayınları, 1999), s.109.

¹⁴ Demet Ulusoy, "Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar," *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 10:1 (1993), ss.248-250.

¹⁵ Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Yıldız Gölönü (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995), s.61.

dizisini elde etmeye başlar. Artık bu aşamadan sonra üretilen sanat eserleri dinden elde edilebileceklerden oldukça farklılaşmıştır.¹⁶

Sanatı sosyolojik açıdan ele alan yaklaşımlardan ikincisi, anlatımcı yaklaşım olarak isimlendirilmektedir. Bu bakış açısında sanat eserleri, içinde buldukları sosyal şartların anlatımcıları veya yansımaları olarak görülür. Madame de Stael, Sorokin ve Antal bu yaklaşımın temsilcileri arasında sayılabilir. Örneğin Madame de Stael, bir toplumun edebiyatının, yaratıldığı dönemde geçerli olan politik inançlarla uyum içinde olduğunu ileri sürer.¹⁷ Sorokin'e göre de her sanat çeşidi, içinde bulunduğu kültür tipinin, zihniyetin bir ürünüdür, onun bir yansımasıdır.¹⁸ Frederick Antal da benzer bir yaklaşımla, sanat eserlerindeki biçim ve içerik farklılaşmasının, dönemin sanatlarını himaye eden farklı sosyal grupların taleplerini yansıttığını düşünür. *Florentine Painting and its Social Background* adlı çalışmasında belirli bir dönemde aynı bölgede –Floransa– birbirinden farklı stillerin nasıl meydana çıktığını sorgular. Antal, sanatçıların hür olmadıklarını ve büyük oranda ünlü aileler, soylular gibi patronlar tarafından himaye edildiklerini, çoğunlukla bedel karşılığı ve sipariş üzerine kendilerine verilen konu üzerine çalıştıklarını tespit eder.¹⁹ Sonuç olarak, Antal'a göre, sanat eserleri, onları himaye eden sosyal grupların ihtiyaçlarını ve taleplerini yansıtmaktadır.

Kısaca ilk iki yaklaşımı benimsemiş düşünürler, sanatın, içinden çıktığı toplumu/sosyal tabakayı yansıttığını veya toplumun/sosyal tabakanın imajını doğrudan doğruya üretilen sanatta görmenin mümkün olduğunu düşünmektedirler.

Sanatı sosyolojik bakımdan açıklamaya yönelik üçüncü yaklaşım ise hikâye edicidir. Bu bakış açısında sanat eserleri ve sosyal koşullar arasında tek bir ilişki türü veya boyutu aranmaz: Her özel sanat eseri için, ilk etapta sosyal ve ekonomik gerçekliklerle başlayan ve sonunda bir sanat eserinin ortaya çıkışı ile biten “bir” hikâye anlatılır. Bu yaklaşım, bütüncül genellemeler yapmaması ve nihai kesin hüküm içermemesi yönüyle diğer iki yaklaşımdan ayrılır ve bu özelliğiyle daha modern sayılır.

Bu çalışmada tüm bu yaklaşımlardan faydalanılmakla birlikte, bir dönem çalışması olması itibarıyla, hikâye edici yaklaşım esas alınmıştır.

¹⁶ Max Weber, *Sociology of Religion* (Boston: Beacon Press, 1993), s.223.

¹⁷ Ulusoy, *Sanatın Sosyal Sınırları*, s.19.

¹⁸ Pitirim Sorokin, *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri*, çev. Mete Tunçay (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1972), ss.172-176.

¹⁹ Frederick Antal, *Florentine Painting and its Social Background* (Boston: Harvard University Press, 1986), s.28.

Sanat sosyolojisi hakkındaki genel yaklaşımlar, özelde müzik sosyolojisi için de geçerlidir. Hangi yaklaşımı esas alırsak alalım, sanatın, sanat eserinin sosyal yapıdan bağımsız olmadığı/olamayacağı gerçeğiyle karşılaşmaktayız. Sanatın-müziğin sosyal yapıyla etkileşimi diğer sosyal kurumlar üzerinden gerçekleşmektedir. Bu kurumların başında da siyaset gelmektedir. Çok eski devirlerden günümüze siyasî kurumlarla müzik arasında her daim yakın bir ilişki olmuştur. Müzik, sanat dalları arasında insanları etkileme gücüne en fazla sahip olanıdır. Siyasî gücü elinde bulunduranlar, müziğin bu avantajını kullanmak istemişler, kendilerini öven müzisyenleri desteklemiş, onları ödüllendirmişlerdir. Özellikle otoriter rejimlerde bu ilişki daha net görülebilir. Örneğin Naziler, sosyalizmi en güzel bir biçimde anlatacak bestecilere ödüller ve resmi statüler verirlerdi. Türkiye’de de cumhuriyetin ilk dönemlerinde müzik politikalarına doğrudan müdahalelerin olduğunu, örneğin klasik Türk müziğinin kültür politikalarından çıkarılarak, eğitimden hatta radyo yayınlarından dahi kaldırıldığını ve yerine Batı müziğinin getirildiğini görüyoruz.²⁰ Müziği kontrol etme politikası sonraki yıllarda da devam etmiştir. Bir araştırmaya göre 1968-1972 yılları arasında denetime gönderilen 2394 şarkıdan 950’si yayınlanabilir bulunmuştu.²¹ Siyaset ve müzik arasındaki ilişki sonraki dönemlerde biçim değiştirerek devam etmiştir. Örneğin, popüler şarkılar seçim şarkısı yapılarak mitinglerde kullanılmıştır. Bazı şarkılar parti sloganları haline bile gelmiştir. Bugün siyasî partiler, her dönem, bazı müzisyenleri milletvekili olarak meclise taşımaya devam etmektedir. Devlet sanatçılığı unvanı da siyasetten bağımsız düşünülemez.

Öte yandan, müzik aracılığı ile devletin ya da toplumun beğenilmeyen yönlerine karşı koyuş da yaşanmaktadır. Bu durumda akla ilk gelen tür protest müziktir.²² Dünyanın hemen her yerinde görülen bu eğilim Türkiye’de ilk olarak 1970’lerde Cem Karaca, Fikret Kızılok gibi müzisyenlerle başlamış, sonrasında Zülfü Livaneli, Ahmet Kaya, Grup Kızılırmak gibi çoğu sol eğilimli sanatçılarla 1980’lerden 1990’ların sonlarına kadar hayli popüler olmuştur. Bazılarına göre, arabesk de protest bir müzik türüdür. Amerika’da, Rock müziğin ortaya çıkmasında zencilerin eşitliğine dair ideolojik tartışmaların tesiri olduğu iddia edilmiştir.²³ Sonraki

²⁰ Seda Bayındır Uluskan, *Atatürk’ün Sosyal ve Kültürel Politikaları* (Ankara: ATAM, 2010), s.362.

²¹ Fırat Kutluk, *Müzik ve Politika* (Ankara: Doruk Yayıncılık, 1997), s.73.

²² Halil Turhanlı, *Müzik ve Muhalefet* (İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1996), s.13.

²³ Simon Frith, *The Sociology of Rock* (London: Constable, 1978), s.207.

bölümlerde detaylıca ele alınacağı üzere, ezgi-marş türü özgün İslamcı müzikler de protest müzik bağlamında ele alınabilir.

Müziğin ciddi bir biçimde etkileşim halinde olduğu bir diğer toplumsal kurum ekonomidir. Genel kaniya göre 19. yüzyıldan önceki dönemlerde müzisyenler kendilerini maddi açıdan destekleyen elitlere doğrudan bağımlıydılar. Bugün ise bağımlılık şekil değiştirmiştir: kapitalizm ve gelişen teknoloji sayesinde devasa bir endüstri haline gelen müzikte artık serbest piyasa ekonomisinin kurallarına bağımlılık söz konusudur. Sanatsal üretim ve faaliyetler gelişmelerden etkilenmiş, sanat üreticisi ile tüketici arasındaki ilişkiler farklılaşmıştır.²⁴ Bugünlerde başarılı müzik demek, çok daha geniş kitlelere ulaşabilen müzik demektir. Bunun için, daha çok satabilmek adına pazarlama stratejileri geliştirilmekte ve hatta bunlar, örneğin müzikle birlikte sunulan görseller, müziğin önüne bile geçebilmektedir. Sanat piyasası sanatçıyı özne olmak-yok olmak ikilemiyle karşı karşıya bırakmaktadır. Zira ekonomik getirisi olmayan müzik türlerinin, pazarlaması yapılamayan eserlerin ve müzisyenlerin piyasada tutunma şansları yoktur ve bu gerçek, müzik-ekonomi ilişkisini gayet net yansıtmaktadır. Sosyal medya ve internet, geçici şöhret imkânı sağlasa da kalıcı olmak hâlâ piyasa koşullarına bağlıdır.

Müziğin etkileşim halinde olduğu bir diğer kurum dindir. Din ve müzik, her ikisi de üstünlükler evrenine açılmayı gaye edinir.²⁵ Din, müziğin beğenilip sanat eseri olarak değerlendirilmesinde veya meşru kabul edilip edilmemesinde önemli bir otoritedir. Din, müzik için hem zengin bir kaynak hem de ciddi bir engel teşkil etmektedir. Müziğin doğuşu ile ilgili varsayımların çoğu dinle ilişkilidir. Pek çok eski kültürde müziğin tanrıların hediyesi olduğuna inanılırdı.²⁶ Jacob Adlun'a göre müzik, ilk insan olan Âdem ile birlikte var olmuştur. Tevrat'a göre ise müzik, Hz. Âdem'in büyük oğlu Kâbîl'in soyundan gelen Lemek'in (Lâmek) oğlu Yuval (Yübâl) tarafından bulunmuştur.²⁷ Bazı eski İbranî kaynaklarına göre müzik, kardeşleri tarafından atıldığı kuyuda yetişen ve esen rüzgârın etkisiyle ses çıkarmaya başlayan kamışlardan yaptığı çalgılardan çıkardığı ezgilerle yasal yüreğini serinletmeye çalışan Yusuf tarafından bulunmuştur. Eski Hintlilere göre Parajapati, Indra ya da Vishnu tarafından; Eski Mısırlılara göre Osiris

²⁴ Wolff, *Sanatın Toplumsal Üretimi*, s.24.

²⁵ Muhammed Kutub, *İslam Düşüncesinde Sanat*, çev. Akif Nuri (İstanbul: Fikir Yayınları, 1974) ss.17-18.

²⁶ Ali Uçan, *İnsan ve Müzik: İnsan ve Sanat Eğitimi* (Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1996), s.42.

²⁷ Kitab-ı Mukaddes, Tekvin, 4:18-21.

tarafından; eski Cermenlere göre ise Wotan tarafından bulunmuştur.²⁸ Bu görüşler mitolojik ve biraz da hayal ürünü olarak görülse de müzik ve din arasında yadsınamaz bir ilişkinin hep var olageldiğini göstermesi açısından önemlidir.

Pek çok dinî kültürde kutsal metinlerin özel bir tarzda okunması geleneği vardır. Müzik, sağladığı duygusal yoğunluk sayesinde dinî duyguların idrak edilmesine ve güçlendirilmesine yardımcı olmaktadır. Eski Roma'da kazanılan zaferleri kutlamak için düzenlenen törenlerde tanrılara ilahiler söyleyerek teşekkür edilirdi. *Hymn* olarak adlandırılan Budist şarkıları Japon halkı tarafından müzik değil ibadet olarak telakki edilirdi.²⁹ Kırgızlarda, hasta iyileştirme, yağmur duası gibi dualar, ilahiler eşliğinde toplu halde yapılır, Tibet'in dinî törenlerinde Lama ilahileri kullanılırdı. Şamanizm'de müzik, ruhlarla bağlantı kurmak için bir çeşit dinî ayin şeklinde kullanılmıştır. İlahî dinlerde de müzik ve din ilişkisi başlangıcından beri hep iç içe olmuştur. Yahudilik'te Mezmurları ve ilahileri okuyan Levililer adlı bir topluluk vardır. İlk dönemlerde dinî müzik ibadetlerde mevcuttu. Ancak Mabet'in yıkılması müzik konusundaki tutumların değişmesine yol açmış, örneğin, *şofar* dışındaki müzik aletleri yasaklanmıştır.³⁰ İlk Hıristiyan misyonerler ilahilerden faydalandılar. Dinî müzik, kilise ayinlerinde Latince bilmeyenler için bir motivasyon aracı olarak kullanılmıştır.³¹

İslam'da ise müzik konusunda çeşitli ve çelişkili görüşler ileri sürülmüştür. Müziğin dinî hükmü çalışmanın sınırları dışında bırakıldığı için detaylara girmeyeceğiz. Ancak kabaca bakıldığında bir tarafta müziği bir bilim olarak (*hendese-i şavt*) benimseyenler olduğu gibi, her türlüşünü haram sayanlar da olagelmıştır.³² Esasen dinî atıflı bu tartışmalar, müzik faaliyetlerini engelleyemese de dinî ve ahlakî açıdan kontrol altında tutulmasını sağlamıştır. Müziğe en fazla tasavvuf ehlinin ilgi gösterdiğini söyleyebiliriz.

²⁸ Feyzan Göher, "Müziğin Toplumsal İşlevi: Müzik, Siyaset, Din ve Ekonomi," *Müzik Kültürü ve Eğitimi* (Ankara: Fayton Tanıtım Yay., 2009), c.1, s.310.

²⁹ Mitsuri Saito, "Japon Dini ve Bu Dinin Japon Müziğine Etkileri Üzerine Kısa Bir Tanıtım," *Folklor/Edebiyat* 21 (2000) (Mistik Müzik Özel Bölümü), s.142.

³⁰ Cengiz Batuk, "Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din - Müzik İlişikisine Genel Bir Bakış Denemesi," *OMÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi* 35 (2013), s.54.

³¹ Cavidan Selanik, *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni* (Ankara: Doruk Yayıncılık, 1996) ss.10-31.

³² Tartışmalar için bkz. Lois L. Faruki, *İslam'a Göre Müzik ve Müzisyenler*, çev. Ü. Taha Yardım (İstanbul: Akabe Yayınları, 1985); Süleyman Uludağ, *İslam Açısından Müsiki ve Sema* (İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2005); Pehlül Düzenli, *İslam Kültür Tarihinde Müsiki* (İstanbul: Kayhan Yay., 2014).

Müminin Müzikle İmtihanı: 1980 Sonrası Toplum, Din ve Müzik

1980'ler ve sonrası Türkiye'de aşırılıkların görüldüğü, zıtlıkların bir arada yaşandığı yıllardır. Dışarıda bir yandan komünist bloğun dağıldığı yani siyasî alternatiflerin çökmesiyle siyasal açıdan tekilleşen; öte yandan kolay seyahat, medya, TV ve internetin yaygınlaşmasıyla kültürel açıdan çoğullaşan bir dünya karşımıza çıkmıştır. İçeride ise askerî darbenin etkisiyle bir yandan “siyasal söz” bastırılırken, kitle iletişim araçlarının da tesiriyle her türlü “sivil söz” patlaması yaşanmıştır.³³ Modernitenin temel göstergeleri sanayileşme, kentleşme ve burjuvanın yükselişi bu dönemde daha da hız kazanırken, Batıdaki post modern eğilimler de takip edilmiştir.

Yaşanan bu değişimlerde en büyük dönüştürücü faktörün uygulamaya konulan piyasa ekonomisi olduğu söylenebilir. Piyasa ekonomisinin adem-i merkezîyetçi tesirini göz önünde tutarsak, 1980'lerden sonra en önemli dönüşümlerden birinin kamusal alanın devletten özerkleşmesi olduğunu söyleyebiliriz. Esasen çok partili hayata geçiş, sanayileşme hamleleri, kitle iletişim araçlarının çeşitlenmesi gibi örneklerle görüleceği üzere bu yöndeki gelişmeler 1950'lerde başlamış, 1980 sonrası daha da netleşmiştir. Ekonomik düzeyde başlayan özerkleşme diğer alanlara da yansımıştır. Bu kopuş önemlidir, zira devlet ve ideolojisi, yıllarca sadece ekonomik hayatımızı düzenlemekle kalmamış, anlam dünyamızı şekillendirmede de başrol oynamıştı.

Bir diğer gelişme ise, insanların kolay ve bol para ile tanışmış olmalarıdır. Para, içinde yaşanan zamanı değerli hale getirir. Nitekim öyle de olmuş, 1960'ların ve 1970'lerin geleceğe ve kolektif bilince dayalı ütopyaları, keskin ideolojik söylemleri düşüşe geçmiştir.³⁴ Müzik zevki ve tercihleri de bu değişimden bağımsız kalamadı; önce devlet denetiminden çıktı, sonrasında piyasaya “tâbi” oldu. Zıtlıklar ve aşırılıklar bir arada yaşandı. Toplum, askerî darbenin ardından ahlakî gerekçelerle Bülent Ersoy'a sahne yasağının getirildiğine şahit olurken, ardından her gün yeni bir pop yıldızıyla tanıştı, ilginç olduğu kadar tuhaf ve müstehcen şarkı sözleri ve klipler üretildi.

1980'ler ve sonrası yaşanan bu açılımlardan dindar kesim de etkilenmiştir. 1980'lerin ortalarında Asr-ı Saâdet'i konu alan bant tiyatrolarında def çalınarak söylenen parçalarla başlayan İslamî müzik serüveni, enstrüman kullanılmadan icra edilen Arapça *neşid*lerden ezgi-

³³ Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi* (İstanbul: Metis Yay., 1993), s.16.

³⁴ Nilüfer Göle, *Melez Desenler İslam ve Modernlik Üzerine* (İstanbul: Metis Yay., 2011), s.7.

marşlara, şiirlerden senfonik ilahilere kadar çeşitlilik gösteren geniş bir repertuar üretmiştir. Bu dönemde üretilen ve dindar kesimin ilgi duyduğu İslamî müzikleri birkaç farklı kategoride sınıflandırabiliriz.

İlk kategori, eğlence müziğinin tam karşısında duran ve toplumda neredeyse tüm dindarlara hitap edebilme kapasitesine sahip tasavvuf müziğidir. Bir mûsikî tarzı olarak ele alınıp gelişmesi daha çok Osmanlı kültür ve medeniyeti çerçevesinde şekillenen tasavvuf mûsikîsi, tekke mûsikîsi olarak da bilinir ve “cehrî zikir yapan tarikatların zikirleri esnasında daha çok ritme dayalı, bazen bir veya birkaç enstrümanın iştirakiyle ortaya çıkan mûsikî” şeklinde tarif edilebilir. Tekke mûsikîsi formları genelde Mevlevî ayini, ilahi, mersiye, durak, *şuğul*, nefes biçiminde sıralanabilir. İlahi başta olmak üzere mevlid, mi’raciyye, na’t, kaside, *tevşîh* ve mersiye gibi formlar ise hem camide hem tekkede kullanılmıştır.³⁵ Söz konusu formların ortak konusu din/İslam olduğundan, tasavvuf mûsikîsi biçimsel değişikliklere uğrasa da her daim var olmuştur. Günümüzde tasavvuf mûsikîsi, enstrüman kullanmayan ilahi gruplarından uluslararası düzeyde kabul görmüş müzisyenlere kadar değişik tarz ve eğitime sahip kişilerce icra edilmektedir. Klipler çekilerek müzik kanallarında gösterilmesi ve İslamî gelenekten gelmeyen müzisyenlerce senfoniler eşliğinde seslendirilmesi tartışmalara neden olsa da tasavvuf mûsikîsi günümüzde popülerliğini sürdürmektedir.

İkinci kategori, daha çok milliyetçi eğilimlere sahip kitleye hitap eden müzik türüdür. Tartışmalı olsa da rağbet gördüğü kitlenin dindarlardan oluşması, eserlerin içerik açıdan dinî söylemlerle uyumlu olması, en azından aykırı olmaması, bu tür müziğin İslamî kategoride ele alınmasını mümkün kılmaktadır. Başlangıçta ozanlık geleneğinden gelen sanatçılarla başlayan, sonraları genç müzisyenlerin de dâhil olduğu bu akımın önemli isimleri arasında Ozan Arif, Mustafa Yıldızdoğan, Uğur Işılak, Hasan Sağındık, Esat Kabaklı, Osman Öztunç sayılabilir. Bu müzik türü günümüzde popülaritesini ve üretkenliğini bir hayli yitirmiş görünmektedir.

Bu dönemde dindar kesimin rağbet ettiği bir başka tür, sözsüz/enstrümantal müziktir. Hasan Cihat Örtör, Ömer Faruk Tekbilek, Yedi Karanfil, Yansımalar, Kervansaray dindar kesimin de ilgisini çeken albüm ve müzisyenlerdendir. Yabancı sanatçı ve müzikler de özellikle üniversite gençliği arasında bir hayli popüler olmuştur. Enstrümantal eşliğinde seslendirilen şiirler de dindar kesimin ilgisini çeken eserler

³⁵ Nuri Özcan, “Tekke Mûsikîsi,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.40, s.384.

arasında yer almaktadır. İbrahim Sadri, Senai Demirci, Dursun Ali Erzincanlı, Engin Noyan, Uğur Arslan bu kategoride ilk akla gelenlerdir. Bunun dışında Recep Tayyip Erdoğan ve Muhsin Yazıcıoğlu gibi siyasî liderlerin de şiir albümleri bulunmaktaydı. Şiirlerin bestelendiği de olmuştur. O yıllarda hayli popüler olan bu tarzın en bilinen örnekleri Fethullah Gülen'e ait şiirlerin bestelenmesiyle oluşan eserlerdir. Hafif müzik eşliğinde seslendirilen dualar ve Esmâ-i Husnâ albümleri de bu kategoride değerlendirilebilir. Tüm bu kategoriler araştırmanın kapsamının dışında bırakılmıştır, çünkü böyle bir girişimin makale boyutlarında bir çalışmanın hacmini açacağı muhakkaktır.

Söz konusu dönemde dindar kesimin itibar ettiği son kategori ise tüm bunların dışında kalan ve daha çok ezgi-marş olarak bilinen müziklerdir. Dönemin hiç şüphesiz en popüler dinî müziği olan bu türün en bilinen temsilcileri Ömer Karaoğlu, Eşref Ziya Terzi, Taner Yüncüoğlu, Aykut Kuşkaya, Abdülbaki Kömür, Mustafa Demirci, Mehmet Emin Ay'dır. Ayrıca pek çok grup vardır. Sonraki bölümlerde üzerinde detaylıca durulacağı üzere, herhangi bir müzik geleneğine yaslandığını söylemenin zor olduğu bu tür, bir "dönem müziği" olarak görülebilir. Zira tasavvuf mûsikîsi gibi tarihsel boyuta, geleneksel ve korunması gereken bir forma ve içeriğe sahip değildir; geçmişten ziyade 'an'a ve geleceğe odaklanmaktadır. Dinî müzik nitelemesi bile tartışmalıdır; zira dinî olmaktan çok siyasî bir içeriğe sahiptir. Araştırmanın ana kategorisini bu tür müzik oluşturmaktadır.

Örneklem Grubuna Dair Bazı Bulgular

Bu çalışmanın bir dönem çalışması olduğu belirtilmişti. Bu doğrultuda, anket ve mülakatla görüşlerine başvurduğumuz kişilerin tamamı 1985-2000 yılları arasında 15-25 yaş aralığında yer almış kişilerden oluşmaktadır. Ayrıca, araştırmamızın dindar kesime yönelik olduğunu belirtmiştik. Nitekim görüşlerine başvurduğumuz kişilerin tamamı, kendilerini hem gençliklerinde hem de şimdilerde dindar olarak görmektedirler. Veriler de bu ifadeleri desteklemektedir. Araştırmaya katılanlar, örneğin, geçerli bir mazeret olmadığı sürece günlük namazlarını aksatmamaya gayret göstermekte, düzenli olarak Kur'an okumakta ve dinlemektedirler. Ayrıca kendilerini Müslüman toplumların dertleriyle ilgilenmek zorunda hissetmekte ve gidişattan sorumlu görmektedirler. Tamamının hayatında ya aileden ya da kurumlardan alınmış bir din eğitimi bulunmaktadır.

Takip edilen medya organları sorusuna "genel olarak tümünü takip etmeye çalışıyorum" cevabı verilse de gazetelerden Yeni Şafak, Yeni Akit,

Milli Gazete, Star, Zaman, Diriliş Postası; televizyon kanalları arasında Kanal 7, Ülke TV, 24 TV, STV öne çıkmıştır. Adı geçen gazete ve TV'lerin internet sitelerinin yanında dunyabizim.com, dunyabulteni.net ve gercekhayat.com.tr adlı internet sitelerinin öne çıktığı görülmüştür. Fehmi Kuru, Ahmet Taşgetiren, Ali Bayramoğlu, Abdurrahman Dilipak, Abdulkadir Selvi, İbrahim Karagül, Akif Emre, İbrahim Tenekeci, Ahmet Kekeç takip edilen yazarlar arasında yer almaktadır.

Dine yönelik olumlu tutum siyasî tercihlere de yansımıştır. Şu ana kadar hiçbiri kendi ifadeleriyle, “dine faydasının dokunmadığını” düşündükleri siyasî partilere destek vermemiştir. Geçmişte RP, FP; şimdilerde AK Parti açık bir biçimde destek görmektedir.

Müzik zevki ve tercihleriyle ilgili verilere gelince; araştırmaya katılanların tamamının gençliklerinde ezgi-marş türü müzikle yoğun bir biçimde ilgilenenlerden oluştuğunu belirtmiştik. Ömer Karaoğlu ve Eşref Ziya Terzi açık ara öne çıkan ve iz bırakan sanatçılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu isimleri sırasıyla Aykut Kuşkaya, Taner Yüncüoğlu, Abdülbaki Kömür, Mehmet Emin Ay, Mustafa Demirci takip etmiştir. Ayrıca Grup Kıvılcım, Grup Genç ve Grup Yeniçağ o dönem takip edilen gruplardandır. *Kalksam ve Dirilsem, Bir Güneş Doğuyor, İlk Cemre, Gökyüzü Depremleri, Selam İmam Hatiplim, Kar Çiçekleri* adlı albümler aradan geçen zamana rağmen rahatlıkla hatırlanmaktadır. Başka eserleri akla gelmese de Yıldırım Gürses'in seslendirdiği “Fetih Marşı”nın da hâlâ hatıralarda yer etmekte olduğu görülmüştür.

Ancak dindar kesimin sadece dinî içerikli müzikle ilgilendiği yargısı doğru değildir. Örneğin, 84 katılımcıdan 34'ü, gençliklerinde sadece dinî içerikli müzik ve Kur'an-ı Kerim'le yetindiklerini ifade ederken, geri kalanlar başta türkü olmak üzere, arabesk, pop hatta yabancı müzik dinlemekte olduklarını belirtmişlerdir. Hâlihazırda sadece dinî içerikli müzikler ve Kur'an-ı Kerim'le yetindiklerini söyleyenlerin sayısı ise 4'tür.

Katılımcıların müzik tercihleri ile müziğin dinî hükmü hakkındaki kanaatleri paralellik arz etmektedir. Örneğin, 84 katılımcıdan 41'i, gençliklerinde, dinî içerikli müziğin dışındaki tüm müzikleri sakıncalı bulduğunu belirtmiştir. Bugünlerde sadece 11'i hâlâ bu kanaati taşımaktadır. Çoğunluk, mahzurlu saymayı, kadın sesi, günaha davet gibi “zararlı” niteliklerle sınırlandırmaktadır. Katılımcıların ifadelerinden anlaşıldığı kadarıyla bu ‘yumuşama’ müzik hakkında yapılan gündelik tartışmalar kadar, yaşanan sekülerleşme süreçleriyle de ilgili olmalıdır.

Söz konusu müziğin tercih edilme nedenleri arasında salt müzik kaygılarının yer aldığını söylemek zordur. Öne çıkan nedenler arasında en önemlisi, eserlerin düşünce ve idealleri yansıttığına olan inançtır. Ayrıca, katılımcıların bazı ifadelerinden, söz konusu müziklerin, günah sayılması nedeniyle şarkı dinleyemeyenler için, müzik ihtiyacının giderilmesinde meşru bir sığınak vazifesi gördüğü anlaşılmıştır. Katılımcıların gençliklerindeki müzik tercihlerinde ‘ortam’ faktörünün; hâlihazırdaki tercihlerinde ise ‘kalite’ ve ‘kişisel’ zevklerin öne çıkması, Türkiye’de toplumun –ve tabi ki dindarların– kolektif kimlikten bireyciliğe uzanan hikâyesini anlatması bakımından ilgi çekici bir veridir.

Dindar kesimin müzik zevk ve tercihlerinde ciddi değişimler yaşanmakta olduğu, söz konusu müziğe verilen desteğin düştüğü görülmektedir. Çoğunluk yeni yapımları takip etmemekte, eski eserleri ise “denk gelirse” dinlemektedir. Bilgisayar, cep telefonu, tablet, ipod gibi depolama araçlarında –Kur’an-ı Kerim hariç– ilahiler dâhil dinî içerikli müziklerin tüm müziklere oranı hiç bir katılımcıda % 25’i geçmemiştir. 84 katılımcıdan 76’sı, gençliklerinde söz konusu sanatçılara ait kasetlerden en az 1 adet satın almış, 44’ü en az 1 kez konsere gitmişken, son 5 yılda albüm alanların sayısı 6, konsere katılanların sayısı 11’de kalmıştır. Konserlerdeki düşüşte yaşın ilerlemesine bağlı olarak, katılımcıların verdikleri cevaplardan anlaşıldığı kadarıyla, zaman bulamama ya da canlı müziğe ilginin azalması gibi tesirler de söz konusu edilebilir. Bu arada tüm konserlerin, belediyelerce düzenlenen Ramazan şenliklerindeki ücretsiz halk konserleri olduğunu belirtelim. Bununla birlikte katılımcılar o günleri hâlâ “hayırla” ve “özlemle” yâd etmekte, günümüz dindar gençliğinin müzikle arasını fazla “dünyevî” bulmaktadırlar.

İslamcı Müziğin Sosyolojik Analizi

Tanımlama Problemi

İslamcı müzik üzerine yapılacak tartışmalara, belki de tanımlama problemiyle başlamak gerekir. Bu dönemde yapılan müziğin hangi tür sayılacağı tartışmaları, aslında bir nevi turnusol kâğıdı vazifesi görmektedir. Zira müzikte tür, amacı gösteren kısa yollardan biridir. Örneğin, kendinizi halk müziği sanatçısı olarak görüyorsanız, “halk” için eserler üretirsiniz. Söz konusu İslamcı müzik için o dönemde öne çıkan adlandırmanın ezgi ve marş olduğunu görmekteyiz. Görüşlerine başvurduğumuz katılımcılar da bu adlandırmayı tercih etmişlerdir. Bugünlerde ise bu müziğin takipçileri tarafından kurulan internet forumlarında ‘marş’ın kullanımı azalırken, ‘ezgi’

kullanılmaya devam etmektedir. Kullanılan enstrümanların pop müziğini andırması, biçim olarak pop müziğine benzemesi nedeniyle kullanılan “yeşil pop” tabiri bu müziğe “dışarıdan” bakanların ya da gelişmeleri olumsuz bulanların tercih ettikleri bir adlandırmadır.³⁶ Müzisyenler ise yaptıklarını ‘özgün müzik’ olarak tanımlama eğiliminde olmuşlardır. Örneğin, Grup Genç’in üyelerinden Murat Polat, kendi içinde kaygısı olan bir müzik yaptıklarını söylemekte ve “İlla yaptığımız müzikle ilgili bir isim verilecekse bunun adı özgün müziktir. Çünkü farklı alanlardan sentezlere sahip bir formu var” demektedir.³⁷ Eşref Ziya Terzi de aynı isimlendirmeyi tercih etmektedir. Nitekim Terzi’nin, belediyelerce düzenlenen konserlerinde de ‘özgün müzik konseri’ afişleri kullanılmaktadır. ‘Anadolu rock’ı, ‘tematik müzik’ gibi adlandırmaların yanında, yaptıklarını doğrudan ‘İslamî müzik’ olarak tanımlayan sanatçılar da vardır.³⁸ Söz konusu müzik, içerik ve amacına binaen ‘protest’ bir tür olarak da değerlendirilebilir. Ancak Karaoğlu bu tanımlamayı kabul etmemekte ve yapılan müziği “aksiyoner müzik” olarak görmektedir.³⁹

Bu tanımlamaların hepsinde doğruluk payı vardır. Bununla birlikte başına getirilecek “İslamcı” sıfatının daha yerinde olacağı kanaatindeyiz: “İslamcı özgün müzik,” “İslamcı protest müzik,” “İslamcı aksiyoner müzik” gibi. Zira sanatçıların ve görüştüğümüz kişilerin ifadelerinden anladığımız kadarıyla İslamcılık bir üst amaç gibi durmaktadır.

Amaç Problemi: Kardeş, Mesele Müzik Değildi!

Tanımlama problemindeki zorluklar bizi amaç tartışmasına götürmektedir. Dindarlar, özellikle gençler bu müziği niçin dinlediler, bunun için neden para ve zaman harcadılar?

Bu hususta söylenebilecek en kesin yargı, meselenin asla sadece müzik olmadığıdır. Dinleyiciler için amaç kendini bulmaktır. Görüşlerine başvurduğumuz kişilerin tamamına yakını önceliklerinin salt müzik-sanat olmadığını açıkça belirttiler. Onlara göre bu müzik heyecanlarına, hislerine tercüman oluyordu. Ayrıca amaç bazen maddi, bazen de manevi destekti. Özellikle bazı albümler bu amaca hizmet ediyordu. Örneğin, okuduğu şiir

³⁶ “Yeşil pop” kavramını ilk kullanan kişinin dindar kimliği ile bilinen gazeteci Sadık Albayrak olduğu iddia edilir. Eşref Ziya Terzi bunu gaflet olarak değerlendirmekte ve Albayrak’ın bu düşüncesinden vazgeçtiğini belirtmektedir. <http://www.haber7.com/roportaj/haber/660069-iki-donum-noktamiz-erbakan-ve-gulen> (12.05.2015).

³⁷ <http://www.yenisafak.com/ramazangel/sanat-allahi-bulmaktir-275876> (15.05.2015).

³⁸ <http://gencdergisi.com/1716-marjinal-olan-biz-degiliz-yasadigimiz-sikintilara-kayitsiz-kalanlardir.html> (01.05.2015).

³⁹ <http://www.timeturk.com/tr/2010/06/20/medya-bizi-islamciyiz-diye-disladi.html> (01.05.2015).

nedeniyle mahkûm olan Recep Tayyip Erdoğan'ın, tam da o sıralar çıkardığı *Bu Şarkı Burada Bitmez* adlı şiir albümü, pek çok kişi tarafından hem maddi hem de manevi destek amacıyla satın alınmıştı.

Sanatçılar için ise amaç “söyleyeceklerini” söylemekti. Karaoğlu'na göre, uğraşların temelinde, “bize ait duyarlılıkları olabildiğince paylaşma ve eğlence beklentisini dinlenceye dönüştürme” vardı.⁴⁰ Terzi'nin benzetmesiyle, müzik eşliğinde makale okumak gibi bir şeydi yapılan. Sanat ikinci, üçüncü plandaydı; hatta bazen hiç önemli değildi. Mantık estetiğe baskın gelmekteydi. Amatörlük bestelere, albüm kapaklarına yansımakta, ayrıca sanatçıların imajlarında, kıyafetlerinde ve konserlerde de gözlemlenmekteydi. Örneğin, ilk albüm kapaklarının çoğu basit birer illüstrasyondan ibarettir. Karaoğlu, yaptıkları müziğin icrası, fıkı, felsefesi yetmezmiş gibi tanıtımının bile kendilerine kaldığından yakınır.⁴¹ Başlangıçta, çoğunun kafasında bu işte profesyonel olma düşüncesi yoktu. Özellikle gruplar, ‘kurulmuş’ bir gruptan ziyade, belirli şartlar sonucu ‘ortaya çıkmış’ izlenimi vermektedirler. Örneğin, Grup Yürüyüş, Irak'ın işgali süreci ve Filistin'deki intifada nedeniyle ABD ve İsrail karşıtı mitinglerde, başörtüsü eylemlerinde bir süre sahne aldıktan sonra profesyonelleşmişlerdi.⁴² Bu yönüyle müzisyenler aynı zamanda birer aktivist olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Örneğin, bu müziğin sembol isimlerinden Ömer Karaoğlu, Gazze ablukasını delmek için yola çıkan Mavi Marmara gemisinin yolcularındandı.

Amacın sadece müzik olmadığını, ideolojik yanın ağır bastığını dönemin konserlerinden de anlayabiliriz. Hareketli melodilere rağmen, hem müzisyenler hem de izleyiciler açısından konserlerde bariz bir ciddiyet hâkimdir. Konserler, Terzi'nin “müzik eşliğinde makale okumak” benzetmesine uymaktadır. Çoğu konser, gerçek anlamda konser değildir; bir toplantı, gösteri, program veya belediye şenliklerinin öncesinde veya sonrasında, Karaoğlu'nun benzetmesiyle, ‘çerez’ niyetine gerçekleştirilmektedir.

Grup Genç'in solistlerinden İzzet Okumuş'un sözleri aslında bu müziğe yüklenen misyonu özetlemektedir: “Bir şairin kalemini eline alıp söze dokunduğu andaki ciddiyeti neyse, bir müfessirin bir ayeti tefsir ederkenki ciddiyeti, edebi neyse, bizim de sanatla, şarkı söylemekle ilişkimiz bu

⁴⁰ Ömer Karaoğlu, *Sahne Geri(cisi)'nden Bir Vaaz Bir Diyalog* (İstanbul: Pınar Yayıncılık, 2011), s.86.

⁴¹ Karaoğlu, *Sahne Geri(cisi)'nden Bir Vaaz Bir Diyalog*, s.42.

⁴² <http://www.timeturk.com/tr/2012/06/26/direnenlerin-muzigini-yapmaya-calisiyoruz.html> (15.05.2015).

duruma gelmek durumundadır. Bizim için şarkı söylemek, sadece şarkı söylemek değil, bir yaşam biçiminin yansımasıdır.⁴³

Eserlerin Biçim ve İçerik Açısından Analizi

Müzisyenlerdeki altyapı eksikliği, ekonomik yetersizlikler, estetik kaygıların öncelikli olmaması ve ideolojik yaklaşımlar, çok farklı biçimlerde eserlerin üretilmesine neden olmuştur. Bazı eserler biçim olarak askerî marşları andırmaktadır. Nitekim Bosna ve Çeçen milli marşları albümlerde yer almış, İran'daki devrim marşları form olarak kullanılmıştır. Grup Genç'in ilk albümü *Şehadet Vakti*'nde İran devrim marşlarına ait formlar açık bir biçimde görülmektedir. Dindar kesimin Osmanlı Mehter marşlarına ilgisini de bu bağlamda ele alabiliriz.

Kullanılan enstrümanlar müzisyenlere göre çeşitlilik göstermektedir. Ancak asıl değişiklik zamana bağlı olarak yaşanmıştır. Örneğin, ilk yapımlardan bant tiyatrolarında, sadece def-saz kullanılırken, sonraları enstrümanların zenginleştiğine şahit olmaktayız. Ayrıca incelenmeyi hak eden üsluptaki bu gelişim, hayatın basit organizmalardan türeyerek çeşitlenmesine benzemekte; sadelikten zenginliğine, tek seslilikten çok sesliliğe uzanan bir yolculuğunu andırmaktadır.

Eserlerin bir kısmı dönemin müzisyenleri tarafından yazılırken, bir kısmı da İslamî geleneğin önemli isimlerine ait şiirlerin bestelenmesiyle oluşturulmuştur. Bu noktada, şiirleri için özel albümler yapılan Fethullah Gülen'in yanı sıra, Necip Fazıl'ın özel bir yeri olduğunu, en fazla onun şiirlerinin bestelendiğini görüyoruz. Nurullah Genç, Sezai Karakoç, İbrahim Sadri, Cahit Zarifoğlu, Mehmet Akif Ersoy, Ziya Gökalp, Mehmet Akif İnan, Asaf Halet Çelebi de eserleri bestelerde kullanılan şairler arasında yer almaktadır. Bazı eserlerin hem biçim hem de içerik olarak mevcut şarkılardan, özellikle protest nitelikli sol eserlerden esinlendiği görülmektedir.

Eserlerin ana dili Türkçe'dir. Az da olsa Arapça ve Kürtçe eserlere de rastlanmaktadır. Bazı Türkçe eserlerde ise Arapça cümleler aralara serpiştirilmiştir. Eserlerde Arapça kökenli sözcükler yer alsa da genel olarak basit, sade bir dil kullanılmıştır. Bu yönüyle söz konusu müzikler, tasavvuf mûsikîsi karşısında, ağdalı bir üsluba sahip divan edebiyatına karşılık sade bir dilin kullanıldığı halk edebiyatına benzetilebilir. Tasavvuf mûsikîsinin önde gelen isimlerinin bu tür müziğe yönelttiği "estetik" kaynaklı eleştiriler bu benzetmeyi desteklemektedir. Kullanılan bu sade dil, amaçla da ilgilidir.

⁴³ <http://www.yenisafak.com/ramazangencel/sanat-allahi-bulmaktir-275876> (12.05.2015).

Bu tür müziği yapanlar, bu işi salt sanat için yapmadılar, amaç müzik aracılığıyla tebliğdi.

Bazı ayet, hadis ve dinî metinler sloganlaştırılarak ya da nakarat olarak bestelerde kullanılmıştır. Ömer Karaoğlu'na ait “La ilahe İllallah”, Eşref Ziya Terzi'nin seslendirdiği İbrahim Paksoy'a ait “La ilahe İllallah”, Aykut Kuşkaya'nın “Allahu Ekber”, İbrahim Tanrıkulu'na ait “Allah Allah”, Grup Genç'e ait “Slogan” adlı eserler bu özellikleriyle öne çıkan örneklerdendir. Ayrıca eser aralarında *Fe eyne tezhebün, İnnā fetahnā, İnnā lillāhi ve innā ileyhi rāciūn* gibi dinî metinlerden alıntılara, besmele, hamdele, Esmâ-i Husnâ ve tekbirlere ve dua kalıplarına bolca rastlanmaktadır.

Söz konusu eserlerin içeriğine baktığımızda, her yönüyle içinde bulunduğu dönemi yansıttığı görülmektedir. Örneğin, o dönemlerin İslamî uyanışına paralel olarak dışa açık, duyarlı, sorumluluk sahibi, kolektif kimliği öne çıkaran, devrimci ve heyecanlı bir üslup hâkimdir.

Her sanat eserinin, bir ifade edici içeriği (*expressive*-maddi yön) bir de anlam içeriği (manevî yön) vardır.⁴⁴ Bir eserin ifade edici içeriği (formu, görsel yanı) evrensel ve kalıcı olabilir. Oysa anlam içeriği daha yereldir ve zamanla sınırlıdır. Bu nedenle herhangi bir sanat eserinde, ‘form’dan ziyade içeriğe odaklanmakta yarar vardır. Söz konusu müziğe bu ilkedan hareketle yaklaştığımızda kullanılan kelimeler önem kazanmaktadır. Eserlere bu açıdan baktığımızda ideolojik nitelik hemen karşımıza çıkar. Sadece albüm isimleri bile bunu hissettirir: *Bir Güneş Doğuyor, Gün Batıdan Doğmadan, Muhabbet Eriyiz, Zor Sevda, Çağıldı, Adı İçin Yaşamak, Sızı, Azade, Doğ Ey Güneş, Kalksam ve Dirilsem, Uyan Artık, İlk Cemre, Umut Sancısı, Adı İçin Yaşamak, Gökyüzü Depremleri, Yüreklere Yürüdük-Fecre Doğru, Ah Şehadet, Şehadet Vakti, Yarının Adı Umut*, vb. –bu liste uzatılabilir. Benzer durum eser isimleri ve içerikleri için de geçerlidir. Mağduriyet, şehit, şehadet, cihat, mücahit, zulüm, zalim, tâğût, isyan, işgal, direniş, dava, kardeş, dost, muhabbet, küfür, kurtuluş, zafer, sabır, özgürlük, benlik, iman, ümmet, gurbet, inkılab, kulluk, sevda, yürek, söz, umut, hasret, ölüm, melek, dağ, güneş, dua, anne, aşk, cennet en sık kullanılan kelime ve temalardandır.

Eserlerde ana temayı Müslüman toplumların yaşadığı mağduriyet ve mazlumiyetin oluşturduğu söylenebilir. Ulusal sınırları aşan ancak İslam dünyasıyla sınırlandırılmış bir kaygı, heyecan ve söylem hemen göze çarpmaktadır. İçeride yaşanan ekonomik dengesizlikler, şehirleşme, eğitim

⁴⁴ Hanna Deinhard, *Meaning and Expression: Toward a Sociology of Art* (Boston: Beacon Press, 1970), s.6.

sorunları, hatta başörtüsü yasakları bile dışarıda yaşanan problemlerden daha az eserlere yansımıştır. Dışarıdaki problemlere vurgu yapmak, belki de daha kolay ve daha az risk içeriyordu. İçerideki problemlerde de fakirlik, eğitimsizlik, ahlakî yozlaşmalardan ziyade siyasal ve sosyal baskıların öne çıkarıldığı görülür. Öteki ve yaşanan sorunların kaynağı bellidir: Batı, emperyalist ve işgalcidir. İsrail karşıtlığı açıktır.

O yıllardaki ideallerden biri, Türkiye'deki ama daha çok dünyadaki Müslümanların sorunlarına kayıtsız kalmamak, çözüm aramaktır. Bunun için de fedakârlık ve vefakârlık gerekir. İnsan için fedakârlığın en üst seviyesi canın feda edilmesi, yani şehitlik. Şehitlik olgusu, çok açık bir şekilde işlenen konuların başında gelmektedir ve tüm sanatçıların eserlerinde yer almaktadır.⁴⁵ Eşref Ziya Terzi'nin "Selam", "Şehadet Uykusu", "Ana Ben Şehadet İsterim"; Taner Yüncüoğlu'nun seslendirdiği "Şehitler Ölmez"; Ömer Karaoğlu'nun "Şehit Tahtında"; Grup Genç'in seslendirdiği "Şehadet Çağrısı" dönemin en popüler eserlerindedir. "Ey Şehit" adlı eserde geçen "hayat, iman ve cihat, alnımızın yazısı" görüşmeye katılanların unutamadığı ve sloganlaştırdığı dizelerdendir.

İslam medeniyetinde özel yeri olan Endülüs, Şam, Bağdat, Mekke, Medine ve Kerbela, adına eserler üretilenler arasındadır. Eşref Ziya Terzi'nin "Söyle İstanbul" ve "Beyazıt Meydanında"; Aykut Kuşkaya'nın "Ah İstanbul" ve "Süleymaniye" eserlerinde olduğu gibi İstanbul için de yapılmış eserler vardır. 1990'larda İslam coğrafyasında önemli hadiselerin yaşandığı şehir ve bölgelerden Filistin ve özellikle de Kudüs'ün istisnai bir yere sahip olduğunu görüyoruz. Kudüs'ün Yahudi işgali altında olduğu vurgulanmakta, direniş yüceltilmektedir. Aykut Kuşkaya'nın "Esir mi Olurdu Mescid-i Aksa"; Ömer Karaoğlu'nun "Gökyüzü Depremleri" ve "Kudüs"; Eşref Ziya Terzi'nin Senai Demirci ve Fatih Ulaş'la birlikte seslendirdiği "Bir Filistin Gerçeği"; Taner Yüncüoğlu'nun "Endülüs'ten Kudüs'e"; Grup Genç'in "Anadolu'dan Filistin'e", "Kudüs Bizimdir" (Arapça), "Filistin İlahisi", "Mescid-i Aksa" ve "Gazze"; Grup Kıvılcım'ın "Filistin'de Ölmek", yapılmış onlarca eserlerden bazılarıdır. Filistin ve Kudüs pek çok eserde dolaylı olarak da yer almaktadır. Ömer Karaoğlu'nun Mavi Marmara için yazdığı "Şahit Ol Akdeniz!" bu çerçevede yapılmış son eserler arasında değerlendirilebilir.

⁴⁵ Şehitler ve şehitlik için özel albümler yapılmıştır. *Şehitler Kervanı* adıyla bir albüm serisi hâlâ devam etmektedir. 6-7 Eylül 2014 olaylarında hayatını kaybedenler için yazılan eserlerin de bulunduğu 10. albüm 2014 yılında çıkmıştır.

Bosna’da yaşanan trajedi de eserlerde yer bulmuştur. Abdülbaki Kömür, *Ah Bosna* adıyla bir kaset çıkarmıştır. Ömer Karaoğlu’nun “Oy Yüreğim” ve “Bosna’ya Ağıt”; Aykut Kuşkaya’nın “Bosnada bir Çocuk”; Taner Yüncüoğlu’nun “Sabahsız Bosna”; Grup Kıvılcım’ın “Bosna” adlı eseri bilinen eserlerdendir. Grup Kıvılcım, Bosna savaşındaki Türkiyeli ilk şehit Selami Yurdan için “Selami’ye Özlemle” adlı eser yapmıştır. Yine bu dönemde, SSCB’nin dağılmasıyla Çeçenistan’ın verdiği bağımsızlık mücadelesi ve bu uğurda verilen şehitler, işlenen konular arasındadır. Grup Kıvılcım’ın seslendirdiği “Çeçen Dansı” ve “Çeçen Milli Marşı”; Taner Yüncüoğlu’na ait “Çeçen Destanı” ilk akla gelenlerdendir. Afganistan’da mücahitlerin Ruslara karşı verdiği mücadele de destanlaştırılmıştır. Taner Yüncüoğlu’nun Hindikuş dağlarını anlattığı “O Dağlarda” adlı eseri dönemin en çok bilinenleri arasındaydı.

Irak’ın ABD tarafından işgali ve sonrasında yaşananlar da eserlerde yer almıştır. Eşref Terzi’nin “Bağdat” adlı eseri yapıldığı dönemde çok ses getirmişti. Grup Genç’in “Yanıyor yine Bağdat, yanmasın şehirler diye” başlayan “Irak Ellerde” adlı eseri de iz bırakanlardandır. Keşmir, Angola, Cezayir, Moro, Hama eserlerde adı geçen ve mağduriyeti seslendirilen, mücadelesi yüceltilen alanlarındandır. Örneğin, dönemin en popüler eserlerden “Bir Güneş Doğuyor” ezgisi Cezayir’de FIS’in iktidarının engellenmesi üzerine yazılmıştı.⁴⁶

Türkiye’de dindarların duyarlı olduğu hususlardan Ayasofya’nın ibadete kapalı oluşu da eserlerdeki yerini almıştır. Eşref Ziya Terzi’nin “Ayasofya” adlı eserinde

Aylar yıllar geçti hâlâ ağlarsın,
Artık yaşlarını sil Ayasofya,
O mahzun halinle yürek dağlarsın,
Fethin sembolüsün bil Ayasofya

...

İsteriz müminler sende cem olsun,
Haktan hakikatten her gün dem olsun,
Kuduz köpeklere varsın yem olsun,
Sana uzatılan dil Ayasofya,
Fatih’in vakfını tutarız müze,
Torunuyuz deyip çıkarız düze,
Gün gelir bu hesap sorulur bize

...

⁴⁶ <http://www.haber7.com/roportaj/haber/660069-iki-donum-noktamiz-erbakan-ve-gulen> (05.05.2015).

sözleriyle Ayasofya'nın ibadete kapalı oluşu eleştirilir. Ayasofya hakkında başka sanatçılara ait eserler de vardır. Dindarların maruz kaldığı ayrımcılıklar, haksızlıklar özellikle başörtüsü yasakları da eserlerde yer almıştır. Grup Genç'in "Örtü Uğruna"; Taner Yüncüoğlu'nun "Başörtüsü"; Eşref Ziya Terzi'nin "Ağlama Karanfil" akılda kalan eserlerdendir.

Her müziğin hedef kitlesi olur. İmam Hatip Lisesi gençliğinin, bu müziğin ana hedef kitlesini oluşturduğunu söylemek yanlış olmaz. Nitekim İmam Hatip Lisesi camiası için yazılmış eserlere rastlamaktayız. Grup Selika tarafından seslendirilen "İmam Hatip Marşı" bu alandaki ilk eserlerdendir. Mehmet Emin Ay'ın 1994 yılında çıkardığı ve tamamı İmam Hatip nesline ithaf edilen eserlerden oluşan *Selam İmam Hatiplim* adlı albümü o dönemde bir hayli ilgi görmüştü.

Sistem eleştirisi ve tavsiyeler de eserlerin ana temalarındandır. Ancak toplumsal ve siyasal ortam sanatçıları kinayeli bir dil kullanmaya zorlamıştır. Abdülbaki Kömür'ün "Kınasın Dünya" adlı eseri bu dönemde yöneltilen sistem eleştirilerinin özeti gibidir. Kömür, müzik eşliğinde seslendirdiği şiirinde yeni dünya düzeninden eğitim sistemine, kapitalizmden işçi sorunlarına neredeyse tüm yozlaşmalara değinir. Örneğin,

... Yenedünya düzenleri planlasın emperyalistler. Geyik muhabbetiyle geçirsın ömrünü aydınlar ...

... Kuyrukta bekletilsin emekli emekliliği boyunca. Bürokratlar başsağlığı dilekleri yetiştirsın grizulara kurban giden işçilerin ardından ...

... Komaya girsın sarhoşlar ayyaşlar. Macit oynaşını gezdirsın banka kredisiyle aldığı Mercedes'le. Fiğen kanişini beslesın Avrupa patentli it yavruyla. Genelevler dolup taşsın, o...lardan alınan vergilerle okullar açılsın yollar, köprüler, barajlar yapılsın İmamların maaşları ödensın öyle mi?

... İnsancılıktan dem vursın köy enstitüsü kılıklı anti demokratlar ...
Rüşvet alsın kodamanlar ...

Kömür'ün eserini farklı kılan şey, eleştirilerini Müslüman toplumlara da yöneltmesidir.

... Kınasın dünya, kınasın Hicaz Müftüsü, conileri çağırsın bir milyar Müslüman'ın kıblegâhını korumaya. Sazlı sözlü petrol dolar âlemler yapılsın kutsal topraklar üzerinde. Esirgesın iyiler, şeyhler kuruşlarını hayır için.

Fetva üretsin nabız şerbeti niyetine fetva makamları, sultanların gölgesinde gölgelensin, hurma yemenin kırk bin faziletini, kırk bin ciltlik kitaplarda anlatsın, şerhini düşsün icabında, öyle mi?

... Devlet başkanının alını secdeye deyişirmiş bir ülkenin bana ne, kardeşlerim gömülürken topluca mezara, ölümün, işkencenin envai çeşitleri uğruyorken can evlerine, faiz oranları düşüyormuş başka bir ülkede, bana ne. Kardeşlerim çocuklarını babasız, eşlerini dul bırakıp, dağlarda bir kavgaya tutuşuyorlarken ölümüne, bir ülkede esanslar artık alkolsüz üretiliyormuş kime ne. Yetimler, öksüzler, dullar, şehit anaları, şehit babaları inna lillahi ve inna ileyhi raciun hükmüne razı olurken, rızk endişesini ellerinin tersiyle kenara itmiş onca yoksulluğa rağmen, şeker bayramları hararetle kutlanıyormuş bir ülkede hâlâ, kime ne ...

Örnekler çoğaltılabilir: Eşref Ziya Terzi, “Geleceğiz” adlı eserinde “Düzenin bozuk çarkları, dikkat etmesin yutmasın seni” sözleriyle dış tehlikelere vurgu yaparken; “Kalksam ve Dirilsem”de “İçimdeki benliği tek tek eritsem” diyerek nefis muhasebesine çağırır. “Ağlama Karanfil” adlı eserinde “Aldırma söylenen o sözlere/Sen dağıt etrafa mis kokunu/Umudu, sevgiyi, özlemlerini ve hasretleri” sözleriyle umut verme gayretindedir. Grup Yeniçağ, Necip Fazıl’ın “O Erler ki” şiirindeki “İçine nefis sızan ibadetlerin/ Birbiri ardınca kazasındalar/ ...Bir an yabancıya kaysa gözleri/Biz ömür gözyaşı cezasındalar” sözleriyle gençlere model çizmeye çalışır. Güftelerde Müslüman kimliği inşa edilmeye çalışılırken bir ötekileştirme de göze çarpar. Dünyanın aldaticılığına uyarılar vardır. Asıl arzulanması gereken yer ahirettir. Örnek alınacaklar bellidir. Bu müzik türünü diğer müzik türlerinden ayıran en önemli özelliklerden biri de ‘aşk’ın tanımında yatmaktadır. Burada aşk ilahî olanadır, beşerî olana değildir. Dindar gençlerin de âşık olabileceği ihtimali pek düşünülmemiştir.

Sonuç ve Değerlendirme

Entelektüel düzeyde sanatla uğraşmanın en zor yanı, bir sanat eserinin nesnel olarak tanımlanamıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bir sanat eseri doğal değil, sosyal olarak atıfta bulunulan değer yargıları taşımaktadır. Sanatçı, ne kadar özgürlük ve özgünlük peşinde koşarsa koşsun, eserlerinin oluşum nedeni hatta nedenleri vardır. İşte bu nedenle sanat sosyolojisinin öncelikli görevi, neyin sanat olup olmadığını betimlemek değil; neyin niçin, nasıl ve ne zaman sanat olarak betimlendiğini açıklamaktır.⁴⁷

⁴⁷ Ulusoy, *Sanatın Sosyal Sınırları*, s.8.

Bu ilkeden hareketle, bir sanat nesnesini çözümlemek için ilk adım, eserin ortaya çıktığı, geliştiği ve kabul gördüğü dönemi anlamak olmalıdır. Bu açıdan baktığımızda, 1980 sonrası Türkiye'sini anlamadan söze başlamamak gerekir. 1980'ler ve sonrası dindar kesimin dışa açıldığı, kendisinde olmayan, kendisine ait olmayan pek çok şeyle tanıştığı/tanışmak zorunda kaldığı, akabinde bu yeni şeylere nüfuz etme çabası içine girdiği bir zaman dilimine tekabül eder. 1980'li yıllara kadar bu tür şeylerden uzak duran/durmak zorunda bırakılan dindarlar, bu dönemden itibaren bu 'yeni' şeylerin üstüne cesaretle gitmeye başlamış, dışarıdan aldıkları 'form'a kendilerinden bir şeyler katarak bir nevi onları islamîleştirmiştir. Örneğin, ilk İslamî bankacılık sistemi kurulmuş, özel kolejler açılmıştır. İslamcı müziğin ortaya çıkışını da bu bağlamda ele alabiliriz. "Form dışarıdan, içerik bizden" usulüyle yapılan İslamcı müzik, Batılı herhangi bir şeyin –ki burada formdur— alınıp islamîleştirilmesine benzemektedir. Yapımcılar da takipçiler de eleştirenler de bunun farkındadır aslında; bu tür müzik üzerine yapılan tartışmalar hep bu çerçevede gerçekleşmektedir. Böyle bir usul, bu tür müziğin kimseye yaranamamasına neden olmuştur: Dinî duyarlılıktan yola çıkanlar, dinî kaygılarla 'form'u gerekçe göstererek sakıncalı bulurken, seküler kesim ise İslamcı içeriği nedeniyle uzak durmuştur.

Orta Asya'dan getirilen dans ve müzik kültürünün içerik değişimine uğratarak, tasavvuf mûsikîsine dönüştürülmesinde de benzer bir sürecin yaşandığını söyleyebiliriz.

İslamcı müzik, biçimi, içeriği ve daha da önemlisi dönüşümleriyle, 1980'lerden günümüze dindar kesimi anlamak için oldukça verimli bir içerik sağlamaktadır. Bu bağlamda bir "dönem müziği" olarak ele alınabilir. Bourdieu sosyolojisinin kavramlarıyla konuşursak, söz konusu müziğin yapımcıları, ürettikleriyle kendilerine bir alan (*habitus*) oluşturdular elbette; ancak daha ziyade, oluşmuş bir yaşam alanının müziğini yaptılar. Başka bir ifadeyle, söz konusu İslamcı müzik, sanatçılardan ziyade 'zaman'dan doğdu. Sanatçılar toplumu (dindar kesimi) takip ettiler, ürettikleriyle toplumun aynası oldular. Karaoğlu'nun, kendisine yöneltilen 'Nerede o eski marşlar?' sorusuna "Demek artık marş söyletmiyorsunuz bize" şeklinde cevap vermesi bu bağlamda okunabilir.

Fonksiyonları açısından ele aldığımızda İslamcı müziğin yeni bir şey, bir sanat eseri üretmekten ziyade, aynı şeyi hisseden insanların duygularına tercüman olma vazifesi yüklendiğini söylemek mümkündür. Bu müzik, 1980 sonrası her açıdan giderek çeşitlenen Türkiye'de, farklılık ve aidiyet

duygusunun yerleşmesine hizmet etmiştir. Bu işlev, sanatçıların amaçlarında, takipçilerin de tercih gerekçelerinde açıkça belli olmaktadır.

Araştırma, sosyal tabakalaşma ve müzik tercihi arasında anlamlı bir ilişkinin varlığını iddia eden teorileri de doğrulamaktadır. Her sanat eseri, içinden çıktığı sosyal gruplara ilişkin varsayımları, yargıları açık veya örtük bir biçimde içinde barındırır. Bu açıdan baktığımızda, İslamcı olarak nitelendirebileceğimiz müzik türü, İslamcı olarak kabul edilen kesimce takip edilmiş, desteklenmiş ve dönüşüme uğratılmıştır. Tüketim endüstrisi ve modern reklamcılık stratejileri bile bu müziğin tüm toplumca kabullenilmesini sağlayamamıştır.

Tarihin her döneminde sanat-siyaset arasında bir etkileşim olmuştur. Sanatsal faaliyetler, hüküm süren politik inanç ve kabullerle çoğu kez uyum içerisinde olurlar. İslamcı müzikte de bu etkileşimi ve uyumu siyasal İslamcılık üzerinden görmekteyiz. İslamcılık'ın ne tür bir hareket olduğu elbette tartışmalıdır; onun Batılılaşma süreçlerine bir tepki olarak da ortaya çıktığını söyleyenler olduğu gibi, Batıdan tercüme edilmiş İslamî bir proje olarak değerlendirenler de vardır. Türkiye özelinde ele alırsak, 1980 sonrasında İslamcılık düşüncesinin popülerleşmesinin dinseliliğin artmasından ziyade, yeni bir siyasî stratejinin geliştirilmesiyle ilişkili olduğunu söylemek mümkündür. İşte İslamcı müzik, tam da bu noktada, siyasal İslamcılık düşüncesinin popülerleşmesi bağlamında ele alınmalıdır. Şöyle ki: Sanat sosyolojisinin verileri, siyasetin sanatı kontrol altında tutma gayretlerinin sanatın fonksiyonunu ve üretkenliğini daralttığını göstermektedir. Benzer kural, sanatın siyasete bağımlı olması durumunda da geçerlidir. İslamcı müziğin başına gelen de budur: Yapılan müzik tüm dindarlara hitap edemedi, hitap ettiği kitle nitelik açısından değiştikçe ve sayıca azaldıkça müziğin fonksiyonu ve üretkenliği azaldı. Siyasal İslamcılık'ın muhalefetten iktidara geçiş süreci –sadece siyasal açıdan bir açıdan iktidarı kastetmiyorum– özünde protest tutumu da barındıran İslamcı müziğin alanını daraltmış, fonksiyonunu işlevsiz hale getirmiştir. Bu daralma son zamanlarda çıkan –aslında çıkamayan– albümlerin içeriğinde de gözlemlenebilir. Bugün İslam dünyasındaki mağduriyetin, mesela Suriye'de yaşananların veya Ayasofya'nın ibadete kapalı oluşunun müziği aynı tarz ve içerikte yapılırsa –muhtemelen– öncelikle kendi hedef ve destekleyici kitlesi hoşnutsuzluk duyacaktır. Görüşlerine başvurduğumuz katılımcıların bir kısmında gözlemlenen bu durum, müziğin yapımcılarınca da

dillendirilmektedir.⁴⁸ Söz konusu müzik artık İslamcı siyasetçiler tarafından da yeterince destek görememektedir. Örneğin, Türkiye’de siyasî partiler her dönem bazı sanatçılara jest yaparak onları milletvekili listelerine alırlar. Ancak bu müziğin sembol isimlerden hiç birisine şu ana kadar böyle bir muamelede bulunulmadı. Üstelik bu yönde talepleri de olduğu halde başkaları tercih edildi.⁴⁹ Oysa Terzi’nin de işaret ettiği gibi İslamcı müzik bir dönemler oldukça kullanılıyordu. R. Tayyip Erdoğan’ın İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı adayı olduğu yıl mitinglerde Terzi’nin “Bir Güneş Doğuyor” adlı eseri kullanılıyordu. Önce Terzi konser veriyor, sonra Erdoğan konuşma yapıyordu. Şimdilerde ise Saadet Partisi bile “Fark Var” adlı rap tarzında bir müzikle oy toplamaya çalışıyor. Bu tür müzik artık belediyeler nezdinde temsil ediliyor görünmektedir. Dahası, bu müziğin devam etmesi AK Partili belediyelerin desteğine bağlıdır. Zira sanatçılar kendi organizasyonlarıyla yeterli kitleye ulaşamamakta ve sivil konserler ver-e-memektedir. Başlangıçtaki sivil gayretlerin, desteklerin bugünlerde belediye konserlerine kalmış olması İslamcı müzik birikimi adına üzerinde durulması gereken bir durumdur.

Ancak meselenin dindarların estetik algılarıyla da ilişkisi vardır. Araştırma süresinde yaptığımız görüşmelerden anladığımız kadarıyla, sosyal ve sanatsal faaliyetler –özellikle para harcamayı gerektirenler– dindarların ihtiyaçlar hiyerarşisinde çok da önemli bir yer tutmamaktadır. Genelleme yapmak elbette doğru değil, ancak dindar kesimin sanat anlayışı, yeni bir şeyler üretmekten ziyade eskilerle övünmekten ibaret görünmektedir.

İslamcı müziğe ilginin azalmasında, dijital müziğin gelişmesiyle, müzik piyasasında yaşanan daralmaların ve yayınlanmasında yıllarca hiçbir sakınca görülmeyen eserlere 28 Şubat sürecinde uygulanan sansürün de tesirini göz ardı edemeyiz.

Araştırma İslamî müzikteki biçim ve içerik değişimlerini de göz önüne sermektedir. Fonksiyonalist teoriye göre, her kurumsal unsur diğer parçalara bağlıdır ve herhangi bir parça değiştiğinde az çok diğer parçaları da etkiler. Ekonomi, siyaset vs. alanındaki değişimler kültür ve sanat algılarımızı etkilemektedir. Yani söz konusu müziğin zaman içerisinde dönüşüme uğraması anlaşılabilir bir şeydir. Ayrıca, Georg Simmel’in de vurguladığı

⁴⁸ Eşref Ziya Terzi, “Lüks hayat yaşarken ilahi söylemem ikiyüzlülük olur,” http://www.zaman.com.tr/pazar_luks-hayat-yasarken-ilahi-soylemem-ikiyuzluluk-olur_831180.html (05.07.2015).

⁴⁹ Eşref Ziya Terzi, “Bi Milletvekili bile olmadık,” <https://twitter.com/esrefziya/status/151371675479453696> (05.07.2015).

gibi, taklitçi ya da teleolojik,⁵⁰ hangi sâiklerle yola çıkılırsa çıkılsın, sanatın temel motifleri bir kez yaratıldıktan sonra, bu formların neye dönüşeceği meselesi artık elimizde değildir. Kurumsal kimlikler zamanla ağır basmaktadır. İslamî müzikler için de böyle olmuştur. Başlangıçta, tebliğ maksadıyla ortaya çıkan sade eserler, zamanla müzik piyasasının kurallarına tâbi olmuşlardır. Bu çerçevede meseleye popüler kültür açısından da bakabiliriz. Nihayetinde, her çağın kendisine ait bir melodisi olur ve toplum ne ise, ne istiyorsa, sanatın, sanatçının da ona göre şekillenmesi söz konusudur. Burada göz ardı edilmemesi gereken, dönüşümün hangi yönde olduğu, ilk yapımlarla son yapımlar arasındaki farktır. Bu noktada kolektif kimlikten bireyselliğe, katı ideolojik tutumdan toplumsal uyuma doğru bir süreç gözlemlenmektedir.

Araştırma, dindarların müzik zevki ve tercihlerindeki değişimi de açık bir şekilde gözler önüne sermektedir. Bugün müziğin dinî hükmü, artık tek bir referansa göre değerlendirilemeyecek kadar geniş bir yelpazede ele alınmaktadır. Bu durum, müziğin dinî kurum ve otoritelerce kontrolünü zorlaştırmaktadır. Dahası, dindar kesimde yaşanmakta olan iç sekülerleşme tüm hızıyla devam etmektedir. Yani, müzik tercihlerindeki değişimler sadece siyasal İslamcılık'ın serüveni üzerinden değil, sekülerleşme teorileri çerçevesinde de ele alınmalıdır. Günümüz dindar gençliğinin müzik zevk ve tercihleri üzerine yapılacak derinlikli saha çalışmaları değişimin anlaşılması noktasında daha sağlıklı değerlendirmeler yapmamızı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Akman, M. Kubilay. "İçtimai Bir Müessese Olarak Sanatın İşleyişi: Sanat Sosyolojisi'nin Fikri Dairesi İçinden Bir Analiz," *Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 6 (2013), ss.145-156.
- Antal Frederick. *Florentine Painting and its Social Background*. Boston: Harvard University Press, 1986.
- Attali, Jacques. *Gürültüden Müziğe, Müziğin Ekonomi-Politik Üzerine*. Çev. Gülüş Gülcügil Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Batuk, Cengiz. "Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din - Müzik İlişkinine Genel Bir Bakış Denemesi," *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 35 (2013), ss.45-70.
- Bilici, Ebru Nida. "İslâmî Gençlik Kabuk Değiştiriyor," *Aksiyon* 276 (2000), ss.32-39.
- Bloch, Herbert A. "Towards the Development of a Sociology of Literary and Art-Forms," *American Sociological Review* 8:3 (1943), ss.313-320.

⁵⁰ Georg Simmel, "Fashion," *American Journal of Sociology* 62:6 (1957), s.543.

- Deinhard, Hanna. *Meaning and Expression: Toward a Sociology of Art*. Boston: Beacon Press, 1970.
- Düzenli, Pehlül. *İslam Kültür Tarihinde Müsiki*. İstanbul: Kayıhan Yayınları, 2014.
- Erdal, Barış ve Üzeyir Ok. “Müzik Tercihinde İnanç Biçimlerinin Rolü,” *The Journal of Academic Social Science Studies* 5:3 (2012), ss.59-74.
- Faruki, Lois Lamia. *İslam’a Göre Müzik ve Müzisyenler*. Çev. Ü. Taha Yardım. İstanbul: Akabe Yayınları, 1985.
- Frith, Simon. *The Sociology of Rock*. London: Constable, 1978.
- Göher, Feyzan. “Müziğin Toplumsal İşlevi: Müzik, Siyaset, Din ve Ekonomi,” *Müzik Kültürü ve Eğitimi*. 2 c. Ankara: Fayton Tanıtım Yayınları, 2009.
- Göle, Nilüfer. *Melez Desenler: İslam ve Modernlik Üzerine*. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Gürbilek, Nurdan. *Vitrinde Yaşamak: 1980’lerin Kültürel İklimi*. İstanbul: Metis Yayınları, 1993.
- İmik, Ünal. “Sosyal Statünün Müziksel Beğeniye Etkileri,” Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, 2007.
- Karaoğlu, Ömer. *Sahne Geri(cisi)’nden Bir Vaaz Bir Diyalog*. İstanbul: Pınar Yayıncılık, 2011.
- Kutluk, Fırat. *Müzik ve Politika*. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1997.
- Kutub, Muhammed. *İslam Düşüncesinde Sanat*. Çev. Akif Nuri. İstanbul: Fikir Yayınları, 1974.
- Marx, Karl. *Felsefenin Sefaleti*. Çev. Ahmet Kardam. Ankara: Sol Yayınları, 1999.
- Odabaşı, Fatma. “Türk Toplumunda Müzik ve Eğlence Anlayışı ile Din Duygusu Arasındaki İlişki: İstanbul Örneği,” Yayınlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul, 2001.
- Özarlan, Sevinç. “Ney Mümin Değil, Gitar da Gâvur,” *Aksiyon* 469 (2003), ss.64-66.
- Özcan, Nuri. “Tekke Müsikîsi,” *TDV İslam Ansiklopedisi*, c.40, ss.384-385.
- Saito, Mitsuri. “Japon Dini ve Bu Dinin Japon Müziğine Etkileri Üzerine Kısa Bir Tanıtım,” *Folklor/Edebiyat* 21 (2000) (Mistik Müzik Özel Bölümü), ss.141-144.
- Schuessler, Karl F. *Musical Taste and Socio-Economic Background*. New York: Arno Press, 1980.
- Selanik, Cavidan. *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayınları, 1996.
- Simmel, Georg. “Fashion,” *American Journal of Sociology* 62:6 (1957), ss.541-558. ----- *Bireysellik ve Kültür*. Çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları, 2009.
- Sorokin, Pitirim. *Bir Bunalım Çağında Toplum Felsefeleri*. Çev. Mete Tunçay. İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1972.
- Talay, Feyha. *Musiki Tarihi*. İstanbul: Orhan Mete ve Ort., 1959.
- Taş, Hakkı. “Melodies of Resistance: Islamist Music in Secular Turkey,” *Social Compass* 61 (2014), ss.368-383.
- Turhanlı, Halil. *Müzik ve Muhalefet*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 1996.
- Uçan, Ali. *İnsan ve Müzik: İnsan ve Sanat Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1996.

- Uludağ, Süleyman. *İslam Açısından Müsiki ve Sema*. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi, 2005.
- Uluskan, Seda Bayındır. *Atatürk'ün Sosyal ve Kültürel Politikaları*. Ankara: ATAM, 2010.
- Ulusoy, M. Demet. *Sanatın Sosyal Sınırları*. Ankara: Ütopya Yayınevi, 2005.
- . "Sanat Sosyolojisinde Temel Yaklaşımlar," *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 10:1 (1993), ss.247-259.
- Weber, Max. *Sociology of Religion*. Boston: Beacon Press, 1993.
- Wolff, Janett. *Sanatın Toplumsal Üretimi*. Çev. Ayşegül Demir. İstanbul: Özne Yayınları, 2000.

<https://twitter.com/esrefziya/status/151371675479453696> (05.07.2015) (Eşref Ziya Terzi).

<http://gencdergisi.com/1716-marjinal-olan-biz-degiliz-yasadigimiz-sikintilara-kayitsiz-kalanlardir.html> (01.05.2015).

http://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/05/150512_picasso_rekor (22.07.2015).

<http://www.haber7.com/roportaj/haber/660069-iki-donum-noktamiz-erbakan-ve-gulen> (12.05.2015).

<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/11596376/The-ten-most-expensive-paintings-in-history.html> (22.07.2015).

<http://www.timeturk.com/tr/2012/06/26/direnenlerin-muzigini-yapmaya-calisiyoruz.html> (15.05.2015).

<http://www.timeturk.com/tr/2010/06/20/medya-bizi-islamciyiz-diye-disladi.html> (01.05.2015).

<http://www.yenisafak.com/ramazangenel/sanat-allahi-bulmaktir-275876> (15.05.2015).

http://www.zaman.com.tr/pazar_luks-hayat-yasarken-ilahi-soylemem-ikiyuzluluk-olur_831180.html (05.07.2015).

www.ifpi.org/global-statistics.php/index.html

www.mu-yap.org

www.aykutkuskaya.com

www.grupgenc.com

www.marmaramuzik.com

www.riaa.com/index.php