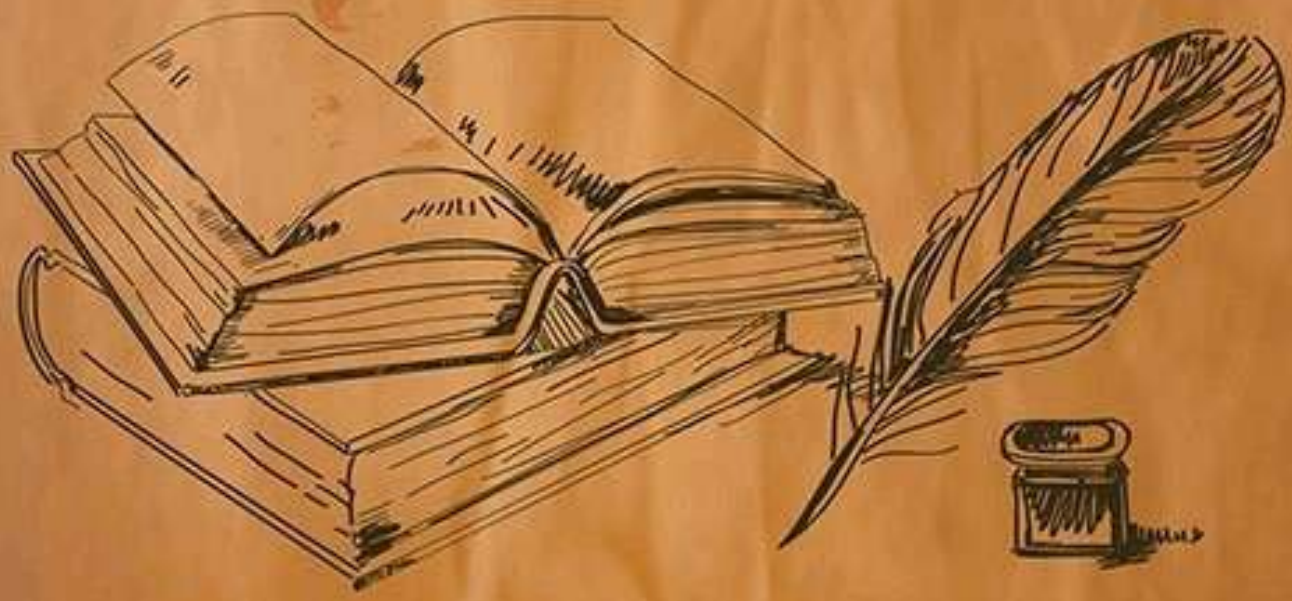
ISSN 2149-0821

SOBİDER

Sosyal Bilimler Dergisi The Journal of Social Science

EDİTÖR
Dr. Taner NAMLI

EDİTÖR YARDIMCILARI
Dr. Ahmet Faruk GÜLER
Okt. Enser YILMAZ



Yıl/Year III Sayı/Issue VI, 2015

SOBİDER
Sosyal Bilimler Dergisi The Journal of Social Science

Editör

Dr. Taner NAMLI

Editör Yardımcıları

Dr. Faruk GÜLER

Ar. Gör. Enser YILMAZ

SOBİDER (Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science) uluslararası hakemli bir dergi olup yılda 4 kez yayınlanır. **SOBİDER** (Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science) Dergisi, sosyal bilimlerin her alanından yazı yayınlayan bir dergidir. Bu çerçevede özgün bilimsel makaleler, çeviriler, çeviri-yazılar, röportajlar, kitap, makale, sempozyum, panel ve bilimsel etkinlik tanıtma çalışmaları ile nekroloji metinleri yayınlar. Ayrıca, sunulduğu yer, toplantı ve tarihin kaydedilmesi ile başka bir yerde yayınlanmamış olması şartıyla sempozyum bildirileri de yayınlanabilir. Ancak bu yayın etkinliğinden kaynaklanması muhtemel herhangi bir sorunun sorumluluğu yazara aittir. Yayınlanması için **SOBİDER** (Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science) Dergisi'ne gönderilen yazıların basım ve yayın hakları dergiye devredilmiş olur. Bu yazılar dergi yönetiminden izin alınmaksızın bir başka yayın organında yayınlanamaz, çoğaltılamaz ve kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

SOBİDER (Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science) Dergisi, yayınlamış olduğu metinleri çeşitli mecralarda yayınlayabilir. **SOBİDER** (Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science) **Dergisi'ne gönderilmiş yazılardan kaynaklanması muhtemel herhangi bir yasal, hukuksal, ekonomik ve etik sorumluluk, söz konusu yazı yayınlanmış olsa bile yazarlarına aittir.** Dergi herhangi bir yükümlülük kabul etmez. **SOBİDER** (Sosyal Bilimler Dergisi / The Journal of Social Science) Dergisi'nin yayın dili Türkçe olmakla birlikte İngilizce, Almanca, Fransızca,..vb. dillerden gelen yazılar da değerlendirmeye tabi tutulur ve hakemler tarafından yayımlanması uygun görüldüğü takdirde yayınlanır.

www.sobider.com / editorsobider@gmail.com

ISSN: 2149-0821 / Yıl: 3 / SAYI: 6

DERGİ YÖNETİMİ

Editör

Dr. Taner NAMLI

Editör Yardımcıları

Dr. Faruk GÜLER

Ar. Gör. Enser YILMAZ

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Abdullah KORKMAZ	*İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye*
Prof. Dr. Ali AKAR	*Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi - Muğla / Türkiye*
Prof. Dr. Dilek BATİSLAM	*Çukurova Üniversitesi - Adana / Türkiye*
Prof. Dr. Ekrem MEMİŞ	*Sinop Üniversitesi - Sinop/ Türkiye*
Prof. Dr. Emine YENİTERZİ	*Medeniyet Üniversitesi – İstanbul/ Türkiye*
Prof. Dr. Fikret KARAMAN	*İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye*
Prof. Dr. Harun YILDIZ	*Ondokuz Mayıs Üniversitesi / Türkiye*
Prof. Dr. Halil İbrahim USTA	*Ankara Üniversitesi – Ankara / Türkiye*
Prof. Dr. Hüsniye Canbay TATAR	*İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye*
Prof. Dr. Işıl BAYAR BRAVO	*Ankara Üniversitesi - Ankara / Türkiye*
Prof. Dr. İlhan GENÇ	*Düzce Üniversitesi – Düzce / Türkiye*
Prof. Dr. Jale DEMİRCİ	*Ankara Üniversitesi – Ankara / Türkiye*
Prof. Dr. Metin Özkul	*Süleyman Demirel Üniversitesi - Isparta / Türkiye*
Prof. Dr. Mustafa UÇAR	*Hasan Kalyoncu Üniversitesi - Gaziantep / Türkiye*
Prof. Dr. Osman YILDIZ	*Süleyman Demirel Üniversitesi - Isparta / Türkiye*
Prof. Dr. Saygın EYÜPGİLLER	*Işık Üniversitesi - İstanbul/ Türkiye*
Prof. Dr. Nurdan Karasu GÖKÇE	*Erciyes Üniversitesi*
Prof. Dr. Songül SALLAN GÜL	*Süleyman Demirel Üniversitesi - Isparta / Türkiye*
Prof. Dr. Süleyman ÇALDAK	*İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye*
Prof. Dr. Taner TATAR	*İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye*
Prof. Dr. Tarık ÖZCAN	*Fırat Üniversitesi - Elazığ/ Türkiye*

YAYIN KURULU

Prof. Dr. Nazmi AVCI	*Süleyman Demirel Üniversitesi - Isparta / Türkiye*
Doç. Dr. Ahmet ÜSTÜN	*Amasya Üniversitesi - Amasya / Türkiye*
Doç. Dr. Ali CİN	*Akdeniz Üniversitesi - Antalya / Türkiye*
Doç. Dr. Beyhan KESİK	*Giresun Üniversitesi – Giresun / Türkiye*
Doç. Dr. Ebru BURCU YILMAZ	*İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye*
Doç. Dr. Erol ÖZTÜRK	*Abant İzzet Baysal Üniversitesi – Bolu / Türkiye*
Doç. Dr. Ersan ERSOY	*İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye*
Doç. Dr. Hakan ÖZDEMİR	*Giresun Üniversitesi – Giresun / Türkiye*
Doç. Dr. Paki KÜÇÜKER	*Sakarya Üniversitesi - Sakarya / Türkiye*
Doç. Dr. Murat Sunkar	*Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkey*
Doç. Dr. Özcan BAYRAK	*Fırat Üniversitesi - Elazığ / Türkiye*
Doç. Dr. Aykut GÖKSEL	*Gazi Üniversitesi - Ankara – Türkiye*
Doç. Dr. Uğur ÖZGÖKER	*Arel Üniversitesi*
Yrd. Doç. Dr. Öner TOLAN	*Ardahan Üniversitesi*
Yrd. Doç. Dr. Atiye NAZLI	*Hitit Üniversitesi – Çorum / Türkiye*
Yrd. Doç. Dr. Beyzade Nadir ÇETİN	*Fırat Üniversitesi - Elazığ /Türkiye*
Yrd. Doç. Dr. Erol GÜNDÜZ	*İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye*
Yrd. Doç. Dr. Gizem SAYGILI	*Süleyman Demirel Üniversitesi - Isparta / Türkiye*
Yrd. Doç. Dr. Hasan ÖZER	*Bülent Ecevit Üniversitesi – Zonguldak / Türkiye*
Yrd. Doç. Dr. Macit BALIK-	*Bartın Üniversitesi - Bartın / Türkiye*
Yrd. Doç. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ	*Ahi Evran Üniversitesi - Kırşehir / Türkiye*
Yrd. Doç. Dr. Mehmet ÖZGER	*Bingöl Üniversitesi - Bingöl / Türkiye*
Yrd. Doç. Dr. Muhittin ÇELİK	*İnönü Üniversitesi - Malatya / Türkiye*
Yrd. Doç. Dr. Murat KÜÇÜK	*Ankara Üniversitesi* - Ankara / Türkiye
Yrd. Doç. Dr. Nuh YAVUZALP	*Abant İzzet Baysal Üniversitesi – Bolu / Türkiye*
Yrd. Doç. Dr. Tuba BÜYÜKBEŞE	*Hasan Kalyoncu Üniversitesi Gaziantep / Türkiye*
Yrd. Doç. Dr. Vedat KARTALCIK	*Süleyman Demirel Üniversitesi - Isparta / Türkiye*

Yrd. Doç. Dr. Veysel ÖZDEMİR *Bingöl Üniversitesi - Bingöl / Türkiye*

Yrd. Doç. Dr. Adem BAYAR *Amasya Üniversitesi - Amasya / Türkiye*

Yrd. Doç. Dr. H. Nurgül BEGİÇ *Çankırı Karatekin Üniversitesi - Çankırı / Türkiye*

Yrd. Doç. Dr. İbrahim YILDIRIM *Bartın Üniversitesi -Bartın / Türkiye*

DERGİNİN TARANDIĞI İNDEKSLER

SOBİAD (Sosyal Bilimler Atıf Dizini)
CİTEFACTOR (Academic Scientific Journals)
OAJI (Open Academic Journals Index)
RESERARCH BİBLE

SOBİDER
Sosyal Bilimler Dergisi The Journal of Social Science

İÇİNDEKİLER

Yıl: 3, Sayı: 6, Mart 2016

Emel KOÇ (1-19)

ALBERT CAMUS'NÜN SAÇMA FELSEFESİ: CALİGULA, YABANCI VE SİSİFOS SÖYLENİ (THE ABSURD PHILOSOPHY OF ALBERT CAMUS:CALIGULA, THE STRANGER, THE MYTH OF SISYPHUS)

Ülkü Kara DÜZGÜN - Ayfer YILMAZ (20-29)

TÜRK KÜLTÜRÜNDE LOKUM (TURKISH DELIGHT IN TURKISH CULTURE)

Mehmet Kaan DEMİR - Seyit Nurullah ŞEN (30-50)

OKULÖNCESİ ÖĞRETMENLERİNİN DAVRANIŞ KURALLARINA DAİR BİR İNCELEME (AN INVESTIGATION ON PRESCHOOL TEACHERS' RULES OF BEHAVIOUR)

Hüseyin ERYILMAZ (51-62)

FİKRET OTYAM VE TOPLUMSAL BELGECİ FOTOĞRAF ANLAYIŞI (FİKRET OTYAM AND SOCIAL DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY UNDERSTANDING)

Ahmet ÜSTÜN - Ertuğrul ÇAM (63-73)

MÜDÜR YETKİLİ ÖĞRETMENLERİN LİDERLİK STİLLERİ İLE OKUL MÜDÜRLERİNİN LİDERLİK STİLLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI (COMPARING THE LEADERSHIP STYLES OF ADMINISTRATOR-AUTHORISED TEACHERS AND SCHOOL ADMINISTRATORS)

Ahmet Baran DURAL - Bahriye ESELER (74-84)

RUMELİ GÖÇMENLERİNİN SİYASAL KATILIMI VE DAVRANIŞLARI: BAYRAMPAŞA İLÇESİ ÖRNEĞİ (THE MOTIVATION FACTORS AND IMPACT OF RUMELIAN VOTERS ON TURKISH POLITICAL CULTURE: BAYRAMPAŞA DISTRICT AS A CASE SAMPLE)

Yusuf Ziya SÜMBÜLLÜ (85-96)

TA'BÎRNÂME-İ CA'FER-İ TAYYÂR ÜZERİNE BİR İNCELEME (READER PROFILE IN POEM EPIGRAPH FOR A CONDEMNED BOOK OF BAUDELAIRE)

Yavuz KIZILÇİM (97-109)

BAUDELAIRE'İN HÜKÜM GİYMİŞ BİR KİTAP İÇİN YAZIT ŞİİRİNDE OKUR PROFİLİ (A SONG ANALYSIS ACROSS THE SONG 'ÇANAKKALE İÇİNDE VURDULAR BENİ' IN CONTRAST TO ENTITY AND MYTH OF HEROISM)

S. Sevinç ORHAN (110-128)

DSGE MODELLERİ: OPTİMAL PARASAL UZLAŞI (DSGE MODELS: OPTIMAL MONETARY CONSENCUS)

Sait UYLAŞ (129-141)

‘ALÎ AHMED BÂKESÎR VE ŞAL GÜNÜ ADLI PİYESİNİN TEMATİK AÇIDAN İNCELENMESİ (ALI AHMAD BAKATHEER AND THE INVESTIGATION OF HIS THEATRE YAWM AL-WISHAH)

Halit DURSUNOĞLU (142-184)

TERÖR OLAYLARINDA MEDYANIN DİLİ (“6 EYLÜL 2015 DAĞLICA’DAKİ PKK PUSUSU” ÖRNEKLEMİ) (TERRORIST ACTS LANGUAGE MEDIA)

Ayça ALPER AKÇAY (185-195)

DIŞAVURUMDAN YAPISALCILIĞA MERZ YAPISI (MERZ DESIGN FROM EXPRESSION TO CONSTRUCTIVISM)

Nigâr OTURAKÇI ORBAY (196-205)

DEDE KORKUT KİTABI’NDA SORU SÖZCÜKLERİNİN SORU İŞLEVİ DIŞINDAKİ KULLANIMLARI ÜZERİNE (ON THE USAGES OF QUESTION WORDS USED OUT OF QUESTION FUNCTIONS IN THE BOOK OF DEDE KORKUT)

Ebubekir BOZAVLI (206-216)

OTANTİK KAYNAKLAR OLARAK GÖRSEL BİLGİ GRAFİKLERİNİN YABANCI DİL ÖĞRETİMİNDE KULLANILMASI (USING OF VISUAL INFORMATION GRAPHICS AS AUTHENTIC RESOURCES IN FOREIGN LANGUAGE TEACHING)

Talip ÖZTÜRK - Zeynep Sude ÖZKAN (217-234)

SINIF ÖĞRETMENİ ADAYLARININ EĞİTİMDE KARİKATÜR KULLANIMINA İLİŞKİN GÖRÜŞLERİNİN BELİRLENMESİ (DETERMINING THE TEACHER CANDIDATES OPINIONS ABOUT CARTOON USE IN EDUCATION)

Mehmet SARI (235-268)

DOĞU TÜRKÇESİ İLE YAZILMIŞ BİR ESERE GÖRE İBRÂHİM EDHEM (IBRAHIM ADHAM: ACCORDING TO A STUDY WRITTEN WITH EASTERN TURKISH)

Fatih YILDIZ (269-277)

AHMET HAMDİ TANPINAR’IN EĞİTİM VE TOPLUM İLİŞKİSİNE DAİR BAZI TESPİTLERİ (SOME FINDINGS OF AHMET HAMDİ TANPINAR ON THE RELATIONSHIP BETWEEN EDUCATION AND SOCIETY)

Emine Filiz YİĞİT (278-288)

MÜZİSYENİN STRATEJİ YÖNELİMİ ve PİYASADA VAROLUŞ İLİŞKİSİ (THE INTERCONNECTION BETWEEN MUSICIAN STRATEGY AND BEING IN THE MARKET)

Nilüfer İLHAN (288-295)

SERVET-İ FÜNÛN ve CUMHURİYET DÖNEMİ KİMLİĞİNİ BULUŞTURAN BİR ROMAN OLARAK: AÇLIK (AS A NOVEL WHICH BROUGHT TOGETHER THE IDENTITY of SERVET-İ FÜNÛN and THE IDENTİTY of THE REPUBLIC PERIOD: AÇLIK)

İlknur EMEKLİ (296-313)

HALÎM BEREKÂT VE TÂ’İRU’L-HÛM ROMANININ TEKNİK VE TEMATİK AÇIDAN İNCELENMESİ (HALIM BARAKAT AND THE TECHNICAL AND THEMATIC ANALYSIS OF HIS NOVEL TAIR AL-HOWM)

Esra ÇAĞRI MUTLU (314-320)

ARİSTOTELES’İN RETORİĞİNDE EİKOSUN YERİ VE İŞLEVİ (THE PLACE AND FUNCTION OF EIKOS IN ARISTOTLE'S RHETORIC)

SOBİDER
Sosyal Bilimler Dergisi The Journal of Social Science

Yıl: 3, Sayı: 6, Mart 2016, s. 278-288

Emine Filiz YİĞİT[1]

MÜZİSYENİN STRATEJİ YÖNELİMİ ve PİYASADA VAROLUŞ İLİŞKİSİ

Özet

Bu çalışmada, müzisyenin piyasada varoluş sürecinde izlediği strateji yönelimi ile piyasa yönelimleri arasındaki ilişkinin işleyişini ortaya koymak amaçlanır. Bu ilişkinin temelini, genel çerçevede geç kapitalizm süreci içinde önem kazanmış popüler kültür ve kitle kültürü kavramlarına, özel çerçevede ise Türkiye'de popüler kültürün ve medya işleyişinin ideolojik hareketlerden doğrudan etkilenmesi durumuna oturtmak mümkündür. Birbirinden farklı strateji yönelimleri benimsemiş olan iki ünlü müzisyen Erol Büyükburç ve Bülent Ortaçgil örneklerinin etnografi yöntemiyle değerlendirileceği bu yazıda, müzisyen stratejileri ile medya güdümlü piyasa yönelimi ilişkisinin nasıl çalıştığı incelenmiştir. Müzisyenin, üretimini hangi strateji doğrultusunda yaptığı, piyasadaki varoluşunda önemli bir etkiye sahip olmakla beraber tek başına işlemez. Sosyoekonomik, sosyokültürel ve ideolojik hareketlerden doğrudan etkilenen medya işleyişinin, müzisyenin piyasadaki konumuna doğrudan etkisi bulunur. Dolayısıyla, müzisyenin piyasada var oluş süreci, benimsediği strateji yönelimi ile piyasa yönelimleri arasında devamlı etkileşen ve değişen ilişkiye bağlı olarak gelişir.

Anahtar kelimeler: müzisyen stratejisi, kitle kültürü, popüler kültür, medya.

THE INTERCONNECTION BETWEEN MUSICIAN STRATEGY AND BEING IN THE MARKET

Abstract

This work aims to state the action of interconnection between musician strategy and market orientation in the process of being a musician in the market. It is possible to engage the pricipals of this interconnection with the popular culture and mass culture concepts in general, and with the condition which popular culture

[1]Yrd.Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Buca Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. ABD., filizyigit@hotmail.com

and media actions are infulenced directly from ideological movements in Turkey in particular. In this survey, two famous musicians, Erol Büyükburç and Bülent Ortaçgil, who adopted distinc strategy orientations, are reviewed as samples with ethnographic methods and it is viewed that how the interconnection between musician strategy and market orientation works. Although the strategy of musician acts serious role on being in the market, it does not works on its own. Media action which is affected from socioeconomic, sociocultural and ideological movements directly impact on the position of musician in the market. Consequently, the process of being a musician in the market moves on the continuous changing and interacting connection between his strategy orientation and market orientation.

Keywords: musician strategy, mass culture, popular culture, media.

GİRİŞ

Müzisyenin, yaratma sürecinden sunumuna kadar müziği ele alışındaki davranışları, müzisyen stratejilerini oluşturur. Müzisyen, strateji yönelimini amaçları doğrultusunda belirler. Amaç, geniş bir kitleyi etkilemek olduğunda 'kullanıcı yönelimi' göz ardı edilemez olur. "*Pek çok yaratıcı kullanıcı perspektifinden de anlar ve onun değerlerini aklında tutarak yaratır*" (Kaemmer, 1993: 131). Öte yandan, kullanıcıya yönelik üretim yapmak yerine 'yaratıcı yönelimi' doğrultusunda kendini ifade etmeye yönelik üretim yapan müzisyenlerin de piyasada varlığını kanıtladığını görmek mümkündür. Müzik endüstrisinde kayıt şirketi sahipleri çoğunlukla önceden plak satışı iyi olan müzisyenlerin yeni plaklarını piyasaya sürmeyi ya da piyasaya süreceği müzisyenleri hedef dinleyiciye göre şekillendirip paketlemeyi, farklı müzik yapan müzisyenleri tanıtmaya, yani risk almaya tercih eder. Bugün piyasada yeni üretimin yanı sıra 'yeniden üretim' (*reproduction*) formları yaygınlaşmış, eğlence merkezli üretilen projeler yoluyla müzik türleri arasındaki sınırlar erimeye, beğenilerdeki sınıfsal ayırımlar belirsizleşmeye başlamıştır. Bu sistem içinde müzisyen, benimsediği strateji yönelimiyle paralellik göstersin ya da göstermesin belirli akışlara dahil olur.

Müzisyenin strateji yönelimi ve piyasa yönelimleri ilişkisinin temelini genel çerçevede, geç kapitalizmin işleyişinde önem kazanmış popüler kültür ve kitle kültürü kavramlarına; özel çerçevede ise, Türkiye'de popüler kültürün ve medya işleyişinin ideolojik hareketlerden doğrudan etkilenmesi durumuna oturtmak mümkündür. 1950'lerden sonra Türkiye kapitalizmi dışa bağımlı bir karakter kazanmış, 1980'lerden itibaren ise tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de uygulanan neo-liberal politikalar ekonomik, kültürel ve toplumsal alanlarda dönüşümlere yol açmıştır. Bu süreç, başlıca kitle iletişim araçları yoluyla tüketim kültürünün topluma benimsetilmesini içerir. Günümüzde kültür endüstrisinin en etkin aracı medyadır. "*Medya aracılığıyla eğlence kar amaçlı bir etkinliğe dönüşürken hayatın her alanı sanat da dahil olmak üzere metalaştırılmıştır. Kültür endüstrisi, fantazyalar ile realiteyi birbirine yaklaştırmakta; bunun için de sanatı ve tüm serbest zaman etkinliklerini kendi ideolojisine göre biçimlendirmekten geri durmamaktadır… Televizyon merkezli popüler kültür, modern yaşamda bireylerin parçalanmışlıklarını ve bölünmüşlerini giderme vaadiyle, onların iktidara olan bağımlılığını pekiştirmektedir… Dolayısıyla, kültürün, medyaya sahip olan ve onu yöneten küçük bir zümre tarafından yönlendirildiği iddia edilebilir*" (Arık, 2009: 21).

Hall'a göre popüler kültürün önemi, içinde iktidarın elinde bulundurduğu güce karşı direnmenin ve bu güçten sıyrılmanın izlerini taşıması ve daima iktidar ilişkilerinin bir parçası olmasından ileri gelir. (Hall, 1998: 453). Oktay ise, Türkiye'de çeşitli medyalar aracılığıyla üretilen popüler

kültürün tümüyle egemen ideolojiye bağımlılığı sürdürmeye yaradığının söylenebileceğinin altını çizer (Oktay, 2009: 312). Oktay, Türkiye'de magazin basınının, sosyoekonomik ve sosyokültürel ortama sıkı bir bağlılık ve bu ortamdaki gelişme ve değişmelere paralel bir değişme, gelişme göstermekte olduğunu belirtir (Oktay, 2009: 73).

Bu yazıda, müzisyenin piyasada varoluş sürecinde izlediği strateji yönelimi ile piyasa yönelimleri ilişkisinin önemi, birbirinden farklı müzisyen stratejileri benimsemiş olan iki ünlü müzisyen örneği üzerinden değerlendirilmiştir: 'Kullanıcı yönelimi'ni merkeze oturtan Erol Büyükburç ve 'yaratıcı yönelimi'ni merkeze oturtan Bülent Ortaçgil. İlk 45'lik plağını 1961 yılında yapan Erol Büyükburç'un bir anda yıldızı parlarken, ilk 45'lik plağını 1971'de yapan Bülent Ortaçgil, 1974'te çıkardığı ilk albümünden sonra müziğe 12 yıl ara verir. Uzun kariyerleri boyunca Türk popüler müziğinin gelişim evrelerine tanıklık eden bu iki müzisyenin piyasada varoluş haritaları, müzisyen stratejileri ve medya kontrolündeki piyasa yönelimleri ilişkisini görünür kılmaktadır. Bu çalışmada, farklı müzisyen stratejileri benimsemiş olmalarına rağmen her iki ismin de bugün piyasada önemli bir konum elde etmeleri durumu, bu müzisyenlerle yapılan gazete, dergi röportajları ve söyleşilerinden elde edilen gereçler doğrultusunda analiz edilmiştir. Ayrıca Erol Büyükburç'un kendi yazdığı *Müzikte Ekolleşmeye Doğru* (1982) adlı kitabı ve Orhan Kahyaoğlu'nun *Bülent Ortaçgil/"Ayrı Düşmüşüz Yan yana"* (2002) adlı kitapları yararlanılan başlıca kaynak kitaplardır. Yazının "Erol Büyükburç ve Kullanıcı Yönelimi" ve "Bülent Ortaçgil ve Yaratıcı Yönelimi" başlıklarında, her iki müzisyenin kendilerini ve müziklerini, belirledikleri amaç ve strateji doğrultusunda nasıl şekillendirdikleri ve bunun piyasada nasıl karşılık bulduğu incelenmiştir. İki müzisyenin ayrı başlıklarda incelenmesi, birbirinden farklı iki strateji belirlemiş olan bu iki ismin, müziğe ve müzik piyasasına bakışlarının zıtlığını ortaya koymada ve bu zıtlığa karşın her ikisinin de piyasada uzun bir kariyer edinme paydasında buluştuklarını vurgulamada iş görür.

Erol Büyükburç ve 'Kullanıcı Yönelimi'

Erol Büyükburç'un müzik hayatına atıldığı yıllar olan 1960'larda, Türkiye'de pop müziğin ilgi görmeye başladığı ve Hafif Batı Müziği adıyla anılan eğilim içinde, Batı şarkıları orijinali gibi söylenmekteydi. Büyükburç ise kendi müziğinin "*Özde Doğu'lu, biçimde ise evrensel*" olması gerektiğini düşünür ve farklı kültür kesimlerini ortak bir platformda birleştirmeyi amaçlar (Büyükburç, 1982: 31). Bu düşüncenin, devletin "Batılılaşma" politikasının ve kültürde Batı-Doğu sentezi yaratma çabasının bir yansıması olduğunu söylemek mümkündür. Büyükburç'a göre, müziğini birçok kesime birden sunması için en uygun tür pop türdür. *"...Pop Tür, giderek gelişecek ve değişecek olan bir ekoldür. Ülkemiz Hafif Batı Müziği'nin, Batılı kalıplar içinde söylenmesi ama bu arada kendi öz kaynaklarımızdan yararlanması konusunda da, sanatçılara en büyük olanakları tanıyan Pop Tür, günümüz müziğinin önemli boyutlarından birisidir*" (Büyükburç, 1982: 145). Pop türün dinamik özelliği, insanın araştırıcı yönünü ortaya çıkarması, kolay anlaşılması, kolay icra edilmesi gibi özellikleri de Büyükburç'un bu türü amacı için uygun olarak niteliği özelliklerdir.

Büyükburç, pop türünün sağlam temellere oturması için önce Türkiye'deki müzikte gördüğü ekol boşluğunun doldurulması gerektiği kararına varmıştır. "*Günümüzde dünyada olduğu gibi ülkemizde de her şey büyük bir hızla gelişip, değişmektedir. Bu hızlı gelişim sürecinde, sanat da bu tempoya uymak zorundadır. Türk Hafif Müziği'nde de bir takım arayışlar ve yeni bir yön bulma isteği giderek yoğunlaşmaktadır. Ancak bütün çabalar, ülkemiz müziğinin köklü temellere oturtulmuş olmaması, yani bir ekol boşluğu yüzünden başarısız kalmaktadır. Ekolleri, eski ya da modası geçmiş gibi nitelemek yanlış olur. Onlar müziğin temeli ve kökleridir. Belirli*

bir müzik bilgi ve kültürüne dayanmayan yapıtlar, kısa süre sonra unutulup giderler" (Büyükburç, 1982: 216). Bu düşüncesine paralel olarak Türkiye'deki ekol boşluğunu doldurmak için balad, tango, swing, rock gibi birçok ekolde şarkılar besteler. Bu ekolleri dinleyiciye Türk toplumunun yapısını analiz ederek sunduğunu belirtir. Büyükburç çalışmalarını, Türk toplumunun hangi ekollere neden ihtiyacı olduğu düşüncesi çerçevesinde şekillendirdiğine dikkat çeker. Örneğin, Büyükburç'a göre, Batı'da rock türünün oluşmasına sebep olan sorunlar yerine Türkiye'de başka sorunların bulunması rock'ın özenti olarak kalmasına, ancak genel insanlık ihtiyaçları ve özlemlerinin birbirine benzemesinden dolayı Türkiye'de de ilgi görmesine yol açmıştır; öte yandan Büyükburç, Türkiye'de blues türünde yapıtlar verilmemesinin sebebini, Türk Sanat Müziği türündeki şarkıların bir çoğunun blues özelliği taşıdığı yönündeki görüşüne bağlar. (Büyükburç, 1982: 74-125). Büyükburç kendi saptamaları doğrultusunda, ilk olarak 1961 yılında "Little Lucy" ve "Kiss Me" adlı iki İngilizce sözlü beste yapıp sahnede söylemeye başlar. Bestelerinin ilgi görmesi üzerine Odeon Plak Şirketi'nden çıkan plağın satışı büyük olur. 1964 yılında Balkan Festivalinde "En iyi Şarkıcı" ödülünü aldıktan sonra halk türkülerini aranje edip söylemeye başlar ve bu yolla müziğini daha geniş kitlelere ulaştırmayı başarır. Bunun bir sonraki adımı olan, Batı şarkılarına Türkçe söz yazarak aranje etme hareketini Büyükburç, kendisinin başlattığını öne sürer. Bu girişiminin Anadolu turneleri yoluyla tanınmasında büyük katkısı bulunduğunun altını çizer (Cumalı, 2015).

Büyükburç, müzikal yönelmelerinde Türk toplumunun davranışını gözlemleyerek hareket ettiğini şu sözleriyle vurgulamaktadır: "*Ben o sırada Türk toplumunda hafif müziğin mayasının tuttuğunu fark ettim. İngilizce şarkılarla başladı. Mayalanmaya başladığını gördüğüm andan itibaren bu sefer halk türkülerini aranje ettim. Repertuarım zenginleşti, kişiliğim ikileşti bu sefer sahnede. Ondan sonra 'bu iki kişilik bana yetmiyor' dedim, bir de Türk Pop Müziği diye bir olayı pazarlayayım, asıl bulunması, oturtulması gereken konu bu*" (İdemen-Erol, 2000: 59). Birçok dilde şarkı söylemesi Türkiye'de bulunan birçok kültüre hitap etme düşüncesinden kaynaklanır. İlk plaklarının İngilizce olmasının özendirici amaçlı olduğunu vurgular. O dönemde konserlere gittikleri Robert Kolej, Saint Benoit, Saint Michel gibi okullarda İngilizce söylemenin daha etkili olduğunu söyler. Aynı gecede farklı kulüplerde orta sınıf ya da sosyete denilen kesimlere seslendirdiklerini, gazino, restoran, gece kulüplerinde çalıştıklarını, hepsinin ayrı normları olduğunu belirtir (İdemen-Erol, 2000: 57-60).

Büyükburç'un, kariyerini oluştururken belirli bir kurgu içinde hareket ettiğini ve kullanıcı yönelimini önemli bir konuma oturttuğunu verdiği röportajlarda açıkça görmek mümkündür: "*Şahsen her zaman plan üzere hareket ettim. Sıra ikinci aşamaya gelmişti. Türkçe özgün bestelerdi bunlar. Özetle söz, ezgi, orkestrasyon, vokal ve solist konularını içerir. Her şeyiyle bizden olan bir yapıta yönelmekti asıl amacım. Hiçbir ülkeden alıntı yapmadan bir tür icat etmekti. Planım, halk türkülerimizin klasik Türk musikisinin dışında yeni dünya gençliğinin sevebileceği başka bir boyutun arayışıydı. Bu işin aromasını oluşturabilecek en ince ayrıntılara ulaşmak isteyişimin tahminleri üzerine kurulmuş bir yörüngeydi bu... 1960'ların başlarındaydık. 'Gel Kaçma' adlı bir bestemle ve yanında 'Kapı Önünde Durdum' 'Kayadan İndir Beni' gibi iki halk türküsü, iki İngilizce sözlü Meksika şarkısıyla ilk 45'lik plağımı doldurdum. Böylelikle risk faktörümü azaltmış oldum. Dış kaynaklı şarkıları benden dinlemeye alışmış gençliğe, halk türkülerini halka, ayrıca 'Gel Kaçma' bestemi bu buketin içinde sunmayı da uygun gördüm. 45'lik plak serüvenim bu şekilde başlamış oldu. Sonuç çok başarılı olmuştu*" (Karaaslan, 2013). Büyükburç, pop müziği çerçevesinde Türk popüler müziğine getirmeye çalıştığı yenilikleri Anadolu çapında yayma konusunda sinemanın etkin rol oynadığını, çoğunun müzikal olduğu

filmlerinin şarkıları için klip görevi gördüğünü ve sahne hayatına büyük destek sağladığını belirtir (Karaaslan, 2013).

Büyükburç, müzikal etkinliklerinde ve sahnede müziği sunmanın ideal yolları olan seslendirme edimine kariyeri boyunca önem vermiştir. Sahne için elbiselere ve dekorlara büyük bir bütçe harcamış, dekorlarını mesaj verme doğrultusunda tasarlamıştır, sahne performanslarını birer "show" olarak tasarlamıştır: "*Farklı olmak istiyordum. Zeki Müren ve diğer şarkıcılar sahnede siyah smokinle şarkı söylüyordu. "O kadar ciddiyete gerek yok" dedim. Las Vegas ve Hollywood'un pırıltısını sahne şovlarıma uyguladım ve kıyafetlerimde çok cüretkar davrandım…Vücut dilimi, mimiklerimi, sahne konuşmalarımın hepsini tasarlardım. Başlı başına bir ortaya çıkış, başlı başına fenomendi benimki. Abartılı geliyordu bazılarına belki ama ne olursa olsun bir değişimin düğmesine basmıştım*" (Cumalı, 2015).

Büyükburç'un müziğindeki gelişim süreci, kariyerinin her döneminde toplumun değişim basamaklarıyla paralellik gösterir. Popüler olduğu 60'lı ve 70'li yıllardaki kültürel ortam, 1950'lerde Demokrat Parti iktidarı döneminde gelişen sanayileşmenin yarattığı ekonomik ve kültürel zemin doğrultusunda, Türkiye'nin dışarıdan bir pazar olarak görülmeye başladığı ve dış kaynaklı kültürel ürünlerle temasa geçildiği bir dönemin yansımalarını taşır. Bu dönemde Türkiye'deki popüler müzik, bir yandan Avrupa ve Amerika kaynaklı popüler Batı müziği ve sinemasından bir yandan da Doğu kaynaklı arabesk müzik ve melodram filmlerden etkilenmiştir. Arabesk müzik kendi kulvarında gelişip ilerlerken, öte yandan pop müziğin gelişimi 80'lere kadar Batı'yı taklit etme, Batı kaynaklı şarkılara Türkçe sözler yazılarak aranjmanlar yapma, Anadolu Pop akımının yaratılması hatlarında seyir gösterir. 60 ve 70 darbeleri müzik yayınında sansürlemelere sebep olur ve tek yayın organı olan TRT'de boy gösterebilen müzisyenler halka ulaşma yönünde şanslı sayılırlar, Büyükburç da bu şanslı isimlerden biri olur. 80'lere kadar, 80'li yıllarda Özal Hükümetinin serbest pazar politikaları sonucu özel televizyon ve radyo kanallarının yayına başlaması ve müzikte üretimin artmasıyla birlikte birçok yeni ismin piyasaya sürülmesi sonucu, piyasadaki popülerliğini yitirmeye başlar. 90'lı yıllarda yaşanan "pop patlaması" piyasada başka birçok isimi öne çıkarır. Dolayısıyla, Büyükburç'un 60'lı yıllarda hızlı bir çıkışla başlayan kariyeri 1970'li yılların ikinci yarısından sonra duraksama dönemine girer. Bu dönemde müzikten uzak kalmasa da özellikle 90'lı yıllarda artan pop üretimi içinde eski popülerliğini yitirdiği söylenebilir. 2000'lere doğru pop müzik kendini yinelemeye başlar, standart üretimler piyasaya hakim olur.

2000'li yıllarla birlikte medya öncülüğünde piyasaya 'yeniden üretim' anlayışı hakim olur. Önceden popüler olan yıldızların yeni imajlarla ve şarkıların yeni formatlarla sunulduğu projeler devri başlar. Erol Büyükburç bu akım içerisinde yeniden gündeme getirilen isimlerden biri olur. Müziğinden çok, jüri üyesi olarak yer aldığı "Şarkı Söylemek Lazım" (2007) yarışmasında medyanın dikkatini çekmek yönünde yorumlanan ve abartılı bulunan davranışları ile dikkat çekmeye başlar. Bir röportajında ilginç ve çılgın çıkışlarının bilinçli olup olmadığının sorulması üzerine verdiği cevap, onun kullanıcı yönelimini merkeze alan stratejisini net bir şekilde yansıtır. "*Hepsi bilinçli. Yoksa ben kafayı yemedim herhalde…Ben nasıl Erol Büyükburç oldum biliyor musun? Ezberleri bozarak. Şöhretin üç hali vardır. Sıcak, ılık ve soğuk. Bir önemli hadise yaparsınız, şöhretiniz soğukken ılık olur, ılıkken sıcak olur. Bu yaşına gelip hâlâ şöhretini sıcak tutan kaç sanatçı var?*" (Özyurt, 2013). Büyükburç, kariyerinin başında belirlediği stratejisini kariyerinin sonuna kadar sürdürür. *"…Sorumluluğum var. Türk popunu ben kurdum, bu sığlıktan kurtarmak da bana düşüyor.*" sözleri doğrultusunda, dünyadaki müzik tınılarını, ekollerini derinlemesine incelediğini, içinde hip-hop, R&B, rap gibi formların olduğu

modern bir tını çerçevesinde türkülerin yabancı dillerde söylenmesi için müzikal bir altyapı kurmayı istediğini ve ayrıca ikinci bir proje ile de orkestralar için neo-klasikler bestelemek istediğini belirtir (Özyurt, 2013). Büyükburç bu dönemde ayrıca, "Erol Büyükburç in The House 2012" adlı projesi ile gece kulüplerinde tekrar sahne almaya başlar.

Bülent Ortaçgil ve 'Yaratıcı Yönelimi'

Pop şarkıcısı olarak anılan, ama popun yaygın tavrına hep uzak duran Ortaçgil, müziğini olduğu gibi dinleyiciye ulaştırmanın, büyük kitlelere ulaştırmak adına ondan ödün vermekten daha önemli olduğunu her fırsatta dile getirmiştir. Kariyeri boyunca şarkılarına klip çekmekten uzak durduğu, seslendirme ediminde gösteriyi müziğini sunmanın bir aracı olarak kullanmadığı, sahnede kendini değil de müziğini ön plana çıkarmak istermişcesine sadeliğe ve doğallığa önem verdiği görülür. Anadolu popun yükselişte olduğu müzik ortamında, 1974'te çıkan ilk albümü "Benimle Oynar mısın" dahil olmak üzere onun müziği, hiçbir dönemde popun ana akımları içinde tanımlanamamıştır. Bireysel konuları ele alan kentli bir müzik temelinde felsefik bir altyapı barındıran alternatif çalışmaları, ilk etapta "protest" müzik örnekleri olarak değerlendirilir. Ortaçgil, bunun nedenini şu sözleriyle yorumlar: "*Çünkü bir şeye benzetmek istediler. O zaman dışarıda Bob Dylan vardı. Türkiye'de de alışkanlıkların dışında bir şey yapılınca 'protest' diye adlandırdılar. Ben öyle her dakika yaptığı işi sorgulayan biri olsaydım çıkıp buna itiraz ederdim ama çok da umurumda olmadı açıkçası*" (Tok, 2003).

1970'li yılların bazı aydınları, Ortaçgil'i "varoluşçu" olarak tanımlamışlardır. Kahyaoğlu, bunu o dönemin pop müzik atmosferinde Ortaçgil'in bazı şarkılarından hareketle böylesi felsefelerle bağ kurabilen örneklere neredeyse hiç rastlanmamış olmasına bağlar. (Kahyaoğlu, 2002: 29). Kahyaoğlu, Ortaçgil'in müzik ve sözlerinin, dolayısıyla yarattığı felsefenin ana akım türlerin dışında olduğunu, hatta geleneği dışladığını öne sürer. "*Ortaçgil'i en azından Türkiye'deki pop tarihi içinde bir 'gelenek yıkıcı' olarak düşünmek hiç abartılı olmaz. Türk popunda bir tür yırtılma hatta epistemolojik bir kopuş olarak tespit etmekte yarar olduğunu söylemek lazım. Şarkıları ne anlatımcı, epik ve dolayısıyla da politik bir bağlam içinde ele alınabiliyor; ne de birbirine çok benzeyen bir duygusallık, romantizm ve aşk algısı içinde. 1960'lar itibariyle bir tür 'ulusal sentez'in takipçisi olan Anadolu Pop'la, daha ilk şarkılarında bile açıkça koptuğu anlaşılıyor*" (Kahyaoğlu, 2002: 35). Ortaçgil'in kendisi de yıllar sonra verdiği bir röportajında müziğini şöyle tanımlar: "*Şarkılarımın biraz şarkı geleneğimize ters düştüğünü kabul ediyorum. Genellikle şarkı geleneğimizde aşk, ayrılık, hasret temaları %95 yer kaplıyor. Ben sosyal eleştiriler, mizah da katıyorum. Yazdığım şarkılar aşk şarkısı bile olsa o %95'in anlattığı aşk şarkısı değil. Bütün bunları konuşmayı dinleyenlerime bırakıyorum*" (Coşkuner, 2010).

1971'de "Anlamsız/Yüzünü Dökme Küçük Kız" 45'liğinden sonra ilk albümü "Benimle Oynar mısın"ın (1974) satışının beklenenden az olması, Ortaçgil'i müzik yerine üniversitede eğitimini aldığı kimya mühendisliği üzerine kariyer yapmaya yöneltir. Ortaçgil ilk çalışmaları için bir röportajında *"...müzikten bir beklentim yoktu. Çünkü yaptığım müziğin Türkiye'nin müzikal beğenisi için bir şey ifade etmediğini biliyordum*" (Arslan, 2015) değerlendirmesini yapmıştır. Kimya mühendisliği yapma kararının nedenini açıkladığı sözleri ise Ortaçgil'in piyasa koşullarıyla ilgili farkındalığını ve tavrını gösterir. "*Müzik dışında hayatta yapmak istediğim hiçbir şey yoktu ama aptal bir adam değildim; kitlesel olmayan bir müzik yaptığımın ve bu müzikle bir para ilişkimin olamayacağını erken yaşta anladım. Para getirecek herhangi bir şey lazımdı*" (Arslan, 2015). Bu albümden sonra profesyonel müzik hayatına 12 yıl ara veren Ortaçgil, bu süre boyunca müzikten yine de uzak kalmaz. Fikret Kızılok ile beraber Çekirdek

Sanat Evi'ndeki çalışmaları en akılda kalanlardandır. Bu birliktelikten ortak yaptıkları iki albüm doğar.

Ortaçgil, 1989 yılında "Pencere Önü Çiçeği" adıyla çıkardığı albümüyle profesyonel müzik hayatına geri dönmeye karar verdiğinde piyasa koşulları 70'li yıllara göre oldukça farklı bir görünüm sergilemeye başlamıştır. 80 darbesinden sonra 1983'te iktidara gelen Özal hükümetinin rekabet ve tüketime dayanan serbest piyasa ekonomisi sonucu, müzik sektörü gelişmiş ve daha kolay üretim yapılabilir hale gelmiştir. Bu ortam, pop müzikte yeni yapılanmalar oluşturmuştur. Anadolu pop yükselişi durmuş, Türk musikisi formlarında yapılan çalışmalar pop çalışmalarını da etkilemiş, öte yandan politik bir pop zemini de oluşmuştur. 1990'lı yılların başı ise özel televizyonların yayın tekelini bozması yoluyla pop patlamasının yaşanacağı ve müzik üzerindeki sansürün kalktığı yeni bir devrin başlangıcı olur. Bu dönemde klipler önemli konuma gelir, medya piyasayı eskisinden fazla yönetebilmeye, şarkılar ve müzisyenler daha çabuk tüketilmeye başlar. Bütün bu yapılanmalar bir yana, Ortaçgil 1991 yılında, yine kendi çizgisi içinde "Oyuna Devam" albümünü ve 1994 yılında "Bu Şarkılar Adam Olmaz" albümlerini çıkarır. Ortaçgil'in albümleri piyasaya çıktığı her dönemde olduğu gibi çabuk tüketilen çalışmalara alternatif niteliği taşımaya devam eder. Ortaçgil bu yıllarda, piyasa koşullarına uyum sağlamaya çalışmak yerine müzikal deneyimlerinin sınırlarını genişletmek amacıyla Erkan Oğur'la birlikte Avrupa'da konserler vermekte, ünlü yabancı ve yerli müzisyenlerle ortak çalışmalar yapmaktadır. 1990'lı yılların ikinci yarısından itibaren pop müzik ürünleri, kendini tekrar etmeye ve standartlaşmaya başlar. Eski yılların yıldızlarının "best of" albümleri piyasaya sürülür, eski pop şarkıları yeni albümlerin repertuarlarına yeniden girer. Popta, türküler ve Türk sanat müziği şarkılarının yanı sıra rock müziğin etkisi hissedilir, türler arasındaki sınırlar erimeye başlar. Ortaçgil ise tüm bu eğilimlerin dışında kalarak albümlerini küçük firmalardan çıkarmaya, medyada boy göstermemeye devam eder. 1998'deki "Light" albümü ve 1999'daki "Eski Defterler" albümü Ortaçgil'in alışıldık tavrını yansımaya devam eder.

Ortaçgil, müziğindeki değişimin toplumdaki değişimlerle birebir ve eşzamanlı etkileşimde Bulunmadığını belirtir:

"*Benim değişim basamaklarımla toplumun değişim basamaklan paralel değil. Yukarıya ayrı apartmanlarda çıkıyoruz gibi. Türkiye'nin her on yıllık dönemindeki askeri darbeleri, değişik insan türleri yarattı. Ben çocukluğumdan beri, bu üç darbeyi de yaşadım. Tabii, 60'dakinde çocuk sayılırdım. Ondan sonraki darbelerde insanların nasıl etkilendiklerini, nasıl metamorfoza uğradıklarını gördüm. Yığın psikolojisinden biraz farklı geliştiğim, öyle eğitim aldığım için, Türkiye'nin insan tipinin değişmesine dışardan bakabiliyorum. En azından kendim o denli bilinçsizce ve o denli çabuk dönüşmedim. Değişim ve dönüşüm kavramlarına ayrı ayrı bakmak lazım. Ben değişimi olumlu bir şeymiş gibi anlıyorum. Türkiye'deki olay biraz dönüşüm olmaya başladı. İnsanlar başka şekillere dönüşüyorlar. 80 sonrası toplumu depolitize etmenin en çarpıcı sonuçları, bence genç kesimde alındı. Gençler ki, her zaman toplumun en radikal bölümüdür… Şimdi, hiç üretmeden tüketen bir insan tipi oluştu. Nasıl köşeyi dönersin, nasıl çabuk para kazanırsın; gençken bunlar düşünülmeye başlanıyor. Artık Türkiye'de değişim talepleri gençlerden değil, başka yerlerden geliyor*" (Bengi, 1998).

Ortaçgil'in, müziğinde yaratıcı kullanımını merkeze oturttuğunu ve müziğin tüketim ölçütlerine göre üretilmesinden rahatsızlık duyduğunu edimsel ve söylemsel olarak saptamak mümkündür. Şarkıların tüketim dışında bir amacı olması gerektiğini ve kendi duruşunun kitlesellikten uzak olduğunu belirtir: "*Ama şurası kesin ki bu şarkılar benim kitlesel olmak, popüler olmak, herkesin benden söz etmesini sağlamak amacına yönelik değil. Ben sakince bir hesap*

soruyorum. Çalakalem hiçbir şey yayınlamadığım için de insanlar bir türlü eritip tüketemiyor. Popüler dünyanın starlarıyla aşık atmaya kalksam şimdiye boğulmuştum. O dünyanın yasalarına zaten karşıyım ama uymak da başka bir ekol olmayı gerektirir. Böyle bir müziğin Türkiye'de yayılmasını umanlara hafiften gülümsüyorum açıkcası. Kitlesel hale dönüşmem pek olası değil" (Aytimur, 2010).

Ortaçgil'e göre, müziğin insanlara görsel medya aracılığıyla iletilmesi yoluyla medyaya yapışmış olması, onun seviyesinin düşmesine yol açmıştır: "*İnsanlar, yalnızlar ve evde oturup televizyonda ne bulurlarsa onu seyrediyorlar. Bu basit bir daire. Televizyon diyor ki, 'beni seyreden insanlar bunu istiyor o yüzden bunu yapıyorum', insanlar da diyor ki, 'başka bir şey yok bunu seyrediyorum.' Seviyesi, Türkiye'nin genel zevkinden de aşağıda bir müzik kulaklara ve gözlere yayılıyor. Marjinal denilen, popüler hale dönüşmemiş birtakım grupların çabaları falan yokmuş gibi. Onlar, iletişim araçlarından yoksun oluyorlar. Tamamen tüketim birimleriyle özdeşik müzikler çalınıyor... Şunu hep unutuyoruz. Bir şarkı yapıldığında, bir amacı, hedefi olmalı. Pop müzik dediğimiz türdeki şarkıları yapanların amacı, sadece ve sadece insanlara çağın yaşam biçimine uygun olarak o şarkıyı tükettirmek. Şarkılar bir şey söylemiyorlar. Ya da ben anlamıyorum*" (Kilimci, 1998).

Ortaçgil, yaratıcı yönelimini müziğinde olduğu kadar, performanslarındaki seslendirme edimine ve medya ile kurduğu ölçülü mesafaye de yansıtır: "*Yaptığım şeyle ortalıkta olmak istiyorum. Toplumun bu yeni tutkuları, imajlar, ne giydiğin, nasıl olduğun, sevgilin, saçının rengi, zart zurt gibi bir kategoride koşmak ve yarışmak istemiyorum. Kendimi öyle sunmak istemiyorum. Televizyondan hoşlanmıyorum zaten. Türkiye'deki bütün televizyon programlarının hiç düşünülmeden, üzerinde kurgu yapılmadan, sadece saat doldurmaya yönelik bir haragüre içinde yapıldığı kanısındayım. Televizyoncuların müzikten anlamadığını da iddia ediyorum*" (Bengi,1998).

Ortaçgil, şarkılarına klip çekilmesi ile ilgili soruya verdiği cevapla, müziğin tüketime yönelik paketlenip pazarlanması mantığının onu şablonlaştırmasından duyduğu rahatsızlığı dile getirir. "*Aslında bir yıldır düşünüyorum. Müziğin görüntüleşmesi gibi bir hastalık süreci yaşıyor şu anda Türkiye. Dünya da bunu yaşıyor. Bu benim için de bir mecburiyet olmaya başlıyor. Bundan son derece rahatsızım. Yani bir klibim yapılacak da, bazı insanlar tarafından klip güzel olduğu oranda o şarkı beğenilecekse, içine tüküreyim ben öyle işin. 0 başka bir iş, benim müziğim başka bir iş. Ama bir albümün promosyon faaliyetleri içinde artık ne yazık ki görüntüsel medya da var. Klip yapacağız, ama genç mankenlerin ortalıkta dolaştığı bir klip olmayacak... Her şeyin şablonlaşması beni deli ediyor"* (Bengi, 1998).

2000'li yıllarda iktidardaki AKP hükümetinin uyguladığı neoliberal popülizm yaklaşımının sanattaki yansımaları, sanatın belirli bir sistem içinde piyasaya teslim olması ve pazarlanabilirliğinin, kalitesinin önüne geçmesi yönünde olur. Neoliberal popülizm ortaya çıktığı ülke deneyimlerinde, "*bir yandan emperyalist hegemonya projesinin 'yerlileştirilmesine', diğer yandan da hegemonya krizinin geçiştirilmesine imkan vermektedir*" (Yıldırım, 2009: 3). 2000'li yıllardan itibaren eğlence kavramı kültürün metalaşmasında her zamankinden çok rol oynar. Bu dönemde eğlence kozmopolit bir görünüm sergilemeye başlar (Meriç, 2011: 67). Bu çerçevede eski starların ve şarkıların gündeme geldiği 'yeniden üretim' formları, 90'larda tekdüzeleşen müzik üretimini hareketlendirmek için yaygınlaşır.

"Ortaçgil için Söylenen Ortaçgil Şarkıları" adlı saygı (*tribute*) albümünün 2000 yılında çıkışı, yukarıda bahsedildiği gibi pop müzikte 2000'li yıllara hakim olan yeni yapılanmalar kapsamında değerlendirilebilir. Ortaçgil'in, çalışmalarında medyaya karşı duruşunu ve strateji

yönelimini değiştirmediği ancak, önceki dönemlerden farklı olarak bu dönemde kendi şarkılarını Teoman, Gülben Ergen gibi farklı müzisyenlerin seslendirmesine karşı esnek davrandığı, şarkılarının popüler projelere dahil olmasına izin verdiği, ayrıca dinleyici kitlesini genişletecek şekilde Teoman, Zuhal Olcay, Birsen Tezer, Jehan Barbur gibi müzisyenlerle ortak projeler içinde yer aldığı görülür. Ortaçgil 2000'li yıllarda kendi albümlerinin yanı sıra oldukça yoğun üretim yapar. 2003'te "Gece Yalanları" albümünü, 2007'de Teoman'la verdikleri konserin canlı kaydından oluşan albümü, aynı yıl Fikret Kızılok ile beraber 1987'de kaydettiği Büyükler için Çocuk Şarkıları albümü, 2010 yılında "Sen" adlı albümünü çıkarır ve 2015'te ilk albümü olan ve müziğe 12 yıl ara verme kararına sebep olan "Benimle Oynar mısın" albümü 41 yıl sonra plak formatında yeniden basılır. Ortaçgil bir röportajında pop müzik için şarkı yazıp başka müzisyenlere vermeyi düşünüp düşünmediği sorusuna verdiği cevapta bu dönemdeki duruşunun sınırlarını çizer. "*O başka bir görüş, başka bir güdü. Bende yok. Yaptığım şey o hale dönüşürse de beni rahatsız etmez. Hayatta en bilinen şarkım herhalde "Sensiz Olmaz"dır. Eğer Müslüm Gürses söylemeseydi standart bir Bülent Ortaçgil şarkısı olarak kenarda duracaktı. Adam çok güzel söyledi, herkesin beğendiği şekilde söyledi herkes de o şarkıyı aldı başka bir yere koydu*" (Tez, 2010). Buna göre, Ortaçgil'in 2000'li yıllarda farklı projelerde yer alması kendi girişimi dışında gelen talepler çerçevesinde oluşmuştur.

SONUÇ ve TARTIŞMA

Türkiye'de 1950'lerdeki Demokrat Parti iktidarının Türkiye'de oluşturduğu ABD'ye endeksli liberalleşme ve sanayileşme ortamı, kentlere göçe ve kent kültürünün değişimine yol açmıştır. Yüzü Batıya dönük bir Türkiye çehresi yaratma yönündeki kültürel politikaların da etkisiyle bu dönemdeki pop müzik oluşumunda, özellikle kentlerde dinlenen popüler Batı müziği örneklerini orjinali gibi seslendirme eğilimi başlar. Erol Büyükburç ve Bülent Ortaçgil de, 1960'larda liselerde yaygınlaşan grup müziği içinde İstanbul'da lise eğitimlerini aldıkları sırada müziğe başlamışlardır. Sonradan "Yerli Elvis" olarak anılacak olan Büyükburç başlangıçta Elvis Presley'den, "kent ozanı" olarak anılacak olan Ortaçgil ise Beatles ve Bob Dylan'dan etkilenmiştir. Müziğe başlama dönemleri ve beslendikleri kaynaklar birbirine yakın olmakla beraber, ilk plaklarının ardından her iki müzisyenin piyasada varoluş süreçleri birbirinden oldukça farklı gelişir. Büyükburç ilk plağından sonra yıldızlığa doğru hızlı bir adım atmış, Ortaçgil ise profesyonel müzik hayatına 12 yıl ara vermiştir. Bu durumdaki en önemli etkenin, her iki müzisyenin benimsedikleri farklı müzisyen stratejileri olduğu söylenebilir. Erol Büyükburç müziğini büyük kitlelere ulaştırmak üzere şekillendirmiş ve kariyeri boyunca 'kullanıcı yönelimi'ni merkezde tutmuştur. Öte yandan Bülent Ortaçgil için ise, kariyeri boyunca müziğini büyük kitlelere ulaştırmaktan çok, onu yapmak istediği gibi şekillendirmek daha önemli olmuş ve 'yaratıcı yönelimi'ni merkeze oturtmuştur. Dolayısıyla piyasada varolma konusunda Büyükburç, piyasa ve medya eğilimlerini dikkate alırken, Ortaçgil önemsememiştir.
Müzisyenin piyasada varoluş sürecinde, benimsediği strateji yöneliminin önemli bir etken olmasının yanı sıra, değişen siyasal, ekonomik ve kültürel olay ve ortamlar da belirleyicidir. Örneğin, 1960'lı yıllardan 70'lerin ortasına kadar popüler olan Erol Büyükburç'un 80'li ve 90'li yıllar boyunca kariyerinde duraklama dönemine girmesi, bu yıllarda iktidarda olan Özal hükümetinin uyguladığı serbest pazar politikası sonucu müzikte üretimin artması ve standartlaşması döneminden olumsuz etkilenmiştir. Öte yandan, 90'li yıllar Ortaçgil'in, müziğe profesyonel olarak geri dönerek piyasada tekdüzeleşen çalışmalara alternatif niteliğinde çalışmalarıyla üretiminin arttığı yıllar olur.

2000'li yıllarda ise müzik üretimi, neo-liberal kültürel politikaların etkisiyle gelişen medya destekli yeni kültürel ortamda "yeniden üretim" olgusundan etkilenir. 2003 yapımı "Neredesin Firuze" filminde bu yazının örnekleri olan Erol Büyükburç'un ve Bülent Ortaçgil'in yer alma bir başka deyişle buluşma durumları, bu dönemde üretilen projeler çerçevesinde medyanın sanat üretimini yönlendirmedeki egemenliğini kanıtlar niteliktedir. Büyükburç bu filmde, pelerinli kostümüyle "İnleyen nağmeler" adlı Türk sanat müziği şarkısını rock tınılı pop altyapıyla söyler, ayrıca Bülent Ortaçgil'in "Sensiz Olmaz" adlı şarkısı ise Müslüm Gürses tarafından söylenir. 2000'li yıllarda başlayan ve günümüze kadar devam eden, popüler sanat üretimi doğrultusunda medyanın güdümünde popüler kültür/yüksek kültür ekseni etrafında dönen eski ayrımların ortadan kalktığı görülür. "*Medya gerçek kültürün çeşitli yönlerini yeniden yaratarak, değiştirerek ve şekillendirerek dolaşıma sokmaktadır. Bu haliyle medya kültürü, gerçek kültürün hem bir yansıması, hem de yeniden şekillendirilmesi olarak görülmektedir. Nitekim medya modern insanın kültürel tercihlerini düzenleyen bir araçtır. Sonuçta medya yoluyla oluşturulan kültür, bir 'metakültür' dür. Medya, çeşitli alt kültürler ve kültürel alt kesitler arasından seçim yaparak, bunlar arasında dolayımcılık işlevi görür*" (Lundby ve Ronning, 1997: 18-21, aktaran Karakoç, 2009: 95).

Müzisyenin piyasada varolma sürecinde, benimsediği strateji yönelimi ile piyasa yönelimi ilişkisi birbiriyle devamlı etkileşerek işleyen bir yapıya sahiptir. Bununla birlikte, Türk pop müziğinde 2000'li yıllardan günümüze kadar olan süreç içinde medya egemenliğinin daha önceki dönemlerde hiç olmadığı kadar belirleyici konuma geldiği, hatta müzisyen stratejisinden ayrı işleyebilen bir yapı edindiği söylenebilir. Bu yapı içinde müzisyen, stratejisi ne olursa olsun sınırları medya tarafından belirlenen piyasa yönelimleri içindeki akışa dahil olmakta, çeşitli projeler yoluyla müziği kendisinin belirlemediği yönelmeler içinde yer alabilmektedir.

KAYNAKLAR

ARIK, M. Bilal (2009). "İnsan ve Toplumu Bir arada Düşünmedikçe Popüler Kültürü Tartışamayız", s.1-30, Medya ve Popüler Kültür içinde, editör: Enderhan Karakoç, Literatürk Yayınları.

ARSLAN, Güliz (2015). "Bülent Ortaçgil: 'Artık şarkı yazamıyorum, yaşlandım!" Hürriyet Kelebek. 24 Ekim 2015. http://www.hurriyet.com.tr/beni-kategorize-etmenin-simdi-milli-mars-olmasi-lazim-40005371 Erişim: 18 Şubat 2016, 16:10.

AYTİMUR, Eray (2010). "Pop Starlarıyla Aşık Atmaya Kalksam, şimdiye boğulmuştum", Radikal Gazetesi, 22 Aralık 2010. http://www.radikal.com.tr/yazarlar/eray-aytimur/pop-starlariyla-asik-atmaya-kalksam-simdiye-bogulmustum-1033526/ Erişim: 18 Şubat 2016, 16:12.

BENGİ, Derya (1998). "Kentli Olmanın Milliyeti Yok", Roll Dergisi. Ekim 1998. http://ortacgil.8m.com/rollekim.html Erişim: 18 Şubat 2016, 16:13.

BÜYÜKBURÇ, Erol (1982). Müzikte Ekolleşmeye Doğru, Arıtan Yayınevi. İstanbul.

COŞKUNER, Buket (2010). "Bülent Ortaçgil Röportajı", Hürriyet Kampus. http://buketcoskuner.blogcu.com/bulent-ortacgil-roportaji/10083231 Erişim: 18 Şubat 2016, 16:15.

CUMALI, Seral (2015). "Türk Popu'nun Süpermeni: THE EROL BÜYÜKBURÇ" 12 Mart 2015. http://www.tersninja.com/turk-popu%E2%80%99nun-supermeni-the-erol-buyukburc/. Erişim: 18 Şubat 2016, 16:18.

HALL, Stuart (1998). "Notes on Deconstructing "The Popular", Cultural Theory And Popular Culture içinde, Ed. John Storey, London-New York: Prentice Hall.

İDEMEN, Siren; Merve Erol (2000). "Erol Büyükburç", Roll Dergisi 44: 8, s. 57- 61.

KAEMMER, John (1993). Music in Human Life. University of Texas Press: Austin.

KAHYAOĞLU, Orhan (2002). Bülent Ortaçgil/"Ayrı Düşmüşüz Yan yana", Chiviyazıları, İstanbul.

KARAASLAN, Muzaffer (2013). "Erol Büyükburç ile Röportaj", 11 Şubat 2013. http://kirkbeslikdunyasi.blogspot.com.tr/2013/02/erol-buyukburc-ile-roportaj.html Erişim: 18 Şubat 2016, 16:20.

KARAKOÇ, Enderhan (2009). "Küresel Köyün Küresel Propagandası: Medya-Kültür İlişkisi", s. 87-104, Medya ve Popüler Kültür içinde, editör Enderhan Karakoç, Literatürk Yayınları, İstanbul.

KİLİMCİ, Sibel (1998). "Light, Ekstra Light Olayı", Cosmopolitan Dergisi, Aralık 1998. http://ortacgil.8m.com/cosmo.html Erişim: 18 Şubat 2016, 16:23.

MERİÇ, Murat (2011). "Cumhuriyet Dönemi İstanbul Eğlence Hayatına Bir Bakış", s. 55-69, İstanbul'da Eğlence içinde, der. Volkan Aytar, Kübra Parmaksızoğlu, İstanbul Bilgi Ü. Yayınları

OKTAY, Ahmet (2009). Popüler Kültürden TV Sömürgesine, İthaki Yayınları, İstanbul.

ÖZYURT, Oklan (2013). "Kafayı yemedim çılgınlıklarım bilinçli", Sabah Gazetesi. 10 Ağustos 2013. http://www.sabah.com.tr/cumartesi/2013/08/10/kafayi-yemedim-cilginliklarim-bilincli Erişim: 18 Şubat 2016, 16:24.

TEZ, Mehmet (2010). Bülent Ortaçgil: "17 yaşındayken pop yıldızı olmayı düşünüyordum", Pazar Röportajı.18 Temmuz 2010. http://hafifmuzik.org/haber/pazar-roportaji-bulent-ortacgil-%E2%80%9C17-yasindayken-pop-yildizi-olmayi dusunuyordum%E2%80%9D/ Erişim: 18 Şubat 2016, 16:26.

TOK, Yavuz Hakan (2003). "O kadar yalan bulamadım" Haziran 2003. http://yavuzhakantok.blogspot.com.tr/p/bulent-ortacgil-roportaj.html Erişim: 18 Şubat 2016, 16:30.

YILDIRIM, Deniz (2009). "AKP ve Neoliberal Popülizm", AKP Kitabı: Bir Dönüşümün Bilançosu içinde, Der: İlhan Uzgel, Bülent Duru, Phoenix Yayınevi, Ankara, s. 66-107 www.academia.edu/19800078/AKP_ve_Neoliberal_Popülizm Erişim: 18 Şubat 2016, 16:35.