

THE STANDARDIZATION AND MCDONALDIZATION OF POPULAR MUSIC FROM THE PERSPECTIVE OF ADORNO AND RITZER AND ITS INFLUENCE ON TURKISH POPULAR MUSIC

Mihalis Kuyucu

Asst. Prof., Istanbul Aydın University, Turkey, michael@michaelshow.net,
michaelkuyucu@gmail.com

Abstract

In the present study, the standardization and reduction in the quality of the popular music produced in Turkey were emphasized from the perspective of Adorno and Ritzer. In the first part of the study, a conceptual study was conducted in connection with the critics of Adorno, one of the theoreticians in Frankfurt School, addressed at the culture industry and the popular music that is a part of it. Ideas of Adorno about the culture industry and thesis produced against it have been discussed. In the second part of the study, the relationship suggested by Ritzer between the standardization and McDonaldization and popular music has been studied. In the research part of the study, popular music works produced in Turkey were studied and analyzed from the perspective of Adorno and Ritzer. A content analysis was conducted on the lyrics of the songs that are in Popular Turkish music market and the standardization experienced in the "main theme" of lyrics was underlined. In the conclusion of the study, it was emphasized that music works produced in Turkey and consumed by large masses are put into the market as products that are based on standard main themes and rhythms and the music industry encourage quick and serial consumption through McDonaldization. In addition, recommendations were made in connection with the industrial-social and common risks of this standardization in music.

Keywords: Music, Music and popular Culture, Adorno, Ritzer, Turkish Popular Music

ADORNO VE RITZER'İN PERSPEKTİFİNDEN POPÜLER MÜZİKTE STANDARTLAŞMA VE MCDONALDLAŞMA OLGUSU VE BUNUN POPÜLER TÜRK MÜZİĞİNE YANSIMASI

Özet

Bu çalışmada Türkiye'de üretilen popüler müzik ürünlerinde yaşanan standartlaşma ve kalitesizleşmeye Adorno ve Ritzer'in perspektifinden bir vurgu yapılmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde Frankfurt Okulu teorisyenlerinden Adorno'nun kültür endüstrisine ve onun bir parçası olan popüler müziğe yönelik eleştirileri ile ilgili kavramsal bir araştırma yapılmıştır. Adorno'nun kültür endüstrisine yönelik düşünceleri ile ona karşı üretilen karşı tezler tartışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde Ritzer'in standartlaşma ve McDonaldlaşma ile popüler müzik endüstrisi arasındaki ilişki incelenmiştir. Araştırmanın uygulama bölümünde Türkiye'de

üretileen popöler müzik ürünleri Adorno ve Ritzer'in perspektifinden incelenmiş ve analiz edilmiştir. Popöler Türk müzik pazarında yer alan şarkıların sözleri ile ilgili bir içerik analizi yapılmış ve şarkı sözlerinde ki 'ana tema'da yaşanan standardizasyon konusuna dikkat çekilmiştir. Çalışmanın sonucunda Türkiye'de üretilen ve geniş kitleler tarafından tüketilen müziklerin standart ana tema ve ritimlerde kurgulanmış birer ürün olarak pazara sunulduğu ve müzik endüstrisini McDonaldlaştırarak hızlı ve seri tüketime teşvik ettiği konusuna dikkat çekilmiştir. Ayrıca popöler müzikte yaşanan bu standartlaşmanın endüstriyel- sosyal ve toplumsal zararlarına yönelik öngörülerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Popöler Müzik ve Kültür, Adorno, Fitzer, Türkiye'de Popöler Müzik

1. ADORNO - KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ VE POPÜLER MÜZİK İLİŞKİSİ

Adorno (1903-69), Frankfurt Okulu teorisyen ve yazarlarından biriydi. 1923 yılında Frankfurt Üniversitesi'nde oluşturulan bu ekol, toplumsal değişimi teşvik etme girişimi olarak eleştirel teoriyi geliştirmiştir. Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse ve en son olarak da, Jürgen Habermas gibi isimlerle birlikte kapitalizmin toplum üzerindeki kontrolünü ve bunun yarattığı eşitsizlikleri eleştirmiştir. Horkheimer ile birlikte gerçekleştirdiği çalışmada kültür endüstrisinin kapitalizmin egemenliğinin merkezinde durduğunu iddia etmiştir (Adorno ve Horkheimer 1977:211).

Günümüz kapitalist toplumlarında, kültür endüstrisi her biri birer emtia olan kültür biçimlerini üretir. Kültür, pazarda alınıp satılması, daha fazla para getirmesi için üretilen bir şeydir. Bir takas değerine sahiptir ve şirketler kar elde etmek için kültür üretirler. Frankfurt Okulu yazarlarına göre, böylesi bir metalaştırma kültürel üretimin ve toplumsal yaşamın tüm veçhelerine nüfuz etmiş ve giderek artan bir şekilde yaygınlaşmıştır. Bu ise, kültür endüstrilerinin ürünlerinin standartlaşmasına ve dolayısı ile de kültür endüstrisi ürünlerini tüketenlerin edilgenleşmesine yol açmıştır. Held bu durumu şöyle açıklamıştır:

Kültür endüstrisinin temel özellikleri onun karşı karşıya olduğu sorunu yansıtır. Aynı anda hem ilgiyi ayakta tutabilmeli hem de çektiği dikkatin ürünün itibarsızlaşmasına yol açmayacak miktarda olmasını sağlamalıdır. Bu yüzden, ticari eğlence dikkatli ama edilgen, gevşek ve eleştirel olmayan alımlamayı hedefler (1980: 94).

Adorno'ya göre, popöler müzik kültür endüstrisinin bir parçasıdır. Popöler müziğe dair öne sürdüğü önemli iddialardan biri onun standartlaştırılmış olduğudur. Adorno'nun görüşüne göre, şarkı türleri, şarkıların kendileri ve parçaları da dâhil olmak üzere, tüm ürün standartlaştırılmıştır. Yani, eğer Adorno 1930, 1940 ve 1950li yıllarda değil de, bugün popöler müzik hakkında yazıyor olsaydı, muhtemelen öncelikle popöler müziğin dinleyiciler tarafından anında ayırt edilebilen bazı standart türlere – heavy metal, country müziği, halk müziği, blues, soul, urban, dans, rock vs. – bölünmüş olduğunu iddia ederdi. İkinci olarak da, bu tür müzik ve şarkıların kendilerinin de az sayıda farklı yapılar halinde standartlaştırılmış olduğunu öne sürerdi. Adorno açısından, bu tip parçalarda birbirinin yerine geçebilir nitelikte az sayıda bileşen vardır. Kendisinin de söylediği gibi, şarkının koro bölümünün başlangıcı diğer pek çok şarkının koro bölümlerinin başlangıcı ile yer değiştirebilir.

Adorno'ya göre, bir popöler müzik şarkısının parçaları birbiriyle değiştirilebilir. Gendron böylesi bir "parça değişebilirliğini" seri üretim otomobil örneğini kullanarak açıklamıştır: Bu yüzden, gerçekte, bir 1956 Cadillac Eldorado'nun herhangi bir mekanik parçası (örneğin karbüratör) genel mekanizmanın işlevsel bütünlüğü bozulmaksızın başka herhangi bir 1956 Cadillac Eldorado'da kullanılabilir (1986: 20). Gendron tarafından önerilen bir başka örnekte olduğu gibi, herhangi bir stereo sistemin hoparlörleri başkalarıyla değiştirilebilir ve, normal koşullarda, sistem hala çalışmaya devam eder. Parça değişebilirliği, her ne kadar üreticiler kendi parçaları için piyasa talebini canlı tutmak adına ürünlerinde yalnızca kendi parçalarının kullanılmasını sağlamaya çalışsa da, rasyonalize edilmiş endüstriyel sistemler için çok önemlidir. Bu nedenle, bir Peugeot 206 parçası başka bir 206'da kullanılabilse de, aynı parça bir Volvo'da kullanılamaz. Ama yine de lastikler gibi bazı parçalar daha değişebilir niteliktedir.

Adorno böylesi standartlaştırılmış ürünler arasında var olan bu türdeki çeşitlemeye "sahte bireyselleştirme" der. Böylesi çeşitlemeler ürünün temel yapısını değiştirmez, yalnızca yüzeysel değişiklikler sunarlar. Örneğin, Peugeot 206'nın üzerine yapılandırılan yarış çizgileri sahibinin zevkine bağlı olarak aracın görüntüsünü etkileyebilir ancak performansı üzerinde bir etkisi yoktur. Adorno popöler müzikteki çeşitlemelerin de bu türde olduğunu söyler. Popöler şarkıların detayları değişebilir ancak esas yapı ve biçim aynı kalır. Goodwin bu parça değişebilirliği ve sahte

bireyselleştirme fikirlerinin günümüz müzik sahnesine nasıl uygulanabileceğine dair şöyle bir örnek vermiştir:

Pop şarkıları genellikle aynı veya çok benzer davul kalıplarını, akor dizilerini, şarkı yapılarını ve sözlerini kullanırken pazarlama teknikleri (satışta kullanılacak “karakterlerin” oluşturulması, mesela New Kids on the Block grubu, Kiss grubu tarafından bir zamanlar kullanılan makyaj), performans orijinallikleri (Michael Jackson’ın “hıçkırığı”, Madonna’nın “tartışmalara yol açan” videoları) veya retorik jestler (Pete Townshend’in gitarını “yeldeğirmeni” gibi sallaması, Chuck Berry’nin “ördek yürüyüşü”) yoluyla farklılaştırılırlar (1992: 76).

Adorno’nun popüler müzik analizi popüler müzik ve “ciddi” müzik arasındaki karşılaştırmaya dayalıdır. Standartlaştırılmış popüler müziği, müziğin bir bölümündeki detayın yalnızca parçanın bütününe bağlı olarak anlam kazandığı ve popüler müzikte olduğu şekliyle standartlaştırmanın olmadığı “ciddi müzik”ten ayırmanın mümkün olduğunu iddia eder. Adorno’nun “ciddi” müzik hakkındaki iddiaları, parçaya kendine haslığını ve bireyselliğini veren müzik parçasının bir bütün olarak genel doğası ile belirli parçaları arasındaki yakın ilişkinin değerlemesine dayanır. Büyük müzik eserleri, mesela Beethoven’a ait olanlar, özgün ve orijinaldirler. Müziğin parçaları bir araya geldiğinde ortaya çıkan bütün sadece parçaların toplamı değildir. Bu, genel anlamı yaratmak için parçaları kullanan bir sanatsal yaratımdır. Bir parçanın bir başkasının yerine kullanılması tüm eserin anlamını ciddi şekilde etkileyecektir.

Frankfurt Okulu seri üretim ilkelerinin motorlu araçlar üretimine olduğu kadar kültür üretimine de uygulandığını iddia etmiştir. Bu bakış açısına göre, popüler müzik de endüstriyel biçimde üretilir. Ne var ki, tam da bu noktada Adorno’nun analizi bir sorunla karşılaşmıştır, çünkü pop müzik üretim bandında değil de, onun zanaat tarzı dediği şekilde yazılmaktadır. Yani, standart bir popüler müzik parçasını, evinde kalemi ve kağıdıyla oturan ve bir üretim bandı için standart parçalar üretmenin disiplini ile sınırlandırılmayacak bir kişi yazacaktır. Adorno’ya göre, bu sadece kapitalist çalışma şablonuna tabi olmayan daha eski bir üretim biçiminin kalıntılarını göstermektedir. Buna rağmen, popüler müziğin çok önemli bazı konularda- özellikle tanıtımı ve dağıtımını anlamında – endüstrileşmiş olduğuna dair iddiasını sürdürür.

“Ciddi” Müzik

Her parça “müzikal anlamı bütünselliğe bağlıdır, asla yalnızca bir müzik şemasının zorla uygulanmasına değil”

Ana tema ve detaylar bütünün içine sıkıca örülmüştür

Ana tema dikkatle geliştirilmiştir

Detaylar bütünü değiştirmeksizin değiştirilemezler – detaylar neredeyse bütünü kapsar / öngörür

Biçimsel yapı ve içerik arasındaki tutarlılık korunur

Standart şemalar (mesela dans için) uygulansa bile, bunlar hala bütünün içinde kilit rol oynamaya devam ederler

Yüksek teknik yeterlilik kurallarının vurgular

“Popüler” Müzik

Müzikal besteler bilindik şablonları/çerçeveleri takip eder: stilize edilmişlerdir. Çok az orijinalliğe sahiptirler

Bütünün yapısı detaylara bağlı değildir – bütün bireysel detaylar tarafından değiştirilmez

Melodik yapı son derece katıdır ve sıklıkla tekrarlanır

Armonik yapı bir diziden oluşur (“en ilkel armonik olgular vurgulanır”)

Karmaşıklıkla çalışmanın yapısı üzerinde hiçbir etkisi yoktur

Bireysel “etkilerin” kombinasyonu vurgulanır – ses, renk, ton, tempo, ritm gibi

Doğaçlama “normal” hale gelir (oğlanlar yalnızca dar bir pencerede “salmabilirler”)

Detaylar ikame edilebilir niteliktedir (“bir makinenin dişlileri misali görevlerini yerine getirirler”)

Yeni ve orijinal gibi görünürken müzikte anlaşılabilir olana dair geleneksel kuralları tasdik eder

Tablo 1. “Ciddi” ve “Popüler” müzik üretim ve tüketiminin yapısı (Kaynak: Held 1980: 101)

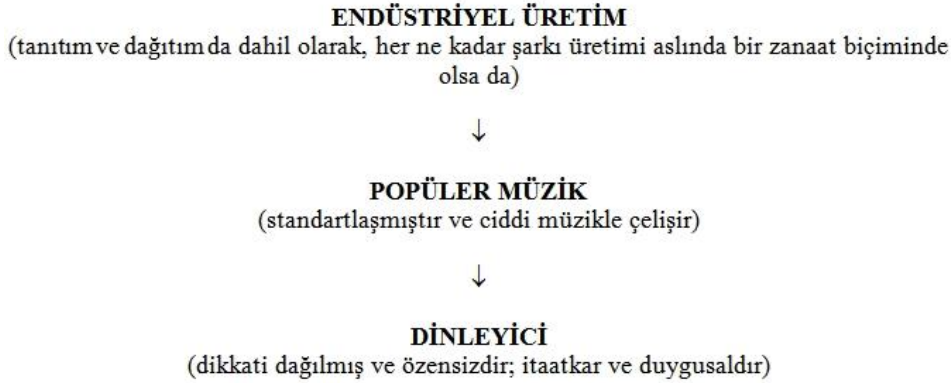
Adorno'ya göre endüstrileşmiş popüler müzik dinleyicisi standart ve rutinleşmiş bir dizi tepkinin içinde kaybolmuştur. Dinleyicinin dikkatinin dağılmış ve özensiz olduğunu iddia eder. Bu anlamda, pop müzik günümüz sosyal yaşamın gündelik arka planının bir parçasıdır. Mesela, pop müziği, müzik uzmanlarının bir Beethoven senfonisini dinlememiz gerektiğini söyledikleri biçimde- yani oturup bütün dikkatimizi vererek ve Beethoven'ın bize iletmek istediği anlamı yaratmak için parçaların birbirleriyle nasıl ilişki kurduklarını görerek- dinlemeyiz. Adorno'nun bakış açısına göre, popüler müzikten alınan haz yapay ve sahtedir. Bu yüzden dinleyici için de onun deyimiyle "ritmik olarak itaatkâr" denilebilir. Dinleyici, şarkının standartlaştırılmış ritmini takip ederek ve onun tarafından boyun eğdirilerek veya koşullandırılarak "ritmin kölesi" olmuştur. Adorno'ya göre bunlardan haz alan kişiler yozlaşma virüsünü almışlardır ve endüstrileşmiş kapitalist sistemin üzerlerinde egemenlik kurmasına açıktırlar. Adorno'nun görüşüne göre, bir başka tehlikeli haz onun "duygusal" diye nitelendirdiğidir. Popüler şarkılar tarafından ortaya çıkarılan duygular ve hisler, derin ve içe işler olmak yerine sahte veya olgunlaşmamış niteliktedirler. Ciddi müziğin en iyi örnekleri tarafından yaratılan ve ifade edilen hisler ve duygularla mukayese edilemezler. Adorno'nun belirttiği, ciddi ve popüler müziğe dinleyicilerin verdikleri tepkiler arasındaki farkların bir özeti tablo 2'de sunulmuştur.

Adorno'nun iddiasına göre popüler müziğin üretiminde, metinsel biçim ve dinleyici tepkisi standartlaştırılmıştır ve benzer bir öz yapıyı açığa vurur. Kapitalist toplumdaki endüstriyel üretim standartlaştırılmış ürünlerin ortaya çıkmasına sebep olur. Bu ürünler, sırf kendileri için bilindik olduğundan dolayı böylesi bir endüstriyel ürünü talep eden veya arzulayan izleyiciler topluluğunun üyeleri tarafından yüzeysel biçimlerde kullanılırlar. Böyle bir sistem endüstriyel aygıtları kontrol edenler tarafından – kapitalist veya burjuva sınıf - toplumun domine edilmesini kolaylaştırır. Nüfusun büyük çoğunluğu edilgen durumdadır ve onları istediklerini düşündükleri ürünlerle beslemekte olan kültür endüstrisi tarafından manipüle edildiklerinden sahte bir mutluluk içindedirler. Adorno'nun tezi tablo 3'de sunulmuştur.

Adorno'nun bu yaklaşımı, popüler müziğin doğasını, üretimini ve tüketimini nitelendirme girişimidir. Adorno, Marx kaynaklı eleştirel teoriye benzer bir eleştiri geliştirmek istemiştir. Durum bu olunca da, teori geniş bir alanı kapsar ve güncel müzik ve kültürün, kapitalist toplumda çalışan sınıfa baskı uygulamada kullanılma biçimlerini gösterecek bir eleştiri getirmeye çalışır.

"Ciddi" Müzik
Ciddi müzik parçasını anlayabilmek için kişinin onun bütününü deneyimlemesi gereklidir
Bütünün detaylara verilen tepkide güçlü bir etkisi vardır
Motifler ve detaylar yalnızca bütünün bağlamında anlaşılabilir
Müziğin anlamını, hissini yakalamak için yalnızca onu tanımak, mesela müziği bir başka "benzer" parçayla özdeşleştirmek yetmez
Müziği takip etmek için çaba ve konsantrasyon gereklidir
Estetiği günlük yaşamın sürekliliğini kesintiye uğratar ve bellek kullanımını teşvik eder
"Popüler" Müzik
Parçaların alımlanması ve bunlara verilen tepkilerde bütünün çok az etkisi vardır – parçalara bütüne verildiğinden daha güçlü tepkiler verilir.
Müzik, önceden kabul edilmiş / bilinen, kolaylıkla tanınabilir türler halinde standartlaştırılmıştır
Müziği takip etmek için çok az çaba gerekir – dinleyicinin zaten müzikal deneyimlerini sınıflandırdığı farklı modelleri vardır
Bütüne çok az vurgu yapılır - önemli olan tarz ve ritimdir (ayağın yerdeki hareketi)
Tanıdık deneyimlere yönlendirir (motifler ve detaylar bağlam dışında anlaşılabilir çünkü dinleyici otomatik olarak bir çerçeve sağlar)
Müziğin anlamı, hissi tanıma yoluyla elde edilir – bu da onun kabulünü sağlar
Dinleme yoluyla elde edilen haz ve eğlence – özdeşleşme mekanizmasından kaynaklanan niteliklerle donanan – "müzik nesnesine" aktarılır
En başarılı, en iyi müzik en çok tekrar edilenle özdeşleştirilir
Müziğin toplumsal bilinç üzerinde "uyutucu etkisi" vardır
Günlük yaşamda bir çeşit devamlılık duygusunu güçlendirir – bir yandan da basite indirgenmiş yapısı ile unutkanlığı dayatır
Düşünmeyi gereksiz hale getirir

Tablo 2. Dinleyicide teşvik edilen tepkiler / dinleyiciden talep edilenler bakımından “ciddi” ve “popüler” müzik arasındaki farklar (Kaynak: Held 1980: 103)



Tablo 3. Adorno'nun popüler müzik açıklaması

2. ADORNO'NUN GÖRÜŞLERİNE KARŞI ÜRETİLEN GÖRÜŞLER

Adorno'nun yaklaşımındaki kilit sorunlardan biri popüler müzik metinlerinin yapılarındaki ve biçimlerdeki farklılıkları yeteri kadar hesaba katmamasıdır. (Middleton 1990:128). Adorno çalışmasının büyük bölümünü 1930ların sonu ve 1940ların başında yazmıştır. O dönem için, kültür endüstrisinin popüler müzik bölümünün ürünleri standartlaştırılmış gibi görünebilir. Ne var ki günümüz pop müzik tarzlarının ışığında bu tezi sürdürmek oldukça güçtür. Burada göze çarpan sorun, neyin temel ve neyin yapay, metinsel çeşitleme olduğuna karar vermenin her zaman kolay olmamasıdır. Bu ayırım muhtemelen 1930larda son derece standartlaştırılmış şarkılar üretmiş olan Tin Pan Alley'in çalışmaları için yapılabilir ama konu daha güncel müzik biçimleri veya serbest biçimli caz olduğunda iş o kadar da kolay değildir. Bu konuyla ilgili daha fazla açıklama müzik metinlerinin yapılarının analiz edilmesi ve bu analizde kullanılacak araçlara bağlı olarak yapılabilir.

Benzer biçimde, Adorno'nun pop müziğin alımlanmasına dair açıklamaları da oldukça belirsizdir. Sağlam delillerle desteklenmeyen bir takım genellemeler yapar. Savları kabul edilmeden önce, kişilerin gerçekte popüler müzikle ilişki kurarken kullandıkları farklı yolların hesaba katılması gerekir. Nitekim insanların Ajda Pekkan ile Müslüm Gürses'e benzer biçimlerde tepki verdiklerini iddia etmek pek de kolay değildir. Dahası, Adorno, popüler müziğin tüketiminin bir parçası olan farklı türlerdeki hazları da yeteri kadar dikkate almaz. Bazı müzik biçimlerine değer verilmesinin sebebi dans etmek için çok iyi olmalarıyken, bazıları için ise bu sebep insanları derin düşüncelere sevk etmeleri – veya daha farklı şeyler – olabilir. Pop müzik tüketiminden alınan hazlar Adorno'nun düşündüğü kadar da yüzeysel değildir. Adorno'nun popüler müzik ile ilgili tezi dört kategoride eleştirilmiştir.

- ✓ **İçkin Yöntem:** Middleton (1990) Adorno'nun yaklaşımındaki ana problemlerin çoğunun başlangıçta belirli tipte bir müziğe odaklanmış olmasından kaynaklandığını öne sürer. Onun görüşüne göre, Adorno genellemelerini bir batı geleneği olan “ciddi” müzikten yola çıkarak yapar ve diğer biçimleri onunla kıyaslar. Bu durumda da kıyaslanan diğer biçimler daha değersiz görünürler. Farklı müzik biçimlerini, dolaylı veya dolaysız olarak, Batının klasik geleneğinin ideal veçheleri ile kıyaslamaktansa, yargısız bir biçimde ilerlemek daha uygun bir yöntem olacaktır. Değer konusunda eleştirel bir yargıda bulunmayı ertelemek de buna dâhildir. Gendron da benzer bir noktaya dikkat çekmiştir (1986)
- ✓ **Tarihsel ve toplumsal konum:** Son derece eğitilmiş, müzikten anlayan bir yirminci yüzyılın ortası Alman entellektüeli olan Adorno'nun yaklaşımı kendi tarihsel ve toplumsal konumu ile fazlaca sınırlıdır. Özel ve belirli türdeki müzik biçimine önem vermeye devam ettiğinden, yaklaşımı müzik yapımındaki sosyal ve tarihsel değişimlerle başa çıkmakta pek çok zorlukla karşılaşır. Gendron'un (1986:121) da dikkat çektiği gibi, Adorno'nun teorisinin günümüz pop müziğinin niteliklerini açıklayabildiği bazı noktalar da vardır. Durumun ne dereceye kadar onun söylediği gibi olduğu – örneğin, Goodwin tarafından tanımlanan yüzeysel çeşitlemeler (1992) – ve ne dereceye kadar bu teorisinin günümüz pop müziğini aydınlatığı konusu dikkatlice değerlendirilmelidir. 1920 ve 1930larda Weimar Almanya'da yapılan yorumların Adorno'nun caz hakkındaki görüşlerini ciddi biçimde etkilediğini iddia eden Robinson (1994:67) bu

konuya farklı bir bakış açısı getirmiştir. Bir çok sebepten ötürü, Amerikan cazından farklı, özel ve kendine özgü caz biçimleri o dönemde gelişmiştir. Robinson bu durumun Adorno'nun analizini nasıl etkilediğini gösterir ancak neden Adorno'nun sonraki yıllarda farkına vardığı caza dair farklı anlayışları hesaba katmadığı sorusuna cevap vermez.

- ✓ **Yenilik:** Adorno müziğin dinamik ve değişen doğasına yeteri kadar önem vermez. Popüler müzik onun fikirlerini şekillendirmesinden bu yana önemli biçimde gelişmiştir ve müzikal yeniliklerin ve gelişen yeni teknolojilerin gerçekten de müzik üretiminin çeşitli yönlerini önemli biçimde değiştirip değiştirmediği konusu dikkatle değerlendirilmelidir.
- ✓ **Analiz:** Adorno'nun açıklamaları çok genel olduğundan, müzik üretiminin özel doğasının, metinsel çeşitlemenin ve tüketimin detaylı bir analizini sınırlar. Hazzı sorunsallaştırmanın yanısıra, Adorno'nun eleştirel açıklaması sosyolojik keşif ve analize de engel olmaktadır. Böylesi bir teorinin uygunluğuna karar vermeden önce, müzik endüstrisinin değişen doğası, müziğin farklı yer ve zamanlardaki üretim biçimleri, müziğin farklı bağlamlardaki belirli politik etkileri, pop müzik türleri arasındaki metinsel çeşitlemenin derecesi, müziğin tüketim ve haz üretim biçimleri araştırılmalıdır.

3. POPÜLER MÜZİK VE MCDONALDLAŞMA KAVRAMI

George Ritzer (1993:65), toplumsal yaşam örgütlenmesinde baskın modelin Weber tarafından nitelendiği gibi bürokrasi değil de, McDonald's fast-food restoranları örneğindeki benzer bir rasyonelleştirme olduğunu öne sürmüştür. Ritzer çok sayıda başka toplumsal yapının fast-food restoranlarına benzer biçimde örgütlendiğini iddia etmiştir ve buna "toplumun McDonaldlaştırılması" adını vermiştir. Ritzer tarafından incelenmiş olan örneklerden üçünü ele alırsak – spor, eğitim ve sağlık – bunların gittikçe artan biçimde McDonald's benzeri özellikler sergilediğini görürüz. Bu tip bir örgütlenmenin başlıca bileşenleri verimlilik, hesaplanabilirlik, öngörülebilirlik ve kontroldür. Ürünlerini verimli ve etkin biçimde ulaştırmayı, personelin çalışma biçimindeki savurgan işlemleri ortadan kaldırmayı ve müşteri uzun süre bekletmemeyi hedeflerler. Ürünlerin üretim ve teslimat sürecinde her bir safha ölçülür ve hesaplanır. Bundan dolayı McDonald's restoranlarındaki burgerler kesin bir ölçüye sahiptir ve pişirilme zamanları tam olarak belirlenmiştir. McDonaldlaştırılmış organizasyonlarda ürünler ve çevre standarttır ve öngörülebilir niteliktedir. Temel fikir, hamburgerin New York'ta da, Londra'da da, Paris'te de, Moskova'da da aynı görünmesi ve aynı lezzete sahip olmasıdır. McDonald's gibi organizasyonlardaki süreçler net yönetim çizgileri ile kontrol edilirler.

Ritzer, Weber gibi, McDonaldlaştırmada işin içine dahil olan rasyonelleştirme süreçlerine rağmen, bu tip organizasyonların irrasyonel ve verimsiz olabileceklerini söyler. Örneğin, bir hamburger için uzunca bir süre sırada bekleyebilir ve nitelikteki çeşitsizliği sıkıcı ve heyecansız bulabiliriz. Dahası, McDonald's tarzındaki gibi rutin ve öngörülebilir olmayan deneyimler üretmeye teşebbüs eden başka türde örgütlenmeler de gelişebilir.

Ritzer'in iddialarındaki önemli bir nokta boş zamanlarımızın rasyonelleştirilmiş olmasıdır. Yani, yalnızca ürünlerin üretimi ve bizim onları tükettiğimiz yerler değil, aynı zamanda zamanımız ve boş vakit aktivitemiz de rasyonelleştirilmiştir. Önceleri işten veya devlet bürokrasisinden kaçtığımız yerler de rasyonelleştirilmiş McDonaldize modele benzer şekilde düzenlenmişlerdir.

Bu rasyonelleştirme süreçlerinin pop müziğe uygulanabileceği iddia edilmiştir. Weber, batı müziğinin rasyonel yapısının özel doğasını nitelendirmiştir ve "Müzikal rasyonelleştirme sürecinin bilinen araçlarla, etkin aygıtlarla ve anlaşılabilir kurullarla iş gören, hesaplanabilir bir konuya dönüştürülmesidir. Buna karşı hiç durmaksızın çalışmak dışı vurumcu bir esnekliğin itici gücüdür" (Martindale and Riedel 1958: 22). Goodwin'in belirttiği gibi: "Tıpkı kapitalist toplumların metaların yaratımına düzen getirmek için üretimi rasyonelleştirmeye giderek daha çok ihtiyaç duyması gibi, Batı müziği de müzik üretimi için bir kurullar ağı yaratır. Böylece, müziğin ne olduğu evrensel bir nota sistemi ve tonal ve ritmik farklılıkların kesin ölçümü ile tanımlanır hale gelir" (1992: 76).

Goodwin, Weberci çizgide olduğu gibi, yeni teknoloji biçimlerinin gelişmesinin ve bunların müziğe uygulanmasının müzikal metinlerin doğasının ve üretiminin rasyonelleştirilmesini içerdiğine dair kanıtlar bulmuştur. Bununla ilgili üç boyut tanımlar: "armonik rasyonelleştirme zamansal rasyonelleştirme ve tınısal benzerlik". Armonik rasyonelleştirme kısmen, örneğin, pek çok modern sentezayırda bulunan mikrotonalitenin ortadan kaldırılmasıyla gerçekleşir. Bunun müziğin globalleşmesinde etkisi büyüktür çünkü pek çok batılı olmayan müzik batı sentezayırılarını kullanarak çıkarmanın gücü olduğu mikrofonlara dayalıdır (1992: 83) Bu yüzden, müzikte duymayı bekleyebileceğimiz ton yelpazesinde bir sınırlama vardır. Zamansal rasyonelleştirme teknoloji aracılığı ile gerçekleşir, mesela saniyede belli sayıda vuruş üretebilen bu yüzden de bir müzik parçasının genel doğasını yapılandıran bir davul makinesi gibi. Tınısal benzerlik ise sentezayırılardan gelen seslerin önceden fabrikalarda ayarlanması yoluyla olur, bunun anlamı da yeni makinelerin onları her kim,

nerede ve ne zaman çalarsa çalsın aynı sesleri üretmeleridir.

Weberci bir yorumla, müzik endüstrisinde üretim giderek daha da artan bir biçimde rasyonel bağlamda örgütlenebilir. Bu yüzden, bir müzik parçasının farklı bileşenleri, eğer kayıtlar dakikada aynı vuruş sayısı kullanılarak yapılmışsa, farklı yerlerde oluşturulup daha sonra bir araya getirilebilirler. Bu ise tüm müzik parçasının yapılandırılan vuruşun önemini artırır. Dahası, parçalar sınırlı sayıda sesler kullanılarak, müzik enstrümanlarından ziyade bilgisayar konusunda yetenekli olan kişiler tarafından son derece hızlı bir şekilde oluşturulabilirler.

Buna ek olarak, müzik ürünlerinin satışı giderek daha çok büyük eğlence mağazalarından ve D&R – Teknosa gibi süpermarketlerde ve online (Amazon ve iTunes, TNet Müzik gibi) tedarikçilerden gerçekleşmektedir. Süpermarketlerde veya Türkiye'nin en büyük tedarik zincir mağazası olan D&R'lardaki gibi mağazalarda müzik son derece derli toplu bir şekilde düzenlenip dizilir, müşterinin kendisi tarafından seçilir ve parası ödenmek üzere kasaya götürülür. Personel sayısı gözle görülür derecede azdır ve esas olarak sadece paralarını almak için müşterilerle ilgilenirler. Buna karşın, müzik mağazaları potansiyel müşterilerin onlara satın alma tercihini yapmadan önce çeşitli farklı plakları dinletebilecek uzman satıcılardan tavsiye alabilecekleri yerlerdi. Bu tip bir etkileşime bugün sadece son derece az sayıda bulunabilen uzmanlaşmış mağazalarda rastlanmaktadır.

4. MCDONALDLAŞMAYA KARŞI YAPILAN ELEŞTİRİLER

Yayınlandığı 1993 yılından beri Ritzer'in analizi pek çok tartışma ve analize konu olmuştur. Ritzer'in kendisi kitabını güncellerken, diğer yazarlar da bu analizi toplumsal yaşamın diğer pek çok alanına uygulamışlardır. Ritzer'in çalışması hakkında hem genel hem de belirli noktalarına yönelik pek çok eleştiri yapılmıştır. Ritzer iddialarının genel hatlarını savunmuştur. McDonald's'ın başarısına karşın, Anti-McDonaldlaştırma (de-McDonaldization) olarak nitelediği bazı eğilimlerin olduğunu da itiraf ederken, McDonald's'ın Amerika Birleşik devletlerindeki ekonomik gücünün (her ne kadar hala küresel anlamda başarılı olsa da) tehdit altında olduğunu ve çeşitli protestocu gruplar için "negatif bir sembol" haline geldiğini (Ritzer 2002: 256) ve herhangi bir şirket için "en tepede süresiz olarak kalmanın" güçlüğünü kabul etmiştir.. Bu sayılanlar McDonald's için bazı zorluklar yaratsa da, Ritzer'in görüşüne göre, genel McDonaldlaştırma sürecinden ayrı tutulabilirler. Önemli olan kendi başına McDonald's değil de adını verdiği rasyonelleştirme sürecidir.

Rasyonalizasyonun günümüz popüler müziğinin üretiminde etkili olan tek faktör olup olmadığı çok net değildir. Bu yüzden, bazı yazarlar rasyonelleştirilmeyecek bazı boyutların daima olacağını, dolayısı ile de müzikal üretimin bu tip bir kısıtlamadan kaçabileceğini iddia etmişlerdir. Frith bu nosyonun birkaç yönünü birden ele almıştır:

Müziğin endüstrileşmesi insanların onu kişisel mutluluklarını veya toplumsal matemlerini ifade etmek için kullanmayı bırakmalarına sebep olmadı; bunları yapmamız için bize yeni araçlar, etki yaratmak için yeni yollar, müziğin ne olabileceğine dair yeni fikirler verdi. Sokak müziği bugün kesinlikle bir endüstriyel gürültüdür, ama aynı zamanda insan gürültüsüdür, bu yüzden, belki de 1990ların başlarının en heyecan verici ve politik müziğinin Public Enemy gibi genç şehirli siyah grupların, hem son teknolojiye hem de sokak itibarına ağır şekilde bağımlı grupların, hip-hop melodileri olduğunu söylemek uygun olabilir (1992: 74).

Goodwin, rap ve hip-hop müziklerinin, her ne kadar rasyonelleştirmeyi işaret eden teknolojileri kullansalar da, topluma ve geleneklere uygun hale getirilmiş biçimlerden ayrıldıklarını öne sürmüştür. Ona göre, "Popüler müziğin son dönemlerdeki gelişimi ile ilgili gerçekten çarpıcı olan şey, onun geleneksel tonalite ve yapısal uyumdan gittikçe daha da uzaklaşmasıdır. Ayrıca, tonalite ve şarkı yapısı geleneklerine adanmış meydan okuyan son derece avangard olan ses kayıtları rutin biçimde listelere girmektedirler (1992: 92-3). Dahası, bu tip teknolojileri kullanan müzik üreticileri genellikle teknolojik aletlerin yapımcıları tarafından öngörülme yeni sesleri üretmek için onlarla deneyler de yapmaktadırlar.

Hall (1980) ve Morley (1980)'in çalışmaları, izleyicilerin medya metinlerindeki egemen mesajları kabul edebileceklerini, bunlara karşı olabileceklerini veya tartışmalı bir okuma yapabileceklerini iddia etmiştir (Abercrombie ve Longhurst 1998: 9-28). Bu yaklaşımın belirli bir varyasyonunu benimseyen Fiske ise konuyu şu şekilde yorumlamıştır:

Kapitalist endüstrilerin yalnızca görünüşte çeşitliliğe sahip olan ve hepsi aslında aynı kapitalist ideolojiyi teşvik ettikleri için bu çeşitliliğin aldatıcı olduğu yaygın inancına karşıyım. İlacı şekerle kaplama becerileri o kadar yüksek ki, insanlar kültürel metayı tüketmek ve keyfini çıkarmakla meşgulken ideolojik uygulamanın farkına bile varamıyorlar. Ben "insanların" "kültürel ahmak"lar olduklarına inanmıyorum: onlar ayırım yapmaktan aciz, edilgen, çaresiz ve endüstriyel baronların ekonomik, kültürel ve politik insafına

kalmış kitleler değiller (1987: 309).

Bunun sonucunda Fiske izleyicilerin medya metinlerini hangi farklı biçimlerde kendi hayatlarında kullandıklarını incelemiş ve Madonna hakkında şunları söylemiştir (1987: 89):

Madonna görünüşünün anlamlarını, aynı Madonna videoları gibi, kesin ve net olarak nitelendirmek mümkün değildir. Ama konu tam olarak da budur, bunların verdikleri haz söylediklerinden değil de, ciddi biçimde küçük görülmüş bir altkültürün, kendi sözlerini söylemek, kendi anlamlarını yaratmaya dair hak ve güç iddiasından gelir. Madonna'nın kadın hayranlarına yaptığı ataerkil düzenin adetleriyle oynama daveti, onlara ille de bu adetlere tabi olmak zorunda olmadıklarını ama ataerkil düzenle olan ilişkilerinde dolayısı ile de kendi kimlik duyguları üzerinde bir miktar kontrole sahip olabileceklerini gösterir.

Fiske'in bir sonraki çalışması ise oldukça düşmanca karşılanmıştır, öyle ki bu çalışmanın basitçe bir popüler kültür kutsamasına öncülük ettiği ve hegemonyaya karşı muhalefetin popüler kültürün tüm biçimlerinde bulunabileceğini öne sürdüğü eleştirilerine maruz kalmıştır. Kültür endüstrisi ürünlerinin farklı kullanım yolları üzerinde odaklanmaya çalışırken, Fiske, Adorno tarafından tanımlanan kültür endüstrisinin boyutlarını hafife almış olabilir. Ne var ki, bu, Fiske'in çalışmasının sonuçlarının göz ardı edilmesi gerektiği anlamına gelmez ve izleyicinin aktivite ve yaratıcılığına dair fikirler de, metalaştırma, standartlaştırma ve rasyonelleştirmenin yanı sıra, ampirik anlamda dikkate alınmalıdır.

Son yıllarda Web 2.0, izleyicilerin tüketici rollerinin katılımcı ve üretici rolüne dönüşmesi konusunda genişletici etkisi ile katılımcı kültürün hızlı gelişimine yardımcı olmuştur. Jenkins'e göre (2009: 9) göre ilişkiler, ifadeler, işbirlikçi sorun çözme ve yayma, katılımcı kültürün önemli biçimleri olarak, eğitim, sivil katılım, iş yeri ve diğer çeşitli kültürel ifade biçimlerinde önemli rol oynarlar. Popüler müzik dinleyicileri bağlamında, bu biçimlerin her biri ile ilintilendirilen aktiviteler şu şekilde sıralanabilir:

- ✓ *İlişkiler* – belirli sanatçıya ve onun müziğine dayalı çevrimiçi topluluklara üyelik;
- ✓ *İfadeler* – dijital örnekleme, hayran videoları gibi yeni müzikal içerikler üretmek;
- ✓ *İşbirlikçi sorun çözme* – diğer hayranlarla birlikte wikipedia makalelerinde veya belirli bir sanatçı veya gruba adanmış ortak bloglarda çalışmak;
- ✓ *Yama* – blog yazmak, podcast yapmak

Katılımcı kültürün yukarıdaki biçimleri üretim ve tüketim rollerinin bir dereceye kadar eşitlendiğinin sinyalini verir: Bugün medyanın bazıları tarafından üretilip bazıları tarafından tüketildiği bir dünyadan, herkesin üretilen kültürde daha aktif bir payı olduğu bir dünyaya doğru ilerliyoruz (Jenkins vd ,2009:12).

Tüketiciler artık yalnızca kendi içeriklerini üretmekle kalmıyor, aynı zamanda diğer tüketicilerle, üreticilerle ve içerikle, genellikle de geleneksel olmayan bir bağlamda, etkileşime giriyorlar. Örneğin, akıllı telefonlar gibi mobil araçların gelişmesiyle birlikte, şimdi artık günlük işlerimizi hallederken bir yanda da YouTube videolarını izleyebiliyor veya birisinin blogunda yazdıklarına yorum yapabiliriz. Bu değişen bağlam bizim, popüler müzik de dâhil olmak üzere, kültürel süreçleri ve eserleri yorumlama biçimimizde bir rol oynayabiliyor. Gauntlett (2011: 8) bu çeşit çevrimiçi bağlantı ve ortak çalışmaların çevrimdışı dünyaya taşarak "arkasına yaslanıp söylenenleri dinleme kültürü"nden "yapma ve meydana getirme kültürü"ne doğru önemli bir geçiş olduğunu belirtmiştir.

Griffiths, bir müzik türü olarak popüler müziğe dair yaptığı anlamlı ve tartışmalı araştırmada, eleştirel üslup olarak benimsenmiş üç farklı duruş tanımlamıştır. Ona göre, "düşük müziğin yüksek analizi", "ciddi izleyiciler", "sokak dövüşçüleri" ve "yöneticiler" olarak üç farklı yaklaşımla yapılmıştır. Birincisi, ilk safhadır ve (sosyolojisini değilse de) ciddi popüler müzik çalışmalarını başlatır. Bu yaklaşım ciddi ve ironiden yoksundur, ahlaki bir amacı vardır, çalışmanın nesnesi konusunda biraz beceriksizdir (Griffiths 1999: 398). İkinci grupla birlikte, popüler müzik edebiyatı gerçekten uçuşa geçer. Bu yaklaşım sosyoloji ve kültürel çalışmalar tarafından güçlü bir şekilde etkilenmiştir ve popüler müzik tartışmalarında ciddi biçimde politiktir.

Son yazar grubu – yönetici olarak ifade edilenler – son derece karmaşık görünen popüler müzik teorisi ile meşguldürler. Griffiths'in de söylediği gibi, bu çeşit bir yaklaşım tipik olarak gözleme dayalı bir teknik, ki dürüst olmak gerekirse bunlar çok basittir, birdenbire bir dolu grafik gerektirirse ortaya çıkar (1999: 409). Bu "çok basit" olma meselesi tartışılabilir olsa da (özellikle müzik eğitimi olmayan bizler için) ikinci tipteki yaklaşımın politikasından ve etkilerinden bir uzaklaşma vardır.

5. TÜRKİYE'NİN POPÜLER MÜZİĞİNDE YAŞANAN MCDONALDLAŞMA & STANDARTLAŞMA (UYGULAMA)

Çalışmanın bu bölümünde Türkiye'de üretilen ve yaygın olarak tüketilen popüler müzik ürünlerinin şarkı sözlerine yönelik bir içerik analizi yapılarak, popüler müzikte yaşanan standartlaştırma ile ilgili bir uygulama

yapılacaktır. Çalışmada Türkiye’de 27.07.2015 ve 02.08.2015 tarihleri arasında radyolarda en çok dinlenen şarkıların sözleri içerik analizine tabi tutularak çalışmanın ilk bölümünde dile getirilen Adorno ve Ritzer’in popüler müzik ile ilgili kurguladığı teoriye yönelik bir durum tespiti yapılacaktır. Araştırmada Türkiye radyolarının bir haftalık süreçte en çok yayınladığı on şarkı tespit edilmiş ve bu on şarkının sözlerine yönelik bir içerik analizi yapılmıştır. Türkiye radyolarında en çok yayınlanan on şarkının listesi Telifmetre adlı şirket tarafından yapılan eser takibi sistemi verilerinden alınmıştır. Söz konusu dönemde radyo kanallarında en çok yayınlanan on şarkı ve yayın adetleri ise tablo 4’teki gibidir:

Sıra	Yorumcu Adı	Şarkı Adı	Çalınma Sayısı
1	Hadise	Yaz Günü	677
2	Gülşen	Bangır Bangır	575
3	Ajda Pekkan	Yakarım Canını	569
4	Kenan Doğulu	Aşk İle Yap	561
5	Simge	Miş Miş	561
6	Soner Sarıkabadayı	Unuttun mu Beni	550
7	Demet Akalın	Ders Olsun	538
8	Göksel	Denize Bıraksam	536
9	Mabel Matiz	Sarışın	522
10	Sıla	Hediye	517

Tablo 4. Araştırma Döneminde Türkiye’nin Ulusal Yayın Yapan Radyo Kanallarında En Çok Yayınlanan On Şarkı (Kaynak: <http://www.telifmetre.com/default.aspx>, Erişim Tarihi: 05.08.2015).

İncelenen şarkıların sözleri içerik analizine tabii tutulmuştur. Ayrıca şarkıları ritim aralıklarının tespit edilmesi için IOS BPM Detector adlı uygulama ile ritimleri (BPM) incelenmiştir. Uygulamanın üçüncü bölümünde ise şarkıların video klipleri incelenmiştir. Şarkı sözü ve video klip analizinde tekrarlanan öğeler ve içerikler kayıt altına alınmış ve onların müzikteki McDonaldslaştırılmaya hizmet edip etmediği konusunda tespitlerde bulunulmuştur.

Araştırma kapsamında incelenen şarkılar ve sözleri incelendiğinde genel olarak şarkıların yüksek ritimde şarkıların olduğu gözlemlenmiştir.

Sıra	Yorumcu Adı	Şarkının Adı	Şarkının Ritmi (BPM)
1	Hadise	Yaz Günü	131
2	Gülşen	Bangır Bangır	159
3	Ajda Pekkan	Yakarım Canını	136
4	Kenan Doğulu	Aşk İle Yap	129
5	Simge	Miş Miş	116
6	Soner Sarıkabadayı	Unuttun mu Beni	139
7	Demet Akalın	Ders Olsun	155
8	Göksel	Denize Bıraksam	97
9	Mabel Matiz	Sarışın	93
10	Sıla	Hediye	99

Tablo 5. Araştırılan Şarkıların Ritim (BPM) Değerleri

En çok dinlenen yedi şarkının BPM değerlerini 110 ile 160 arasında olduğu görülmektedir. Bu BPM değeri yüksek tempolu şarkıları ifade etmektedir. Şarkılar belirli pop kalıplarında hazırlanmıştır. Bu yüksek tempo Adorno’nun söylediği “ritmik olarak itaatkâr” bir dinleyici modeli yaratmıştır. Dinleyici standart kalıplarda kurgulanmış benzer ritimlerdeki şarkıları dinlemektedir. Bu onları “ritmin kölesi” itaatkar bir dinleyici modelinin oluşmasına neden olmaktadır. Benzer kalıplardaki bu şarkılar dinleyiciye bir morfin gibi şırınga ile verilmektedir. Dinleyici edilgen bir biçimde uyumuş bir halde bu şarkıları dinlemekte ve standartlaşmış bir müzik zevkinin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Araştırmaya konu olan, radyo kanallarında en çok yayınlanan on şarkının şarkı sözleri incelendiğinde ise ortaya çıkan standart özellikler tablo 6 ’daki gibi derlenmiştir:

Hadise - Yaz Günü	Aşk Şarkısı - Bir sevgiliye yapılan çağrı var. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler "hadı" "sar" "al" gibi eyleme davet eden kelimelerdir. Elektronik müzik enstrümanları ile kurgulanmış bir şarkı. Dinleyiciyi eyleme teşvik eden bir şarkı. Sözlerinde sevgiliye yapılan bir çağrı sonucunda sevgilinin bir eylemde bulunması hedefleniyor.
-------------------	--

Gülşen - Bangır Bangır	Aşk Şarkısı - Sevgiliye meydan okuyan tema var. En çok tekrar edilen kelimeler "yavrum" "teslim ol" gibi argo ve meydan okuyan sözler. Elektronik sintizayzırlarla kurgulanmış bir müzik var. Dinleyiciyi eyleme teşvik eden bir şarkı. Şarkıda sevgiliyi kontrol altına almaya çalışan bir eylem var. Şarkının sözlerinde sevgiliye tepeden bakılmakta, hor görülmekte ve sevgiliye sözel şiddet uygulanmaktadır.
Ajda Pekkan -Yakarım Canını	Aşk Şarkısı- Ayrılık sonrası sevgiliye verilen mesaj var. En çok tekrar edilen kelimeler "yakmak" "ağlayacaksın" "anlayacaksın" . Emir kipi kullanılarak kurgulanmış bir şarkı. Sevgiliye sözel bir şiddet uygulanmaktadır. Sevgili tehdit edilerek geri gelmesi hedeflenmektedir.
Kenan Doğulu - Aşk ile Yap	Aşk Şarkısı- Sevgili ile buluşma- çağrı amacı içeren sözler var. En çok tekrar eden kelimeler "aşk" "yap". Emir kipi kullanılmıştır ve sevgiliye bir eylem çağrısı var.
Simge - Miş Miş	Ayrılık Şarkısı- Sevgiliye ayrılma talebini açıklaması için baskı yapılıyor. Şarkıda en çok tekrar edilen kelimeler "miş miş" "la la" . Sözlerde emir kipi kullanılmış. Sevgili eyleme çağrılıyor.
Soner Sarıkabadayı - Unuttun mu Beni	Ayrılık Şarkısı - Giden sevgilinin ardından meydan okuma var. Sorgulayıcı ve hesap soran bir ana tema var. Şarkının sözlerinde karşı tarafa konuşmaya yönelik bir eylem çağrısında bulunuluyor.
Demet Akalın - Ders Olsun	Aşk Şarkısı - Eş kovuluyor. Şarkı sözlerinde tekrarlar var. Sözlerde şiddet uygulanmaktadır. Şarkı içinde yer alan "üzüle üzüle sor" "git ecele" şeklinde söz öbekleri ile bir şiddet teması kurgulanmış. Ders olsun diyen yorumcu sevgiliye bir ceza vermekte ve bu da şiddetin bir diğer örneği olarak dikkatleri çekmektedir. Şarkıda sevgiliye bir eylem çağrısı var, sevgilinin gitmesine yönelik tehditkar bir dille meydan okunmaktadır.
Göksel - Denize Biraksam	Aşk Şarkısı - Ayrılık teması var. Romantik bir şarkı ve ayrılık sonrasında acı çeken bir sevgilinin duygularını içeriyor.
Mabel Matiz - Sarışın	Aşk Şarkısı - Sevgiliye duyulan duyguları içeren bir şarkı sözü var. Soyut anlatımla kurgulanmış bir şarkı. Tekrarlayan kelimeler yok. Şiirsel özellikler kullanılarak yazılmış bir şarkı.
Sıla - Hediye	Aşk Şarkısı - Ayrılık şarkısı. Romantik bir şarkı. Ayrılık sonrası acı çeken sevgilinin giden kişinin ardından yaşadığı özlemi dile getiriyor. En çok tekrar edilen kelimeler "dön gel" "gel" . Şarkı eyleme teşvik ediyor. Giden sevgilinin geri döndürmeye çalışan bir şarkı.

Tablo 6. Şarkıların Sözlerinde verilen Mesajlar

İlk onda yer alan şarkıların tamamı aşk şarkısıdır. Bu şarkılardan 8 tanesi ayrılık şarkısı iken 2 tanesi aşk ve sevgiliye yapılan daveti konu olarak işlemektedir. Şarkılardan beş tanesi sözlerinde şiddet içermekte ve sevgi duyulan kişi nefret- meydan okuma- kovma içeren sıfat ve fiillere maruz kalmaktadır. Şiddet içeren şarkılarda ki şiddet miktarı o kadar yüksek ki sevgili ölüme dahi gönderilmektedir.

Yapılan içerik analizinde şarkıların melodileri ile şarkı sözlerinin bir bütün oluşturduğu gözlemlenmiştir. Adorno'nun popüler müzik tarifinde belirttiği gibi şarkılar "düşünmeyi gereksiz hale getirmiştir". Şarkı sözleri ile müzik ve ritim bir bütün halinde kurgulanmıştır ve anlatılmak istenen eylemler direk olarak ritimsel kurgu ile birlikte sunulmaktadır. Şarkı sözleri tek başına okunduğunda fazla bir anlam taşımamaktadır, müzikle bir bütün halde anlam bütünlüğü kazanmaktadır.

Şarkılarda tüketime dayalı bir söylem yer almaktadır. Anı yaşayan ve o an yapılacak eylemlere referans edilmektedir. Gelecek ile ilgili o an sonrası için hiçbir söylem yer almamaktadır. Anı yaşamaya dayanan bir söylem vardır.

Şarkılarda dikkat çeken bir diğer konu ise şarkılarda yüksek egosu olan ve bir bilirkişi edasıyla seslenme olmasıdır. Gülşen "Bangır Bangır" şarkısında sevgiliye "sıfır aldın" derken, Ajda Pekkan "Yakarım Canını" şarkısında "aşk deliliktir anlayacaksın", Kenan Doğulu "Aşk ile Yap" şarkısında "kalpten gülersen kalanı detay gerisi kolay", Simge "Miş Miş" şarkısında "güzel adam olacağına böyle özel adam ol kal kalbimde", Demet Akalın "Ders Olsun" şarkısında "halin gelene geçene ders olsun" "git sen acele acele bensiz ecele ecele" demektedir. Şarkılarda şarkıyı söyleyen kişi hep "iyi olan, haksızlığa uğrayan" insan iken seslendiği

insan "kötü, haksızlık yapan, ders alması –ceza alması gereken" kişidir.

Adorno'nun popüler müzik üretim - tüketim yapısını açıklarken kullandığı gibi şarkılarda kullanılan müzikal besteler bilindik şablonları takip etmektedir. Bu, Adorno'nun belirttiği ritmin anlamın önüne geçtiği bir durumun oluşmasına neden olmaktadır. Melodilerin sıklıkla tekrarlandığı şarkılarda ritmik olarak tekrarlanan birer söz öbeği de bulunmaktadır:

Şarkı	Ritim olarak Tekrarlanan İçerik
Hadise - Yaz Günü	Beni al kollarına sar, bırakma
Gülşen - Bangır Bangır	Yavrum kaldır kollarını, teslim ol etrafın sarılı
Ajda Pekkan -Yakarım Canını	Yakarım canını
Kenan Doğulu - Aşk ile Yap	Ne yaparsan yap aşk ile yap
Simge - Miş Miş	Miş miş te muş muş
Soner Sarıkabadayı - Unuttun mu Beni	Şunu bir yüzüme söylesene unuttun mu beni?
Demet Akalın - Ders Olsun	git sen acele acele, bensiz ecele ecele, halin gelene geçene ders olsun
Göksel - Denize Bıraksam	Denize bıraksam kendimi, kumlara uzatsam gölgeni
Mabel Matiz - Sarışın	Yok
Sıla - Hediye	Gel, gel ne olur dön gel, hadi dön gel.

Tablo 7. Şarkılarda Ritim olarak Tekrarlanan Sözler

Ritzer, sintizayzırlarla üretilen şarkıların birbirine benzeyen formlarda ve ritimlerde müziklerin ortaya çıkmasına neden olduğunu bunun da müziği standartlaştırdığını belirtmektedir. Araştırmaya konu olan 10 şarkının 7 tanesi de elektronik müzik aletleri ile düzenlenmiştir. Bu müzik enstrümanlarından ziyade bilgisayar konusunda yetenekli olan kişiler tarafından oluşturulan ve McDonaldlaşan müziğe de örnek olarak gösterilebilir.

Araştırmaya konu olan video kliplerin biçimsel analizi Kalay (2007:90) 'ın kategorileri referans alınarak yapılmıştır. Günümüzde video kliplerin biçimsel analizi dört kritere göre yapılmaktadır (Kalay, 2007: 90):

- Esas itibarıyla katıksız görsel ifadelerden oluşanlar;
- Şarkının sözleri üzerinde odaklaşan bir anlatıyı içerenler;
- Bu iki tarzın önemli özelliklerini bünyesinde taşıyanlar;
- Zaman zaman rüyaları ya da bir çizgiyi izlemeyen deneysel filmleri andırır şekilde soyut ve alakasız bir dizi görüntü sıralayanlar

Bu bağlamda araştırmamıza konu olan on şarkının video kliplerinin biçimsel analizi tablo 8'deki gibi belirtilmiştir:

Şarkı	Klip Türü
Hadise - Yaz Günü	4 / Sosyal ve alakasız görüntüler
Gülşen - Bangır Bangır	4 / Sosyal ve alakasız görüntüler
Ajda Pekkan -Yakarım Canını	4 / Sosyal ve alakasız görüntüler
Kenan Doğulu - Aşk ile Yap	2 / Sözlere odaklı
Simge - Miş Miş	4 / Sosyal ve alakasız görüntüler
Soner Sarıkabadayı - Unuttun mu Beni	4 / Sosyal ve alakasız görüntüler
Demet Akalın - Ders Olsun	4 / Sosyal ve alakasız görüntüler
Göksel - Denize Bıraksam	1 / Katıksız görsellik
Mabel Matiz - Sarışın	4 / Sosyal ve alakasız görüntüler
Sıla - Hediye	4 / Sosyal ve alakasız görüntüler

Tablo 8. Araştırmaya Konu Olan Video Kliplerin Biçimsel Analizi

Şarkıların video klipleri incelendiğinde müziğin görsel sunumunu standartlaştıran çok sayıda ortak özelliklerin olduğu görülmektedir. Bu özellikler, belirli sözel ve ritimsel kalıplarla üretilen müziklerin video kliplerinde de

benzer görsel kalıplar içerdiğini göstermektedir. Bu görsel tablo 9'daki gibi derlenmiştir:

Şarkı	Klip Özellikleri
Hadise - Yaz Günü	Cinsellik Kullanımı- Dış Mekan Çekimi
Gülşen - Bangır Bangır	Cinsellik Kullanımı- Dış Mekan Çekimi - Dans Koreografi
Ajda Pekkan -Yakarım Canını	Cinsellik Kullanımı- Dış Mekan Çekimi - Dans Koreografi
Kenan Doğulu - Aşk ile Yap	Dans ve Koreografi - Kapalı Mekan Çekimi
Simge - Miş Miş	Cinsellik Kullanımı- Dış Mekan Çekimi - Dans Koreografi
Soner Sarıkabadayı - Unuttun mu Beni	Dans ve Koreografi - Kapalı Mekan Çekimi
Demet Akalın - Ders Olsun	Cinsellik Kullanımı- Dış Mekan Çekimi - Dans Koreografi
Göksel - Denize Bıraksam	Dış Mekan Çekimi - Düşük Seviyede Cinsellik Kullanımı
Mabel Matiz - Sarışın	Dış Mekan Çekimi - Solist Ön Planda
Sıla - Hediye	Dış Mekan Çekimi - Solist Ön Planda

Tablo 10. Araştırma Konu Olan Video Kliplerin Karakteristik Özellikleri

Şarkıların görsellik aracılığı ile pazarlanmasında en çok kullanılan yöntem olan video kliplerde de pek çok konuda benzeşmeler görülmektedir. Araştırmaya konu olan şarkıların video kliplerin yüzde 80'ni dış mekan çekimler ile kurgulanırken, yüzde 50'sinde insan bedeni bir cinsel obje olarak kullanılmıştır. Bayanların solist olduğu şarkılarda erkek bedeni bir cinsel obje olarak kullanılırken, bayanların kendi bedenleri de birer cinsel obje olarak kullanılmıştır. Mayolu, mini etekli bayanlar ve yarı çıplak erkekler video kliplerde birer cinsel obje olarak sunulmuştur. Kliplerde kullanılan bir diğer önemli özellik ise dans grupları ile yapılan koreografiler olmuştur, örnekleme dâhilinde olan on şarkının altısının video kliplerinde geniş koreografili danslar kullanılmıştır. Kliplerdeki bu özellikler şarkıların ritim ve sözel anlamda taşıdıkları standart kalıpları görsel biçimde video kliplerinde de taşıdığını göstermektedir. Bu durum, benzer özellikteki şarkıların benzer ritimler, ana temalar ve benzer görsel figürlerle standartlaştırıldıklarını göstermektedir. Bu şarkılar McDonalds'ta satılan birer burger gibi sıralanmakta ve tüketicilere hızlı bir tüketim malzemesi olarak sunulmaktadır.

SONUÇ VE YORUM

Serbest piyasa ekonomisinin temelinde olan 'tüketim toplumu' yaratma çabası günümüzde tüm endüstrileri domine etmektedir. Tüketime dayalı bir toplumun yaratılmasında en önemli unsurlardan biri pasif –edilgen – ve fazla düşünmeden morfinleştirilmiş bireyler yaratmaktır. Bu morfinleştirilmiş bireyler sorgu yeteneklerini terk edip bir robota dönüşmekte ve onları kumanda edenlerin isteklerini yerine getirmektedir.

Müzik, sadece eğlence endüstrisinin en önemli araçlarından biri değil aynı zamanda tüketim toplumunun yaratılmasında başrolü oynayan en büyük etkenlerden biridir. Müzik aracılığı ile verilen mesajlar özellikle gençlerin tüketim alışkanlıklarını etkilemekte ve onların tüketim toplumunun birer aktif 'pasif birey'i olmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Tüketim toplumu yaratmak için çok fazla sorgulamayan, çok fazla düşünmeyen bireylere ihtiyaç vardır. Yaşam tarzını 'tüketim'e endeksleyen bireyler dikkatsizce tüketim yapmakta ve serbest piyasa ekonomisinin devam etmesine katkıda bulunmaktadır. Tüketim olgusu sadece maddi anlamda değil manevi anlamda da insanların dünyasına girmektedir. Bireyler manevi değerleri olan kavramların da tüketimini yapmaktadır. Serbest piyasa ekonomisi bu sistemde manevi değerlerin de tüketilmesini ister. Manevi değerlerini tüketenler yaşadıkları psikolojik buhranların dışı vurumunu, maddi tüketim yaparak bastırmaktadırlar. Buda tüketime reel anlamda katma değer yaratmaktadır.

Daha çok iki cinsin kendi arasında yaşadığı aşk- sevgi ve ilişkileri konu alan müzik, günümüzde içeriği ile tüketim toplumunun şekillenmesinde ciddi bir rol oynamaktadır. Sevginin, aşkın, birlikteliklerin ve hatta cinselliğin dahi tüketilmesini isteyen isteyen sistem bunun gerçekleşmesinde müziği bir araç olarak kullanmaktadır. Bu sistemin yaygınlaşmasında müzik önemli bir rol oynamaktadır. Günümüzde şarkılarda verilen mesaj ve duygular ile şarkıların video kliplerinde sunulan görseller buna ciddi anlamda hizmet etmektedir.

Müzik, bu hizmeti sunarken elinden geldiği kadar basitleşmektedir. Birbirine benzeyen ritimlerde kurgulanan şarkılar, benzer konularda yazılan şarkı sözleri ve aynı biçimsel özelliklere sahip video klipler bu sisteme hizmet etmekte ve özellikle gençlerin 'pasifleşerek tüketim toplumunun birer aktif elemanı' olmasına katkıda

bulunmaktadır. Adorno benzer ritimlerde kurgulanan popüler müzik ürünleri ile dinleyicinin şarkının standartlaştırılmış ritmini takip ederek ve boyun eğdirilerek ritmin kölesi haline geldiğini belirtmiştir. Ritmin kölesi olan dinleyici şarkıda verilen ana mesajı da bu ritimle beraber edinmekte ve mesajı vermek isteyen kölesi olmaktadır. Ritim eşliğinde sunulan tekrarlar sözel anlamda da tekrarlanmakta, bu tekrarlanan sözel içerik dinleyenin bilinçaltına gitmektedir.

Türkiye’de üretilen müzik ürünlerinin incelendiği bu araştırmada da popüler müziğin serbest piyasa ekonomisinin yaratmak istediği ‘tüketim toplumu’na hizmet ettiği görülmüştür. Türkiye’nin en çok dinlenen ulusal radyo kanallarında en çok yayınlanan şarkıların incelendiği araştırmada en çok dinlenen şarkıların bu sisteme hizmet eden şarkılar olduğu tespit edilmiştir. Buna göre, şarkılar:

- Sevgi – aşk ve cinselliği metalaştırmakta ve sevgilerin birer tüketim malzemesi gibi tüketilmesi gerektiğini savunmaktadır. ‘Biri giderse diğeri gelir’ ana teması ile bir objeye dönüştürülen ikili ilişkiler - yaşanan birliktelikler ‘anlık’ ve ‘zamanı yaşayan’ ilişkiler olarak kurgulanmıştır.
- Şarkılar egosantik bir birey profilini empoze etmektedir. Bu bireyler, şarkılarda sevgiliye veya eşe (partnera) meydan okumakta, kendisini onun üstünde görmektedir. Şarkılarda egosantrik bir profil çizilirken, bu tasvir edilen birey kesinlikle oyuna gelmeyen, aksine oyuna getiren, akıllı, kurnaz ve fırlama bir tiplere ile sunulmaktadır.
- Şarkıların sözlerinde şiddet ciddi boyutlara ulaşmıştır. Şarkı sözlerinde sevgi sözcükleri yerini “yakmak” “öldürmek” “ecel” gibi şiddet içerikli eylemleri çağrıştıran sözcüklere bırakmıştır. Bu sözcükler agresif ritimlerle desteklenmekte ve bireylerin bilinç altlarına gönderilmektedir.
- Şarkılar benzer ritimler ve benzer elektronik cihazlarla üretilmektedir. Genel olarak 100 BPM’in üzerinde kurgulanan ritimlerden oluşan, Adorno’nun belirttiği gibi birbiriyle değiştirilebilir parçalardan oluşan müzik parçaları üretilmektedir. Bu şarkılar Weberci deyişle müzik endüstrisinde rasyonel anlamda örgütlenmiştir. Müzik konusunda uzmanlaşmış bireylerden çok bilgisayar konusunda yetenekli olan kişiler (aranjörler) tarafından hazırlanan bu şarkılar birbirleri ile benzeşmekte ve teknolojinin el verdiği kadar özgür olmaktadır.
- Popüler müzik ürünlerinde kurgulanan görsellikte de benzeşmeler görülmektedir. Bu benzeşme standartlaştırılmış ya da Ritzer’in deyimi ile McDonaldlaştırılmış şarkıların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Araştırma kapsamında incelenen şarkıların video kliplerinde ritim olgusu danslarla desteklenmektedir. Kliplerde danslarla desteklenen görsel imgelere cinsellik de katılmaktadır. Dikkat çeken önemli konulardan biri de kadın cinselliğinin yanında erkek cinselliğinin de artık müzik ürünlerinde kullanılmaya başlanmasıdır. Kadının fiziğinin metalaştırılarak bir tüketim objesi gibi gösterildiği video kliplerde, mayolu kızlar, mini etekli – bikinili - taytlı dansçı kızlar, ritim eşliğinde dans ederken, yarı çıplak ve kaslı erkekler de birer cinsel objeye dönüştürülerek sunulmaktadır. Erkeklerin de birer cinsel obje olarak kullanılması sistemin kadınların da cinsellik konusunda birer aktif tüketici olmasına yönelik çabasına hizmet etmektedir. Cinselliğin, erkeklerin yanı sıra kadınlar tarafından tüketilmesi pazarların da büyümesine katkıda bulunacaktır. Bu açıdan ele alındığında sistem, müzik video kliplerinde erkek cinselliğini de kadınlara birer cinsel meta olarak sunmaktadır.

Müzik endüstrinin, yaratılmak istenen tüketim toplumunun şekillenmesinde kullanılması, bu endüstrinin de tüketimine katkıda bulunurken müziğin sanatsal kimliğine zarar vermektedir. Zira, uzun uğraşlar sonucunda üretilen müzik ürünleri (Adorno’nun deyimi ile ciddi müzik) tüketimin yavaşlamasına neden olacak ve müziğin endüstrileşme sürecinde sistemin istediği çizgiden uzaklaşacaktır. Basit kalıplarla hızlı bir biçimde üretilen müzik ürünleri hem kendileri birer ‘tüketim malzemesi’ olarak kullanılmakta, hem de kullanılırken kullanıcıya verdiği mesajlarla ‘aktif bir tüketicinin’ ortaya çıkmasına hizmet etmektedir.

Serbest piyasa ekonomisinin yarattığı bu yeni ‘tüketici’ modeline hizmet eden popüler müzik endüstrisi topluma da zarar vermektedir. Popülist bir zihniyetle yetişen bireylerin psikolojileri sağlıksız bir şekilde gelişmektedir. Bu sistem bencil, egosu yüksek, şiddete meyilli, agresif bir toplumun ortaya çıkmasına hizmet etmektedir. Şarkılarda dinledikleri sözleri örnek alan gençler bilinçaltlarına giden bu kodlarla sağlıksız gelişmektedir. Yine bu şarkılar eşliğinde izledikleri görsel kodlarla yüklü video klipler de gençlerin kişiliklerinin gelişmesine olumsuz etki etmektedir. Bu etkiler bir yandan sağlıksız bir tüketim toplumunun oluşmasına hizmet ederken, diğer yandan da önemli bir sanat aracı olan müziğin kalitesinden uzaklaşmasına ve deforme olmasına neden olmaktadır. Günümüzde Adorno’nun “ciddi müzik” olarak tanımladığı sanatsal değeri daha yüksek, popülist zihniyetten uzak üretilen müziklerin yaygınlaşarak sektörü domine etmesi aynı zamanda Türkiye’nin evrensel müzik arenasında geri kalmasına neden olmaktadır. Popüler müziğin bir şırınga ile gençlere kodlanması onlarda bir bağımlılığın oluşmasına neden olmaktadır. Bu bağımlılık kendisini talep olarak göstermektedir. Ortaya çıkan bu talep ise mecburi bir arzın da oluşmasına, daha doğrusu oluşan arzın daha da büyümesine neden olmaktadır. Bu durum, sektörü de olumsuz etkilemekte ve bu ‘tüketim toplumu yaratma’ ideolojisinde olmayan sanatçıların varlıklarını yok etmektedir. İşte bu noktada kamuya büyük görev

düşmektedir. Kamu kuruluşlarının 'ciddi müzik' olarak adlandırılan müzik üretimine destek olması ve bu yönde üretim yapan yaratıcı beyinlere fırsatlar vermesi gerekmektedir. Müzik üretimlerinde uluslararası normlarda müzik üreterek Türkiye'yi küresel arenada temsil edebilecek ürünlerin üretimden tüketimine kadar ki tüm aşamalarda daha fazla desteklenmesi de kamunun en önemli sosyal sorumlulukları arasında yer almaktadır.

KAYNAKÇA

- Abercrombie, N & Longhurst, B. (1998). *Audiences: A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Londra: Sage.
- Adorno, T. & Horkheimer, M (1977). *The culture industry: Enlightenment as mass deception*, Mass Communication and Society (ed. J. Curran, M. Gurevitch), Londra: Critical Essays on Consumer Culture, Westport, CT: Praeger.
- Fiske, J. (1987). *Television Culture*, Londra: Methuen.
- Frith, S. (1992). *Rock Against Racism and Red Wedge: from music to politics, from politics to music*. R. Garofalo (ed), 'Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements' içinde, Boston: South End Press.
- Gauntlett, D. (2011). *Making is Connecting: The Social meaning of creativity, 'DIY and Knitting Youtube and Web 2.0'* içinde, Cambridge: Polity.
- Gendron, B. (1986). *Adorno meets the Cadillacs*, T. Modleski (ed) *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture* (içinde), Bloomington: Indiana University Press.
- Goodwin, A. (1992). *Rationalization and democratization in the new technologies of popular music*. J. Lull (ed) *Popular Music and Communication* (içinde), 2. Baskı, Newbury Park, CA: Sage.
- Griffiths, D. (1999). *The high analysis of low music: Music Analysis*, 18:389-435.
- Held, D. (1980). *Introduction to critical theory: Horkheimer to Habermas*, Londra: Hutchinson.
- <http://www.telifmetre.com/default.aspx>, Erişim Tarihi: 05.08.2015.
- Jenkins, H. (2009). *What Happened before Youtube*. J. Burgess & J. Green (ed), 'Youtube Online Video and Participatory Culture', Cambridge Polity.
- Kalay, A. (2007). *Tüketim kültürü içerisinde müziğin görselleştirilmesi: Klipler*. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Hakemli Dergisi, 30, 79-96
- Martindale, D. & Reidel, J. (1958). *Introduction: Max Weber's Sociology of music*, M. Weber, 'The Rational and Social Foundations of music' içinde, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press.
- Morley, D. (1980). *The Nationwide Audience*. Londra: British Film Institute.
- Ritzer, G. (1993). *The McDonaldization of Society: An Investigation into the Changing character of Contemporary social life*, Thousand Oaks, Kanada: Pine Forge Press.
- Ritzer, G. (2002). *Somethoughts on the future of McDonaldization*. G. Ritzer (ed), 'McDonaldization : The Reader, Thousand Oaks' içinde, Kanada: Pine Forge Press.
- Robinson, J. B. (1994). *The Jazz essays of Theodor Adorno: some thoughts on the jazz reception in Weimar Germany*, *Popular Music*, 13:1-25.
- Weber, M. (1958). *The rational and social foundations of music*, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Ben-Daya, M., Darwis, M. and Ertogral, K. (2008). *The joint economic lot sizing problem: Review and extensions*. *European Journal of Operational Research*, vol. 185.
- Goyal, S. K. (1977). *An integrated inventory model for a single supplier-single customer problem*. *International Journal of Production Research*, vol. 15.