

DOI: 10.7596/taksad.v5i2.517

Din, Müzik ve Kimlik Bağlamında Türkiye’de İslami Popüler Müzik

İbrahim Yenen¹

Öz

Bu makale, Türkiye’de İslami Popüler Müzik kültürünü inceleyerek bu kültürün İslami kimliğin oluşması ve ifade edilmesi üzerinde nasıl bir etkisi olduğunu incelemektedir. Makalenin amacı, İslami kimliğin popüler müzik aracılığıyla nasıl ifade edildiği, aktarıldığı, ve ayrıca İslami müzik aracılığıyla oluşturulan bu kimliğin 90’lı yıllardan 2000’li yıllara nasıl bir değişim geçirdiğini göstermektir. Çalışmada “Dönemin İslami anlayışının kavranabilmesinde İslami popüler müzikler önemli kültürel öğelerden birisidir” varsayımından hareketle çözümlenmeler yapılmıştır. İslami popüler müzik tarzının 1990-2000 yılları arasındaki örnekleri, “İslami protest müzik” olarak isimlendirilmiştir. 90’lı yıllar İslami protest müziğin en belirgin özelliği, mesaj içeriklerinin “biz ve onlar” ayrımına dayalı olmasıdır. 2000’li yıllarla birlikte İslami popüler müzik, ezgi, ritim ve enstrümanlarıyla mesaj iletme amacından uzak, müzik piyasasının gereklerine uygun bir şekilde ticari kaygı öncelikli, İslami bir pop müzik türü haline gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Din, Müzik, Kimlik, İslami Popüler Müzik.

¹ University of Karabuk, yenenibrahim@gmail.com.

Islamic Popular Music in Turkey within the Context of Religion, Music and Identity

Abstract

This article, by examining the culture of Islamic Popular Music in Turkey, examines the role of this culture in forming and expressing of Islamic identity. The aim of this article is to point out how Islamic identity is expressed and transferred by means of popular music and what kind of changes this identity formed by means of Islamic music has experienced from 1990s to 2000s. This study has made analysis in the light of the following hypothesis “Islamic Popular Music is one of the important cultural components in comprehending the Islamic understanding of the period.” The samples of the style of Islamic Popular Music between 1990-2000 were named as “Islamic Protest Music”. The most significant characteristic of Islamic Protest Music in 1990s is that the message contents rely on the distinction of “we and others”. In 2000s, Islamic Popular Music has turned into Islamic popular music which is away from giving a message through its melody, rhythm and instruments but carries commercial worries in accordance with the concerns of music industry.

Keywords: Religion, Music, Identity, Islamic Popular Music.

1. Giriş

Fransız sosyolog Pierre Bourdieu (1930-2002) toplumsal dünyanın kendi sistemleri içinde özel mantıkları olan yarı-özerk alanlardan meydana geldiğini belirtmektedir. Söz konusu dinsel, politik, kültürel, eğitsel ve sanatsal olarak özelleştirilebilecek bu alanların kendi özel mantıkları, dayandıkları farklı “sermaye”ler dolayısıyla meydana gelmektedir. Çünkü her alan, kendi sınırlarını belirleyen bir sermaye çeşidiyle oluşmaktadır. Bourdieu, bu sermaye türlerini de “ekonomik, kültürel, toplumsal ve sembolik sermaye” olmak üzere dört tip olarak belirlemiştir. Bu dört farklı sermaye türlerinden meydana gelen alanların en önemli özelliği ise bir “mücadele alanı” olmalarıdır. Dolayısıyla bu durumda politik alan hiyerarşik bir üstünlüğe sahip olmaktadır. Bu üstünlüğü sebebiyle ise toplumsal hayatın diğer temel

alanlarının çözümlenmesi iktidar ilişkilerinin anlaşılmasıyla mümkün olacaktır.² Bundan dolayı sanat alanının çözümlenmesi de iktidar ilişkilerinden bağımsız bir şekilde düşünülememektedir. Özellikle araştırma çerçevemiz açısından İslami müzik örnekleri, politik bağlamından ayrı bir şekilde değerlendirilemezler. Çünkü bu müzik türünün, Cumhuriyet dönemi politik, sosyal, kültürel ve ekonomik gelişmelerinden soyutlanarak anlaşılması mümkün görünmemektedir.

Kültürel sermayenin somutlaştığı alan olarak sanat, ülkemizin son iki yüzyıldır yaşamakta olduğu modernleşme süreçlerindeki “iktidar mücadelesi” alanlarından birini oluşturmaktadır. Özellikle geleneksel toplumsal yapıdan modern toplumsal yapıya geçişin simgesel dönemi kabul edilen Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte başlatılan kültürel devrim uygulamalarının sanat ve müzik alanında da cereyan ettiği anlaşılmaktadır. Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren geleneksel Osmanlı Musikisi icra eden kurum ve kuruluşların kapatılmasıyla başlayan müzik alanındaki reformlar, 1927 yılında geleneksel Türk müziği eğitiminin yasaklanmasıyla yeni bir ivme kazanmıştır.³ Geleneksel Osmanlı-Türk musikisinin Bizans kültüründen mülhem olduğu gerekçesiyle reddedilip Batı müziğinin benimsenmesini ifade eden “Musiki İnkılabı”, politik iktidarın müzik alanında gerçekleştirdiği müdahaleyi simgelemektedir. Hatta inkılap çerçevesinde 1930 yılında İstiklal Marşı bestesinin Batılı bir forma dönüştürülmesi Cumhuriyetin batılılaşmacı kültür politikalarının ulaştığı sınırları göstermektedir.⁴ Ayrıca doğrudan olmasa da dolaylı bir şekilde geleneksel dini musiki de yeni kültür politikalarından etkilenmiştir. Zira 1925 yılında Tekke ve Zaviyelerin kapatılması, Osmanlı musiki geleneğini besleyen önemli bir kaynağın yok olması tehlikesini ortaya çıkarmıştır. Erken Cumhuriyet Dönemi müzik politikalarını tarihsel olarak iki dönemde (1924-1934 ve 1934-52) inceleyen Balkılıç, müzik reformunun üç temel amacı olduğu belirtmektedir. Bu amaçların ilki, tek sesli ve halk dilinden uzak olmakla itham edilen geleneksel Osmanlı müziğinin yok sayılması, ikincisi halk müziği ile sentezlenecek olan Batı müziğinin benimsenmesi ve son olarak ortaya ulusal ve modern bir Türk müziğinin çıkarılmasıdır.⁵ Ancak dönemin sosyo-politik ve kültürel koşulları ve gündelik hayatın kolaylıkla dizayn edilemeyen özellikleri dolayısıyla 1950’li yıllardan itibaren siyasal iktidar tarafından yürütülen reformlar son bulmuştur. Siyasal iktidarın sosyo-kültürel hayata yönelik

² Bourdieu Pierre ve Loic Wacquant, *Düşünsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, (Çev. Nazlı Ökten), İletişim Yayınları, Beşinci Baskı, İstanbul, 2011, s., 90.

³ Tekelioğlu Orhan, “Türk “Musiki İnkılabının” İçsel Tarihi: Nota Dergisinin Kapanması”, *Toplumbilim Dergisi*, Sayı: 9, Mart 1999, s., 17.

⁴ Ayas Güneş, *Musiki İnkılabının Sosyolojisi –Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, Doğu Kitabevi Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 2014, s., 125.

⁵ Balkılıç Özgür, *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim –Türkiye’de Mili Kimlik İnşasında Halk Müziği*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2015, s., 86.

müdahalelerin sonlanmasıyla 1950’li yıllarda başlayan yeni modernleşme hamlelerinin dolaylı uzanımları sayesinde Türkiye’de “arabesk” olarak nitelendirilen yeni müzik türü ortaya çıkmaya başlamıştır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında yeniden şekillenen küresel dünyaya ekonomik ve teknolojik modernleşme yoluyla dâhil olma çabaları, Türkiye’de 1950’li yıllardan itibaren yoğun bir iç göç dalgası oluşturmuştur. Arabesk müziğin ortaya çıkmasına neden olan bu dalgayı Türkiye’nin “Batıya doğru göçünün kitleselleştiği ve kent/köy karşılaşmasının popüler bir sonucu olarak tanımlayan Özbek, arabesk müzik kültürünün oluşmasında üç temel etken sıralamaktadır. Etkenlerden ilki devletin kültür politikası ve müdahaleleri, ikincisi piyasa şartlarının gelişmesi ve son olarak modern hayat pratiğinin şehirlerde ortaya çıkardığı yeni yaşam tarzlarıdır.⁶ Modern kent hayatının yeni pratiği olarak ortaya çıkan gecekondu sadece mekânsal bir karmaşayı değil aynı zamanda kültürel bir buhranı da beraberinde getirmiştir. Geleneksel kırsal hayatın değer ve normlarının kentleşme sürecine uyum sağlayamaması sonucunda oluşan yoksulluk ve dışlanmışlık temelli gecekondu kültürü, kent aidiyetinden yoksun duygu ve hissiyatını arabesk müzik sayesinde ifşa etmiştir.⁷ Ancak arabesk müzik aracılığıyla ifşa edilen sadece kentleşme sürecinin hissiyat boyutu değildir. Arabesk müzik aynı zamanda geleneksel İslam inancının kader anlayışını toplumsal, ekonomik ve politik güçlerin açıklanmasında meşruiyet kaynağı olarak da takdim etmiştir.⁸

İkinci Dünya savaşıdan sonra yeni bir modernleşme hamlesiyle küresel dünya sistemine entegre olmaya çalışan Türkiye, siyasal kırılmalarla birlikte 1980 yılından sonra bu istikametini liberal politikalar aracılığıyla gerçekleştirmeyi amaçlamıştır. Dolayısıyla siyasal paradigmalardan değişimi toplumsal yapıyı da etkilediğinden bu tarihlerden sonra kültürel fenomenlerin de değişikliğe uğradığı gözlenmiştir. Bu siyasal ve toplumsal dönüşümün müzik alanındaki yansıması ise “pop müzik” türünün yaygınlaşmasını beraberinde getirmiştir. Bu noktada popüler müziğin bir türü olarak pop müziğin Türk toplumundaki yeri konusunda bir açıklama gerekliliği bulunmaktadır. Şöyle ki yukarıda toplumsal kökenleriyle birlikte açıklanmaya çalışılan arabesk müzik de popüler müziğin bir alt türünü oluşturmaktadır. Zira Türk toplumunda tercih edilen müzik türleri genel olarak “Türk Sanat Müziği”, “Türk Halk Müziği” ve “Popüler Müzik” olmak üzere üç tarzda değerlendirilebilir.⁹ Bundan dolayı, sanat

⁶ Özbek Meral, *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, Onuncu Baskı, İstanbul, 2012, s.,141-142.

⁷ Güngör Nazife, *Arabesk –Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik-*, Bilgi Yayınevi, İkinci Basım, Ankara, 1993, s., 86-92.

⁸ Stokes Martin, *Türkiye’de Arabesk Olayı*, (Çev.) Hale Eryılmaz, İletişim Yayınları, Birinci Baskı, 1998, İstanbul, s., 158-165.

⁹ Stokes Martin, *Aşk Cumhuriyeti –Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem-*, Koç Üniversitesi Yayınları, (Çev.) Hira Doğrul, Birinci Baskı, İstanbul, 2012, s., 40-41 (Stokes, bu tür bir ayrımın sorunlu olmasına rağmen işlevsel olduğunu belirtmektedir).

müziği ve halk müziği formları dışında kalan “arabesk”, “rock”, “pop”, “protest” ve “özgün” gibi müzik türleri de Popüler müzik türü içerisinde değerlendirilmektedir. Ayrıca arabesk müziğin 1960 yıllardan sonra yaygınlık kazanması, sanat ve halk müziği dışında yeni bir form olarak popüler müziğe örneklik oluşturmaktadır. Yine 1980’li yıllara kadar popüler müziğin bir diğer formu olarak pop müzik örnekleri de bulunmaktaydı. Ancak Türk Pop müzik tarzının gerçek anlamda popülerlik kazanması özellikle 1990’lı yılların başlangıcıyla mümkün olmuştur. Pop müzik tarzının 1990’lı yıllardan sonra yaygınlık kazanmasının temel sebeplerini ise yine sosyo-politik gelişmelerde görülmektedir. Zira kitle iletişim araçlarının sahipliği ve denetimindeki devlet tekelinin kaldırılması sonucu özel radyo ve televizyonların yayın hayatına başlaması en önemli neden olarak ifade edilebilir. Ayrıca müzik alanındaki teknik gelişmelerin kolaylıkla takip edilebilmesi, piyasa şartlarının bu yeni türe göre şekillenmesi ve özellikle genç nüfusun farklı bir müzik türü arayışı, pop müziğin yaygınlık kazanmasının temel etkenleri olarak sıralanabilir.¹⁰ Dolayısıyla Türk Sanat Müziği ve Halk Müziği dışında Türk Popüler Müziğinin en önemli iki türünün ilki olarak arabesk, 1960-1990 yılları arası Türkiye’nin sosyo-politik kültürel şartlarında yaygınlık kazanırken pop müzik ise 1990’lı yıllar sonrası kitle kültürünün hakim olduğu toplumsal koşullarda genel kabul görmüştür.

Kültür ve sanat etkileşiminin yansıması olarak popüler kültürün müzik alanındaki temsilcisi konumunda kabul edilen Popüler Müzik, Türkiye’de “arabesk” ve “pop” türleriyle belirginlik kazanmasına rağmen farklı müzik tarzlarını da bünyesinde taşımaktadır. Popüler müziğin bazı farklı türleri, “rock müzik”, “protest müzik”, “fantezi müzik” ve “taverna müziği” olarak sıralanabilmektedir. Fakat bu müzik türleri, icra ve nitelendirme açısından kendi aralarında keskin hatlarla ayrılabilirse de daha fazla ortak özellikleri dolayısıyla geçişkenlik özellikleri de göstermektedirler. Bu geçişkenlik, “pop arabesk”, “protest pop”, “protest arabesk” ve “fantezi arabesk” gibi müzik türlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu müzik türleriyle ilgili önemli bir boyut ise varlık ve sürekliliklerini toplumsal yapının bir bölümüyle olan ilgileri dolayısıyla devam ettirmeleridir. Bu anlamda herhangi bir müzik türü, kendisini ortaya çıkartan sosyo-politik kültürel ve ekonomik yapının özellikleriyle benzerlik gösterebilmektedir. Mesela 1970’li yıllarda ortaya çıkan Türk rock müzik türü, egemen kültürel kalıpları benimsemeyen dışlanmış sınıfların özgürlük kavramı merkezinde sosyal haklar ve sivil itaatsizliği önceleyen alt kültürel bir toplumsal/sanatsal muhalefet örneğini oluşturmuştur. Ancak rock müziğinin toplumsal muhalefet üslubu, 1990’lı yıllardan itibaren

¹⁰ Yurga Cemal, *20. Yüzyılda Türkiye’de Popüler Müzik*, Pegem A Yayınları, Birinci Baskı, Ankara, 2002, s., 17-18.

değişmeye başlayan siyasal ve toplumsal koşulları çerçevesinde popüler kültürün bireyci ve teslimiyetçi özelliğine direnç gösterememiştir.¹¹ Dolayısıyla rock müzik gibi popüler müzik türlerinin sosyo-kültürel yapının siyasal ve ideolojik boyutuna karşı gösterdiği uyumsuz veya muhalif ilgi tek başına bir örnek değildir. Çünkü siyasal düşüncelerin farklı kutuplarında yer alan akımların fikir ve söylemleri, müzik eserleri aracılığıyla temsil edilmiş ve aktarılmıştır. Siyasal ve ideolojik düşüncelerin müzik aracılığıyla temsil edildiği kutuplardan birini de “İslamcılık” düşünce ve hareketi oluşturmaktadır.

Siyasal ve ideolojik bir hareket olarak İslamcılık, genel anlamda toplumun siyasi, idari, iktisadi, hukuki ve kültürel organizasyonunun İslam dini temelinde gerçekleşmesini isteyen ve bu amaçla faaliyet yürüten bir hareket olarak tanımlanmaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısıyla birlikte ortaya çıkan ve 20. Yüzyılda etkinliğini devam ettiren İslamcılık, İslam dinini sadece inanç ve ibadet alanında değil siyaset, düşünce, eğitim, ekonomi, kültür/sanat vb. alanlarında toplumsal hayatta yeniden geçerli kılmak; rasyonel bir yöntemle Müslümanları taklit, esaret, sömürü ve zulümden kurtarmak ve çağdaşlaşma/kalkınma amacıyla girişilen modernist arayış ve çözümlerin bütününe ifade eden bir harekettir.¹² Bu özellikleri ile Türkiye İslamcılığı, 20. Yüzyıl boyunca siyaset, ekonomi, eğitim, kültür ve iletişim gibi toplumsal hayatın farklı alanlarında görünürlük kazanmıştır.

Türkiye İslamcılığının siyaset, ekonomi, eğitim, kültür ve iletişim alanlarındaki sürekliliğinin, merkezi politik iradenin farklı tavır alışlarıyla doğrudan bir kırılma gösterdiği gözlenmektedir. Ayrıca genel anlamda İslami hareket alanındaki gelişmelerin, siyasal müdahaleler dolayısıyla farklılaşarak sürekliliklerini devam ettirdikleri de görülmektedir. Şöyle ki İslamcılığın siyasal alandaki parti temsilcileri, ekonomik alandaki şirketleri ve eğitim alanındaki okul ve kursları, kültürel alandaki edebi ve sanat eserleri, iletişim alanındaki basın-yayın organları, faaliyetlerini politik müdahaleler aracılığıyla ya sonlandırmış ya da bu siyasal etkiler aracılığıyla dönüşmelerine ivme kazandırılmıştır.

İslamcılığın Türkiye serencamına genel olarak bakıldığında üç tarihsel dönem dikkat çekmektedir. İslamcılığın birinci dönemi, 1920-1950 yılları arasında yeni siyasal iradeyle birlikte uygulanan otoriter modernleşme ve sıkı sekülerleşme politikaları sonucunda toplumsal görünürlüğünün oldukça zayıf olduğu dönemdir. İkinci dönem, 1950-1980 yılları arasında kapsayan ve otoriter modernleşme eğilimlerinin terkedilerek liberal modernleşme

¹¹ Ongur Hakan ve Orkun Develi, “Bir Alt kültür Olarak Türkiye’de Rock Müzik ve Toplumsal Muhalefet İlişkisi”, VII. Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildiri Kitabı 1, (Ed. Muammer Tuna), elektronik kitap, Muğla, 2013, s., 156-158.

¹² Kara İsmail, *Türkiye’de İslamcılık Düşüncesi I*, İkinci Baskı, Risale Yayınları, İstanbul, 1987, s. 15.

hamlelerinin başlamasıyla İslamcılığı görünür kılan tezahürlerin başladığı dönemdir. Üçüncüsü ise 1980 ihtilali sonrasında ekonomik, siyasal ve kültürel bir sistem olarak uygulanmaya başlanan neo-liberal modernleşme politikalarıyla eklemlenen “neoliberal İslamcılık”¹³ dönemidir. 1980 ihtilalinden sonra yaşanan hızlı toplumsal ve siyasal gelişmeler dolayısıyla bu dönemi de kendi içerisinde üçe ayırmak mümkündür. Bu ayırım noktalarının birincisi, 80’li yılların kültürel ve sosyal alanlardaki faaliyetlerle ivme kazanması; ikincisi 90’lı yılların başından itibaren yerel siyasal yönetimlerin öznesi olması; üçüncüsü ise 2002 yılındaki genel seçimler sonrasında ulusal iktidara sahip olmasıdır. 1980 ve 2015 yıllarını kapsayan ve neoliberal İslamcılık olarak isimlendirilen bu zamansal süreç, aynı zamanda İslamcılık seyrinin niteliği hakkında da farklı tartışmaları beraberinde getirmiştir. Şöyle ki bu otuz beş yıllık zaman süreciyle ortaya çıkan farklı gelişmeler, İslamcılığın sürekliliği açısından değişik değerlendirmelere konu olmuştur.

Bu çerçevede gelişen tartışmaları üç temel yaklaşımla özetlemek mümkündür. Birinci yaklaşımın sahibi Tuğal’a göre toplumsal ve siyasal bir muhalefet hareketi olarak başlayan İslamcılık, siyasal iktidara sahip olmakla sistemle bütünleşmiştir. Tuğal, İslamcılık hareketinin sistemle bu bütünleşmesini de Gramsci’nin nitelemesiyle “pasif devrim” olarak nitelendirmektedir. Bu anlamda pasif devrim, devrimci hareketlerin var olan düzene uyarlanmasını ifade etmektedir.¹⁴ İkinci yaklaşıma göre İslamcılık, siyasal iktidarı amaçlayan bir muhalefet hareketi olduğu için siyasi iktidarı ele geçirdikten sonra misyonunu tamamlamıştır ve “İslamcılık ölmüştür”.¹⁵ Tuğal’ın tezine benzer şekilde Türköne de devletin bir meşruiyet krizine girdiğini ve bu krizi İslamcı söylemin temel gereklerini kendine uyarlayarak bekasının devamlılığını sağladığını savunmaktadır. Üçüncü yaklaşıma göre ise İslamcılık ne düzene uyarlanmıştır ne de bitmiştir. Aktay’a göre İslamcılık son on yıldır “iktidar” haliyle devam etmektedir. Çünkü İslamcılık, sürekli bir sosyal ve siyasal muhalefet pozisyonunu öngörmediği için iktidar söylemini de üreten ve icra edebilen bir hareket olarak devam etmektedir. Bu durumda İslamcılığın “muhalefet ve iktidar halleri”ni birbirinden ayırmak gerekmektedir.¹⁶

1980-2015 yılları İslamcılık düşüncesi ve hareketinin geçirdiği değişimler hakkındaki bu yaklaşımların ayrıntılandırılması, konumuz açısından önem arz etmektedir. Çünkü

¹³ Yıldırım Ercan, “Neoliberal İslamcılığın Kökleri”, Notlar Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1, 2015, s., 59.

¹⁴ Tuğal Cihan, *Pasif Devrim –İslami Muhalefetin Düzenle Bütünleşmesi-*, Koç Üniversitesi Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2014, s., 47.

¹⁵ Türköne Mümtazer, *Doğum İle Ölüm Arasında İslamcılık*, Kapı Yayınları, 1. Basım, İstanbul, 2012, s., 151.

¹⁶ Aktay Yasin, “İslamcılığın Muhalefet ve İktidar Halleri”, Tezkire Dergisi, Sayı: 49, Haziran-Temmuz-Ağustos 2014, s., 98-101.

İslamcılık akımının bir tezahürü olarak 90'lı yıllar “İslami Müzik” pratiğinin devamlılığı da genel bağlamda gerçekleşen değişimlerle benzerlik gösterdiği, makalemizin temel hipotezini oluşturmaktadır. Bu noktada, çalışmamız çerçevesinde İslamcılığın seyri ile ilgili Aktay'ın “iktidar ve muhalefet hallerinin” farklı olduğu yaklaşımı benimsenecektir. Şöyle ki İslami müzik ürünlerinin 90'lı yıllardaki eserleri, toplumsal ve siyasal bir muhalefet söylemine sahipken 2000'li yıllarla birlikte bu söylemin değiştiği gözlenmektedir. Bu değişim de İslamcılığın toplumsal ve siyasal “muhalefet ve iktidar” halleriyle benzerlik göstermektedir.

1990'lı yıllarda ortaya çıkan popüler müzik türlerinden birisi de Türkiye'deki İslami düşünce, hareket ve ekollerinin söylemlerini müzik dili ve üslubuyla aktarmaya çalışan “İslami Popüler Müzik” ürünleridir. Bu popüler müzik türü ismi her ne kadar “İslami” olarak nitelendiriliyorsa da bu müzik türü “dini” müzik türleri arasında değerlendirilemez. Çünkü İslami Popüler Müzik, geleneksel dini müzik anlayışı ve icrasının bir devamı değil “ideolojik” bir düşüncenin popüler müzik anlayışıyla aktarılmasını ifade etmektedir. Bundan dolayı kısaca geleneksel dini müziğin sanatsal konumunu belirlemek gerekecektir.

Osmanlı dönemi Türk musiki kültüründe müzik türleri farklı şekillerde sınıflandırılmıştır. Öncelikle genel tür itibarıyla müzik, “dini musiki” ve “dindışı musiki” olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Devamında ise icra organı (ses ve çalgı), kullanıldığı alan (askeri, dini, klasik, halk ve eğlence) icra edildiği mekân (ordu, cami, tekke, şehir ve köy) ve icra tarzına göre (usullü ve usulsüz) değişik şekillerde sınıflandırılmıştır.¹⁷ “Türk Din Musikisi” ismiyle disipline olan geleneksel dini müzik de kendi içerisinde “cami” ve “tasavvuf/tekke” müziği olarak ikiye ayrılmaktadır. Cami musikisi formları başta “ezan”, “kamet”, “salat”, “tekbir”, “mevlit”, ilahi”, “kaside” ve “naat” gibi şekillerle icra edilirken Tasavvuf/Tekke musikisi ise “mersiye”, “nefes”, “durak”, “ayın” ve savt” gibi biçimlerde uygulanmaktadır.¹⁸ Osmanlı döneminde dini esasa dayalı olarak genel anlamda “dini” ve “dini olmayan” şeklinde ikiye ayrılan müzik türleri, modern Türk müziğinde ölçüğün dini olmayandan yana farklılaşması nedeniyle genel olarak “halk müziği”, “sanat müziği”, “pop müzik”, “askeri müzik” ve “arabesk müzik” şeklinde sınıflandırılmaktadır. “Musikiden müziğe” geçişi simgeleyen bu değişim aslında gelenekten modernliğe yönelen kültürel bir dönüşümü ifade etmektedir.¹⁹ Dolayısıyla İslami Popüler Müzik tarzı, geleneksel din musikisi

¹⁷ Tanrıkorur Cinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, Dergah Yayınları, Birinci Basılış, İstanbul, 2003, s., 48 .

¹⁸ Çakır Ahmet, *Müziğe Giriş*, Dem Yayınları, Birinci Basım, İstanbul, 2009, s., 77-106.

¹⁹ Behar Cem, *Musikiden Müziğe –Osmanlı /Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, Yapı Kredi Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, 2008, s., 8.

türleri içerisinde değerlendiremeyeceğinden modern dönem “pop müzik” türünün bir birleşimi olarak kabul edilmektedir.

1990’lı yıllar İslamcılık hareketi, özel ve kamusal alanlarda dini yeniden yorumlayarak popüler kültürün farklı temsilleriyle birlikte anılır olmuşlardır. Yukarıda bahsedildiği gibi 90’lı yıllar, İslamcılık düşüncesi ve hareketi açısından zirve kabul edilebilecek zaman dilimlerini ifade etmektedir. Bundan dolayı din, popüler kültür aracılığıyla toplumsal hayatın farklı alanlarında geleneksel anlayış ve yaşayıştan farklı olarak yeni formlar içerisinde temsil edilmiştir. Siyaset, ahlak, sivil toplum, medya, moda, eğlence ve çevre gibi sosyal hayatın değişik formları, yeni İslami kavrayış ve tecrübelerin örnekleri olarak ortaya çıkmıştır. Buna göre İslamcı hareket siyasal alanda kitleleşme eğilimine yönelmiş; yeni bir iş ahlakı oluşturmuş; toplumsal cinsiyet temelli sivil toplum kuruluşları oluşturmuş; radyo, televizyon ve sinema gibi iletişim araçlarıyla farklı eserler üretilmiş; turizm ve tatil olgusuna yeni bakış açısı kazandırılmış; geleneksel dini gruplara benzemeyen yeni oluşumlar başlamış ve çevre gibi sosyal konulara karşı ilgiler geliştirilmiştir.²⁰ Dolayısıyla İslamcılık düşüncesinin din anlayışı, popüler kültüre ait geniş bir alanın farklı türlerinde çeşitli biçimlerde görülmeye başlanmıştır. 90’lı yıllarda görülmeye başlanan İslami popüler müzik örneklerinin kaynak, içerik ve işlevleri büyük oranda benzerlik göstermektedir. Şöyle ki İslami popüler müzik türlerinin ortaya çıkması ve devamlılığını sağlayan motive edici fikir kaynağı, özellikle 80’li yıllarda yükselen İslamcılık düşüncesidir. Aynı zamanda bu düşünce, toplumsal hayatın farklı unsurlarında karşılık bulması beklenen bir “duruş/tavır alış” biçimini de üretmeyi hedeflemiştir. Bu noktada İslamcılık düşüncesinin tavır aldığı ve duruş geliştirdiği iki temel konu “Batı modernliği” ve bu modernliğin Türkiye’deki uygulanma biçimi olarak “pür Batıcı modernleşme anlayışı”dır. Ancak İslamcı düşünce, kendisini Batı modernliği ve Batıcı modernleşmenin tamamen karşısında konumlandırmaz. Zira İslamcılık modernlik ve modernleşme karşıtı bir düşünce ve eylem hareketi değildir. Dolayısıyla yoğun bir şekilde eleştirilen modernliğin tecrübe edilme biçimidir ve istenilen modernliğin İslami bir toplum oluşturma projesinde araç olarak kullanılmasıdır.²¹ İslami popüler müzik örneklerinin içeriklerinin de İslamcılık düşüncesinin siyasal, toplumsal ve kültürel söylemlerinin iz düşümleriyle örtüştüğü görülmektedir. Zira toplumsal, siyasal ve kültürel bir muhalefet düşüncesi olarak kabul edilebilecek İslamcılık söyleminin dikkat çeken konuları müzik

²⁰ Bkz. Göle Nilüfer, *İslamın Yeni Kamusal Yüzleri*, Metis Yayınları, Dördüncü Basım, İstanbul, 2013.

²¹ Çayır Kenan, *Islamic Literature In Contemporary Turkey. From Epic To Novel*, Palgrave Mcmillan, New York, 2007, s.,29.

örneklerinin içeriğinde kullanılmıştır. Bu müzik örnekleri arasında “Ümmet bilinci”, “ideal İslam toplumu”, “şehadet”, “cihat”, “başörtüsü”, “İmam-Hatip Lisesi”, “Ayasofya”, “yenidünya düzeni” ve “adil düzen” gibi temalar sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bu temel kavram ve temalarla şekillenen İslami popüler müzik örneklerinin en önemli işlevi ise mesaj yüklü içerikleriyle “kimlik” kazandırmaktır. İslami popüler müziğin kimlik kazandırma işlevi, modern dünyadaki Müslüman(lık) anlayışı ve prototipinin yeniden tanımlanarak inşa edilmesinin bir sonucudur. Bu müzik eserlerinin metinleri, “bir Müslüman nasıl düşünmeli ve yaşamalı?” sorusunu cevaplandırabilecek öğretileri içermektedir. Dolayısıyla İslami popüler müzik tarzı, modern Müslüman düşüncesi ve yaşamını şekillendirmeyi amaçlayan bir eylem pratiği olarak değerlendirilebilir.

Bu düşünsel temellerden hareketle İslami amaçlar için kullanılabilir sanatsal bir araç olarak “Müslümanca düşünme” çabalarının sonuçları sadedinde müzik eserleri yayınlamaya başlamıştır. Bu dönemde yayınlanmış bu tarz tüm müzik eserlerinin müzik ve metinsel açıdan tamamının benzer olduğu ifade etmek mümkün değildir. Ancak söz ve müzik çeşitlilikleri farklılıklarına rağmen çoğunluğunun ortak noktası, dini ve ideolojik duyarlılıklar çerçevesinde İslam’ı savunma mücadelesi iddiasını içermeleridir. İslami dünya görüşünü müzik formunda ifade etme ve savunma şeklindeki ilk denemeler 1990’lı yıllarda başlamıştır. Eşref Ziya Terzi, Ömer Karaoğlu, Aykut Kuşkaya, Abdülbaki Kömür, Taner Yüncüoğlu, Mustafa Demirci, Grup Yeniçağ ve Mehmet Emin Ay gibi birçok müzik sanatçısı bu tarzın önde gelen isimleridir. Bu müzik sanatçıları tarafından yayınlanan eserler, 1990’lı yıllarda özellikle İslami kesimlerde çok satan kasetler haline gelmiştir. Aynı zamanda bu sanatçıların müzik üretimleri “İslami Pop Müzik”²², “yeşil pop”²³ ve “dini arabesk”²⁴ gibi farklı şekillerde isimlendirilmiştir. Ancak çalışmamız çerçevesinde bu tarz müzik örnekleri genel olarak “İslami Popüler Müzik” olarak tanımlanacaktır. Dolayısıyla “Popüler İslami Müzik”, geleneksel dini müzik kalıplarından farklı olarak büyük oranda arabesk müziğin ses ve söz formlarını kutsal temalara uyarlayan, alt sosyal tabakaya yönelen, eğlendirmeyi değil hedef kitlesi kuşağına bir kimlik kazandırmayı amaçlayan bir müzik türü olarak kabul edilecektir. Yine çalışmamız çerçevesinde İslami popüler müziğin 1990’lı yıllarda başlayan macerasının 2000’li yıllarda önemli bir tematik değişikliğe uğradığı kabul edilecektir. Bundan dolayı

²² Durgun Şenol, *Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik*, Alter Yayıncılık, Ankara, 2005, s., 203.

²³ Stokes Martin, *Aşk Cumhuriyeti – Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem-*, S. 51.

²⁴ Yurga Cemal, *20. Yüzyılda Türkiye’de Popüler Müzik*, s., 36-38.

İslami popüler müzik türü, 90'lı yıllarda "İslami protest müzik", 2000'li yıllarda ise "İslami pop müzik" isimleriyle iki şekilde değerlendirilecektir.

2. Yöntem ve Bulgular

Çalışmanın bu bölümünde 1990'lı ve 2000'li yıllardan seçilen müzik eserleri üzerinde yoğunlaşarak İslami popüler müziğin derinlemesine incelenmesi amaçlanmıştır. Çünkü sanat, din ve kimlik arasında doğal bir ilişki olduğu tezi varsayılarak İslami popüler müziğin dönemin toplumsal gerçekliğini oluşturan temsiller olduğu kabul edilmiştir. Bu amaçla belirlenen müzik eserleri, derinlik ve genişlik açısından incelemeye tabi tutulmuştur. Ancak söz konusu inceleme, bu eserleri teknik sanat ve müzik terminolojisi açısından değil İslami kimliğin sosyo-politik ve kültürel boyutları itibariyle gerçekleştirilecektir. Bu anlamda İslami popüler müzik eserleri, dönemin dini kimliğini ortaya koyan "anlamlandırma pratikleri"²⁵ açısından bir örnek olarak değerlendirilmiştir. Dolayısıyla edebi eserleri "söylemsel pratikler" olarak değerlendiren Eagleton'un düşünce tarzı benimsenerek İslami popüler müzik üretimleri, dini kimlik oluşturmak amacıyla ortaya çıkan söylemsel mücadele örnekleri biçiminde incelenmiştir. İslami popüler müzik eserleriyle beliren bu söylemsel mücadelenin, "sosyo-politik kültürel modern hayat eleştirisi", "cihat", "şehadet", "başörtüsü" ve "İmam-Hatiplilik" gibi kavramlar aracılığıyla gerçekleştiği görülecektir. Bundan dolayı müzik eserleri, kendilerini üreten geniş anlamda sosyal ve siyasal gelişmelerle ilişkili olarak değerlendirilmiştir. Müzik metinleri incelenirken "niteliksel metin analizi yöntemi" kullanılmıştır. Bu yöntemle 1990'lı ve 2000'li yıllar İslami popüler müzik örneklerinin metin yapıları, tematik kavramlar çerçevesinde incelenmiştir.

a. 1990'lı Yıllar "İslami Protest Müziği"

İslami popüler müzik tarzının 1990-2000 yılları arasındaki örnekleri, "İslami protest müzik" olarak isimlendirilecektir. Çünkü bu tarihler aynı zamanda İslami popüler müziğin düşünce temelini oluşturan İslamcılık düşüncesi ve hareketinin "muhalif" yıllarına denk gelmektedir. Yukarıda ifade edildiği şekliyle 1990 yılların İslamcılık hareketi, toplumsal ve

²⁵ Eagleton Terry, *Literary Theory An Introduction*, Blackwell Publishing, Second Edition, Oxford, 1996, s., 178.

siyasal bir muhalefet söylemini çeşitli alanlarda temsil etmektedir. Bundan dolayı bu tarihler arasında üretilen müzik eserlerinin çoğunluğu da toplumsal eşitsizlikleri ve siyasal uygulamaları eleştiren “protest müzik” anlayışıyla benzerlik göstermektedir. Zira İslami popüler müzik temsilcilerinden bazıları da toplumsal zeminlerinin İslami hareket olduğu ifade etmişlerdir.²⁶ “Politik pop”²⁷ tarzı olarak protest müzik türü, haksızlık, eşitsizlik, baskı, otorite ve ekonomik problemler gibi kavramlarla örülen yoğun bir eleştirel mesaj kaygısı taşımaktadır. Bundan dolayı 90’lı yıllar İslami protest müziği, sosyal kimliğinin önemli bir göstergesi ve sosyo-politik yapının temel eleştirisini gündemine almıştır.

90’lı yıllar İslami protest müziğin en belirgin özelliği, mesaj içeriklerinin “biz ve onlar” ayırımına dayalı olmasıdır. Müzik metinleri, “Müslüman düşünce” ve “özne”yi merkeze yerleştirirken İslami olmayan düşünce ve sistemler “öteki” konumunda başkası olarak değerlendirilmektedir. Bu sebeple müzik metinleri, söylemsel bir mücadele alanı olarak belirlemektedir. Bu mücadele alanında karşı karşıya gelenler ise İslam/Müslüman ve Batı/Batılı sistemler olarak ortaya çıkmaktadır. Müslüman öznenin merkeze yerleştirilerek farklılaştırılması, İslami Popüler müziğin önde gelen temsilcilerinden Eşref Ziya Terzi’nin 1991 yılında yayınlanan “Kalksam ve Dirilsem”²⁸ albümündeki eserlerde görülmektedir. Albümde yer alan farklı eserlerde “biz” kimliği detaylandırılmaktadır. Buna göre söylemsel mücadelede biz’i oluşturan özneler, “Müslüman” (Geleceğiz), “mücahit, mazlum” (Mücahit), “şehit” (Selam), “arkadaş, kardeş” (Gel arkadaş), “garip, öksüz, yetim” (Bir Yetim Ağlar) “rahmani hareket eri” (Kalksam ve Dirilsem), “mazlum halk” (Bağdat) olarak tanımlanmaktadır. Bunun yanında “öteki”ni meydana getiren karakterler ise “zalimler, küffar, alçaklar” (Geleceğiz), “haçlı zihniyet, hain, Siyonist güç, kukla sistem” (Bağdat), “şeytan (Selam) gibi sıfatlarla tanımlanmaktadır. Müzik sözlerinde Müslüman özneyi tanımlamak için kullanılan ifadeler, “kolektif özne”²⁹ olarak “biz” kimliğinin inşası ve tarif edilmesini amaçlamaktadır. Aynı zamanda bu kolektif özne temsilleri, İslami düşüncedeki ortak ideal ve yönelimi hedeflemektedir. Bu çerçevede dönemin tüm müzik eserlerinde tasvir edilen aktörler, “biz” söyleminin kolektif temsilcileri olarak takdim edilmektedirler. Bu kolektif aktörler, kutsal bir davanın (İslam) bireyleri olarak dünya hayatına meyiletmeden nihai zafere ulaşmak amacıyla bütün imkânsızlıklara rağmen mücadeleyi sürdüren öncüler olarak

²⁶ Terzi Eşref Ziya, “İki Dönüm Noktamız Erbakan ve Gülen”, <http://www.haber7.com/roportaj/haber/660069-iki-donum-noktamiz-erbakan-ve-gulen>, 14.07.2015.

²⁷ Denselow Robin, *Müzik Bittiği Zaman –Politik Popun Öyküsü-*, (Çev.) Deniz Oktay, Alan Yayıncılık, Birinci Baskı, İstanbul, 1993, s., 10.

²⁸ Terzi Eşref Ziya, “Kalksam ve Dirilsem”, İslamoğlu Yayıncılık, 1991.

²⁹ Çayır Kenan, *Islamic Literature In Contemporary Turkey. From Epic To Novel*, s.,

karşımıza çıkmaktadırlar. Çünkü dünya hayatı, zevk ve eğlence mekânı olarak değil iyi/kötü, hak/batıl ve biz/onlar ikilikleriyle şekillenen bir medeniyet mücadelesinin gerçekleştiği alanı ifade etmektedir. Bu noktada “biz” düşüncesinin varlık alanı İslam medeniyeti oluşturmaktadır. İslam medeniyeti ise “cihat”, “şehadet”, “kardeşlik”, “mazlumluk” ve “rahmani hareket” gibi kavram setiyle birlikte zikredilmektedir. Buna karşılık İslam medeniyetinin karşısında konumlandırılan medeniyet ise Batı medeniyeti olmaktadır. Aynı zamanda bu medeniyeti de “zulüm”, “alçaklık”, “ihane” ve “Siyonizm” gibi kavramlarla çerçevelendirilmektedir. Ayrıca İslami protest müzikleri ile ifade edilen İslami dünya görüşü, “epik İslamcılık”³⁰ olarak da değerlendirilebilir. Buna göre epik, “mutlak olarak tamamlanmış ve bitirilmiş jenerik bir form” özelliği göstermektedir. Böylece oluşturulan epik dünyada mutlak bir geçmişe dayalı olarak bütüncül bir anlayış ortaya çıkmaktadır. Bu dünyada başka gerçekliklerin olası yaşam alanı tanınmamaktadır. Dolayısıyla müzik metinlerde resmedilen Müslüman karakterleri, belirli bir geçmişin içinden süzülerek günümüz modern dünyasında yeniden canlandırılmak istenmektedir. Nitekim “Kalksam ve Dirilsem” eserinde, yeniden hayat geçirilmek istenilen “rahmani hareket”in mekânı “Mekke’nin ortası ve Kabe’nin yanı” olarak belirlenmektedir:

“Gecenin karanlığında hep yanımda olsan
Mücadelen ve kıyamın rehberim olsa
Mekke’nin ortasında Kâbe’nin yanında
Rahmani hareketin bir eri olsam”³¹

İslami protest müziğin kolektif bilinci olarak “biz” fikrini oluşturan düşüncelerden birisi de “ümme” kavramıdır. En geniş anlamıyla ümme, İslam dinine inanan bireylerin hiçbir farklılığı öncelmeden meydana getirdikleri toplumu ifade etmektedir. Bu noktada Ümme kavramı, İslam toplumunun birlik ve beraberliğine işaret etmektedir. Böylece Müslüman birey, dünya hayatındaki aidiyet bağlarını aile, dil, kültür, ulus, millet ve devlet gibi olgularla inşa ederken birinci sırayı dine ayırmalıdır. Çünkü İslam’ı din olarak kabul etmiş bireylerin tamamının oluşturduğu toplum büyük bir aile gibi değerlendirilmektedir. Böylelikle İslam inançlarına bağlanan kişi, büyük bir ailenin parçası olmakla başlayarak aidiyet bağlarını belirlemektedir. Çünkü geniş bir aile olarak İslam inancı, inananları birbirinin “kardeş”i kılmaktadır. Ancak bu kardeşliğin tesis edilmesinden sonra Müslüman bireyler dil, kültür, ulus ve devlet gibi görece modern olgular çerçevesinde aidiyet

³⁰ Çayır Kenan, *Islamic Literature In Contemporary Turkey. From Epic To Novel*, s.,87.

³¹ Terzi Eşref Ziya, “Kalksam ve Dirilsem”.

geliştirmektedirler. İslami Protest müzik örneklerindeki ümmet söylemi, Doğu ve Batı arasında cereyan eden bir medeniyet mücadele çerçevesinde kullanılmaktadır. Buna göre geçmiş zamanlarda görkemli bir şekilde ortaya çıkan ancak son iki asırdır Batı medeniyeti karşısında “geri kalan” İslam medeniyetinin, “ümmet” bilincinin yeniden kazanılmasıyla canlanacağı kabul edilmektedir. Bu yeniden bir diriliş hamlesi ise dünyada yaşayan Müslümanların önce kendi ülkelerindeki İslami hareketlerin başarıya ulaşmasıyla sonra ise birbirleriyle kuracakları ve geliştirecekleri ilişkilerle mümkün olacaktır. Örneğin “Bir Güneş Doğuyor” isimli müzik eserinde 1990’lı yılların başlarındaki Türkiye, Filistin ve Cezayir’de yükselmeye başlayan İslami hareketler birlikte değerlendirilmektedir.³² Bu yerlerde başlayan İslami hareketler ise “diriliş muştusu” olarak nitelendirilmektedir.

“Zalimler zulmüne	Mekke’de başladı
Hainler küfrüne	Bu diriliş muştusu
İnat edip devam etse	Bugün de devam eder
Allah nurun tamamlar	Allah erleri
Çünkü bir vaadi var	Canlarını seve seve
Kâfirler istemese bile	Mevla’ya teslim eder
Bir güneş doğuyor	
Bir güneş Cezayir’de	O'nun için yaşamak
Bir güneş doğuyor	Güç veriyor bize
Bir güneş Filistin’de	Ve yolunda şehit vermek
Bir güneş doğuyor	Meleklerle konuşup
Bir güneş Türkiye’de	Semaya yükselmek
Bir güneş doğuyor	Ne güzel Resul’ü görmek” ³³
Bir güneş ülkemde	

İslami protest müziğin Ümmet söylemi aynı zamanda tarihsel bir “mekân bilinci”ni de beraberinde getirmektedir. İslam tarihi ve coğrafyasında önemli kabul edilen şehirler ve tarihsel mekânlar müzik metinlerde zikredilmektedir. Buna göre İslam dininin ortaya çıktığı Mekke, Müslümanların göç ettiği Medine ve İslam dininin ilk kible yönü Kudüs, Mekke şehrinde yer alan Kâbe, Hz. Hüseyin’in şehit edildiği Kerbela ve Necid Çölü gibi tarihsel anlamı olan mekanlar, ümmet bilincinin tahkim edilmesi amacıyla hatırlatılmaktadır. Örneğin

³² Terzi Eşref Ziya, “Bir Güneş Doğuyor-1”, Künuz Ajans, 1992.

³³ Eşref Ziya Terzi, “Bir Güneş Doğuyor-1”, Künuz Ajans, 1992.

müzik metinlerinde İslam dininin başladığı yer olarak Mekke, “imanın doğduğu şehir”, “vahyin kalbi” ve “güzel şehir” gibi sıfatlarla övülürken kendisine tekrar “dönülecek” bir yer özelliği tanımlanmaktadır.³⁴

İslami protest müziğin başat özelliklerinden birisi de müzik metinlerinin yoğun “eleştirel” bir ifade biçimine sahip olmasıdır. Müzik dolayısıyla gerçekleştirilen bu eleştirelilik yine İslamcılık düşüncesinin muhalif karakterine uygunluk göstermektedir. İslami protest müzik örnekleri, bireysel ve toplumsal hayatın temel unsurlarına İslami bir perspektifle olması arzu edilen bir Müslüman prototipi ve İslam toplumu ideali çerçevesinde yaklaşım geliştirmişlerdir. Çünkü İslami düşünce açısından insanlığın ideal bireysel ve toplumsal hayatı, Hz. Peygamber zamanında (Asr-ı Saadet) gerçekleştirilmiştir. Ancak Tarihin belirli bir zamanında ortaya çıkan bu toplum örneği Müslümanlar açısından bir hedef olarak ulaşılması gereken bir noktayı temsil etmektedir. Bundan dolayı Müslüman özneler içinde yaşadıkları toplumsal, kültürel, siyasal ve ekonomik sistemlerin İslami ölçütlere uygun hale gelmesi noktasında gayret sarf etmeleri gerekmektedir. Aynı zamanda bu gayret, İslami hareketin yeniden “dirilişini müjdeleyecek” bir yönelişin destekleyicisi olacaktır. Bundan dolayı müzik metinleri aracılığıyla gerçekleştirilen eleştirelilik öncelikle idealden uzak mevcut Müslüman portresini kapsarken daha sonra toplumsal ve siyasal sistemleri hedef almaktadır. Bu tarz müzik metinlerinde mevcut Müslüman portresi, yattığı “ağır uyku”dan uyanması beklenen kişiliği yansıtmaktadır.³⁵ Hangi sebeplerle olduğu belli olmamakla beraber “Uyuyan gonca” imgesiyle gerçek kimliğinden uzak olduğu betimlenmek istenen Müslüman bireyden “nergis” çiçeği gibi “uyanması” beklenmektedir. Çünkü “Kabe’nin mimarı” ve “evrenin sahibinin sağı ve solu” olarak dünyayı yeniden “tamir etmesi” gerekmektedir. Zira “büyücü” olarak tasvir edilen Avrupa medeniyetinin “şirinliğinden” bütün dünya yakınmaktadır. Dolayısıyla beden ve canını ruhla bir araya getirerek ölümsüzlüğe ulaşması ve bütün dünyayı kurtarması gerekmektedir. Aynı zamanda Müslüman bireyin bu kurtarıcılık işlevini yerine getirirken dayanışma içerisinde olması gerektiği vurgulanmaktadır. Çünkü Müslümanların “şahlanan imanları” İslam ırmağına “dönüşüp “küfrü sele boğacak” dereceye ulaştığında “zafer inananların” olacaktır.

“Haydi, Müslümanlar verelim ele ele
Şahlanan imanımızla boğalım küfrü sele
İslam ırmağına bir girelim bir hele

³⁴ Karaoğlu Ömer, Doğ Ey Güneş, Zaman Yayıncılık,

³⁵ Kömür Abdülbaki, “Uyan Müslüman”, Uyan Artık, İslamoğlu Yayıncılık.

Zafer inananlarıdır şüphemiz yoktur zerre”³⁶

İslami protest müziğin eleştirel üslubu aynı zamanda ülkenin siyasal ve toplumsal sistemini de içermektedir. Buna göre dünyanın ekonomik ve siyasal sistemi, Müslüman birey ve toplumlar aleyhine göre şekillenmektedir. Çünkü var olan sistemler haksız, eşitsiz ve adaletsiz bir toplumsal yapının sürekliliğini desteklemektedir. Bununla beraber “yenidünya düzeni” olarak isimlendirilen bu sistem, “Mazlumların kanı” üzerinde kurulmakta ve bu düzende onlara “figüran rolü” düşmektedir.

“Mazlumların kanı üzere kurulur
Yenidünya düzeni dedikleri
Müslümanların rolleri ne ki?
Bu oyunda figüran dedikleri”³⁷

Küresel dünya sistemi eleştirisi yayında modern dünyanın eşitsiz yapı karşısında sergilediği tavırlar da göstermelik olarak değerlendirilmektedir. Siyasal sitemlere karşı muhalif bir dil geliştirilirken aynı zamanda bu siyasallığı besleyen “popüler kültür” kalıpları da dâhil edilmektedir.

“kınasın dünya kınasın dünya halkları
Barış uzlaşma formülleri arasın insanlar
Hümanizm çığlıkları atsın bir yerlerde entel ...lar
Yeni dünya düzenleri planlasın emperyalistler
Geyik muhabbeti ile geçirsın ömrünü aydınlar
Kılı kırk yarsın bakalım hukukçular
Desinler ne diyeceklerse...”³⁸

İslami protest müziğin kendisiyle mesaj aktarmayı tercih ettiği kavramlardan birisi de “cihat” düşüncesidir. En genel anlamda cihat, İslam düşüncesinde “Allah’ın rızasını kazanmak amacıyla maddi ve manevi araçlarla gerçekleştirilen mücadele” olarak kabul edilmektedir. Ancak İslam düşüncesi literatüründe cihat, farklı alanları kapsayacak şekilde çeşitli boyutlarda değerlendirilmiştir. Buna göre cihat, Allah’a kulluk etmekle başlayarak bu kulluk ölçütlerini bireysel ve toplumsal hayatta uygulamaya çalışmak, İslam’ı diğer insanlara

³⁶ Terzi Eşref Ziya, “Haydi Müslüman”, Dayan Mücahidim, İslamoğlu Yayıncılık.

³⁷ Terzi Eşref Ziya, “Yeni Dünya Düzeni”, Dayan Mücahidim, İslamoğlu Yayıncılık.

³⁸ Kömür Abdülbaki, “Kınasın Dünya”, Dağlarda Kardeşlerim Var, Renk Yayıncılık, 1992.

aktarmak ve gerektiğinde savunma ve savaşmayı da içeren bir anlamda kullanılmaktadır.³⁹ Anlaşıldığı şekliyle cihat kavramı, bireyin kendisiyle mücadelesinden başlayarak gerektiğinde savaşmanın meşruiyetini oluşturacak kadar bir geniş anlam kümesine sahiptir. Bundan dolayı İslam tarihinde hüküm süren devletlerin kendi egemenlik alanlarını genişletmek amacıyla gerçekleştirdiği savaşların çoğunluğu cihat kategorisinde değerlendirilmiştir. Ancak özellikle 19. Yüzyılın sonlarından itibaren İslam dünyasının Batı medeniyeti karşısında “savunma” konumuna geçmesiyle birlikte cihadın anlamı da değişikliğe uğramıştır. Özellikle 20. Yüzyılın başlarında görülen ve yüzyıl sonlarına doğru artan İslam toplumlarındaki “bağımsızlık” yönelimli mücadeleler, cihat olarak tanımlanmıştır. Bundan dolayı 1980’li yıllardan başlayarak 90’lı yıllarda yoğunlaşan Afganistan, Filistin, Bosna Hersek, Çeçenistan ve Filipinler gibi ülkelerin gerçekleştirdikleri bağımsızlık savaşları, İslami hareketin söyleminde önemli bir yer edinmiştir. İslam toplumlarında bağımsızlık temelli cihat hareketleri, 90’lı yıllar İslami popüler müzik örneklerinde de sıkça işlenen temalardan biri olmuştur.

Öncelikle İslam coğrafyasında cihadın gerçekleştiği ülkeler, dini ve tarihsel bağlar dolayısıyla “aynı ülkenin” bir parçası olarak kabul edilmektedirler.

“İlimiz var o diyarda
Garip kalmış uzaklarda
El uzatmış elimize
Buna can mı dayanır”⁴⁰

“Özgürlüğün neşesi Kafkasya Dağlarında
Şeyh Şamil’in gür sesi yiğitlerin bağrında
Çeçenistan diyarına Gencine ihtiyarına
Dalgalandan sancağına Selamlar olsun”⁴¹

İslami protest müzik örneklerinde, 90’lı yıllar toplumsal ve siyasal hayatın temel tartışma konularından biri olarak başörtüsünün de yer aldığı görülmektedir. İslam inancı açısından Müslüman kadın mahremiyetinin bir parçası olarak kabul edilen başörtüsü, 80’li yıllardan itibaren üniversitelerde öğrenim gören genç kızlar üzerinden sorunsal haline gelmiştir. Çünkü Türk modernleşmesi anlayışının cinsiyetçi toplumsal ve politik

³⁹ Yılmaz Yasin, “Cihad Kavramı ve Hz. Peygamber’in Mekke ile Medine’deki Uygulamaları”, İslam Hukuku Araştırmaları Dergisi, Sayı: 22, 2013, s., 299.

⁴⁰ Karaoğlu Ömer, “Bosna’ya Ağıt”, Sızı, Giz Ajans, 1994.

⁴¹ Yüncüoğlu Taner, “Çeçen Destanı”, Sular da Ağlar, Raks Süper Sterio, 1996.

yansımalarında ideal Türk kadını için belirlenen rol içerisinde başörtüsü yer almamaktadır.⁴² Hatta başörtüsü, “geri”liği çağrıştıran geleneksel düşünce ve tavrın bir temsilcisi olarak benimsenmiştir. Bundan dolayı kız öğrencilerin üniversitelerde başörtüsü ile öğrenim görme talepleri, siyasi ve idari yönetici elitler tarafından olumsuz karşılanmıştır. Öğrenim hayatları başörtüsü sebebiyle engellenen öğrenciler ise yürüyüş, gösteri ve imza kampanyası gibi çeşitli sivil direniş eylemleriyle görünür olmuşlardır. Bu eylemler aynı zamanda basın yayın organları aracılığıyla “başörtüsü yasağına karşı” geliştirilen İslamcı söylemlerde de karşılık bulmuştur. Dönemin İslami protest müzik eserlerinde de başörtüsü ile ilgili yasak ve engellemeler eleştirilerek “Müslüman kadın kimliğinin” vazgeçilmez bir parçası olduğu vurgulanmaktadır. Örneğin Yüncüoğlu’nun “Başörtüsü” isimli eserinde başörtüsü sadece dini değil tarihi ve estetik referansları dolayısıyla da değerlendirilmektedir. Bu çoklu değerlendirme İslami kimliğin sembolü olarak “namus” göstergesiyle “bayrak”laştırılırken dinsel; tarihteki 93 savaşında direnişin simgesi haline gelmiş “Nene Hatun” figürüyle tarihsel; Müslüman kadının “gül yüzü” çehresini güzelleştirmesiyle de estetik unsurlara da yer verilmiştir. Ancak dinsel, tarihsel ve estetik anlamlarıyla dini ve milli kimlikte bir aidiyet bağı kurduğu topraklarda yasaklanması sebebiyle “tutsak” konumuna düşmüş ve bu sebeple akan gözyaşlarıyla “ıslak” olarak değerlendirilmektedir. Yine müzik metnine bakıldığında başörtüsüne yasak getirenler “beyzade” olarak tanımlanmakta ve böylece yönetici seçkinli elit anlayışın tavrı “görmeyen ve duymayan” ifadeleriyle eleştirilmektedir.

“Yemenidir yaşmaktır, **Safak**tır başörtüsü,
Bayraktır başörtüsü, Düşme arsız izine,
Şimdi **öz vatanı**nda, Kanma yalan sözüne,
Tutsaktır başörtüsü, Bacımın gül yüzüne,
Zulümdür gelir geçer, **Yaprak**tır başörtüsü,
İnanan kalmaz naçar, Beyzadeler şaşırır,
Kuytu sularda açar, Ne görür ne işitir,
Zambaktır başörtüsü, Bu bir kimlik işidir,
Yine yollar kesildi, **Bir hak**tır başörtüsü,
Dershaneler basıldı, Oyası el örgüsü,
Bir kız gözünü sildi, Namusun tel örgüsü,
ıslaktır başörtüsü, Nene hatunun süsü,

⁴² Soleimanieh Mahdi ve İpek Coşkun, “Kadın ve Başörtüsünün Sosyo-Politik: İran ve Türkiye Örnekleri”, (Çev) Hanifi Hilal Şenay, Muhafazakar Düşünce Dergisi, Cilt: 11, Sayı: 41-42, 2014, s. 118.

İdealler arzular, Ak paktır başörtüsü,⁴³
Yasağa nasıl sığar,
Her gün yeniden doğar,

b. 2000’li Yıllar “İslami Pop Müziği”

İslami popüler müzik türü, kendisine kaynak teşkil eden İslami siyasal ve kültürel altyapı ve gündelik pratiklerin değişmesi nedeniyle 2000’li yılların başlarından itibaren dönüşüme uğramıştır. Çünkü 2000’li yıllardan sonra İslami çevrelerin düşünce ve davranış dinamiklerinde yeni tercihler ortaya çıkmaya başlamıştır. Özellikle birey, toplum, siyaset ve küresel sorunlara karşı geliştirilen söylem ve pratikler 90’lı yıllardan farklı olarak eleştirel muhalif bir tutumdan uzak görünmektedir. Özellikle 30 yıldır İslamcı düşünce paradigmasına dayalı olarak siyaset yapmayı tercih eden bir siyasal gelenek içerisinde “muhafazakârlık, demokratikleşme ve liberal” değerleri merkeze yerleştiren bir siyasi partinin siyasal iktidarı elde etmesi, bu dönüşümün en önemli dönüm noktasını oluşturmaktadır. Çünkü İslami kesimin adalet, eşitlik, refah, kalkınma ve ilerleme kavramlarıyla yönetici otoritelere karşı muhalif bir söyleme dönüştürdüğü siyasal hareket, ilk defa iktidar olma imkânı elde etmiştir. Her ne kadar iktidar olan siyasal hareketin temsilcileri kendilerini İslami siyaset geleneğinin dışında konumlandırmaya özen gösterecekler de kamuoyu algısı bu şekilde teşekkül etmemiştir. Böylece devlet mekanizmasını yönetme imkânını yakalayan İslami siyaset aktörlerinin eleştirel ve muhalif söylemlerinde dönüşümler meydana gelmiştir. Bu dönüşüm sadece siyasal alanla sınırlı kalmamış kültürel, sosyal ve bireysel alanları da etkisi altına almıştır. Bu etkinin yansımaları öncelikle bireysel olarak “Müslüman kimliği”nin yeniden yorumlanmasıyla gerçekleşmiştir. Çünkü geçmiş yıllarda Müslüman kimliği, kendisi ve içinde yaşadığı toplumu İslami prensiplere uygun olacak şekilde dönüştürmek için her alanda mücadele eden (cihat eden) bir yapıda ortaya çıkmaktaydı. Çünkü yaşanan dünya “hak ve batıl” mücadelesinin cereyan ettiği mekân olarak iki kategorik ölçüde değerlendirilmekteydi. Dolayısıyla ortak Müslüman kimliğinin temsilcisi karakterler, inanç ve eylemlerini “batıl” dünyanın örneklerine benzemeyecek şekilde ortaya koymayı tercih etmişlerdir. Ancak 2000’li yıllarda birlikte Müslüman kimliği kolektif bilinçten bireysel tutumlara doğru bir yönelim içerisine girmeye başladığı görülmektedir. Bu yeni bireysel İslami kimlik, dünyayı kategorik değerlendirme dışında kendi toplumsal çevresinin gerekleri üzerine kurulu bir yapıda “değiştirilmesi

⁴³ Yüncüoğlu Taner, “Başörtüsü”, Gampare, Anlam Ajans, 2000.

gereken” bir yer değil “yaşanılması gereken” bir mekân olarak tasarlamıştır. Benzer şekilde bireysel alanda gerçekleşen dönüşümün örnekleri siyasal ve kültürel alanlarda da gözlenmektedir. Örneğin İslamcı siyaset geleneğinde genellikle sorunlu bir kavram olarak eleştirilen “laiklik” düşüncesi, yeniden tanımlanarak Müslüman bireyler tarafından kabul edilebilirliği yükseltilmiştir. İslami düşünce ve pratik dünyasındaki 2000’li yıllarda başlayan bu dönüşüm kültürel alanlarda gözlenmiştir. Örneğin 70’li yıllarda başlayan ve 90’lı yıllarda en parlak dönemini yaşayan İslamcı “Milli Sinema” akımı, devamlılığını tamamen kaybetmiştir.⁴⁴ Sinema, televizyon, gazete ve dergi gibi kültürel alanın farklı örneklerinde görülen bu dönüşüm, İslami popüler müzik anlayışını da dönüştürmüştür. Özellikle 90’lı yıllardaki İslami popüler müzik eserlerinin mesaj kaygılı eleştirel ve protest tavrının büyük bir değişime uğradığı görülmektedir. 2000’li yıllarla birlikte İslami popüler müzik, ezgi, ritim ve enstrümanlarıyla mesaj iletme amacından uzak, müzik piyasasının gereklerine uygun bir şekilde ticari kaygı öncelikli, “dinlendirici ve eğlendirici” bir pop müzik türü haline gelmiştir.

İslami popüler müzik anlayışındaki bu farklılaşmayı bu türün en önemli temsilcilerinden Eşref Ziya Terzi, düşünce, eylem ve yaşama pratiklerindeki motivasyon farklılığından kaynaklandığını ifade etmiştir.⁴⁵ Benzer şekilde Ömer Karaoğlu ise İslami müzik türlerini öğretici bulmadığını ifade etmiştir:

“Ben müziğin öğretici olduğunu düşünmüyorum. Bazı arkadaşlar müziğe bu şekilde bakıyor, salt bir irşat aracı olarak görüyorlar. Hayır. Sanatın kendisine ait bir dili ve doğası vardır. Sanat, duygulara tesir eder. Duygulara tesir ettiğinde düşünce dünyasına da bir sinyal gönderir. Bu sinyalle insanlar okumaya, araştırmaya, dinlemeye sevk olabilir.”⁴⁶

2000’li yıllar İslami popüler müziği “pop” olarak nitelendirmemizin üç temel sebebi bulunmaktadır. Birincisi, İslami pop müzik eserlerinin ticari kazanç ve piyasa yönelimli bir amaca sahip olmasının daha ön planda yer almasıdır. İkincisi bu dönem müzik ürünlerinin tarz ve müzik enstrümanlarındaki farklılaşmadır. Üçüncüsü ise müzik eserleri metinlerinin kolektif bilinci ilgilendiren toplumsal sorunlardan bireysel konulara doğru dönüşmesidir.

2000’li yıllar İslami pop müzik dönemi, pop müziğin sosyo-kültürel temellerine uygun bir şekilde ekonomik bir kazancı amaçlamaktadır. Müziğin bu iktisadi boyutu, 90’lı yıllar İslami protest müzik anlayışında olmaması dolayısıyla dikkat çekmektedir. İslami pop

⁴⁴ Yenen İbrahim, “Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği”, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 3, 2012, s., 265.

⁴⁵ Terzi Eşref Ziya, “Lüks Hayat Yaşarken İlahi Söylemem İkiyüzlülük Olur”, http://www.zaman.com.tr/pazar_luks-hayat-yasarken-ilahi-soylemem-ikiyuzluluk-olur_831180.html, 14.07.2015.

⁴⁶ Karaoğlu Ömer, “İlahileri ve Ezgileri öğretici bulmuyorum”, http://www.zaman.com.tr/pazar_ilahileri-ve-ezgileri-ogretici-bulmuyorum_1331934.html, 14.07.2015.

müziğin ticari kazanç amacını ise iki biçimde gerçekleştirdiği görülmektedir. İlk olarak geçmiş yıllarda fazla ilgi gösterilmiş müzik eserleri yeni müzik enstrümanlarıyla yeniden yorumlanmıştır. Örneğin Eşref Ziya Terzi, 90'lı yıllarda en fazla beğenilen eserlerini “Klasikler 1-2-3” serisi olarak farklı zamanlarda yayınlamıştır.⁴⁷ Ticari kazanç hedefleyen diğer yöntem ise dini popüler kültürün tanınan aktörleri ile birlikte kaset çalışması gerçekleştirmektir. Aynı şekilde Eşref Ziya Terzi, dini popüler kültürün tanınan isimlerinden Senai Demirci ve Sina Yağmur ile birlikte şiir ve şarkı karışımı birer kaset çalışması gerçekleştirmiştir.⁴⁸

İslami pop müzik eserlerindeki dönüşümün ikinci temel göstergesi ise müzik türlerindeki farklı denemeler ve kullanılan müzik aletlerindeki çeşitlenmedir. Bu farklı yaklaşımın iki şekilde gerçekleştiği görülmektedir. Birincisi geleneksel dini müzik türü olarak meşhur olan “ilahi” tarzı eserlerinin, İslami pop müzik sanatçıları tarafından yeniden yorumlandıkları görülmektedir.⁴⁹ Yine geçmiş dönemlerde kendileriyle icra edilen basit enstrümanların yerini İslami pop müzik ile birlikte orkestraya bırakmaya başladığı gözlenmiştir.

Son olarak 2000'li yıllar İslami pop müzik eserlerinin belirgin özelliği, “biz” duygusunun oluşturulmasına yönelik din, düşünce veya ideolojik bir mesaj iletme amacı olmayan “ben” merkezli duyguların ifade edilmesidir. Müzik eserlerinin biz duygusundan ben duygusuna yönelmesi ise metin içeriklerinin “bireysel” ve “benliği” ilgilendiren konulardan oluşmasına imkân tanımıştır. Böylece konular “aşk”, “yalnızlık”, “çocukluk” ve “annelik” gibi temalar etrafında şekillenmeye başlamıştır. Bu dönem müzik metinleri incelendiğinde çok fazla siyasal, toplumsal veya kültürel bir eleştirel tavır dikkat çekmemektedir. Aynı şekilde müzik metinlerinin düşünce kaynağının, İslami anlayış veya tavır almaktan uzakta olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bu dönem İslami pop müzik söylemi, toplumsal siyasal konulardan bireysel duygusal konulara doğru bir geçiş gerçekleştirmiştir. Aslında bu değişim kutsal, ideal, aşkın veya ütopyik düşüncelerle ifade edilen total yaklaşımdan profan, gerçek, içkin ve insani ilgileri betimleyen bireysel yaklaşımı göstermektedir.

Müzik metinlerindeki insan ve gerçekliği merkezli bireysel yaklaşım ise daha çok beşeri “aşk” temasıyla işlenmiştir. 90'lı yıllar İslami popüler müzik eserlerinde idealleri uğruna kendisini feda etmeye hazır “inançlı ve mücadeleci” Müslüman kimliği yerini iddialı

⁴⁷ Terzi Eşref Ziya, “Klasikler-1”, Marmara Müzik, 2001; “Klasikler-2”, Marmara Müzik, 2003; “Klasikler-3”, Marmara Müzik, 2006.

⁴⁸ Terzi Eşref Ziya ve Senai Demirci, “Ölüm-Aşkımın Adı Olsun”, Marmara Müzik, 2008; Sinan Yağmur ve Eşref Ziya Terzi, “Aşkın Gözyaşları”, Marmara Müzik, 2013.

⁴⁹ Kuşakaya Aykut, “Uyan Ey Gözlerim”, Balat Yayıncılık, 2003.

söylemlerden soyutlanmış idealini insani gerçekliğe yönelterek “hisseden ve seven” bir kimliğe bırakmıştır. Bir anlamda 90’lı yıllarda ihmal edilen veya ikinci planda değerlendirilen insani gerçeklik, 2000’li yıllarda İslami toplumsal ve siyasallığın özgürlük temalı liberal değerlerle eklemlenmesiyle keşfedilmiştir. Dolayısıyla İslami popüler müzik metinleri de kutsal aşkı ifade eden “Mevla” düşüncesinden beşeri aşkın simgesi “Leyla” figürüne geçiş yapmıştır. Böylelikle Leyla aşkı, yokluğuyla korkulan, varlığıyla umutlandırılan ancak elde etmeye cesaret edilemeyen platonik bir duygulanımın ifadeleriyle anlatılmaktadır.⁵⁰ İslami pop müzik eserlerindeki aşkın platonik boyutu, belirsiz sevgilinin fiziksel tasvir ve temsilinin ayrıntılarıyla gerçekleşmektedir. Örneğin sevgilinin gözleri, benliği kuşatan ve ruhun yücelmesini sağlayan bir işlevle tanımlanmaktadır.⁵¹

Sonuç

Türkiye’deki İslami düşünce ve hareketlerin zirveye ulaştığı yıllarla eşzamanlı olarak ortaya çıkan İslami popüler müzik, döneminin siyasal ve kültürel atmosferiyle birlikte var olmuştur. Türk toplumsal yapısında geçmiş birikime sahip olmayan popüler müzik, 1990’lı yıllarda dönemin müzik eserlerinde İslami tezlerin ifade edildiği ve savunulduğu bir araca dönüştürülmüştür. Bu müzik eserlerinde Batıcı modernleşme ve toplumsal-siyasal sistem anlayışı olumsuz olarak tasvir edilmiştir. Bu anlamda 1990’ların İslami popüler müzik eserleri, İslami olmayan bir toplumsal ve siyasal kültüre karşı özellikle gençlik kitlesine ideal İslami kimliğin sunulduğu anlatılardır. Bu anlatılar içerisinde dönemin pek çok tartışması müzik eserlerine taşınmıştır. Bu tartışma konuları ise küresel siyasal sistem, cihat, zulüm, şehadet, başörtüsü ve dini kimlik gibi güncel tartışmalarda karşılığı olan kültürel ve siyasal açıklama biçimleridir. İslami popüler müziğin seyri 2000’li yıllarda farklılaşarak yeni anlatsal özelliklerle devam etmiştir. Dönemin siyasal ve güncel gelişmelerine uygun olarak müzik eserleri büyük oranda değişmiştir. 2000’li yılların İslami müzik örnekleri, değişen toplumsal ortamda İslami kimliği yeniden kurgulayan metinlere dönüşmüştür. 90’lı yıllardaki biz bilinci kazandırmayı amaçlayan öğretici müzik eserleri yerine birey kimliğinin özelliği olarak duygusal betimleyici eserler tercih edilmiştir. Bu özelliğiyle 2000’li yıllar müzik metinleri, bireyci bir İslami kimlik duruşunu tasvir etmişlerdir.

⁵⁰ Terzi Eşref Ziya, “Leyla”, Yol Boyunca, Marmara Müzik, 2006.

⁵¹ Kuşkaya Aykut, “Güzel Gözlerin”, Ne Olur Anla, Balat Yayıncılık, 2001.

Kaynakça

- Aktay, Y. (2014). “İslamcılığın Muhalefet ve İktidar Halleri”, Tezkire Dergisi, Sayı: 49, 89-116.
- Arslan, M. (2004). “Kültürel Bağlamda Din”, Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, IV, Sayı: 1, 189-205.
- Ayas, G. (2014). *Musiki İnkılabının Sosyolojisi –Klasik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim*, İstanbul: Doğu Kitabevi Yayınları.
- Balkılıç, Ö. (2015). *Temiz ve Soylu Türküler Söyleyelim –Türkiye’de Mili Kimlik İnşasında Halk Müziği*, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Behar, C. (2008). *Musikiden Müziğe –Osmanlı /Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilgin, V. (2003). “Popüler Kültür ve Din: Dindarlığın Değişen Yüzü”, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 12, Sayı: 1, 193-214.
- Bourdieu, P. ve Loic, W. (2011). *Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar*, (Çev. Nazlı Ökten), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çakır, A. (2009). *Müziğe Giriş*, İstanbul: Dem Yayınları.
- Çayır, K. (2007). *İslamic Literature In Contemporary Turkey. From Epic To Novel*, New York: Palgrave Mcmillan.
- Denselow, R. (1993). *Müzik Bittiği Zaman –Politik Popun Öyküsü-*, (Çev.) Deniz Oktay, İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Eagleton, T. (1996). *Literary Theory An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing.
- Göle, N. (2013). *İslam’ın Yeni Kamusal Yüzleri*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Güngör, N. (1993). *Arabesk –Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik-*, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Kara, İ. (1987). *Türkiye’de İslamcılık Düşüncesi I*, İstanbul: Risale Yayınları.
- Nacakcı, Z. (2013). “İnsan-Kültür-Müzik (Varoluştan Müzik Kültürüne)”, Müzik Kültürü, Zeki Nacakcı ve Alaattin Canbay (Ed.), Ankara: Pegem Akademi.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Soleimanieh, M. ve İpek, C. (2014). “Kadın ve Başörtüsünün Sosyo-Politiği: İran ve Türkiye Örnekleri”, (Çev.) Hanifi Hilal Şenay, Muhafazakar Düşünce Dergisi, Cilt: 11, Sayı: 41-42, 113-40.

- Soykan, Ö. N. (2012). “*Müzik Nedir? Felsefi Bir Araştırma*”, Doğu Batı Dergisi, Yıl: 15, Sayı: 62, 29-43.
- Stokes, M. (1998). *Türkiye’de Arabesk Olayı*, (Çev.) Hale Eryılmaz, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Stokes, M. (2012). *Aşk Cumhuriyeti –Türk Popüler Müziğinde Kültürel Mahrem-*, (Çev.) Hira Doğrul, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Şahin, İ. (2008). “*Dini Hayatın Ritmi: Ritüel ve Müzik*”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, XLIX, Sayı: 2, 269-285.
- Tekelioğlu, O. (1999). “*Türk “Musiki İnkılabının” İçsel Tarihi: Nota Dergisinin Kapanması*”, Toplum Bilim Dergisi, Sayı:9, Mart, 15-23.
- Tuğal, C. (2014). *Pasif Devrim –İslami Muhalefetin Düzenle Bütünleşmesi-*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Türküne, M. (2012). *Doğum İle Ölüm Arasında İslamcılık*, İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ongur, H. ve Orkun, D. (2013). “*Bir Altkültür Olarak Türkiye’de Rock Müzik ve Toplumsal Muhalefet İlişkisi*”, Muğla: elektronik kitap, VII. Ulusal Sosyoloji Kongresi Bildiri Kitabı 1, (Ed. Muammer Tuna).
- Özbek, M. (2012). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uludağ, S. (2011). *İslam Açısından Musiki ve Sema*, İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Yenen, İ. (2012). “*Türk Sinemasında İslam(cılık) Pratiği: Milli Sinema Örneği*”, İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 3, 240-271.
- Yıldırım, E. (2015). “*Neoliberal İslamcılığın Kökleri*”, Notlar Dergisi, Cilt: 1, Sayı: 1. 59-81.
- Yıldırım, K. (2011). *Müzik Felsefesine Giriş*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Yılmaz, Y. (2013). “*Cihad Kavramı ve Hz. Peygamber’in Mekke ile Medine’deki Uygulamaları*”, İslam Hukuku Araştırmaları Dergisi, Sayı: 22, 285-307.
- Yurga, C. (2000). *20. Yüzyılda Türkiye’de Popüler Müzik*, Ankara: Pegem A Yayınları.

Röportaj

- Karaoğlu, Ö. (2015). “İlahileri ve Ezgileri öğretici bulmuyorum”,
http://www.zaman.com.tr/pazar_ilahileri-ve-ezgileri-ogretici-bulmuyorum_1331934.html.
- Terzi, E. Z. (2015). “Lüks Hayat Yaşarken İlahi Söylemem İkiyüzlülük Olur”,
http://www.zaman.com.tr/pazar_luks-hayat-yasarken-ilahi-soylemem-ikiyuzluluk-olur_831180.html.
- Terzi, E. Z. (2015). “İki Dönüm Noktamız Erbakan ve Gülen”,
<http://www.haber7.com/roportaj/haber/660069-iki-donum-noktamiz-erbakan-ve-gulen>.

Müzik Albümleri

- Karaoğlu, Ö. (1994). *Sızı*, İstanbul: Giz Ajans.
- Kuşkaya, A. (1990). *İlk Cemre –Marşlar-*, İstanbul: Asır Ajans.
- Kuşkaya, A. (2001). *Ne Olur Anla*, İstanbul: Balat Yayıncılık.
- Kuşkaya, A. (2003). *Uyan Ey Gözlerim*, İstanbul: Balat Yayıncılık.
- Kömür, A. (1991). *Uyan Artık*, İstanbul: İslamoğlu Yayıncılık.
- Kömür, A. (1992). *Dağlarda Kardeşlerim Var*, İstanbul: Renk Yayıncılık.
- Terzi, E, Z. (1991). *Kalksam ve Dirilsem*, İstanbul: İslamoğlu Yayıncılık.
- Terzi, E, Z. (1992). *Dayan Mücahidim*, İstanbul: İslamoğlu Yayıncılık.
- Terzi, E, Z. (1992). *Bir Güneş Doğuyor-I*, İstanbul: Künuz Ajans.
- Terzi, E, Z. (2006). *Yol Boyunca*, İstanbul: Marmara Müzik.
- Yüncüoğlu, T. (2000). *Gampare*, İstanbul: Azim Dağıtım.
- Yüncüoğlu T. (1996). *Sular da Ağlar*, İstanbul: Raks Süper Stereo.