Toplum Bilimleri Dergisi – Journal of Social Sciences

ISSN: 1306-7877 e-ISSN: 2147-5644

15 Kasım / November 2019, 26 : 187-207

Popüler Dinî Müzik ve İktidar İlişkisine Sosyolojik Bir Bakış

A Sociological Look at the Relationship Between Popular Religious Music and Power

Vejdi BİLGİN

Prof. Dr., Bursa Uludağ Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Din Sosyolojisi Anabilim Dalı

Prof. Dr., Bursa Uludağ University, Faculty of Theology, Department of Sociology of Religion

Bursa, Turkey

vbilgin@uludag.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-2161-4875>

Makale Bilgisi / Article Information

<http://dx.doi.org/10.29228/tbd.2007.39780>

Makale Türü / Article Types: Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Received: 19 Eylül / September 2019

Kabul Tarihi / Accepted: 6 Kasım / November 2019

Yayın Tarihi / Published: 15 Kasım / November 2019

Yayın Sezonu / PubDateSeason: Özel Sayı / Special Issue 2019

Cilt / Volume: 26

Sayfa / Pages: 187-207

Copyright © Published by Toplum Bilimleri Dergisi – Journal of Social Sciences.

All rights reserved. www.toplumbilimleri.com

Popüler Dinî Müzik ve İktidar İlişkisine Sosyolojik Bir Bakış¹

Öz: Sanat modern öncesi dönemde çoğunlukla iktidara bağlı veya iktidar tarafından belirlenen bir olguydu. Özellikle krallar veya yerel yöneticiler kendi hâkimiyetlerini ve güçlerini sembolize edecek eserlere büyük önem veriyorlardı. Bu dönemde halka hitap eden sanatçılar ise zor şartlar altında yaşamaktaydılar. Modern dönemde kitle iletişim araçlarının ortaya çıkışı, halka hitap eden sanatın ve özellikle de müziğin büyük bir endüstri haline gelmesine neden oldu. Daha genel olarak *popüler kültür* şeklinde isimlendirilen bu yeni endüstri sosyal bilimciler için yeni bir araştırma ve tartışma kaynağı haline geldi. Çatışmacı sosyoloji ekolü söz konusu kültürün ideolojik bir işlevi olduğunu ve iktidar sahipleri tarafından geniş kitlelerin kontrol altında tutulması için üretildiğini öne sürdü. Türkiye’de dindar insanlardaki müziğe karşı genel olumsuz yaklaşım 1985’lerden itibaren değişime uğradı. Bu zamana kadar, müzik gibi diğer popüler kültür ürünlerine ideolojik ve dinî anlamda eleştirel bir bakış söz konusuydu. Ancak geleneksel Türk musikisinden ve dinî musikiden bağımsız yeni popüler dinî müzik ciddi dinî, toplumsal, siyasal mesajlarla ortaya çıkmış ve dindar insanları bir ölçüde etkilemiştir. 2000’li yıllara doğru ise bu müzik türü, sosyal-siyasal konjonktürün etkisiyle söylem ve tarz farklılığına gitmiş ve dindar insanlar üzerindeki etkisini kaybetmeye başlamıştır. Bu makaleyle, müzik ve iktidar ilişkisi çerçevesinde, yakın dönem Türkiye’deki popüler dinî müziğin ortaya çıkışı, gelişimi, temel mesajları ve değişimi ele alınacaktır. Böylelikle çalışmamızın yakın dönemdeki dinî-siyasi değişim noktasındaki tartışmalara katkı sağlayacağını öngörmekteyiz.

Anahtar Kelimeler: Din Sosyolojisi, İslam, Türkiye, İktidar, Popüler Dini Müzik, Sanatçı.

A Sociological Look at the Relationship Between Popular Religious Music and Power

Abstract: Art was a phenomenon that was mostly dependent upon or determined by power in the pre-modern era. In particular, kings or local rulers attached great importance to the works of art that symbolized their sovereignty and power. During this period, the artists who addressed the public lived under difficult conditions. The emergence of mass media in the modern era has enabled public art, and especially music, to become a major industry. More generally, this new industry, commonly referred to as *popular culture*, has become a new source of research and debate for social scientists. Conflict theorists in sociology

¹ Bu makale, 26-27 Nisan 2012 tarihlerinde İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi tarafından düzenlenen Din ve Müzik Ulusal Sempozyumu’nda sunulan ancak yayınlanmayan “Popüler Dinî Müzik ve İktidar İlişkisine Sosyolojik Bir Bakış” adlı bildirinin içeriği geliştirilerek ve kısmen değiştirilerek üretilmiş hâlidir.

suggested that the culture in question has an ideological function and is produced by the rulers to control the masses. The general negative attitudes of pious people towards music have changed since the 1985s in Turkey. Until that time, the religious people had critical views on music and other popular cultural products for religious and ideological reasons. However, the new *popular religious music*, which was independent of traditional Turkish music and religious music, emerged with serious religious, social, and political messages and influenced certain segments of religious people. Towards the 2000s, this genre of music, under the influence of the social-political conjuncture, was subjected to change in discourse and style and began to lose its influence on religious people. This article will focus on the emergence, development, and major messages and changes took place in popular religious music in recent history of Turkey within the framework of the relationship between music and power. In this way, we anticipate that our work will contribute to the recent and discourse on religious and political change in Turkey.

Keywords: Sociology of Religion, Islam, Turkey, Power, Popular Religious Music, Artist.

GİRİŞ

Kitle iletişim araçları ortaya çıkmadan önce sanat, çoğunlukla sanatçıların bireysel fedakârlıklarının soylular tarafından ödüllendirilmesiyle gelişmiştir. Sanat ürünü, uzun bir uğraş sonucunda ortaya çıktığı için pahalıydı ve ancak zenginler veya kilise gibi bir kurum tarafından alınabilirdi. Dolayısıyla modernlik öncesi dönemde sanat iktidarla çok yakından ilişkiliydi, hatta çoğunlukla iktidar tarafından belirlenmekteydi. Şüphesiz, özellikle edebi alanda olmak üzere, sanatın bir muhalefet aracı olarak kullanıldığını görmek de mümkündü. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması ile birlikte sanatçı, varlıklı sınıfın himayesinden önemli ölçüde kurtuldu. Bu yeni durum sanatın, daha güçlü bir -toplumsal eleştiri veya toplumsal manipülasyon amaçlı- siyasi araç olmasına imkân verdi. Sosyal bilimlerdeki “popüler kültür” tartışmaları işte bu manipülasyon olgusu üzerine odaklanmaktadır.

Ülkemizde köklü bir dinî musiki geleneği olmasına rağmen, Sünni çevrelerde bu müziğin siyasi bir araç olarak kullanılması bilinmeyen bir durumdur. Diğer sanatlar gibi dindarın musikiye bakışı temelde araçsaldır. Müziği Allah aşkı ve diğer dinî duyguları daha da yoğunlaştıracak, aynı zamanda yeni nesillere dinî şuuru aktaracak bir vasıta olarak kabul eder. Ancak özellikle 1985’ten itibaren dinî temalı yeni bir müziğin siyasi-sosyal bir eleştiri aracı haline getirildiğini görüyoruz. Bu çalışmada, bugün bir sosyal olgu olarak kabul ettiğimiz dinî popüler müziğin ortaya çıkışına etki eden faktörler, temalardaki farklılaşma ve

kısa bir süre içinde yaşanan dönüşüm ele alınacaktır. Temel iddiamız, iktidarla olan ilişkinin söz konusu gelişmelerde ana belirleyici olduğudur.

1. SANATÇI, TOPLUM VE İKTİDAR İLİŞKİSİ

Günümüzde sanatçı denildiğinde toplumun yerleşik kalıp ve beğenilerinin dışına çıkan, özgün düşüncelere sahip kişiler anlaşılmaktaysa da aslında sanatçılar bir kültür veya medeniyet içinde sanatsal yeteneklerini keşfeden ve geliştiren kişilerdir. Sanatçı kendi yeteneğini ispat etmek için önce bu sanatsal/toplumsal yapıya adapte olur, bir ölçüde kendini kabul ettirdikten sonra özgün düşüncelerini hayata geçirir. Yine de hemen hiçbir zaman kültürünün/medeniyetinin genel yapısının dışına çıkamaz. Toynbee'nin ifadesiyle; "Toplumsal ortamın sanat eserlerinin hem biçim hem de içeriğini belirlediğinden şüphe edilemez, sanatçı da bu ölçüde çağının ve sınıfının tutsağıdır."² O yüzden Batı'ya ait özgün bir resim İslam geleneğindeki veya Japon geleneğindeki resimden farklılık gösterir.

Toplumdaki hâkim sanatsal anlayışı belirleyen çeşitli faktörler vardır. Tarihi geçmiş, coğrafi faktörler, dinî inançlar bu faktörlerin içinde en önemlileridir. Geleneksel toplumlarda sanat doğrudan geçimi sağlayan bir meslek olmadığı için, hemen her kültürde sanatçı himayeye muhtaç konumdaydı. Batı'da bu himaye ya kilise ya da soylular tarafından yapılmaktaydı. Kilise, şüphesiz bir sanatçı için en önemli kurumsal işverendi. Her büyük mabet, bizzat mimarisinden başlayarak, heykel ve ikonalarının yapımına kadar büyük bir iş alanı demektir. Bu alan, mabedin yapımından sonra kilise müziğinin icrasıyla da devam ediyordu.³ Genelde iyi bir eğitimden geçen soylular da kendi statülerine uygun bir şekilde sanat ürünleri yaptırıyorlar ya da bizzat sanatçıyı himaye ediyorlardı. Doğal olarak da sanatkarlar velinimetlerini memnun etmek durumundaydılar.⁴ Özellikle krallar veya prensler kendi hâkimiyetlerini, icraatlarını ve zaferlerini tescil eden, yücelten ve ebedileştiren yapıtlar (saraylar, zafer anıtları, mabetler, heykeller, tablolar...) istiyorlardı. Sanatçı çoğunlukla bu isteklere cevap vermek zorundaydı. Büyük sanatçıların hayat hikâyeleri incelendiğinde bu ilişkinin tipik olduğu görülecektir. Örneğin Rönesans'ın sembol isimlerinden olan Leonardo Da Vinci, otuz yaşında Milano dükünün hizmetine girer ve on yedi yıl yanında kalır. Hanedanın kurucusu Francesco Sforza'yı at üstünde gösteren beş metre yüksekliğindeki heykel için tam on iki yıl çalışır, ama dükün bir savaş sonrası iktidardan düşmesiyle de heykel sadece bir tasarı olarak kalır. Milano'nun işgali sonrasında çeşitli soyluların hizmetine giren sanatçı şehre döndükten sonra, bu kez Sforza hanedanının

² Arnold Toynbee, *Tarih Bilinci*, çev. Murat Belge (İstanbul: Bates Yayınları, 1978), 2/490.

³ Kilise-müzik ilişkisi için bk. Sidney Finkelstein, *Müzik Neyi Anlatır*, çev. M. Halim Spatar (İstanbul: Kaynak Yayınları, 3. Basım, 2000), 25-26.

⁴ Doğu ve Batı dünyasından çeşitli örnekler için bk. Halil İncelik, *Şâir ve Patron* (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 4. Basım, 2011), 8-9, 13 vd.

düşmanı olan Trivulzio'dan sipariş alır. Trivulzio da at üstünde görkemli bir heykelinin yapılmasını istemektedir. Leonardo bu heykel üzerinde de yıllarca çalışır ama daha sonra müşterisinin daha mütevazı bir heykel yaptırma kararıyla bunu da gerçekleştiremez. Burada sanatçının düşman hanedanlar arasındaki rekabete -gönüllü- alet olması dikkat çekicidir. 60 yaşında şehirden ayrılıp Roma'ya gitmek zorunda kalan Leonardo, Medicilere başvurur; çok iyi karşılanmasına ve kendisine aylık bağlanmasına rağmen üç yıl boyunca hiçbir önemli sipariş alamaz. Oysa Roma'daki diğer önemli sanatçılar -bazilik yapımı, papalık sarayının duvar resimleri, papanın mezarı gibi sipariş usulü- büyük eserler üretmektedirler. Büyük ustanın bir anda kenara atılmış olması onun 65 yaşında iken genç Fransa kralının davetini kabul etmesine yol açmıştır.⁵ Modernlik öncesi dönemde soyluların ve kilisenin hizmetindeki bu tür sanatçıların yanında, şüphesiz halka hitap eden ressam, zanaatkarlar ve gösteri sanatçıları da söz konusuydu. Özellikle gösteri sanatçıları sokaklarda, pazar yerlerinde, meydanlarda hünerlerini gösteren, zorlukla geçimlerini temin eden kişilerdi ve genellikle hakir görülürlerdi.⁶

İslam dünyasında, Batıdaki kilise gibi merkezi bir dinî örgüt olmadığından genelde tekkelerin sanatkarı himaye ettiklerini görürüz. Soyluların himayesi açısından ise İslam dünyası Batıya göre daha şanssızdır. Özellikle -Osmanlı örneğinde- bir soylu sınıfının oluşması önlenmiş, dolayısıyla çok uzun süre aynı nüfuz ve servete sahip sülaleler azınlıkta kalmıştır. Bundan dolayı saray sanatkar himayesinin merkezi haline gelmiştir.⁷

Büyük sanatçılara ait tipik bir hayat hikâyesi Türk musikisinin en önemli nazariyatçı, bestekar ve icracılarından olan Abdülkadir-i Merâgî'ye (öl. 1435) aittir. Merâgî müzik yeteneği sayesinde önce Celayir Sultanı Üveys'in himayesine girer, sultanın ölümünden sonra oğlu Celaleddin Hüseyin'den himaye görür. Onun ölümü üzerine kardeşi Şehzade Şeyh Ali'nin hizmetine girer, hatta şehzadenin, kardeşi Ahmed Bahadır'ı bir savaşta yenmesi üzerine zafer hediyesi olarak "Darb-ı Fetih" adını verdiği bir usul meydana getirir. Fakat saltanat mücadelesinde Ahmed Bahadır galip gelip sultan olduğunda bu kez onun himayesine geçer. Timur'un Celayir ülkesini işgal etmesi ve sultanın Mısır'a kaçması üzerine, önce Timur'un veliahdı Gıyaseddin Muhammed'in nedimi olur, Timur'un ölümünden sonra da tahta geçen torunu Sultan Halil'in himayesine girer. Şâhruh'un, kardeşi Halil'i yenip sultan olması üzerine, yeni sultana ve oğlu Baysungur'a eserlerini takdim eder, şehzadeden yakın ilgi görür, onun ölümünden sonra ise sultana intisap eder. Fakat sultanın

⁵ "Leonardo Da Vinci", *AnaBritannica* (İstanbul: Ana Yayıncılık, 1993), 14/400-401.

⁶ Peter Burke, *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*, çev. Göktuğ Aksan (Ankara: İmge Kitabevi, 1996), 110-118.

⁷ Özellikle Osmanlılarda sanatkarın saraya ve devlet ricaline gittikçe daha fazla muhtaç olması konusunda bk. İnalçık, *Şâir ve Patron*, 11-12.

sürekli savaşlarla meşgul olmasından dolayı arzu ettiği ilgiyi göremeden vefat eder.⁸ Bu büyük müzik dehasının çalkantılı bir siyasi ortam içindeki hayat hikâyesi dikkat çekicidir. Günümüzde bir popüler kültür yıldızı vergi rekortmenleri listesine girebilmekte iken, o dönemin sanatkârları sürekli himaye görmek mecburiyetindeydi ve saygınlıkları sanatlarından öte hâmilelerine bağlıydı. Daha sonraki dönemlere bakıldığında da Türk musikisinin en önemli simalarından İtri Efendi'nin (öl. 1711) sarayda musiki hocalığı ve hanendelik yaptığı,⁹ İsmail Dede Efendi'nin (öl. 1846) ise mevlevihanede dede olmanın yanı sıra, sarayda müezzinbaşı olduğu görülür.¹⁰

2. POPÜLER SANATIN YÜKSELİŞİ VE POPÜLER KÜLTÜRE YÜKLENEN İŞLEVLER

Popüler kültür ürünlerinin yükselişinde şehirleşme, okur-yazarlığın artışı ve kitle iletişim araçlarının çeşitlenmesi ve yaygınlaşmasının etkisinden bahsedebiliriz. Her biri modernleşmenin bir tezahürü olan bu gelişmeler eşgüdümlü olarak cereyan etti. Sanayi devrimiyle birlikte Batı nüfusu hızla şehirleşirken, merkezden taşraya doğru okullaşma oranı da artış gösterdi. Şehir nüfusunun artışı, kitlelerin boş zaman ihtiyaçlarını karşılayacak yeni arayışları da beraberinde getirdi. Bir taraftan bu ihtiyaç, diğer taraftan kapitalist mantık sanatı yaygın bir “eğlence” aracı haline dönüştürdü. Modernlik öncesinde sanatın takip edilmesi oldukça pahalıydı, esasında toplumun büyük çoğunluğu da sanatsal ilgilerini uyandıracak bir eğitimden yoksun olduğu için sanatı takip etme gibi bir ihtiyaç duymuyorlardı. Nüfusun büyük çoğunluğunun beğenisine hitap eden sokak sanatçıları da her yerde bulmak mümkün değildi. Bir başka ifadeyle modernlik öncesi dönemde, her türlü ve her derecede sanatsal faaliyeti görebilmek için az ya da çok bir çaba gerekmekteydi. Şehirleşme ile birlikte kitlelerin beğenisine hitap edecek mekânlar çoğaldı. Şehirli için hemen her akşam bir gösteri bulmak kolaylaştı. Şüphesiz bir şeyin yaygınlığı, ücretinin ve aynı zamanda kalitesinin düşmesine neden olur. Opera tiyatro temsilleri, bale dans gösterileri biçiminde popülerleşti. Batı'da popüler sanatın kolay biçimde paraya tahvil edilmesi normaldi. Zira Batı dünyasında bilgi veya sanatsal ürün doğuya göre çok erken devirlerde paraya dönüşmüştü. Daha 16. yüzyıldan itibaren kitapların, mimari projelerin ve sanat eserlerinin patent haklarının alındığını ve telif yasalarının yapıldığını görmekteyiz.¹¹ Bu gelişmelerin bir uzantısı olarak popüler gösteriler gazeteler ve el ilanlarıyla reklamları

⁸ Nuri Özcan, “Abdülkadir-i Merâgî”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1988), 1/242-243.

⁹ Nuri Özcan, “İtrî Efendi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 1999), 19/220.

¹⁰ Nuri Özcan, “İsmail Dede Efendi”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, İstanbul, 2001), 23/93.

¹¹ Detaylı bilgi için bk. Peter Burke, *Bilginin Toplumsal Tarihi*, çev. Mete Tunçay (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001).

yapılan yeni bir ekonomik sektör haline geldi. Ancak modernliğin bu erken döneminde sanatçı hala üst bir statüye ve refaha sahip değildi.¹² Radyonun ve televizyonun ortaya çıkışı ise popüler kültürde yeni bir çığır açtı. Geniş kitleler popüler sanatçıları takip etmeye ve ürünlerini hızla tüketmeye başladılar. Bugün, özellikle popüler müzik ve sinema yıldızları yaşayan hiçbir sanatçının (ressam, heykeltıraş, müzisyen) kazanamayacağı servetlere sahip olmaktadır.

Popüler kültür milli kültürden farklı bir olgu olarak kabul edilir. Milli kültürün anonim olmasına, her türlü duygu ya da gelenek aracılığıyla doğrudan aktarılmasına, içinden çıktığı grubun değer yargılarını içermesine ve iletmesine, aynı zamanda herkesin parasız olarak elde etmesine rağmen popüler kültürün belirli bir kaynağı ya da üreticisi vardır. Aktarımı ortam ve teknoloji olarak dolaylı yoldan yapılır; kültürel değerleri ve gelenekleri yeni formüller biçiminde yansıtır; oldukça ucuza fakat parayla elde edilir.¹³

Popüler kültür beraberinde bazı tartışmaları getirmiştir. Geleneksel halk kültürü ve yüksek kültürden farklı olan bu türedi kültürün ne tür işlevleri söz konusudur? Yüksek kültürü savunan Oswald Spengler, Ortega Y. Gasset, T. S. Eliot gibi aydınlar yüksek kültürün dışındaki kültürü bayağı ve değersiz görürler. Kalite ve nitelik arasında ters orantı olduğuna inandıklarından, kalitesini düşürmeden yüksek kültürü alt sınıflara ulaştırmayı mümkün görmedikleri gibi, medeniyetin kitle ile karşılaştığında da çökmeye mahkûm olduğunu söylerler. Kitle insanı öğrenmeyi ve sanatı sevmeyişinden, sanatı onların ayağına götürmek sanatı bayağılaştırır. Bu seçkinci yaklaşım kültürü azınlıklar, beyaz olmayan ırklar, fakirler gibi kültürsüz kitlelerin yıkacağına inandığı için popüler kültürü uygar bir toplumun önündeki en büyük tehdit olarak görür.¹⁴

Halk kültürü ve popüler kültürü birbirinden ayırarak popüler kültüre özel bir anlam yükleyen bir de Marksist gelenek söz konusudur. Hâkim Marksist söylem, popüler kültürün güçlü bir ideolojik işleve sahip olduğunu ve halkın kültürel açıdan deformasyonu ve pasifleştirilmesi için egemen ideoloji tarafından üretildiğini iddia eder. Üretim ve dağıtım da dâhil olmak üzere halkın dahlinin olmadığı popüler kültür hiçbir yaratıcı ve verimli girişim ruhu ve imkânı tanımaz. Fakat Marksist söylem içinde seçkinci yaklaşımın popüler kültür eleştirisini eleştiren bir yaklaşım da vardır. Buna göre, popüler kültür halkın burjuva kültürüne karşı geliştirdiği, hâkim kültüre karşıt ve onun öğelerini taşımayan bir kültürdür.

¹² Malik Aksel Osmanlı Devleti'nin sonlarına doğru Direkterarası'ndaki kumpanyalarda çalışan aktörlerin ve kantocuların nasıl küçük görüldüğünü anekdotlarla anlatır. Bk. Malik Aksel, *İstanbul'un Ortası*, haz. Beşir Ayvazoğlu (İstanbul: Kapı Yayınları, 3. Basım, 2011), 7, 12.

¹³ Ahmet Oktay, *Türkiye'de Popüler Kültür* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Basım, 1994), 21.

¹⁴ Korkmaz Alemdar & İrfan Erdoğan, *Popüler Kültür ve İletişim* (Ankara: Ümit Yayıncılık, 1994), 113-115. Seçkinci yaklaşımın İslam dünyasındaki karşılığı için bk. Ali İzzetbegoviç, *Doğu ve Batı Arasında İslâm*, çev. Salih Şaban (İstanbul: Nehir Yayınları, 1987), 103; Orhan Türkdoğan, *Değişme-Kültür ve Sosyal Çözüm* (İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 1988), 180.

Bu kültür halkın doğrudan kendisini ifade ettiği için kültür endüstrisinin yozlaşmasına uğramaz.¹⁵

3. TÜRKİYE'DE DİNİ POPÜLER KÜLTÜRÜN DOĞUŞU

Dindar çevreler 1990'lara kadar, güçlü bir felsefi ve sosyolojik temele dayanmasalar bile, popüler kültüre karşıt bir söylem içerisindeydiler. Bu söylemin ağırlıklı dayanak noktasını ahlâkî endişeler oluşturuyordu. Popüler kültürün kitleleri oyalamak gibi bir fonksiyonu olduğu söylenmekle birlikte, bu kültür ürünlerinin pek çok noktada dinin tasvip etmediği öğelerden oluştuğu görüşü yazılara daha fazla yansiyordu. Bu dönemde televizyon, dindar çevrelere ait basın organlarında çok sık gündeme gelen bir konudur. Yazıların ortak noktası ise televizyonun teknolojik bir ürün olarak değil de yapılan programlara göre iyi veya kötü olarak değerlendirilmesi gerektiğidir. Bu yazılarda, televizyon yayınlarında millî ve manevî değerlerin yeterince yer almadığı, aksine ahlâkî deformasyona neden olan yerli programlar ile müziğinden dinine kadar Batı eksenli yapımlara yer verildiği vurgulanır. Ayrıca, televizyonun özellikle çocuklar üzerinde zihinsel ve psikolojik açıdan olumsuz etkilerini konu alan yazılara da rastlanır. Anlaşıldığı kadarıyla dindarlar televizyon yayınlarına karşıt bir söylem geliştirmek için konuyu her boyutuyla değerlendirmekteydiler.¹⁶ Yine bu dönemde dindarların konserlerde görülmeleri de sıra dışı bir durumdu. *Sur* dergisinde yer alan bir haber bu davranışın temelinde yatan birkaç farklı sebebi bize göstermektedir. Habere göre Ajda Pekkan'ın dokuz günlük konserindeki izleyici sayısı ve toplanan parayı gören bir okuyucu; "Millet nerelere, nasıl para harcıyor... Biz dindarlar, dinimiz için, neden harcamayalım," diyerek çevresindekileri hayır işlerine teşvik etmiştir. Dergi bu haberi şu yorumla bitirmektedir: "Velhasıl, bir tarafta Ajda Pekkan'ın showlarını seyredenler, öte yanda Allah'ın razı olduğu işleri yapmaya çalışanlar... Elbette ki herkes bir değildir ve olamaz da."¹⁷

Dindar insanlar, 1980'lerin ortalarından itibaren yazılı basından görsel-işitsel iletişim araçlarına bir geçiş yaptılar. Televizyon kanallarının kurulması daha sonradır. Ancak öncelikle bant tiyatroları, ezgiler, tiyatro ve sinema ürünleri ortaya çıktı. Bunların hepsi sanatsal bir amaçtan önce, dinî bir amaç taşımaktaydı. Bu konuda en etkin ürünler ise müzik ürünleri olarak karşımıza çıktı. Fıkıh literatüründe, özellikle enstrümanların ve kadın sesinin caiz olup olmaması noktasındaki tartışmalarla¹⁸ öne çıkan müziğin haram olduğu şeklindeki kanaatin yaygınlaşmasından dolayıdır ki, dindar için müzik sadece Kur'an tilavetinden ve

¹⁵ Alemdar & Erdoğan, *Popüler Kültür ve İletişim*, 103-104.

¹⁶ Vejdi Bilgin, "Popüler Kültür ve Din: Dindarlığın Değişen Yüzü", *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 12/1 (2003), 207-208.

¹⁷ *Sur* 33 (Aralık 1978), 19.

¹⁸ Bk. Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ'* (Bursa: Uludağ Yayınları, 2. Basım, 1992).

defin eşlik ettiği ilahilerden ibaretti. Türkiye’de 1986 yılına kadar, Klasik Türk Musikisi ve Tasavvuf Musikisine önem veren birkaç dinî çevre haricinde, dindarlar müzik dinlemeye olumlu bakmıyorlardı.

4. POPÜLER DİNÎ MÜZİĞİN TEMEL YAKLAŞIMI VE İÇERDİĞİ TEMALAR

İslam medeniyetinin köklü bir müzik geleneği vardır ve dinî müzik bu geleneğin içerisinde önemli bir yere sahiptir.¹⁹ Müzik konusunda yapılan pek çok dinî tartışmaya rağmen gerek geniş halk yığınları içerisinde gerek elit çevrelerde ve -en önemlisi- dinî çevrelerde müzik daima var olmuştur. Dinî müzik Sünni çevrelerde *ilahi*, Alevi-Bektaşî çevrelerde ise *nefes* olarak bilinir. İlahilerin konuları farklılık göstermekle birlikte İslam itikat ve ibadetlerinin etrafındaki konuları içerirler. Örneğin Allah’ın varlığı, birliği ve sıfatları (tevhit ilahileri), Allah’a yakarış (münacat), vahdet-i vücud gibi anlayışlar, Hz. Muhammed’e övgü (na’t), O’na duyulan aşk, dünyanın faniliği, ölümün hak oluşu, tevbe gibi zühd ve takva konuları, hicri aylar, özellikle Ramazan ve Muharrem, kandil geceleri, bayramlar, tarikat tacı giyme, zikretme gibi tasavvufi uygulamalar vs. ilahilerin ana temalarıdır.²⁰ İlahi konuları şüphesiz İslamî edebiyatın muhtevasını yansıtır ama besteci herhangi bir şiiri alıp bestelerken -sanatsal kaygının yanında- bazı pratik amaçlar da taşımaktadır. İlahiler bir taraftan İslam itikadını insanlara aktarma ve pekiştirme araçlarıdır. Diğer taraftan da ibadetlerin (zikirlerin) bir parçasıdır. Bu yüzden bestekârlar tevhit veya ism-i celal gibi zikirlerle muvafık ya da içinde bulunulan aya uygun şiirleri ilahi haline getirmişlerdir.²¹ Bir başka ifadeyle, camilerdeki veya tekkelerdeki ibadetler ve zikirler ilahi üretiminin en önemli belirleyicilerinden olmuştur.

İlahi edebiyatına genel olarak bakıldığında -bütün edebiyat alanında olduğu gibi- doğrudan bir siyasal mesaj görmek mümkün değildir. Şüphesiz edebiyat içinde sosyal konulara da temas edilmektedir.²² Fakat edebiyatçı daha çok kişisel hüsrانlarından ve kırgınlıklarından dem vurur.²³ Bunun yanında hâkim kültüre muhalif toplulukların

¹⁹ Bestekârların çoğunun bir tarikata mensup olması bunun açık bir göstergesidir. Mustafa Tahralı & Yusuf Ömürlü, “Önsöz,” *Türk Musikisi Klasikleri: İlahiler*, Ali Rıza Şengel (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 1979), 1/5-6.

²⁰ Bk. Ahmet Şahin Ak, *Türk Din Musikisi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2. Basım, 2011), 116-137. Nefeslerdeki dini temalar için bk. Mahmut Bozçalı, *Alevi Bektaşî Nefeslerinde Dini Muhteva* (İstanbul: Horasan Yayınları, 2. Basım, 2006).

²¹ Tahralı & Ömürlü, “Önsöz”, 5; Ak, *Türk Din Musikisi*, 65.

²² Konuyla ilgili yapılan akademik bir çalışmada ünlü şairlerden çok az sayıda sosyal konulu eser tespit edilebilmiş olması dikkat çekicidir. Bk. Ali İhsan Öbek, *Sosyal ve Dinî Konulu Rübailler* (İstanbul: İnsan Yayınları, 1995), 8-9.

²³ Bk. İnalçık, *Şair ve Patron*, 30-33.

edebiyatında eleştirel öğelere rastlamak daha olasıdır. Pir Sultan Abdal'ın şiiri bunun tipik (ve de nadir) bir örneğidir.²⁴

Sanatın güçlü bir siyasal söylem olarak ortaya çıkışı yenidir²⁵ ve sanatçının iktidarın boyunduruğundan kurtulup bağımsız bir güç olmasıyla yakından ilişkilidir. Şüphesiz modern dünyada sanat, eski dünyada olduğu kadar, hatta daha güçlü bir şekilde iktidarın bir aracı olarak kullanılmaktadır. Zira kitle iletişim araçlarının güçlenmesi ve çeşitlenmesi, okullaşma oranının artması, zorunlu eğitim gibi öğeler iktidarların ellerine daha fazla propaganda yapma imkânı vermektedir. 20. yüzyılın ilk yarısında Hitler ve Mussolini'nin kendi ideolojilerini benimsetmek için diğer sanat ürünleri kadar müziği de kullandıkları bilinmektedir. Benzer biçimde Sovyetler Birliği'nde -her ne kadar alıntı yaptığımız yazarımız farklı bir sonuca ulaşsa da kendi ifadesiyle- müzik, "kitleleri eğitme; organize ederek harekete geçirme, sosyalizmi anlatma; sosyalizmi inşa etme ve yeni insanı yaratmanın aracıydı."²⁶

Ancak iktidarın elinde güçlü bir araç olduğu kadar, benzer bir şekilde bir muhalefet aracı olarak da sanatın yükseldiğini görmekteyiz. Her iki durumun ortak noktası, modern dünyada sanatın eski ile mukayese olmayacak derecede politize olması veya politikaya alet edilebilmesidir. Türkiye'de de dinî müziğin, bu genel değişim çerçevesinde değiştiğini söylemek mümkündür. Dinî temalı müzik, belki de ülkemizde ilk kez bu kadar keskin bir değişim yaşamış ve farklı bir amaca daha sahip olarak farklı temalara yönelmiştir. Bu değişime müziksel bir form değişimi de eşlik etmiş, klasik ilahi formu yerini popüler bir forma terk etmiştir. Bu müzikteki yeni amaç, dini-siyasi bir bilinç oluşturmaktır. Ömer Karaoğlu'nun bizzat ifade ettiği gibi, yeni müzik Türkiye'deki -siyasi, toplumsal, ekonomik-

²⁴ Pir Sultan Osmanlı yönetiminin uygulamalarını, türkü olarak da okunan bir şiirinde, "Kurtulamadık Yezitler zulmünden / Dağlar da ağlaşır Pir Sultan deyü... Asmağa götirdüler pirin ikisin / Anlar da çekerdi Hakkın korkusun... Cellatların eli kana bulaşır / Can cesetten çıkar Hakka ulaşır" dizeleriyle anlatır. Bu durumun çözümü ise Şah'ın Anadolu'yu almasıyla mümkündür: "Hak'tan inayet olursa / Şah Urum'a gele bir gün / Gazada bu Zülfikâr'ı / Kâfirlere çala bir gün... Çeke sancağı götüre / Şah İstanbul'a otura... Devşire beyi paşayı / Zapteyleye dört köşeyi." Pir Sultan Abdal, *Bütün Şiirleri*, haz. Cahit Öztelli (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1971), LVI-LVII, 137-138. Pir Sultan'ın şiirinde siyasal mesajlar için ayrıca bk. Figen Güneş Çakır, *Pir Sultan Abdal'ın Şiirlerinde Sosyolojik Temler* (Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1995), 149-166. 17. yüzyılda yaşamış Alevi ozanı Teslim Abdal'ın bir şiirinde, "Bozuk düzen öyle gelme meydana / Ehl-i Beyt'e iman eyle gel münkir / Ömer'den Osman'dan sana fayda yok / Ehl-i Beyt'e iman eyle gel münkir / Ömer Osman Sıddık kulu nar'oldu / Ana tabi olanlar da har'oldu / Ruz-ı mahşerde de yüzü kar'oldu / Ehl-i Beyt'e iman eyle gel münkir" derken, bir başka şiirinde Bağdat'ı fetheden Osmanlı sultanı için "Arzulamış gelmiş koca Bağdad'ı / Şah Süleyman başı telli geliyor / Yardımcısı ola on iki imam / Önü sıra serdar Ali geliyor" şeklinde dizeler yazması iktidarın gücünü ortaya koymaktadır. Bk. İsmail Özmen, *Teslim Abdal: Hayatı ve Şiirleri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002), 92, 144.

²⁵ 19. yüzyılda politik bir sanattan bahsetmek mümkündür. Bu konudaki öncü eserlerden biri olarak kabul edilen Henry Wallis'in *Taş Kırıcı* (1957) isimli tablosu tarım işçilerinin dramını anlatır. Bk. Toby Clark, *Sanat ve Propaganda*, çev. Esin Hoşçusu (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, 2011), 25-26.

²⁶ Mehmet Kaygısız, *Müzik Tarihi: Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi* (İstanbul: Kaynak Yayınları, 3. Basım, 2009), 290-296, 306.

bir karşı duruşun parçasıdır ve içerik itibarıyla yepyeni bir arayış içinde olan “özgün” müziktir.²⁷ Bizim burada “popüler dinî müzik” ifadesini kullanmamızın amacı, geleneksel müzikten farkını ortaya koymaktır. Ancak 90’ların popüler dinî müziğinin 2000’li yıllardaki popüler dinî müziğe göre oldukça protest nitelikli olduğunu en başından belirtmek gerekir.

Şüphesiz 90’ların popüler dinî müziği geleneksel dinî musikiden pek çok izler taşır. Her şeyden önce ele alınan temalar büyük ölçüde aynıdır ve hatta zaman zaman eski örnekler albümlerde icra edilmiştir. Fakat yukarıda ifade ettiğimiz gibi, siyasal mesajına paralel biçimde protest bir yapıya sahiptir ve bu özelliğini ülkemizdeki sol örneklerinden alır. Daha Cumhuriyet’in ilk yıllarında, gizli faaliyet yürüten Türkiye Komünist Partisi’nin muhalif düşüncesine uygun marşlarını görüyoruz. Bir kısmı dünyadaki meşhur örneklerinin tercümesi olan devrimci marşlar sol gelenek içinde her zaman var olacaktır²⁸ ve popüler dinî müzikteki -geleneksel dinî musikiyle hiçbir ilişki kurulamayacak- marş formu buradan mülhem olmalıdır. Sol muhalif müzik Ruhi Su, Aşık İhsani, Mahzuni Şerif, Cem Karaca, Zülfü Livaneli, Edip Akbayram, Ahmet Kaya gibi ozanlar ve müzik adamları tarafından güçlü bir kanat olarak varlığını sürdürmüştür. Doğrudan ideolojik bir mesaj vermeseler de Türkiye’deki pek çok sanatçının bu kanattan etkilendikleri bilinmektedir.²⁹ Yepyeni bir dinî-siyasi bilinçle ortaya çıkan dinî popüler müziğin de bu kanattan hem söylem hem de form olarak -ezgi formu- etkilenmemesi mümkün değildi.

Bant tiyatrolarında yer alan marşların dışında yayınlanan ilk marş kaseti *Gün Batı’dan Doğmadan* popüler dinî müziğin daha sonraki serencamının hem form hem de tema olarak temelini oluşturmuştur. Yalnız henüz enstrüman kullanılmamaktadır ve yukarıda temas ettiğimiz gibi bu durum birkaç yıl içinde aşılabacaktır. Bestelerini Ömer Karaoğlu’nun yaptığı kasetin ilk marşı “Selam” ismini taşır ve bu başlangıç İslamî geleneğe gayet uygundur. Marşlarda hidayet, tevbe, tebliğ, sabır, kıyam, cihat, şehadet, İslam coğrafyası bilinci, vahdet gibi temalar hiçbir metaforik dil kullanılmadan doğrudan işlenir. Şüphesiz bunlar ilk örnekler değildir, zira daha önce yayınlanan *Mus’ab bin Umeyr* gibi İslam’ın ilk dönemini anlatan bant tiyatrolarındaki marşlarda aynı form içinde aynı temalar işlenmiştir. İlk müstakil marş kasetinin bunun devamı olması beklenen bir durumdur. Bu kasetteki sözlerin bir kısmı ünlü şairlere aittir. Bunlar Necip Fazıl Kısakürek, Abdürrahim Karakoç ve Erdem Bayazıt’tır. Şairler önemlidir, zira nasıl ki geleneksel dinî musiki Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Aziz Mahmut Hudayi gibi isimlere sahipse, popüler dinî müzik yeni isimler ve

²⁷ Dünya Bizim. “Yeni Şafak Tarihinde Bir İlk” (Erişim 9 Ekim 2019).

²⁸ Türkiye’de sol eğilimli protest müzik için bk. Sinan Gündoğar, *Muhalif Müzik* (İstanbul: Devin Yayıncılık, 2005), 76-77, 164.

²⁹ Detaylı bilgi için bk. Gündoğar, *Muhalif Müzik*.

onların söylemleri etrafında gelişmiştir. Yukarıdaki isimlere ilave olarak Osman Sarı, Akif İnan, Ahmet Mercan, Süleyman Arif Emre gibi isimler diğer albümlerde görülecektir.

İlk kasette Erdem Bayazıt'tan seçilen şiir özellikle önemlidir. "Sürüp Gelen Çağlardan" isimli şiir geleneksel İslam anlayışı içinde yepyeni bir görüş ve üslubu ifade eder:

*Ey insan ey şimdilerde hep bir beklemeye duran
Duy zaman içre sürüp gelen bu sesi
Sürüp gelen çağlardan çağlara
Renk veren tarihe yeşil çağlayan
Savaşçı yüreğinden savaşçı yüreğine
Cezayirden Senegalden
Yüreğimin içine Boğaziçine
Kelimelerden bir kelime diken yeryüzüne.
Dünyanın kalbini dinle geliyor adım adım
Dallar meyvaya dursun toprak tohumu dursun
İnsan barışa dursun selama dursun zaman
Sabır savaş zafer. Adım : MÜSLÜMAN.³⁰*

Mehmet Kaplan, Cumhuriyet şiirini incelediği ve ilk baskısı 1973'te yapılan eserinin sonunda Erdem Bayazıt'a yer verir. Bayazıt şiir kitabını aynı yıl içinde yayınlamıştır ancak anlaşılan bu önemli edebiyat hocasının dikkatini çekmiştir. Kaplan, Mehmet Akif'in dini seleflerinden farklı bir şekilde ele alan "yeni dindar aydınların öncüsü" olduğunu ifade ettikten sonra, 1950'lerden itibaren Sezai Karakoç'un etkisiyle hem üslup hem de dünyaya karşı tutum açısından yepyeni bir neslin ortaya çıktığını söyler. Kaplan'a göre bu nesil ve özelde Bayazıt Marksistlere benzer bir sosyal ve siyasal dil kullanmaktadır; bu açıdan da Yunus Emre ve Mevlana'da görülen "barışçı, sevgi dolu dinî insanîyetçilik geleneğine ihanet etmiştir."³¹

Aslında bu neslin 19. yüzyılın sonlarında gelişen İslamcılık akımının bir devamı olduğundan şüphe yoktur. İslamcılık dinî olduğu kadar sosyal ve siyasal bir projedir; dolayısıyla 20. yüzyıl düşüncesini önemli ölçüde etkilemiştir. Yeni neslin şiir anlayışı da bu

³⁰ Erdem Bayazıt, *Sebeb Ey* (Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları, 1973), 34. Şiirin son bölümü alıntılanmıştır. İmla şiirin orijinalindeki şekliyle korunmuştur.

³¹ Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2. Basım, 1990), 559-562.

düşüncenin devamıdır. Bunun müziğe dökülmesi ise ülkemizde yüzyılın sonuna denk düşecektir.

1990'lı yıllarda yayınlanan kasetlerde en sık işlenen tema zulüm ve mazlumdur. Bunu Hz. Muhammed'in önderliği, ona duyulan özlem ve hayatını onun yolunda feda etmek takip eder. Daha sonra şehit/shahadet, savaş/cihat/mücahit, Allah'ın sıfatları/Allah aşkı, İslam davası/sevdası, modern hayatın, özellikle kentin kötülenmesi/dağların yüceltilmesi, kardeşlik gibi temalar gelir. Dağınık olmakla birlikte neredeyse İslam coğrafyasının bütün sembol şehirleri, peygamberler ve sahabiler popüler dinî müzikte yer alır. Sık sık eylem, kıyam, direniş, sabır, adalet, özgürlük gibi kavramlar; karanlık, güneş, ışık, bahar, kuş gibi metaforlar; umut, yalnızlık, hüzn gibi duygular geçer.

Popüler dinî müziğin söyleminde zulüm neredeyse evrenseldir. İslam coğrafyasının her toprağında ya işgalciler ya da onların taraftarları acımasızca "müslüman"ı ezmektedir. Dolayısıyla yapılması gereken şey hakkını aramak, kıyam etmek ve gerekirse savaşmaktır. Osman Sarı'nın Ortadoğu coğrafyasındaki savaşlara atıfla yazdığı -ve ezgi olarak da okunan- "Şehit Söylevi" bu durumu anlatır. Şiir, şairin ifadesiyle "Üstümüze Haksızca saldıranlara" karşı yazılmıştır:

*Biz de yaşamak için gelmişiz
İnsanlar
Biz de yaşamak için*

*Önce TOPRAK dedik
Çöl de olsa toprak dedik*

*Sonra DEVLET dedik
Zor da olsa devlet dedik*

*SAVAŞ dedik sonra
Yok olsak da savaş dedik...³²*

Savaşa/cihada yapılan bu aşırı vurgu sadece zulümden kurtulma isteğine dayanmaz. Aslında İslam coğrafyasının pek çok yeri fiilen savaş içindedir. 1950-60'lı yıllar İslam dünyasındaki bağımsızlık mücadelelerinin olduğu yıllardır. Özellikle Fransa'ya karşı

³² Osman Sarı, *Bir Savaşçıdır Kalbim* (Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları, 1975), 35. İmla şiirin orijinalinde olduğu gibi korunmuştur.

yapılan Cezayir Bağımsızlık Savaşı (1954-1962) İslam kamuoyunda derin izler bırakmıştır. 1948'de İsrail'in Filistin coğrafyasında kurulmasından bu yana çatışma ve savaşlar eksik olmamıştır. Beyrut 16 yıl süren (1975-1991) bir iç savaş yaşamıştır. 1978'deki Marksist devrimden sonra 1979'da Afganistan Sovyetler Birliği'nce işgal edilmiş ve dokuz yıl süren bir savaş yaşanmıştır. *Afgan Cihadı* Türk kamuoyunda çok önemli bir yere sahiptir. Bu uzun savaşı Bosna İç Savaşı (1992-1995) ve Cahar Dudayev önderliğindeki (1995-1996) Çeçen direnişi takip etmiştir. Bu arada Türkiye'ye uzak coğrafyalardaki, örneğin Eritre'deki, Sudan'daki, Açe'deki İslamî hareketler gündeme getirilmektedir. 1990'larda Türkiye'deki dindar kamuoyu bütün bu coğrafya ile ilgilidir. Yazılı basında yer verilmekte, marşlar bestelenmekte, mitingler ve yardım kampanyaları düzenlenmektedir. Bunlar içerisinde özellikle 6 Eylül 1980'de Konya'da düzenlenen Kudüs'ü Kurtarma Mitingi ile 31 Aralık 1996'da³³ Sincan'da düzenlenen Kudüs Gecesi yakın dönem Türkiye'sinde önemli bir yere sahiptir. Bu dönemde, bütün dünyadan olduğu gibi Türkiye'den de Afganistan'a, Kafkasya'ya, Bosna'ya savaşmak için gidenler söz konusudur. Ezgilerde Kudüs, Filistin, Mescid-i Aksa, Beyrut, Hindikuş Dağları, Eritre, Endülüs, Kafkasya gibi mekânların geçmesi bir ümmet bilincinin oluşmasında önemli rol oynamıştır.

Bu dönemdeki ezgiler içinde Şeyh Şamil³⁴ marşı Çeçenistan'daki savaşa, Bağdat³⁵ isimli ezgi Birinci Körfez Savaşı'na bir atıftır. Kudüs ve Filistin her zaman için gündemdedir. Ömer Karaoğlu'nun *Gökyüzü Depremleri* isimli kaseti, ismini *Filistin Direnişi*'ne atfedilen aynı isimli şiirden alır. Şiirde silahlı İsrail askerlerine taş atarak direnen Ammar anlatılmakta, bu taşların Ebabil kuşları tarafından Ebrehe'nin ordusuna atılan taşlarla eşdeğer olduğu vurgulanmaktadır:

*Kudüs göklerinde kara bulutlar
Bulutlar içinde ışık saçarlar
Filistin'de küçük beyaz yumruklar
Anne feryatları gökleri tutar
Hadi Ammar Hadi Ammar durma at
Ebabeller sana kanat çırpırlar...*³⁶

³³ 31 Aralık tarihi özellikle dikkat çekicidir. Zira miladi yılbaşı gecesinde alternatif bir program yapılmaktadır. 31 Aralık bugün dindar çevrelerde daha çok Mekke'nin fethini kutlamak için kullanılır.

³⁴ *İlk Cemre*.

³⁵ İbrahim Tanrıku & Eşref Ziya Terzi, *Kalksam ve Dirilsem*, 1991.

³⁶ Ahmet Mercan, *Sürgün Özlemler* (İstanbul: Denge Yayınları, 1994), 46.

Türkiye'deki dindar kamuoyunda intifada görüntüleri kartpostal, afiş, web sayfası gibi herhangi bir yerde yayınlandığında akla gelen ilk dizeler Necip Fazıl'a aittir. Necip Fazıl'ın 1964'te kaleme aldığı *Şarkımız* şiiri, özellikle de "*Sapan taşlarının yanında füze, / Başka âlemlerle farkımız bizim*" dizeleri Filistin direnişi için adeta slogan haline gelmiştir. Bu şiir bestelenerek bir kasete isim vermiş, Filistin temalı bir başka kasette de ezgi olarak yer almıştır.³⁷

Bu dönemde ayrıca Bosna savaşı üzerine müstakil bir kaset hazırlanmış,³⁸ pek çok kasette Afgan mücahitlerine ithaf edilen ezgiler yer almıştır. *Dayan Mücahidim* isimli kasette yine Osman Sarı'nın *Kurşun Gazeli*'ni görürüz:³⁹

*Savaşa girdin kalbim bin yara aldı beni
Ne denli acı varsa aradı buldu beni
Seni bir bomba gibi taşımak bu göğüste
Bir Ebubekir kıldı bir Ömer kıldı beni
Kurmak bize düştü kalbi sökülmiş çağı
Buyruk en ağır yükün altına saldı beni...*⁴⁰

Ancak dizelerden de anlaşılacağı üzere *savaş* bir metafordur. Zira savaş fiili bir düşmana karşı değil, İslam'ın değerlerine karşı olan modern çağa karşı yapılmaktadır. Bu yüzden fiilen bir savaş olmasa bile savaş ruhu devam etmelidir:

*Savaşı özledin kalbim savaşı
Sabırsız bir ordu yürür içimde...*⁴¹

Burada savaş ya da daha özel ismiyle cihadın yeni bir anlama sahip olduğunu görürüz. Cihat mutlak anlamda fiili bir çatışma olarak düşünülmez. İslam'ı yaymak ve hâkim kılmak üzere yapılan her türlü faaliyet cihat kapsamına girmektedir. Dindar camianın genelinde kalem veya siyaset ile mücadelenin de cihat olduğu şeklinde bir anlayışının egemen olduğunu söyleyebiliriz. Türkiye'deki etkinliği açısından önemli bir liderin yaklaşımları bunu açıkça gösterir. Yakın dönemin siyasi liderlerinden Necmettin Erbakan

³⁷ Grup Yeniçağ, *Şarkımız*, 1994; Abdülbaki Kömür, *Rüzgar*.

³⁸ Abdülbaki Kömür, *Ah Bosna*.

³⁹ Eşref Ziya Terzi & İbrahim Tanrıkulu & Taner Yüncüoğlu, *Dayan Mücahidim*, 1992.

⁴⁰ Sarı, *Bir Savaşçıdır Kalbim*, 14-15.

⁴¹ Sarı, *Bir Savaşçıdır Kalbim*, 60.

içinde bulunduğu siyasi faaliyetlerin bir cihat olduğunu düşünmekteydi.⁴² Bu anlayış gereği partisinin mitinglerinde *Mücahit Erbakan!* sloganları ile karşılanmaktaydı.

Şiirlerde ve ezgilerde kentlerin ve makinelerin kötülenmesi modern çağ ile hesaplaşmanın açık bir ifadesidir:

*Her eylem yeniden diriltir beni
Nehirler düşlerim göl kenarında
Ey deprem gel yetiş bu şehirlerin
Doğayı çarptıran konumlarına...
Dönüştür ey kalbim bahçeli eve
Anlamı ezen o makinaları.*⁴³

Bu çerçevede karşımıza bir dağ metaforu çıkar. Dağlar dindardır, ruhsuz şehirlerin aksine duygu doludur ve Rablerini tesbih ederler.⁴⁴ Beklenen husus, bir gün dağların şehre yürümesi⁴⁵ ve şehrin çehresini değiştirmesidir.⁴⁶

5. POPÜLER DİNÎ MÜZİKTE KIRILMA

Protest nitelikli popüler dinî müziğin 1990'ların ilk yarısında önemli bir sektör haline geldiğini, dindar kamuoyunda ciddi mâkes bulduğunu iddia etmek mümkündür. Şüphesiz geleneksel dindarlar bu müzikten uzaktılar. Ayrıca bazı dinî grupların da -beste ve güfte kaygılarından- bu müziğe mesafeli olduklarını bilmekteyiz. Ancak genel olarak dinî gruplar bir alternatif kamu içinde kendi dünyalarını kurma çabasıındaydılar ve yeni müzik formu bu alternatif kamuda biliniyordu. Bu müziğin dindar insanların evlerinde, düğünlerde, konferans gibi programların öncesinde, mitinglerde, hatta İmam Hatip liselerinin müzik derslerinde yoğun bir şekilde yer aldığı müşahade edilmekteydi.

Ancak 2000'li yıllara gelindiğinde hem eser üretimi hem de içerik açısından bir değişim görüldü.⁴⁷ Bu dönemde hala cihattan ve şehadetten bahsedilse de vurgu eski

⁴² Genç Saadet, "Siyaset Cihattır" (Erişim 13 Nisan 2012).

⁴³ Mehmet Akif İnan, *Hicret* (Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları, 1974), 58-59.

⁴⁴ "Cezbeyle hu çeken ağlayan dağlar / Bağrımı her derde ağlayan dağlar." Eşref Ziya Terzi, *Özgürlüğün Gölgesinde*, 1995.

⁴⁵ "Bir gün gelir / Yürür dağlar şehre yürür / Bir gün gelir / Hazan çiçeklerim büyür / Bir gün gelir / Meydanlara güller dökülür." Eşref Ziya Terzi & İbrahim Tanrıku, *Kalksam ve Dirilsem*, 1991.

⁴⁶ "Hey dağlarım / Gelip orta yerine kentin kurulun / Değişsin rengi çehresi şehrin." Ömer Karaoğlu, *Karayel*.

⁴⁷ İbrahim Yenen, "Din, Müzik ve Kimlik Bağlamında Türkiye'de İslami Popüler Müzik", *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi* 5/2 (2016), 19-22. İçerik açısından değişimin Eşref Ziya Terzi, Ömer Karaoğlu ve Aykut Kuşkaya örneklerinde detaylı bir dökümü ve analizi için bk. Sümeyye Aydın, *İslami Marş ve Ezgilerde*

gücünü büyük ölçüde yitirmiştir. Bir çocuğun dilinden yazılmış veya şehidin son cümleleri olarak dökülen etkileyici cümleler kaybolmuştur. İlk marşlarda sevdâ, cihat, hüzn ve şehadet lirik bir tarzda harmoni edilmişken, artık melankolik tarzda bir sevdadan ve hüznünden bahsedilmektedir. Üstelik bazı eserlerde sevdâ, sevgili ya da aşk temalarının hangi *sevgiliye* yöneldiği belirsizleşmektedir. Bosna, Çeçenistan, Filistin gibi coğrafyalara yapılan atıflar oldukça azalmıştır. Bunun yanında, ilk eserlerde neredeyse ısrarla kaçınılan tasavvuf musikisine yönelik bir eğilim de gözlenir. Siyasi-toplumsal öğelerden arındırılmış güfteler ele aldıkları temalar açısından zaten tasavvuf musikisine benzemektedir. Ayrıca bazı kasetlerde eski müziğimizden örnekler görülebildiği gibi ⁴⁸ tamamıyla tasavvuf musikisine ayrılmış eserler de ortaya çıkmıştır.⁴⁹ Söz konusu değişimde ilk akla gelen sebep 1997 yılında hükümetin istifa yoluyla düşürülmesine yol açan ve dinî gruplara yönelik ciddi tahkikatın başlatıldığı siyasi gelişmeler olsa da başka faktörlerin de en az bu kadar etkili olduğunu söylemek mümkündür.

27 Mart 1994'te yapılan mahalli seçimlerde Refah Partisi'nin İstanbul ve Ankara başta olmak üzere 26 şehirde belediye başkanlığını kazanması yakın dönem açısından bir dönüm noktasıdır. Böylelikle 1980 öncesindeki Milliyetçi Cephe hükümetlerinden bu yana dindarlar ilk kez bu büyüklükte bir başarı elde ettiler. Belediyelerin el değişimiyle birlikte belediye kadrolarında da bir değişim gözlemlendi ve dindar insanlar iktidarda olmanın verdiği duyguyu tattılar. Bunu 24 Aralık 1995 tarihinde yapılan genel seçimlerdeki başarı takip etti. Oyların %21'ini alan Refah Partisi birinci parti oldu. Erbakan Doğru Yol Partisi ile anlaşıp kamuoyunda *Refahyol* olarak bilinen hükümeti kurarak 28 Haziran 1996'da başbakan oldu. Böylece 30 Haziran 1997'e kadar sürecek iktidar dönemine de başladı. Refah Partisi'nin ve onun takipçisi Fazilet Partisi'nin kapatılmasından sonra kurulan Saadet Partisi 1999 genel seçimlerinde üçüncü olmakla birlikte, mahalli seçimlerde eski gücünü devam ettirdi. Bu, dindar insanların bazı konularda hala iktidarda olmaları anlamına gelmekteydi. 2002 yılında yapılan genel seçimlerde Adalet ve Kalkınma Partisi büyük bir başarı elde etti. Bu durumu, 2004'te yapılan mahalli seçimlerdeki başarı perçinledi. Bu siyasi tabloya baktığımızda dindar insanların 1994'ten itibaren gittikçe artan bir oranda iktidarın içinde olduklarını görmekteyiz. Dolayısıyla bu durumun, protest nitelikli popüler dinî müzikte - özellikle siyasi-toplumsal mesajların belirsizleştiği- doğal bir değişime yol açtığını iddia etmek mümkündür. Zira iktidara ortak olan bir toplum kesiminin eleştirel olmaktan ziyade, destekleyici olması beklenir. Adalet Partisi ve Anavatan Partisi dönemlerinde dindarlar bir

Araçsallaşma Sorunu (Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019), 39-74.

⁴⁸ Ömer Karaoğlu'nun *Yaz Beni Güllere* albümü içinde yer alan Yunus Emre'ye ait "Aşkın aldı benden beni" ilahisi.

⁴⁹ Aykut Kuşkaya, *Uyan Ey Gözlerim*, 2003.

ölçüde iktidarın içerisinde olsalar da çoğunlukla dışındaydılar ve söz konusu iktidarlara tam olarak kendilerinden görmemişlerdi. Ancak 1994 yılından sonra başlayan iktidar sürecinde eleştirel-protest olmak hızlı bir şekilde anlamını kaybetmiş ve dönüşüme uğramıştır.

Hiç şüphesiz 1997'den itibaren başlayan süreç popüler dinî müziği etkilemiştir. Her şeyden önce dinî müziğin icracılarının doğrudan baskılarla karşılaşması söz konusudur.⁵⁰ Fakat esas gerileme sebebinin yoğun baskı dönemlerinde gözlenen içe çekilme olduğunu söylemek gerekir. Bu durum karşıt hareketler konusunda bir örnek niteliğindedir. Sistem-karşıtı hareketler, genelde görece özgürlüğün ve refahın olduğu bir dönemde ortaya çıkarlar. Marksist yaklaşımın aksine, mutlak mahrumiyet içinde olan bir topluluğun siyasi düşüncelere meylenmesi ve bunu eyleme dökmesi daha zordur. Tocqueville'e göre, Fransa'da ihtilal olmasının sebebi, Fransız halkının diğer Avrupa halklarına göre görece daha özgür ve müreffeh olmalarıydı. Amerika'da okumuş ve maddi durumu daha iyi zenciler arasında devrimci fikirlerin yaygın oluşu da bu yaklaşımı desteklemektedir.⁵¹ 1980 sonrası Türkiye'de Özal'ın takip ettiği liberal politikalar hem düşünsel hem de ekonomik açıdan Türkiye'yi ilerletmiş, bu durum dinî grupların faaliyetleri için de uygun bir ortam hazırlamıştı. Ancak 1997'deki yoğun tahkikat dönemi ile bir içe dönme ve mevcudu koruma anlayışı ortaya çıkmıştır. Böylece kamusal alanlarda müzik de dahil olmak üzere dinî tezahürler azalmış, özel hayatta ise mümkün olduğunca kamufle olunmaya çalışılmıştır. Adab-ı muaşeret, giyim şekli, tuvalet, hatta aksesuarın bile kimlik göstergesi olarak takip edildiği bir dönemde dinî müzik de güç kaybetmiştir.⁵²

Söz konusu iki -içsel ve dışsal- faktör aynı zamanda dinî düşüncede ve dindarlıkta bir farklılaşmaya paralel gelişmiştir. Merkezde İslam'ın referans alındığı bir toplum talebi yerine herkesin hakkına, dolayısıyla dindarların da haklarına saygı gösterildiği çoğulcu bir anlayış kendini hissettirmeye başlamıştır. Bunun sebepleri arasında ise, uzun ütöpik mücadelelerden duyulan yılgınlık, ayakta kalmak için dışarıya yönelik olarak üretilen söylemlerin içerisi tarafından da benimsenmeye başlanması, 1970-80'lerde ailelere rağmen dinî hayatı tercih eden neslin yerine aileden dindar bir neslin gelmesi gibi faktörler zikredilebilir. Bu değişim, alternatif kamu üretmek yerine mevcut kamuya eklenme ve marjinallikten kurtularak daha fazla kişiye ulaşma düşüncesini doğurmuştur. Bu yeni düşünce hem müzik üreticilerinin müziklerini hem de tüketicilerin dinledikleri müzikleri etkilemiştir. Yani yeni besteler ortalama tüketiciye hitap edecek bir form ve mesaja doğru

⁵⁰ Ömer Karaoğlu, bir röportajda Sakarya Üniversitesi'nde öğretim elemanı iken istifa etmek zorunda kaldığını ifade etmektedir. Bk. İslami Hayat, "Ömer Karaoğlu ile Röportaj" (Erişim 9 Ekim 2019).

⁵¹ Bk. Alev Erkilet Başer, *Ortadoğu'da Modernleşme ve İslami Hareketler* (İstanbul: Yöneliş Yayınları, 3. Basım, 2000), 129-131.

⁵² Abdülbaki Kömür bu dönemin her alanda olduğu gibi yaptıkları müziği de olumsuz etkilediğini belirtmektedir. Bk. Orhan Turan, "Söyleşi" (Erişim 21 Mart 2012).

evrilirken, ki artık tam anlamıyla popüler olma yolundadırlar, dinleyiciler ise genel dinî ilkelere aykırı olmadıkça her türlü müziğe kulaklarını açmışlardır.

SONUÇ YERİNE

1985'lerden itibaren görmeye başladığımız popüler dinî müzik, kökleri 19. yüzyılın sonlarına uzanan, ülkemizde 1960'larda ivme kazanan, 1970'lerde ise edebiyat alanına dökülen İslami bilinçlenmenin bir devamı niteliğinde ortaya çıkmıştır. Eski dinî musikimizden en önemli farkı siyasi-toplumsal taleplerin ifadesinde bir araç olarak düşünülmesidir ve bu amaç doğrultusunda yepyeni bir müzik formuyla ortaya çıkmıştır. Temel hareket noktası siyasi-toplumsal talepler olduğu, salt sanatsal ve salt dinî kaygılar güdülmediği için de ülkenin siyasi konjonktüründen önemli ölçüde etkilenecek hızlı bir yükseliş ve paralel bir gerileme dönemi yaşamıştır. Ancak bu müziğin kalıcı etkilerinden bahsetmek mümkündür. Zira hâlâ bazı dindarlar popüler müziklere uzak durmakta, azımsanmayacak ölçüde mahalli radyo da sadece dinî müziğe yer vermektedir. Popüler kültür ürünlerinin geleneksel kültüre dâhil olması zor olsa da imkânsız olarak görülmez. Bugün *Şehit Türküsü*'nün dindar kamuoyuna mal olduğu rahatlıkla iddia edilebilir. Kanaatimizce çeşitli müzik formlarıyla karışık biçimde –son günlerdeki İslami rap gibi* popüler bir dinî müzik her zaman var olacaktır; ancak bunların söylemleri dindar kamuoyunun iktidarla ilişkisine göre farklılık gösterecektir.

KAYNAKÇA

- Ak, Ahmet Şahin. *Türk Din Musikisi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2. Basım, 2011.
- Aksel, Malik. *İstanbul'un Ortası*. haz. Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları, 3. Basım, 2011.
- Alemdar, Korkmaz & İrfan Erdoğan. *Popüler Kültür ve İletişim*. Ankara: Ümit Yayıncılık, 1994.
- Aydın, Sümeyye. *İslami Marş ve Ezgilerde Araçsallaşma Sorunu*. Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019.
- Bayazıt, Erdem. *Sebeb Ey*. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları, 1973.
- Bayrak, Merve Betül. *Muhafazakâr Gençliğin Bir İfade Biçimi Olarak Türkçe Rap ve Türkiye'de Hip-Hop Kültürü*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2011.

* Bk. Merve Betül Bayrak, *Muhafazakâr Gençliğin Bir İfade Biçimi Olarak Türkçe Rap ve Türkiye'de Hip-Hop Kültürü* (İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2011).

Bilgin, Vejdi. "Popüler Kültür ve Din: Dindarlığın Değişen Yüzü". *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 12/1 (2003), 193-214.

Bozçalı, Mahmut. *Alevi Bektaşî Nefeslerinde Dini Muhteva*. İstanbul: Horasan Yayınları, 2. Basım, 2006.

Burke, Peter. *Bilginin Toplumsal Tarihi*. çev. Mete Tunçay. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 2001.

Burke, Peter. *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü*. çev. Göktuğ Aksan. Ankara: İmge Kitabevi, 1996.

Clark, Toby. *Sanat ve Propaganda*. çev. Esin Hoşçusu, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, 2011.

Çakır Güneş, Figen. *Pir Sultan Abdal'ın Şiirlerinde Sosyolojik Temler*. Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 1995.

Dünya Bizim. "Yeni Şafak Tarihinde Bir İlk". Erişim 9 Ekim 2019. <https://www.dunyabizim.com/alinti/yeni-safak-tarihinde-bir-ilk-h3946.html>

Erkilet Başer, Alev. *Ortadoğu'da Modernleşme ve İslami Hareketler*. İstanbul: Yöneliş Yayınları, 3. Basım, 2000.

Finkelstein, Sidney. *Müzik Neyi Anlatır*. çev. M. Halim Spatar. İstanbul: Kaynak Yayınları, 3. Basım, 2000.

Genç Saadet, "Siyaset Cihattır" Erişim 13 Nisan 2012. <http://www.gencsaadet.org.tr/son-haberler/962-siyaset-cihattir-insan-gucu-yettigi-kadar-bu-isi-birakmaz.html>

Gündoğar, Sinan. *Muhalif Müzik*. İstanbul: Devin Yayıncılık, 2005.

İnalcık, Halil. *Şâir ve Patron*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 4. Basım, 2011.

İnan, Mehmet Akif. *Hicret*. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları, 1974.

İslami Hayat. "Ömer Karaoğlu ile Röportaj." Erişim 9 Ekim 2019. <https://www.islamihayatdergisi.com/konular/detay/mer-karaolu-ile-rportaj>

İzzetbegoviç, Ali. *Doğu ve Batı Arasında İslâm*. çev. Salih Şaban. İstanbul: Nehir Yayınları, 1987.

Kaplan, Mehmet. *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2. Basım, 1990.

Kaygısız, Mehmet. *Müzik Tarihi: Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi*. İstanbul: Kaynak Yayınları, 3. Basım, 2009.

“Leonardo Da Vinci”. *AnaBritannica*. 14/400-402. İstanbul: Ana Yayıncılık, 2003.

Mercan, Ahmet. *Sürgün Özlemler*. İstanbul: Denge Yayınları, 1994.

Oktay, Ahmet. *Türkiye’de Popüler Kültür*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2. Basım, 1994.

Orhan Turan. “Söyleşi” Erişim 21 Mart 2012. <http://www.orhanturan.net/soylesi.php?view=preview&category=3&image=19>

Öbek, Ali İhsan. *Sosyal ve Dinî Konulu Rübailer*. İstanbul: İnsan Yayınları, 1995.

Özcan, Nuri. “Abdülkadir-i Merâgî”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 1/242-244. İstanbul: TDV Yayınları, 1988.

Özcan, Nuri. “İtrî Efendi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 19/220-221. İstanbul: TDV Yayınları, 1999.

Özcan, Nuri. “İsmail Dede Efendi”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 23/ 93-95. İstanbul: TDV Yayınları, 2001.

Özmen, İsmail. *Teslim Abdal: Hayatı ve Şiirleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 2002.

Pir Sultan Abdal. *Bütün Şiirleri*. haz. Cahit Öztelli. İstanbul: Milliyet Yayınları, 1971.

Sarı, Osman. *Bir Savaşçıdır Kalbim*. Ankara: Edebiyat Dergisi Yayınları, 1975.

Sur 33, Aralık 1978.

Tahralı, Mustafa & Yusuf Ömürlü. “Önsöz” *Türk Musikisi Klasikleri: İlahiler*. Ali Rıza Şengel, 1/3-12. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 1979.

Toynbee, Arnold. *Tarih Bilinci*. çev. Murat Belge. İstanbul: Bateş Yayınları, 1978.

Türkdoğan, Orhan. *Değişme-Kültür ve Sosyal Çözülme*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 1988.

Uludağ, Süleyman. *İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ’*. Bursa: Uludağ Yayınları, 2. Basım, 1992.

Yenen, İbrahim. “Din, Müzik ve Kimlik Bağlamında Türkiye’de İslami Popüler Müzik”. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi* 5/2 (2016), 1-25.